

Laine Kristberga

*Ph.D.*, mākslas zinātniece, Latvijas Universitātes Literatūras,  
folkloras un mākslas institūts

*Ph.D.*, art researcher, Institute of Literature,  
Folklore and Art of the University of Latvia

E-pasts /e-mail: laine.kristberga@lulfmi.lv

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.07

## **Līdzdalībā balstītās mākslas prakses: kolaboratīvās autorības piemēri Latvijas mākslas un kultūras vidē 20. gadsimta 70.–80. gados**

### **Participatory Arts: Cases of Collaborative Authorship in Latvian Art and the Culture Environment of the 1970s–80s**

#

#### **Atslēgvārdi:**

sadarbība,  
notikumā balstīta  
māksla,  
performances māksla,  
mikrovide,  
sociālā dimensija

#### **Keywords:**

cooperation,  
event-based art,  
performance art,  
micro-environment,  
social dimension

## **Kopsavilkums**

Šajā rakstā autore pievēršas līdzdalībā un sadarbībā balstītas autorības aspektiem performatīvajās mākslās. Analizējot uzsvāru maiņu mākslinieciskajās praksēs vēsturiski, ir iespējams konstatēt pārnēsi no objektā balstītas mākslas tradicionālajās disciplīnās uz procesā un notikumā balstītu mākslu. Arī diskursīvi un metodoloģiski 20. gs. otrajā pusē iezīmējas tā dēvētais performatīvais un sociālais pavērsiens, tādējādi ieviešot aizvien spēcīgāku sociālo dimensiju gan mākslā, gan pētniecībā. Tas rada virkni estētisku, ētisku, komunikatīvu un ekonomisku izaicinājumu. Kā piemēripētes gadījums rakstā analizēta neformālu mākslinieku grupu darbība Latvijā 20. gs. 70.–80. gados, pievēršot uzmanību specifiskajam politiski sociālajam kontekstam un kultūrpolitikai.

## **Summary**

In this article, the author focuses on aspects of participatory and collaborative authorship in performative arts. By analyzing the shift of emphasis in artistic practices historically, it is possible to detect a transfer from object-based art in traditional disciplines to process- and event-based art. In the second half of the 20th century, from the perspective of methodology and discourse analysis, the so-called performative and social turns emerged, thus introducing an increasingly strong social dimension in both arts and research. This poses a series of aesthetic, ethical, communicative, and economic challenges. As a case study, the author examines the activities of informal artist groups in Latvia in the 1970–80s, focusing on the specific sociopolitical context and cultural policy at the time.

## levads

Līdzdalībā balstītās mākslas prakses (angļu valodā *participatory arts*)<sup>1</sup> sakņojas idejā par kolektīvu autorību, kura rodas, māksliniekam interaktīvi sadarbojoties ar skatītāju, veicinot skatītāja iesaisti un līdzdalību mākslas darba tapšanā tiktāl, ka nereti skatītājs kļūst par līdzautoru. Šādā sinerģijā būtisks ir rīcībspējas (angļu valodā *agency*) un afektīvas dinamikas jautājums, kā arī kolaboratīvs mākslas darba pieredzes modelis, kas bieži tiek vērtēts kā aktīvs un attiecību estētiskā balstīts pretstatā tradicionāli pasīvam un vērojošam. Māksliniekam sadarbojoties ar skatītājiem, top procesā balstīts mākslas darbs jeb konstruēta "situācija", kā to definē Teita Modernās mākslas muzejs (*Tate Modern*), kas var arī nerezultēties taustāma objekta izveidē, tātad pats radīšanas process, kopābūšana, sociāla iesaiste, komunikācija u. c. savstarpējas mijiedarbības elementi prevalē. Šis aspekts vizuālās mākslas vēsturē ir vērojams performances mākslā un performatīvajās mākslās kopumā, jo sevišķi sākot no 20. gs. otrās puses. Rietumu mākslas vēsturē šādas stratēģijas rezonē arī ar postmodernisma idejām un sašķeltu vai daudz balsīgu autorību, tādējādi vērstoties pret individuāla mākslinieka-ģēnija koncepciju un apšaubot vienas vienīgas patiesības iespējamību. Kā norāda Melburnas Universitātes profesors Čārlzs Grīns (*Charles Green*, 1953):

"Sadarbība bija izšķiroši svarīgs elements pārejas posmā no modernisma uz postmodernisma mākslu, un [...] trajektorija, kas sastāvēja no māksliniecisku sadarbību sērijas, skaidri parādās, sākot no 20. gs. 60. gadu konceptuālisma. Komandas darba uzplaukums mākslā pēc tā lika apstrīdēt ne tikai terminus, ar kuriem mākslinieciska identitāte tradicionāli tika saistīta, bet arī "rāmējumu" – diskursīvo robežšķirtni starp mākslas darba "iekšpusi" un "ārpusi." (Green 2001: x)

Tā kā gan mākslinieks, gan skatītāji šādās mākslas praksēs ir aktīvi sociāli aktori vai kļūst par tādiem, starp tiem izveidojas zināmas dialogiskas attiecības. Mākslas zinātnieki, apskatot līdzdalībā balstītās mākslas prakses, bieži atsaucas uz franču kuratora Nikolā Burjo (*Nicolas Bourriaud*, 1965) 1998. gada darbu "Attiecību estētika" (*Relational Aesthetics*), kā arī analizē franču filozofa Žaka Ransjēra (*Jacques Rancière*, 1940) filozofiskās pārdomas par šo tēmu tādos darbos kā "Estētikas politika" (*The Politics of Aesthetics*, 2004), "Emancipētais skatītājs" (*The Emancipated Spectator*, 2011) u. c. Attiecību estētika ir termins, kas tiek piemērots, lai raksturotu mākslu, kas radīta, balstoties vai iedvesmojoties no cilvēku attiecībām un to sociālā konteksta (*Tate Modern*). Kā norāda britu mākslas zinātniece Klēra Bišopa (*Claire Bishop*, 1971), par šādām attiecībām un uz līdzdalību un sadarbību vērstiem projektiem mākslas kontekstā interese sevišķi pieaugusi kopš 20. gadsimta 90. gadiem (Bishop 2012: 1). Bišopa arī vēš uzmanību uz terminoloģiskās daudzveidības problemātiku, kas konstatējama šo

---

1 Šeit un turpmāk tekstā sniegti vispārpieņemtie termini angļu valodā.

prakšu definēšanā. Tās tiek identificētas, piemēram, kā "sociāli iesaistoša māksla, kopienā balstīta māksla, eksperimentālas kopienas, dialogiska māksla, ārpusinstitūciju māksla, intervences māksla, līdzdalības māksla, kolaboratīva māksla, kontekstuāla māksla un (jaunākais termins) sociālā prakse" (Bishop 2012: 1). Bišopa pati izmanto jēdzienu "līdzdalības māksla", jo tas raisa asociācijas ar daudzu cilvēku iesaisti pretstatā "viens pret viens" interaktivitātes attiecību modelim un nav tik izplūdis kā, piemēram, "sociāla iesaiste" (Bishop 2012: 1).

Kolektīva iesaiste un aktīva rīcībspēja ir arī pozitīvi demokrātiskas sabiedrības faktori, tāpēc nereti līdzdalības mākslas projekti iemanto spēcīgu sociālu dimensiju. Tie kļūst ne tikai par māksliniecisku, bet arī sociāli politisku un pat terapeitisku metodi, ļaujot radoši un iekļaujoši strādāt ar konkrētām sociālām grupām, piemēram, slimnīcās, cietumos, bēgļu nometnēs. Radniecīgs termins ir arī sociāli iesaistoša māksla (angļu valodā *socially engaged art*) – arī te līdzdalība, kas var rezultēties sociālajā aktīvismā (angļu valodā *social activism*) vai konkrētas kopienas iesaistē (angļu valodā *community art*) mākslas projektos, ir izšķiroši svarīga. Ne tikai cilvēkiem, bet arī sociālam dialogam kļūstot par galveno mākslas mediju procesā balstītos mākslas darbos, līdzdalības māksla var tikt uzskatīta par sociālā dizaina veidu, kā rezultātā tiek veicinātas konstruktīvas pārmaiņas sabiedrībā<sup>2</sup>.

Lai izvairītos no kognitīvām kļūdām, ir būtiski analizēt specifisko kontekstu un laiktelpu, kādā šādi mākslas darbi top, jo totalitāri represīvos apstākļos kolektīvi iesaistošas metodes var būt arī sociālās inženierijas un indoktrinācijas, kā arī latentas propagandas formas. Līdzdalībā balstītās mākslas prakses tādējādi ir komplicēts un politizēts lauks arī ētisko apsvērumu ziņā. Piemēram, Bišopa kritizē mūsdienu neolibērālās kultūrpolitikas nostādnes, kuras pieprasa, lai ikkatrs finansējumam pieteikts mākslas darbs vai tā vīzija ir sabiedrībai noderīgs, pragmatiski izstrādāts projekts, kā rezultātā tiktu sasniegti sabiedrībai nozīmīgi mērķi: sociāli iekļaujoša sabiedrība, sociālo problēmu mazināšana, sociālās saiknes atjaunošana utt. Bišopa uzstāj, ka šāda kultūrpolitika devalvē mākslu, padarot to pašmērķīgu un riskējot, ka sociāli neaizsargātas grupas kļūst par sociālās pornogrāfijas objektiem (Bishop 2012: 22)<sup>3</sup>, savukārt līdzdalības mākslai ir liegts pašpateikami pastāvēt, jo "nevar būt neveiksmīgi, bez panākumiem, neatrisināti vai garlaicīgi līdzdalības mākslas darbi" (Bishop 2012: 13).

---

2 To var definēt arī kā transformācijas jeb pārmaiņu dizainu (angļu val. *transformation design*).

3 Intervijā 2014. gadā Bišopa atzīst, ka "par grāmatas ierosmi kalpoja īpašais politiskais konteksts Ziemeļeiropā 21. gadsimta sākumā, [kad bija] pirmskrīzes periods [un] neoliberalismā balstītās kultūras finansēšanas politiskās nostādnes sāka izmantot mākslu kā veidu, lai stiprinātu sociālās iekļaušanas programmas, kuras vienlaikus tika uzskatītas par mazvērtīgākām salīdzinājumā ar izglītības privatizāciju un veselības aprūpi. Starp privileģētajiem žanriem šajā valsts finansējuma panorāmā bija līdzdalības māksla un teātris." (Eschenburg 2014)

Ņemot vērā šo izaicinājumus caurvīto diskursīvo lauku, raksta autore piedāvā aplūkot līdzdalībā balstītās mākslas prakses un kolaboratīvās autorības piemērus tuvāk, pievēršot uzmanību gan semantiskām, gan metodoloģiskām niansēm, tādējādi iezīmējot teorētiskā lauka trajektorijas, kā arī detalizētāk analizējot Latvijā konstatējamās sadarbībā balstītos mākslas modeļus 20. gadsimta 70.–80. gados kā piemēripētes gadījumu.

## **Jēdziena “kolaboratīvs” semantiskie aspekti un lokāli specifiskais konteksts**

Terminoloģija ir būtisks jaunu zināšanu radīšanas aspekts, tomēr tās izstrāde un ieviešana rada arī milzīgu problēmu, jo sevišķi laipojot starp Rietumu mākslas un kultūrvēsturē jau aprobētiem jēdzieniem un mēģinājumiem tos kritiski lokalizēt. Kritiskā paradigma aicina izvērtēt prevalējošo Rietumu mākslas vēstures skatījumu un drīzāk meklēt paralēlo un plurālistisko vēsturu satekpunktus, kur Rietumu māksla var tikt piemērota nevis kā noteicošā, bet *viena no* perspektīvām. Tā ir problemātika, kas jo īpaši nozīmīga Austrumeiropas mākslas pētniecībā (skatīt vairāk: Kristberga 2022).

Šajā rakstā autore ievieš tādus jēdzienus kā “sadarbībā balstīta māksla” un “līdzdalībā balstīta māksla”, kā arī aplūko dažādas autorības formas. Atvērts ir jautājums, vai termini “sadarbībā balstīta” un “kolaboratīva” autorība latviešu valodā var tikt lietoti kā sinonīmi.

Iztirzājot sadarbībā balstītas autorības piemērus, vispirms jāizprot jēdziena “kolaboratīvs” nozīme. Tas jo īpaši būtisks Latvijas sociālās un politiskās vēstures kontekstā 20. gs. Tā kā Latvija bija okupēta un kā sociālistiskā republika inkorporēta Padomju Sociālistisko Republiku Savienības (PSRS) sastāvā no 1940. līdz 1941. gadam un pēc tam no 1944. līdz 1991. gadam, jāņem vērā, ka šajā rakstā piemēripēte fokusēta uz līdzdalībā balstītās mākslas praksēm, kas attīstījās totalitārā režīma apstākļos, t. i., represīvu mehānismu, kontroles, propagandas un dogmatiskas ideoloģijas žņaugos. Šādā laiktelpā alternatīvas mikrovides veidošana kļuva par savveida izdzīvošanas stratēģiju un mēģinājumiem radīt depolitizētu vidi, kas nebija bīstama (tātad nebija antisovietiska vai politiski disidentiska), bet reizē bija radoši eksperimentāla, jo neoficiāla. Tā kā viens no padomju totalitārās iekārtas mērķiem bija iznīcināt pilsonisko sabiedrību, tādējādi arī individuālu rīcībspēju, nehierarhiskas un pašiniciatīvā, kā arī pašinteresē balstītas līdzdalības prakses mākslā ir sevišķi izceļams fenomēns.

Tomēr jēdziens “kolaboratīvs” padomju okupācijas periodā rada arī citas konotācijas, proti, par politiski angažētu kolaboracionismu, t. i., sadarbību, kas izpaužas kā informācijas nodošana Valsts drošības komitejai (VDK), kura piemēroja represīvas metodes, kā ieslodzījumu, deportāciju vai pat nāvessodu, lai kontrolētu pretpadomju

aktivitātes un jo sevišķi ideoloģiskā līmenī. Kalifornijas Universitātes profesors Grānts Kesters (*Grant Kester*, 1959) uzskata, ka semantiskais slidenums starp jēdziena pozitīvajām un negatīvajām konotācijām ir jāņem vērā kā interpretācijas dažādību veicinošs aspekts. Ja primāri "kolaboratīvs" attiecas uz strādāšanu kopā vai, sadarbojoties citam ar citu, iesaistīšanos kopīgā darbā, tad otrā nozīme atklāj šīs prakses ēnas pusi – te sadarbība kontekstualizējama kā nodevība, jo sevišķi valsts nodevības kontekstā, sadarbojoties, piemēram, ar ienaidnieku (Kester 2011: 2). Galu galā "kolaboracionisms" tiek skaidrots kā 'sadarbība ar okupantiem, okupācijas režīmu' (tezaurs.lv). Šajā rakstā "kolaboratīva autorība" ir jēdziens, ko autore piemēro mākslas un jaunrades kontekstā, uzsverot plurālistisku un sadarbībā balstītu autorību un mijiedarbību starp autoru(-iem) un skatītājiem. Tas ir sevišķi būtisks komponents notikumā balstītas mākslas analīzē. Pētot sadarbību mākslas un kultūrvīdē Latvijā 20. gs. 70.–80. gados, var secināt, ka alternatīva un tālāk no oficiālā diskursa pozicionēta vide atklājas kā nehierarhiska un uz jaunradi vērsta. Sadarbībā balstītas mākslas prakses ir jauna eksperimentāla teritorija, kas, kā norāda Bišopa, "ir rets fenomens padomju blokā" (Bishop 2012: 130).

Tomēr tas neizslēdz iespēju aplūkot arī jēdziena "kolaboratīvs" otru – negatīvo – nozīmi šajā pašā kultūrvīdē. Diemžēl jāsecina, ka politiskā aina ir identificējama kā kompromitējoša atsevišķu indivīdu gadījumā. Kā liecina Latvijas Nacionālā arhīva digitalizētā LPSR VDK dokumentu arhīva dati, vairāku rakstā aplūkoto laikabiedru personas lietas ir atrodamas šajos arhīvos. Informācija ir pārāk skopa, lai izdarītu fundamentālus secinājumus, tomēr ir konstatējams fakts, ka šīs personas, piemēram, fotogrāfs Jānis Kreicbergs (1939–2011) un mākslinieks Andris Grinbergs (1946), bija nokļuvušas VDK redzeslokā un angažētas kā informanti. Ja VDK bija informēta par māksliniecisko grupu darbību un performatīvajām norisēm, bet represīvas metodes pret grupām netika piemērotas, varam izvirzīt pieņēmumu, ka šī darbība, lai gan devianta, tomēr netika atzīta kā padomju totalitāro režīmu graujoša. Tas jāva tādai disciplīnai kā performances māksla attīstīties paralēli oficiālajam diskursam. Tomēr, tā kā, piemēram, Kreicbergs baudīja padomju periodam retas privilēģijas, tostarp starptautisku mobilitāti, tad līdzīgu pieņēmumu varam izdarīt par savstarpējo kolaboracionisma izdevīgumu starp totalitāro režīmu un indivīdu, jo uz sadarbību vērsti informanti tika motivēti ar materiāliem vai personiskās izaugsmes labumiem.

Ikviens totalitārs režīms rada apstākļus, kas var būt ētisku dilemmu vai kompromisu piesātināti, dažkārt pat neatstājot nekādu izvēles brīvību. Performances mākslas vēsture Latvijā atklāj padomju politiskā režīma porainību, jo alternatīvas mākslas formas un tās iniciatori netika sodīti vai represēti. Iespējams, ka soda forma ir salīdzinoši maiga un vērsta nevis pret indivīdiem, bet disciplīnu – šāda veida māksla varēja eksistēt tikai (sub)kultūras un ģeogrāfiskā perifērijā.

## Metodoloģiskās grūtības

Atgriežoties pie jautājuma par sadarbībā balstītu mākslas prakšu ietekmi, Kesters konstatē trīs sevišķi izceļamas jomas ontoloģiskā, epistemoloģiskā un hermeneitiskā kontekstā, kurās vērojama mākslas prakšu transformācija sadarbības un līdzdalības ziņā, kas ietekmē mākslas vēsturi un teoriju plašāk:

“Pirmkārt, laikmetīgās kolaboratīvās mākslas prakses sarežģī estētiskās autonomijas ierastos jēdzienus. Šīs prakses iezīmē (ciklisku) estētiskās autonomijas pārskatīšanu, ņemot vērā caurlaidību, kas pastāv starp mākslas radīšanu un citām saistītām kultūrvides formām un aktīvismu. Tas rada virkni svarīgu ontoloģisku jautājumu. Kas ir “māksla” šajā vēsturiskajā brīdī, no kā tā sastāv, un kas to definē? Otrkārt, rodas vairāki jautājumi, kas attiecas uz šī darba epistemoloģisko statusu. Kādas zināšanu veidus rada sadarbībā un līdzdalībā balstītas un sociāli iesaistošas prakses? Šie jautājumi ir izvirzījušies priekšplānā nesenas debatēs par “estētisko” un “ētisko” kritēriju diferencēšanu mākslinieciskās jaunrades izvērtēšanā. [...] Treškārt, kolaboratīvām praksēm ir būtiski hermeneitiski apsvērumi. [...] Mākslinieki identificē dažādus dialogiskus procesus kā neatņemamu darba sastāvdaļu. Tas rosina domāt par recepcijas modeli un pētniecisko metodoloģiju kopumu, kas potenciāli atšķiras no tā, kas tiek izmantots, lai analizētu objektā balstītas mākslas prakses.” (Kester 2011: 9–10)

Attiecīgi Kesters definē kolaboratīvās prakses kā tādas, kur tajās radītā estētiskā pieredze transformē mūsu uztveri un atver telpu zināšanu formām, kas izjautā un liek izvērtēt vispāriņņemtas kognitīvās, sociālās vai politiskās paražas (Kester 2011: 11). Kesters arī norāda, ka šādu mākslas prakšu analizēšanai nepieciešama citāda metodoloģija, proti, šīs metodes ir vairāk saistāmas ar sociālo zinātņu metodēm, jo līdzdalība, process, novērojumi, rīcībspējas analīze, balss – tie ir antropoloģijas, socioloģijas un psiholoģijas termini, kas atšķiras no klasiskas mākslas vēstures pētniecības paņēmieniem. Filozofs Peislijs Livingstons (*Paisley Livingston*, 1951) gan uzsver, ka nav iespējams stingri nodalīt sociālo aspektu kā tādu, kas pieder no humanitāro zinātņu nozarēm atšķirīgai jomai, jo “visu veidu mākslas un literatūras jaunrade ir kolektīva vai sociāla tādā izpratnē, ka tā ir pozicionēta sociāli vēsturiskā kontekstā un to var panākt tikai socializēti un sociāli atkarīgi aģenti” (Livingston 2005: 75).

Tomēr uzsvāru pārneses rezultātā ir konstatējama metodoloģiska paradigmas maiņa arī plašākā kultūras un mākslas pētniecības kontekstā. Tā kā kopš 20. gs. 70. gadiem sociālās zinātnes ir aktīvi pievērsušās kultūrā balstītas performances terminoloģijai, analizējot ekspresīvo dimensiju darbībā balstītos notikumos, tostarp inscenētai sociālai kultūrai, jomas teorētiķi apgalvo, ka šo transformāciju var definēt kā performatīvo pavērsienu. Tā ir fundamentāla pārorientācija no iepriekš centrālās struktūras uz sociālu procesu (Bachmann-Medick 2016: 73). Visbiežāk procesa analīze izvirzās priekšplānā starpdisciplināras izpētes gadījumos, kontekstualizējot teatralitātes (drāmas, performances) koncepciju. Ja analizējam performatīvā pavērsiena katalizatorus,

tādi ir vairāki: rituāla antropoloģiska analīze, tostarp ikdienas kultūras rituālu analīze, piemēram, sportā, jurisprudencē u. c., arī aizraušanās ar *New Age* idejām un reliģisku prakšu apropriēšanu no citām kultūrām, tāpat būtiski iedīgli performativitātes teorijā meklējami valodas filozofijā, jo sevišķi Džona Ostina (*John Austin*, 1911–1960) runas aktu teorijā (Bachmann-Medick 2016: 75). Tomēr kultūras un mākslas studijām veidojas satekpunkts, proti, performatīvais pavērsiens (angļu valodā *performative turn*) ir konstatējams arī mākslās, kad 20. gs. 60. gados parādās jauni mākslas veidi, kas sākotnēji tiek plurālistiski definēti kā darbības māksla (angļu valodā *action art*), ķermeņa māksla (angļu valodā *body art*), hepeningi (angļu valodā *happenings*; atvasināti no vārda *to happen* – 'notikt') u. tml., bet 70. gados tiek integrēti vienotā jēdzienā – performances māksla (angļu valodā *performance art*). Šajās mākslas praksēs līdzīgi kā pētniecībā ir vērojama uzsvāru maiņa – mākslinieki pievēršas nevis objektu un artefaktu radīšanai, bet notikumu, situāciju un procesu konstruēšanai, "uzsverot estētiskās jomas performatīvo raksturu" (Bachmann-Medick 2016: 76).

20. gs. 90. gadi ir sevišķi dinamiski mākslinieku un mākslas darbu pārorientācijā uz sociālo aspektu. Bišopa raksta:

"Neatkarīgi no ģeogrāfiskās lokācijas mākslinieku pievēršanās sociālajam aspektam 20. gadsimta 90. gados ir vērtējama kā kopīga vēlme apgāzt tradicionālās attiecības starp mākslas objektu, mākslinieku un auditoriju. Vienkāršā valodā runājot, mākslinieks netiek uztverts kā diskrētu priekšmetu individuāls radītājs, bet kā sadarbības un *situāciju* radītājs; mākslas darbs, iepriekš definēts kā galīgs, pārvietojams, pārdodams produkts, tiek pārdefinēts kā ilgtermiņa vai beztermiņa *projekts* ar neskaidru sākumu un beigām; savukārt auditorija, kas iepriekš tika definēta kā "skatītāji", tagad ir pārpozicionēti kā līdzradītāji vai *dalībnieki*." (Bishop 2012: 2)

Bišopa gan uzsver, ka šādas konceptuālas pārmaiņas bieži vien daudz spēcīgāk funkcionē kā ideāli, nevis faktiski īstenotas darbības, tomēr to rezultātā tiek radīts spiediens uz mākslas radīšanas konvencionālajām praksēm un patēriņu kapitālisma kontekstā (Bishop 2012: 2). Rakstā "Sociālais pavērsiens: sadarbība un tās iekšējās pretrunas" (*The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*) izdevumā *ArtForum* 2006. gadā Bišopa šo mākslu raksturo kā tādu, kas manifestē "sociālo pavērsienu". Ja uzskatām, ka mākslas vēsturē izdalāmi trīs paradigmas maiņas punkti, kur konstatējams sociālais pavērsiens, pirmos divus saistot ar avangarda kustībām (vēsturiskais Eiropas avangards 1917. gadā un tā dēvētais neoavangards 1968. gadā), tad līdzdalības mākslas atdzimšana 20. gadsimta 90. gados ļauj mums pozicionēt komunisma krišanu 1989. gadā kā trešo transformācijas punktu (Bishop 2012: 3).

---

4 Bišopas izcēlums slīprakstā.

## Kolaboratīvā autorībā balstītu mākslas prakšu ģenealoģija un attīstība

Hronoloģiski ir iespē-

jams izsekot vairākiem pagrieziena punktiem līdzdalībā un sadarbībā balstītu mākslas prakšu ģenealoģijā un attīstībā, sākot no brīža, kad šīs idejas parādās 20. gs. avangarda mākslinieku lokā kā provokatīvs eksperiments, tad ar jaunu spēku attīstās 20. gs. 50.–60. gados, sabalsojoties gan ar vēsturiskā avangarda, gan postmodernisma nostādnēm, un visbeidzot transformējas 90. gados, kad tās pārtop par savveida ideoloģiju labklājības valsts un sociālu inovāciju kontekstā Rietumvalstīs.

Pirmie ideoloģiskie aizmetņi saistāmi jau ar 18. gs. un Immanuela Kanta (*Immanuel Kant*, 1724–1804) filozofiskajām pārdomām par skaisto. Lai gan šīs idejas vēl nepauž neko konkrētu par līdzdalībā balstītām mākslas formām, tomēr tajās liels uzsvars likts uz indivīdu un mākslu un jo īpaši – jautājumu par mākslas autonomiju un to, vai skaistais var pastāvēt nesaistīti ar sabiedrību, tās gaumi un spriedumiem. Darbā “Spriestspējas kritika” (1790) Kants reflektē par estētisko patiku, kas, viņaprāt, ir neieinteresēts baudījums, jo tā ir tikai patika pret objekta iespaidu, neatkarīga no objekta eksistences. Tātad, pēc Kanta domām, objekta skaistums nav atkarīgs ne no tā, kas tas par objektu, ne no morāliem vai citiem apsvērumiem.

Savukārt 19. gs. sākumā franču filozofs Viktors Kuzēns (*Victor Cousin*, 1792–1867) ir viens no pirmajiem autoriem, kas nāk klajā ar paradigmatisko filozofisko frāzi “māksla mākslai” (angļu valodā *art for art's sake*; franču valodā *l'art pour l'art*). Šī frāze kļūst par “tīrās mākslas” koncepcijas kvintesenci, respektīvi, tiek uzskatīts, ka mākslai nav nepieciešams attaisnojums un tai nav jākalpo politiskiem, didaktiskiem, morāliem, utilitāriem vai citiem mērķiem. Māksla tādējādi ir pašpietiekama un morāli neitrāla. Kā raksta franču dzejnieks Teofilis Gotjē (*Théophile Gautier*, 1811–1872), “māksla mākslai nozīmē, ka [mākslas] lietpratēji dzenas pēc tīra skaistuma – fiziska, intelektuāla un garīga” (*The Art World*, 1917). “Māksla mākslai” koncepcijas aizstāvji gan Francijā, gan Lielbritānijā uzsver mākslas estētiskās un formālās vērtības – krāsu, līniju, formu, kompozīciju utt. 19. gs. vidū Lielbritānijā pat izveidojas vesela estētisma kustība (*Aesthetic Movement*, 1860–1900), kas ir balstīta Kanta filozofijā par skaisto.

Tomēr “māksla mākslai” pieeja un tās uzsvars uz mākslas darba formālajām kvalitātēm tiek arī kritizēta. Starp paradigmas kritiķiem jāmin Valters Benjamins (*Walter Benjamin*, 1892–1940), kurš norāda, ka akadēmiskai un formālās kvalitātes cildinošai mākslai veidosies dialogs ar ļoti šauru mākslai pietuvinātu skatītāju loku, savukārt dialogs ar plašāku sabiedrību nebūs iespējams, tādējādi Benjamins uzsver sociālā dialoga nozīmību. Viņš raksta, ka “māksla mākslai” ir mākslas teoloģijas doktrīna, kurā tiek cildināta “tīras” mākslas ideja, noliedzot jebkādu mākslas sociālo funkciju (Benjamin 1969: 6). Arī Frīdrihs Nīče (*Friedrich Nietzsche*, 1844–1900) kritizē emancipēto distancēšanos no indivīda un sabiedrības tīrās mākslas vārdā:

“Kad morāles sludināšanas un cilvēka uzlabošanas mērķis ir izslēgts no mākslas, tas joprojām nekādi nenozīmē, ka māksla kopumā ir bezmērķīga un bezjēdzīga. Īsumā sakot, “māksla mākslai” ir tārs, kas grauž savu asti. “Labāk nekāds mērķis, nevis morāls mērķis!” – tā ir tikai kaislīga runa. Psihologs, no otras puses, jautā: ko jebkāda veida māksla dara? Vai tā necildina? Neglorificē? Neizvēlas? Nedod priekšroku? Ar visu šo tā stiprina vai vājina konkrētus vērtējumus. Vai tā ir tikai nejausība? Kaut kas, kur mākslinieka instinkts nespēlē nekādu lomu? Vai tā nav mākslinieka spējas iepriekšpieņemšana? Vai mākslinieka pamatinstinkts ir vērstis uz mākslu vai drīzāk uz mākslas jēgu, uz dzīvi? Uz dzīves pievilcību? Māksla ir liels stimulē dzīvei: kā gan kāds to var saprast kā bez mērķa un bez nolūka, kā “mākslu mākslai”?” (Kadri 2011: 40)

Savukārt 20. gs. avangarda mākslā sociālā dimensija tiek attīstīta tiktāl, ka notiek pārnese no objektā balstītas mākslas uz notikumā balstītu mākslu, tādējādi gan paplašinot mākslas definīcijas robežas, gan provocējot vidusšķiras gaumi. Bišopa uzskata, ka dadaisti bija līdzdalības mākslas priekšvēstneši. Dadaisma 1921. gada aprīļa sezona Parīzē sastāvēja no dažādiem pasākumiem, kuros tika iesaistīta arī plašāka sabiedrība. Piemēram, kādā ekskursijā uz vienu no baznīcām Parīzē pievienojās ap 100 cilvēku, lai gan bija intensīvas lietavas. Kā norāda Bišopa, sirreālisma manifesta autors *Andrē Bretons* (*André Breton*, 1896–1966) pat nāca klajā ar frāzi “mākslīgās elles” [to 2012. gadā aizņemas arī Bišopa savas grāmatas nosaukumam – L. K.], lai aprakstītu šo jauno notikumu koncepciju, kā rezultātā mākslinieki devās ielās, ārā no kabarē hallēm (Bishop 2006: 10), kas sākotnēji bija dadaistu mājvieta<sup>5</sup>.

Līdz ar redīmeidu integrēšanu mākslā dadaisti bruģēja ceļu turpmākiem mēģinājumiem iekļaut ikdienas dzīves prakses mākslā, tādējādi arvien vairāk pludinot nošķirumu starp šīm divām sfērām. Tā kā šajos eksperimentos izmantotā pieeja paredzēja arī mijiedarbību ar skatītājiem, tos iekļaujot performatīvos notikumos, dadaisti arī akcentēja “nemākslinieku” lomu (Govan et al. 2007: 28, 41). Gan dadaisti, gan sirreālisti un futūristi, rakstot manifestus un aicinot uz jaunas koncepcijas mākslinieciskām ekspresijām, tostarp procesā balstītām, izveidoja pamatu neoavangardam 20. gadsimta 50.–60. gados, kad ķermenis, darbība, process eventuāli kļuva par jauna vizuālās mākslas veida – performances mākslas – raksturlielumiem. Apritē nonāca atkal jauni termini, piemēram, hepeningi, kas, rezonējot ar vēsturiskā avangarda mākslinieku centieniem, atkal kļuva par instrumentu, kā apšaubīt robežšķirtni starp mākslas objektiem un ikdienišķiem notikumiem.

Pretnostatot dažādas vienlaicīgas, polimorfiskas un multimedijas balstītas darbības un notikumus, amerikāņu mākslinieks *Alans Keprovs* (*Allan Kaprow*, 1927–2006)

---

5 Savukārt Kesters apgalvo, ka vēsturiskais avangards ir kļuvis par savveida diskursu jeb kanonu arī laikmetīgās mākslas laukā: “Šis avangarda tradīcijas elementi ietver īpašu recepcijas modeli, kas balstīts uz šoku vai pārrāvumu, *a priori* pieņēmumu, ka skatītājs uztveres vai kognitīvo maņu ziņā ir naivs, un ticību pēc būtības transgresīvam vai atbrīvojošam iekāres spēkam vai iracionālai somatiskai pieredzei. Šis jaunrades veids joprojām ir klātesošs arī laikmetīgajā mākslā.” (Kester 2011: 11)

bija ne tikai viens no redzamākajiem performances mākslas autoriem Ziemeļamerikā, bet arī vairāku teorētisku pārspriedumu autors. Iedvesmojoties no darbības gleznotāja (angļu valodā *action painting*, 'darbības glezniecība') Džeksona Polloka (*Jackson Pollock*, 1912–1956), Keprovs domāja par jaunu mākslas veidu, kurā mākslinieks radītu situāciju jeb vidi, kurā varētu integrēt gan mākslinieka paša, gan skatītāja ķermeni un no tā izrietošās darbības. 1961. gada esejā "Hepeningi Ņujorkas mākslas vidē" (*Happenings in the New York Scene*) Keprovs raksturo, kas tad ir jaunradītie performatīvie notikumi:

"Hepeningi ir notikumi, kas, vienkārši sakot, notiek. [...] Tiem nav nekādas virzības, un tie neizsaka kādu konkrētu viedokli. Pretstatā mākslas veidiem pagātnē, hepeningiem nav strukturēta sākuma, vidus vai beigu. To forma ir atvērta un plūstoša; nekas acīmredzams netiek meklēts, un tāpēc arī nekas netiek iegūts. [...] Šie notikumi faktiski ir teatrāli, tomēr tie ir netradicionāli." (Kaprow 1993: 16–17)

Keprovs uzsver, ka pretstatā teātrim hepeningos nav nošķiruma starp skatītājiem un uzvedumu, un tādas vietas kā "veci bēniņi, pagrabi, tukši veikali, daba un iela" ir vietas, kur tapuši "visintensīvākie un nozīmīgākie hepeningi" (Kaprow 1993: 17). Hepeningi aicina aizmirst par manierēm un iesaistīties mākslā, tāpēc "hepenings ir raupjš, pēkšņs un bieži šķiet "netīrs"" (Kaprow 1993: 18). Hepenings un tradicionāla teātra luga atšķiras tāpēc, ka "hepeningā nav scenārija un nepārprotamas "filozofijas". Tas tiek īstenots improvizējošā manierē līdzīgi kā džezs [...], kur mēs konkrēti nezinām, kas notiks pēc tam." (Kaprow 1993: 18–19) Teātrī vārdi ir būtiski, savukārt hepeningā "bieži vien vārdi gan ir, bet tiem var un var arī nebūt burtiska nozīme" (Kaprow 1993: 19). Trešā būtiskā atšķirība ir nejausības princips [tādējādi rezonējot ar vēsturisko avangardu – L. K.], jo hepeningā nejausība ir "apzināti izmantots princips, kas maina visu kompozīciju un tās raksturu. Spontāna darbība ir tās galvenais stūrakmens." (Kaprow 1993: 19) Kā pēdējo atšķirību Keprovs min apgalvojumu, ka hepeningu nav iespējams reproducēt. Katra performance atšķiras no iepriekšējās, pirmkārt, nejausības un spontānas darbības dēļ, otrkārt, fizisko materiālu dēļ, kas izmantoti, lai radītu konkrēto vidi (Kaprow 1993: 20)<sup>6</sup>.

Būtiskas ir Keprova idejas attiecībā uz skatītāju iesaisti un līdzdalību hepeningos. 1966. gada esejā "Asemblāžas, vides un hepeningi" (*Assemblages, Environments and Happenings*) Keprovs puda viedokli, ka "skatītāji ir pilnībā jālikvidē" (Kaprow 1995: 201), jo gan telpa, materiāli, vide, gan cilvēki ir dinamiski jāintegrē performancē:

---

6 Esejā "Hepeningi: radikālu pretnostatījumu māksla" (*Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962) teorētiķe Sūzana Sontāga (*Susan Sontag*, 1933–2004) raksta, ka haotiskais priekšmetu juceklis ir tas, kas definē hepeningu kā "vidi" (angļu valodā *environment*). Sontāga, kas vēroja hepeningus kā skatītāja, secināja, ka tiem ir divi galvenie raksturlielumi: (1) attieksme pret skatītājiem, ko Sontāga raksturo kā uzbrūkošu un kaitinošu (Sontag 1982: 265); (2) attieksme pret laiku. Sontāga raksta, ka bieži vien skatītāji nezināja, ka hepenings ir beidzies un laiks doties prom. Tas skaidrojams ar to, ka hepeningiem nav scenārija, stāsta un spriedzes vai neziņas elementa (Sontag 1982: 266).

“Neaktīvu cilvēku grupa hepeninga telpā ir vienkārši nedzīva telpa, [un] hepenings, kurā sēdošiem skatītājiem rodas tikai empātiska reakcija, nav hepenings, bet skatuves teātris.” (Kaprow 1995: 201) Līdzīgi dadaistu paustajām idejām par plašāku sabiedrību kā “nemāksliniekiem”, arī Keprovs norādīja, ka hepeningos profesionāls talants ir nebūtisks – “situācijas hepeningā ir dzīvei pietuvinātas (angļu valodā *lifelike*) vai, ja tās ir neparastas, tad tik primitīvas, ka profesionālisms ir lieks” (Kaprow 2006: 103). Pēc Keprova domām, “aktieri ir ieguvuši skatuves mākslas izglītību un šos ieradumus ir grūti atnest – tas pats attiecas arī uz [...] trenētiem sportistiem, [un] vislabākie [hepeningu] dalībnieki ir cilvēki, kas parasti nav bijuši saistīti ar mākslu vai performanci, bet tiek iekustināti piedalīties aktivitātē, kas ir jēgpilna idejiskā ziņā, bet dabiska metožu ziņā” (Kaprow 2006: 103).

Protams, Keprovs nav vienīgais, kurš reflektē par jauna veida mākslu, kas ir sociāli orientēta. Par līdzdalības sekmēšanu domā arī citi autori, tostarp, piemēram, francūzis Gijs Debors (*Guy Debord*, 1931–1994), domubiedru grupas *Situationist International* līdzdibinātājs. Viņš, gan vairāk kapitālisma un patērētājkultūras kritikas kontekstā, uzsvēris, cik ļoti kapitālisma sistēma šķeļ un sadrumstalo sabiedrību<sup>7</sup>. Šīs idejas un galvenie “apsvērumi par [skatītāju] aktivēšanu, autorību un kopienu kļūst par visbiežāk citētajiem motivējošajiem faktoriem gandrīz visos mākslinieciskajos centienos, lai veicinātu līdzdalību mākslā kopš 20. gs. 60. gadiem” (Bishop 2006: 12). Arī laikmetīgās mākslas jomā mūsdienās konstruētu situāciju koncepcija ir būtisks sākumpunkts māksliniekiem, kas strādā ar “dzīvajiem” jeb nepastarpinātajiem notikumiem un cilvēkiem kā mākslas galveno materiālu (Bishop 2006: 13). Ja mākslinieks kā mākslas darba idejas autors iniciē procesu, tad svarīgi ir saprast, vai kolaboratīvas autorības modelī viņš ir gatavs apzināti atsācīties no autonomijas, ļaujot performatīvajā telpā un norisē ienākt skatītājam kā līdzautoram. Tas ir pārbaudījums, taču tajā pašā laikā – iespēja radīt jaunu un kopīgu pieredzes un zināšanu formu.

## Līdzdalībā balstītās mākslas prakses Latvijā 20. gs. 70.–80. gados

Arī Latvijā sarežģītajā 20. gs.

sociālajā un politiskajā vēsturē attīstās katram laika periodam specifiski kolaboratīvās autorības un līdzdalības mākslas prakšu piemēri – pat ja epizodiski un sporādiski, tomēr tos ir iespējams konstatēt.

Latvijas mākslas vidē 20. gs. 70.–80. gados ir identificējami vairāki līdzdalībā un kolaboratīvā autorībā balstīti mākslas projekti. Šāda kolaboratīva autorība atšķirās

---

7 Latviešu valodā ir tulkots Gija Debora darbs “Izrādes sabiedrība”, pirmo reizi publicēts 1967. gadā (izdevējs: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2017).

no totalitāras valsts hierarhiskā pārvaldības modeļa, jo brīvi izveidotas mākslinieku grupas kopīgi radīja mākslas darbus vai procesus, kas, pirmkārt, bieži vien nekvalificējās kā oficiālā un tādējādi cenžējamā māksla; otrkārt, jaunrade nebija pakļauta ideoloģiskiem mērķiem; treškārt, ne vienmēr grupas apvienojās ar mērķi radīt taustāmu rezultātu – dažkārt tā bija tikai domapmaiņa, socializēšanās vai sadzīviska situācija, piemēram, kopīgas dzīvojamās platības īrēšana. Tomēr šīs mazās neoficiālās komūnas, kā to var redzēt, piemēram, Biroja grupas, Mežaparka komūnas, Otrās franču grupas<sup>8</sup>, Pollucionistu<sup>9</sup> un apvienības “Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīca” (NSRD)<sup>10</sup> gadījumā, nereti kļuva par radošuma katalizatoriem un mazām demokrātiskas brīvības saliņām. Būtisks faktors grupu kolektīvajā identitātē bija tīklošanās, no tās izrietošie jaunu sadarbības modeļu meklējumi, radoši eksperimenti un dažādu mākslas disciplīnu sintēze.

Tā kā šajā laika periodā kolektīvisms bija ideoloģiska prasība un valsts uzspiesta norma, var jautāt, kādi bija impulsi, kas māksliniekus motivēja uz šādu līdzdalībā vērstu radošo praksi. Iespējams, līdzdalība kolaboratīvās autorības mākslas darbos alternatīvā kultūrvīdē ārpus padomju ideoloģijas un kontroles bija veids, kā pieredzēt autentiskāku kolektīvās pieredzes modeli (tas balstīts pašiniciatīvā un spējā pašorganizēties), nekā to noteica totalitāras valsts iekārta<sup>11</sup>. Līdzdalības estētiku Latvijā vēlīnā sociālisma periodā ietekmēja sociāli politiskie apstākļi, tomēr šīs iniciatīvas vērtējamas arī kā mēģinājumi radīt depolitizētu mākslu, kas bija brīva no ideoloģiskajām dogmām vai politiskiem pretargumentiem. Tā bija mikrovide, kurā varēja īstenot demokrātiskos principos un politiski nehierarhiskās attiecībās balstītu attiecību modeli.

Mākslas zinātnieks Jānis Taurens 2022. gada KUMU izdevumā *Thinking Pictures* rakstā *Otherwise Than Conceptualism* norāda, ka, no mūsdienu perspektīvas raugoties,

---

8 Otrās franču grupas dalībnieki: Maija Tabaka, Imants Lancmanis, Bruno Vasiļevskis, Jānis Krievs, Līga Purmale un Juris Pudāns. Šī grupa tika nodibināta 20. gs. 60. gados, apvienojot māksliniekus, kuri interesējās par franču glezniecību, literatūru un kultūru. Tā devētā Pirmā franču grupa pastāvēja 20. gs. 40. gados. Padomju represīvais mehānisms ar to nežēlīgi izrēķinājās, 1950. un 1951. gadā piespriežot tās dalībniekiem 7–25 gadu ilgu ieslodzījumu soda nometnēs. Valsts drošības komiteja (VDK) jeb čeka šo grupu nosauca par Franču grupu. Paši grupējuma dalībnieki uzzināja par sev piešķirto apzīmējumu tikai pēc atgriešanās no izsūtījuma nometnēm.

9 Pollucionisti bija laikabiedru grupa, kuras sastāvā bija: Anda Ārgale, Māris Ārgalis, Jānis Borgs, Valdis Celms, Kirils Šmeļkovs, Kārlis Kalsers, Jāzeps Baltinavietis. 1978. gadā viņi radīja sociāli kritisku fotomontāžas sēriju ar nosaukumu “Savādota Rīga”, kur daļa fotogrāfiju tika publicētas avīzē “Literatūra un Māksla” (kopumā tika uzņemti ap 100 attēlu).

10 Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīca (NSRD, 1982–2004), tās dibinātāji un dalībnieki ir “trīs radošas personības – arhitekts Hardijs Lediņš, mākslinieks Juris Boiko, mūziķe Inguna Černova (vēlāk Rubene)” (Mazvērsīte 2021).

11 Uz to uzmanību vērš arī Bišopa. Skatīt: Bishop 2012: 161.

attiecības, piemēram, Andra Grinberga kolaboratīvajos performances mākslas projektos, tomēr vērtējamas kā hierarhiskas, jo kailais sievietes ķermenis performanču dokumentācijās ir reprezentēts kā vīrišķā skatiena objekts, tādējādi var secināt, ka grupas attiecību dinamika atbalsta patriarhālo kārtību. Raksta autore nevēlētos piekrist šim viedoklim, jo sevišķi tāpēc, ka pieņēmums izdarīts, balstoties uz vienu fotogrāfiju, kurā redzama kaila Inta Grinberga četru apģērbtu vīriešu "ielenkumā" (Taurens 2022: 70). Te būtiski atzīmēt, ka Grinberga performanču dokumentācijās, kur kailums bija norma, kails vīrieša ķermenis ir tikpat eksplīcīti eksponēts kā sievietes ķermenis. Tāpat jāpiebilst, ka Grinberga seksualitāte nebija fiksēta un migrēja starp heteroseksualitātes un homoseksualitātes trajektorijām. Tikpat labi varētu apgalvot, ka kailais vīrieša ķermenis performanču dokumentācijās ir homoerotiskā skatiena objekts. Sabiedrības iekārta padomju periodā nenoliedzami bija patriarhāla, un nav izslēgts, ka mākslinieki arī kolaboratīvas autorības projektos manifestēja patriarhālas uzvedības modeļus, jo tos bija iesavinājuši no iepriekšējām paaudzēm un sociāli un politiski uzturētās sistēmas, tomēr šī raksta autores arguments par nehierarhisku attiecību modeli neattiecas uz hegemoniskas komunikācijas vai uzvedības normām, bet gan uz salīdzinājumu starp hierarhiski strukturētu totalitāras valsts un mākslas sistēmas modeli pretstatā mākslinieku mikrovidei kultūras un mākslas perifērijā.

Ne visu šo radošo klasteru darbība bija vērsta uz darbības jeb performatīvajām mākslām, attiecīgi ne visos gadījumos ir iespējams analizēt attiecību estētiku mijiedarbībā ar skatītāju. Bieži vien paši grupas dalībnieki arī bija skatītāji, tātad dinamika vairāk vai mazāk saglabājās grupas iekšienē, un nav iespējams izvērtēt, piemēram, jau vērienīgākas sociālā aktīvisma formas, kur mākslas darba saturs un koncepcija būtu vērsta uz sociālu procesu vai pat sociālas mobilizācijas sekmēšanu. Tam būtu nepieciešama lielāka brīvība arī publiskajā vidē, lai radītu lielāku iespējamību mijiedarboties ar plašāku sabiedrību. Tomēr publiskā vide kļūst pieejamāka performatīviem procesiem gan mākslas, gan sociāli politiskā kontekstā tikai 20. gs. 80. gadu beigās, kad jaušamas PSRS sabrukšanas vēsmas (piemēram, 1986. gadā tiek dibināta grupa "Helsinki-86", kas iestājas par Latvijas brīvību, un 1988. gada 14. jūnijā grupas biedrs Konstantīns Pupurs (1964–2017) aiznes Latvijas sarkanbaltsarkano karogu no Brīvības pieminekļa līdz Brāļu kapiem)<sup>12</sup>; 70. gados mākslinieki pilsētvidē integrē performatīvus elementus mikrožestu veidā, t. i., ģērbjas rietumnieciskā manierē un pastaigājas pa Rīgas centrālajām ielām, saņemot pretī nosodošus skatienus, nicinājumu, pat spļāvienus un riskējot piesaistīt arī milicijas uzmanību<sup>13</sup>. Sociāli iesaistošas mākslinieciskas

---

12 Tāpat jāmin Mākslas dienu notikumi un performances Rīgas pilsētvidē 20. gs. 80. gadu otrajā pusē.

13 Šādas epizodes min Andris Grinbergs un Maija Tabaka (skat. Grinbergs 2011; Blaua 2010).

darbības pilsētvidē padomju režīmā varēja tikt manifestētas tikai okupācijas režīmam veltītajās demonstrācijās un parādēs. Tomēr krasā atšķirība starp norisēm 20. gs. 70. gados un 80. gados norāda arī uz kritiski analītisku nepieciešamību skatīt PSRS periodu nevis kā homogēnu laika un varas nogriezni, bet svārstīgu Maskavas ietekmei pakļautu okupācijas posmu, kur "maigāki" totalitārā režīma brīži un pat zināma liberalizācija mijas ar nežēlīgām represijām un apspiešanu.

Neoficiālu tīklojumu attīstība Latvijā 70.–80. gados, neskatoties uz uzraudzību un kontroli, demonstrēja, ka nav tādas publiskās sfēras, ko var slēgt totalitārā veidā, un nav tādas komunikācijas sistēmas, ko var pilnībā regulēt. Turklāt šie neoficiālie tīklojumi marginalizētā kultūras situācijā pierāda, ka māksliniecisko un individuālo rīcībspēju nevar absolūti apklusināt vai paralizēt un ka ir veids, kā saglabāt imunitāti pret ideoloģisko spiedienu. Tomēr, tā kā līdzdalībā balstītas radošās prakses pieprasa fizisku iesaisti mākslas procesos, ķermenis un no tā izrietoša darbība ir būtiski raksturlielumi šādā mākslinieciskajā stratēģijā. Līdz ar to ir nepieciešams pievērst uzmanību tādiem mākslas grupējumiem, kuri pievērsās performatīviem risinājumiem, metodēm un procesiem. Dažus no tiem apskatīsim nedaudz tuvāk.

Biroja grupa (1971–1974) bija starpdisciplināra mākslinieku grupa, ko nodibināja Tautas kinoaktieru studijas absolventi – Juris Civjans, Rūta Broka, Gita Skanstiņa, Ivars Skanstiņš, Vija Zariņa – ar mērķi "radīt jaunu, neatkarīgu teātri" (Skanstiņš 2010: 201). Biroja grupai nebija institucionāla statusa, formāla dalībnieku sastāva vai strukturālas hierarhijas. Grupa nosaukumu aizguva no Kino propagandas biroja telpām, kurā tika organizēti mēģinājumi. Grupas dalībnieki tikās divas vai trīs reizes nedēļā, lai kopīgi inscenētu improvizētas etīdes ar mērķi praktizēt alternatīvas un eksperimentālas metodes teātrī, galvenokārt fokusējot uzmanību uz inscenējumu bez verbālas komunikācijas. Ķermeņa vingrinājumi tika papildināti ar dzejas priekšlasījumiem, gleznošanu, diskusijām par mākslu un semiotiku<sup>14</sup>, kā arī kopīgu aizraušanos ar Mikelandželo Antonioni (*Michelangelo Antonioni*, 1912–2007) filmām. Ievērojamākais Biroja grupas mantojums būtu bijis vairākas pašportreta filmas, ko grupas dalībnieki uzņēma 1972. gadā. Diemžēl Valsts drošības komitejas iejaukšanās dēļ ir saglabājušās tikai divas no šīm filmām – Andra Grinberga filma "Pašportrets" un Ivara Skanstiņa "Mijkrēšļa rotaļa ar spoguļi". 1974. gada janvārī Biroja grupa beidza pastāvēt.

Latvijas performances mākslas vēsturē Biroja grupa izceļas kā viens no pirmajiem mēģinājumiem radīt hibrīdus, starpdisciplinārus, teātra mākslā balstītus projektus, kur radošas personības ar atšķirīgu pieredzi un redzējumu sadarbojās kolokatīvu performanču veidošanā. Improvizācijas un spontānuma elements bija nozīmīgs, lai

---

14 Lekcijas, kuras 1969. gadā lasīja Tartu Universitātes profesors Jurijs Lotmans (*Juri Lotman*, 1922–1993).

eksperimentētu ar naratīva struktūru un aktierdarba metodēm. Biroja grupa apropriēja motīvus no citām vizuālās mākslas nozarēm un teātra, kā arī atbalstīja ideju, ka starp šīm nozarēm nav jāievēro strikts dalījums, tātad, pašiem neapjaušot, veicināja Rietumu mākslā aktualizēto starpmedialitātes (angļu valodā *intermediality*)<sup>15</sup> pieeju. Biroja grupa ietekmēja arī Andri Grinbergu kā performances mākslinieku, jo tā inspirēja viņu veidot starpdisciplinārus mākslas darbus, pētīt alternatīva dzīvesveida trajektorijas un paplašināt mākslas žanru robežas. Viņa performances starpdisciplinārā rakstura dēļ, kā arī tabu tēmu, kailuma, biblisku atsauču un Rietumu kultūras citātu dēļ bija nopietna atkāpe no tolaik dominējošās mākslas doktrīnas – sociālistiskā reālisma, tomēr, izvērtējot sociālo dimensiju viņa radošajā rokrakstā, uzmanība jāvērs arī uz kolaboratīvās autorības piemēriem.

Grinbergs veidoja dažādus kolaboratīvus modeļus gan ar performanču dalībniekiem, gan fotogrāfiem, kas dokumentēja performances. Starp dalībniekiem bija dažādi radošo profesiju un kultūrvides pārstāvji, saistīti ar literatūru, vizuālo mākslu, mūziku, kino un teātri, piemēram: Mudīte Gaiševska (1935), Laima Eglīte (1945), Māra Ķimele (1943), Eižens Valpēters (1943), Anita Kreituse (1954), Miervaldis Polis (1948), Leonards Laganovskis (1955), Ināra Eglīte (1948–2020), Ivars Skanstiņš (1945–2011), Sandrs Rīga (1939)<sup>16</sup>, Andris Bergmanis (1945–2009) un citi. Neformāla jaunrade šādos starpdisciplināros klasteros, kur rezultāts nav vērsti uz politiskai ideoloģijai pakļautu saturu, bet drīzāk uz tam laikam inovatīvu, rotaļīgu, radošu un apolītisku tīklošanos, veicināja radošu kopienu un attiecīgi arī performances mākslas attīstību. Jāuzsver arī kultūrspecifiskā skatītāju-dalībnieku dinamika. Tā kā performances māksla bija margināla mākslas parādība un represīvas kultūrpolitikas dēļ nevarēja notikt oficiālajā, ideoloģijas piesātinātajā sfērā, šie mākslas notikumi 20. gs. 70. gados pārsvarā tika īstenoti draugu un ģimenes locekļu lokā. Performances dalībnieki bija arī primārie skatītāji un līdzautori. Savukārt, performanču dokumentācijām nonākot oficiālajā sfērā, piemēram, fotogrāfiju izstādēs vai albumos, tika sasniegta arī sekundārā auditorija – skatītāji, kas bieži neapjauš, ka vēro performances mākslas dokumentāciju. Tomēr, tikai aplūkojot darbu, skatītāji netiek aktīvi (fiziski) iesaistīti mākslas darba tapšanā, tāpēc sekundārās auditorijas gadījumos nav iespējams runāt par līdzdalības mākslas un kolaboratīvās autorības formām.

Īpaši var izdalīt mākslinieciskās sadarbības modeļus, kas veidojās starp Andri Grinbergu un fotogrāfiem, kuri dokumentēja performances: Jāni Kreicbergu (1939–2011) un Ati Leviņu (1946). Kreicbergs bija labi zināms fotogrāfs Latvijā. Radošo darbību viņš

---

15 Par to raksta, piemēram, *Fluxus* mākslinieks Diks Higinss (*Dick Higgins*, 1938–1998).

16 Sarunu ar Sandru Rīgu par padomju režīma represijām pret viņu var noklausīties šeit: [https://www.youtube.com/watch?v=VTGH2h9Yln4&ab\\_channel=Vertik%C4%81le](https://www.youtube.com/watch?v=VTGH2h9Yln4&ab_channel=Vertik%C4%81le).

uzsāka 1958. gadā kā ārštata fotogrāfs tādos izdevumos kā "Zvaigzne", "Dzimtenes Balss" un "Padomju Jaunatne". Viņš bija arī aktīvs fotokluba "Rīga" dalībnieks un organizēja vairākas starptautiskas izstādes, tostarp "Sieviete" (1968) un "100 foto meistari" (1972). No 1968. līdz 1972. gadam viņš vadīja Fotogrāfijas nodaļu Kultūras ministrijas Kultūras sakaru komitejā. 20. gs. 70. gadi bija ļoti produktīvs laiks viņa dzīvē, kad notika arī viņa personālizstādes un tika dibināti kontakti ar Rietumiem<sup>17</sup>. Šajā laikā Kreicbergs strādāja par modes fotogrāfu "Rīgas Modēs", kur viņš iepazinās ar tērpu modelētāju Grinbergu. No 20. gs. 70. gadu vidus Kreicbergs aktīvi sadarbojās ar Grinbergu, fotografējot tādas viņa hepeningus kā "Veltījums Antonioni: sarkanais tuksnesis" (1974), "Divi" (1974), "Teroristi" (1974), "Vecā māja" (1977) u. c. Tomēr Kreicbergs nepievienojās Grinbergam un viņa domubiedriem tikai tāpēc, lai dokumentētu viņu performances. Kreicbergs sadarbojās ar Grinbergu, radot kopīgus mākslas darbus, kuros procesā un notikumā balstīts mākslas darbs pārtapa par jaunu vizuālās mākslas darbu. Kreicbergs izstādīja performanču fotogrāfijas kā jaunradītus oriģinālus mākslas darbus, nekad nenorādot, ka tās dokumentē cita autora performances. Kreicbergs uzskatīja Grinberga performances par sadarbības projektiem, kur dalībnieku spontānums un improvizācija sniedza viņam iespēju īstenot brīvas radošās izpausmes. Līdzīgi motivēts bija arī Atis Leviņš<sup>18</sup> – arī viņš dokumentēja Grinberga performances un "aizņēmās" dokumentācijas fotogrāfijas saviem eksperimentiem ar zīda sietspiedi. Rezultāts tika prezentēts kā serigrāfija jeb fotogrāfijas, glezniecības un sietspiedes sintēzē radies hibrīds. Reprerzentāciju nodrošinošā medija autori – Kreicbergs un Leviņš – izvēlējās klusēt par ontoloģiski pirmo performatīvo notikumu un tajā iesaistītajām personām, jo pretējā gadījumā varētu piesaistīt nevēlamu Valsts drošības komitejas uzmanību. Šī stratēģija tādējādi bija pakļauta baiļu (un izdzīvošanas) mehānismam, kas izveidojās totalitārā režīma pieredzes dēļ, un tā ir vēsturiski, sociāli un politiski specifiska. Tomēr kolaboratīvās autorības princips ļāva meklēt eksperimentālākus un radošākus risinājumus, kas balstīti starpdisciplināritātē un vēlmē distancēties no ideoloģiskās dogmas.

Kolaboratīvas autorības modelis vērojams arī Imanta Lancmaņa (1941) un viņa domubiedru grupas organizētajos karnevālos un ballēs Rundāles pilī. Absolvējis glezniecības nodaļu Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā, 1972. gadā Lancmanis

---

17 Iespējams, privilēģijas, ko viņam piešķīra kā Valsts drošības komitejas aģentam.

18 Ir būtiski atzīmēt, ka tieši ap Ati Leviņu veidojās Mežaparka komūna. 1969. gadā viņš sāka īrēt istabiņu kādā ires savrupnamā Bērnu dārza ielā 11. Pamazām viņam pievienojās citi mākslinieki – Miervaldis Paulovics, Arvīds Priedītis, Leo Preiss, Juris Dimiters, Gunārs Lūsis. Komūna nebija politiski vai ideoloģiski disidentisks grupējums, tā arī neradīja kopīgus mākslas darbus, tomēr tā ir vēl viens mikrovides un radošas tiklošanās piemērs, kas pastāvēja ārpus oficiālās sfēras.

sāka strādāt par direktora vietnieku Rundāles pilī. Pils restaurācijas darbi kļuva par Lancmaņa mūža projektu. Tomēr pils bija ne tikai darba vieta, bet arī vieta, kur īstenot imersīvus, vietai pielāgotus "totālās mākslas"<sup>19</sup> projektus, organizējot eksperimentālas notikumā balstītas norises. Laikposmā no 1971. līdz 1984. gadam Lancmanis un viņa domubiedru grupa organizēja 12 karnevālus, kas veltīti dažādām tēmām, piemēram, Romas impērijai, rokoko stilam, NLO, 1905. gada revolūcijai u. c.

Pēc Lancmaņa domām, "Romas impērijas sabrukšanas balle" bija viens no kompleksākajiem pasākumiem Rundāles pilī (Lancmanis 2010: 238). Tas bija notikums, kas vērsts uz līdzdalību: visi dalībnieki bija iesaistīti arī vērienīgos priekšdarbos vietas veidošanā, tostarp dažādu objektu radīšanā. Lai panāktu iespējami autentiskāku un imersīvāku pieredzi, iepriekš tika izgatavoti pat vēsturiski precīzi trauki. Balles un karnevāli Rundāles pilī ir ierakstāmi Latvijas performances mākslas vēsturē. Šis notikumā balstītās mākslas parādības vērtējamas kā procesuāli, multimediāli mākslas darbi, kuros integrēti rituāli un ceremonijas, kostīmi, butaforijas, scenogrāfija, apgaismojums, mūzika un citi komponenti, sniedzot skatītājiem/dalībniekiem kolaboratīvā autorībā balstītu pieredzi un radot sirreālu, alternatīvu realitāti kā krasu kontrastu oficiālajai sfērai. Kolektīvi un kolaboratīvi radot šādu starpdisciplināru un vietai pielāgotu (angļu valodā *site-specific*) mākslas darbu, kura īstenošanā bija nepieciešams veikt izpēti, plānot performatīvā notikuma dizainu, īpaši sagatavoties un improvizēt, arī vēsturiskai arhitektūras struktūrai tika piešķirts jauns laikmetīgs konteksts un veidotas dialogiskas attiecības ar to. Turklāt "alternatīvas neoficiālas telpas [bija] svarīgs nonkonformisma mākslas pastāvēšanas priekšnosacījums" (Cseh 2013: 1).

Kolaboratīvas autorības jautājumu performances mākslas vēsturē Latvijā 70.–80. gados ir iespējams analizēt arī no citas perspektīvas. Mākslas darbu radīšana mazos sociālos tīklos sniedza iespēju māksliniekiem sadarboties, tādējādi idejas, motīvi un dažreiz pat visi darbi kā "izejmateriāls" tika piesavināti, lai radītu jaunus mākslas darbus. Mākslas parādību, kas atklāj migrāciju no vienas disciplīnas vai medija uz nākamo vairāku autoru izpildījumā, var analizēt starpmediālas apropriācijas kontekstā. Turklāt šī prakse iezīmē arī zināmas paralēles starp radošajām stratēģijām, ko piemēroja mākslinieki Ziemeļamerikā un Latvijā vienā un tajā pašā laika periodā.

Ideju piesavināšanos radošu impulsu formā nav iespējams kontrolēt radošā procesā. Tas ir organisks process, kur iedvesmu arī neapzināti var gūt no citiem autoriem vai mākslas darbiem. Tomēr gadījumos, kad kāds cits autors aizņemas jeb aproprē un eksponē visu mākslas darbu kā savu darinājumu, to var uzskatīt par zagšanu visai

---

19 Ideju par totālo mākslas darbu jeb *Gesamtkunstwerk* pauda Rihards Vāgners (*Richard Wagner*, 1813–1883), uzsverot tradicionālo mākslas veidu integrāciju vienotā mākslas darbā ar mērķi padarīt skatītāju pieredzi intensīvāku.

provokatīvā manierē. Ziemeļamerikā 20. gs. 70. gados šādu radošo stratēģiju izvērsa tādi mākslinieki kā Ričards Prinss (*Richard Prince*, 1949), Šerija Levina (*Sherrie Levine*, 1947) un Bārbara Krūgere (*Barbara Kruger*, 1945). Kā norāda amerikāņu mākslas zinātniece Rozalinda Krausa (*Rosalind Krauss*, 1941), apropiācija kā zagšanas, kopēšanas un citēšanas žests dekonstruē ideju par oriģinālu, rada *déjà vu* sajūtu un tiek uztverta kā ļoti postmoderniska prakse, jo postmodernisms ir "kopijas diskurss" (Krauss 1985: 19). Oriģinalitātes, autentiskuma un autorības jautājumi ir centrālie konceptuālie stūrakmeņi šādā konceptuālajā mākslā, kur autori apšaubā oriģinālu un autorību kā tādu. Tomēr pretstatā Ziemeļamerikai, kur piesavināšanās tika postulēta kā postmoderna konceptuālā māksla, Latvijā mākslinieki īstenoja šo stratēģiju, jo tie radīja mākslas darbus kopīgos hibrīdos projektos domubiedru, draugu un ģimenes locekļu lokā (turklāt postmodernisma filozofijas idejas šajā laika periodā Latvijā bija svešas). Te autorības jautājumi netika traktēti kā autortiesību pārkāpumi – tā drīzāk bija iespēja radīt alternatīvu, autonomu un cenzūrai nepakļautu mākslu, kas bija daudz svarīgāk par radošo autonomiju smacējošā, monolītā kultūrvīdē.

Kā piemēripētes gadījums šajā rakstā aplūkots 70.–80. gadu posms, tomēr tikpat interesants ir arī periods pēc PSRS sabrukšanas un neatkarības atjaunošanas Latvijā 1991. gadā, kad jauni mākslas un kultūrvīdes mehānismi tika ieviesti arī postsociālistiskajā telpā, jo īpaši institūcijas un mākslas tirgus kontekstā. Te svarīgs faktors ir Sorosa fonda klātbūtne Baltijas valstīs. Nodibinot struktūrvienību "Sorosa fonds – Latvija" 1992. gadā, tika uzsāktas mecenātiskas darbības, lai atbalstītu mākslu un kultūrvīdi. Savukārt 1993. gadā tika nodibināts Sorosa Mūsdienu mākslas centrs – Rīga, kas vēlāk pārtapa par Latvijas Laikmetīgās mākslas centru. Pretstatā padomju periodā iedibinātajai centralizētajai un valsts uzraudzītajai sistēmai, kas, izmantojot Mākslinieku savienību kā instrumentu, piešķīra līdzekļus profesionālās un privātās dzīves ekonomiskai uzturēšanai (studiju telpas, mākslas materiāli, dzīvojamā platība, iespēja piedalīties izstādēs utt.), postsociālistiskā vide ieviesa projektu pasauli, kur finansējums bija jāpiesaista, rakstot projektu pieteikumus, pamatojot mākslas jaunrades nepieciešamību, veicot izpēti utt. Šādi nosacījumi daudziem māksliniekiem radīja neizpratni, jo nebija ne vajadzīgo iemaņu, ne prasmju un zināšanu izteikt un pamatot savu mākslas darbu jēgu, nozīmi un iekļaušanos lielākā sociāli politiskā kontekstā, tāpat arī nebija izpratnes par mākslas tirgu un komerciālas mākslas vides funkcionēšanas mehānismiem. Tomēr tieši šādos apstākļos 90. gadu Latvijas mākslas vidē radās kolaboratīvas autorības piemēri (skatīt vairāk: Kristberga 2015).

## **Secinājumi**

Atgriezoties pie raksta sākumā minētajiem Grānta Kestera izvīzītajiem trim principiēm kolaboratīvo mākslas prakšu analīzē, iespējams uzdot secīgus jautājumus: (1) kas ir māksla konkrētajā vēstures periodā (piemēripētes gadījumā – vēlinājā sociālisma periodā), no kā tā sastāv, un kas to definē, (2) kādus zināšanu veidus rada kolaboratīvas, līdzdalībā balstītas un sociāli iesaistošas prakses, (3) kāda ir pētnieciskā metodoloģija šādu mākslas prakšu analīzē.

Pirmais jautājums ir sevišķi komplicēts, jo totalitāra režīma apstākļos gribot negribot izdalāms dihotomisks skatījums starp oficiālo un neoficiālo sfēru. Oficiālā māksla daudzās sociālistiskajās republikās bija sociālistiskais reālisms, kurš Latvijā kļuva par oficiālo mākslas stilu 20. gs. 40. gadu beigās pēc padomju okupācijas varas atgriešanās. Lai gan Latvijā nebija vērojami atklāti disidentiskas vai politiskas mākslas gadījumi, pretstats starp oficiālo un neoficiālo mākslu noteikti pastāvēja. Šis pretstats nav vērtējams kā strikti binārs pretnostatījums, drīzāk kā paralēlais stāvoklis, kur neoficiālā māksla nebija ne aizliegta, ne atļauta, tomēr reizē arī tika diskriminēta, pieļaujot eksponēšanu tikai kultūras un ģeogrāfiskā perifērijā ar ierobežotu skatītāju loku – nereti pašiem dalībniekiem arī esot skatītājiem. Te gan jābilst, ka ir vērojamas krasas pārmaiņas dažādās padomju režīma desmitgadēs, jo, salīdzinot 20. gs. 70. un 80. gadus, jāsecina, ka mākslas eksponēšanas iespējas publiskajā vidē atšķiras. Ja 20. gs. 70. gados, piemēram, Andra Grinberga performances notika privātā telpā – dzīvoklī – vai mazpilsētās, kā Carnikavā vai Mazirbē, tad 20. gs. 80. gados performances mākslinieki burtiski izgāja Rīgas ielās publiskajā vidē. Te minama Miervalža Poļa (1948) performance "Bronzas cilvēks" (1987), kuras laikā Polis pastaigājās pa Vecrīgu, vai performatīvā akcija "Staburaga bērni" (1988) Rīgas dzelzceļa stacijas laukumā un tuneļos un "Cilvēki būros" (1989) Filharmonijas skvērā, ko ikgadējās Mākslas dienās organizēja Sarmīte Māliņa (1960), Sergejs Davidovs (1959) un Oļegs Tillbergs (1956). Šie mākslas notikumi bija Trešās nacionālās atmodas (1987–1991) vēstneši un rezonēja arī ar performatīvām pilsoniskā aktīvisma akcijām publiskajā telpā, piemēram, ziedu nolikšanu pie Brīvības pieminekļa 1987. gadā vai sarkanbaltsarkanā karoga nešanu no Brīvības pieminekļa līdz Brāļu kapiem 1988. gadā. Paralēles un pat pārnese starp mākslas un politikas procesiem atklāj sociālā dizaina jeb procesu un mijiedarbības konstruēšanas nozīmīgo šķautni – aktīvs un uz kopienu vērstas pilsonis ir svarīgs demokrātijas priekšnosacījums.

Tomēr, vērtējot performances mākslas ģenealoģiju, jāatzīst, ka autsaidera pozcijas dēļ performances māksla nevarēja attīstīties kā patstāvīgs mākslas veids un nostiprināt statusu kopējā mākslas diskursā – netika sistemātiski iegūtas vai apkopotas zināšanas, nepastāvēja kritiski analītiska refleksija, savukārt informācija no Rietumiem tika iegūta sporādiski un nekonsekventi. Ideoloģisku apsvērumu dēļ valsts kultūras, mākslas un izglītības iestādes neatbalstīja performances mākslu ne finansiāli, ne

konceptuāli<sup>20</sup>. Ņemot vērā šo apstākļu kopumu, var apgalvot, ka performances māksla piederēja pie "subkultūras" vai "alternatīvās kultūras", kur pat paši mākslinieki un performatīvo notikumu dalībnieki nebija pārliecināti par definīcijām, ko varētu piemērot viņu darbībām, tāpēc itin bieži tika pausts uzskats, ka performances mākslas izpausmes bija "ballītes", "socializēšanās" vai "dzīvesveids". Tomēr tieši socializēšanās kļūst par katalizatoru radošiem eksperimentiem un savstarpēji vērtīgas radošās apputeksnēšanās platformu. Tā sekmē līdzdalībā balstītu mākslas prakšu un kolaboratīvas autorības modeļu veidošanos. Tādējādi var secināt, ka, no vienas puses, komunisma apstākļi iegrožoja radošo brīvību un māksliniecisكو autonomiju, liekot pakļauties ideoloģiskajam un represīvajam spiedienam, bet, no otras puses, aktivizēja neordināru pieeju meklēšanu centienos apiet šos šķēršļus.

Otrais Kestera piedāvātais analītiskais instruments attiecas uz zināšanu veidiem, ko rada kolaboratīvas, līdzdalībā balstītas un sociāli iesaistošas prakses ētiskās un estētiskās dimensijas pretnostatījuma kontekstā. 20. gs. 70.–80. gados arī šis jautājums ir ļoti sarežģīts, lielākoties jau tāpēc, ka totalitāra režīma apstākļos pastāvēja dubultā morāle un sociālas adaptācijas stratēģijas, kas ļāva saglabāt iekšējā taisnīguma, godīguma un patiesuma izjūtu indoktrinācijas spiediena apstākļos (skatīt vairāk: Kristberga 2021). Turklāt šajā laika periodā mākslas un kultūrvīdē nebija ieviesti kapitālisma vai neolīberālisma principi. Mākslinieki iesaistījās alternatīvās radošās norisēs intuitīvi, nebija pat tādu terminu kā "projekts" vai "finansējuma piesaistīšana". Oficiālo jaunradi uzraudzīja un ekonomiski uzturēja valsts, savukārt neoficiālās darbības notika perifērijā, kur neviens neprasīja paskaidrojumus, kādā veidā konkrētais notikums būs vērtīgs tā dalībniekiem. Arī estētiskie apsvērumi ir gana pretrunīgi. Lai gan no mūsdienu skatpunkta raugoties, mēs nenoliedzami atzīstam, ka procesā balstītie performatīvie notikumi ir jāieraksta Latvijas mākslas vēsturē un varbūt pat kanonā, ir jāpaiet pusgadsimtam, lai pie šādas atziņas mēs nonāktu (lai gan institucionāli joprojām šis mākslas veids ir getoizēts). Gaistošās efemērās dabas dēļ par performances mākslas estētiskajām kvalitātēm šodien varam spriest tikai pēc saglabātās dokumentācijas, t. i., fotogrāfijām, tomēr arī pašiem norišu autoriem un dalībniekiem estētiskais elements tolaik bija ļoti svarīgs. Uz to norāda rūpīgie gatavošanās darbi, plānošana, deleģēšana, koordinēšana, kas faktiski ir ļoti mūsdienīgas projektu vadības metodes.

Savukārt pētnieciskā metodoloģija kolaboratīvo mākslas prakšu analīzē ir kompleksa, te noteikti nepietiks tikai ar empīriskā materiāla vākšanu un sistematizēšanu

---

20 Interesanti, ka, piemēram, pantomīmas mākslu kā performances mākslai radniecīgu neverbālu un ķermeņisku mākslas praksi padomju iekārta sekmēja, jo tika uzskatīts, ka tā ir savveida esperanto, kas ļauj pārvarēt valodas barjeru 15 sociālistiskajās republikās. Roberta Ligerā (1931–2013) vadītajai Rīgas pantomīmas grupai (dibināta 1956. gadā) bija ievērojami panākumi amatieru skatēs un konkursos Padomju Savienībā.

(lai gan tas nenoliedzami ir vērtīgs pienesums, ņemot vērā, ka vairāki laikabiedri no apskatītā laika perioda jau ir miruši). Tā kā šie procesi attīstījās totalitārā režīma apstākļos, kas būtiski ietekmēja performances mākslas marginālo statusu un pozicionējumu, kā arī metodes un stratēģijas, ko mākslinieki piemēroja uz līdzdalību vēstos un kolaboratīvas autorības kopprojektos, nepieciešams veikt diskursīvu, horizontālu, polifonisku un dinamisku mākslas vēstures analīzi. Attiecīgi pētniekiem ir jāstrādā ar dažādām datu kategorijām un jāprot tās kritiski integrēt vienotā naratīvā, meklējot starpdisciplināras paralēles un kopsakarības vairākās zinātnes nozarēs – mākslas vēsturē un teorijā, politikas un tiesību zinātnē, socioloģijā un antropoloģijā.

Jāatzīst, ka kolaboratīvas autorības un līdzdalības mākslas prakses ir gana liels pārbaudījums gan pašiem māksliniekiem, gan pētniekiem un kultūrpolitikas veidotājiem. Daudzšķautņainās dabas dēļ šīs norises ir komplicētas, tās ir grūti atšķetināt ētisku, estētisku, komunikatīvu, ekonomisku un citu faktoru analīzē. Tomēr jācer, ka mūsdienu pētnieki Latvijā arvien vairāk pievērsīsies šādu sociāli un mākslinieciski dinamisku procesu rūpīgai vētīšanai, jo sevišķi tāpēc, ka Latvijas mākslas un kultūras vidē mākslas darbu ar spēcīgu sociālo dimensiju ir maz. Iespējams, tas liecina par kultūrpolitikas prioritātēm vai pašu mākslinieku nevēlēšanos paust aktīvāku sociālpolitisko nostāju vai kritiku. Latvijas laikmetīgajā mākslā varam identificēt tikai sporādiskus kolaboratīvas autorības gadījumus, kā, piemēram, režisores Kristas Burānes veidotās līdzdalības teātra izrādes un vizuālās mākslinieces Andas Lāces mākslinieciskās prakses, strādājot ar pacientiem Aknīstes psihoneiroloģiskajā slimnīcā. Raksta autore uzskata, ka līdzdalībā un sadarbībā balstītu mākslas prakšu iekļaušana augstskolu mācību programmās sekmētu to integrēšanu arī mākslas un kultūrvīdē, veicinot šīs mākslas formas plašāku aprobāciju un rosinot pētniekus vairāk pievērsties tās analīzei. Arī no pedagoģiskā viedokļa raugoties, kompleksas un starpdisciplināras mākslas formas, kā performances māksla, veicina radošumu, kritiskās domāšanas un analītiskās spējas, kā arī komunikācijas prasmes, konstruējot savstarpējās mijiedarbības modeļus gan ar skatītājiem, gan performatīvo notikumu dalībniekiem.

## Bibliogrāfija

Art for Art's Sake. *The Art Story*. Available: <https://www.theartstory.org/definition/art-for-art/> [accessed 04.09.2022.].

Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness (1917). *The Art World*, No. 2(2), pp. 98–102. Available: <http://www.jstor.org/stable/25587887> [accessed 04.09.2022.].

Bachmann-Medick, Doris (2016). *Cultural Turns*. De Gruyter.

Benjamin, Walter (1969). *Illuminations*. Zohn, Harry (trans.). New York: Schocken Books.

- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso.
- Bishop, Claire (2006). Introduction. Viewers as Producers. Bishop, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge: The MIT Press, pp. 10–17.
- Bishop, Claire (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontent. *Artforum*. Febr. Available: <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274> [accessed 25.08.2022.].
- Blaua, Līga (2010). *Maija Tabaka. Spēle ar dzīvi*. Rīga: Jumava.
- Cseh, Katalin (2013). *From Closed Spaces to Open Spaces. Performative Intermedia Art in Hungary after 1989*. Paper given at annual conference of the International Federation for Theatre Research, in the framework of the Working Group Performances in Public Spaces. Barcelona.
- Eschenburg, Madeline (2014). Artificial Hells. A Conversation with Claire Bishop. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, No. 3(1). Available: [https://www.researchgate.net/publication/274117571\\_Artificial\\_Hells\\_A\\_Conversation\\_with\\_Claire\\_Bishop](https://www.researchgate.net/publication/274117571_Artificial_Hells_A_Conversation_with_Claire_Bishop) [accessed 24.08.2022.].
- Green, Charles (2001). *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. University of Minnesota Press.
- Grinbergs, Andris, Kļaviņa, Anda (2011). Andris Grinbergs. Demakova, Helēna (ed.). *The Self. Personal Journeys to Contemporary Art: the 1960s–80s in Soviet Latvia*. Rīga: Ministry of Culture of the Republic of Latvia, pp. 249–258.
- Historical Timeline. *Fonds DOTS*. Available: <http://www.fondsdots.lv/en/dots-foundation-/open-society-/> [accessed 04.09.2022.].
- Kadri, Raihan (2011). *Reimagining Life. Philosophical Pessimism and the Revolution of Surrealism*. Plymouth: Farleigh Dickinson University Press.
- Kaprow, Allan (2006). Notes on the Elimination of the Audience. Bishop, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge, The MIT Press.
- Kaprow, Allan (1995). *Assemblages, Environments and Happenings*. Sanford, M. R. (ed.). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge.
- Kaprow, Allan (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Krauss, Rosalind (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press.
- Kristberga, Laine (2015). Performances māksla mūsdienā Latvijā un Igaunijā. Radzobe, Silvija (red.). *Latvijas jaunā režija*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 363.–379. lpp.
- Kristberga, Laine (2021). The Strategies of Escapism in the Homo Sovieticus Reality: Art in Cultural and Geographical Periphery of Soviet Latvia. *Reliģiski-Filozofiski Raksti*, Nr. 31, 322.–344. lpp.
- Kristberga, Laine (2022). Transdisciplinary and Transnational Manifestations in Ojārs Feldbergs' Art: the Concept of Borders. *Culture Crossroads*, No. 21, pp. 91–105.
- Lancmanis, Imants (2010). Rotaļas ar realitāti. Valpēters, Eižens (sast.). *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 238. lpp.
- Livingston, Paisley (2005). *Art and Intention*. Oxford University Press.

Mazvērsīte, Daiga (2021). Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. *Nacionālā enciklopēdija*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/111774> [skatīts 04.09.2022.].

Participatory Art. *Tate Modern*. Available: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art> [accessed 24.08.2022.].

Relational Aesthetics. *Tate Modern*. Available: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics> [accessed 25.08.2022.].

Skanstiņš, Ivars (2010). Būtu bijis. Valpēters, Eižens (sast.). *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 200.–209. lpp.

Sontag, Susan ((1962) 1982). *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition*.  
Sontag, S. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Octagon Books, pp. 263–274.

Taurens, Jānis (2022). Otherwise Than Conceptualism. *Thinking Pictures*, KUMU, pp. 56–71.

Tezaurs.lv: kolaboracionisms. Pieejams: <https://tezaurs.lv/kolaboracionisms> [skatīts 25.08.2022.].

1. attēls. Performance "Zaļās kāzas" (attēlā Andris Grinbergs, Inta Grinberga, Irēne Birmbauma). 1973. Fotogrāfs: Atis Leviņš. Attēls no Jāņa Zuzāna privātkolekcijas.

Figure 1. Performance "The Green Wedding" (in the image: Andris Grinbergs, Inta Grinberga, Irēne Birmbauma). 1973. Photographer: Atis Leviņš. Image from Jānis Zuzāns' private collection.

2. attēls. Performance "Vecā māja" (attēlā Mudīte Gaiševska). 1977. Fotogrāfs: Jānis Kreicbergs. Attēls no Jāņa Zuzāna privātkolekcijas.

Figure 2. Performance "The Old House" (in the image: Mudīte Gaiševska). 1977. Photographer: Jānis Kreicbergs. Image from Jānis Zuzāns' private collection.

3. attēls. Līdzdalībā balstīts performatīvs notikums "Disko balle" (Imants Lancmanis) Rundāles pilī. 1979. Fotogrāfs nezināms. Attēls no Imanta Lancmaņa privātkolekcijas.

Figure 3. Participatory performative event "Disco Ball" (Imants Lancmanis) at the Rundale Palace. 1979. Photographer unknown. Image from Imants Lancmanis' private collection.



1

