

TIKAI NERAUDI!



Zenta Dzividzinska

Zemeņu lauks I / Strawberry Field I, 1971

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 38 x 28,5 cm

LNMM / LNMA

TIKAI NERAUDI!



Anda Magone

Dvīnes / Twins, 2022

Digitāldruka / Digital print, 160 x 160 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

TIKAI NERAUDI!



Inta Ruka

Daina Tavare. Balvi, Latvija.

No kolekcijas "Mani lauku ļaudis"

Daina Tavare. Balvi, Latvija.

From the collection "My Country People", 2011

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 39 x 39 cm

LNMM / LNMA

TIKAI NERAUDI!



Māra Brašmane

Ivonna Andersone, 1969

Tintes druka / Inkjet print, 62 x 41 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Tikai neraudi! / Don't Cry!
Feministiskie skatījumi Latvijas mākslā: 1965–2023
Feminist Perspectives in Latvian Art: 1965–2023

Latvijas Nacionālais mākslas muzejs / Latvian National Museum of Art
Lielā zāle, 2023. gada 14. jūlijs–15. oktobris / Great Exhibition Hall, 14 July–15 October, 2018
Izstādes kuratore un kataloga sastādītāja / Curator and catalog compiler: Dr.art. Elita Ansone
Izstādes iekārtojuma un dizaina koncepcija / Exhibition design: Anna Ceipe / Zane Putniņa

Kataloga teksti / Texts by: Dr.art. Elita Ansone, Dr.art. Jana Kukaine, Mag.art. Rasa Jansone
Zinātniskā konsultante / Scientific consultation: Dr.art. Jana Kukaine
Zinātniskā redaktore / Scientific editor: Dr.art. Jana Kukaine
Latviešu tekstu redaktore / Editor of Latvian texts: Arta Vārpa
Tulkotājs / Translator: Valts Miķelsons
Kataloga dizains / Design: Anna Ceipe / Zane Putniņa
Kataloga elektroniskās versijas salikums / Setting of the electronic version of the catalogue: Irēna Ansava

Katalogā reproducēti un izstādē eksponēti darbi / Reproduced and exhibited works:
Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcija
Latvian National Museum of Art collection

Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija
Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art

Latvijas Mākslinieku savienības muzeja kolekcija
Artists' Union of Latvia Museum Collection

Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs
Latvian State Archive of Audiovisual Documents, National Archives of Latvia

Zuzānu kolekcija / Zuzāns Collection
Galerijas XO kolekcija / Gallery XO collection
Privātkolekcijas / Private Collections
Autoru kolekcijas / Courtesy of the artists

Foto / Photograph Credits: Vents Āboltiņš, Aleksejs Beļeckis, Normunds Brasliņš, Renārs Derrings,
Didzis Grodzs, Kristaps Kalns, Valters Lācis, Valdis Ošiņš, Jānis Pipars, Oskars Veilands

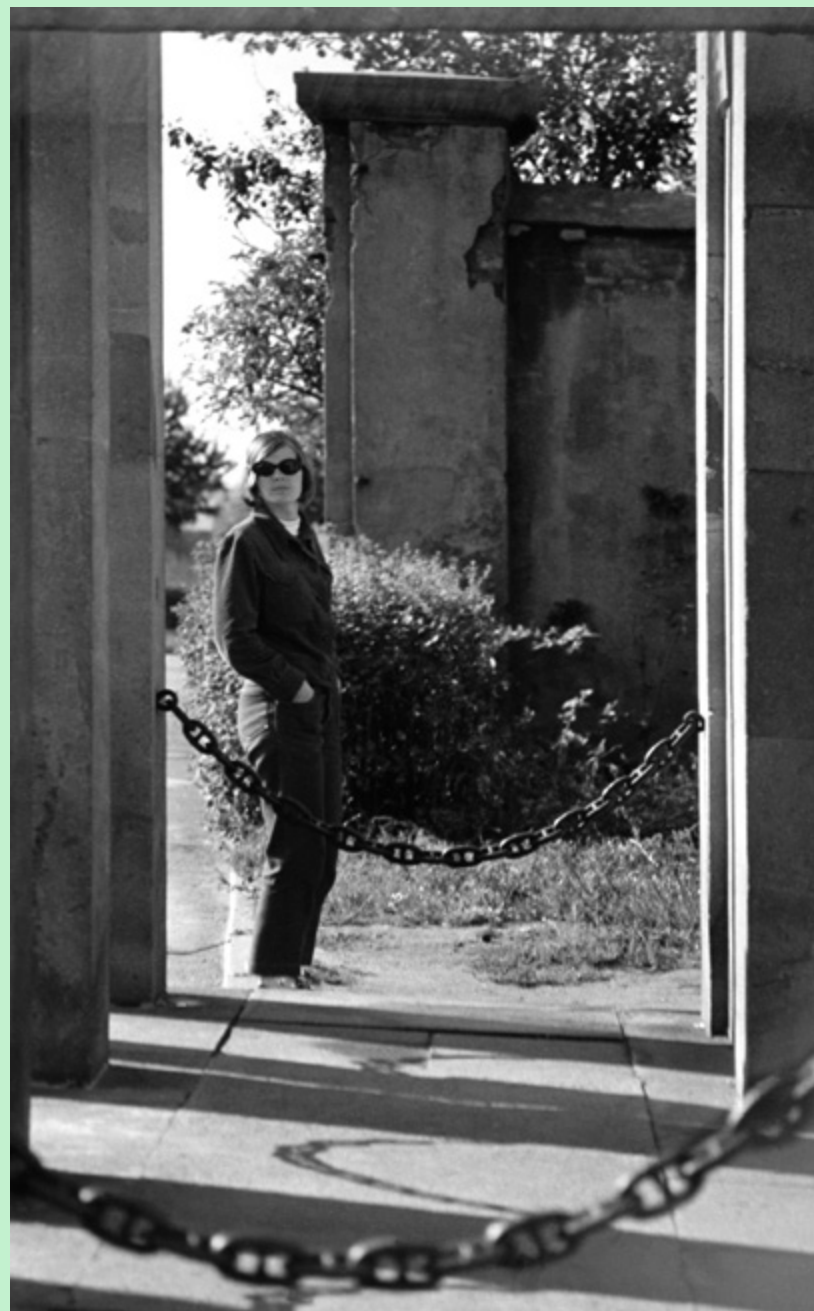
Izdevējs / Publisher: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs / Latvian National Museum of Art, 2023

**LIDIJA AUZA, ILZE AVOTIŅA, IEVA BALODE,
BIRUTA BAUMANE, LINDA BOĻŠAKOVA, ELĪNA
BRASLIŅA, MĀRA BRAŠMANĒ, DAINA DAGNIJA,
EVELĪNĀ DEIČMANE, BIRUTA DELLE, KRISTIĀNA
DIMITERE, LILIJA DINERE, ZENTA DZIVIDZINSKA,
KRISTA DZUDZILO, DACE DŽERIŅA, LAIMA
EGLĪTE, VIKA EKSTA, IEVA EPNERĒ, HELĒNA
HEINRIHSONE, IEVA ILTNERĒ, RASA JANSONE,
KRISTĪNE KEIRE, FRANČESKA KIRKE, SANDRA
KRASTIŅA, IEVA KRAULE-KŪNA, MAIJA KURŠEVA,
SARMĪTE KVIESĪTE, LIENE MACKUS, ANDA
MAGONE, SARMĪTE MĀLIŅA, ANITA MELDERĒ,
INGA MELDERĒ, KATRĪNA NEIBURGA, INGRĪDA
PIČUKĀNE, MONIKA PORMALE, LĪGA PURMALE,
DAILA ROTBAHA, INTA RUKA, MĒTRA SABEROVA,
SKUJA BRADEN (INGŪNA SKUJA, MELISA
BREIDENA), OLGA ŠILOVA, RASA ŠULCA, MAIJA
TABAKA, DIĀNA TAMANE, SABĪNE VERNĒRE,
HILDA VĪKA, AIJA ZARIŅA, LOLITA ZIKMANĒ**



Māra Brašmane

Dzejniece Ināra Eglīte, māksliniece Ruta Kreica, Tamāra Dobrova, Ivonna Andersone
Poet Ināra Eglīte, artist Ruta Kreica, Tamāra Dobrova, Ivonna Andersone, 1968
Tintes druka / Inkjet print, 50 x 67 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Māra Brašmane

Ingeborga Turina pie Kanta kapa Kaļiņingradā
Ingeborga Turina at the Tomb of Kant in Kaliningrad, 1971
Tintes druka / Inkjet print, 49 x 30 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Māra Brašmane

Ivonna Andersone, 1969
Tintes druka / Inkjet print, 62 x 41 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Tikai neraudi!

Elita Ansonē

Pasaules muzejos un izstāžu zālēs pēdējā desmitgadē daudz vairāk nekā jebkad agrāk tiek pievērsta uzmanība sievietēm māksliniecēm. Atskārsmē par sieviešu neesamību iepriekšējo gadsimtu mākslas vēsturē un nepieciešamība pārvērtēt jau uzrakstīto un kanonizēto mākslas vēsturi pārlicināši izskanēja 1972. gadā amerikāņu mākslas kritiķes Lindas Nohlinas rakstā “Kāpēc nav bijis izcilu mākslinieču?” Feministiskā analīze uzdrošinājās uzsākt kritiskas attiecības ar mūsdienu mākslas pasauli un mākslas vēsturi, kas, marginalizējot sievietes, bija radījusi “vīriešu – ģēniņu” mākslas kultu.

Lūkojoties uz Latvijas Nacionālā mākslas muzeja vēsturi nu jau gandrīz 120 gadu garumā un muzejā notikušo sieviešu mākslinieču personalizstāžu proporciju pret vīriešu mākslinieku personalizstādēm, iezīmējas attiecība 20% pret 80%. Tomēr dažādos vēsturiskos posmos tā atšķiras. Vismazāk sieviešu personalizstāžu notikušas no 1918. līdz 1940. gadam – tikai trīs jeb 5,7% no kopējā personalizstāžu skaita. Pārsteidzoši, ka laikā no 1945. līdz 1990. gadam tikai 8,2% mākslinieču personalizstāžu sasniedza muzeja izstāžu zāles. Māksliniekiem tās bija 256, bet māksliniecēm – 21. Tātad priekšstats, ka Latvijas mākslā sievietēm, īpaši padomju periodā, bijušas līdzvērtīgas iespējas kā vīriešiem, ir kļūdains. Šāds priekšstats ir padomju propagandas iespaids, kas sludināja, ka dzimumu vienlīdzība *de facto* jau pastāv.

Šodien kuratori un kuratores visā pasaulē pastiprināti pievērš uzmanību sieviešu mākslai. Pēc kustības *#MeToo* uzliesmojuma 2017. gadā, feministisks aktīvisms ieguva jaunu spēku, radot feminisma ceturto vilni, kas pievērsās ne tikai milzīgo apmēru seksuālās vardarbības problēmai, bet no jauna rosināja sieviešu politisko, ekonomisko un sociālo aktivitāti. Feminisms – šis ietekmīgais politiskais un intelektuālais spēks – 20. un 21. gadsimtā saplūst ar citām aktuālām sociālpolitiskām parādībām. Kopš feminisma otrā viļņa 20. gadsimta 60. gados feminisma joma sazarojusies un ietver sevī filozofijas, etnoloģijas, semiotikas, psihoanalīzes, sociālās antropoloģijas, kultūras

socioloģijas, mākslas vēstures un citu nozaru atziņas. Latvijā ilgstoša nošķirtība no Rietumu intelektuālās domas bremzējusi feminisma izpratni. Feminisms kā apzināta akadēmiska disciplīna pie mums sākusi veidoties tikai 20. gadsimta noslēgumā. Pētnieces un pētnieki pievēršas sieviešu vēstures studijām, pakāpeniski veidojot izpratni arī par Austrumeiropas specifiskajiem apstākļiem, kas noteikuši sieviešu apziņas veidošanos dzimtes kontekstā. Vēlēšanās sistēmiski strādāt ar feminisma jautājumu pētniecību Latvijā apliecina 1999. gadā pirmais izdots almanahs *“Feministica Lettica”*, kas veltīts feminisma aspektiem latviešu kultūrā¹. 2008. gadā klajā nāca arī enciklopēdija “100 Latvijas sievietes kultūrā un politikā”². Pēdējās desmitgadēs Latvijas mākslā rodas darbi, kuri kritiski interpretē stereotipus par sievietes lomu sabiedrībā. Savukārt agrākos gados drīzāk jārunā par sava veida latentu feminismu jeb “feminismu bez feministēm”, kad, pievērsoties sieviešu dzīves attēlojumam, mākslinieces to nekonceptualizēja kā sociāli apspriežamu tēmu. Izstāde “Tikai neraudi!”, izmantojot dzimtes diskursu, Latvijas mākslai pievēršas feministiskā interpretācijā.

Nosaukums “Tikai neraudi!” ietver aizliegumu paust emocijas un līdz ar to – viedokli. Tas atgādina un ironizē par padomju okupācijas periodā kultivēto varonīgās padomju sievietes tēlu, kura nekurnot tiek galā ar visām dzīves grūtībām. Stiprās sievietes stigma un aplamais padomju sieviešu lepnums par spēju dzīvot smagos apstākļos, ir bremzējis kritisku attieksmi pret dzīves problēmām un sociāla aktīvisma garu, un šis psiholoģiskais mantojums Latvijā ir jūtams arī vēl šodien.

Sešdesmitajos gados Rietumu pasaulē bija nobriedusi situācija feminisma otrajam vilnim. Jau bija publicētas un kļuvušas populāras Virdžīnijas Vulfas “Sava istaba” (1929), Simonas de Bovuāras “Otrais dzimums” (1949), Betijas Frīdanas “Mistiskā sievišķība” (1963). Cilvēktiesību kustība, feminisms, kontrkultūras uzplaukums, seksuālā revolūcija un virkne politisku notikumu tricināja Rietumu pasauli. Cik lielā mērā šis laikmeta gars sasniedza Latviju,

vai ir iespējams identificēt kādas feministiskas izpausmes Latvijā jau sešdesmitajos, laikā, kad šis cunami aizsākās pāri Atlantijas okeānam? Pēc komunistiskā režīma represīvajiem piecdesmitajiem, sešdesmitajos gados Latvijā radās cerība uz sociālismu ar “cilvēcīgu seju”. Lai kā sociālisma nomētnē tika bloķēta “naidīgā” Rietumu ideoloģija, informācija pa dažādiem kanāliem tomēr pienāca. Jēdziens “60. gadu jauniešu kultūra”, kas radīts Rietumu kultūras teorijā un ietvēra hipiju kustību, seksuālo revolūciju, sieviešu emancipāciju un kontrkultūru, savas izpausmes rada arī otrpus dzelzs priekškaru. Jaunības enerģija kļuva par visas desmitgades enerģiju. Latvijas pēckara *baby-boom* paaudzes sievietes ir 60. gadu jaunietes, lielākā daļa guvušas izglītību, daudzas interesējās par literatūru, dzeju, teātri, kino, mākslu, mūziku, jaunieši draudzējās ar līdzīgi domājošajiem, no padomju ideoloģijas bēgošajiem, pasauli iepazīt gribošajiem, ar tiem, kas sprieda par mākslām, kurās bija rodams radošums un brīvība. Arī Latvijā klausījās *The Beatles*, Bobu Dilanu, *The Rolling Stones*, lasīja Džeka Keruaku, Alena Ginsberga, Aleksandra Solžeņicina literatūru. Paaudze, ko fotografējušas Māra Brašmane, Sarmīte Kviesīte un Zenta Dzīvidzinska, veidoja Latvijas 60. gadu jauniešu kultūru. Viņu 60.–70. gadu fotogrāfijās kameras fokuss itin bieži pievērsts laikabiedrenēm – jaunām, aktīvām intelektuālēm. Brašmane, fotogrāfijā fiksējot mirkli, ļauj savām līdzgaitniecēm būt tieši tādām, kādas tās ir savā sociālajā lokā. Redzam draugu un draudzeņu kopābūšanu Rīgas urbānajā vidē, leģendārajās kafējnīcās “Putnu dārz”, “Kaza”, “Kārlis”, romantisku vietu apmeklējumos – pastaigās pa kapsētām, ceļojumā pie Kanta kapa, arheoloģiskajos izrakumos, Jāņos. Tās nav mājsaimnieces, kas tīra un kopj, vai ir piemīlīgas sievas saviem vīriem. Intrīģējošu, iespējams, feministiskas analīzes vērtu niansi piespēlē fakts, ka daudzām Brašmanes fotografētajām sievietēm bijušas puīšu iesaukas: Māra Brašmane – Pilots, Ieva Brašmane – Klingers, Tamāra Dobrova – Mika, Ināra Eglīte – Toms, Dace Pētersone – Džeksons, Mudīte Gaiševska – Mjū, Dace Beinaroviča – Langluā. Iespējams, identificēšanās ar maskulīnāku tēlu deva lielāku drosmi, piešķīra tiesības, kādas patriarhālajā sabiedrībā dotas vīriešiem – brīvi rīkoties, izdarīt savas izvēles, uzdrošināties pārkāpt kādas sabiedrības normas?

Māra Brašmane, Sarmīte Kviesīte un arī Zenta Dzīvidzinska bija nedaudzās sievietes, kas jau 60. gados bija iestājušās fotoklubā “Rīga”, kur pamatā

darbojās tikai vīrieši. Dzīvidzinskas skatījums uz sievieti Latvijas 60. gadu fotogrāfijā ir netipisks, pat radikāls. Fotografēšanas skats neatbilda kanonam, kas kultivēja sievieti kā estetizētu, seksuāli iekārojamo objektu. Dzīvidzinska plašajā darbu sērijā “Māja upes krastā” (1965–1975) momentuzņēmumos fiksējusi ģimenes ikdienas brīžus lauku mājas pagalmā. Uzņēmumi ļauj ielūkoties privātās dzīves zonā, ikdienā ar bērniem vai ģimenes locekļiem, kur sievieti varēja redzēt intīmā, neizskaistinātā tuvplānā.

Šo trīs autoru fotogrāfijas paver priekškaru uz sieviešu emancipācijas procesu, kas fermentējās arī Latvijā. Vai šo fotogrāfiju tapšanu var uzskatīt par feministiskas apziņas inspirētu? Māra Brašmane sarunā atzina: “Man rūp, kas notiek ar sievietēm, man vienmēr ir rūpējis!”³ Pašapziņas celšana (*consciousness rising*), kas bija viena no feminisma kustības izpausmēm, ir vēl pētāma lappuse Latvijā. Par ko gan sievietes sprieda, par ko runāja “virtuves sarunās”?

Darbs, darbs un vēlreiz darbs

Annas Brigaderes triloģija “Dievs. Daba. Darbs” (1926) ir sava veida latviskās morāles paraugs, krietnu, garīgi cēlu un latvisku meiteņu dzīves atziņu krātuve. Tie, kuriem bijusi saskare ar dzīvi Latvijas laukos 20. gadsimtā (un arī tagad), varētu šo nosaukumu pārfrāzēt “Darbs. Darbs. Un vēlreiz darbs”. Vika Eksta Brigaderes “Dievs. Daba. Darbs” izvēlējusies kā nosaukumu inscenētu fotogrāfiju sērijai. Viņa pati iejūtas pamestas lauku mājas saimnieces dzīvē – nes ūdens spaiņus, auklē bērnu, lāpa un revidē drēbes, dara citus ikdienišķus un smagus darbus. Inscenētajos skatos valda klaustrofobiska izolācijas sajūta, divvietulību – sieviete un māja – raksturo monotons darbs, nav kontaktu ar citiem cilvēkiem un pasauli vispār. Ekstas fotogrāfijās radītā sajūta sasauca ar beļģu kinorežisores Šantalas Akermanes filmām, kurās viņa pievērsās sievietes mājas dzīves pieredzei. 1975. gada lentē “Žanna Dīlmana, Tirgus krastmala 23, Brīsele 1080” attēlotais pacietīgais, distancētais mājsaimnieces rutinizētās ikdienas tvērums ar Ekstas darbu sabalsojas tādējādi, ka sievietes savās mājās ir kā izsūtījumā, kurā nav paredzētas pārmaiņas.

Pievēršanās sievietei ierādītajiem mājas darbiem kā feministiskas kritikas tematam Rietumu mākslā

Māksliniecišķā prakse kā darbs

notika 70. gados. Daudzas sievietes izjuta frustrāciju par savu mājas dzīvi. Rietumu mākslinieces māju sāka uzlūkot kritiski – kā nošķirtības, depresijas, garlaicības un nebeidzamas strādāšanas vietu (Tobin 2018, 96).

Sociālisma apstākļos sievietē bija nodarbināta valsts darbā un vienlaikus ģimenes modelis joprojām bija patriarhāls ar tradicionālajiem lomu iedalījumiem. Daudzi vīri smagi dzēra un bija vardarbīgi. Ja Rietumu sievietes vēlējās izkļūt no mājsaimnieces sprostā, tad padomju sievietei “bija tā laime” strādāt divus pilnas slodzes darbus – valsts darbā un mājās. Padomju valsts audzināja sievieti – varoni. Sociālistiskā reālisma mākslā (efektīvs padomju propagandas instruments) pastāvēja padomju cilvēka – varoņa/ varones kults. Padomju varoni raksturo stingra griba, cēlas morālās kvalitātes, grūtību pārvarēšana, subjektīvu emociju noliegums. Šī propaganda ieēdās padomju sieviešu apziņā, un viņu strādīgums nesa viņām slavu. Padomju apstākļos rūdītās sievietes lepnums ir dzīvs joprojām. Sieviešu darbu “poēzijas” demitoloģizācija Latvijas mākslā spilgti parādījās Intas Rukas 80. gados aizsāktajā sērijā “Mani lauku ļaudis”. Antropoloģiskā interesē par lauku cilvēkiem Ruka pievērsās Balvu apkaimes iedzīvotājiem. Latviešu mākslā līdz tam neviens tik mērķtiecīgi nebija veltījis uzmanību sievietei, kas “vienkārši” dzīvo mājās, visu mūžu kopj lopus, laukus, dārzus un rūpējas par ģimeni. Līdz šim tas nebija uzskatīts par mākslas objekta cienīgu naratīvu, fotogrāfu (vīriešu) skatienu drīzāk piesaistīja aktrises, mākslinieces, rakstnieces. Rukas reālistiskais skatiens fokusējas uz seļām, kas bijušas skaistas, taču kļuvušas skarbas. Lauku sievietē nemēdz smaidīt, viņai nav laika, vienmēr darbs gaida. Rurālās dzīves idealizācija, ko kultivēja Ulmaņlaiku jaunsaimnieku vilnis, vai darba varoņu kults, ko pieprasīja sociālisms, astoņdesmitajos bija sabrucis. Seļās ir lasāma dzīves pieņemšana, tāda kā samierināšanās ar eksistenciālu nolemtību. Ruka pievērsās šim lauku sievām delikāti, fotogrāfē ar mīlestību un cieņu. Mūsu priekšā sēļ personības, uz kurām agrāk nekad neviens tā nav skatījies. 90. gadu beigās Ruka šajā sērijā ienesa arī sociālo kontekstu, fotogrāfijām pievienojot lakoniskas dzīvesstāstu epizodes.

Māja var kļūt arī par radošuma vietu. Tieši to Virdžīnija Vulfa apcerēja esēļā “Sava istaba”. Rakstniecei vajag nēdaudz naudas un pašai savu istabu, lai viņa varētu radīt (Vulfa 2002). Būt pati ar sevi, savām pārdomām un garīgajiem centieniem. Maija Kurševa šo “savu istabu” izveidojusi instalācijā “Rūtainā kārtība” (2016). Tā ir darbnīcas aina – galds, dators, printeris un viņa pati, kas animētā zīmējumā pārvietojas starp šīm lietām. Varētu likties, ka māksliniece nēdara neko. Sēļ, pieceļas, staigā no vienas vietas uz citu. Savā istabā viņa “vienkārši rada” un šis process pieprasa garīgu piepūli, laiku, profesionālas prasmes, kas viss ir DARBS.

“Savas istabas” radošo garu kā sava dzīvesveida un garīgās prakses vietu atklāj arī mākslinieču duets *Skuja Braden*. Fantasmagorisks porcelāna panno, kas bija daļā no instalācijas “Tirgot ūdeni upes malā” Venēcijas mākslas biennālē 2022. gadā, veidots kā mākslinieču gulta, kuru pārklāj visaptveroša ūdens matērija. Ūdens izmantots kā simbols, kas vieno visas dzīvās būtnes un ir sākotne dzīvībai. Radīta krāšņa mitoloģiska aina, kurā lidinās mākslinieces pašas. Kopā ar viņām levītē viņu mīļotais suns, kārdinošu augļu koks, eksotiskas zivis, medūzas, čūska, gliemežvāki, ūdensrozes, Budas figūras, miroņgalvas. Sirreālais skats turpina pļesties ārpus panno robežām, sīkdaļu objektiem pārņemot arī telpu. Šajā sadzīves, filozofisko uzskatu, garīgu interešu (mākslinieces atsaucas uz budisma idejām par esības mainīgajām izpausmēm), fantāzijas un humora sajaukumā, kas veidots, izmantojot kiča stilistiku, ir vieta arī divu sieviešu intīmajai dzīvei un erotiskām detaļām, kas tiek manifestēta, konfrontējoties ar homofobiskas sabiedrības aizspriedumiem Latvijā. *Skuja Braden* porcelāna instalācijā iekļauj jebko, kas viņas kaut kādā veidā uzrunājis un savu māju/dzīvi parāda kā *gesamtkunstwerk*, ko izdzīvo sievietes, partneres kā dzīvē, tā mākslā.

Kāpēc feminisms vispār apspriež sieviešu darbu? Varbūt darbs ir kaut kas pārliecinoši objektīvs, kvantitatīvi izmērāms, caur kuru aplūkot attiecības ar pasauli? Sievietes mūsdienās strādā daudz, bieži vien sarežģītos apstākļos, un tas lielu daļu sieviešu vieno. Ideja par sieviešu ekspluatāciju un apspiešanu

saistībā ar viņu mājas darbiem, kā arī apmaksāto darbu, nāk no marksisma. Apgalvojums tiek balstīts marksistiskā izpratnē par ekonomisku nevienlīdzību. Tiek uzskatīts, ka tā izriet no sieviešu nevienlīdzīgās pozīcijas darba tirgū un mājsaimniecībā (Ferguson, Hennessy 2010). Tālāk to attīstīja sociālistiskais feminisms – darbs mājās, bērnu aprūpe un laulība – tie ir veidi, kā patriarhālā sistēma ekspluatē sievieti, pienācīgi nevērtējot ne viņu pašu, ne viņas darbu. Sociālistiskais feminisms tiecās pēc plašām izmaiņām visā sabiedrībā. Feminisma otrais vilnis šai ziņā ir panācis lielas izmaiņas, tomēr šodienas Latvijas ekonomiskais konteksts joprojām ļauj runāt par sievietēm kā neapmaksātu vai lētu darbaspēku aprūpē, mājsaimniecībā, apkalpojošajās sfērās un humanitārajās profesijās.

Sieviešu ģenealoģija

Feminisma pētniece Jana Kukaine, rakstot par mātišķību kā kultūras konstrukciju, aplūkojusi arī sieviešu ģenealoģijas dažādās interpretācijas. Aprakstot psihoanalītiskos un socioloģiskos pētījumus – Zigmunda Freida, Heļēnes Deičas, Simonas de Bovuāras, Nensijas Čodorovas, Elisones Stounas dažādās pieejas, viņa atzīmējusi, ka tās visas vieno “viens un tas pats motīvs: mātes-meitas attiecības ir sarežģītas” (Kukaine 2016, 170).

Ģenealoģiskās saites veidojas jau no zīdaiņa vecuma, sieviešu priekšstati sakņojas psihiskās struktūrās un notiek bērībā izveidoto attiecību atkārtošanās. Sievietes to apzinās, bet nevar arī no tām izvairīties. Feministiskās psihoanalīzes pārstāves vēlējās mainīt agrīnās bērības pieredzi un ģimenes attiecības, kā arī lingvistiskos modeļus, kas meitām liek atkārtot no mātēm pārņemto attiecību modeļus. Sieviešu ģenealoģiskā līnija latviešu mākslinieču darbos parādās vairākkārtīgi, norādot uz šīm saitēm. Mākslinieces apliecina gan pieķeršanos, gan atkarību no savām mātēm.

Maija Kurševa sešu sietspiedes darbu ciklā “Mātes līnija I-VI” (2014) veidojusi savas dzimtas sieviešu portretus – savu, tad mātes, vecsmātes, vecvecmātes un tālāk līdz sestajam augumam. Mātes līnijas senāko senču portretiskās iezīmes ir zudušas – vienu seju aizsedz biezs matu pinums, bet pašai senākajai pirmmātei iezīmēti tukši acu dobumi un galvu apņem etnogrāfiskas rotas. Dīvos senākajos tēlos redzams sirreāls arhetipiskums, kaut kas nēdefinējams, kolektīvās bezapziņas laukā

eksistējošs. Virdžīnija Vulfa esēļā “Sava istaba” par rakstniecei teica šādi: “(.) sieviete rakstīdama, raugās pagātnē caur savām senmātēm” (Vulfa 2022, 114). Arī Līga Purmale gleznā “FLASHBACK II” (2012) blakus savam pašportretam novietojusi mazu fotogrāfiju no 20. gadsimta sākuma, no kuras raugās viņas vecmāte. Paaudze, kuras bērība Latvijā veidojās vairākas desmitgades pēc Otrā pasaules kara, bieži vien uzauga pie vecmāmiņām, jo mātēm bija jāstrādā. Vecmāmiņas paildzināja pagātnē mantoto modeļu saglabāšanu. Daloties pārdomās ar savas paaudzes sievietēm, kuru bērība ritējusi 20. gadsimta 60.–70. gados, varu secināt, ka tiešām liela daļā no mums ir vecmāmiņu uzaudzināta un atbildes par savu dzīvi mēs meklējam pagātnes psiholoģiskajās struktūrās. Pieradumā balstītie attiecību modeļi, stereotipi, tikumi meitām tiek nodoti mantojumā no vecmammām un mātēm. Attiecību komplicētībā meitas ne vienmēr ir pateicīgas par pagātnes mantojumu, tas var būt arī sarežģītu notikumu pilns un savstarpēji neizrunāts, un no tā nav iespējams būt brīvām.

Diāna Tamane videodarbā “Ģimenes portrets” (iesākts 2013) filmē savas ģimenes sievietes – sevi, māti, vecmāti un vecvecmāti. Darbs iesākts 2013. gadā un turpinās joprojām. Kad visas satiekas, māksliniece sasēdina savas ģenealoģiskās sences rindā uz dīvāna, apsēļas līdzās arī pati un tiek filmēta ilgstoša nekustīga būšana līdzās. Viņas sēļ klusējot. Vai tā ir dzīves pieņemšana, problēmu noklusēšana, emociju apvaldīšana, vai arī absolūta savstarpēja sapratne, kurai vārdi nav nepieciešami, vai, iespējams, visu šo elementu sajaukums?

Arī Rasa Šulca, kas savā glezniecībā sistemātiski pievērsās sievietes psiholoģiskajiem stāvokļiem, darbā “Nēviens neko nēteica” (2015) izceļ bezvārdu komunikāciju. Gleznas anotācijā māksliniece norāda: “Kopābūšana runā pati par sevi. Sievietes ir kādas nēredzamas, intīmas un personiskas saiknes saistītas. Nēdefinējamas, bet spēcīgas, kas strāvo caur paaudzēm, caur atmiņām, domām, pieskārieniem. Saites, kuras veido sieviešu attiecību siltums un trauslums, netveramu emociju nospriegojums. Saites, nevis statiskas, nopulētas un nogludinātas, bet joprojām tapšanas procesā, provocējot impulsu visu laiku meklēt tālāk. Tālāk, jo ir kaut kas, kas vēl jāatrod.” “Sieviešu māsības” tēmu izceļ arī Katrīna Neiburga. Viņas video instalācijā “Lietu atmiņa” (2012), atšķirībā no jau minētajiem darbiem, klusumu nomaina

aktīva komunikācija. Neiburga ļauj skatītājam klausīties privātu atmiņu stāstos, vērot ģimenes sievietes ikdienas kopīgos rituālus – sarunājoties un gatavojot ēst, smēķējot, pat veicot pedikūru. Māksliniece pati, viņas mamma rakstniece Andra Neiburga un vecmāmiņa Astrīda Neiburga atklāj kopbūšanas pieredzi, kur tuvībā un savstarpējā sapratnē izceļas ģimenes sievietes attiecību vērtība.

Mātišķība

Lielākā daļa sieviešu kļūst par mātēm. Mātišķība ir kontrapunkts sievietes tiesību, līdztiesības un diskriminācijas jautājumos.

Feminisma diskurss mātes stāvoklim pieiet analītiski. Mātišķības pieredzi un tās filozofiskās interpretācijas analizējusi Jana Kukaine grāmatā “Daiļās mātes” (Kukaine 2016), kas sniedz padziļinātu izpratni par mātišķības ķermenisko aspektu. Idealizētais mātišķības reprezentācijas veids – madonna ar bērnu – feminisma mākslā tiek mainīts. Atspoguļojot mātišķības pieredzi, tā tiek parādīta kā ķermeniska realitāte, kas ietver arī sarežģītas attiecības ar bērniem – rūpes un raizes, nogurumu un skumjas, izmisumu un pat aizkaitinājumu.

Mātišķības temats latviešu mākslā atrodams bieži. Trijos no izstādes darbiem interpretēta Marijas pasludināšanas aina, un visos šajos darbos valda baiļu gaisotne un baiss priekšnojautas. Lilijas Dīneres gleznā “Vēsts” (1990) Jaunavu Mariju kāda (likteņa) roka no debesīm sāpīgi sagrābusi aiz matiem. Ieva Iltnere Marijas pasludināšanas ainu “Marija, Tev būs bērns!” (2002) glezno kā rēgaini baisu vīziju, un Zentas Dzividzinskas fotomontāžā “Zemeņu lauks I” (1971) sievieti apdraud gigantisks plēsīgs putns, kas kā spārnots radījums ir gan vēsts nesējs, gan baiļu un šaubu iemiesojums.

Latviešu mākslā ir virkne ierastu mātišķības gleznojumu, kur redzamas harmoniskas māmiņas ar saviem mazuļiem, tomēr arī gluži tradicionālās kompozīcijās dažkārt parādās sadzīvīskās raizes, kas šajā tēmā ienes vairāk īstenības. Biruta Delle par gleznu “Pašportrets ar bērnu” (1970) stāsta, ka septiņdesmito gadu sākumā Latvijas Mākslinieku savienība šo gleznu aizvedusi uz Maskavu, lai iekļautu kādā lielākā vissavienības izstādē. Tomēr darbs netika izstādīts, jo bijis par drūmu. “Man te ir kažoks mugurā. Mums dzīvoklis bija pilnīgi bez ērtībām un bija ļoti auksts. Bet man taču jāglezno! Bērns uz rokas, un es gleznoju.”⁴ Māksliniece Laima

Eglīte darbā “Pie loga” (1981) glezno noguruma un miega trūkuma ainu, turot mazuli klēpī.

Bērna iznēsāšanas un dzemdību pieredzes ķermeniskos aspektus un emocionālos afektus, izmantojot kaila ķermeņa spēcīgi manifestējošo valodu, izstādē lietojušas Rasa Jansone, Aija Zariņa un Daina Dagnija.

Zariņas agrīnā perioda darbs “Māte ar bērnu” (1985) ir mākslinieces pašportrets ar tikko dzimušo meitu. Jaunās māmiņas kailā figūra ar mazo zīdaiņa vīstoklīti rokās nostājusies skatītāja priekšā, viņas acis ir ieplestas bailēs un neziņā, izcelts grūtniecības izmainītais ķermenis, padomju dzemdību pazemojošos apstākļus atgādina sejas maska, bet sievietes, kas dzemdējušas 80. gados, var atcerēties arī citus nehumānus noteikumus un apstākļus padomju slimnīcās.

Daina Dagnija mātes afektīvos pārdzīvojumus ietvērusi emblemātiski veidotā gleznā “Kliedziens” (ap 1986). Ar šīs gleznanas variantu, nodrukātu uz plakāta, Dagnija redzama fotogrāfijā, piedaloties Sieviešu mākslas savienības demonstrācijā Ņujorkā 1986. gadā (Ansona 2021). Sarunās Dagnija bieži dalījās savā kā mātes, šķirtenes, imigrantes pieredzē Amerikas Savienotajās Valstīs 60.–80. gados, uzsverot tieši sievietes emocionālā, profesionālā un finansiālā stāvokļa sarežģītību.⁵

Reproduktīvās tiesības un ķermeniskās pieredzes

Tomēr ne vienmēr sievietes vēlas vai var kļūt par mātēm. Feminisms ietver arī reproduktīvo tiesību jautājumu, kas ir daļa no cilvēktiesībām. Ikvienai sievietei ir tiesības lemt pašai par savu ķermeni, tai skaitā, gan kļūt, gan nekļūt par māti. Šīs izvēles ir cieši saistītas ar fizisko, garīgo un sociālo labklājību. Savas ķermeniskās izvēles mākslā izmanto Mētra Saberova. Divdesmit četrus gadus vecumā viņa veica olvadū nosiešanas operāciju Taizemē, savukārt 2016. gadā veica himēna atjaunošanu. Viņas pieredzes kļūst par publisku platformu, lai runātu par politiskiem un sociāliem jautājumiem, kas skar sievietes, un LGBTQ+ tiesībām. Gleznā “Vai šī nav sieviete?” (2015/2022–2023) Saberova apropriējusi

beļģu sirreālista Renē Magrita darbu “Attēlu nodevība” (1929), kurā attēlota pīpe, bet teksts zem tās pavēsta *Ceci n'est pas une pipe* (*This is not a pipe / Šī nav pīpe*). Saberova savu kailo ķermeni ieglezno pīpē un uzdod jautājumu: “Vai šī nav sieviete?”. Magrits norādīja, ka lietu reprezentācija nav tas pats, kas pati lieta. Saberova jautā, vai viņas veiktās izvēles sabiedrības acīs viņu pārvērš par kaut ko citu nekā sievieti?

Anda Magone 2006. gadā aizsāka foto sēriju “Dvīnes” (2006–2022). Satiekoties ar Vācijā dzīvojošo draudzeni, viņas nofotografējās kailas, lai gadu gaitā vērotu, kā abu āda noveco un kā mainās pašas. Sešpadsmit gadu garumā sērija izvērtusies divu atšķirīgu ķermenisko pieredžu stāstā. Anda pārdzīvojusi krūts vēzi, bet draudzene kļuvusi par nebināru personu: “Mēs nomainījām vārdus vai uzvārdus, mēs šķīrāmies un precējamies, mums dzima bērni; viena no mums pārvācās uz lielpilsētu, otra uz laukiem; šajā laikā mēs gan iemīlējāmies, gan piedzīvojām nāves bailes. Mēs saņēmām hormonterapiju – brīvprātīgi vai ārstēšanās nolūkos. Tika eksperimentēts ar dzimuma identitāti un uzvarēts krūts vēzis”, raksta Anda.⁶

Feminisma teksti lielā mērā ir pievērsuši sievietes uzmanību pašām sev. Jau 70. gados sāka parādīties grāmatas, kas aplūkoja sievietes seksualitāti, reproduktīvo veselību, kontracepciju un menopauzi. Nozīmīga kļuva 1973. gadā publicētā ASV “Bostonas sievietes kolektīva veselības grāmata” *“Our Bodies, Ourselves”*. Tā mudināja un iedrošināja sievietes pārņemt pašām kontroli pār savu ķermeni. Elīna Brasliņa plastilīna sīkfigūru grupā “Kailais ierocis: Deviņi vingrinājumi feminisma diskursā” (2016) veidojusi animācijas formāta stāstu – kā sieviete reflektē par savu ķermeni. Brasliņas “teorētiski pamatotā pašrefleksija” atbildes meklē feminisma “obligātajā literatūrā”, kas ir noderīgs palīgs, lai dotu sievietei iespēju apzināties un izvēlēties savas sajūtas un vajadzības attiecībā uz savu ķermeni.

Konstruētās sievišķības

Feminisma otrajā vilnī nozīmīgs ir 1968. gads, kad Ņujorkas radikālo sieviešu grupas – cilvēktiesību, jauno kreiso un pretkara kustības aktīvistes – sarīkoja protesta demonstrācijas pret *Miss America* konkursu Atlantiskajā. Demonstrācijas saskaņojuma vēstulē Atlantiskās mēram dzejniece Robina

Morgane rakstīja: “Demonstrācijas mērķis ir protestēt pret *Miss America* konkursu, kas demonstrē sievietes tēlu, kuru daudzas amerikāņu sievietes uzskata par neveiksmīgu: uzsverot ķermeni, nevis smadzenes, jaunību, nevis briedumu, komerciju, nevis cilvēcīgumu”.⁸

Plakāti un saukļi “*No Miss America*” (Mis Amerikai – nē), “*Freedom Trash Can*” (Brīvības atkritumu urna), kurā tika izmesti “sieviešu spīdzināšanas instrumenti” – skaistumkopšanas lietas, krūšturi un augstpapēžu kurpes, žurnāli *Cosmopolitan* un *Playboy*, un vēl performance ar aitas kronēšanu, pievērsa mediju un sabiedrības uzmanību. Arī tā laika pilsētas mēra izteikums, ka sievietes spēks nav viņas intelekts vai ekonomiskais ieguldījums, bet gan pievilcība, izraisīja feministu sašutumu. Dainas Dagnijas glezna “*Miss America 1922*” (1969), kurā attēlotas pirmā konkursa četras finālistes, tapis šo protesta demonstrāciju iespaidā.

Virdžīnijas Vulfas iebildumi, ka sievietes prāta spējas sabiedrībā netiek augstu vērtētas, Simonas de Bovuāras eksistenciāli visaptverošās brīvības alkas, Betijas Frīdanas cīņa ar hegemonisko seksismu Amerikas 20. gadsimta vidus sieviešu dzīvē – tas viss bija milzīgs ieguldījums sievietes apziņas veidošanā, pārmaiņu fermentācijā un ieviešanā. Dzimumu bināro attiecību modelī sieviete iegūst savu vērtību atkarībā no fiziskā skaistuma un pievilcīguma vīrietim, ir padevīga, seksuāli pakļāvīga, maiga un klusa, bet sievietes arvien vairāk izvēlējās realizēt sevi arī ārpus šīm piešķirtajām lomām, kļūt par rakstniecēm, filozofēm, māksliniecēm, zinātniecēm un daudzu citu profesiju pārstāvēm.

Tomēr joprojām arī 21. gadsimtā stereotipi “kā dai jābūt īstai sievietei” pastāv. Sievietes tērē daudz laika un enerģijas, lai atbilstu sabiedrības stereotipu un modes industrijas prasībām. Toksiskais sievišķīgums (*toxic femininity*) (Weber 2019, pp. 202, 206–7) un sekli definētā sievietes vērtība, kas atkarīga tikai no fiziskās pievilcības, izspēlēja Mētras Saberovas performancē “*Pimpin' yo mama crib*” [“Uzķīlē mammu/ratiņus”] (2015), kur jaunā māmiņa mazgā bērnu ratiņus, vienlaicīgi cenšoties būt erotiski izaicinoša, demonstrē savu ķermeni, iepazīs un līdzās mātes barotājas funkcijai nopūlas būt seksīga. Kristiānas Dimiteres darbos sieviešu tēli nereti ir ilgu un skumju pārņemti. “Ēģiptes Marija” (2009) ir viena no viņas nedaudz groteski atainotajām, ar stereotipiski sievišķīgām ķermeņa formām apveltītajām vientuļajām būtnēm,

kas dzīvi pavada vīrieša gaidīšanā kā īstās laimes apsolījumā. Šī domāšana kā galvenais pilnvērtīgas dzīves garants patiesībā sagrauj neskaitāmu sieviešu dzīves, izraisot skumjas par neatbilstību pilnvērtīgas sievietes standartam.

Feminisma filozofe Džūdita Batlere rakstīja: “Dzimte savā ziņā ir nemitīga lomu spēle” (Batlere 2012, 7). Sociālajā realitātē spēlētās lomas mums ir visapkārt. Vika Eksta darbā “*Тучи как люди*” [“Mākoņi kā cilvēki”] (2019) izspēlē farsu ar “feminisma nesabojātās” Austrumeiropas sievietes tēlu, kas atdarina popkultūrā kultivētu stereotipiski sievišķīgu uzvedību. Blondā Nataša performē blokmāju rajonā 90. gadu otrās puses krievu popgrupas *Ivanushki International* dziesmas pavadījumā, atdarinot iestudētas izaicinošas pozas un kustības.

Lai pētītu cilvēku uzvedības modeļus, Katrīna Neiburga uz neilgu laiku kļuva par taksisti. Ar slēpto kameru filmētās sarunas ar pasažieriem vīriešiem tika izmantotas videodarbā “*Satiksmē*” (2003). Sarunas braucienā laikā virza antropoloģiska ziņkāre, bet komunikācijā ar vīriešiem atklājas nepieciešamība turēt profesionālu distanci, lai atvaiļātu intīmus piedāvājumus. Filmas otrajā daļā Neiburga intervē sievietes, kas ikdienā strādā šajā profesijā. Redzams, ka 21. gadsimta sākumā Latvijā dzimumiem iedalītās lomas vai profesijas nav striktas, taču vienlaikus sarunās arvien ieskanas bažas par fiziska vai ētiska rakstura apdraudējumu sievietei taksistei.

Izteikta dzimumu lomu dalīšana raksturīga binārai sabiedrībai. Kā piktogramma šādai sabiedrībai veidots Aijas Zariņas diptihs “*Viņš un viņa*” (1986). Sievietes un vīrieša figūras gleznotas katra uz atsevišķas plaknes, spēcīgām kontūrām, melnbalti sarkanā kontrastā. Zariņa šajā darbā demonstrē spriedzi. Abas figūras ir līdzīgas. 20. gadsimts devis iespēju sievietei kļūt daudz neatkarīgākai un patstāvīgākai, un justies līdzvērtīgās varas pozīcijās, kas dzimumu lomu stereotipu dēļ gadsimtiem nebija iespējams. Zariņas 80. gadu otrās puses mākslā dominē sievietes un vīrieša attiecības izteiktā binārā modeļa ietvaros, ar vizuāliem paņēmieniem māksliniece šajos darbos radījusi mīlestības, vardarbības, kaisles un maiguma zīmes. Savstarpējo attiecību sarežģītība, kas rada daudz emocionālu afektu, izstādē parādās arī vairākos Helēnas Heinrihsones darbos.

Feminisma ikonogrāfijas “centrālais kodols” un ekofeminisms

Līdz ar Lindas Nohlinas retorisko jautājumu “Kāpēc nav bijis izcilu mākslinieču?” sieviešu atbrīvošanās kustība izvirzīja vēl kādu jautājumu: “Vai ir kāda nepārprotami sievišķīga estētika?”. Izrādījās, ka ir problemātiski definēt feminisma estētiku. Tomēr Džūdija Čikago un Mirijama Šapiro atzīmēja, ka sieviešu mākslā parādās tēli, kuru krokainās aprises veido vagīnām līdzīgas formas, kuras viņas nosauca par feminisma mākslas “centrālo kodolu” (*Chicago, Shapiro 1972*). Viņas pašas, kā arī Hanna Vilke, Karoli Šnīmane un citas, 60.–80. gados eksperimentēja ar šīm formām, lai izceltu sievietes atšķirību, maņas un sajūtas, un viņu nolūks bija politisks. Latviešu mākslā “centrālā kodola” ikonogrāfiju lieto *Skuja Braden* porcelāna objektos un Sabīne Vernere tušas gleznojumos. Vernere šīs formas sāka veidot no antropomorfiem elementiem, no kuriem grupējās cilvēkbūtņu formas, kas arvien vairāk ikonogrāfiski sāka tuvināties vagīnu krokojumiem. Dabas un īpaši ziedu formu salīdzināšana ar sievietes dzimumorgāniem mākslā ir plaši izplatīta, un te, protams, jāatsaucas uz Džordžijas O’Kīfas mākslu. Savas gleznas “*Liesmojošā*” aprakstā Helēna Heinrihsone norāda: “Precīza rozes studija ir erotiska. Skaidra anatomiska uzbūve, kas tik līdzīga cilvēka ķermenim!” Sievietes seksualitātes un “centrālā kodola” attēlojumi mākslā nereti savienojas, plūstoši pāriet vai konceptuāli tiek saistīti ar dabas formām. Ideja par sievietes tuvību dabai veido sasaisti ar ekofeminismu. Jāatzīst, ka sievietes salīdzināšana ar dabu kā patriarhālās ideoloģijas asociācija tikusi pašu feministu apšaubīta. Šodien pastāv vairākas ekofeminisma izpausmes. No zaļo vides aktivistu kustības 70. gados līdz posthumānismam, kad tiek risinātas cilvēku attiecības ar dzīvniekiem un dabu. Posthumānisms aicina atteikties no antropocentrisma un pārstāt uzskatīt sevi par pārikiem, un pieņemt sevi kā daļu no dabas. Futūristisku virtuālu darbu “*Semina futuri*” (“Nākotnes sēkla”) posthumānisma garā veidojusi Linda Boļšakova. No retas Latvijas orhideju sugas *Cypripedium calceolus* sēklas uzplaukst sieviete, no “centrālā kodola” formas sieviete kļūst par ziedu. Sēkla ir veidojusies vides piesārņojuma un ģenētisko modifikāciju rezultātā “tumšajā ekoloģijā” (Morton 2016), proti, ekoloģiskās krīzes izraisītajos apstākļos.

Tā uzplaukst pamestos, bet savā dažādībā bagātos biotopos. Darbs rosina spriest par zaļo politiku, gēnu inženieriju, vides piesārņojumu, sugu izdzīvošanas un pielāgošanās iespējām. Sērija “*Semina futuri*” spekulē par iespējamo cilvēka un augu dzīves līdzāspastāvēšanu nākotnē un starpsugu rašanos.

Ekofeminisms sākotnēji sāka veidoties kā feminisma kustības atzars 20. gadsimta 70. gados. Šī kustība pēc būtības ir feminisma un zaļās kustības hibrīds. Šīs paralēles ietver, bet neaprobežojas ar to, ka sievietes un dabu patriarhālā sabiedrība uzskata par īpašumu, kā arī to, kā vīrieši dominē pār sievietēm un cilvēki pār dabu. Vides problēmas rada pie varas esošā, uz peļņas gūšanu orientētā vīriešu sabiedrība, kas nespēj noteikt citas – visu dzīvo radību un dabu saudzējošas globālās prioritātes. 1970. gada 22. aprīlī vides aktivisti pirmo reizi sarīkoja Zemes dienu, kas kļuva par jaunas globālās ekoloģiskās kustības sākumu. Pēc iespaida no grandiozās manifestācijas Ņujorkā, Dagnija radīja darbu “*Zemes diena*” (1971), kurā gleznoja māti ar bērnu gāzmaskās.

Dagnijas mākslā, sākot ar septiņdesmitajiem gadiem, arvien noteiktāk attīstījās ekofeministiskā ievirze. Sieviete pati kā daba – radītāja un barotāja – gleznā Dainas Dagnijas divpadsmit gleznu ciklā “*Sieviete un govns*” (1982–1985). Cilvēces nežēlīgās un izmantojošās attiecības ar dabu feminismā tiek salīdzinātas ar pārmērīgiem sieviešu regulēšanas centieniem. Cikls “*Sieviete un govns*” Dagnijas mākslā iezīmē pavērsienu no kultūras, politisko un sociālo notikumu konteksta 60.–70. gadu darbos uz sievietes attēlojumu sasaistē ar dabu un mitoloģiju. 80. gadu vidū viņas mākslā parādījās emblemātisks sievietes tēls, kas manifestēja mātišķības emocionālos afektus un ikonogrāfiski izmantoja ikonogrāfiju, izceļot dzemdi, krūtis, menstruālo ciklu, arvien vairāk virzoties garīga vai kultūras ekofeminisma diskursā. Karolīna Merčante atsaucas uz garīgo ekofeminismu kā “kultūras ekofeminismu”, kurā, pēc viņas domām, kultūras ekofeminisms “svin attiecības starp sievieti un dabu, atdzimstot seniem rituāliem, kuru centrā ir dievietes pielūgšana, mēness, dzīvnieki un sieviešu reproduktīvā sistēma” (Merchant 2005, 193–221). Daba, senie rituāli un sieviete kā to daļa vēlāk attīstījās plašos Dagnijas ciklos „*Senču ezeri*” (1987–1995), „*Radīšana un evolūcija*” (1985–2013), „*Dabas spēki*” (1996–2013), kuros realizēta arī mākslinieces ticība, ka Zeme ir dzīva un visas būtnes un procesi tajā ir saistīti holistiskā sistēmā.

Feminisms un mitoloģija

Amerikāņu autore un ekofeministe Šarlīna Spretnaka ir piedāvājusi ekofeminisma virzienus iedalīt trīs kategorijās: viens no tiem saistīts ar dabā balstītu reliģiju izpēti, pārējie divi – ar politisko teoriju, vēsturi un vides aizsardzību (Spretnak 1990).

Viens no feminisma centieniem veidot arī sieviešu vēsturi kā trūkstošo daļu vispārējai vēsturei, aplūkojot pagātnes norises no sievietes skatupunkta un norādot, ka paralēli *history* (vēsture jeb *his-story* – viņa stāsts) ir jāraksta arī *her-story* (viņas stāsts), iedvesmoja ielūkoties arī senā vēsturē. 1974. gadā iznāca lietuviešu izcelsmes amerikāņu arheoloģes un antropoloģes Marijas Gimbutienes pētījums “*Vecās Eiropas dievi un dievietes 7000–3500 gadu pirms mūsu ēras. Mīti, leģendas un kulta tēli*”. Pētījums tika balstīts apjomīgā arheoloģiskā materiālā. Gimbutiene vadīja izrakumus Eiropas Dienvidaustrumos, pētīja simtiem atrasto priekšmetu, tostarp sieviešu figūriņas, un secināja, ka pirmsvēstures periodā Eiropā pastāvējusi civilizācija, kurā tika pielūgtas sieviešu kārtas dievības. Tās bija saistītas ar auglību, zemi, nāvi un atdzimšanu. Publikācija analizēja civilizāciju pirms patriarhāta. Iedvesmojoties no Gimbutienes atklājumiem, radās feminisma kustības atzars “*Dievietes kustība*”, kas izcēla sievietes fertilitāti (Villendorfas Venēra), spēcīgo saikni ar savu ķermeni, zemi un dabu. Mākslinieces savos darbos iekļāva auglības simbolus –vēderu, dzemdi, nabu, krūtis. Dagnija šīs formas ievietoja mandalu kompozīcijās, sievietes vēderu rādot kā pasaules dzimšanas, nāves un atdzimšanas cikla centru.

Reliģiska rituāla forma, ticība pārdabiskiem spēkiem, pasakām, mitoloģijai, lūgšanas vai varbūt pieburšanas motīvs saistīts ar raganismu. Viduslaiku un jauno laiku Eiropā daudzas sievietes tika apsūdzētas maģijas piekopšanā un uzskatītas par raganām. Aizdomās turētās arī tika padzītas, nogalinātas un dedzinātas uz sārta. Eiropas raganu prāvas agrīnajā modernajā periodā izraisīja desmitiem tūkstošu nāvju. Daudzas no burvestībās apsūdzētajām bija tautas dziednieces vai vecmātes. Feministiskā kritika un mākslas vēsture pārskata sievietes-upura lomu un rehabilitē raganas tēlu, apspriežot sievietēm nodarītās netaisnības gadsimtu gaitā. Šim tematam pievēršas levas Balodes videoinstalācija ar rituālu buršanas ainu.

Balode darba anotācijā raksta: „Lai gan šķiet, ka videoklips piedāvā ainas no tālās pagātnes, mēs tajā redzam mūsdienu sievieti, kas tiek pārprasta, marginalizēta un dēmonizēta tāpat kā senatnē raganas, tikai šodien viņai ir cits vārds: feministe.” Sava veida buršana vai lūgšana notiek arī Lienes Mackus veidotajā instalācijā “Altāris olšūnai (Trešā diena)” (2023). Māksliniece izveidojusi auglības pielūgšanas kapelu, kurā kā lūgšanu svētbildes izvietoti zīmējumi ar augiem, kas zināmā mērā sasaucas ar raganu zināšanām par augu pasaules maģisko spēku. Latviešu kultūras tradīcija dziļi sakņojas mitoloģijā. Mākslā mitoloģiskie stāsti tikuši izmantoti gadsimtiem. Mitoloģijas shēmās var izskaidrot pasauli no gadalaikiem līdz Visuma izcelsmei, beidzot ar dzīvību un nāvi, mitoloģija lielā mērā konstruē arī sievietes, dzimumu un seksualitāti. Antīkie mīti vai pagāniskie ticējumi tiek izmantoti arī mūsdienu feminisma ieskatu izpētē. Raganības mistērijas izstādē parādās arī Lidijas Auzas darbā „Raganu nakts” (1969), Ievas Kraules-Kūnas „*Hot-Babas*” (2020–2023) un Ilzes Avotiņas gleznā „Bezgalīgais dancis” (2017).

Lilija Dinere ir no tām Latvijas māksliniecēm, kas kopš 90. gadiem regulāri piedalās Bonnas Sieviešu muzeja (*Frauen Museum*) projektos. Glezna “Līgava” (2016) tika eksponēta izstādē, kas veltīta Katarīnai fon Borai kā reformācijas laika feministisko centienu personībai. Reformācija ir viens no pagrieziena punktiem, kad parādās sieviešu emancipācijas centieni. Bora no piecu gadu vecuma dzīvoja klosterī, bet 1523. gadā kopā ar citām mūķenēm izbēga un ieradās Vitenbergā. 1525. gadā kļuva par reformācijas līdera Martina Lutera līdzgaitnieci un sievu. (Vācijā izstādes veidotāji Dineres darbam deva nosaukumu “Mūķenes atmoda” („*Das Erwachen der Klosterfrau*”)).

Karls Gustavs Jungs, pētot reliģiskos simbolus un mītus, pievērsās arhetipiskiem seno dieviešu tēliem, kas varētu palīdzēt izprast un aptvert sievietes būtību. Balstoties uz Junga interpretācijām, tika definēts Junga Dievietes feminisms (Wehr 2017). Dažādu dieviešu arhetipiskajās īpašībās tika meklēta atbilstība mūsdienu sievietēm. Jungiānisma teorijas nozīme, bezapziņas arhetipu vizualizācija, vēršanās pie cilvēces pieredzes krātuves antīkajos mītos regulāri atrodama Dineres darbos. Ievas, Salomes un Judītes tēli sapludināti gleznā “Bībeles motīvs” (1990). Eiropas nolauptības Ziemeļu mitoloģijas versija redzama darbā “Vitra” (1990). Dineres triptihs “Aizmirstā ainava”, “Vertikālais horizonts” un “Altāris” (1998) tika radīts izstādei “Izebele – pravieša Elijas pretiniece” (Bonnas sieviešu muzejā), kas bija veltīta Vecās Derības 1. un 2. Ķēniņu grāmatās aprakstītajiem notikumiem, kuros saduras divu pretēju pasaules uzskatu cīņa. Tie ir Izraēlas ķēniņiene, Baala un Astares priesteriene Izebele un monoteisko uzskatu paudējs, Jahves priesteris Elija. Māksliniece pievērsās kolīzijām, kad patriarhālā vara aizliedza matriarhālo, daudzdievību nomainot ar monoteismu. Triptihu Dinere iesāk ar pasaules radīšanas ainu, kad Universā rodas zemes matērija, horizonts vēl nav nostājies savā vietā, tomēr sāk iezīmēties formas un veidoties arhetipi, pasaules veidošanos pārņem vīrišķie spēki un politeistisko sākotnējo pasauli pārņem monoteistiskā viena Dieva pielūgšana, kura pasaulē sieviešu dievībām vietas vairs nav.

Izstādes “Tikai neraudi!” plašais darbu apkopojums sniedz priekšstatu par feminisma temata sazarotību, daudzveidīgo kontekstu, kas inspirējis dažādas mākslinieces pievērsties sievietei kā galvenajam mākslas darba subjektam. Temata pētniecība nav viegls uzdevums, jo nav viena feminisma, pašu feministu vidū pastāv dažādi atzari ar atšķirīgiem uzskatiem. Latvijā feminisma mākslas vēsture vēl nav uzrakstīta, un cerams, ka izstāde “Tikai neraudi!” sniegs ierosmes plašākai tās pētniecībai.

Literatūra

- Kuhn, Anette (1992). *Die Chronik der Frauen*. Dortmund: Chronik Verlag.
- Reckitt, Helen, ed. (2018). *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality, 1857-2017*. London: Elephant Book Company.
- *Frauen der Reformation* Sonntagsblatt: Wichern. 2017/1.
- Katharina von Bora. Von der Pfarrfrau zur Bischöfin. Bonn: Frauen Museum, 2017.
- Ansonē, Elita (2021). *Daina Dagnija*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
- Chicago, Judy and Schapiro, Miriam (1973). *Female Imagery*.
- Womanspace Journal. No. 14. (The authors wrote the essay in March 1972).
- Batlere, Džūdita (2012). *Dzimtes nemiers*. Rīga: Mansards.
- De Beauvoir, Simone (1993). *The Second Sex*. London: David Campbell Publishers Ltd.
- Feman Orenstein, Gloria (1994). “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess”.
- Norma Broude and Mary D. Garrard, eds. (1994) *The Power of Feminist Art*. New York: Harry N. Abrams, inc.
- Ferguson, Ann; Hennessy, Rosemary (2010). *Feminist perspectives on class and work*. Stanford University: Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- Gimbutienē, Marija (1974). *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images*. London: Thames and Hudson.
- Kukaine, Jana (2016). *Daiļās mātes*. Rīga: Neputns.
- Merchant, Carolyn (2005). *Ecofeminism. Radical Ecology*. New York, London: Routledge.
- Morton, Timothy (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence (The Wellek Library Lectures)*. New York: Columbia University Press.
- Nochlin, Linda (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* ARTnews: January.
- Spretnak, Charlene (1990). *Ecofeminism: Our Roots and Flowering*. Diamond, Irene and Ornstein, Gloria, eds.
- Vulfa, Virdžīnija (2002). *Sava istaba*. Rīga: Atēna.
- Weber, Brenda R. (2019). *Latter-day Screens: Gender, Sexuality, and Mediated Mormonism*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Wehr, Demaris S. (2017). *Jung and Feminism: Liberating Archetypes*. Routledge.

¹ Feministica Lettica. Sast. Cimdiņa A. – Rīga: Zinātne. 1999.

² 100 Latvijas sievietes kultūrā un politikā. Sast. Cimdiņa, A. – Rīga: Latvijas Universitāte, 2008.

³ Sarunā Elītai Ansonēi 2022. gada septembrī.

⁴ No Elītas Ansones sarunas ar Birutu Delli 2023. gada janvārī.

⁵ Sarunās Elītai Ansonēi laikā no 2009. līdz 2012. gadam.

⁶ Mākslinieces komentārs izstādes “Tikai neraudi!” anotācijā.

⁷ Boston Women’s Health Book Collective (Our Bodies Ourselves). United States. – Boston: Simon&Schuster, 1973.

Sarmīte Kviesīte

Mākslinieces Sarmīte Kviesīte un Zenta Dzīvidziņa
Artists Sarmīte Kviesīte and Zenta Dzīvidziņa, 1966
Tintes druka / Inkjet print, 38 x 57 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



No 1968. g. 9. februāra

JAUNATNES CIRKA KOLEKTĪVS

RĪGAS CIRKS
РИЖСКИЙ ЦИРК

PIRMO REIZI RĪGĀ!

Kolektīva mākslinieciskais vadītāja
M. RUDINA



RĪGAS SPORTA MANĒŽA
РИЖСКИЙ СПОРТИВНЫЙ МАНЕЖ
Maskavas ielā 160 ул. Маскавас 160

24. FEBRUĀRIS - DEKLENS VIENĀ 18.00	25. FEBRUĀRIS - DEKLENS VIENĀ 18.00	26. FEBRUĀRIS - DEKLENS VIENĀ 18.00	27. FEBRUĀRIS - DEKLENS VIENĀ 18.00
---	---	---	---

SPORTAUTISKAS
SPĒRĪBAS BOKSĀ
МУНАРОДНЫЕ
БОКСА ПО БОКСУ

Приглашены участвовать боксеры из Болгарии, Румынии, Чехословакии, Германской Демократической Республики и боксеры всех республик СССР

Цена билета 20 коп.
Школьникам 20 коп.
По коллективному заказу цена 10 коп.

В кассе коллективному заказчику и по коллективному заказу на предварительке



И
ВЫ
ТА
В

АИЛЕ
ПЛАТЕКРАНА КИНОТЕАТРИС
ШИРОКОЭКРАННЫЙ КИНОТЕАТР

Māra Brašmane

Dace Šaicānova (Beinaroviča)
Ap 1968 / ca. 1968
Tintes druka / Inkjet print, 49 x 73 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Don't Cry! Elita Ansonē

Over the past decade, museums and exhibition halls across the world have been paying more attention to women-artists than ever before. The realisation that women are absent from the art history of earlier centuries and the necessity to re-evaluate this established and canonised art history was compellingly put forward by American art critic Linda Nochlin's 1972 article *Why Have There Been No Great Women Artists?*. Her feminist analysis took the courage to set course on a critical relationship with the contemporary art world and art history that had created the cult of art by "male geniuses", marginalising women.

Looking at the almost 120-year history of the Latvian National Museum of Art and the proportion of personal exhibitions by female artists against male artists, a ratio of 20% versus 80% emerges. Nevertheless, there are differences among historical periods. The lowest number of personal exhibitions by women took place between 1918 and 1940 – only three, or 5,7% from the total number of personal exhibitions. Surprisingly, from 1945 to 1990 only 8,2% of the personal exhibitions that reached the museum's exhibition halls were by women artists. Male artists had 256, while women-artists – 21. Thus the perception that in the Latvian art scene women have had equal opportunities to men, especially during the Soviet period, is mistaken. Such a perception is inherited from Soviet propaganda, which proclaimed that gender equality already de facto exists.

Today, male and female curators across the world devote increased attention to women's art. Following the emergence of the #MeToo movement in 2017, feminist activism gained new force, creating the fourth wave of feminism which turned not only to the widespread problem of sexual harassment, but also reinvigorated women's political, economic and social activity. Feminism – this influential political and intellectual force – in the 20th and 21st centuries merges with other current socio-political processes. Since feminism's second wave in the 1960s, it has branched to include ideas from philosophy, ethnology, semiotics, social anthropology, sociology of culture and art history among other fields. In

Latvia, the prolonged separation from Western intellectual thought has hindered the understanding of feminism. Feminism as a conscious academic discipline only started to take shape here towards the end of the 20th century. Female and male researchers have taken up women's history studies, gradually also building an understanding about the specific conditions in Eastern Europe that have determined the formation of women's consciousness in the context of gender. Existence of systemic research of questions related to feminism in Latvia is demonstrated by the almanac *Feministica Lettica*, first published in 1999, which is devoted to aspects of feminism in Latvian culture.¹ The encyclopaedia *100 Latvijas sievietes kultūrā un politikā* [100 Latvian Women in Culture and Politics] was released in 2008². In recent decades, works that critically interpret stereotypes about women's role in society are being made in Latvian art. In the preceding years however we must rather talk about a kind of latent feminism, or "feminism without feminists", when women artists dealing with the depiction of women's lives did not conceptualise it as a broad problematic requiring a public discussion. Employing gender discourse, the exhibition *Don't Cry!* looks at Latvian art from a feminist interpretation.

The exhibition's title, *Don't Cry!*, implies a prohibition to express emotions and hence opinion. It recalls the image cultivated during the Soviet occupation of the heroic Soviet woman who overcomes all life's difficulties without complaining and subjects it to irony. The stigma of the strong woman and Soviet women's misguided pride in their ability to live under harsh conditions has hindered a critical perspective towards everyday problems and a spirit of social struggle, and this psychological heritage can still be felt in Latvia today.

In the sixties, the situation in the Western world was ripe for the second wave of feminism. Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929), Simone de Beauvoir's *The Second Sex* (1949), Betty Friedan's *The Feminine Mystique* (1963) had already been published and acquired popularity. The civil rights

movement, feminism, the heyday of counterculture, sexual revolution and a row of political events shook the Western world. To what extent did this zeitgeist reach Latvia and is it possible to identify any feminist manifestations in Latvia already in the sixties, when this tsunami broke across the Atlantic Ocean? Following the repressive fifties under the communist regime, a hope for socialism with a human face arose in Latvia in the sixties. Despite all the efforts in the socialist camp to block "hostile" Western ideology, information nevertheless seeped through a variety of channels. The term "youth culture of the 60s", which originates from Western cultural theory and encompasses the hippie movement, sexual revolution, women's emancipation and counter-culture, also found its expressions on the other side of the Iron Curtain. The energy of the youth became the energy of the entire decade. The women of the Latvian post-war baby-boom generation are the young women of the 1960s, most of whom were educated, many were interested in literature, poetry, theatre, cinema, art, music, they made friends with similarly-minded young people, those running from Soviet ideology, those wanting to learn about the world, those who discussed the arts with the creativity and freedom that they offered. People in Latvia also listened to *The Beatles*, Bob Dylan, *The Rolling Stones* and read the works of Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Aleksandr Solzhenitsyn. The generation photographed by Māra Brašmane, Sarmīte Kviesīte and Zenta Dzividzinska, were part of Latvian youth culture of the 1960s. In their photos from the 1960s-70s, the camera often focuses on their contemporaries – young, active female intellectuals. In seeking out the right moment to photograph, Brašmane lets her contemporaries be just the way they are among their social circle. We see friends spending time together in the urban space of Riga, in the legendary cafes *Putnu Dārzs*, *Kaza*, *Kārlis*, on visits to romantic places – walking in cemeteries, visiting the grave of Kant, during archaeological excavations or the celebration of Jāņi. These are not housewives who spend time cleaning and caring, or charming wives to their husbands. Or, if they have become mothers, they do not give up their passion for the arts (*Portrait of Ruta Kreica*). An intriguing nuance worthy of feminist analysis arises from the fact that many of the women photographed by Brašmane had boys' nicknames: Māra Brašmane – Pilots, Ieva Brašmane – Klingers, Tamāra Dobrova – Mika, Ināra Eglīte – Toms, Dace Pētersone – Džeksons, Mudīte Gaiševska – Mjū, Dace Beinaroviča – Langluā. Perhaps identification

with masculine personages gave greater courage, gave rights that, in patriarchal society, belong to men – to act freely, to make their own choices, to dare to break societal norms?

Māra Brašmane, Sarmīte Kviesīte as well as Zenta Dzividzinska were the only women who already in the 1960s had joined the photo club *Rīga*, which otherwise consisted of men. Dzividzinska's perspective on women is untypical, even radical for Latvian photography of the 1960s. The photographer's perspective did not conform to the canon which cultivated women as aestheticised, sexually desirable objects. In her extensive series *House Near the River* (1965–1975) Dzividzinska has gathered snapshots from a family's everyday life in the yard of a rural homestead. These photographs offer a look into the private sphere, everyday life involving children or family members, where a woman could be seen in an intimate, unvarnished close-up.

The photographs of these three artists lift the curtain on the process of women's emancipation which was also fermenting in Latvia. Can the making of these photographs be seen as having been inspired by a feminist consciousness? In an interview Māra Brašmane admitted: "I care about what is happening to women, I have always cared!"³ Consciousness-raising, which was one of the manifestations of the feminist movement, is a page that remains to be researched in Latvia. What did women discuss, what did they talk about in their "kitchen conversations"?

Work, Work and More Work

Anna Brigadere's trilogy *Dievs. Daba. Darbs* [God. Nature. Work] (1926) represents an example of Latvian morality, a repository of life's lessons for honourable, spiritually noble and properly Latvian girls. Those who have witnessed life in the Latvian countryside in the 20th century (as well as today) could paraphrase this title as *Work. Work. And More Work*. Vika Eksta has chosen Brigadere's *God. Nature. Work* as the title for a series of staged photographs. She tries on the life of the owner of an abandoned rural homestead. The woman settles into rural life – she carries buckets of water, tends to her child, mends and sorts clothes, does other ordinary and physically demanding tasks. These arranged scenes are dominated by a claustrophobic sense

of isolation, this double solitude – the woman and the house – is characterised by monotonous work, there is no contact with other people or the outside world. The mood created in Eksta's photographs is reminiscent of Belgian director Chantal Akerman's films in which she deals with women's experiences of home life. The patient, distanced depiction of the repetitive everyday life of a housewife in her 1975 work *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* has parallels with Eksta's work in the way women appear exiled in their own homes with no chance of change.

This turn to women's household chores as a subject of feminist criticism took place in Western art in the 1970s. Many women felt frustrated with their domestic life. Western women-artists started seeing the home critically – as a site of separation, depression, boredom and endless work (Tobin, 2018, 96).

Under socialism, women were employed in official work and at the same time the family still followed a patriarchal model with traditional separation of gender roles. Many husbands drank heavily and were violent. If Western women wanted to escape from the trap of the housewife, the Soviet woman "had the privilege" to do two full-time jobs – official work and housework. The Soviet state was preparing women-heroes. In socialist realist art (an effective instrument of Soviet propaganda) there was a cult of the Soviet individual as hero. The Soviet hero is characterised by a strong will, noble moral qualities, triumph over difficulties, rejection of subjective emotions. This propaganda penetrated into the consciousness of Soviet women while their diligence brought them fame. This pride of the woman who survived under Soviet conditions remains alive. A demythologisation of the "poetry" of women's occupations appeared forcefully in Latvian art through Inta Ruka's series *People I Know*, which she began in the 1980s.

Through her anthropological interest about people living in the countryside, Ruka turned to the residents of the environs of Balvi. Before her, no one in Latvian art had so consistently devoted attention to women who "simply" live at home, tend animals, fields, gardens and care for their families. It had not been considered a narrative worthy of a work of art, the camera of male photographers was instead directed towards actresses, artists, writers. Ruka's realist gaze focused on faces that once were beautiful but had become harsh. The rural woman does not smile, she has not time, there is always work to be done. By the 1980s, the idealisation of rural life, which was cultivated by the wave of new

landowners during the Ulmanis period, or the cult of heroes of labour demanded by Socialism, had collapsed. The faces display acceptance of life, a kind of existential resignation. Ruka approaches these rural women delicately, she takes their photographs with love and respect. We are facing individuals who had never been seen from this perspective before. In the late 1990s, Ruka brought social context into this series by accompanying the photographs with laconic episodes from her subjects' life stories.

Artistic Practice as Work

The home can also be a place of creativity. That is what Virginia Woolf reflected upon in her essay *A Room of One's Own*. The writer needs a small amount of money and a room of her own in order to be able to create (Woolf, 1977). To be with herself, her reflections and spiritual efforts. Maija Kurševa has built such a "room of one's own" through her installation *Checkered Order* (2016). It is a scene from the studio – a desk, a computer, a printer and the artist herself moving between these things in an animated drawing. It might seem that the artist is doing nothing. She sits, stands up, moves from one place to another. In her room she "simply creates" and this process demands mental effort, time, professional skills which, taken together, represent WORK.

Artist duo Skuja Braden also present the creative spirit of "a room of one's own" as the site of their way of life and spiritual practice. The phantasmagorical porcelain panel, which was part of the installation *Selling Water by the River* at La Biennale di Venezia in 2022, is shaped as the artists' bed enveloped in the element of water. Water is used as a symbol that is common to all living beings and is the origin of life. This is a rich mythological scene, in which the artists themselves float. Levitating with them is their beloved dog, a tree bearing tempting fruits, exotic fishes, medusas, a snake, seashells, water lilies, Buddha figurines, skulls. The surreal scene expands beyond the panel, with multi-part objects also stretching into space. Among this mix of everyday life, philosophic positions, spiritual interests (the artists refer to Buddhist ideas about the changeable manifestations of existence), fantasy and humour, realised using kitsch stylistics, there is also space for two women's intimate life and erotic details, manifested through confrontation with

the prejudices of Latvia's homophobic society. In their porcelain installations Skuja Braden include everything that they find appealing in some way, presenting their home/life as a *gesamtkunstwerk* that is experienced by women who are partners in both life and art.

Why does feminism even deal with women's work? Perhaps work is something undeniably objective, quantitatively measurable through which to look at the relationships with the world? Today's women work hard, often in difficult circumstances, and that unites a large part of them. The idea about women's exploitation and oppression in relation to their household duties as well as in paid labour comes from Marxism. The claim is based on a Marxist understanding of economic inequality. It is held that this is a consequence of women's unequal position in the labour market and at home (Ferguson, Hennessy, 2010). It was further developed by socialist feminism – household chores, childcare and marriage are the ways in which the patriarchal system exploits women without adequately acknowledging them or their work. Socialist feminism sought far-reaching changes in the entire society. The second wave of feminism has achieved considerable progress in this regard, yet today's economic context in Latvia still makes it possible to speak about women as unpaid or cheap labour in carework, household, the service sector and professions related to the humanities.

Female Genealogy

Writing about motherhood as a cultural construct, feminist researcher Jana Kukaine has studied the various interpretations of women's genealogy. Describing psychoanalytic and sociological research – the diverse approaches of Sigmund Freud, Helen Deitch, Simone de Beauvoir, Nancy Chodorow, Alison Stone, she remarks that all of them share "the same motif: the mother-daughter relationship is complex" (Kukaine, 2016, 170).

Genealogic links form already since infancy, women's perceptions are rooted in psychic structures and the relationships established during childhood are being repeated. Women recognise it yet are unable to avoid them. Representatives of feminist psychoanalysis sought to change early childhood experiences and relationships in the family as well as the linguistic models which make daughters repeat the relationship models inherited from their mothers.

The genealogical line of women repeatedly appears in the works of Latvian women-artists, pointing to these bonds. The artists demonstrate both attachment to and dependency from their mothers. In her cycle of six screenprints *Mother's Line I–VI* (2014) Maija Kurševa presents portraits of the women of her family – her own, followed by her mother's, her grandmother's, great-grandmother's and so on reaching six generations deep. The features of the oldest matrilineal ancestors have been lost – one face is blocked by a thick mane of pleated hair, while the oldest female ancestor has empty eye sockets and her head is adorned with ethnographic jewellery. The two oldest images show a surreal archetypically, something which cannot be defined, which exists in the field of collective subconscious. In her essay *A Room of One's Own*, Virginia Woolf says that: "(...) a woman writing thinks back through her mothers." (Woolf, 1977, 105). In her painting *FLASHBACK II* (2012), Līga Purmale likewise places next to her self-portrait a small photograph from early 20th century showing her grandmother looking into the camera. The generation whose childhood in Latvia took place several decades after World War II, often grew up with their grandmothers, since their mothers had to work. These grandmothers extended the preservation of the models inherited from the past. In exchanging reflections with women of my own generation, whose childhood passed in the 1960s-70s, I can conclude that many of us indeed were brought up by our grannies and that we are looking for answers regarding our lives in the psychological structures of the past. Relationship models based on habit as well as stereotypes, virtues are passed on to daughters from grandmothers and mothers. In terms of complexity of relationships, daughters are not necessarily grateful for this heritage, which may also be full of difficult experiences and matters left undiscussed, and it is impossible to break free from them.

In her video work *Family Portrait* (begun in 2013), Diāna Tamane films the women of her family – herself, her mother, her grandmother and her great-grandmother. The work was begun in 2013 and is ongoing. When they all gather, the artist seats her genealogical predecessors in a row on a sofa, sits down next to them and films a continuous, motionless being-together. They sit in silence. Is it the acceptance of life, keeping their problems to themselves, suppression of emotions or absolute mutual understanding in which words are unnecessary, or, perhaps, a combination of all these elements?

In her work *Nobody Said Nothing* (2015), Rasa Šulca, who systematically deals with the psychological states of women in her painting, also highlights non-verbal communication. The artist points out that: “Togetherness speaks for itself. Women are connected by an invisible, intimate and personal bond. Undefinable yet strong, running through generations, through memories, thoughts, touches. Bonds, consisting of the warmth and fragility of women’s relationships, the tension of fleeting emotions. Bonds that are neither static, nor polished and even, but still in the process of becoming, eliciting the impulse to constantly continue searching. Continue, because there is something that still remains to be found.” The subject of “women’s sisterhood” is also highlighted by Katrīna Neiburga. In her video installation *Memory of Things* (2012), in contrast to the above-mentioned works, silence is replaced by active communication. Neiburga lets the viewer listen to private recollections and observe the shared daily rituals of the women of her family – in talking and cooking, smoking and even doing pedicure. The artist, her mother, the writer Andra Neiburga, and her grandmother, Astrīda Neiburga, reveal the experience of being together, with the value of relationships of the family’s women becomes clear through their closeness and mutual understanding.

Motherhood

Majority of women become mothers. Motherhood is the counterpoint in questions regarding women’s rights, equality and discrimination. Feminist discourse approaches the condition of being a mother analytically. The experiences of motherhood and its philosophical interpretations have been analysed by Jana Kukaine in her book *Daiļās mātes* [Lovely Mothers] (Kukaine, 2016), which provides a deeper understanding of the corporeal aspects of motherhood. The idealised form of representation of motherhood – a madonna with a child – is being altered in feminist art. In reflecting on the experience of motherhood, it is shown as a corporeal reality which also includes complex relationships with children – cares and worries, tiredness and sadness, despair and even irritation.

The subject of motherhood is frequently represented in Latvian art. Three of the exhibition’s works interpret the scene of the annunciation of Mary, and all of these works are dominated by an atmosphere of fear and apprehension. In Lilija Dinere’s painting *Annunciation* (1990) a (fate’s) hand from the sky has

painfully grabbed Virgin Mary by her hair. Ieva Iltnere paints her scene of the Annunciation of Mary, *Mary, Thou Art with Child!* (2002) as a dreadful, ghostly vision, while in Zenta Dzividzinska’s photomontage *Strawberry Field I* (1971) the woman is threatened by a gigantic bird of prey, which, being a winged creature, is both the bringer of the message and an embodiment of fear and doubt.

Latvian art includes a row of typical paintings of motherhood that show harmonious mums with their babies, yet even entirely traditional compositions sometimes reveal everyday concerns that bring more realism to this subject. About her painting *Self-portrait with a Child* (1970), Biruta Delle says that in the early 1970s the Artists Union of Latvia had taken this work to Moscow for it to be included in a larger all-union exhibition. Yet the work had not been exhibited because it was found to be too gloomy. “Here I am wearing a fur coat. Our apartment was without any amenities, and it was very cold. But I have to paint! I put the child on my arm, and paint.”⁴ In her work *By the Window* (1981), artist Laima Eglīte paints a scene of tiredness and lack of sleep with the infant on her lap.

The physical aspects and emotional affects of the experience of carrying and giving birth to a child are showed in the exhibition by Rasa Jansone, Aija Zariņa and Daina Dagnija, who employ the expressive language of the naked body.

Woman and Child (1985), a work from Zariņa’s early period, is the artist’s self-portrait with her new-born daughter. The naked figure of the young mother holding the tiny bundle of the infant in her hands stands in front of the viewer, her eyes wide from fear and uncertainty, the transformations wrought on the body by pregnancy are underlined, the humiliating conditions of Soviet maternity wards are suggested by the facemask, while women who have given birth in the 1980s will also recall other inhumane rules and conditions in Soviet hospitals.

Daina Dagnija has captured the affective experience of a mother in the emblematically conceived painting *The Scream* (ca 1986). With a variant of this painting printed on a poster, Dagnija can be seen in a photograph participating in the Women’s Caucus for Art demonstration in New York in 1986 (Anson, 2021). In conversations Dagnija often shared her experience of being a divorced immigrant mother in the United States in the 1960s-80s, underlining the complexity of woman’s emotional, professional and financial situation.⁵

Reproductive Rights and Corporeal Experiences

Yet women do not always want or are able to become mothers. Feminism also includes the question of reproductive rights, which is part of human rights. Every woman has the right to make decisions about her body, including, on becoming or not becoming a mother. These choices are closely linked to physical, mental and social wellbeing. Mētra Saberova uses choices regarding her own body as material in her art. At the age of twenty-four she had tubal ligation surgery in Thailand while in 2016 she underwent hymen reconstruction surgery. Her experiences have become a public platform from which to talk about political and social questions that concern women as well as LGBTQ+ rights. In her painting *Is This Not a Woman?* (2015/2022–2023) Saberova appropriates Belgian surrealist René Magritte’s work *The Treachery of Images* (1929) that shows a pipe while the text below announces *Ceci n’est pas une pipe* (this is not a pipe). Saberova paints her naked body inside a pipe and asks: “Is this not a woman?”. Magritte pointed out that the representation of a thing is not the same as the thing itself. Saberova asks whether, in the eyes of society, her choices make her into something other than a woman.

In 2006, Anda Magone began her photo series *Twins* (2006–2022). Upon meeting her friend who lives in Germany, they photographed themselves naked, in order to record how their skin ages over the years and how they themselves change. Over sixteen years the series has developed into a story of two different bodily experiences. Anda survived breast cancer while her friend has become a non-binary individual: “We changed names and surnames, we got divorced and married, we gave birth to children; one of us moved to a metropolis, the other to the countryside; over this period, we fell in love as well as experienced fear of death. We received hormonal therapy – either voluntarily or as part of treatment. There were experiments with gender identity and a breast cancer was defeated”, writes Anda⁶.

Feminist texts have to great extent directed women’s attention to themselves. Already in the 1970s, books appeared dealing with women’s sexuality, reproductive health, contraception and menopause. An important role was played by the health book

published in the USA in 1973 by the Boston Women’s Health Book Collective (*Our Bodies, Ourselves*)⁷. It urged and encouraged women to take control over their bodies. With her group of plasticine figurines, *The Naked Gun: Nine Exercises in Feminist Discourse* (2016), Elīna Brasliņa has created an animated story about a woman reflecting on her body. Brasliņa’s “theoretically grounded self-reflection” looks for answers in feminist “required reading”, which is a useful guide to give women the opportunity to recognise and choose their feelings and needs regarding their own bodies.

Constructed Femininities

An important role in the second wave of feminism was played by 1968, when New York’s radical women’s groups – activists from civil rights, the new left and anti-war movements – organised protest demonstrations against Miss America pageant in Atlantic City. In the letter to the mayor of Atlantic City requesting permission to hold the demonstration poet Robin Morgan wrote: “The purpose of the demonstration is to protest the Miss America Pageant in Atlantic City, which projects an image of women that many American women find unfortunate: the emphasis being on body rather than brains, on youth rather than maturity, and on commercialism rather than humanity”⁸. Posters and slogans *No Miss America, Freedom Trash Can* for disposing of “instruments for the torture of women” – beauty products, bras and high-heel shoes, *Cosmopolitan* and *Playboy* magazines, as well as a performance of a coronation of a sheep drew the attention of the media and the public. The then-mayor’s statement that a woman’s power lies neither in her intellect nor economic contribution but in her attractiveness also caused feminist outrage. Daina Dagnija’s painting *Miss America 1922* (1969), which shows four finalists from the first pageant, was made under the impression of these protest demonstrations.

Virginia Woolf’s objection that women’s mental capacity is not highly regarded in society, Simone de Beauvoir’s existential, all-encompassing desire for freedom, Betty Friedan’s struggle against the hegemonic sexism in the lives of American women in the middle of the 20th century – all of these were an enormous contribution to the formation of women’s consciousness as well as the fermentation and implementation of changes. In the binary model of gender relations, a woman acquires value depending

on her physical beauty and attractiveness for a man, she is subordinate, sexually submissive, tender and quiet, yet women increasingly chose to search for self-realisation outside their allocated roles, to become writers, philosophers, artists, scientists and representatives of many other professions.

Yet even in the 21st century stereotypes of “what a real woman must be like” continue to exist. Women waste a lot of time and energy to conform to the demands of societal stereotypes and the fashion industry. Toxic femininity (Weber, 2019, pp. 202, 206–7) and the shallowly-defined woman’s worth that depends only on physical attractiveness is played out in Mētra Saberova’s performance *Pimpin’ Yo Mama Crib* (2015), where a young mother washes a pram, attempting at the same time to be erotically provocative, shows off her body, soaps herself and, alongside her function of a nurturing mother, tries to be sexy. In Kristiāna Dimiterē’s works, female characters are often consumed by longing and sadness. *Mary of Egypt* (2009) is one of her somewhat grotesquely depicted, solitary creatures endowed with stereotypically feminine bodies, who spend their lives waiting for the arrival of a man as a promise of true happiness. This manner of thinking as the main guaranty of a fulfilled life in fact ruins the lives of countless women, bringing sadness about their inability to reach the standard of a proper woman.

Feminist philosopher Judith Butler wrote: “ (...) gender is a kind of persistent impersonation” (Butler 1999, xxviii). We are surrounded by roles that are played out in social reality. In her work *Тучи как люди* [Clouds as People] (2019), Vika Eksta performs a farce with her character of the Eastern European woman “unspoilt by feminism”, who imitates the stereotypically feminine behaviour cultivated by popular culture. The blonde Natasha stages her performance in a housing estate, accompanied by the song *Тучи как люди* from the late-1990s Russian pop band *Ivanushki International*, mimicking learned provocative postures and movements.

To investigate peoples’ behavioural models, Katrīna Neiburga briefly became a taxi driver. Filmed with a hidden camera, her conversations with male passengers were used in her video work *Traffic* (2003). The conversations during the trips were motivated by anthropological curiosity, while the communication with men reveals the necessity of maintaining a professional distance in order to rebuff their advances. In the second part of the

film, Neiburga interviews women who work in this profession in their daily lives. It can be seen, that the roles and professions allocated to genders in early 21st century Latvia are not rigid, yet at the same time the concerns are repeatedly raised in the conversations about a physical or ethical threats to the female taxi driver.

A strict separation of gender roles is characteristic of a binary society. Aija Zariņa’s diptych *He and She* (1986) is conceived as a pictogram of such a society. The female and male figures are each painted on a separate plane, with strong outlines and black-white-red contrasts. In this work, Zariņa has depicted tension. Both figures are similar. The 20th century has brought women the opportunity to become much more independent and self-sufficient, and to experience equal positions of power which, owing to gender stereotypes, had been impossible for centuries. Zariņa’s art of the late 1980s is dominated by female-male relationships under a clear binary model, with the artist using visual means to create in these works symbols of love, violence, passion and tenderness. The complexity of relationships, which carry many emotional affects, also appears in the exhibition in several works by Helēna Heinrihsone.

The “Central Core” of Feminist Iconography and Ecofeminism

Alongside Linda Nochlin’s rhetorical question “Why Have There Been No Great Women Artists?” the women’s liberation movement put forward another question: “Is there such a thing as definably feminine aesthetic?”. It turned out that defining a feminist aesthetic is problematic. Nevertheless, Judy Chicago and Miriam Shapiro remarked that there are images in women’s art whose folded forms resemble vaginas, which they called the ‘central core’ of feminist art (Chicago, Shapiro 1972). In the 1960s-80s these artists, alongside Hannah Wilke, Carolee Schneemann and others, experimented with these shapes in order to underline women’s difference, their sensations and feelings, and their aim was political.

In Latvian art, this iconography of the central core is used by Skuja Braden in their porcelain objects and Sabīne Vernere in her Indian ink paintings. Vernere

began making these forms from anthropomorphic elements, gathering them into humanoid forms that increasingly began, from an iconographical perspective, to resemble the folds of vaginas. The comparison of natural forms, especially flowers, with female genitalia is widespread in art, and here it is, of course, necessary to refer to the oeuvre of Georgia O’Keeffe. In the description of her painting *Flaming*, Helēna Heinrihsone points out: “An accurate study of a rose is erotic. A clear, anatomical structure that is so similar to the human body!” Depictions of female sexuality and the central core in art often merge with, seamlessly transform into or are conceptually linked to forms of nature. The idea of a woman’s proximity to nature builds a link to ecofeminism. Admittedly, this comparison of women to nature has been questioned by feminists themselves as an association that comes from patriarchal ideology.

Today there are several manifestations of ecofeminism. From the green environmental activist movement in the 1970s to posthumanism, which deals with human relationships with animals and nature. Posthumanism calls for the abolition of anthropocentrism and for us to stop considering ourselves superior and accept our being part of nature. In a posthumanist spirit, Linda Boļšakova has produced a futuristic virtual work, *Semina futuri* (Seed of the Future). The seed of the rare Latvian orchid species, *Cypripedium calceolus*, blossoms into a woman, from the shape of the “central core” the woman turns into a flower. The seed is the result of pollution and genetic modifications through *dark ecology* (Morton, 2016), namely, the conditions arising from the ecological crisis. It blossoms in abandoned biotopes that are nevertheless rich in their diversity. The work invites reflection on green policy, gene engineering, pollution, the possibility of survival and adaptation of species. The series *Semina futuri* speculates about the possible coexistence of human and plant life and the emergence of interspecies.

Originally, ecofeminism started to develop as a branch of the feminist movement in the 1970s. This movement in essence is a hybrid of feminism and the green movement. These parallels include but are not limited to the fact that patriarchal society sees both women and nature as property, as well as the dominance of men over women and of humans over nature. Environmental problems are caused by the ruling, profit-driven male society, which is unable to set other global priorities oriented towards caring

for nature and all living creatures. On 22 April 1970, environmental activists held the first ever Earth Day, which set off a new global ecological movement. Influenced by the impressive manifestation in New York, Dagnija created the work *Earth Day* (1971), in which she painted a mother and child wearing gas masks.

Beginning from the 1970s, an ecofeminist trend in Dagnija’s art has been gaining conviction. The woman as nature itself – creator and nurturer – is depicted in Daina Dagnija’s cycle of twelve paintings *Woman and Cow* (1982–1985). In feminism, humanity’s cruel and exploitative relationship to nature is compared to the attempts at excessive regulation of women. The cycle *Woman and Cow* marks a turning point in Dagnija’s art from the context of cultural, political and social events in the works of the 1960s–70s to the depiction of woman in connection with nature and mythology. In the mid-1980s, emblematic image of a woman appeared in her art, manifesting the emotional affects of motherhood and using iconography to highlight the uterus, breasts, menstrual cycle, increasingly moving towards the discourse of spiritual or cultural ecofeminism. Carolyn Merchant refers to spiritual ecofeminism as “cultural ecofeminism”, in which, according to her, cultural ecofeminism “celebrates the relationship between women and nature through the revival of ancient rituals centered on goddess worship, the moon, animals, and the female reproductive system.” (Merchant, 2005, 193–221) Nature, ancient rituals and woman as part of them were later developed in Dagnija’s extensive cycles *Ancestor Lakes* (1987–1995), *Creation and Evolution* (1985–2013), *Forces of Nature* (1996–2013), which also manifest the artist’s conviction that Earth is alive and all creatures and processes on it are related in a holistic system.

Feminism and Mythology

American author and ecofeminist Charlene Spretnak has proposed dividing ecofeminist movements in three categories: one of them is connected to research of nature-based religions, the other two – with history of political theories, history and environmental protection (Spretnak, 1990).

One of feminism’s struggles, to establish women’s history as the missing part of history in general by

taking a look at the past from a woman's perspective and pointing out that, next to *history* (*his-story*), her-story should also be written, served as an inspiration to take a look at ancient history. In 1974, Lithuanian-American archaeologist and anthropologist Marija Gimbutienė's study *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images* was released. Her research was based on extensive archaeological material. Gimbutienė lead excavations in South-Eastern Europe, studied hundreds of found objects, including female figurines, and concluded that in prehistoric Europe there was a civilisation that worshiped female deities. These were related to fertility, soil, death and rebirth. The publication analysed civilisation before patriarchy. Gimbutienė's discoveries served as an inspiration for a branch of feminism known as the Goddess Movement, which highlighted woman's fertility (Venus of Willendorf), strong connection to her body, the earth and nature. In their works, artists included symbols of fertility – the belly, uterus, navel, breasts. Dagnija placed these forms in the compositions of her mandalas, showing the belly of a woman as the centre of the world's cycle of birth, death and rebirth.

The form of a religious ritual, belief in supernatural forces, fairy-tales, mythology, the motif of the prayer or even magic is related to witchcraft. In the Europe of the Middle Ages and early modern period many women were accused of practicing magic and considered to be witches. The suspects were banished, killed or burned at the stake. European witch-hunts in the early modern period caused tens of thousands of deaths. Many of those accused of practicing magic were folk healers and midwives. Feminist criticism and art history revisits the role of the woman-as-victim and rehabilitates the character of the witch, discussing the injustices inflicted on women over the centuries. This subject is taken up in Ieva Balode's video installation showing a scene of ritual magic. In the annotation of her work Balode writes: "Although it may seem the clip shows scenes from the distant past, what we see is a contemporary woman who is being misunderstood, marginalised and demonised like witches in the old times, only today she has a different name: feminist." A kind of magic or prayer also takes place in Liene Mackus' installation *Altar to the Egg* (2023). The artist has made a chapel for fertility worship where drawings of plants are arranged like icons for prayers, also echoing witches' knowledge of the magic power found in the world of plants. Latvian

cultural tradition is deeply rooted in mythology. Mythological tales have been represented in art for centuries. Mythological schemes can be used to explain the world, from the seasons and the origin of the Universe to life and death, and mythology also, to a large extent, constructs women, gender and sexuality. Ancient myths and pagan beliefs are also used in studying the perspectives of contemporary feminism. The mysteries of witchcraft also appear in the exhibition in Lidija Auza's work *Night of the Witches* (1969), Ieva Kraule-Kūna's *Hot-Babas* (2020–2023) and Ilze Avotiņa's painting *The Endless Dance* (2017).

Lilija Dinere is among those Latvian artists who since the 1990s have regularly taken part in the projects of the Frauen Museum in Bonn. Her painting *Fiancée* (2016) was included in the exhibition dedicated to Katharina von Bora, a key figure in feminist struggles at the time of the Reformation. The Reformation is one of the turning points, in the endeavours towards women's emancipation. From the age of five, Bora had been living in a convent, but in 1523, together with other nuns, she escaped and arrived in Wittenberg. In 1525, she became a collaborator and wife to the leader of the Reformation, Martin Luther. (In Germany, the exhibition's organisers gave Dinere's work the title *Das Erwachen der Klosterfrau* [The Awakening of the Nun].

In his research of religious symbols and myths, Carl Gustav Jung turned to archetypal ancient female deities, which could be of help in understanding and mapping the essence of a woman. Based on Jung's interpretations, Jungian Goddess Feminism was defined (Wehr, 2017). The archetypal characteristics of different goddesses were scoured for correspondences to contemporary women. The significance of Jung's theory, the visualisation of unconscious archetypes which draws on the repository of humanity's experience in the ancient myths, regularly appears in Dinere's works. The characters of Eve, Salome and Judith are fused together in the painting *Biblical Motif* (1990). A version of the Rape of Europa from the perspective of Nordic mythology can be seen in the work *Vitra* (1990).

Dinere's triptych *Forgotten Landscape, The Vertical Horizon* and *Altar* (1998) was created for the exhibition *Jezebel – Opponent of Prophet Elijah* ("Isebel – Die Gegenspielerin des Propheten Elia" at the Frauen Museum in Bonn), which was dedicated to the events described in the Old Testament in 1 and

2 Kings, in which two opposing worldviews clash. These are Queen Jezebel of Israel, the priestess of Baal and Astarte, and Elijah, priest of Jehovah and adherent to monotheist views. The artist draws attention to the collisions that take place when the patriarchal powers prohibited the matriarchal, replacing polytheism with monotheism. Dinere starts her triptych with a scene of the creation, when earth's matter appears in the Universe and the horizon is yet to settle in its place, yet forms are beginning to take shape and archetypes form, the formation of the world is subsumed by masculine forces and what was originally a polytheistic world is succeeded by the worship of a single monotheistic God, in whose world female deities no longer have a place.

The broad selection of works gathered in the exhibition *Don't Cry!* gives an overview of the heterogeneity of the subject of feminism, its diverse contexts, which have inspired different artists to turn to women as the main subject of their works of art. Research of this subject is not an easy task, since there is no single feminism and even among feminists themselves there are different branches with divergent views. The history of feminist art in Latvia is yet to be written and it is hoped that the exhibition *Don't Cry!* will prove to be an inspiration for its more extensive study.

¹ Feministica Lettica. Sast. Cimdiņa A. – Rīga: Zinātne, 1999.

² 100 Latvijas sievietes kultūrā un politikā, sast. Cimdiņa, A. – Rīga: Latvijas universitāte, 2008.

³ In interview with Elita Ansone in September 2022.

⁴ From Elita Ansone's conversation with Biruta Delle in January 2023.

⁵ In conversations with Elita Ansone over the period from 2009 to 2012.

⁶ The artist's commentary for the annotation of the exhibition *Don't Cry!*

⁷ Boston Women's Health Book Collective (Our Bodies Ourselves). United States. – Boston: Simon&Schuster, 1973.

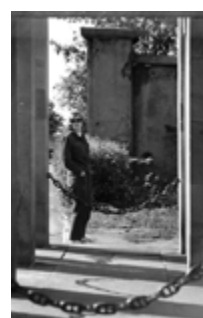
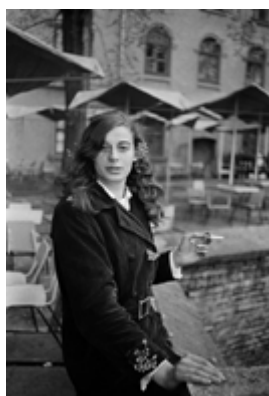
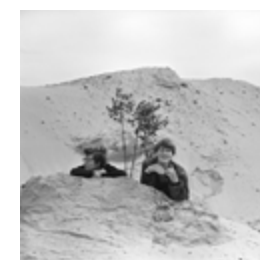
Bibliography

- Kuhn, Anette (1992). *Die Chronik der Frauen*. Dortmund: Chronik Verlag.
- Reckitt, Helen, ed. (2018). *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality, 1857-2017*. London: Elephant Book Company.
- *Frauen der Reformation* Sonntagsblatt: Wichern. 2017/1.
- Katharina von Bora. Von der Pfarrfrau zur Bischöfin. Bonn: Frauen Museum, 2017.
- Ansone, Elita (2021). *Daina Dagnija*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
- Chicago, Judy and Schapiro, Miriam (1973). *Female Imagery*.
- Womanspace Journal. No. 14. (The authors wrote the essay in March 1972).
- Batlere, Džūdita (2012). *Dzimtes nemiers*. Rīga: Mansards.
- De Beauvoir, Simone (1993). *The Second Sex*. London: David Campbell Publishers Ltd.
- Feman Orenstein, Gloria (1994). "Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess".
- Norma Broude and Mary D. Garrard, eds. (1994) *The Power of Feminist Art*. New York: Harry N. Abrams, inc.
- Ferguson, Ann; Hennessy, Rosemary (2010). *Feminist perspectives on class and work*. Stanford University: Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- Gimbutienė, Marija (1974). *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images*. London: Thames and Hudson.
- Kukaine, Jana (2016). *Daiļās mātes*. Rīga: Neputns.
- Merchant, Carolyn (2005). *Ecofeminism. Radical Ecology*. New York, London: Routledge.
- Morton, Timothy (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence (The Wellek Library Lectures)*. New York: Columbia University Press.
- Nochlin, Linda (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* ARTnews: January.
- Spretnak, Charlene (1990). *Ecofeminism: Our Roots and Flowering*. Diamond, Irene and Ornstein, Gloria, eds.
- Vulfa, Virdžinija (2002). *Sava istaba*. Rīga: Atēna.
- Weber, Brenda R. (2019). *Latter-day Screens: Gender, Sexuality, and Mediated Mormonism*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Wehr, Demaris S. (2017). *Jung and Feminism: Liberating Archetypes*. Routledge.



Māra Brašmane

Ieva Brašmane un Dzintra Kociņa, 1982
Tintes druka / Inkjet print, 40 x 40 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Māras Brašmanes un Sarmītes Kviesītes
1965.–1982. gada fotogrāfiju kolāža
izstādei "Tikai neraudi!"

1965 – 1982 photo collage of Māra
Brašmane and Sarmīte Kviesīte for the
exhibition Dont Cry!



Māra Brašmane

Mudīte Gaiševska
Ap 1965–1966 / ca. 1965–1966
Tintes druka / Inkjet print, 57 x 37 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Sarmīte Kviesīte

Fotogrāfe Sarmīte Kviesīte. "Pašportrets"
Photographer Sarmīte Kviesīte "Self-portrait", 1967
Tintes druka / Inkjet print, 39 x 51 cm
LNMM / LNMA



Sarmīte Kviesīte

Teātra kostīmu māksliniece Baiba Puzinas un Arnolds Plaudis. "Vējā"
Theater Costume Designer Baiba Puzinas and Arnolds Plaudis, 1965
Tintes druka / Inkjet print, 38 x 58 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Māra Brašmane

Režisore Māra Ķimele / Director Māra Ķimele, 1970
Tintes druka / Inkjet print, 53 x 35 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane

Māksliniece Ruta Kreica, Augustīns Delle, x, Ļuba, x,
Tonija Pudāne / Artist Ruta Kreica, Augustīns Delle,
x, Ļuba, x, Tonija Pudāne, 1971
Tintes druka / Inkjet print, 36 x 55 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Maija Tabaka

Sievietes / Women, 1974
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 185 x 210 cm
LNMM / LNMA



Sandra Krastiņa

Veltījums / Dedication, 1986
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 200 x 150 cm
LNMM / LNMA

Līga Purmale

FLASHBACK II, 2012
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 100 cm
Zuzānu kolekcija / Zuzāns Collection





MĀTES LĪNIJA I / SIETSPĪDE 1/100 MAIJA KURŠEVA 2014



Maija Kurševa

Mātes līnija I–VI / Mother's Line I–VI, 2014
Sietspiede / Silkscreen, 59,5 x 42,5 cm
LNMM / LNMA





“Ir labi dzīvot laukos. Paskaties, kā pa pilsētu iet. Cik huligānu! Tie jaunie tak negrib strādāt kā mēs savā laikā. Dažās ziemās sniegs mežā bija tik dziļš, ka zirgi negāja. Sakrāvām vezumā baļķus. Un vilkām paši.”

“It’s so good to live in the countryside. Look at the goings-on in the city! So many hooligans, so much crime! It’s because the young ones nowadays surely don’t want to work as we did in our time, when snow in the forest was so deep some years that you couldn’t use horses. Then we loaded the logs on carts and dragged them ourselves.”

Tekla Buliņa

Inta Ruka

Tekla Buliņa. No sērijas “Mani lauku ļaudis”
Tekla Buliņa. From the series “People I Know”, 1984
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 35,7 x 34,1 cm
LNMM / LNMA

“Es strādāju par slaucēju Reču fermā netālu no mājām. Fermā simtu divdesmit govīs, man bija jā rūpējas par trīsdesmit. Cēlos četros, gāju uz fermu, slaucu. Jau sešos govīs dzina ganos. Vakarā slaucu vēlreiz. Ziemā darba bija vairāk. Vajadzēja vēl salikt sienu, saknes, miltus govīm. Zootehniķi pārbaudīja, kā lopi tiek kopti. Tagad es jau pensijā.”

“I used to work as a milkmaid at the Reči farm not far from home. There were one hundred and twenty cows at the farm, I had to look after thirty. I woke up at four, went to the farm, milked them. Already at six the cows were driven to the pasture. In the evening I milked them again. In the winter there was more work. We also had to put hay, roots, flour for the cows. Livestock specialists checked how the cattle were kept. Now I am already retired.”

Matrjona Vasiljeva

Inta Ruka

Matrjona Vasiljeva. No sērijas “Mani lauku ļaudis”
Matrjona Vasiljeva. From the series “People I know”, 1986
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 39 x 37,5 cm
LNMM / LNMA





Vika Eksta

No sērijas "Dievs. Daba. Darbs"
From the series "God. Nature. Work", 2013–2015
Arhīva papīrs, pigmenta tintes druka / Colour
inkjet print on archival paper, 45 x 45 cm
LNMM / LNMA

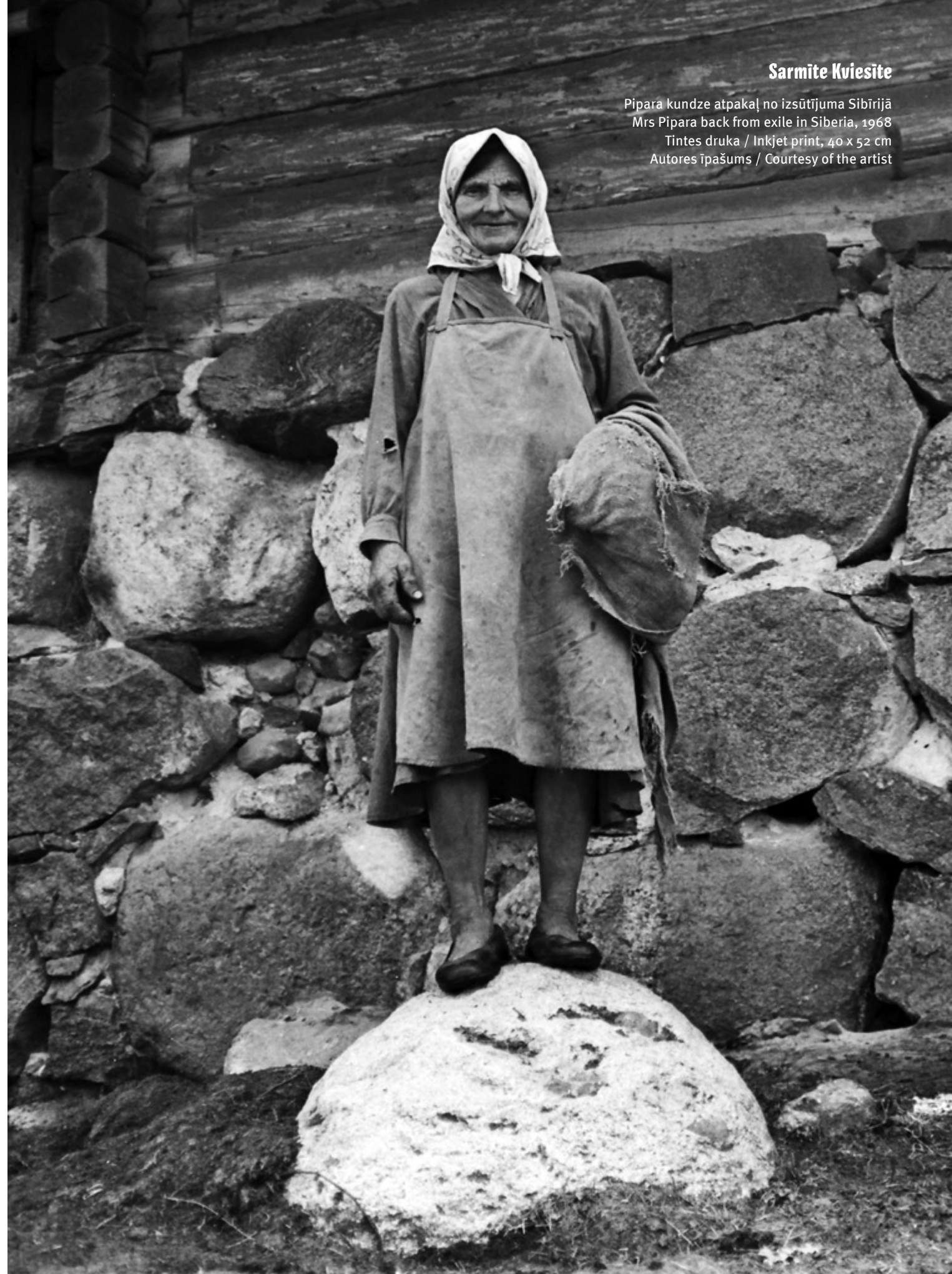


Evelina Deičmane

Zupas ēdāja / The Soup Eater, 2007
Video, 28:05 min
Skaņa / Sound: Jasmine Guffond
Autores īpašums / Courtesy of the artist

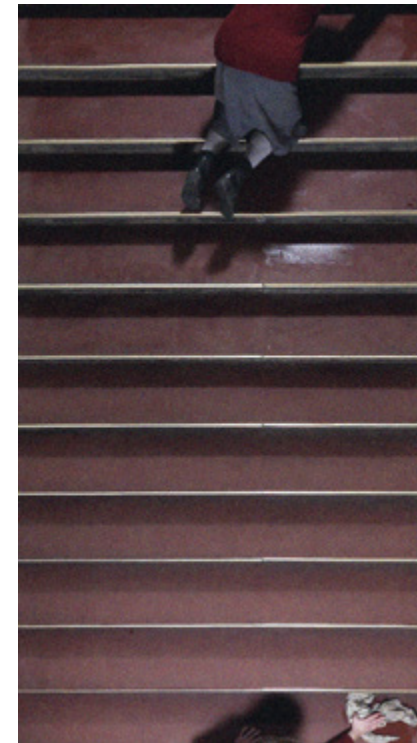
Sarmīte Kviesīte

Pipara kundze atpakaļ no izsūtījuma Sibīrijā
Mrs Pipara back from exile in Siberia, 1968
Tintes druka / Inkjet print, 40 x 52 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Sarmīte Kviesīte

Pareizticīgā / The Orthodox, 1972
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin copy, 11,6 x 9,5 cm
LNMM / LNMA



Krista Dzudzilo

Skaidrība / Clarity, 2015
Video, 3:11 min
LNMM / LNMA

Rasa Šulca

Neviens neko neteica
Nobody Said Nothing, 2015
Audeklis, eļļa / Oil on canvas, 177 x 270 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist





Diāna Tamane

Ģimenes portrets / Family Portrait
Iesākts / Started in 2013, Video, 21:32 min
Autores īpašums / Courtesy of the artist



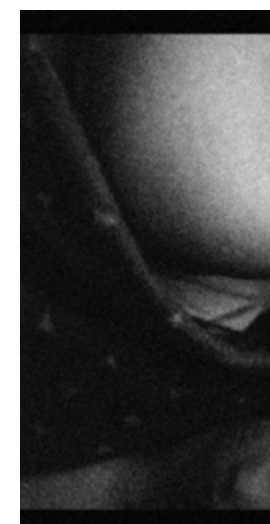
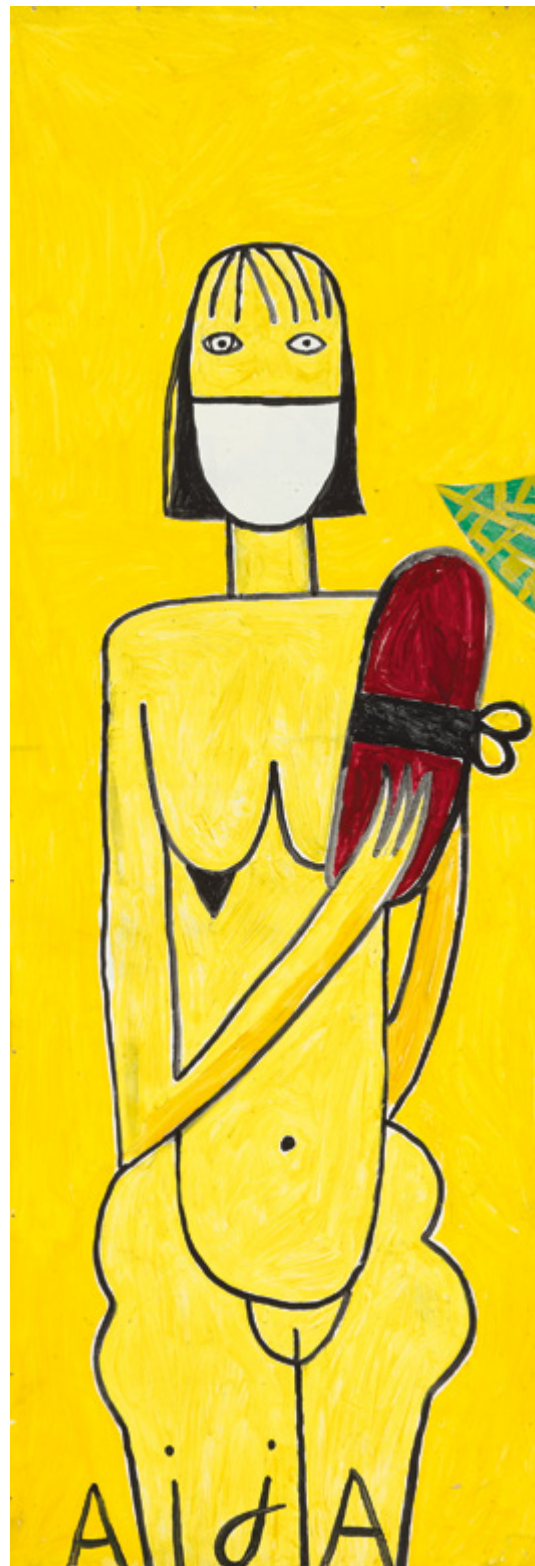
Zenta Dzividzinska

Zemeņu lauks I / Strawberry Field I, 1971
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin
print, 56,7 x 42,7 cm
LNMM / LNMA

Ieva Iltnere

Marija, Tev būs bērns!
Mary, Thou Art with Child!, 2002
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 190 cm
LNMM / LNMA





Aija Zariņa

Sieviete un bērns / Woman and Child, 1985
Kartons, eļļa / Oil on cardboard, 134 x 48 cm
Zuzānu kolekcija / Zuzāns Collection

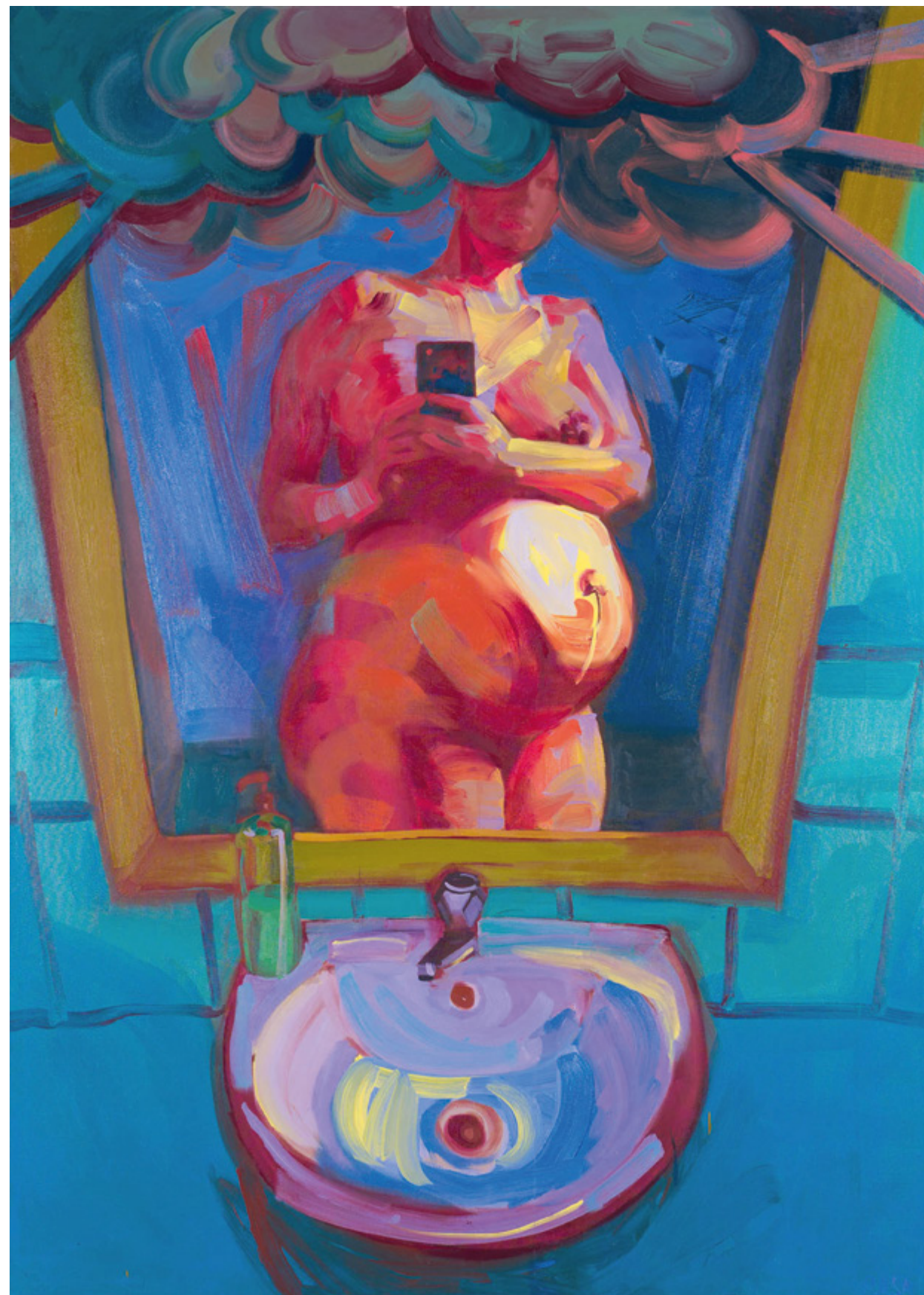
Daila Rotbaha

Laimes režīms / Happiness Schedule, 1983
16 mm, 8:00 min
Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs
Latvian State Archive of Audiovisual Documents,
National Archives of Latvia



Rasa Jansone

Labā roka V. No sērijas "Labā roka"
Right Hand V. From the series "Right Hand", 2019
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 250 x 180 cm
LNMM / LNMA





Zenta Dzividzinska

No sērijas "Māja upes krastā" / From the series "House Near the River", 1968
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 31,94 x 25,13 cm, 15 x 16,3 cm,
15 x 21,18 cm, 15 x 20,93 cm, 15 x 17,59 cm
LNMM / LNMA



Ieva Epnere

No sērijas "Mammas" / From the series "Moms", 2011–2012
Arhīva papīrs, pigmenta tintes druka
Pigment inkjet print on archival paper, 60 x 40 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Biruta Delle

Pašportrets ar bērnu / Self-portrait with a Child, 1970
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 100 x 80 cm
LNMM / LNMA



Zenta Dzividzinska

Laipe. Māksliniece Laima Eglīte
Happiness. Artist Laima Eglīte, 1968
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 18 x 24 cm
LNMM / LNMA

Laima Eglīte

Pie loga / By the Window, 1981
Kartons, eļļa / Oil on cardboard, 87 x 71 cm
LNMM / LNMA



Pamela Malone un Daina Dagnija Sieviešu
mākslas savienības demonstrācijā,
1986. gada 27. septembris

Pamela Malone and Daina Dagnija at the
Women's Caucus for Art demonstration,
27 September 1986



Sieviešu mākslas savienības demonstrācija
"Now You See Us", Ņujorka,
1986. gada 27. septembris

Women's Caucus for Art demonstration
"Now You See Us", New York,
27 September 1986



Daina Dagnija

Kliedziens / The Scream, 1986
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 188 x 167 cm
LNMM / LNMA

Asaras un putekļi: afektīvās identitātes

Jana Kukaine

2023. gada vasarā Latvijas Nacionālā mākslas muzeja lielajā izstāžu zālē tiek atklāta izstāde “Tikai neraudi!”. Tās mērķis ir feministiskā interpretācijā pievērst uzmanību Latvijas mākslai no 20. gadsimta 60. gadiem līdz mūsdienām, aptverot vairākas mākslinieču paaudzes. Šis ir pirmais šāda mēroga notikums Latvijas mākslā, un, būdama pirmatklājēja, izstāde dodas nezināmā virzienā, saskaroties ar virkni izaicinājumu. Feministiskā māksla Latvijā līdz šim pētīta sporādiski, un, saliekot kopā esošos zināšanu gabaliņus, iegūtais rezultāts ne tuvu neatgādina kopainu, bet drīzāk iedod smalkus pavedienus, kuri šķetināmi tālāk. Pats feministiskās mākslas jēdziens arī nav viennozīmīgi skaidrs, turklāt bieži vien tas lietots nevietā – Latvijas sabiedrībā sastopamais stereotipiskais skatījums uz sieviešu tiesībām un bailēs no feminisma, kuras jau vairākkārt aprakstītas (Repše 1993, Traumane 2012, Kukaine 2022a, 2022b), feminisma uztveri Latvijas mākslas vidē saduļķo vēl vairāk.

Arī mākslas vēsturē sastopamas atšķirīgas pieejas: kāda feminismu skaidro drīzāk kā noteiktu mākslas virzienu, vienu no “-ismiem”, kas saistīts galvenokārt ar parādībām angloamerikāņu kultūrā 20. gadsimta otrajā pusē. Cita pievērš uzmanību metodēm, kā arī tematiskiem un stilistiskiem risinājumiem, kas ļauj pārvarēt pirmā skatījuma temporālos un ģeogrāfiskos ierobežojumus un piedāvā daudz plašākas jēdziena lietojuma iespējas. Taču vairums feminisma domātāju uzsver, ka feministiskā māksla nav jāskaidro formālās mākslas vēstures kategorijās – tā ir sociālās kritikas veids, jaunu estētisko iespēju mobilizācija (Ziarek 2012) un vieta, kur feministiskā politika satiekas ar mākslas radīšanas praksēm (Robinson and Buszek 2019). Feministiskās mākslas radošo stratēģiju klāsts var būt plašs un daudzveidīgs, ietverot “novirzes, sazarojumus, maršruta maiņu, sagrozīšanu, nelikumīgu piesavināšanos, nolaupīšanu un cita veida novēršanu no ierastā ceļa” (Kokoli 2016). Tādējādi feministiskā māksla “izjautā un izaicina

kultūru kā veselumu, izgaismojot tās aizspriedumus un vērtību hierarhijas” (Broude and Garrard 1994), savukārt tās afektīvais un iztēli rosinošais potenciāls tiek izmantots, lai vizuālā, materiālā vai telpiskā formā pārlicināši izteiktu idejas un jēdzienus, kuriem var būt sabiedrību transformējošs efekts (Meskimmon 2020). Šo efektu var panākt dažādos veidos: gan piedāvājot izteikti kritisku saturu (kas atmasko un atsvešina, kā arī palīdz šķetināt varas un pakļaušanas attiecības, uzrādot ideoloģijas nosacītību un dabas vēsturiskumu), gan konstruējot utopijas un iezīmējot alternatīvas (vingrinājums iztēloties citādu sabiedrību, cilvēci, nākotni), gan postkritiski izkopjot afektīvas reakcijas, kas prasībai pēc kritiskas distances pievieno tuvumu un tuvību, ļaujoties sajūsmai un valdzinājumam (Felski and Anker 2017), kā arī no jauna atklājot mākslas baudu un skaisto (Brand 2000). Visbeidzot, feministiskā māksla ļauj arī pārvarēt traumas un dziedināt kā individuālā, tā kolektīvā līmenī (Best 2016). Atšķirīgās stratēģijas var darboties vienlaicīgi, un to lietojums var mainīties jaunos kontekstos.

Feministiskā teorija iedvesmo, skaidro un nostiprina feministiskus skatījumus mākslā, aptverot plašu tēmu loku un iesaistoties aktuālajās diskusijās par ķermeni, seksualitāti, reprodūktīvajām tiesībām, jaunām darba formām, tehnoloģijām, vides politiku, migrāciju, valodu, kultūru un subjektivitāti (Goodman 2019). Uzskats, ka feminismam rūp “tikai” sievietes, raksturo jēdziena izpratni drīzāk 19. gadsimtā, un šis priekšstats ir visai tāls no mūsdienu spraugajām feminisma teorijas un mākslas diskusijām. Tiesa, Latvijā vairums šo diskusiju ieņem akadēmiski un mākslinieciiski marginālu vietu, tikai pakāpeniski pievērsot plašākas sabiedrības uzmanību. Izstāde “Tikai neraudi!” ir viens no šo diskusiju nepieciešamajiem posmiem, savukārt kuratores Elitas Ansones izvēlētais vadmotīvs – aizliegums raudāt – piesaka feministiskās afektu teorijās un emociju politikā balstītas mākslas darbu interpretācijas.

Vai jūs kāds mīl?

Kā jūs zināt, ka jūs kāds mīl? Kā jūs zināt, ka kāds par jums rūpējas? Atsauciet atmiņā mazos mīlestības žestus, kuri likuši jums justies aprūpētiem. Atsauciet atmiņā tās reizes, kad jutāties labi, kad sajūtāt emocionālo siltumu, ko rada citu cilvēku klātbūtne. Kurš jums radīja šo sajūtu? Kurš gādāja, lai jūs justos drošībā, mīlēti un atbalstīti? Šos jautājumus savas grāmatas “Viņi to sauc par mīlestību. Emocionālās dzīves politika” ievadā uzdod Alva Gotbija (*Alva Gotby*). Tiesa, vārda “gādāt” vietā viņa lieto citu – “strādāt”, lai vērstu uzmanību uz mīlestību un gādību kā reprodutīvā darba piemēriem, kuriem ir izšķiroši svarīga loma mūsdienu kapitālisma apstākļos (Gotby 2023). Reprodutīvā darba uzdevumi ir nodrošināt cilvēku spēju strādāt un reizē justies labi vai vismaz ciešami, lai cik garlaicīgi, nemotivējoši, nogurdinoši būtu viņu profesionālie pienākumi un lai cik cietsirdīgs būtu optimisms – pārfrāzējot afektu teorētiķi Lorenu Berlāni (Berlant 2011), – kurā tie rod cerību labas dzīves mērķi kādreiz tomēr sasniegt.

Reprodutīvā darba idejas feministiskās teorijās tiek formulētas jau 20. gadsimta 60. gados, lielā mērā iebilstot klasiskajam marksismam, kurš neievēroja darba dalījumu pēc dzimuma principa. Šo diskusiju rezultātā radās teorētisks ietvars, lai par darbu atzītu arī ikdienas dzīves uzturēšanai nepieciešamās darbības, kā arī pašas dzīvības radīšanu un rūpes par to. Līdzās terminam “dubultā slodze”, kas apzīmē sieviešu ikdienas pienākumus, kad, pārnākot mājās no darba, viņas gaida “otrā maiņa”, piemēram, vakariņu sarūpēšana, augu aplaistīšana un kaķa kastītes tīrīšana, afektīvā darba jēdziens apzīmē rūpes par ģimenes locekļu labsajūtu. Ideju, ka emocijas var tikt pārvērstas par precī, izceļ 1976. gadā publicētais Ārlijas Hoščildas (*Arlie Hochschild*) darbs “Pārvaldītā sirds. Cilvēku jūtu komercializācija”, kas aplūko tolaik izteikti feminizēto stjuartes profesiju. Afektīvā darba jēdziens nodēris kā patriarhālās, tā kapitālistiskas iekārtas kritikai, jo abas ir savā starpā cieši saistītas. To ilustrē itāļu feministes Silvijas Federiči spilgtais 1975. gada raksts, kurā autore norāda, ka kapitāls ir nopelnījis un turpina gūt peļņu uz “mūsu gatavošanas, smaidīšanas un drāšanās rēķina. (...) No tik daudziem smaidiem mūsu sejas ir sašķobījušās. No tik lielām mīlestības mēs esam zaudējušas jūtas. Pārmērīgā seksualizācija ir padarījusi mūs pilnībā deseksuālas” (Federici 1975/2012, 19–20). Federiči

un viņai līdzīgi domājošie uzskata, ka kapitālisms ir izdevīgs tikai dažām sabiedrības grupām, kuras izmanto bezmaksas pakalpojumus. Novēršot ekspluatāciju, piemēram, maksājot māsaimniecēm algu, sabiedrība būs spiesta atzīt, ka kapitālistiskais organizācijas modelis nemaz nav tik veiksmīgs.

Afektīvā darba iezīmes ir cieši ievijušās pieņemtajās idejās par sievišķību, nereti kļūstot par “labas sievietes” mērauklu. Feministi un marksisti Mišels Hards (*Michael Hardt*) un Antonio Negri (*Antonio Negri*) norāda, ka ikviena sieviete, kura nealkst veikt afektīvo darbu pēc pieprasījuma – pienācīgi pasmaidīt, pievērsties sāpinātajām jūtām, aust sociālās attiecības un vispārīgi sniegt rūpes un atbalstu – tiek uztverta kā briesmone. Autori secina, ka sieviešu dubultā slodze, kas ietver kā profesionālo darbu, tā neapmaksāto mājās veikto un reprodutīvo darbu, arvien būtiski ierobežo sieviešu iespējas gūt labāku izglītību un atrast labāku, tostarp labāk apmaksātu darbu (Hardt and Negri 2009, 134). Taču afektīvais darbs, iespējams, ir vēl mazāk pamanāms par pagatavotajām vakariņām, jo, kā raksta Gotbija, pastāv noturīgs uzskats, ka laipna, sirsnīga un mīloša attieksme ir vienkārši cilvēka autentiskā “es” izpausme. Tas ir tas, kas cilvēks ir, nevis viņa afektīvās identitātes konstituēšanas process, kas notiek apzinātas piepūles rezultātā.

Reprodutīvais darbs ir arī mātes darbs. Tas ietver grūtniecību, dzemdības, bērnu aprūpi un audzināšanu, kā arī ikdienas darbus kā ēst gatavošanu, tīrīšanu, mazgāšanu. Mātišķās pieredzes pētnieces atspēko pieņēmumu, ka grūtniecība ir pasīvs bezdarbības process, laiska vai monotona “gaidīšana”. Mēģinājumi domāt par mātišķību kā darbu ne tikai atsvabina no skatījuma, kas aprūpes aktivitātes traktē kā iedzīmtas, universālas, instinktīvas vai esenciālas sievišķā subjekta iezīmes, bet ļauj izvērtēt mātišķību kā apzinātu izvēli, piepūli un morālu rīcību, ko var traktēt, piemēram, kā dāvanu. Šādā izkārtājumā rodams vēl viens atbalsta punkts sieviešu reprodutīvajām tiesībām, saskaņā ar kuru nav ētiski pieņemami piespiest cilvēku strādāt pret viņa gribu vai pasniegt otram dāvanu, ko viņš pats nav izvēlējis.

Arī attiecību veidošana un rūpes par citiem sabiedrības locekļiem ir afektīvā darba piemērs, kas ietver mērķi uzmundrināt noskumušos un mierināt dusmīgos, kā arī, radot mājīguma un miera sajūtu, sargāt pavarda siltumu. Šāds reprodutīvais darbs ne tikai palīdz veikt ražošanas darbu, proti,

pildīt kapitālisma sabiedrības uzliktās vai izvēlētās saistības, bet arī nostiprina noteiktu subjektivitāti, kas sastāv no vairākiem elementiem. Viens no tiem ir dzimte – Rietumu sabiedrībā neproporcionāli lielu reprodutīvā darba apjomu veic sievietes. Darba tirgū tas atspoguļojas tā dēvētajās “sieviešu profesijās”, kas saistītas ar aprūpes darbu un, kā ierasts, ir sliktāk atalgotas, kā arī klasiskajos priekšstatos par ideālo sievieti, kurai bieži tiek piedēvētas mātišķas īpašības – vērtīgums pret citu vajadzībām, dāsnums un nesavtīga mīlestība, kuras vārdā var klusēt.

Putekļi

Feminisma mākslas vēsturē viens no spilgtākajiem skatījumiem uz sieviešu veikto reprodutīvo darbu, kas parasti paliek nepamanīts, nenovērtēts un nepietiekami apmaksāts, ir mākslinieces Merles Leidermanes Jūkelīsas pieteiktā apkopes¹ jeb uzturēšanas mākslas ideja (*maintanace art*). 1969. gadā sarakstītā manifestā Jūkelīsa uzrāda mākslinieku, mākslas darbu un kultūras institūciju atkarību no neskaitāmu strādnieku neredzamajām rokām, kuras noslaucīs putekļus, sagatavos atskaite, izlabos neuzmanības kļūdas un izmetīs smirdošus atkritumus. Jūkelīsa uzsver, ka arī sabiedrībai kopumā nepieciešamas rūpes – tā ir atkarīga no cilvēkiem, kuri saklāj gultas, aiziet uz veikalu, nomaina bērniem autiņbiksītes un satīra ielas nākamajā dienā pēc revolūcijas. Taču uzturēšanas praksēm – pretēji radīšanas aktam, progresam un avangardam – ir zems statuss, un daļa sieviešu šo darbu dara bez maksas. Tā ir garlaicīga nodarbe, kas “paņem visu sasodīto laiku” (Jūkelīsa 2021, 312). Jūkelīsas darbi ne tikai sniedz atjautīgu institucionālas kritikas risinājumu, bet arī paplašina izpratni par to, kas ir māksla. Šo paplašinājumu iezīmē mākslinieces kanoniskie vārdi: “Esmu māksliniece. Esmu sieviete. Esmu sieva. Esmu māte. (Nejauši izvēlētā secībā.) Es daru nejēgā daudz mazgāšanas, tīrīšanas, ēst gatavošanas, atjaunošanas, atbalstīšanas, saglabāšanas u.c. darbus. (Līdz šim laikam atsevišķi) es “daru” arī Mākslu. Kopš šī brīža es vienkārši turpināšu ikdienas uzturēšanas darbus, ielaidīšu tos savā apziņā un izstādīšu kā Mākslu (Ukeles 1969). Ciešā mijiedarbē ar feministiskās mākslas praksēm šo 70. gados inovatīvo pieeju mūsdienās tālāk attīsta attiecību estētika, kā arī teorijas, kuras pēta ikdienas dzīves materialitāti, ķermeniskumu un afektus, kā arī subjekta konstituēšanas paradumus, piemēram, autoteorija.

Atsauces uz sieviešu tradicionālo rūpju darbu (*carework*) saskatāmas arī vairākos izstādes “Tikai neraudi!” darbos. Vistiešākā vizuālā saikne ar Jūkelīsas idejām redzama Kristas Dzudzilo video “Skaidrība” (2015), kurā sieviete bezgalīgi ilgi mazgā nebeidzamu kāpņu posmu. Šis motīvs izmantots arī vienā no slavenākajām 1973. gada Jūkelīsas performancēm, kurā viņa, līdzīgi nometusies uz ceļiem, apmeklētāju darba laikā mazgā Vadsvortas Ateneuma mākslas muzeja kāpnes un izstāžu zāļu grīdas. Tomēr atšķirīga ir Dzudzilo mākslas darba temporalitāte – ja Jūkelīsas darbības ir pārskatāmas, tām ir sākums un beigas vismaz vienas dienas ietvaros, tad Kristas vientuļā grīdas mazgātāja ir “iestrēgusi” bezgalībā. Grīdas lupata, spainis un sievietes rokas redzamas arī Daces Džeriņas “Laimīgajā zemē” (2008). Darba nosaukums vedina uz pazīstamā mākslas filmā dzirdamo dziesmu par mūžīgo ceļu zem kājām, kurš ved uz “zemi laimīgo”. Tomēr Džeriņas interpretācijā vārdam “mājas” piešķirta cita nozīme. Ieejas biļete laimīgajā zemē ir spēja ilgstoši un mērķtiecīgi mazgāt, tīrīt un berzt, lai putekļiem un zirnekļu tīkliem noaugusī, aukstā un neviesmīlīgā pamestā māja varētu kļūt par laimes solījumu. Līdzīgu intervenci pamestas lauku mājas dzīves formā izpilda Vika Eksta, savas inscenētās gaitas un ikdienas rituālus dokumentējot fotogrāfiju sērijā “Dievs. Daba. Darbs” (2013–2015). Tajā māksliniece parādās gan kā pamestās mājas iedomātā saimniece, gan kā nelūgta viesiņa, kas tiecas izdibināt vecās mājas glabātos noslēpumus. Eksperimentējot ar atrastajām lietām, māksliniece necenšas radīt mājīguma un siltuma efektu, bet drīzāk saglabā atsvešinājumu, lai reflektētu par mūsdienu dzīvesveida maiņu, ekonomiskām un sociālām problēmām, kā arī ar dažādām dzīves formām saistītajām prasmēm, zināšanām un vērtībām, to kontinuitāti vai pārrāvumiem mūsdienu sabiedrībā.

Lai gan interese par pamestām mājām Latvijas laikmetīgajā mākslā ir izplatīta (sk., piemēram, Ivara Drulles un Kristapa Epnera darbus), Daces Džeriņas un Vikas Ekstas centieni apdzīvot “norakstītu” un šķietami nevienam nevajadzīgu māju interpretējami no feministiskās mākslas teorijas, izceļot sieviešu vēsturisko saistību ar mājiskuma (*domesticity*) ideju. Mājiskumā ietveras vairākas konfliktējošas nozīmes, kurām netieši pieskaras arī citi izstādes darbi. Tas ir tradicionāli patriarhālais skatījums uz privāto telpu kā sievietes pienācīgo vietu, ko papildina “dabiskais” pienākums gādāt, lai istabiņa būtu “silta un jauka”, veltot afektīvā darba stundas citu

ģimenes locekļu labsajūtai. Mājas ir skatuve laimīgas ģimenes uzvedumam, kurā ietvertas arī vientulības, izmisuma un vilšanās ainas. Reizumis mājas kļūst arī par bīstamu vietu, par ko liecina pētījumi – daudz lielākas iespējas saskarties ar vardarbību sievietei ir nevis tumšajās pilsētās ielās, bet pašai savās mājās (Kern 2021, 145). Šo mājiskuma nozīmes spektru var saskatīt, piemēram, Laimas Eglītes gleznā “Saplīsušais šķīvis” (1982), Birutas Baumanes “Dzīres beigušās. (Triptiha III daļa)” (1978), kā arī Helēnas Heinrihsones “Bezmiegs. (Guļamistaba)” (2012), kurā nakts sarunas pašai ar sevi materializējas istabas zilo sienu asimetriskajā ritmā.

Taču mājiskums ietver arī citus aspektus: tas var būt patvērumš, kas sniedz rīcībspējas un pretošanās potenciālu, kā arī drosmes, miera, neatkarības un jaunrades iespēju, kam Virdžīnija Vulfa devusi par feminisma klasiku kļuvošo apzīmējumu “sava istaba”. Šādu interpretāciju piedāvā izstādē atlasītās fotogrāfijas no Zentas Dzividzinskas sērijas “Māja upes krastā” (1968) – to sadzīves ainu tēlojumi iegūst noteiktu ritmu, kura filozofisku tvērumu sniedz ikdienas dzīves estētika. Katrīnas Neiburgas instalācija “Lietu atmiņa” (2012) vēsta par sieviešu ķermenisko saikni trijās paaudzēs, bet Evelīnas Deičmanes fotogrāfiju sērija “Melnās pasakas” (2007), kas palikusi izstādei iecerēto, tomēr neiekļauto darbu sarakstā, izgaismo mājas kā mistērijas un transformācijas vietu. Iespējams, tieši vēsturiski tapušās dzimtes un telpas attiecības izskaidro – lai arī šāda pieņēmuma patiesums būtu jānostiprina izvērstākā kvantitatīvā analizē – , kāpēc atšķirībā no vīriešu kolēģiem Dace Džeriņa un Vika Eksta veidojušās iemiesotu, ķermeniski tiešu un intīmu pamesto māju pieredzi, nevis tās saskaitījušās un klasificējušās. Lai arī uzturēšanas, tāpat kā pārējie reproduktīvā darba uzdevumi ir nogurdinoši, monotoni un šķietami nebeidzami – Simona de Bovuāra tos pielīdzina Sīzifa darbam, taču ar atšķirību, ka Sīzifs ir sengrieķu varonis, bet sievietes ir “tikai” sievas un mātes – pievērsšanās šai nenovērtētajai dzīves daļai, tās izgaismošana un apjēgšana sniedz bagātīgas iespējas izjautāt iedibinātās sociālās, politiskās un mākslas hierarhijas, kā arī bagātināt mākslas jaunradi un tās analīzi ar ikdienas dzīvotajā pieredzē un materialitātē balstītiem skatījumiem.

1984. gadā nāk klajā hrestomātisks otrā feminisma viļņa darbs “Sievšķība”, kurā Sjūzena Braunmillere analizē izplatītākos sievišķā subjekta konstruēšanas paņēmienus, kas ietver ķermeni, balsi, apģērbu, balsi, ādu, ambīcijas, kustību, kā arī emocijas. Braunmillere atsaucas uz 1970. gadā veikto pētījumu, kurā ekspertu grupa veica sieviešu un vīriešu psiholoģiskā profila analīzi. Eksperti nonāca pie slēdziena, ka visizteiktākā sieviešu rakstura iezīme ir “ļoti viegli saraudināma”. Tālāk sekoja apzīmējumi: “ļoti emocionāla”, “uztraucas par sīkumiem”, “viegli apvainojas”, “neatšķir domas no jūtām”, “neloģiska” un “viegli ietekmējama”. Vīriešu profils ietvēra tādus apgalvojumus kā “viegli pieņem lēmumus”, “ļoti loģisks”, “tiešs” un “nekad neraud”. Ekspertu slēdziens bija, ka vīriešu emocionālais režīms liecina par spēju iekļauties sabiedrībā un demonstrē emocionālo briedumu, ko nevar teikt par sievietēm piedēvēto iezīmju klāstu, kas sniedz diezgan negatīvu grupas portretējumu. Raksturīgas sieviešu emocionalitātes izpausmes ietver arī sentimentalitāti, empātiju un ievainojamības atzišanu, kā arī latentu mātīšķumu, par ko liecina teju instinktīvas spējas rūpēties par citiem (Brownmiller 1985, 207–218). Šī latentā mātīšķība ir saistīta ar jau aprakstīto “noslieci” veikt afektīvo darbu.

Lai gan mūsdienās psiholoģijas pamatnostādnes, visticamāk, ir mainījušās, tomēr citētais pētījums rosina domāt par afektīvu kontinuitāti, kas mūsdienās veido dzimtē balstītu emocionālo politiku. Sievietes biežāk nekā vīrieši tiek mudinātas “kārtīgi izraudāties”. Sērojošs, bēdu sagrauzts sieviešu tēls ir Rietumu klasiskajā mākslā bieži sastopama figūra. Tās spilgtākā izpausme ir *Mater Dolorosa*, “pasauls nelaimīgākā sieviete” (Beauvoir 2011, 762), kuras skumjajās un līdzcietības pilnajās acīs mirdz asaras. Simona de Bovuāra norāda, ka asaru apspiešana ir viena no “vardarbības stundām”, kas zēniem jāapgūst, līdz ar spēju paciest sitienus un nicināt sāpes (*ibid.*, 341), savukārt paradums ļauties asarām meitenēm attīstās jau bērnībā un tiek saglabāts arī brieduma gados “lielākoties tāpēc, ka viņām patīk tēlot upuri: tas vienlaicīgi ir gan protests pret skarbo likteni, gan veids, kā kļūt mīļām citiem” (*ibid.*, 385). Teikto Bovuāra ironiski ilustrē ar katoļu priesteru Dipānlū kunga novērojumu: “Mazām meitenēm tik ļoti patīk raudāt, ka esmu redzējis tās raudam spoguļa priekšā, lai gūtu divkārtīgu baudu”

(*ibid.*). Asaras ir viens no sieviešu protesta veidiem, ieročiem un baudas avotiem, reizē veidojot noteiktu sievišķās afektivitātes modalitāti.

Mūsdienās pieņēmums, ka sieviešu raudāšana ir saistīta ar menstruālo ciklu, nav guvis zinātnisku pamatojumu, taču ir noskaidrots, ka sievietes raud vairāk par vīriešiem – šī tendence sāk parādīties no 11 gadu vecuma. Lemesls varētu nebūt saistīts ar sieviešu “paaugstināto” emocionalitāti, bet ar to, ka vīriešiem tā tiek “pazemināta”, Bovuāras vārdiem runājot, vardarbības mācības stundā apspiežot raudāšanas impulsu zēniem. Braunmillere norāda, ka dažas emocijas tiek uztvertas kā “vīrišķīgas”, piemēram, dusmas, savukārt “mīlestība pret zīdaiņiem” ir izteikti “sievšķīga” (Brownmiller 1985, 210–214). Mūsdienu pētījumi par dzimtes ietekmi uz emocionalitāti atklāj, ka vīrieši biežāk pauž emocijas, kas ir saistītas ar spēka vai naidīguma izrādīšanu un viņi ir neiecietīgāki pret emocijām kā “vājuma izpausmēm”, piemēram, skumjām, bailēm vai kaunu. Ievainojamības emocijas tiek rezervētas “vājam dzimumam”. Šīs iezīmes tiek apgūtas jau bērnībā, lai gan liela loma ir arī kultūrai, sabiedrības labklājības līmenim un individuālajiem uzskatiem par raudāšanas lietderību (Sharman et al., 2019). Tomēr ir gadījumi, kad asaras nav vēlamas arī sievietēm – to ilustrē Bovuāras izceltā epizode Koletes stāstā “Naģene”, kad galvenā varone uzmundrina draudzeni, kura satraukusies pirms tikšanās ar savu izredzēto. Kad draudzenes acīs pamirdz asaras, tās tiek rūpīgi noslaucītas, piekodinot: “Lai kas arī notiktu, tikai neraudi. Par katru cenu nedod vaļu asarām!” (citēts no: Beauvoir 2011, 665). Pārāk agra konfrontācija ar vājā dzimuma spēcīgajām emocijām var aizbiedēt potenciālo līgavaini, turklāt asaru dēļ notecēs arī skropstu tuša.

Raudāšana ir ne tikai afektīvās dzimtes identitātes apstiprinājums, bet arī sarunas veids, kas no sarunas biedra prasa zināmas iemaņas. Daži pētnieki asaras pat dēvē par paravalodu, kuras izteiksmes liecinot par intensīvu pārdzīvojumu un ietver netiešu norādi, ka ir noticis kaut kas svarīgs. Taču asaru vēstījums nav viennozīmīgs, tas var būt gan “palīdzī man!”, gan “liec mani mierā!”. Vairums pētnieku gan piekrīt, ka vismaz Rietumu kultūrās asaras bieži vien tiek uztvertas kā pretmets vīrišķībai, tomēr atbalstošā vidē iespēja, ka vīrieši paudīs arī “nevīrišķīgās” jūtas, ir lielāka (Warner and Shields 2007). Tāpat novērojama tendence neuzticēties sieviešu asarām, uzskatot tās par manipulācijas veidu (Lutz 1999). Šis novērojums saskan ar Dipānlū kunga uzskatiem.

Lai arī sievietēm raudāt ir pieņemami, tomēr tas nenozīmē, ka sarunu biedrs vēlētos saskarties ar šādām emociju izpausmēm. Tikai nekļūsti bērnišķīga, neesi tik emocionāla, nesatraucies par sīkumiem, neapvainojies, nejauc domas ar jūtām, neesi neloģiska un jutīga... tikai neraudi! Pasmaidi!

Attieksmē pret sieviešu raudāšanu veidojas pretruna. No vienas puses, tā tiek atzīta par raksturīgu sieviešu afektīvās identitātes iezīmi. No otras puses, pretēji citām sievišķajām “vājībām” šo tomēr ir vēlams ierobežot – vismaz dažos gadījumos. Šo pretrunu skaidro atšķirīga attieksme pret sievišķā subjekta izpausmēm. Ja, piemēram, dāsnums, rūpju un mīlestības pilna uzmanība, kā arī paklausība gūst pozitīvu vērtējumu, tad tāda īpašība kā “viegli saraudināma” ir viena no sievišķības kaitinošajām, tumšajām pusēm. Tā atgādina par sievietes mežonīgo, līdz galam nesavaldīto dabu, viņas grūtībām “bez atlikuma” iekļauties kultūras pasaulē un pieņemt sociālās normas, proti, iegūt emocionālo briedumu. Nav nekā iracionālāka par sieviešu asarām – šiem siltajiem strautiem, kuri aizskalo ne tikai skropstu tušu un pūderi, bet arī binārās opozīcijās balstītu subjekta izpratni, pludinot tā ķermeniskās un sociālās robežas, apšaubot stingrus dalījumus un jaucot riebumu ar valdzinājumu.

Neērtās sievietes

Izstādē redzam divus raudošu sieviešu portretus. Abu litogrāfiju autore ir Helēna Heinrihsonē. Darbā “Asaras pāri krūtīm”, kas tapis 1998. gadā, sievietes sejā izzuduši visi vaibsti, izņemot raudošās acis, kuras saplūdušas vienā atverē – spraugā, no kuras gāžas ūdenskritums. Sejas vaibstu transformācija iezīmē asaru transgresīvo funkciju – tās nojauc robežu starp “iekšā” un “ārā”, padarot sievietes ķermeni par atvērtu, transkorporālu materialitāti (Alaimo 2010), kura, sekojot siltajām asaru straumēm, spēj pastāvēt arī “ārpus sava ķermeņa”. Ja asaras ir paravaloda, tad šajā valodā subjekta un objekta pozīcijas ir savstarpēji maināmas, “es” ir reizē “tu” un “citi”. Avotu sievietes sejā var interpretēt arī kā strūklaku, rodot virkni atsauču uz laikmetīgās mākslas vēsturē senākām strūklakas interpretācijām. Tomēr lejup vērsta virziens ir atšķirīgs no huligāniskā entuziasma, kas raksturo, piemēram, Dišana slaveno 1917. gada “Strūklaku” – kuras autore, saskaņā ar dažu mākslas vēsturnieku domām, varētu būt vācu dzejniece un māksliniece baronese Elza fon Freitāga-Loringhova (Gammel

2002, Hessel 2022) – vai Brūsa Naumana optimistiskā viegluma, ko redzam pašironiskajā 1966. gada “Pašportretā kā strūklakai”. Heinrihsones asaras ir smagas, atgādinot, ka svars ir svarīgs jeb *matter matters*, kā to formulē jaunā materiālisma filozofe Karena Barada (Barad 2003). Lai kāds būtu raudāšanas afektīvais impulss, tas iedarbojas kā fiziska intensitāte, kas paļauj zemes gravitācijas spēkam.

Arī Heinrihsones 1998. gada litogrāfijā “Emocijas” redzama raudoša būtne, pār kuras ķermeni – līdzīgi kā iepriekš aprakstītajā darbā – plūst gan lielākas asaru straumes, gan mazākas tērcītes. Lejupvērstajām plūsmām māksliniece pretstatījusi kustību uz augšu – sievietes pret debesīm paceltās rokas atpazīstam kā klasisku izmisuma žestu. Sievietes acis ir aizvērtas, bet no pavērtās mutes plūst skaņas, kuras mēs, protams, nedzirdam. Sieviešu vaimanas ilgstoši tika uzskatītas par nediskursīvu, apolītisku praksi. Rietumu filozofijas un literatūras klasiķi sieviešu raudas uztvēruši kā kaut ko iracionālu un haotisku, ar zemapziņu un instinktiem saistītu, asaras pretstatot leģitīmai politiskai platformai, proti, sakārtotajai un logosam pakļautajai runai. Uzlūkojot šo interpretāciju no dzimtes viedokļa, redzams, ka tā balstās tradicionālajā binārajā opozīcijā, kur prāta gaisma, spēja lemt un rīkoties atvēlēta vīrietim, bet emociju “nekontrolētais” spēks – sievietei, kura nespēj mainīt notikumu gaitu, tikai to apraudāt. Feministiskā filozofija šo uzskatu ir pārskatījusi. Piemēram, antīkās literatūras pētniece un teorētiķe Bonnija Honiga, analizējot Sofokla lugu un slaveno Antigones raudu dziesmu, norāda uz tajā ietvertu politisko nozīmi: Antigones “vaimanas” ir valdošās politiskās iekārtas kritikas piemērs, īpaši asi vērsties pret despotisko valdnieku Kreontu. Antigones monologs gan parodē netaisnīgu likumus, tostarp patriarhālu apspiešanu un sieviešu diskrimināciju, kas valda antīkajā sabiedrībā, gan nosoda Kreontu kā cietsirdīgu un netaisnīgu valdnieku, kurš neieklausās savas valsts iedzīvotājos, bet īsteno “lielgabalu gaļas” politiku (Honig 2013). Šādā skatījumā Antigone kļūst par politiski aktīvu tēlu – no marginalizētas un feminizētas “emociju tumsas”, kuru neviens neuztver nopietni, viņa piesavinās agoras, proti, publiskās runas privilēģijas.

Sieviešu asaras ļauj iztaujāt politiskā robežas. Vai politika ir tikai dalība demonstrācijās un runāšana no valdības tribīnes, un kā varam iztēloties sievieti kā politisku subjektu? Vai viņai pārmetīs sievišķības

zaudēšanu, vai viņas dusmīgā seja tiks izsmieta un parodēta, bet dedzīgās intonācijas tiks nosauktas par histēriskām? Uz līdzīgiem jautājumiem vedina vēl viena Heinrihsones “neērtā sieviete”, proti, 2020. gadā tapušais “Pašportrets”. Šajā darbā redzam gaišu sievietes siluetu – gluži kā balta tautumeita no latviešu tautasdziesmām. Rokās viņa tur cirvi – latvisku atribūtu –, taču tā asmens ir ietriekts viņas mugurā. Cirtiena vieta asiņo – sarkanā upe kā formāli, tā konceptuāli sasaucas ar 1998. gada litogrāfijās redzamajiem asaru ūdenskritumiem, tikai šoreiz krāsa un ķermeņa vieta ir cita. Ķermeņa atveres, tāpat kā dažādie šķidrums minētajos darbos materializē sievietes ievainojamību, izsakot afektu ķermeniskā pārrāvumā: brūcē, no kuras izplūst kaut kas silts – dzīvība.

Sievišķā subjekta materiālā fluiditāte – plūšana pāri malām kā upei pavasara palu laikā – ir kas vairāk par ekokritiskā skatījumā balstītu metaforu, kas apliecina materiālo spēku aģenci. Feminisma filozofijā šo skatījumu 20. gadsimta 70. un 80. gados nostiprina Lūsa Irigaraja, kura raksta par subjektivitātes nenoteiktību, saskatot tās analogiju ar sievietes ķermeņa morfoloģiju – sievišķais subjekts ir fragmentārs un plurāls, ar mazāk izteiktu un visai apšaubāmu nošķirumu starp “viens” un “divi”, “es” un “ne-es” (Irigaray 1985). Subjekta robežas un to caurlaidību izvaicā daudzas feminisma teorētiķes, iebilstot pret pašpietiekamu un hermētisku cilvēka izpratni, kas balstīta autonomijā un individuālistiskā. Asaru, asiņu un citu ķermenisku šķidrumu filozofiskās īpašības psihoanalītiskā griezumā apraksta Jūlija Kristeva, ietērpjot tās idejā par pretīgo jeb abjektu. Abjekts norāda uz nespēju pilnībā norobežoties no riebuma raisošā un subjektu apdraudošā objekta, kurš šķietami atrodas ārpusē, bet reizē arī tiek internalizēts (Kristeva 1982). Abjekta jēdziens, kurš signalizē par ķermeniskās esamības pretrunīgumu, kā arī robežu un nošķirumu nestabilitāti, ir parocīgs rīks feministiskās mākslas interpretācijās, kas pievēršas riebumam, bailēm un kaunam it īpaši ķermeņa pieredzes kontekstā.

Viens no feministiskās estētikas uzdevumiem kopš 20. gadsimta 90. gadiem ir analizēt Rietumu mākslas kanona piedāvātās sieviešu reprezentācijas tradīcijas un ar tām saistīto ideju par ideālo sievieti, saskatot paralēles starp “augsto” mākslu un ķermeņa politiku plašākā nozīmē. Šajos pētījumos uzmanība tiek pievērsta arī ar mākslu šķietami nesaistītām parādībām, piemēram, popkultūrai, pornogrāfijai, skaistuma kultam un biotehnoloģijām, kā arī

Rietumu kultūrā arvien jūtamiem somatofobijas (jeb bailēm no ķermeņa) simptomiem. Māksla ir viens no ķermeņa kontroles un disciplīnas veidiem, kas sabiedrībai sniedz fantāziju par “drošību, paškontroli, pieņemšanu, imunitāti pret sūpēm un ievainojamību” (Bordo 2003, xxi). Rietumu klasiskais akts, kas seksuāli objektivizē baltādainas un tradicionāli bezpalīdzīgas jaunas sievietes ķermeni, liek uzdot neērto jautājumu gan par mākslas žanra līdzdalību izplatītajā vardarbības normalizēšanā, gan ieguldījumu noteiktas erotiskās gaumes izkopšanā un skaistuma izpratnes veidošanā. Ideālajam sievietes ķermenim jābūt sakārtotam, nogludinātam un “aizzīmogotam” (Nead 1992, Eaton 2012), tā robežām – skaidrām, pārskatāmām un uzraudzītām, padarot šo “mežonīgas dabas” daļu par maskulīnā ģēnija meistardarbu.

Mākslas teorētiķe Linda Nīda norāda, ka sievietes ķermeņa mākslinieciska “sakārtošana” ir saistīta tostarp ar sievietes seksualitātes kontrolēšanas praksēm. Šī iemesla dēļ Rietumeiropas vecmeistari aktu gleznojumos ir centušies “aizslēgt” sievietes ķermeni, lai novērstu iespēju, ka “margināla matērija šķērsos robežu, kas ķermeņa iekšpusi nošķir no ārpusē” (Nead 1992, 6). Ķermeņa robežas ir sociāli un politiski noslogotas, jo ķermeņa atveres simbolizē ievainojamas vietas, kuru nozīmē cieši saistīta ar citām kultūrā pieņemtajām robežām. Pārkāpt šo robežu nozīmē pārkāpt kādu sociālu normu, piemēram, sagraut fantāziju par ideālo ķermeni vai apšaubīt par dabisku un pašsaprotamu pieņemtu afektīvo identitāti.

Šādus sieviešu “ieslēgumus” varam saskatīt vairākos izstādes darbos. Mētras Saberovas glezna “Vai šī nav sieviete?” (2015/2022–2023) interpretē Renē Magrita formulēto paradoksu, pārskatot sarakstu ar īpašībām, kas kādu būtni ļauj identificēt kā sievieti. Klasifikācijai kā kontroles mehānismam pievēršas Dainas Dagnijas (1969), Monikas Pormales (2009) un Olgas Šilovas (2010) darbi, kur sievietes tiek “sakārtotas”, proti, izstādītas apskatei kā eksotiski īpatņi, lai gan otrā viņa feminisma retorikā

tika lietots arī termins “gaļas gabali”. Savukārt Frančeskas Kirkes “Danaja” (2009) ir atgriešanās pie sieviešu aktu glezniecības tradīcijas caur modes zīmolu nosaukumiem, kuri ideālo sievietes ķermeni novieto luksusa preču aprītē. “Atslēdzot” robežas un ļaujot vaļu ķermeniskai materialitātei, ķermeniskā “noplūde” – asaras – rada noplūdes arī mākslas darba jēgas laukā, kā arī tā sociāli politiska žesta izpratnē. Raudošas sievietes ir neērtas ne tikai tāpēc, ka asaras varētu liecināt par kontroles zaudēšanu, novēršanos no prāta un iegremdēšanos iracionalitātes plūstošajos ūdeņos. Neērtības sagādā arī atteikums veikt afektīvo darbu – atteikums pasmaidīt.

Asarām kā pārejošiem afektīvās identitātes marķieriem ir grūti uzbūvēt pieminekli, tomēr Sarmīte Māliņa to ir izdarījusi. Izstādē iekļauta viņas instalācija “Asaras” (2018), ko veido divi viegli sārti stikla ovāli, kuri nostiprināti melna granīta postamentos ar iegravējumiem “Puķes” un “Es”. Mīlestība pret ziediem, tāpat kā pret zīdaiņiem, ir vēl viena paredzama sievišķā subjekta iezīme, taču stiklu caurspīdīgums rada mānīgu iespaidu, ka šis subjekts ir caurskatāms: “es” runā caur puķēm un pazūd vārdā “puķes”. Asaru aizmiglotā skatienā satiekas pretmeti – granīta pamatīgums un stikla vieglums, kapakmens aukstums un asiņu siltums, mūžība un mirklis. Instalācija piedāvā mēģinājumu atgūties no “lielās mīlestības” – sieviešu afektīvo identitāti veidojošā parametra – un atgriezties pie smaidu nepārveidotās sejas, kurā parādās sēras un skumjas, dusmas un bailes, pieredzes un zināšanu pēdas, kā arī traušu cerību izteiksmes. Vai un kādā mērā asaru radītās novirzes, sazarojumi, maršruta maiņas, sagrozīšanas, nelikumīga piesavināšanās, nolaupīšana un cita veida novēršana no ierastā ceļa izgaismos Latvijas mākslas hierarhijas un vērtības, kā arī mobilizēs jaunas estētiskās iespējas, pagaidām nav zināms, taču izstādes apmeklētājiem frāze “Tikai neraudi!” tagad būs ieguvusi jaunu nozīmi.

¹ Lai arī antoloģijā “Manifests. No futūrisma līdz mūsdienām” Jūkelīsas māksla tulkota kā “apkope”, veiksmīgāks šķiet “uzturēšanas” variants, uzsverot “turēt”, nevis “kopt” nozīmi, reizē veidojot skaidrāk iezīmētu pretstatu tādiem jēdzieniem kā attīstība un progress.

- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science Environment and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Anker, Elizabeth and Rita Felski, eds. (2017). "Introduction." *Critique and Postcritique*. Durham and London: Duke University Press.
- Barad, Karen (2003). "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs* 28, No. 3, 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Beauvoir, Simone de (2011). *The Second Sex*. Transl. by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Duke University Press: Durham and London.
- Best, Susan (2016). *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography*. London: Bloomsbury Academic.
- Bordo, Susan (2003). *Unbearable Weight: Feminism Western Culture and the Body*. Berkeley: University California Press.
- Brand, Peg ed. (2000). *Beauty Matters*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Broude Norma and Mary Garrard, eds. (1994). *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: Abrams.
- Brownmiller, Susan (1985). *Femininity*. New York: Fawcett Columbine.
- Federici, Silvia (1975/2012). "Wages against Housework." *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, New York: PM Press, pp. 15–22.
- Gammel, Irene (2002). *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Goodman, Robin Truth (2019). *The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory*. London: Bloomsbury Academic.
- Gotby, Alva (2023). *They Call It Love: The Politics of Emotional Life*. London: Verso.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri (2009). *Commonwealth*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Hessel, Katy (2022). *Story of Art Without Men*. London: Profile Books.
- Honig, Bonnie (2013). *Antigone, Interrupted*. Cambridge New York: Cambridge University Press.
- Irigaray, Luce (1985). *This Sex Which Is Not One*. Transl. by Catherine Porter and Carolyn Burke). Ithaca N.Y.: Cornell University Press.
- Jūkelīša, Merle Leidermane. (2021). Apkopes mākslas manifests. Tulk. Valdis Ābols. A. Ostups, sast. *Manifests. No futūrisma līdz mūsdienām*. Rīga: Neputns. 310–312. lpp.
- Kern, Leslie (2021). *Feminist City: Claiming Space in a Man-Made World*. London and New York: Verso Books.
- Kokoli, Alexandra (2016). *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice*. London: Bloomsbury Academic.
- Kristeva, Julia. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. L. S. Roudiez, transl. New York: Columbia University Press.
- Kukaine, Jana (2022a). "Bailes no feminisma Latvijā." L. Birzaka-Priekule un Z. Onckule, sast. *Kur manas kārtis kritušas*. Rīga: kim? laikmetīgās mākslas centrs, 118.–136. lpp.
- Kukaine, Jana (2022b). Feministiskā mākslas postsociālismā: viscerālās estētikas perspektīva. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija.
- Lutz, Tom (1999). *Crying: The natural and cultural history of tears*. New York: W.W. Norton.
- Meskimmon, Marsha (2020). *Transnational Feminisms, Transversal Politics and Art: Entanglements and Intersections*. London and New York: Routledge.
- Nead, Lynda (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge.
- Repše, Gundega (1993). "Bailes no feminisma." L. Kalinka, sast. *Kalendārs sievietēm*. 1994. Rīga: Avots, 101.–106. lpp.
- Robinson, Hilary and Maria Elena Buszek, eds. (2019). *A Companion to Feminist Art*. Chichester, West Sussex, UK; Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc.
- Sharman, Leah S. *et al.* (2019). "The Relationship of Gender Roles and Beliefs to Crying in an International Sample." *Frontiers in Psychology* vol. 10 2288. 10 Oct., doi: 10.3389/fpsyg.2019.02288
- Traumane, Māra (2012). "Women's Art and Denial of Feminism: History of Exhibitions in Latvia 1977–2011." Katrin Kivimaa, ed. *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: Tallinn University Press, pp. 163–187.
- Ukeles, Mierle Laderman (1969). *Manifesto! Maintenance Art. Proposal for an Exhibition "Care"*. Philadelphia, PA.
- Pieejams: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>, skatīts. 07.04.2023.
- Warner, Leah & Shields, Stephanie (2007). "The perception of crying in women and men: Angry tears, sad tears, and the "right way" to cry." *Group Dynamics and Emotional Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 92–117.
- Ziarek, Ewa Płonowska (2012). *Feminist Aesthetics and the Politics of Modernism*. New York: Columbia University Press.

Tears and Dust: Affective Identities

Jana Kukaine

In the summer of 2023, the exhibition *Don't Cry!* will be opened at the Great Hall of the Latvian National Museum of Art. Its aim is to highlight Latvian art from the 1960s until today from a feminist perspective, covering several generations of artists. This is the first event of such scale in Latvian art, and, being a pioneer, the exhibition heads into uncharted territory, facing a string of challenges. So far, feminist art in Latvia has been studied sporadically, and the combination of these existing fragments of knowledge hardly resembles an overview, instead providing promising threads that must be further unwrapped. The notion of feminist art in itself also is not unambiguously clear, moreover, it is often misused – the stereotypical view on women's rights and the fear of feminism that exists in Latvian society has already been described on multiple occasions (Repše 1993, Traumane 2012, Kukaine 2022a, 2022b), further muddying the perception of feminism in the Latvian art scene.

Different approaches can also be encountered within art history: one explains feminism as akin to an art movement, one of the isms, which is mostly related to the processes in Anglo-American culture in the second half of the 20th century. Another draws attention to methods as well as thematic and stylistic approaches, which makes it possible to overcome the temporal and geographic limitations of the first view and offers a considerably broader scope for the use of the term. Yet the majority of feminist thinkers stress that feminist art should not be explained in formal art-historical categories – it is a form of social critique, a mobilisation of devalued possibilities of aesthetics (Ziarek 2012, 173), and the site where feminist politics and the domain of art-making intersect and constantly work upon each other (Robinson and Buszek 2019). The spectrum of creative practices of art informed by feminism can be diverse including deflection, diversion, rerouting, distortion, misuse, misappropriation, hijacking, or otherwise turning something aside from its normal course or purpose (Kokoli 2016). In this manner feminist art presents deep-seated shifts of sensibility

that alter the whole terrain of art-making (Broude and Garrard 1994, 10) and brings new tests of use, relevancy, and significance to bear upon our evaluation of what constitutes a work of art (Broude and Garrard 2018, 14).

Art historian Marsha Meskimmon highlights art's particular affective and imaginative potential to articulate ideas and concepts through compelling visual, material, and spatial forms that is pivotal to effecting transformative and lasting socio-political change (Meskimmon 2020, 1). This effect can be achieved through a variety of means: by providing distinctly critical content (which unmask and alienates, and helps to untangle relationships of power and domination, demonstrating the arbitrariness of ideology and the historicity of nature), by constructing utopias and staking out alternatives (an exercise in imagining an alternative society, humanity, future), by post-critically nurturing affective reactions that add closeness and proximity to the demand for critical distance, embracing excitement and enchantment (Felski and Anker 2017), as well as by rediscovering the pleasure and beauty of art (Brand 2000). Finally, feminist art also makes it possible to overcome traumas and fosters both individual and collective healing (Best 2016). These different strategies may function simultaneously and their use may change under new contexts.

Feminist theory inspires, explains, and strengthens feminist perspectives in art, encompassing a broad range of subjects and engaging in current discussions about the body, sexuality, reproductive rights, new forms of labour, technologies, environmental policies, migration, language, culture and subjectivity (Goodman 2019). The view that feminism is "only" concerned with women, is more characteristic of the understanding of the term in the 19th century and this perception is rather distant from today's fierce debates within feminist theory and art. Admittedly, in Latvia majority of these debates occupy an academically and artistically marginal position only gradually gaining the attention

of the broader public. The exhibition *Don't Cry!* is a necessary step in these debates, while the main motif chosen by its curator, Elita Ansonė – the prohibition of crying – proposes an interpretation of the exhibited works that is based on the feminist theories of affect and emotional politics.

Are You Being Loved?

How do you know you are loved? How do you know someone cares for you? Think about the small gestures of love – all the little things that have made you feel cared for. Think about the times that felt nice, when you experienced the emotional warmth of being with other people. Who was creating that feeling? Who was working to make you feel safe, loved, and supported?

These are the questions put forward by Alva Gotby in the introduction of her book *They Call It Love: The Politics of Emotional Life* drawing attention to love and care as examples of reproductive labour which is a decisive but often devalued aspect of capitalist societies (Gotby 2023). The tasks of reproductive labour are to make sure people are able to work and at the same feel good or at least content, no matter how tedious, unmotivating and tiring their professional duties might be and no matter how cruel the optimism – to paraphrase affect theorist Lauren Berlant (Berlant 2011) – through which they find hope of eventually reaching the aim of the good life.

The ideas underpinning reproductive labour were formulated in feminist theory already in the 1960s, largely objecting to classical Marxism which ignored labour division by gender. As a result of these discussions, a theoretical framework arose to recognise as work the actions necessary for the maintenance of everyday life as well as the very creation and nurturing of life. Alongside the term “double day”, which denotes women’s daily chores, when, having returned home from work, they are faced with a “second shift”, for example, preparing dinner, watering the plants and cleaning the cat box, the notion of affective labour denotes care about the wellbeing of family members. The idea that emotions can be turned into a product is highlighted by Arlie Hochschild’s work *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, published in 1976, which looks at the then-particularly feminised profession of the stewardess. The concept of affective labour is useful in the critique of patriarchal and capitalist systems, since both are intimately linked. This is illustrated by Italian feminist Silvia Federici

in her pivotal article in 1975 in which she points out that capital has made and continues to make money out of “our cooking, smiling, fucking. (...) Our faces have become distorted from so much smiling, our feelings have got lost from so much loving, our oversexualization has left us completely desexualized” (Federici 1975/2012, 19–20). Federici and like-minded authors believe that capitalism is only beneficial for certain groups of society who take advantage of free services. If exploitation were eliminated, for example, by paying housewives a salary, the society would be compelled to admit that the capitalist model of organisation may not be so successful after all.

Characteristics of affective labour are closely entwined with the accepted ideas of femininity, often becoming the yardstick of being “a good woman”. Feminists and Marxists Michael Hardt and Antonio Negri point out that every woman who does not wish to perform affective labour on demand – to smile properly, to attend to hurt feelings, to weave social relationships, and provide care and support in general – is perceived as a monster. The authors conclude that women’s double day, which includes both professional work and unpaid reproductive labour carried out at home, continues to considerably limit women’s ability to acquire better education and find a better, also better-paid, work (Hardt and Negri 2009, 134). Yet affective labour is perhaps even less noticeable than the cooked dinner, since, in the words of Gotby, there is an enduring view that a kind, warm and loving attitude is simply the manifestation of the person’s authentic “me”. It is what that person is and not the process of constitution of their affective identity taking place through conscious effort.

Reproductive labour also includes maternal work. It includes pregnancy, childbirth, childcare, and upbringing as well as such daily tasks as cooking, cleaning, washing. Researchers of motherhood rebut the assumption that pregnancy is a passive process of inactivity, an idle or monotonous “expectation”. Attempts at thinking about motherhood as work not only free us from the view that interprets activities related to care as inherited, universal, instinctive, as well as essential traits of the female subject, but make it possible to treat motherhood as a conscious choice, an effort, and a moral action that can be interpreted, for example, as a gift. Such a constellation offers another point of support for women’s reproductive rights, according to which it is ethically unacceptable to force someone to work against their will or to give a gift the recipient did not choose.

Likewise, the building of relationships and the care for other members of society is an example of affective labour, which encompasses the goal of encouraging the dejected and comforting the angry, as well as creating a sense of homeliness and calm, guarding the warmth of the hearth. Such reproductive labour not only helps in performing productive labour, that is, the fulfillment of obligations set or chosen by the capitalist society, but also reinforces a certain subjectivity, which consists of several elements. One of these is gender – in Western society, a disproportionately large portion of reproductive labour is carried out by women. In the labour market, it is manifested through the so-called “women’s professions”, which are related to care work and, as usual, are less well-paid, as well as the classical notions about the ideal woman, which are frequently bound up with maternal qualities – attention to the needs of others, generosity and selfless love in the name of which it is possible to remain silent.

Dust

In the history of feminist art, one of the most striking perspectives on women’s reproductive labour, which usually remains unnoticed, unappreciated, and insufficiently remunerated, is artist Mierle Laderman Ukeles’ idea of maintenance art. In her 1969 manifesto, Ukeles highlights the dependence of artists, artworks, and cultural institutions on the invisible hands of countless workers which clear away the dust, prepare the reports, correct the oversights, and take out the foul-smelling rubbish. Ukeles stresses that society as a whole also requires care – it is dependent on people who make the beds, go to the shops, change the nappies, and clean the streets on the day after the revolution. Yet the practices of care – in contrast to the act of creation, progress, and the avant-garde – have a low status, and often women perform this work without pay. It is a tedious activity that “takes all the fucking time” (Ukeles 1969). In her work, Ukeles not only advances feminist institutional critique but also expands the understanding of what is art, outlined by her canonical words: “I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving etc. Also (up to now separately) I “do” Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art” (*ibid.*). In close dialogue with feminist art practices, this innovative approach from the 1970s is today being developed further by relational aesthetics and theories investigating the materiality of everyday life, corporeality, and affects as well as

practices of subject constitution, such as, for example, autotheory.

References to women’s traditional carework can also be found in several works in the exhibition *Don't Cry!*. The most direct visual link to Ukeles’ idea can be seen in Krista Dzudzilo’s video *Clarity* (2015), in which a woman endlessly washes a repeating segment of stairs. This motif also appears in one of the best-known performances by Ukeles, from 1973, in which she, similarly kneeling down, washes the stairs and exhibition halls at the Wadsworth Atheneum Museum of Art during its opening hours. Yet the temporality of Dzudzilo’s work is different – if Ukeles’ actions are delimited, they have a beginning and an end, at least in the course of a single day, Krista’s solitary floor washer is stuck in eternity. A floorcloth, a bucket and woman’s hands are also present in Dace Džeriņa’s *The Land of Happiness* (2008). The title of the work suggests a reference to a well-known song in Latvian from the fantasy film “Sprīdītis” (1985, directed by Gunārs Piesis). The story of Sprīdītis is a curious mixture of nationalist ideas, didactics, and masculine heroism, where the small boy leaves his home in the search of the “land of happiness” while in the end, he discovers that “the endless road underfoot” leads back home. Yet, in Džeriņa’s interpretation, the word “home” is given another meaning, moreover, the main character’s gender is feminine. Here, the entry ticket to the land of happiness is the ability to engage in prolonged and determined washing, cleaning, and scrubbing, so that the dust- and spiderweb-covered, cold, and uninviting abandoned house transforms into a promise of happiness. A similar intervention in the world of an abandoned country house is carried out by Vika Eksta, who documents her staged activities and everyday rituals in the series of photographs *God. Nature. Work* (2013–2015). In it, the artist appears both as the imaginary keeper of the abandoned house and an uninvited visitor trying to uncover the secrets kept by the old house. In her experiments with found objects, the artist does not strive to create the effect of homeliness and warmth, instead retaining a distance to reflect on today’s transformed way of life, economic and social problems as well as the skills, knowledge and values related to different forms of life, their continuity or disruption in contemporary society.

Although interest in abandoned houses in Latvian contemporary art is widespread (see, for example, the works of Ivars Drulle and Kristaps Epners), Dace Džeriņa and Vika Eksta’s endeavours to inhabit a seemingly unwanted house can be interpreted from the

perspective of feminist theory, highlighting women's historical association with the idea of domesticity, which nonetheless may encompass several conflicting meanings that are indirectly touched upon also by other works in the exhibition. In traditionally patriarchal view, home and the private sphere is regarded as woman's proper place, accompanied by the "natural" duty to dedicate hours of affective labour to the well-being of other family members. While home is the site for the performance of a happy family, it can also include scenes of loneliness, despair, and disappointment. Sometimes the home becomes a dangerous place, as demonstrated by research – for women, there is a considerably greater risk of encountering violence in their own homes than there is in the dark city streets (Kern 2021, 145). This spectrum of meanings of domesticity can be observed, for example, in Laima Eglīte's painting *The Broken Plate* (1982), Biruta Baumanė's *The Feast is Over (Part III of the Triptych)* (1978) as well as Helēna Heinrihsone's *Insomnia (Bedroom)* (2012), in which nightly and disturbing conversations with herself materialise in the asymmetrical rhythm of the room's blue walls.

Yet domesticity also includes other aspects: it can act as a refuge providing the potential of agency and resistance as well as that courage, peace, independence, and creativity for which Virginia Woolf coined the term that has become a feminist classic – "a room of one's own". This interpretation is represented by the photographs selected for the exhibition from Zenta Dzividzinska's series *House Near the River* (1968), whose particular embodied rhythms of daily routines can be framed by everyday feminist aesthetics. Katrīna Neiburga's installation *Memory of Things* (2012) reveals a bodily connection between women across three generations, while Evelīna Deičmane's series of photographs *Black Fairy-Tales* (2007), which will stay on the list of works intended for the exhibition but ultimately not included, highlights the home as a place of mystery and transformations. Perhaps it is a historically constituted relationship between gender and space that explains – although the accuracy of this assumption remains to be ascertained through a broader quantitative analysis – why, unlike their male colleagues, Dace Džeriņa and Vika Eksta have produced an embodied, corporeal, and intimate experience of abandoned homes, instead of counting or classifying them. Although maintenance work, like other tasks of reproductive labour, is tiring, monotonous, and seemingly endless – Simone de Beauvoir even calls it Sisyphian, with the distinction that Sisyphus is an ancient Greek hero, while women are "merely" wives

and mothers – to pick up this undervalued part of life, to illuminate and comprehend it, provides rich opportunities to question established social, political and artistic hierarchies, as well as to enrich artistic practice and its analysis with perspectives based on lived daily experience and materiality.

Tears

In 1984, the paradigmatic second-wave feminist work *Femininity* was released, in which Susan Brownmiller analyses the most common approaches to the constitution of the female subject, including body, clothing, voice, skin, ambitions, movement as well as emotion. Brownmiller refers to research conducted in 1970, where a group of experts conducted an analysis of women's and men's psychological profiles. The experts came to the conclusion that women's most pronounced character trait is "Cries very easily". Additional characteristics included: "Very emotional", "Very excitable in a minor crisis", "Feelings easily hurt", "Unable to separate feelings from ideas", "Very illogical" and "Very easily influenced". The male profile included statements such as "Can make decisions easily", "Very logical", "Very direct" and "Never cries". The experts concluded that men's emotional profile testifies to their ability to adapt to society and demonstrate maturity, which cannot be said about the range of traits attributed to women, giving a fairly negative portrait of the group. Characteristic manifestations of women's emotionality also include sentimentality, empathy, and admission of vulnerability as well as latent motherliness, demonstrated by the almost instinctive ability to care for others (Brownmiller 1985, 207–218). This latent motherliness is related to the above-mentioned tendency to perform affective labour.

Although the basic assumptions of contemporary psychology have most likely changed, the quoted study invites reflections on affective continuity, which today forms a gender-based emotional politics. More often than men, women are encouraged to "cry themselves out". A mourning, grief-stricken female character is a common figure in classical Western art. Its most striking expression is *Mater Dolorosa*, "the unhappiest woman in the world" (Beauvoir 2011, 762), with tears glistening in her sorrowful and compassionate eyes. Simone de Beauvoir points out that the suppression of tears is one of the severe lessons of violence (*ibid.*, 341), which boys must learn from the earliest age, along with their capacity to take blows and deride pain. Little girls, on the contrary, develop the habit of letting the tears flow which is also retained in adulthood "largely because

they love to play the victim: it is both a protest against the harshness of their destiny and a way of endearing themselves to others." (*ibid.*, 358). Beauvoir illustrates this point ironically with the observation of catholic priest Monsignor Dupanloup: "Little girls love to cry so much that I have known them to cry in front of a mirror in order to double the pleasure." (*ibid.*). Tears are among women's forms of protest, weapons, and sources of pleasure, at the same time forming a specific modality of female affectivity.

Today the assumption that women's crying is related to the menstrual cycle has not found scientific proof, yet it has been established that women cry more often than men – this tendency can be observed from 11 years of age. The reason for it may be not so much women's "heightened" emotionality, but the fact that for men it is "lowered" through suppressing the impulse to cry, i.e., learning the lessons of violence, in Beauvoir's words. Brownmiller points out that certain emotions are perceived as masculine, such as anger, while "love for babies" is distinctly feminine (Brownmiller 1985, 210–214). Current research on the influence of gender on emotionality reveals that men more frequently express emotions related to the display of power or hostility and they are less tolerant towards emotions as displays of weakness, for example, sadness, fear, or shame. Emotions of vulnerability are reserved for the weaker sex. These traits are learned already in childhood, although a considerable role is played by culture, society's level of prosperity, and individual attitudes towards the usefulness of crying (Sharman et al., 2019). Yet there are cases where tears are also undesirable for women – as illustrated by the episode Beauvoir highlights from Colette's story *Le képi*, in which the main hero comforts her friend who is anxious before a meeting with her beloved. When tears glisten in her friend's eyes, they are carefully wiped away with the advice: "At all costs, don't let yourself give way to tears" (as quoted in: Beauvoir 2011, 665). An untimely confrontation with the powerful emotions of the weaker sex may scare away the potential fiancé, besides, tears may also cause the mascara to run.

Crying is not only an affirmation of affective gender identity, but also a form of conversation, which requires certain skills from the conversation partner. Some researchers describe tears as a para-language whose displays are said to be a testament of an intense experience and contain an indirect signal that something significant has occurred. Yet the message of tears is not unambiguous, it may be "help me!" as well as "leave me alone!". While majority of researchers

agree that, at least in Western culture, tears often are seen as the opposite of masculinity, the likelihood that men will also display unmanly feelings increases in a supportive and safe environment (Warner and Shields 2007). Likewise, there is a tendency not to trust women's tears, seeing them as a means of manipulation (Lutz 1999). This observation corresponds to the views of Dupanloup. While it is acceptable for women to cry, it does not mean that the conversation partner might want to encounter such displays of emotions. Don't be childish, don't be so emotional, don't overreact, don't feel hurt, don't mix thoughts and feelings, don't be illogical and sensitive... don't cry! Smile!

A contradiction arises in the attitude towards women's crying. On the one hand, it is recognised as a characteristic trait of women's affective identity. On the other hand, in contrast to other feminine "weaknesses", it is nevertheless preferable to limit this one – at least in some cases. This contradiction can be explained by the differing attitudes towards the manifestations of the female subject. If, for example, generosity and loving and caring attention as well as subservience earn a positive assessment, such trait as "cries very easily" is one of the irritating dark sides of femininity. It refers to women's wild, not entirely tamed nature, their difficulty to be inscribed to the world of culture without surplus and accept social norms, namely, attain emotional maturity. Nothing is more irrational than women's tears – these warm streams that wash away not only the mascara and powder but also the understanding of the subject that is based on binary oppositions, blurring bodily as well as social boundaries, questioning strict divisions and mixing disgust with enchantment.

Difficult Women

In the exhibition, we see two portraits of crying women. The author of both lithographs is Helēna Heinrihsone. In *Tears Over the Chest*, made in 1998, all features have disappeared from the woman's face, except her crying eyes which have merged into a single opening – a slit producing a waterfall. The transformation of facial features marks the transgressive function of tears – they dismantle the boundary between "inside" and "outside", turning the woman's body into an open, transcorporeal materiality (Alaimo 2010), which, following the warm streams of tears, is also able to exist "beyond the body". If tears are a para-language, the positions of subject and object in this language are interchangeable, "me" is at the same time "you"

and “others”. The stream in the woman’s face can also be interpreted as a fountain that, according to Beauvoir, metamorphoses the woman into a complaint or a stormy sky (Beauvoir 2011, 734), but also brings up a series of references to earlier interpretations of fountains in the history of contemporary art. The downward direction nevertheless differs from the subversive enthusiasm that is characteristic of, for example, Duchamp’s famous *Fountain* from 1917 – whose author, according to some art historians, may be German poet and baroness Elsa von Freytag-Loringhoven (Gammel 2002, Hessel 2022) – or the optimistic ease of Bruce Nauman in his self-ironic 1966 *Self-Portrait as a Fountain*. Heinrichsone’s tears are heavy, reminding us that *matter matters*, as formulated by new materialist philosopher Karen Barad (Barad 2003). Irrespective of the affective impulse behind crying, it is manifested as a physical intensity subjected to Earth’s gravitation.

The 1998 lithograph *Emotions* also shows a crying person over whose body – in a manner similar to the above-described work – tears flow in both larger streams and smaller rivulets. The artist has contrasted the downward flows with an upward movement – we recognise the woman’s arms raised towards the sky as a classical gesture of despair. The woman’s eyes are closed, while her open mouth produces sounds that we, naturally, cannot hear. Women’s wailing has long been seen as a non-discursive, apolitical practice. Western classics of philosophy and literature have understood women’s wails as something irrational and chaotic, linked to instincts and the subconscious, contrasting tears to a legitimate political platform, namely, ordered speech that is subordinated to the Logos. Looking at this interpretation from the perspective of gender, we see that it is based on the traditional binary opposition where spiritual light and the capacity to make decisions and act are left to man, while the “uncontrolled” power of emotions – to women who cannot influence the course of events, merely to lament. Feminist philosophy has revised this view. For example, in her analysis of Sophocles’ plays and the well-known Antigone’s lament, theoretician and scholar of classical literature Bonnie Honig, points to the political meaning that these include: Antigone’s “wails” are an example of criticism of the ruling political system, turning particularly harshly against the despotic ruler Creon. Antigone’s monologue parodies unjust laws governing the ancient society, including patriarchal oppression and discrimination against women, as well as condemning Creon as a cruel and unjust ruler who does not listen to the inhabitants of

his country, instead carrying out a policy of “cannon fodder” (Honig 2013). From this perspective, Antigone becomes a politically active character – from the marginalised and feminised emotional periphery which cannot be taken seriously she assumes the privileges of the agora, namely, public speech.

Women’s tears have the capacity to question the boundaries of the political. Does politics consist only of taking part in demonstrations or speaking from the government podium, and how can we conceptualise woman as a political subject? Will she be accused of losing her femininity, will her angry face be ridiculed and parodied, while her passionate intonations are labelled hysterical? Similar questions are suggested by another of Heinrichsone’s difficult women, namely, the 2020 *Self-portrait*. In this work, we see a light silhouette of a woman – just like the good-hearted maiden from Latvian folksongs. She is holding an axe – a traditional Latvian attribute – yet its blade is lodged in her back. The site of the cut is bleeding – the red river both formally and conceptually echoing the waterfalls of tears from the 1998 lithographs, yet this time their colour and body part is different. The bodily orifices, as well as the various liquids in these works, are materialisations of women’s vulnerability, expressing affect through a bodily rupture: a wound issuing forth something warm – life.

The material fluidity of the feminine subject – overflowing like a river in spring floods – represents more than a metaphor based on an eco-critical perspective, which testifies to the agency of all material forces. In feminist philosophy, this perspective was established in the 1970s and 80s by Luce Irigaray, who writes about the indeterminacy of subjectivity, recognising its analogy with the morphology of the woman’s body – the feminine subject is fragmentary and plural, with a less pronounced and fairly disputable separation between “one” and “two”, “me” and “not-me” (Irigaray 1985). The subject’s boundaries and their permeability are questioned by many feminist theoreticians, objecting to the self-sufficient and hermetic understanding of humans based on autonomy and individualism. The philosophical properties of tears, blood, and other bodily fluids are described from a psychoanalytical perspective by Julia Kristeva, enveloping them in the idea of the abject. The abject points towards the inability to fully distance from the object that is causing disgust and threatening the subject, which seemingly is external but at the same time becomes internalised (Kristeva 1982). The notion of the abject,

which signals the ambivalence of bodily existence as well as the instability of boundaries and distinctions, is a useful tool in feminist interpretations of art, that turns to disgust, fear, and shame, especially in the context of bodily experience.

One of the tasks of feminist aesthetics since the 1990s is the analysis of the tradition of women’s representation offered by the Western art canon and the related concept of the ideal woman, locating parallels between “high” art and body politics in a broader sense. This research also draws attention to phenomena that are seemingly unrelated to art, such as pop culture, pornography, the cult of beauty, and biotechnologies as well as the symptoms of somatophobia (or fear of the body), which are still perceptible in Western culture. Art is among the forms of controlling and disciplining the body, giving the society a fantasy of safety, self-containment, acceptance, and immunity from pain and hurt (Bordo 2003, xxi). The classical Western nude, which sexually objectifies the body of a white, traditionally helpless young woman, invites the uncomfortable question about the role this artistic genre plays in the normalisation of the ubiquitous violence as well as its contribution to the cultivation of a particular erotic taste and the establishment of a vision of beauty. The ideal woman’s body must be controlled, artfully arranged and sealed (Nead 1992, Eaton 2012), its boundaries – precise and unambiguous, turning this element of untamed nature into a masterpiece of a masculine genius.

Art theorist Lynda Nead points out that artistic arrangement of the woman’s body is linked, among other things, with practices that control women’s sexuality. This is the reason West European old masters in their nude paintings have endeavoured to seal the woman’s body in order to prevent the possibility of “marginal matter from transgressing the boundary dividing the inside of the body and the outside” (Nead 1992, 6). The boundaries of the body are socially and politically charged, since bodily orifices symbolise vulnerable places whose meaning is closely linked to other culturally set boundaries. To cross this boundary means to transgress a social norm, for example, to destroy the fantasy of the ideal body or to question the affective identity that is taken for natural and self-evident.

We can identify such enclosings of women in several works in the exhibition. Mētra Saberova’s painting *Is This Not a Woman?* (2015/2022–2023) interprets René Magritte’s paradox by running through a list

of characteristics that make it possible to identify a person as a woman. Classification as one mechanism of control is the subject of the works by Daina Dagnija (1969), Monika Pormale (2009) and Olga Šilova (2010), in which women are ranked, that is, put on display as exotic specimens, although in second-wave feminist rhetoric, this practice is compared to slicing the beef, comparing female bodies to cattle. Meanwhile, Frančeska Kirke’s *Danae* (2009) represents a return to the tradition of female nude painting through the names of fashion brands, locating the ideal woman’s body in the flow of luxury goods. Unlocking the boundaries and giving a free reign to the body’s materiality, its corporeal outpourings – tears – create leakages in the work’s field of meaning as well as its understanding as a socio-political gesture. Crying women are difficult not only because tears might suggest loss of control, turning away from the mind, and immersion in the flowing waters of irrationality. Discomfort is also caused by the refusal to perform affective labour – the refusal to smile.

While building a monument to tears as transient markers of affective identity might be a challenge, Sarmīte Māliņa has succeeded. The exhibition includes her installation *Tears* (2018), which consists of two light-red glass ovals, fastened in black granite bases with engravings that read “Puķes” [Flowers] and “Es” [Me]. Love towards flowers, just like towards infants, is another predictable trace of the feminine subject, but the transparency of the glass creates the misleading impression that this subject is transparent too: the me/“es” communicates through flowers and disappears in its word (“puķes”). The gaze blurred by tears attracts the opposites – the weight of granite and the lightness of glass, the coldness of a headstone, and the warmth of blood, eternity, and an instant. The installation proposes an attempt to recover from too much loving and fucking – activities determining women’s affective identity – and to reclaim the face undistorted by smiles, which in turn shows the expressions of mourning and sadness, anger and fear, traces of experience and knowledge as well as hope. It remains to be seen whether and to what extent the deflection, diversion, rerouting, distortion, misuse, misappropriation, hijacking, or otherwise turning something aside from its normal course or purpose caused by tears will illuminate the hierarchies and values of Latvian art and mobilise new aesthetic possibilities, but for the exhibition’s visitors the phrase “Don’t Cry!” will have acquired a new meaning.

Bibliography

- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science Environment and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Anker, Elizabeth and Rita Felski, eds. (2017). "Introduction." *Critique and Postcritique*. Durham and London: Duke University Press.
- Barad, Karen (2003). "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs* 28, No. 3, 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>.
- Beauvoir, Simone de (2011). *The Second Sex*. Transl. by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Duke University Press: Durham and London.
- Best, Susan (2016). *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography*. London: Bloomsbury Academic.
- Bordo, Susan (2003). *Unbearable Weight: Feminism Western Culture and the Body*. Berkeley: University California Press.
- Brand, Peg ed. (2000). *Beauty Matters*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Broude Norma and Mary Garrard, eds. (1994). *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: Abrams.
- Broude Norma and Mary Garrard. (2018.) Introduction: Feminism and Art History. Norma Broude and Mary Garrard, eds. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Routledge, pp. 1–18.
- Brownmiller, Susan (1985). *Femininity*. New York: Fawcett Columbine.
- Federici, Silvia (1975/2012). "Wages against Housework." *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, New York: PM Press, pp. 15–22.
- Gammel, Irene (2002). *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Goodman, Robin Truth (2019). *The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory*. London: Bloomsbury Academic.
- Gotby, Alva (2023). *They Call It Love: The Politics of Emotional Life*. London: Verso.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri (2009). *Commonwealth*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Hessel, Katy (2022). *Story of Art Without Men*. London: Profile Books.
- Honig, Bonnie (2013). *Antigone, Interrupted*. Cambridge New York: Cambridge University Press.
- Irigaray, Luce (1985). *This Sex Which Is Not One*. Transl. by Catherine Porter and Carolyn Burke). Ithaca N.Y: Cornell University Press.
- Kern, Leslie (2021). *Feminist City: Claiming Space in a Man-Made World*. London and New York: Verso Books.
- Kokoli, Alexandra (2016). *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice*. London: Bloomsbury Academic.
- Kristeva, Julia. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. L. S. Roudiez, transl. New York: Columbia University Press.
- Kukaine, Jana (2022a). "Fear of Feminism in Latvia." L. Birzaka-Priekule un Z. Onckule, sast. *Kur manas kārtis kritušas*. Rīga: kim? laikmetīgās mākslas centrs, 126.–134. lpp.
- Kukaine, Jana (2022b). *Feminist Art in Postsocialism: A Perspective of Visceral Aesthetics*. Doctoral Thesis. Riga: Art Academy of Latvia.
- Lutz, Tom (1999). *Crying: The natural and cultural history of tears*. New York: W.W. Norton.
- Meskimmon, Marsha (2020). *Transnational Feminisms, Transversal Politics and Art: Entanglements and Intersections*. London and New York: Routledge.
- Nead, Lynda (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge.
- Repše, Gundega (1993). "Bailes no feminisma." [Fear of Feminism] L. Kalinka, sast. *Kalendārs sievietēm*. 1994. Rīga: Avots, 101.–106. lpp.
- Robinson, Hilary and Maria Elena Buszek, eds. (2019). *A Companion to Feminist Art*. Chichester, West Sussex, UK; Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc.
- Sharman, Leah S. *et al.* (2019). "The Relationship of Gender Roles and Beliefs to Crying in an International Sample." *Frontiers in Psychology* vol. 10 2288. 10 Oct., doi: 10.3389/fpsyg.2019.02288
- Traumane, Māra (2012). "Women's Art and Denial of Feminism: History of Exhibitions in Latvia 1977–2011." Katrin Kivimaa, ed. *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: Tallinn University Press, pp. 163–187.
- Ukeles, Mierle Laderman (1969). *Manifesto! Maintenance Art. Proposal for an Exhibition "Care"*. Philadelphia, PA. Available: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>, accessed: 07.04.2023.
- Warner, Leah & Shields, Stephanie (2007). "The perception of crying in women and men: Angry tears, sad tears, and the "right way" to cry." *Group Dynamics and Emotional Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 92–117.
- Ziarek, Ewa Płonowska (2012). *Feminist Aesthetics and the Politics of Modernism*. New York: Columbia University Press.





Anda Magone

Dvīnes / Twins, 2006–2022
Tintes druka / Inkjet print, 160 x160 cm; 30 x 30 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Helēna Heinrihsone

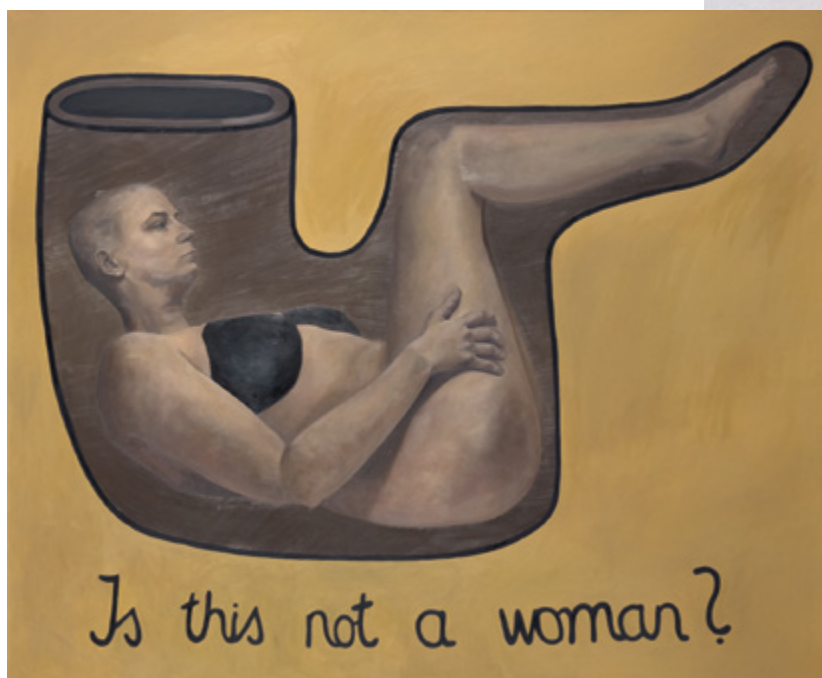
Rēta / The Scar, 1987
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 160 x 120 cm
Latvijas Mākslinieku savienības kolekcija
Artists' Union of Latvia Collection



Maija Tabaka

Ārste Braķe un medmāsa Laima
Doctor Braķe and Nurse Laima, 1974
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 200 x 145 cm
LNMM / LNMA





Mētra Saberova

Vai šī nav sievietē? / Is this Not a Woman? , 2015 / 2023
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 170 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Pimpin' yo mama crib [Uztūnē mammu/ratiņus], 2015
Video, 1:15 min
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Skuja Braden (Ingūna Skuja, Melisa Breidena)

Tirgot ūdeni upes malā / Selling Water by the River, 2022
Instalācija, porcelāns / Installation, porcelain, 500 x 500 cm
Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija
Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art





Daina Dagnija

Miss Amerika 1922 / Miss America 1922, 1969
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 179 x 208 cm
LNMM / LNMA

Konkursantes pirmajā Miss Amerika
konkursā Atlantiskitijā, 1921

Contestants in the first Miss America
pageant in Atlantic City, 1921





Monika Pormale

No instalācijas "Miss pasaules" / From the installation "Miss Worlds", 2009
Tintes druka, 9 gaismas kastes / Inkjet print, 9 light boxes, 125 x 90 cm
Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija
Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art



Raudi. Raudi droši

Rasa Jansone

Es atsaucos kuratores Elitas Ansones aicinājumam rakstīt šo tekstu, kaut gan esmu viena no Latvijas Nacionālā mākslas muzeja izstādes "Tikai neraudi!" dalībniecēm. Kā gan man attaisnot savu piekrišanu? Rakstoši mākslinieki nav nekāds pārsteigums Latvijas vizuālās mākslas pasaulē; rakstīt viņus spieduši ne tikai apstākļi, kuros jācīnās par savas vai savu kolēģu mākslas izdzīvošanu, bet arī izbrīns un dusmas par sava laika mākslas kritiķu vai vēsturnieku nespēju saredzēt un kur nu vēl interpretēt mākslu, kas ir tepat, rokas stiepiena attālumā, pagaidām vēl dzīvu autoru izpildījumā.

Ir kāda tēma, kas Latvijas vizuālās mākslas pasaulē sevišķi veiksmīgi izsprukusi no ieinteresētas uzmanības loka līdz pat nesenam laikam. Māksliniecēm, kuras nodarbojas ar mātišķības jautājumiem, nācās rēķināties – ja vien Jana Kukaine neķersies klāt viņu darbu interpretācijai vai vienkārši pieminēšanai – tad darbiem, visticamāk, netiks pievērsta vispār nekāda uzmanība. Tas sakrīta ar nievājošo attiekmi pret tā saucamo sieviešu mākslu daudz plašākā nozīmē, ne tikai saistībā ar mātišķību. Vai 2023. gadā organizēta feminisma mākslai veltīta izstāde Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā ir tieši laikā – vai jau daudz par vēlu? Varbūt "Tikai neraudi!" šobrīd izsmeloši pierāda, ka agrāk tāda apjoma izstādei gluži vienkārši Latvijā patiešām nebija vietas. Feminisms, arī mātišķība, nebija nekāda tēma, kaut gan mākslinieču darbos tā ir bijusi klātesoša. Līdz nesenam laikam "par feminismiem" Latvijas mākslā neviens īsti neko nav zinājis, jo pretestība šāda veida tēmām mākslas interpretācijā un analizē patiešām ir bijusi reāla, nevis pāris mākslinieču (arī manis) piesaukta vai izdomāta.

Tad nu, apzinoties labo stilu nerakstīt par izstādēm, kurās piedalos ar savu mākslu, tomēr riskēšu. Stilu pārkāpšu, piedāvājot ieskatu madonnas un Mēdejas tēlu iespējamajās interpretācijās, aplūkojot "Tikai neraudi!" mātišķības un mitoloģijas sadaļā izstādītos darbus. Renesanses madonnu un mītisko Mēdeju

negrāso izmantot kā plusa un mīnusa zīmes melnbaltā cīņā, tieši otrādi – abu tēlu analizē es atklāšu, kā madonnas zeltainā gaisma mūs ne tikai silda, bet spēj apdedzināt un ievainot, savukārt Mēdejai piedēvētajā mežonības valstībā ir iespējams atrast jaunu, mierinošu teritoriju. Optimistiskais sauklis "bēni – sievietes spēka avots" ir jāmēģina lasīt bez vienvirziena pieejas, apzinoties, ka tā spēj būt bīstama tieši pašam mātēm. Ja reiz mēģinām apgalvot ko tādu, tad sarežģītajā būvē, ko rotā šāds sauklis, ir jāizpēta katrs kaktis. Ne tikai viesistaba, bet arī pārkarsušie bēniņi un pagrabs, kurā nez kāpēc visu laiku ir izdegusi spuldzīte.

Pie renesanses krūts

Renesanses zeltainā madonna, jauna sieviete ar bērni pie krūts – nav iespējams ignorēt vai apiet mākslas vēstures bagāžu, kas skaļāk vai klusāk liek sevi manīt ikvienā no izstādes mātišķībai veltītā darbu klāsta, sevišķi gleznotāju darbos. Rietumu glezniecības vēsturi varētu apgūt caur madonnu gleznojumiem vien, kā pēlītes pārtrūkušā rožu kronī tās izripojušas no sen zudušu mākslinieku darbnīcām un turpina ripināties apkārt vēl arvien, liekot jautāt – ko gan īsti mēs zinām par Dievmātes kanonu glezniecībā? Kā zināšanas par kanonu būtu sasaistāmas ar mūsdienās tapušajiem darbiem? Vai šodienas jaunā māmiņa, noliekusies gleznā vai fotogrāfijā pār savu mazuli, ir vai nav madonna?

Viens no Jaunavas Marijas pagodinājumiem Romas katoļu baznīcā ir *Madonna Lactans* – Mūsu Piena kundze. Marijas kā baskājes zemnieces tēls, kas piesēdusi paēnī pabarot zīdaini tieši uz zemes vai uz kāda celma, attīstījās vēlīno viduslaiku un agrīnās renesanses Itālijā kā radikāls pretstats daudz senākajam *Maria Regina* tēlam, kas Itālijā ieceloja no Bizantijas agrīnās kristietības laikā. Šajās senākajās bizantiešu mozaikās Marija tika attēlota kā Debesu valdniece greznā tērpā, "ar pērlēm, milzīgām kā olām" (Warner 1976, 111), eņģeļu un laicīgo karaļu

ielenkumā. Ja viņa tika tēlota kā māte, tad pieaudzis Kristus, tikai proporcionāli mazāks, stīvi sēdēja Marijas klēpī, turot rokā kādu reliģisku simbolu vai veroties mātes sejā (Yalom 1997, 41). *Maria Regina* kanons bija ļoti stabils un gadsimtu gaitā klātesošs ar minimālām variācijām. Būtiski, ka bizantiešu *Maria Regina* kanons nostabilizējās tad, kad kristietībai bija nepieciešami neapgāžami argumenti, kas tiešā veidā atklāja Baznīcas ambīcijas un leģitimēja valdnieku dievišķumu. Gan laicīgā, gan dievišķā vara pieder tam, kas arī caur tēlveidi spēj pierādīt, ka Dievs ir viņa pusē. Kuram katram taču Marija greznā mozaikā blakus nesēdēs? Kurš katrs taču šādai mozaikai pat nevarētu atļauties ziedot.

14. gadsimta sākumā Toskānas reģionā Itālijā rodas unikāls fenomens – Jaunava Marija piedāvā kailu krūti mazajam Jēzum. Šādi Marijas attēlojumi kristiešu mākslā ir atrodamī sākot jau ar 2. gadsimtu pēc Kristus, bet ļoti reti un izklaidus, un nekad iepriekš Kristus netika attēlots kā krūti zīdošs, alkātīgs mazulis (*ibid.*, 40). Agrīnā renesansē šim attēlam pieķeras, tas pārņēma Rietumu iztēli uz daudziem turpmākajiem gadsimtiem un šādi attēli sāk rasties masveidīgi. Amerikāņu antropoloģe un mītu pētniece Merilina Jaloma raksta: “Mēs, kas esam pieraduši pie neskaitāmām itāļu, franču, vācu, holandiešu Jaunavām Marijām, nespējam iztēloties šī tēla novitāti tālaika pasaulē, kad tas pirmo reizi parādījās. Un tomēr mums nav cita ceļa – ir jāmēģina iejusties vēlīno viduslaiku itāļu ādās, laikā, kad lielākā daļa no viņiem, piemēram, nemācēja lasīt” (*ibid.*). Un vienīgo attēlu, ko savā dzīvē vispār redzēja, aplūkoja baznīcā, reliģiska rīta laikā, slēpjot aiz muguras savas smagā darbā deformētās roku locītavas. Ko viņi jūta, veroties Jaunavā Marijā, kas zīda mazuli kā jebkura parasta sievieti?

Marija ar savu zīdainīti tika gleznota ārkārtīgi sarežģītos apstākļos: tālaika itāļu sabiedrība hroniski cieta no nepietiekama uztura un nepārejošiem mēra draudiem. Līdz pat 18. gadsimta vidum mēra epidēmijas Eiropā uzplaiksnīja apmēram reizi paaudzē, vidējam iedzīvotāju vecumam, kurš Florencē turējās virs trīsdesmit gadu atzīmes, noslīdot pat zem divdesmit gadiem. Itālijas pilsētvalstis regulāri karoja ar Franciju un Vāciju, karš nesa līdzīgu badu un pirmos sifilisa uzplaiksnījumus Eiropā. Mēri un sifilisu garīdzniecība skaidroja kā dieva dusmas un ierasti tajos vainoja gan ebrejus (ebreju grautiņi Eiropā bija regulāri; jau 1179. gadā Laterāna koncils noteica, ka jūdiem pilsētās jādzīvo nošķirti no kristiešiem) (Sennet 1996, 215-216), gan

sievietes (Miles 2008, 34-35). Dieva iemiesošanās vīrieša (nevis sievietes) ķermenī jau automātiski noteica vīrieša dzimuma pārākumu pār sievieti. Tieši tādēļ, ka vīrieša dzimums ir dievišķīgāks, tas tik viegli nepakļaujas Sātana kārdinājumam. Kamēr vīrieši tika iedrošināti sekot Kristus vīrišķīgumam, tikmēr starp Jaunavu Mariju un reālo tālaika sievieti pastāvēja nepārvarama plaisa, kas ierobežoja sieviešu nepastarpinātu identificēšanos ar Mariju (Miles 2008, 46).

Tomēr vēlīno viduslaiku toskānietis, visticamāk, noteikti pamanīja Marijas līdzību ar jebkuru vienkāršu sievieti, kas tirgus laukumā vai pie viņa paša mājas pavarda baro bērnu – tādējādi *Madonna Lactans* analizē nekādā ziņā nav iespējams apiet ambivalenci, klajo pretrunīgumu un jēgas daudzslāņainību, ko šis vispazīstamākais, vispierastākais Rietumu glezniecības tēls sevī iemieso. Jaunava Marija vienlaicīgi bija un nebija tāda kā citas sievietes – un šis apgalvojums prasa sīkākus paskaidrojumus.

Vēlīno viduslaiku un agrīnās renesanses Itālijā, kad nepastāvēja nekādas dzesēšanas vai pasterizēšanas sistēmas un valdīja ticējums, ka dzīvnieku piens bērnos rada atpalcību, krūts (arī Marijas krūts) varētu būt “jebkas, tikai ne abstrakts simbols” (Miles 2008, 8). Tā bija pati dzīvība. Iesākumā bija ne jau Vārds. Kā teikusi amerikāņu vēsturniece Merilina Jaloma: “Iesākumā bija krūts” (Yalom 1997, 9). Ja bija krūts piens, tad bērnam tika dota iespēja izdzīvot laikā, kad bērnu mirstība bija ikdienišķa parādība. Ikviena cilvēciska būtne savu pirmo ēdienreizi un baudu, ko tā sniedza, piedzīvoja pie sievietes krūtīm – tā bija izteikti fiziska, nepastarpināta, miesiska pieredze. Šī miesiskā bauda, apvienota ar reliģisku nozīmi, kur Marijas krūts reprezentēja kristieša pašāvēību uz Dieva rūpēm un atbalstu, veidoja ļoti iedarbīgu simbolu. Ne tikai Baznīca, bet pats Dievs tika konceptualizēts kā barojoša, sargājoša māte visiem ticīgajiem, un pestītā dvēsele pie šīs mātes krūtīm atdusējās kā zīdainītis.¹ Vēl vairāk, līdz zināmai pakāpei ar Marijas tēlu varēja identificēties kā sievietes, tā vīrieši, jo, būdami kristīgi, visi ir dzēruši no Marijas krūts, un baznīcā, reliģiska rīta laikā viņi šo savienību, šo mūžīgās barošanas solījumu atjaunoja burtiskā veidā. Vēlīno viduslaiku cilvēki ticēja, ka uzlūkošana, skatīšanās (šai gadījumā – gleznojuma aplūkošana rituāla laikā) ir pieskaršanās, nepastarpināta klātbūtne. Tādējādi pēc baznīcas pasūtījuma radītajos gleznojumos Marija ir paliekoši iezīmējusi dziļi aizkustinošu sievišķo

klātbūtni. Jau iepriekš pieminētā pētniece Merilina Jaloma uzmanīgi izvērš argumentu, ka Marija, iespējams, ir vienīgā paleolīta laika dieviete, kurai izdevies izdzīvot cauri gadsimtiem. Gan Villendorfas Venēras, gan Jaunavas Marijas atkailinātā krūts ir simbols esenciālam spēkam, bez kura dzīvība gluži vienkārši nebūtu iespējama. Pirmskristietības aizlaikos tieši barotspējīgas, nobriedušas sievietes ķermeņi tikai pielūgti un godāti, un Marija, Jēzus māte, šo seno tradīciju iepludina un kaut kādā mērā pat atdzīvina agrīnajos modernajos laikos (*ibid.*, 48).

Bet krūts ir ne tikai zelts, tā ir arī lāsts. Marijas pienam nenoliedzami ir dievišķa izcelsme. Tas rodas pats no sevis, ir tīrs, jo rodas šķīstā sievietes ķermenī. Taču *labais* piens spēj rasties tikai vienā vienīgā ķermenī no visa sieviešu dzimuma, tajā, kas ir “nesabojāts ar miesas grēku”. Tā nu Jaunava Marija vēsturiskajos gleznojumos ir ne tikai mierinājuma avots. Vienlaicīgi viņa ir neaizsniedzams ideāls, kas kalpo gan kā iedvesmas avots, gan kā stingras subordinācijas, pat apspiešanas rīks.

Savā pētījumā “Viena vienīgā savā dzimumā. Jaunavas Marijas mīts un kults” britu mākslas zinātniece un antropoloģe Marina Vārnere, analizējot plašo Rietumeiropas Marijas ikonogrāfiju reliģiskajos gleznojumos, atkārtoti uzsver – neskatoties uz to, ka agrīnā kristietība piedāvāja sievietēm revolucionāru domu, kas antīkajā sabiedrībā nebija iedomājama, proti, ka mūsu visu, arī sieviešu, dvēseles pieder Dievam un var tikt glābtas, kristietība cauri gadsimtiem saglabājusi savu stingri mizogīno dabu. Sieviete paliek pakļautībā un viņai nākas sadzīvot ar noliegumu un nicinājumu, kas pavada katru jaunas dzīvības ienākšanu pasaulē, jo viņas ķermenis nekad nebūs tāds kā Marijas ķermenis, kurš izdalīja tikai divas substances – pienu un asaras. Nereti Marija Kristus dzimšanas ainā kūtiņā tiek attēlota baltā tērpā, tur nav ne asiņu, ne sāpju, ne kādu citu ķermeņa izdalījumu. Dažādos avotos garajā Baznīcas vēsturē Marija tikusi raksturota kā “debesjuma kāpnes”, “noslēgtais avots”, “aizzīmogota strūklaka” vai “grāmata, kuru nedrīkst lasīt” (Warner 1976, 62-63); Marija, pretstatā visām pārējām sievietēm, bija ne tikai negrēkojošs, bet arī vesels, pabeigts ķermenis un kā augstākā lietderīguma piemērs un paraugs viņa tiek izrādīta visām sievietēm.

Viena no Marijas tēla visbūtiskākajām šķautnēm ir pakļaušanās, pakļāvība. Marija bez ierunām sniedz krūti un glābiņu savam bērnam un caur viņu – visiem kristiešiem. Amerikāņu reliģijas pētniece Mārgareta

Mailza uzsver, ka šajā nozīmē krūtis sievietēm nemaz nepiederēja. Sievietes bija krūšu nēsātājas, bet ne to patiesās īpašnieces. Publiskos tekstos un attēlos krūts vienmēr bija kāda saimnieka pārvaldīta, jo sevišķi Jaunavas Marijas krūts. Un tieši Mailza spējusi trāpīgi formulēt sarežģīto daudzpakāpju uzdevumu, ko nācās pildīt ikvienam reliģiskajam gleznojumam: barojošās Marijas attēli atgādina skatītājam par sievietes biedējošo spēku gan sniegt, gan arī – ja viņa tā vēlas – liegt barību un patvērumu. Ja reiz Marija ir sasniegusi tādu ietekmi (jo mēs taču viņu vēl arvien pieminam), spējot pabarot savu dēlu – kas gan spētu aizkavēt parastu sievieti sākt apzināties pašas spēku; spēku, kura avots ir tieši turpat, kur Marijai – viņas ķermenī, viņas krūtī; spēku, kuru respektēja arī Marijas pieaugušais dēls? Barojošās Dievmātes attēls dod skaidru signālu par spēju ieņemt, pabarot, uzturēt dzīvību laikos, kad cilvēki cieta no bada, mēra un nepārejoša sociāla haosa – šī spēja pavisam viegli varētu tikt nolasīta kā “ķermeņa spēka vispārliciecināšā reprezentācija”. Sabiedrībā, ko definēja un administrēja vīrieši, barojošās sievietes spēku bija jāspēj pārvaldīt un novirzīt sociāli vēlamajās slīdēs. Tādējādi darbs, kas tika ieguldīts Dievmātes attēlu radīšanā, bija ārkārtīgi sarežģīts – sievietes bija jāpārliciecinā barojošās Dievmātes tēlu pieņemt, bet tieši neidentificēties ar Dievmātes spēku – potenciālu fizisku un sociālu spēku, kas rodams viņu ķermeņos (Miles 2008, 47-48). Citiem vārdiem sakot – no sievietēm tolaik (un kā būtu ar šodien?) bija atkarīgs daudz, pat pārāk daudz, tāpēc par katru cenu viņas vajadzēja atturēt no pārlicības, “ka tu kaut kas esi, mīļā”. Marijas tēlveide var tikt skaidrota caur izpratni par sievietes vietu katrā konkrētajā sabiedrībā. Nevienš gleznojums neeksistē un nerodas vakuumā. Kāds tos rada. Kāds mums iemāca, kā uz tiem skatīties (Miles 2008, 23). Kāds tos salāgo ar mainīgajām sabiedrības gaidām un interesēm visos laikos. Mazu bērnu lolojošās sievietes attēls vienmēr kalpo kāda interesēm un, kā vēsturiski pierādījies – visbiežāk ne viņu pašu interesēm. Paturot prātā Jalomas, Mailzas un Vārneres analīzi, uzdrošinot apgalvot, ka mūsu izpratnē iesēdies harmoniskais (garlaicīgais, apnikušais, uz katru stūra sastopamais un pārāk salda) Jaunavas Marijas glezniecības kanons nekad patiesībā nav bijis harmonisks; šie gleznojumi jau rašanās brīdī ir bijuši pretrunīgi, draudīgi, ar milzu spēku apveltīti sabiedriskās dzīves ietekmētāji, ar apbrīnojamu meistarību, pūlēm un mīlestību radīti rīki, kas turpina vienlaicīgi sajūsmināt un ievainot mūsdienu sievietes.

Kaut kas ar to Mariju nav kārtībā

Un tieši šai ievainošanas zīmē es piedāvāju aplūkot divus piemērus no izstādē “Tikai neraudi!” mātišķības sadaļā izstādītajiem darbiem. Latvijas laikmetīgajā glezniecībā levas Iltneres, Sandras Krastiņas, Helēnas Heinrichsones, Aijas Jurjānes, levas Jurjānes, Aijas Zariņas un citu mākslinieču darbos ir atrodami pārsteidzoši, pirmajā pietuvinājumā klusi, bet skaidri strukturēti protesti pret obligāto lietderīgumu, kura zīmē gadsimtiem ilgi ticis lasīts Marijas (proti, labas sievietes) ķermenis – protesti pret ķermeni pēc pieprasījuma, protesti pret mātes ķermeni, kurā pienam (glābiņam, gatavībai ziedoties, mīlēt bez nosacījumiem) vajadzētu rasties pašsaprotami un viegli. Jāatzīmē, ka visi šie gleznojumi Latvijas vizuālajā mākslā ir radušies, sākot ar pagājušā gadsimta astoņdesmito gadu otro pusi – laikā, kad notika dažādas pārbīdes un mākslinieki pakāpeniski sāka atļauties vairāk un plašāk. Pats pārsteidzošākais un arī iepriecinošākais (jo esmu māksliniece, nevis teorētiķe vai mākslas vēsturniece) ir fakts, ka smalkjūtīgie un asprātīgie Marijas gleznojumi radušies vidē, kurā nebija neviena latviski rakstīta (vai tulkota) feminisma teorijām un vizuālajai mākslai veltīta izdevuma, pētījuma vai apcerējuma. NEVIENA. Mākslinieces ļoti precīzā veidā savā glezniecībā norādījušas uz to, ka “kaut kas ar to Mariju nav kārtībā” – tāpat, lai arī intuitīvi, viņas pret kanonu tomēr attiecās kritiski, nevis vienkārši atkārtoja mākslas vēstures lekcijās apgūto ikonogrāfiju. Un – pats galvenais – viņu glezniecība pierāda, ka mākslinieces “radot smeļ no citiem apcirņiem, nevis teorijas”², Marijas stāstā izdarot savas korekcijas un jaunievedumus tieši zem mīļā Dieva spurainās bārdas.

Kaut kas ar Mariju nav kārtībā hrestomātiskajā levas Iltneres gleznojumā “Marija, tev būs bērns!” (2002).³ Aizkustinošā veidā Marija ir attēlota kā bērns, nevis nobriedusi sieviete; nobijies bērniņš, kas pēkšņi un pavisam negaidīti uzzina, ka ir stāvoklī. Pat ja šī ziņa ir prieka vēsts sievietei, kas gatavojusies kļūt par māti, viņai tik un tā nāksies izciest šaubu un neziņas pilnus brīžus. Atklātākās no sievietēm spēj atzīt, ka patiesībā viņas vispār nav domājušas, vai un kāpēc vajadzētu kļūt par māti, un “tagad [pēc bērna piedzimšanas] mani visvairāk pārsteidz tas, ka es par to nedomāju vispār” (Donath 2017, 13). Nereti mātišķība atklājas kā kaut kas tāds, par ko

sievietes ne tik daudz domā, kā dara. Mātišķība ir tāda kā nedomāšanas darīšana. Pārsteidzošā kārtā abu dzimumu vecāki bieži vien nezina, kāpēc viņiem ir bērni. Tāpēc, ka visiem ir, tāpēc, ka bērni mūs dara laimīgākus – vecāku aptaujas izgaismo faktu, ka domāšana par potenciālajiem bērniem drīzāk ir saistīta ar baudu, nevis ar pašizliedzību vai rūpēm (Badinter 2010, 10-11). Tomēr pāri visam mātišķība vienmēr ir rīcība, kurai ne tikai jānotiek pareizi, bet arī jātiek attēlotai, reprezentētai pareizā veidā – tādējādi ir iespējams apgalvot, ka Jaunavas Marijas vēsturiskie gleznojumi ir bijuši pirmie manuāli, pirmie glancētie pamācību žurnāli sievietēm. Iltneres Marija-bērniņš ir anti-manuālis; tā ir murgu aina, kurā bērna ķermeni pie gultas piespiedis dievišķās vēsts smagums – šis ķermenītis neizspruks; neziņas un nepārliciecinātības ēna turpinās to pavadīt. Marijai pieaugot, nāksies pašai vien noskaidrot, kur ir tā difūzā, grūti sataustāmā robeža, kas nosaka, kad viņas ķermenis pieder pašai, kad – sabiedrībai, kura burtiski pieprasa bērnus – tautas ataudzei, pensiju fondiem vai gluži vienkārši nacionālas valsts pastāvēšanas uzdevumiem, ko vissāpīgākajā veidā ir atklājis karš Ukrainā, un kur tas pats ķermenis, novecojot, saslimstot, vai nespējot radīt pēcnācējus, tiek sabiedrības atmests kā nederīgs. Dēmons sievietes guļamistabā ielavās nemitīgi, tikai viņa atnestās ziņas ir citas. Zīmīgi, ka Iltneres Marijai nav redzamas rokas. Viņa ir savažota ar segu bezpalīdzīgā, sastingušā pozā – arī tas šo gleznojumu atšķir no vēsturiskā kanona, jo tieši Marijas roku kustību attēlojums Pasludināšanas ainā bija stingri reglamentēts paņēmiens, kā gleznotāji kvatrocentro laikā spēja uzgleznot mazliet svārstīgu Mariju šaubās (Baxandal, 1972). Iltneres savai Marijai neļauj šaubīties pat ne sekundes simtdaļu, Marija ir spiesta pieņemt ziņu uzreiz.

Tāds pats anti-manuālis ir Aijas Zariņas “Sieviete un bērns” (1985). Statiska, centrēta sievietes figūra uz spoži dzeltena fona savā stingumā un majestātiskumā atgādina *Maria Regina* bizantiešu mozaīku. Uzgleznotais ķermenis ir kā neapstrīdams arguments, kam nav iespējams paiet garām, tā pozā ir kaut kas gandrīz apsūdzošs. Nav iedomājama kaila Jaunava Marija, bet tieši kailums pastiprina šī ķermeņa pausto apsūdzību. Ir zināma vēl otra, ļoti līdzīga Aijas Zariņas gleznas variācija; tā savulaik pārdota, un darba atrašanās vieta patlaban nav zināma. Atšķirībā no “Tikai neraudi!” izstādītās gleznas, otrajā, niknākajā variantā Zariņa jaunās māmiņas acis ir uzgleznojusi ar biezu, melnu kontūru tā, ka krāsa veido vertikālus notecējumus.

To var interpretēt kā skropstu tušu – un tuša notek gan raudot, gan svīstot fiziskā piepūlē, bet tikpat labi tās ir melnas, biezas asaras, nevis dzemdībās izsmērējies skaistumkopšanas līdzeklis. Viņa izraud tumsu, Krusta klusumā norītās asaras, kas gadsimtu gaitā ir krājušās līdz savārijušās tumšā, lipīgā esencē. Nodīrāta Marija, kaila, ar šausmās ieplestām acīm, ar vienu skatienam atklātu krūti tieši kā *Virgo Lactans* kanonā, kas nereti licis domāt, ka Madonnai patiešām ir tikai viena krūts, jo otras krūts vieta, ko apsedz zilais apmetnis, vienmēr ir gluda un plakana (Miles 2008, 45). Bet krūtsгалs ir melns, ass – un liekas, pati krūts ir tukša un bezspēcīga. Jaunā māmiņa valkā medicīnisko masku, padomju laika obligāto prasību ikvienai sievietei, kas slimnīcas telpās mācījās barot savu mazuli. Mēs neredzam viņas mutes izteiksmi, bet es neticu, ka zem maskas viņa smaida. Ja viņa gribētu runāt, ko viņa teiktu? Neko viņa neteiktu. Jo viņai nav vārdu. Ir sācies garais bezvārdu un klusuma periods, kurā skanēs viņas mazuļa balss – apmierināta guldzēšana, raudas un smieklis, bet viņa pati neteiks neko. Renesanses ideju par Mariju kā mīlestības gaismā izšķīstošu ķermeni līdz pilnībai attīstīja Freids, raksturojot māti kā būtnei, kas vienlaicīgi gan eksistē, gan neeksistē. Viņa rosās savu bērnu fonā; viņa ne tikai nav autonoma persona, bet arī ietekmēt vai pretoties savas autonomijas zaudēšanai viņai nekādi nav iespējams (Donath 2017, 76-78). Freida izpratne par mātišķību to neparedz.

Tad kā gan šī balva un statusa lieta (mātišķību kā luksuspēcī un savstarpēji izdevīgu darījumu visasprātīgākajā veidā raksturo Mētras Saberovas “*Pimpin’ yo mama crib*” (2015) video – vispirms mēs tev dāvinām sevi, un tikai tad varam sev pieprasīt tevi, pasaulīt!⁴), kritiski spriežot, kādu vēl spēj aizraut, iekārdināt un pārliecināt? Izraēliešu pētniece Orna Donata savā grāmatā “Nožēlojot mātišķību” apraksta tādu jēdzienu kā institucionālā griba, kam vairums sieviešu pakļaujas, pat neiedomājoties, ka varētu nodzīvot dzīvi bez bērniem. Vēl vairāk, Ornas pētījums atklāja kādu pārsteidzošu parādību – sievietes atzina, ka viņas negrib bērnus, reizēm nekad nav gribējušas un apzinājušās to jau agrīnā vecumā, bet viņām nav ienācis prātā nopietni apšaubīt, ka varētu atļauties nedzemdēt. Vai nu tu esi sieva, atraite vai pamesta mīļākā, bet tev vienmēr būs bērni. Vienalga – kā statusa lieta, kā bagāža no sen izjukušām attiecībām, kā glābšanās līdzeklis, lai beidzot sabiedrība liek tevi mierā, kā patvaļīga ķermeņa manifestācija, kas vienkārši notika, bet visbiežāk kā pakļaušanās reakcija

sabiedrības spiedienam, kas piekopj iebiedēšanas stratēģiju “vēlāk tu to nožēlosi” manierē, nemitīgi turot sievietes spriedzē un aukstasinīgi izmantojot faktu, ka dzīvē neapšaubāmi pienāk brīdis, kad bērnu iznēsāt un dzemdēt kļūst neiespējami.⁵ Izraēlā šī stratēģija izrādījusies ārkārtīgi iedarbīga, kur mūsdienās vidēji katrai sievietei dzimst trīs bērni, dzimstības koeficientam valstī saglabājoties stabili augstākam nekā pārējo OECD valstu vidū (Donath 2017, xiv). Bet vai tiešām tas ir vienīgais veids, kā risināt demogrāfisko jautājumu? Uz sieviešu iebiedēšanas rēķina? Kādēļ gan ne? Ja reiz tas ir tik iedarbīgi. Viņas taču ir baidījušās tik ilgi, vien pēdējos simt gadus atļāvušās šo to vairāk; pie tam par spīti savām bailēm, nevis tādēļ, ka vairs nav no kā baidīties. Tad kādēļ nepaciesties – atkal – kādu augstāku mērķu vārdā?

Mēdeja

Kādas gan ir alternatīvas sievietei, kas, kļuvusi par māti, tomēr cenšas iebilst Freidam un atkarot savu obligātā kārtā zaudējamo autonomiju? Drūmas, lai neteiktu vairāk. Viņa vairs neraud satumsušās, sakompresētās Marijas asaras, viņa raud asinis – trešais darbs, ko piedāvāju analīzei, ir Dainas Dagnijas “Mēdeja” (1992) – gleznojums, kas izstādē ir iekļauts mitoloģijas sadaļā, bet, manuprāt, šim darbam pienākas sava vieta tieši mātišķības garajā rindā. Neapšaubāmi, Mēdeja ir burve, kas ar zālītēm un vārdiem spēja atdzīvināt pat mirušos, bet ne jau kā burvi mēs viņu pieminam un ne jau kā ragana viņa gadsimtiem ilgi ir rosinājusi mākslinieku iztēli. Ja gribam Mēdeju atstāt tikai raganas statusā, tad lieku reizi apstiprinām faktu, pret kuru nemitīgi iebildušas feminisma teorētiķes, ka neviens, šķiet, vispār nav spējīgs šīs sievietes (sievietes, kas spēj būt vardarbīgas pret saviem bērniem) uztvert kā mātes, jo ““sievietes” ir spējīgas uz šādu rīcību, bet ne jau nu “mātes”” (Welldon 2004, 10). Kad dzejniece un pazīstamā feminisma teorētiķe Adriena Riča 1986. gadā atteicās izņemt no savas grāmatas “No sievietes dzimis” pārizdevuma nodaļu “Vardarbība: mātišķības tumsas sirds”, viņa saskārās ar milzu nosodījumu arī no māšu puses, kas uzskatīja šo nodaļu par nodevību (Rose 2018, 53). Kad psihiatre Estella Veldona 1988. gadā izdeva pētījumu “Māte, madonna, mauka. Mātišķības idealizācija un degradācija”, grāmata tika izņemta no feministu grāmatveikaliem, jo lasītājas šo tekstu uztvēra kā kārtējo vainas pārliekšanu uz māšu pleciem (*ibid.*, 126). Kaut gan tas, uz ko feminsma domātājas ir vērsušas uzmanību, ir argumentēts izklāsts,

ka tieši mātišķības nekritiska dievišķošana ir slazds, kas ilgtermiņā apdraud ne tikai mātes, bet pašu sabiedrību, jo tā nespēj atpazīt ar mātišķību saistītus robežstāvokļus un kur nu vēl sniegt palīdzību mātēm vai viņu apdraudētajiem bērniem.

Mūsdienās radīts Mēdejas gleznojums ir malduguns, kas mirguļo tumsā; viņa ir daudz izvairīgāks un mainīgāks tēls par jebkuru renesanses madonnu. Ja madonnas tēla dzimšanu saistībā ar kristietības formēšanos un nostirpināšanos ir iespējams aptuveni datēt, tad Mēdeja veras uz mums no neatminamiem laikiem, no mītiskās pasaules pašiem dziļumiem. Mīts, kā atzīmējusi britu antropoloģe un lingviste Džeina Elēna Harisone, nav kaut kas tāds, kas tīrs un skaidrs dzimst no iztēles. Drīzāk tā ir atbilde apkārtējai videi, mijiedarbība starp prātu un ārpusauli. Tā pauž vajadzību un ilgošanos.⁶ Vai nav interesanti, ka sen pirms madonnas ikonogrāfijas izkopšanas Rietumu apziņa ir ilgojusies pēc ēnās klīstošas mātes-mežones tēla? Ir zināmas Eiripīda un Senekas divas dažādas versijas par Mēdeju, abās viņa kļūst par savu bērnu slepkavu. Zināms, ka pirms Eiripīda pastāvējušas dažādas citas mīta versijas, vienā no tām Mēdeja ir četrpadsmit, nevis divu bērnu māte un nevienu viņa nenogalē. 17. gadsimtā Korneijs izmanto vēl kādu mīta versiju – Mēdeja izdara pašnāvību, sadedzinoties Hēras templī, bet viktoriānis Viljams Moriss pārvērš Mēdeju “sarkstošā, drebošā prerafaēlītu kalponē, ko Jāsona neuzticība pārvērtusi šņukstošā čupiņā” – katrs autors pārraksta Mēdeju sava laika gaismā.⁷ Tomēr, jau sākot ar 19. gadsimta otro pusi, Mēdejas tēls piedzīvo politiska lozunga dzīvi – viņa vairs nav aklas greisirdības arhetips, viņa ir pelnījusi līdzjūtību, viņa ir cietsirdīgas pasaules upuris. Mēdejas tēls ticis izmantots 19. gadsimta otrās puses sieviešu tiesību publiskajās debatēs Lielbritānijas parlamentā, kad 1857. gadā tika pieņemts likums, kas ļāva šķirt laulību uz laulātā neuzticības un cietsirdības pamata (Figes 2020).

Lai arī kādi bijuši Mēdejas tēla līkloči gadsimtu gaitā, ir jāatzīmē – vīriešu daudzkārt pārrakstītā Mēdeja tā arī ne reizi neizkāpa ārpus atriebīgas fūrijas tēla, kuras rīcība galvenokārt ir saistīta tieši ar Jāsonu, tātad – ar vīrieti. Fundamentālas izmaiņas Mēdejas raksturā notiek tikai tad, kad viņu mākslā sāk attēlot sievietes.

1998. gadā amerikāņu rakstniece Tonija Morisone, raksturojot sava romāna “Mīlotā” galveno varoni Setu, saka: “Seta neizdarīja to, ko Mēdeja – viņa nenogalināja savu bērnu kaut kāda tur zeļļa dēļ”

(Rose 2018, 92). Morisone ir nomainījusi akcentus, ieviešot radikālu izmaiņu Mēdejas tēlā – Mēdeja/ Seta nedara neko, kas klasiskajā mīta izpratnē tiek saistīts ar atriebību neuzticīgam vīram (jo kas gan cits sievieti spētu interesēt, izņemot viņas vīru?). Mēdejas/Setas rīcībai ir pilnīgi citi motīvi. Žaklīna Roza piedāvā Setas pieņemto lēmumu skatīt kā “*an act of supreme care*” (*ibid.*) – Seta nogalina savu bērnu mīlot, jo nāve ir labāka par dzīvi verdzībā. Viņa ir racionāli domājoša māte, vienīgais tēls, kas romānā spējīgs uzņemties atbildību galēji cietsirdīgā, nedzīvojamā pasaulē. Savukārt vācu rakstniece Krista Volfa 1996. gadā izdod grāmatu “Mēdeja. Mūsdienu pārstāsts”, un šajā versijā Mēdeja nenogalina nedz savus bērnus, nedz Jāsona jauno līgavu Glauki, Korintas valdnieku Kreontu vai savu jaunāko brāli Apsirtu. Mēdeja, būdama vērīga ienācēja no malas, atklāj Korintas karaļnama korumpēto varas piramīdu, kas balstās uz slepkavīgu un slēptu cīņu par varu. Īstais Mēdejas noziegums ir kolektīvās nevainības mīta sašūpošana. Viņa ir tā Cita, tā svešā, tumsnējā bēgle, kas lien, kur nevajag, kas uzzinājusi pārāk daudz; grēkāzis, viegli vainojama pie tā, ka visi citi ir kļūdījušies. “Viņi meklē sievieti, kura pateiks, ka viņi nav vainīgi ne pie kā” (*ibid.*, 71), sievieti, kura viņiem ne tikai ļaus, bet arī palīdzēs dzīvot, kā ierasts.

Tā nu pamazām Mēdeja iezīmējas kā domājoša, vērīga, ziņkārīga māte, sieviete, kas uzņemsies riskus un aktīvi rīkosies, sieviete, kas spējīga izdarīt secinājumus par apkārt notiekošo, sieviete, kas ļoti skaidri saprot, ka jautājums par bērniem – ja vien pietiek drosmes to attīrīt no lalināšanas, piena smaržas un zelta oreola ap mazuļa un mātes savienību – ir jautājums par varu. Kam pieder vara pār bērniem kā pār ieguldījumu nākotnē; kura izredzētā viņus dzemdēs un, ne vārda nebildzama, būs spiesta atkāpties, ja partnerim būs radušies citi plāni prestižākas sievas veidolā (Mēdejas dzimtene bija Kolhīda, kas seno grieķu izpratnē bija mežonīgs apgabals pasaules malā, kamēr Glauke, Jāsona nākamā iecerētā, bija grieķiete, tātad civilizētajai pasaulei piederīga). Galu galā – kurā karaļnamā bērni paliks dzīvot un kurš viņus audzinās? Jāsons, kā zināms, grib piespiest Mēdeju doties prom no Korintas un atstāt bērnus viņam “pašu bērnu labā”.

Vai aiz baisā tēla, aiz melnās mātes, kas nogalina savus bērnus, nav paslēptas kādas fundamentālākas bailes, kāds daudz lielāks potenciālais ļaunums? Vai milzīgais kontrasts starp Jaunavu Mariju un Mēdeju nav tieši tam paredzēts – apzīlbumam līdz

tādai akluma pakāpei, lai neizšķirtu detaļas un neiedomātos, ka maigāks apgaismojums varētu uzrādīt dažādus pustoņus? Jaunava Marija nezaicina hierarhijas vertikāli, nav iedomājams, ka viņa savā zelta mātes statusā to darītu – kamēr Mēdeja savu protestu vērs tiesi pret varu. Lūk, no kā ir jābaidās. Ne jau no tā, ka mirst bērni. Dažādas karaļvalstis bērnus ir galējušas un turpina galēt dažādos veidos ikreiz, kad vien tām tas ir bijis nepieciešams. Mēdeja ir bīstama savu dēlu nāvju dēļ, bet nesalīdzināmi bīstamāka viņa ir tādēļ, ka uzdrošinājās pastiept savu tumsnējo roku pēc kā tāda, ar ko līdz tam drīkstēja rīkoties tikai vara. Sabiedrība lemj ne tikai pār māšu ķermeņiem, krūtīm vai dzemdēm (ar kontracepciju vai abortus regulējošu likumdošanu, piemēram). Sabiedrība lemj arī par šo māšu dzemdētajiem bērniem (ar karaklausības likumiem). Lūk, kādēļ Mēdejas tēlam bija jākļūst patiesi baisam. Viņas īstais noziegums ir nekaunīgā prasība rīkoties pēc sava prāta ar to, kas viņai nemaz nepieder – ar pašas bērniem. Lai domu par patstāvīgu rīkošanos un lēmumu pieņemšanu padarītu pēc iespējas riskantāku, nestabilāku, nedrošāku, mātišķība ilgstoši tikusi veidota kā “nedomājamā” joma, kurai vajag vienkārši ļauties, kurā instinkti, nevis sievietes prāts visu izdarīs viņas vietā. Jo citādi būs kā Mēdejai Dagnijas gleznā – ar laiku nāksies raudāt asins asaras.

Lai domu par bērniņu laišanu pasaulē padarītu pēc iespējas skaistāku, bija nepieciešams Jaunavas Marijas tēls. Lai sievieti atturētu no iedziļināšanās par dzemdēto bērniņu likteni pasaulē, kura tikai izliekas par civilizētu, bija nepieciešams Mēdejas tēls. Nedomājošo, nekašķīgo māti dievišķojot, bet kašķīgo, domājošo māti demonizējot, var panākt ļoti daudz – var turēt sievieti spriedzē un likt viņai pastāvīgi apšaubīt savu sajūtu un rīcībspējas leģitimitāti; var piespiest sievieti ar seju pie stikla, aiz kura viņa redz sevi neprātā darot pāri pašas bērniem. Šī iedomu aina ir tik iedarbīga, tik šausminoša, uzlādēta ar tik asu vainas sajūtu, ka māte būs mierā ar ļoti daudzām netaisnībām, piecietīs ļoti daudz ko, jo ir tikusi pārliecināta, ka patiesais drauds ir viņa pati. Viņa kā potenciālā Mēdeja ir ienaidniece pati sev daudz izteiktākā veidā par jebkuru neieinteresētu partneri vai paviršu valsts atbalsta sistēmu. Bailes kļūt par Mēdeju, par slikto māti, spiež viņu kļūt vēl pacietīgākai, pieķerties vēl vairāk pieticīgās, labās mātes tēlam, lai tikai izbēgtu no paša ļaunākā. Paniskās bailes viņai liedz skaidri domāt, liedz pārvirzīt izvaicājošo skatienu uz kādu citu, ārpus sevis. Mēdejas tēlam ir bijis

jākļūst baisam, lai jebkura māte turētu aizdomās vispirms jau sevi – tādējādi mātišķībai pakāpeniski pārvēršoties par moku ratu, uz kura sieviete nīst un nolād pati sevi, neapgrūtinot nevienu citu.

Gandrīz ikvienā ar sieviešu tiesībām saistītā mītiņā vai protesta gājienā Latvijā jau gadiem var ieraudzīt plakātu “Nabadzībai ir sievietes seja” – tik bieži, ka to uzlūkot ir kļuvis mokoši, kaut gan statistikas dati turpina būt nepielūdzami. Bet varbūt šo saukli ir iespējams pārinterpretēt un traktēt ne tikai ekonomiskā ziņā. Ne tikai reāla, bet arī uzgleznota sievietes seja ar laiku spēj noliesēt tiktāl, ka pazūd no mūsu uzmanības loka vispār – vai arī kļūst par kārtējo uzgleznoto māmiņu, kas nedaudz norūpējusies veras uz savu bērni. Nabadzība Jaunavas Marijas vai Mēdejas tēla lasīšanā vai interpretēšanā paredz ierādīt tām veco, labo, līdz kaklam apnikušo vietu krietnās vai aizdomīgās mātes skalā. Varbūt spēja ieraudzīt madonnu kā padomu sarakstu (piemēram, “10 lietas, ko tu vari mācīties no madonnas”) glancētā dzīvesstila žurnālā, savukārt Mēdeju – kā redzīgu, bezbailīgu māti, ļautu pavirzīties solīti tuvāk pretim jebkurai uzgleznotai mātei un viņas bērnam, beidzot iekļaujot to “sieviešu padarīšanu” vīsaistošāko, visdramatiskāko un visdzīvāko tēmu lokā, ar kādu laikmetīgā māksla un tās nesenā vēsture Latvijā jebkad ir strādājusi?

Tādēļ pašās beigās es teikšu kā vēlīno viduslaiku cilvēks, kurš ticēja, ka gleznojuma uzlūkošana ir dzīva klātbūtne un pieskaršanās – raudi, raudi droši; izraudi savas asaras un galvā sakāpušās asinis, neslēp tās no skatītājiem un, vēl mazāk, no saviem bērniem. Varbūt skats uz nepilnīgo pasauli mazliet apskaidrosies un nocels pārmērīgi smago nastu no kādas nākotnes māmiņas pleciem.

- Badinter, Elisabeth (2010). *The Conflict. How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*. New York: Metropolitan Books.

- Donath, Orna (2017). *Regretting Motherhood*. Berkeley, California: North Atlantic Books.

- Figes, Lydia (2020). Representing Medea: the Tale of a Mythical Murderess. *Art UK*, 27 May.

Pieejams: <https://artuk.org/discover/stories/representing-medea-the-tale-of-a-mythical-murderess>, skatīts: 03.05.2023.

- Miles, Margaret R. (2008). *A Complex Delight. The Secularization of the Breast, 1350-1750*. University of California Press.

- Rich, Adrienne (1995) *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York: W.W. Norton and Company.

- Rose, Jacqueline (2018). *Mothers. An Essay of Love and Cruelty*. London: Faber and Faber.

- Sennet, Richard (1996). *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. New York: W.W. Norton and Company.

- Warner Marina (1976). *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books.

- Welldon, Estela V. (2004). *Mother, Madonna, Whore. The Idealization and Denigration of Motherhood*. London and New York: Routledge.

- Yalom, Marilyn (1997). *A History of the Breast*. New York: Ballantine Books.

Cry. Cry Yourself Out

Rasa Jansone

I took up curator Elita Ansone's call to write this text even though I am one of the artists taking part in the Latvian National Museum of Art's exhibition *Don't Cry!*. How should I justify my assent? Artists who write are no surprise in the Latvian visual arts scene; they have been compelled to write not only by conditions, under which they must fight for the survival of their own or their colleagues' art, but also the astonishment and anger at the inability of art critics and historians of their time to see, not to mention – interpret, art that is right here, close at hand, produced by authors who are still alive.

There is a subject in the Latvian art world which, up until recently, had evaded from the scope of interested attention with particular success. Artists who were dealing with questions of motherhood had to bear in mind that – unless Jana Kukaine will take up the interpretation or simple mentioning of their works – their works, most likely, will not receive any attention at all. It coincided with the disparaging attitude towards the so-called women's art in a much broader sense, not merely in connection with motherhood. Is the exhibition dedicated to feminist art organised at the Latvian National Museum of Art in 2023 right on time – or already much too late? Perhaps at this moment *Don't Cry!* demonstrates beyond any doubt that earlier an exhibition of such a scale quite simply did not have a place in Latvia. Feminism, including motherhood, was not a proper subject, despite the fact that it has been dealt with in the work of artists. Until recently, no one in Latvian art really knew anything "about feminisms", since resistance to such subjects in the interpretation and analysis of art had indeed been real, and not merely brought up or invented by a few artists (myself included).

Thus, conscious of the good manners not to write about exhibitions in which I participate with my work, I will nevertheless take the risk. I will break with the manners by providing a look at the possible interpretations of the depictions of the Madonna

and Medea, seen in the works exhibited in the section of *Don't Cry!* that is devoted to motherhood and mythology. I do not intend to employ the Renaissance Madonna and the mythical Medea as polar opposites in the struggle between black and white, to the contrary – in the analysis of both characters I will demonstrate how the golden glow of the Madonna not only warms us, but can also burn and wound, while a new soothing territory can be found in the kingdom of savagery that is associated with Medea. The optimistic slogan "children – woman's source of power" ought to be read without a unidirectional approach, bearing in mind it is dangerous for mothers themselves. If we attempt to make such a claim, then each corner must be investigated in the complex structure graced by this slogan. Not only the living room, but also the overheated attic and the cellar where somehow the light bulb is always out.

At the Bosom of Renaissance

The golden Renaissance Madonna, a young woman with a baby at her breast – it is impossible to ignore or bypass this burden of art history, which more or less distinctly makes itself felt in each of the works selected to represent motherhood in the exhibition, especially in the works of painters. The history of Western painting could be studied from paintings of madonnas alone; like beads from a broken rosary they have spilled out from the studios of long-lost artists and continue to roll around to this day, inviting the question – what exactly do we know about the canon of the Mother of God in painting? How can this knowledge of the canon be linked with contemporary works? Is the today's young mother, leaning over her infant in a painting or photograph, a madonna or not?

One of the honorifics of Virgin Mary in the Roman Catholic Church is *Madonna Lactans* – Our Lady of

¹ "Dvēsele dus kā zīdainītis pie mātes krūts" ("The soul is like an infant still at its mother's breast")

– Jaloma citē Svētās Terēzes "Pilnības ceļu" ("Way of Perfection") (Yalom 1997, 44).

² Šādu repliku privātā sarunā izteica rakstniece Anna Auziņa, kad 2021. gadā viņu intervēju saistībā ar viņas romānu "Mājoklis. Terēzes dienasgrāmatas".

Manuprāt, šī grāmata ir ne tik daudz par sievietes seksualitāti, cik par neiespējamām attiecībām starp sievieti un Romas katoļu baznīcas doktrīnām.

³ Plašāka manis veikta analīze par šo darbu meklējama grāmatā par "Maigo svārstību" grupu

(izdevējs "Neputns", sastādītāja Sandra Krastiņa), kura, ja paveiksies, iznāks šogad.

⁴ Te pārfrāzēju vārdus no grupas "Eolika" populārās dziesmas "Pasaule, pasaulīt" (B. Reņņiks / D. Dreika).

⁵ Skatīt publicistes un filozofes Agras Lieģes-Doležko interviju ar Ornu Donatu: <https://satori.lv/article/neskarieties-tam-klad-saruna-ar-ornu-donatu>

⁶ Džeinu Elēnu Harisoni citē Adriana Riča grāmatā "No sievietes dzimīs" (Rich 1995, 92).

⁷ Mārgareta Atvuda ir uzrakstījusi asprātīgu priekšvārdu Kristas Volfas grāmatai "Mēdeja. Mūsdienu pārstāsts." Introduction by Margaret Atwood.

Christa Wolf. *Medea. Modern Retelling*. Doubleday, 1998. ix-xvi

the Milk. The image of Mary as a barefoot peasant woman, seated in the shade, directly on the ground or on a tree stump to feed her infant, developed in late medieval and early Renaissance Italy as a radical opposite to the much older image of *Maria Regina*, which came to Italy from Byzantium during early Christianity. In these oldest Byzantine mosaics Mary is depicted as the Ruler of Heaven in a splendid costume, wearing “the egg-sized pearls of temporal queens” (Warner 1976, 111), surrounded by angels and earthly kings. While she was depicted as a mother, a grown-up yet proportionally smaller Christ sat rigidly on Mary’s lap, holding a religious symbol or gazing at his mother’s face (Yalom 1997, 41). The canon of *Maria Regina* was very stable and stayed over centuries with minimal variations. Importantly, the Byzantine canon of *Maria Regina* stabilised at a time when Christianity needed incontrovertible arguments which would explicitly reveal the ambitions of the Church and legitimise the divinity of rulers. Both earthly and divine power belongs to those who are able to prove, including, through the creation of visual images, that God is on their side. Mary would not sit next to just anyone in a mosaic, would she? Just anyone would hardly be able to afford to donate to such a mosaic.

In the early 14th century, a unique phenomenon appears in the Italian region of Tuscany – Virgin Mary offers a bare breast to the infant Jesus. Similar depictions can be found in Christian art starting already from the 2nd century AD, yet they are very rare and dispersed, and never before had Christ been represented as a greedy infant sucking on a breast (*ibid.*, 40). Early Renaissance takes up this image, it captures Western imagination for many subsequent centuries and such images start appearing in large numbers. American anthropologist and researcher of myths Marilyn Yalom writes: “We, in the twentieth century, familiar with the nursing Madonna from innumerable Italian, French, German, Dutch, and Flemish paintings, cannot imagine the novelty of this image when it first appeared. We must try to put ourselves in the skins of those late-medieval Italians, most of whom could not read [...]” (*ibid.*). And the only image they encountered in their entire lives, they saw in church during a religious rite, hiding behind their backs their wrist joints deformed by heavy work. What did they feel gazing at Virgin Mary who breastfeeds a baby like any ordinary woman?

Mary with her infant was being painted in an extraordinarily difficult conditions: Italian society of the time chronically suffered from malnutrition

and constant threat of the plague. Up until the mid-18th century plague epidemics broke out in Europe approximately once in a generation, with the average age, which in Florence was above thirty, even dropping below twenty. Italian city-states were regularly at war with France and Germany, and war brought famine and the first outbreak of syphilis in Europe. The clergy explained the plague and syphilis as God’s wrath and commonly blamed both Jews (pogroms against Jews were regular in Europe; already in 1179 Lateran Council ruled that Jews in cities must live separately from Christians) (Sennet 1996, 215-216) and women (Miles 2008, 34-35). The very incarnation of God in the body of a man (and not a woman) automatically determined the superiority of the male sex over women. And exactly because the male sex is godlier, it does not submit to Satan’s temptations so easily. While men were encouraged to follow the masculinity of Christ, an impassable rift existed between Virgin Mary and the real women of that time, which limited women’s unmediated identification with Mary (Miles 2008,46).

Yet the Late-Mediaeval Tuscan, most likely, did notice Mary’s similarity to any ordinary woman who feeds her child in the market square or at the hearth of his own home – thus, in the analysis of *Madonna Lactans* it is absolutely impossible to avoid the ambivalence, open contradictoriness and multiple layers of meaning embodied by this most familiar, most common image in Western painting. Virgin Mary simultaneously was and was not like other women – and this claim requires further explanations.

In late-medieval and early-Renaissance Italy, in the absence of any cooling or pasteurisation systems and with the belief that animal milk causes retardation in children, the breast (including Mary’s breast) would have been “anything but an abstract symbol” (Miles 2008, 8). It was life itself. It was not the Word that was in the beginning. In the words of American historian Marilyn Yalom: “In the beginning was the breast” (Yalom 1997, 9). If breast milk was available, the child had the opportunity to survive at a time when infant mortality was a daily occurrence. Each human being had its first meal and the satisfaction that it provided at a woman’s breast – it was a distinctly physical, unmediated, corporeal experience. This corporeal pleasure, in combination with a religious interpretation where Mary’s breast represented the Christian’s reliance on God’s care and support, produced a very effective symbol. Not only the Church, but God himself was

conceptualised as a nurturing, protecting mother to all believers and the redeemed soul rested at the bosom of this mother as an infant.¹ Moreover, to a certain extent both men and women could identify with the image of Mary, since, being Christians, all had drunk from Mary’s breast, and in church, during a religious rite they renewed this communion, this promise of eternal nourishment in a literal sense. Late-medieval humans believed that casting a gaze, looking (in this case – beholding a painting during a ritual) represents touch, unmediated presence. Thus in paintings commissioned by the church Mary made a lasting imprint of a profoundly moving, feminine presence. The above-mentioned Marilyn Yalom carefully builds the argument that Mary is probably the only Palaeolithic goddess who has managed to survive over the centuries. The bare breast of the Venus of Willendorf and Virgin Mary is a symbol of an elemental power without which life quite simply would not be possible. In pre-Christian prehistory it was the body of a fully developed woman capable of providing nourishment that was worshiped and honoured, and Mary, the mother of Jesus, introduces and to some extent even revives this ancient tradition to the early modern period (*ibid.*, 48).

Yet the breast is not only gold, it is also a curse. Mary’s milk undeniably has a divine origin. It appears by itself, it is pure because it originates from a chaste woman’s body. Yet *the good* milk can be found in one body only among the entire female sex, the one, that is “unspoiled by the sin of the flesh”. Thus Virgin Mary in these historical paintings is not only a source of solace. She is also an unreachable ideal which serves both as a source of inspiration and as a tool of strict subordination, even oppression.

In her study *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, where she analyses the Western European iconography of Mary in religious paintings, British art historian and anthropologist Marina Warner repeatedly stresses – despite the fact that early Christianity offered women a revolutionary idea unimaginable in ancient society, namely, that all of souls, including women’s, belong to God and can be saved, Christianity has retained its strictly misogynist nature through the centuries. The woman remains subordinate and has to live with the denial and scorn that accompanies each entry of a new life into this world, since her body will never be like Mary’s body, which emitted only two substances – milk and tears. In the scene of Christ’s birth in the shed, Mary is often depicted in white robes, there is no blood, no tears, nor any other bodily secretion.

In different sources in the Church’s long history Mary has been characterised as “the ladder in the firmament”, “a spring shut up”, “a fountain sealed” or the book “which was “sealed and could not be read” (Isaiah 29:12).” (Warner 1976, 62-63); Mary, in contrast to all other women, was not only a sin-free, but also a whole, complete body and as an example and model of supreme usefulness she is presented to all women.

One of the most significant aspects of the image of Mary is submission, submissiveness. Mary offers her breast and refuge to her child and through him – to all Christians without any objections. American researcher of religion Margaret Miles stresses that in this sense breasts did not even belong to women. Women were carriers of breasts but not their true owners. In public texts and images, the breast was always governed by an owner, especially the breast of Virgin Mary. And it is Miles who has managed to aptly formulate the complex multi-layered task that each religious painting had to perform: the images of the nourishing Mary remind the viewer about the woman’s terrifying power to provide as well as – if she should wish – to deny nourishment and shelter. If Mary has achieved such status (we still mention her, don’t we), through being able to feed her son – what would stop an ordinary woman from beginning to realise her own power; the power whose source is located exactly where it is for Mary – in her own body, her breast; the power that was respected by Mary’s adult son? The image of the nourishing Mother of God sends a clear message about the possibility of conceiving, feeding, sustaining life in times when people suffered from famine, plague and unceasing social chaos – this possibility could very easily be read as “the most convincing representation of the body’s power”. In a society defined and administered by men, the power of the feeding woman had to be kept under control and reoriented on a socially-desirable path. Thus the work that was invested in the creation of the image of the Mother of God, was extraordinarily complex – women had to be convinced to accept the image of the nourishing Mother of God, without directly identifying with the power of the Mother of God – a potential physical and social power which can be found inside their bodies (Miles 2008, 47–48). In other words – much, even too much depended on women at the time (and what about today?), therefore they had to be prevented at all costs from the conviction “that you are something, dear”.

The visual representation of Mary can be explained by understanding woman's place in each particular society. No painting exists and appears in a vacuum. Someone creates them. Someone teaches us how to look at them (Miles 2008, 23). Someone adjusts them for the changing expectations and interests of the society of any given period. The image of the woman cherishing a small child always serves someone's interests and as history has shown – mostly these are not her interests. With the analyses of Yalom, Miles and Warner in mind, I venture to claim that the harmonious (boring, worn, overused and overly sweet) painterly canon of Virgin Mary which is stuck in our understanding has never in fact been harmonious; already at the time of their creation these paintings were controversial, threatening influencers of public life that are endowed with enormous power, tools created with remarkable mastery, effort and love, which continue to simultaneously delight and wound contemporary women.

Something is Not Quite Right with Mary

And it is under this sign of wounding that I propose to look at two examples from the works exhibited in the section on motherhood in the exhibition *Don't Cry!*. In Latvian contemporary painting, the works of Ieva Iltnere, Sandra Krastiņa, Helēna Heinrihsone, Aija Jurjāne, Ieva Jurjāne, Aija Zariņa and other artists contain surprising, at first glance, muted, but clearly structured protests against the mandatory usefulness under which the body of Mary (i.e., a good woman) has been read for centuries – protests against a body on demand, protests against the mother's body in which milk (refuge, readiness for self-sacrifice, unconditional love) should arise naturally and easily. It has to be noted that all these paintings appeared in Latvian visual art starting from the late 1980's – a time when various shifts took place and artists gradually began to permit themselves more and on a broader scale. What is most surprising and also the most pleasing (since I am an artist and not a theorist or art historian) is the fact that these tactful and witty depictions of Mary were produced in an environment in which there were no publications, studies or surveys about feminist theories and visual art written (or translated) in Latvian. NONE. In their paintings the women-artists have pointed out very accurately that

“something is not quite right with Mary” – that is, although intuitively, they nevertheless regard the canon critically, instead of merely repeating the iconography learned in art history lectures. And – most importantly – their painting demonstrates that artists “in creating work draw on other stores and not theory”², making their own corrections and innovations in the story of Mary right under the rugged beard of dear Lord.

Something is wrong with Mary in Ieva Iltnere's canonical painting *Mary, Thou Art with Child!* (2002).³ Movingly, Mary is depicted as a child, not as a mature woman; a fearful young child who suddenly and unexpectedly learns that it is pregnant. Even if this is a message of joy to a woman who has been preparing to become a mother, she nevertheless will have to go through moments of doubt and uncertainty. The most candid of women are prepared to admit that they have actually never thought about weather and why to become mothers – “what most amazes me today is how didn't I think about it.” (Donath 2017, 13). Often motherhood is revealed as something women not so much think as do. Motherhood is a kind of doing without thinking. Surprisingly, parents of both genders often do not know why they have children. Because everyone has them, because children make us happier – parents' surveys highlight the fact that thoughts about future children are connected with pleasure rather than self-sacrifice and care (Badinter 2010, 10-11). Yet, above all, motherhood always is an activity, which not only has to proceed correctly, but also has to be depicted, represented in a correct manner – thus it is possible to argue that the historical paintings of Virgin Mary have been the first manuals, the first glossy instruction magazines for women. Iltnere's Mary-child is an anti-manual; it is a nightmare scene, where the child's body is pressed against the bed by the weight of the divine message – this little body will not get away; the shadow of uncertainty and lack of conviction will continue to follow it. While growing up, Mary will have no choice but to find out all by herself, where lies that diffuse, difficult to grasp boundary that determines when her body belongs to herself and when – to the society that literally demands children – for the reproduction of the nation, for pension funds or quite simply for the tasks of sustaining a nation state, as demonstrated in the most painful way by the war in Ukraine, and where this very same body, through aging, illness or being unable to produce offspring, is discarded by the society as useless. The demon constantly sneaks into the woman's bedroom, only the message he

brings is different. It is noteworthy, that hands of Iltnere's Mary are not visible. She is tied with the blanket in a helpless, frozen posture – that is also something that makes this painting different from the historical canon, since the depiction of the movement of Mary's hands in the scene of the Annunciation was a strictly reglamented means through which quattrocento painters were able to depict a vacillating Mary in doubt (Baxandal, 1972). Iltnere does not let her Mary doubt even for a hundredth of a second, Mary has no choice but to accept the message at once.

Aija Zariņa's *Woman and Child* (1985) is a similar anti-manual. A static, centred female figure on a bright yellow background, petrified and majestic, resembles a *Maria Regina* byzantine mosaic. The painted body is like an incontrovertible argument that is impossible to pass by, its posture contains something almost accusatory. A naked Virgin Mary is unimaginable, yet it is nudity that heightens the accusation expressed by this body.

A second, very similar variation of this Aija Zariņa's painting is known; it was sold and its current location is not known. Unlike the painting exhibited in *Don't Cry!*, in its second, fiercer variant Zariņa has painted the eyes of the young mother with a thick black outline so that paint produces vertical runs. This can be interpreted as mascara – and mascara runs from crying as well as from sweat caused by physical exertion, yet equally these are black, thick tears and not a beauty product that runs during childbirth. She cries out the darkness, the tears swallowed in the silence of the Cross that have been accumulating over centuries until they have brewed into a dark, sticky essence. This is a skinned Mary, naked, with eyes wide from horror, with one breast presented to the view just like in the canon of *Virgo Lactans*, which frequently lead to the belief that Madonna indeed only has one breast, since the place of the other breast, covered by the blue cloak, always was smooth and flat (Miles 2008, 45). But the nipple is black, pointed – and it seems that the breast itself is empty and exhausted. The young mother is wearing a medical mask, a Soviet requirement for each woman who learned to feed her baby on the premises of the hospital. We do not see the expression of her mouth, but I do not believe that she is smiling under the mask. If she wanted to speak, what would she say?

She would say nothing. Since she has no words. The long period of speechlessness and silence has

begun, during which the voice of her baby will ring out – the satisfied gulping, cries and laughter, but she will say nothing herself. The Renaissance idea of Mary as a body dissolving in the light of love was developed to its conclusion by Freud, describing the mother as a creature that both does and does not exist. She is busy in the background of her children; she not only is not an autonomous person, but also has no possibility of influencing or resisting her loss of autonomy (Donath 2017, 76-78). Freud's understanding of motherhood does not foresee that.

Then, critically thinking, how can this prize and status object (motherhood as a luxury good and mutually beneficial transaction is characterised in the wittiest possible way by Mētra Saberova in her video work *Pimpin' Yo Mama Crib* (2015) – first we give you ourselves, and only then can we demand you for ourselves, dear world!⁴) still captivate, allure and convince anyone? In her book *Regretting Motherhood*, Israeli researcher Orna Donath described the concept of institutional will that most women submit to without even thinking they could live their lives without children. Moreover, Orna's research revealed a striking phenomenon – women admitted that they do not want children, sometimes have never wanted them and had been conscious of that from a very early age, yet it had never occurred to them to seriously consider taking the liberty of not bearing children. Irrespective of whether you are a wife, a widow or an abandoned lover, you will always have children. Regardless – as a matter of status, as baggage from a relationship that has long-since fallen apart, as a means towards finally being left alone by the society, as a spontaneous manifestation of the body which simply happened, yet mostly as a reaction of submission to social pressure, which maintains a strategy of intimidation in the form of “later you will regret it”, constantly keeping women under pressure and cold-bloodedly taking advantage of the fact that undeniably there comes a moment in a woman's life when carrying and delivering a child becomes impossible.⁵ In Israel this strategy has proved to be extraordinarily effective, with every woman today on average giving birth to three children, and the birth rate consistently remaining higher than other OECD countries (Donath 2017, xiv). But is this really the only way of solving the demographic question? At the expense of intimidating women? Why not? If it happens to be so effective. They have been in fear for so long, only in the last one hundred years they have permitted

themselves a little more; moreover, it is despite their fears and not because there is nothing to fear anymore. Then why not make an effort – again – in the service of higher goals?

Medea

So what are the alternatives for a woman who, having become a mother, nevertheless tries to object to Freud and reclaim the autonomy she is required to surrender? Dim, to say the least. She no longer cries the darkened, compressed tears of Mary, she cries blood – the third work I put forward for analysis, is Daina Dagnija's *Medea* (1992) – a painting that in the exhibition is placed in the section on mythology, yet, in my view, deserves a place straight in the long line on motherhood. Without doubt, Medea is a sorceress who, with the help of herbs and words, was even able to bring the dead back to life, but it is not as a sorceress that we remember her, and it is not as witch that she has stimulated artists' imagination for centuries. If we want to keep Medea merely in the status of a witch, we will only confirm the fact that feminist theoreticians have constantly been arguing against, that there seemingly is no one who is capable of seeing these women (women who were capable of violence towards their children) as mothers, since ““women” were seen as capable of such actions, but not “mothers”” (Welldon 2004, 10). When poet and feminist theorist Adrienne Rich in 1986 refused to remove the chapter *Violence: The Heart of Maternal Darkness* from the reprint of her book *Of Woman Born*, she faced enormous condemnation also from the side of the mothers who saw this chapter as betrayal (Rose 2018, 53). When in 1988 psychiatrist Estela Welldon published her study *Mother, Madonna, Whore. The Idealization and Denigration of Motherhood*, the book was removed from feminist bookstores, since the readers saw this text as yet another shifting of blame on the shoulders of mothers (*ibid.*, 126). Despite the fact that what these feminist thinkers have drawn attention to is a coherent argument that this uncritical idolisation of motherhood is a trap that in the long term is dangerous not only to mothers but to the society itself, since it is incapable of recognising the border states related to motherhood, not to mention of providing help to these mothers or the children they endanger.

A contemporary painting of Medea is a will-o'-the-wisp flickering in darkness; she is a considerably more evasive and changeable presence than any Renaissance madonna. While it is possible to approximately date the birth of the image of the Madonna in relation to the formation and

solidification of Christianity, Medea gazes at us from times immemorial, from the very depths of the mythical world. The myth, as remarked by British anthropologist and linguist Jane Ellen Harrison, is not something that is born clean and pure out of imagination. Rather, it is a response to the surrounding environment, an interplay between the mind and the outside world. It expresses needs and longings.⁶ Is it not curious that long before the elaboration of the iconography of the Madonna, Western consciousness was longing for the character of the mother-savage lurking in the shadows? Two different versions from Euripides and Seneca are known about Medea, in both she becomes the murderer of her own children. It is known that before Euripides there were various other versions of the myth, in one of them Medea is the mother of fourteen instead of two children and she does not murder anyone. In the 17th century, Corneille uses yet another version of the myth – Medea commits suicide by setting herself on fire in the Temple of Hera, while Victorian William Morris turns Medea into “a blushing, trembling, Pre-Raphaelite maiden, reduced to a weepy pulp by Jason's infidelity” – each author rewrites Medea in light of their own time.⁷ Yet starting already from the second half of the 19th century, the character of Medea acquires the life of a political slogan – she is no longer the archetype of blind jealousy, she deserves compassion, she is the victim of a cruel world. The character of Medea was used in late-19th-century public debates on women's rights in the British parliament, when in 1857 a law was adopted allowing the dissolution of a marriage on the grounds of a spouse's infidelity or cruelty (Figs 2020).

In spite of the many twists in the character of Medea over the centuries, it must be pointed out that, despite having been rewritten by men on many occasions, Medea never once stepped out of the character of a vengeful fury whose actions are predominantly linked to Jason, namely – a man. Fundamental changes in the character of Medea took place only when women started to depict her in art.

In 1998, describing Sethe, the main protagonist of her novel *Beloved*, American writer Toni Morrison says: “Sethe didn't do what Medea did and kill her children because of some guy” (Rose 2018, 92). Morrison has shifted the accents, introducing a radical change in the character of Medea – Medea/Sethe does not do anything that, in the classical understanding of the myth, is connected with vengeance to the unfaithful husband (since what

else could possibly interest a woman except her husband?). Medea/Sethe's act has completely different motifs. Jaqueline Rose proposes seeing Sethe's decision as “an act of supreme care” (*ibid.*) – Sethe kills her child out of love, since death is preferable to a life of slavery. She is a rationally thinking mother, the only protagonist in the novel who is capable of assuming responsibility in an utmost cruel, inhospitable world.

Meanwhile German writer Christa Wolf in 1996 publishes her book *Medea. Modern Retelling*, and in this version Medea murders neither her children nor Jason's new bride Glauce, neither Corinthian king Creon nor her younger brother Apsyrtus. Being an observant outsider, Medea discovers the corrupt power pyramid at the court of Corinth, which is based on murderous and hidden struggle for power. Medea's true crime is the rocking of the myth of collective innocence. She is the Other, that foreign, darkish refugee who puts her nose where she is not supposed to, who has learned too much; a scapegoat easy to blame for the fact that everyone else was wrong. “They're looking for a woman who will tell them they are not guilty of anything” (*ibid.*, 71), a woman, who will not only let but also help them live as usual.

Thus Medea gradually acquires the traces of a thinking, observant, inquisitive mother, a woman who will take risks and act decisively, a woman who is capable of making conclusions about what is going on around her, a woman who very clearly understands that the question about children – if she has the courage to cleanse it from the lulling, the fragrance of milk and the golden glow surrounding the union of infant and mother – is a question about power. Who possesses the power over the children as an investment in the future; who will be the chosen one to give them birth and, without saying a word, be forced to retreat, if her partner hatches other plans in the guise of a more prestigious wife (the birthplace of Medea was Colchis which, for Ancient Greeks, was a wild region on the edge of the world, while Glauce, Jason's next fiancée, was Greek, hence belonging to the civilised world). Ultimately – in which court will the children live and who will bring them up? Jason, as we known, wants to make Medea forsake Corinth and leave the children to him “for the good of the children”.

Is there not a more fundamental fear hidden behind this horrifying image, behind the dark mother who kills her children, a much greater potential evil? Is it not the very purpose of the enormous contrast

between Virgin Mary and Medea – a dazzlement to such a degree of blindness, as to not be able to distinguish the details and even suspect that a softer lighting might reveal a variety of shades? Virgin Mary does not challenge the vertical hierarchy; it is unimaginable that in her status of golden mother she would do that – while Medea directs her protest squarely against power. That is what has to be feared. Not the fact that children are dying. A variety of kingdoms have been slaughtering and continue to slaughter children in any number of ways every time they have seen fit. Medea is dangerous because of the death of her sons, but she is incomparably more dangerous because she dared to stretch her darkish hand for something that until then had been the prerogative of power. Society decides not only about the bodies, breasts and uterus of mothers (for example, through legislation regulating contraceptives or abortions). The society also decides about the children born by these mothers (through laws of conscription). This is why the character of Medea had to become truly horrifying. Her true crime is her shameless demand to act as she pleases with something that does not in fact belong to her – her own children. In order to make the idea of independent action and decision-making as risky, unstable, unsafe as possible, motherhood has long been shaped as an “unthinking” sphere, to which one simply submits, in which instincts and not the woman's mind will accomplish everything in her place. Because otherwise she will end up like Medea in Dagnija's painting – with time she will have to cry tears of blood.

In order to make the idea of bringing babies into the world as beautiful as possible, the image of Virgin Mary was necessary. In order to prevent women from pondering the fate of the children they have brought into a world which merely pretends to be civilised, the image of Medea was necessary. A lot can be achieved through idolising the unthinking, unfussy mother, but through demonising the fussy, thinking mother – it is possible to keep the woman under pressure and make her constantly doubt the legitimacy of her own feelings and ability to act; it is possible to push a woman with her face against the glass, behind which she sees herself harming her own children in a fit of madness. This imaginary scene is so effective, so horrifying, charged with such sharp feeling of guilt that the mother will be content with so many injustices, will put up with so much, because she has been persuaded that she is the real threat. As a potential Medea, she is an enemy to herself in a much more tangible manner than any

uninterested partner or superficial state support system. The fear of becoming Medea, the bad mother, forces her to become even more patient, to attach herself even more to the character of the humble, good mother, just to escape the worst. This panic fear prevents her from thinking clearly, prevents her from directing her questioning gaze to someone other than herself. The image of Medea has had to become so horrifying, in order that any mother would above all be suspicious of herself – thus gradually turning motherhood into a wheel of torture on which the woman hates and curses herself without bothering anyone else.

For years in almost every meeting or protest rally related to women's rights in Latvia it is possible to see the poster "Poverty has a woman's face" – so frequently that it has become painful to behold, although statistics continue to be implacable. Yet perhaps it is possible to reinterpret this slogan and read it not only in an economic sense. Not only a real woman's face but also a painted one has the capacity of withering to such an extent over time that

it completely disappears from our attention span – or becomes yet another painted mum who beholds her baby with a somewhat concerned look. Poverty in the reading or interpretation of the images of Virgin Mary or Medea entails showing them a place on the good-old, completely outworn scale of decent or questionable mothers. Perhaps the ability to see a madonna as a list of tips (for example, "10 things you can learn from the madonna") in a glossy lifestyle magazine, while Medea – as a far-sighted, fearless mother, would make it possible to take a small step closer towards any painted mother and child, finally placing that "women's business" among the most captivating, most dramatic and lively subjects with which contemporary art and its recent history in Latvia has ever worked?

Hence in conclusion I will say as the late-medieval person who believed that beholding a painting means a living presence and touch – cry, cry yourself out; cry out your tears and blood that has risen to your head, don't hide them from the viewers and even less from your children. Perhaps the perspective towards this imperfect world will clarify a little and the excessive burden will be lifted from the shoulders of a future mother.

Bibliography

- Badinter, Elisabeth (2010). *The Conflict. How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*. New York: Metropolitan Books.
- Donath, Orna (2017). *Regretting Motherhood*. Berkeley, California: North Atlantic Books.
- Figes, Lydia (2020). Representing Medea: the Tale of a Mythical Murderess. *Art UK*, 27 May. Available: <https://artuk.org/discover/stories/representing-medea-the-tale-of-a-mythical-murderess>, accessed: 03.05.2023.
- Miles, Margaret R. (2008). *A Complex Delight. The Secularization of the Breast, 1350-1750*. University of California Press.
- Rich, Adrienne (1995) *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York: W.W. Norton and Company.
- Rose, Jacqueline (2018). *Mothers. An Essay of Love and Cruelty*. London: Faber and Faber.
- Sennet, Richard (1996). *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. New York: W.W. Norton and Company.
- Warner Marina (1976). *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books.
- Wellton, Estela V. (2004). *Mother, Madonna, Whore. The Idealization and Denigration of Motherhood*. London and New York: Routledge.
- Yalom, Marilyn (1997). *A History of the Breast*. New York: Ballantine Books.

¹ "The soul is like an infant still at its mother's breast" – Yalom quotes Saint Theresa's *Way of Perfection* (Yalom 1997, 44).

² This remark was made in a private conversation by writer Anna Auziņa, when I interviewed her in 2021 in connection with her novel *Mājoklis. Terēzes dienasgrāmatas* [Home. The Diaries of Theresa]. For me, this book is not so much about woman's sexuality, as it is about the impossible relationship between a woman and the doctrines of the Roman Catholic Church.

³ My broader analysis of this work can be found in the book about the Gentle Fluctuations group (published by Neputns, compiled by Sandra Krastiņa), which, with luck, will be released this year.

⁴ Here I paraphrase lyrics from the popular song *Pasaule, pasaulī* [Dear World] by the band Eolika (B. Reznīks / D. Dreika)

⁵ See publicist and philosopher Agra Lieģe-Doležko interview with Orna Donath [in Latvian]: <https://satori.lv/article/neskarieties-tam-klat-saruna-ar-oru-donatu>

⁶ Jane Ellen Harrison is quoted by Adrienne Rich in her book *Of Woman Born* (Rich 1995, 92).

⁷ Margaret Atwood has written a witty foreword to Christa Wolf's book *Medea. Modern Retelling*. Introduction by Margaret Atwood. Christa Wolf. *Medea. Modern Retelling*. Doubleday. 1998. ix-xvi



Monika Pormale

No instalācijas "Miss pasaules" / From the installation "Miss Worlds", 2009
Tintes druka, 9 gaismas kastes / Inkjet print, 9 light boxes, 125 x 90 cm
Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija
Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art



Monika Pormale

No instalācijas "Miss pasaules" / From the installation "Miss Worlds", 2009
Tintes druka, 9 gaismas kastes / Inkjet print, 9 light boxes, 125 x 90 cm
Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija
Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art



Franческа Kirke

Danaja / Danaë, 2009
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 160 x 180 cm
Privātkolekcija / Private Collection

Katrina Neiburga

Satiksme / Traffic, 2003
Video, 18:25 min
LNMM / LNMA



Kristiāna Dimitere

Ēģiptes Marija / Mary of Egypt, 2009

Koks, eļļa, putuplasts, sintētiskā špaktele, akrils, sintētiskie mati
Oil on wood, foam plastics, synthetic putty, acrylic, synthetic hair

131 x 53 cm; 42 x 31 x 27 cm

LNMM / LNMA



Olga Šilova

No izstādes "Sapņu kalendārs"
From the exhibition "Dream Calendar", 2010, 42 x 30 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Olga Šilova

No izstādes "Sapņu kalendārs"
From the exhibition "Dream Calendar", 2010, 42 x 30 cm,
Autores īpašums / Courtesy of the artist

JANUARY
S S M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S M
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Sarmīte Māliņa

Valoda / Language, 1996

Metāls, spogulis, lūpu krāsas / Metal, mirror, lipsticks, 55 x 66 x 40 cm

Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija

Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art



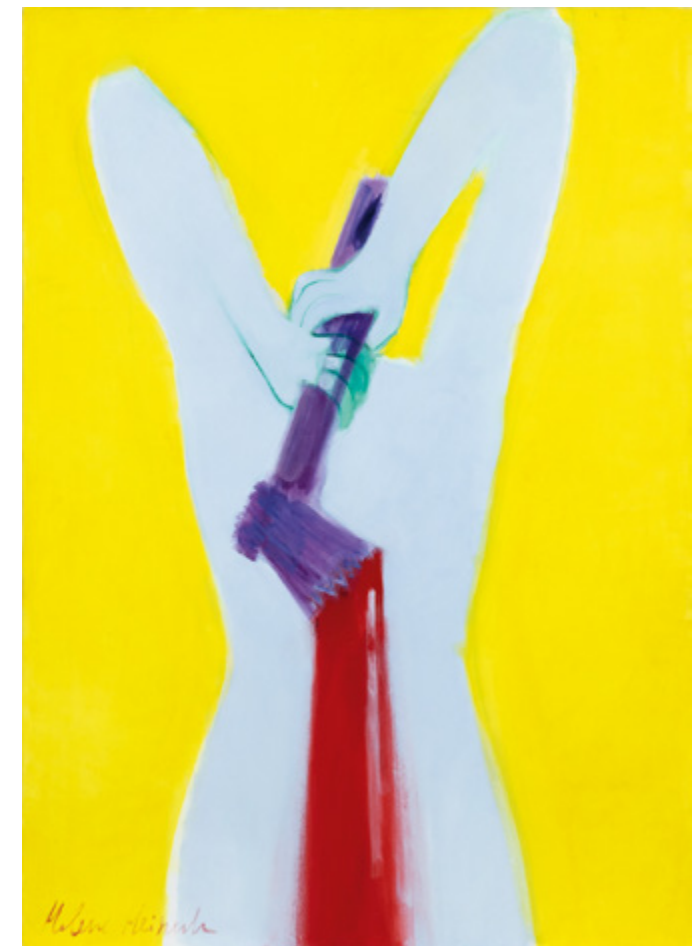


Aija Zariņa

Viņš un viņa / He and She, 1986
Kartons, nitokrāsa, eļļa / Oil and nitro paint
on cardboard, 275 x 82 cm
LNMM /LNMA

Helēna Heinrihsone

Pašportrets / Self-portrait, 2020
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 114 x 81 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Vika Eksta

Тучи как люди / Mākoņi kā cilvēki / Clouds Are Like People, 2019

Video, 8:01 min

Autores īpašums / Courtesy of the artist







PAWEN
LIDZI



Kristiāna Dīmitere

Ziema / Winter, 1997
Papīrs, zīmulis, guaša, akrils
Pencil, gouache, acrylic on paper, 56 x 63 cm
LNMM / LNMA

Kristīne Keire

Ejošs cilvēks. Juris
The Walking Man. Juris, 1998
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 180 x 125 cm
LNMM / LNMA





Hilda Vika

Pie dabas / In Nature
20. gadsimta 20. gadi / 1920's
Papīrs, zīmulis / Pencil on paper, 18,4 x 13,7 cm
LNMM / LNMA



Hilda Vika

Rīta stundā / In the Morning Hour, 1927
Papīrs, zīmulis / Pencil on paper, 22 x 18,2 cm
LNMM / LNMA

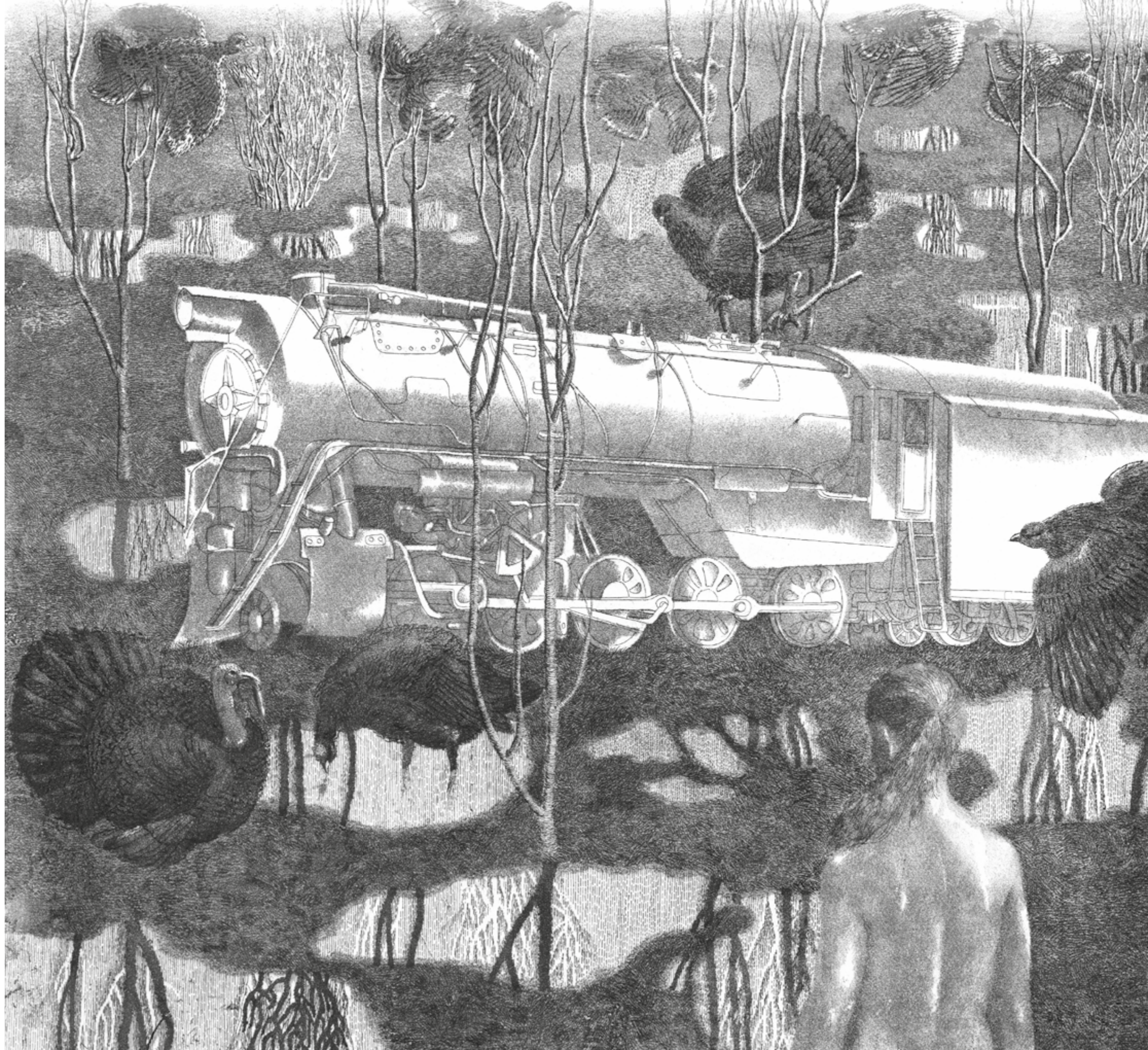
Sabīne Vernere

No sērijas "Sirēnas, Medūza un Lotosa ēdāju sala"
From the series "Sirens, Medusa and the Isle of Lotus-Eaters", 2022
Papīrs, tuša / Ink on paper, 135 x 114 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Helēna Heinrihsone

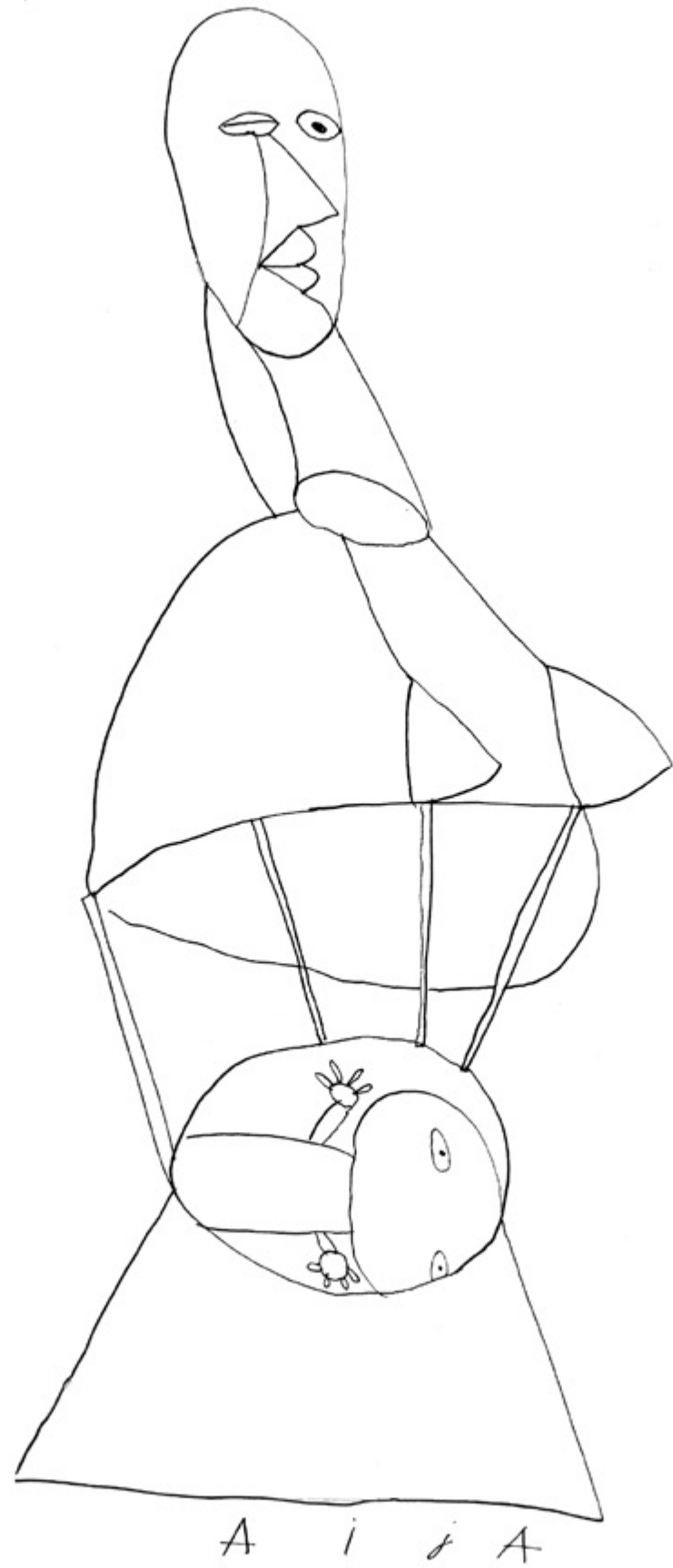
Liesmojošā / Flaming, 2021
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 180 x 130 cm
Galerijas XO, autores īpašums / Gallery XO, courtesy of the artist



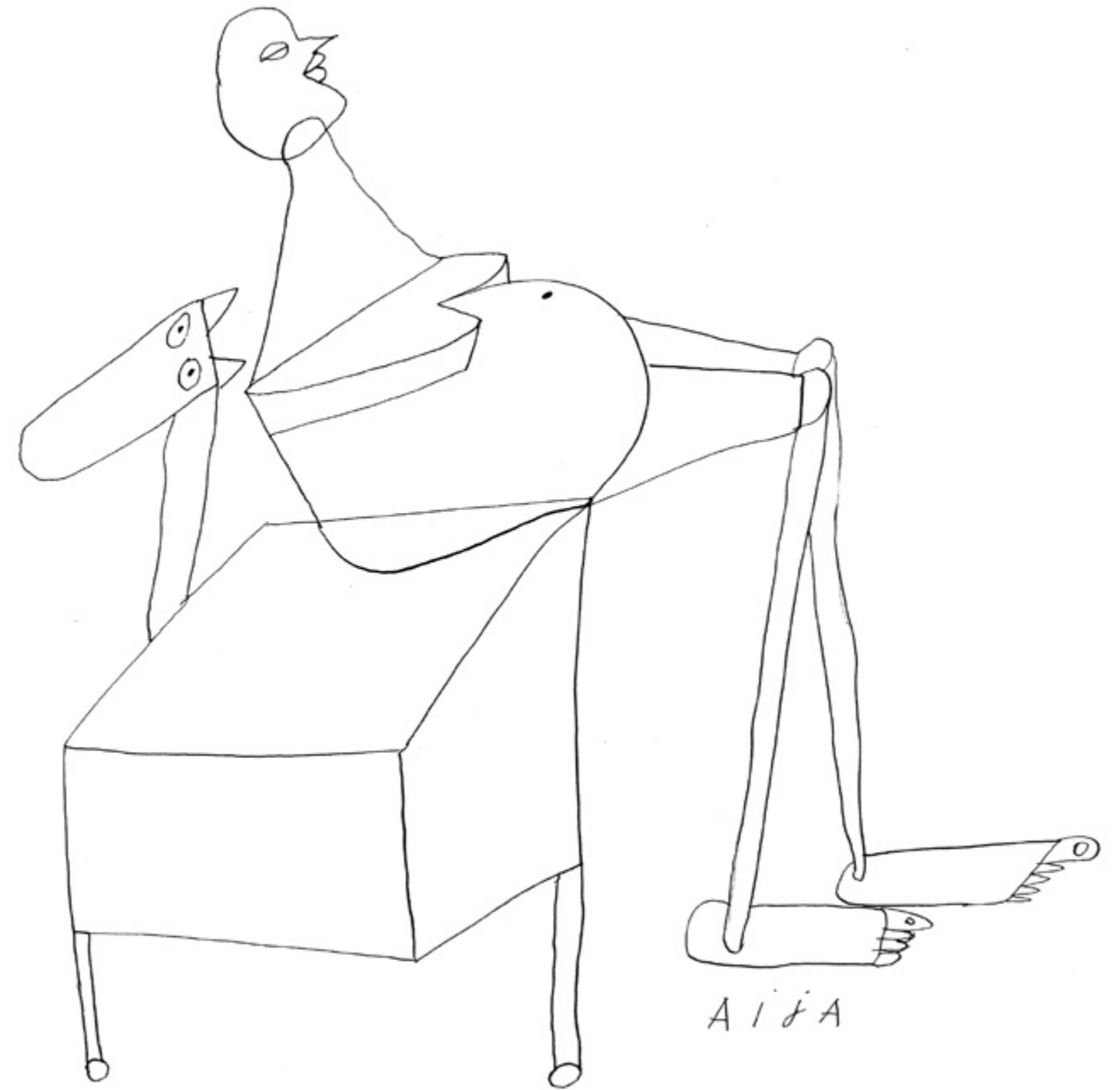


Lolita Zikmane

Pavasaris. Baltā lokomotīve
Spring. The White Locomotive, 1977
Oforts / Etching, 43 x 49,5 cm
LNMM / LNMA



A i j A



A i j A

Aija Zariņa

Sieviete un bērns / Woman and Child, 1992
Papīrs, tuša / Ink on paper, 59,5 x 42,3 cm
LNMM / LNMA

Eiropas nolaupīšana / Rape of Europa, 1992
Papīrs, tuša / Ink on paper, 59,5 x 42,3 cm
LNMM / LNMA



Linda Boļšakova

Semina futuri / Nākotnes sēkla
Papildinātā realitāte / Augmented reality, 8:39 min
Mūzika: Anna Ķirse
Animācija: Alvis Misjuns
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Daina Dagnija

Sieviete un govs. Nr. 1 / Woman and Cow. No. 1, 1982
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 183 x 178 cm
LNMM / LNMA



Liene Mackus

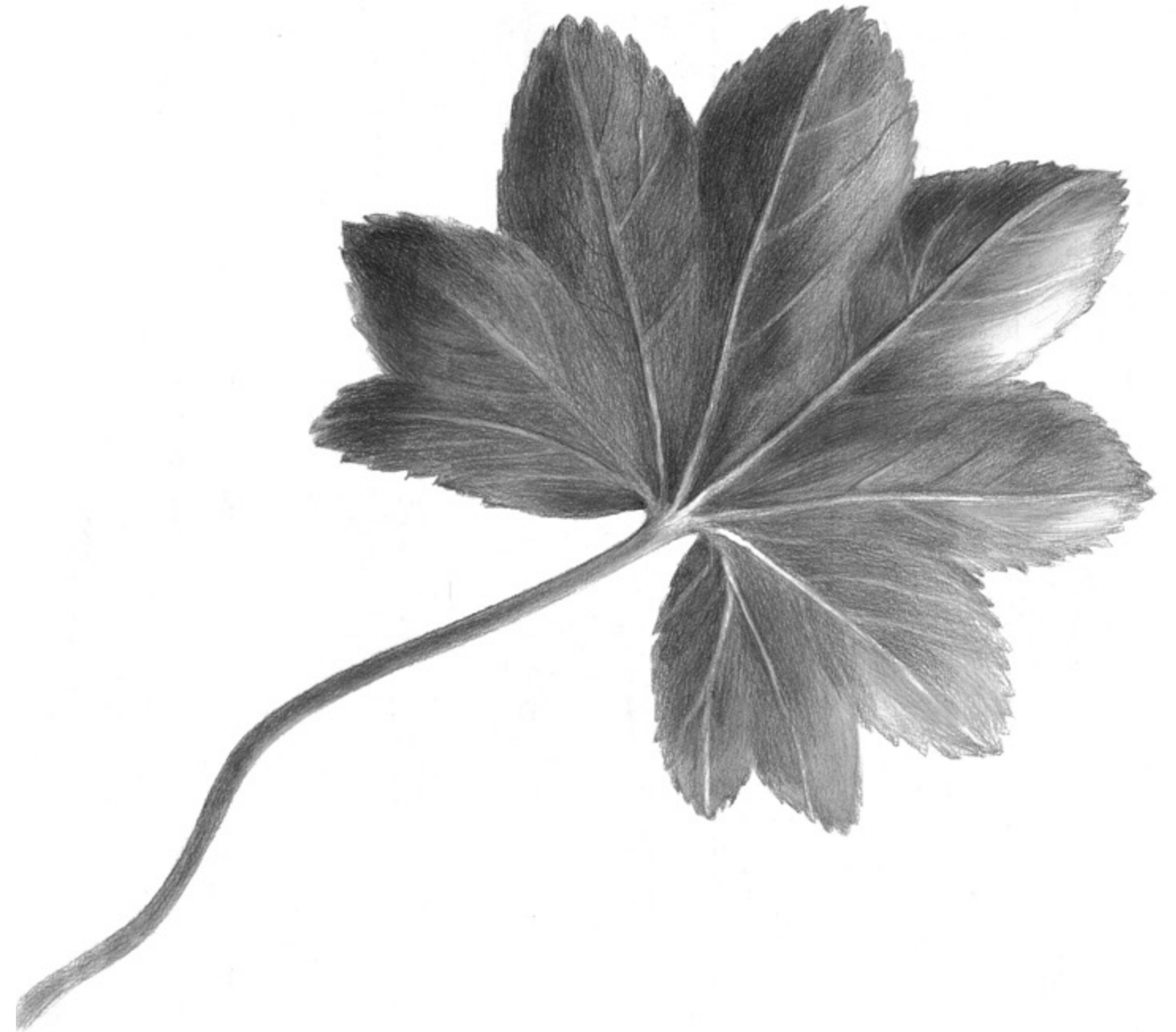
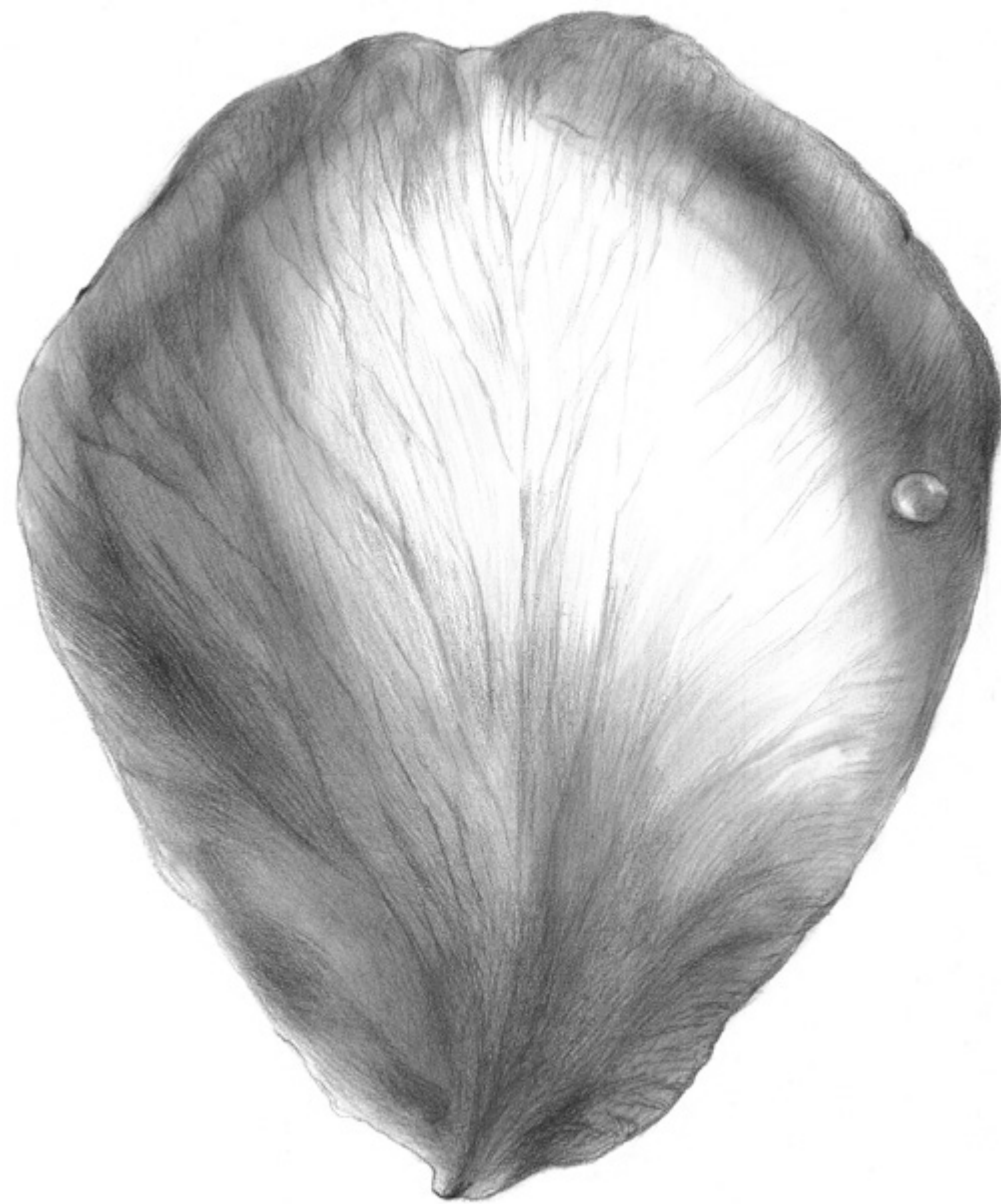
No instalācijas: "Altāris olšūnai (Trešā diena)"

From the installation "Altar for the Egg (The Third Day)", 2023

Instalācija, papīrs, pastelzīmulis, akrila sveķi, krāsa

Installation, pencil, acrylic resin, colour on paper, 59,4 x 42,9 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist





Antonija Lutere

Sarkanais bumbieris / The Red Pear, 1998
Audeklis, eļļa / Oil on canvas, 61 x 73 cm
LNMM / LNMA

Ieva Balode

Flesh to Flesh / [Miesu pie miesas], 2018
No video instalācijas / From video installation
16mm filma, 4:51 min, skaņa, rituāla objekti
16mm film, 4:51 min, sound, ritual objects
Autores īpašums / Courtesy of the artist





Ingrida Pičukāne

Trīs māšas (fragments) / Three Sisters (fragment), 2016
Papīrs, flomāsters / Felt-tip pen on paper, 29,5 x 504 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Daina Dagnija

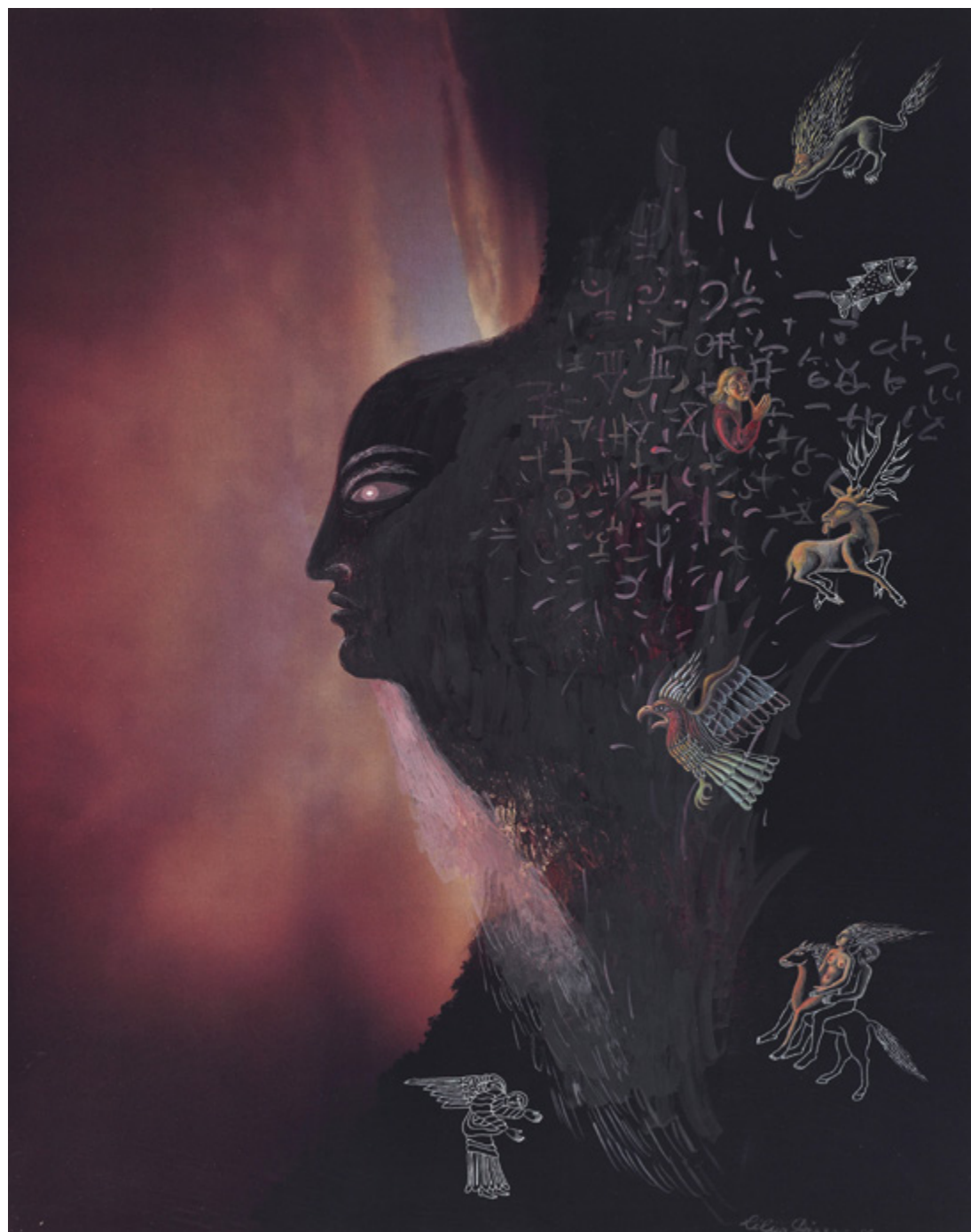
Mēdeja / Medea, 1992
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 169 x 127 cm
Privātkolekcija / Private Collection

Lilija Dinere

Vēsts / Annunciation, 1990
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 73 x 50 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Lilija Dinere

Vertikālais horizonts / The Vertical Horizon, Aizmirstā ainava / Forgotten Landscape, Altāris / Altar, 1998
Fotogrāfija, akrils / Acrylic on photography, 55 x 43 cm, 43 x 55 cm, 43 x 55 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Hot Babas

Trīs vecas babas, neglītas riebīgas babas.

Viena resna, tumīga putra – tumīga putra, ko bērni no rītiem negribīgi ēd. Grubulaina resna – tik resna, ka bērzi pašķiras, tik resna, ka rudenī putni aizlaižas, jo nav vairs vietas, kad resnā baba mežā apstēžas starp bekām.

Otra aiz visslaikākā bērza paslēpusies. Hei, kaulainā! Ko tu tur pa ēnainiem kaktiem vazājies, ko slēpies? Nāc barīnā, nāc uz bārīniem, tu smukā baba ādas zābacīnos, melnos cimdiņos!

UJ! FUJ!

Tu gaismā tik nesmuka, tu vecā baba, kaulainā baba. Ko tu bērņus biedē?

Trešā baba, spalvainā baba, tu nezvēr! Tu strādā kā vērsis un gaudo kā vilks pēc savas taisnības, tu nezvēr! Šķic! Šķrien uz mežu ar savām spalvainām kājām, tur tev vieta. Pie lāčiem un vilkiem, tu mošķi, tu nelabais gars!

Bet tad parādās kungs melnā kleitā, un uzsmaida viņš. Nākat babas, visas trīs babas, šajā omulīgā kaktīnā. Pasildaties skala gaismīnā.

SILTI
KARSTI
KAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAARSTIIIIIIIIIIIIII

Degat vecenes, degat! Elles ugunīs degat! Karstās Baznīcas liesmas lai plosa jūsu ķermeņus kā jūsu karstās domas plosījušas mūsu meiteņu morāli, mūsu iedibināto kārtību, Dieva kārtību! Degat, degat jūs babas!

Deg babas, deg ķermeņi, bet idejas paliek. Babu sapņi nedeg. Karstumā kā mīkla viņu sapņi rūgst un izcepās gardi klinģeri, gardi brīvdomības klinģeri. Nākat meitas un dēli, kam onkuļi melnās kleitās vēl nav tikuši klāt, tie kas vēl nav viņu upē peldināti, nākat! Ēdat mūsu babu klinģeri, ēdat babu ķermeņus, lai barojas jūsu gars!

Three old babas, ugly old babas.

One as fat as bulging porridge – bulging porridge unlike that which children reluctantly eat for breakfast. Dumpy, bumpy – so large that birches part, so large that birds leave in Autumn as there is no room left when the fat baba sits down in the forest amid mushrooms.

The second one is hiding behind the most slender of birches. Hey bony! Why do you loiter in dark corners, why do you hide in the shadows? Join us boys, boys in the bars, you hot baba in those leather boots, in those black gloves!

EH! EW!

How ugly you are in light, you old baba, bony baba. Why do you scare our children?

Third baba, hairy baba, oh, you beast! You work as a bull and howl as a wolf for your truth, you beast! Shoo! Run back to the forest with your hairy legs, that is where your belong. With bears and wolves, you demon, you hobgoblin!

But suddenly a nice man in a black dress appears and reveals a smile. Come babas, all of you three babas, join me in this cosy nook. Warm yourselves in the light of kindling.

WARM
HOT
HOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

Burn you old hags, burn! Burn in the flames of Hell! The hot flames of Church will tear your flesh like your hot ideas tore the morals out of our daughters, the Order we have established, the Order of God! Burn, burn you babas!

Babas are burning, their flesh is burning, but ideas are fireproof. Their dreams do not burn. In the heat they rise as dough and bake yummy pretzels, yummy latitudinarian pretzels. Come, our daughters and sons, ones that have escaped the men in black dresses, ones not soaked in their rivers. Come! Eat the pretzels of our babas, eat their flesh and feed your souls!



Ieva Kraule-Kūna

Hot Babas II, 2023
MDF, krāsa, organiskais stikls, keramika, lampas, elektrības vadi,
MDF, paint, organic glass, ceramics, lamps electric wires, 300 x 300 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Ilze Avotiņa

Bezgalīgais dancis / The Endless Dance, 2017
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 150 x 120 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist



Lidija Auza

Raganu nakts / Night of the Witches, 1969

Kartons, eļļa, PVA tempera, metāla skaidas, plastmasas korķi

Oil, polyvinylacetate tempera, metal shavings, plastic corks, 122 x 223 cm

LNMM / LNMA



Helēna Heinrihsone

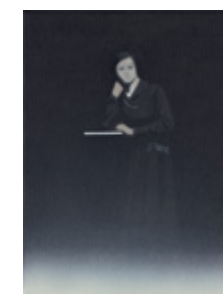
Bezmiegs (Guļamistaba) / Insomnia (Bedroom), 2012
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 150 x 150 cm
LNMM / LNMA



Dzīres Beigušās. Triptiha III daļa /
The Feast is Over. Part III of the Triptych, 1978
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 92 x 117 cm
LNMM / LNMA



Biruta Baumane
Vientulība / Loneliness, 1987
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 81 x 100 cm
LNMM / LNMA

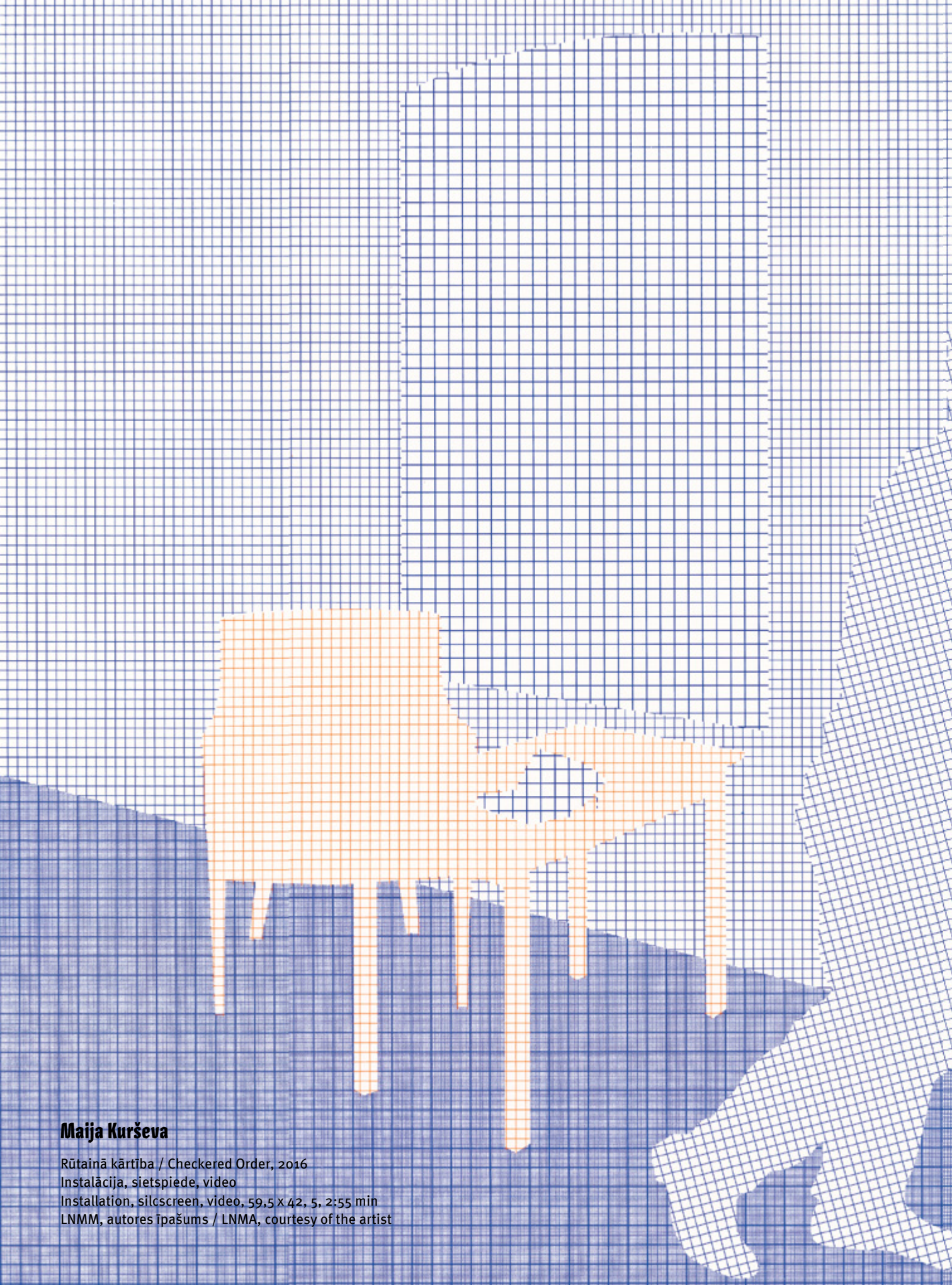


Inga Meldere

Я Лидия / Es, Lidija / I, Lydia, 2019
 Audekls, UV druka, akrils, eļļa / UV print,
 acrylic, oil on canvas, 60 x 45 cm
 LNMM / LNMA

Ieva Iltnere

Matildes istaba / Matildes Room,
 Marija / Maria, 2020
 Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 220 cm; 40 x 30 cm
 LNMM / LNMA



Maija Kurševa

Rūtainā kārtība / Checkered Order, 2016

Instalācija, sietspiede, video

Installation, silkscreen, video, 59,5 x 42,5, 2:55 min

LNMM, autores īpašums / LNMA, courtesy of the artist



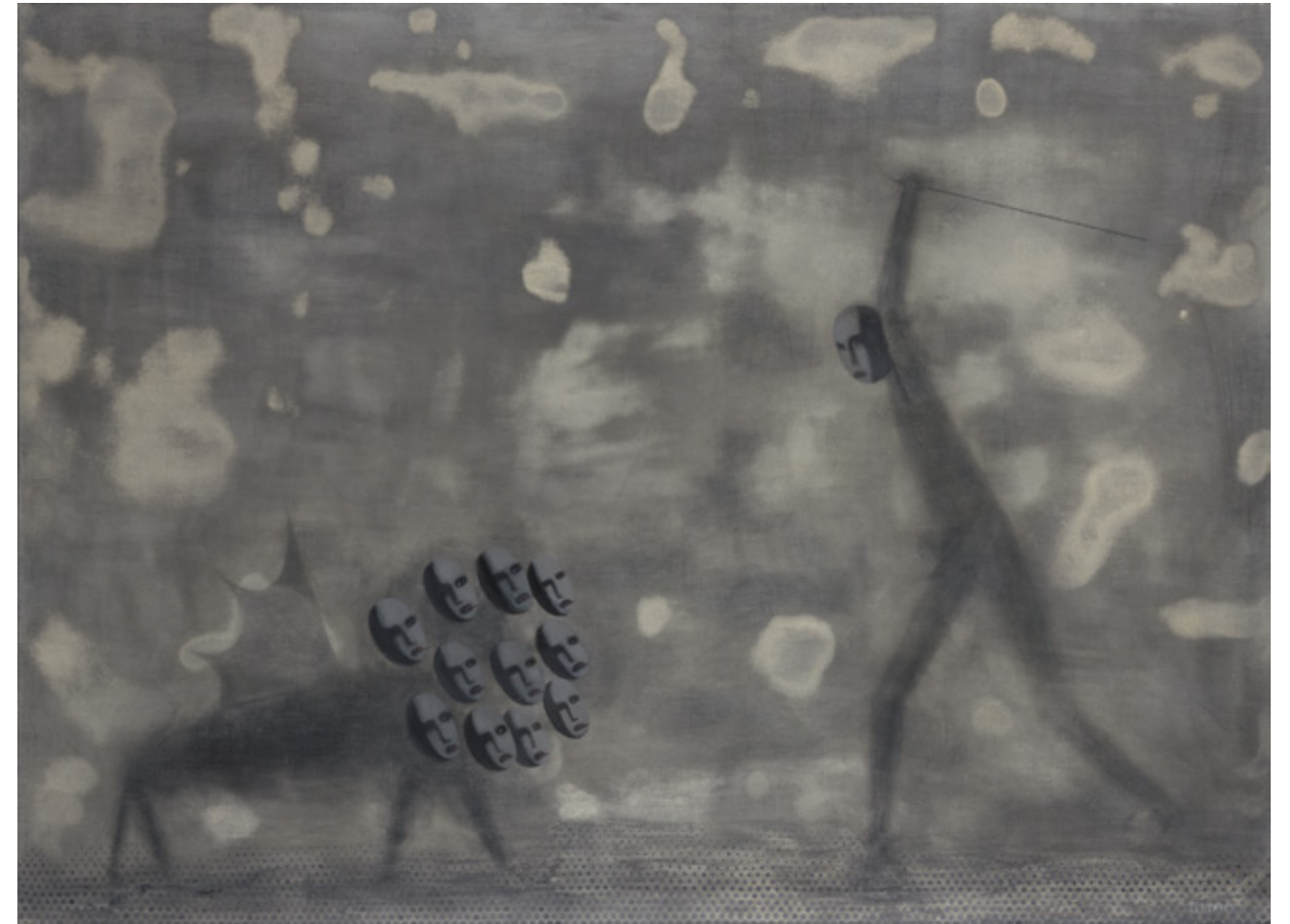


Anita Meldere

Pašportrets ar pūderņīcu
Self-portrait with Powder Pot, 1981
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 74 x 66 cm
Latvijas Mākslinieku savienības kolekcija
Artists' Union of Latvia Collection

Dace Džeriņa

Laimīgā zeme / The Land of Happiness, 2008
Video, 12:24 min
Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija
Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art



Ieva Iltnere

Mani Dēmoni / My Demons, 2002
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 190 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

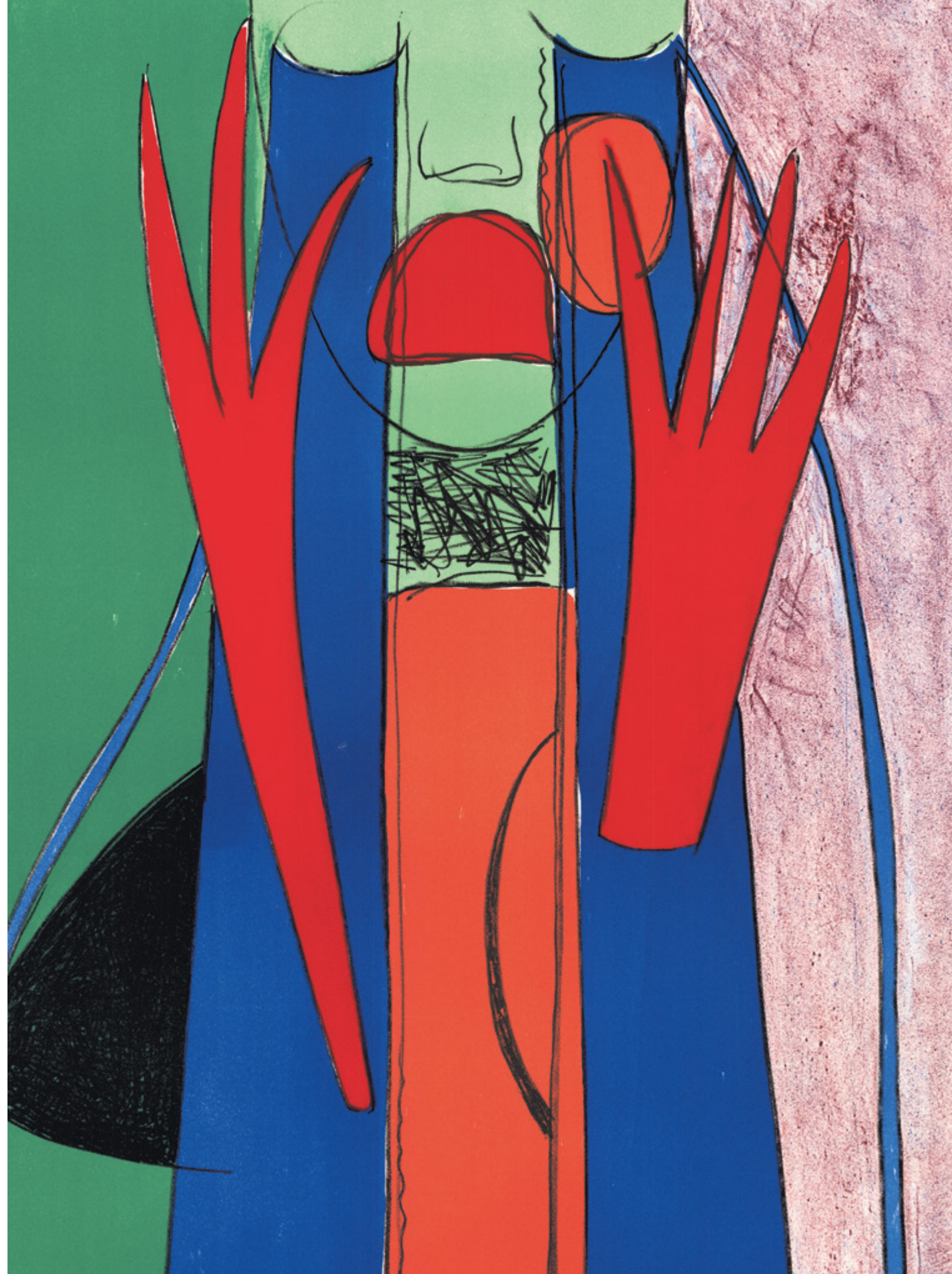


Anita Meldere

Pašportrets ar zaļo šalli /
Self-portrait with the Green Scarf, 1985
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 60,7 x 50,5 cm
LNMM / LNMA

Helēna Heinrihsone

Emocijas / Emotions, 1998
Litogrāfija / Lithograph, 63,5 x 46,8 cm
LNMM / LNMA





Katrīna Neiburga

Lietu atmiņa / Memory of Things, 2012
Instalācija, senas mēbeles, dažādi priekšmeti, video
Installation, old furniture, various objects, videos
Skaņa / Sound: Andris Indāns
LNMM / LNMA



Ome:

“- Ko nozīmē bailes? Es negribētu ciešanas. Un nav jau tā, ka man gribētos nomirt. Nē, man negribās nomirt, bet..., ka es par to sevišķi satrauktos... Kad jānomirst, tad jānomirst.

- Es domāju, kā dieviņš ir lēmis, kā liktens ir lēmis - tā jādzīvo.

- Tā ir.

- To jau neviens nezina...

- Man vakar palika tik slikti.

- Un ko Tu šodien darīsi?

- Ja viņš Tevi nemilētu, viņš nebūtu greizsirdīgs.

- Tu viņam tiešām esi kā akelai vistai grauds gadījumā. Dieva darbi!

- Vai dieniņās, citām sievietēm ir trīs un četri vīri... Man jau ar tikai viens vīrs, bet nevajag viņam to izrādīt, ka viņš ir tas vienīgais un īstais.

- Viscilvēciskākais - gultā pēc seksuālām attiecībām, tāds miļums un tāda drošība, tāda patvēruma sajūta.

- Tā ir.

- Galvenais - nekad nav par daudz teikt bērnam, ka Tu viņu mīli un viņš Tev ir galvenais. Un, ka viņš ir gudrs un labs un spējīgs.

- Aukstā gaļa augstākās kvalitātes. Ka Tu jūties laimīga, ir man galvenais. Cits man nav svarīgs.

- Burkāniņi man ir, kartupeļi ar man ir, maize man ir, sviests man ir.”

“- Cilvēce jau pati sevi dzen bojā ar visiem šitiem izmēģinājumiem, jaunumiem, jauninājumiem. Tā ir.

-Šausmīgi maisīni man zem acīm, baisas krunkas.

-Man nav neviens tāds kaimiņš, kas man teiktu, ka man ir skaists ģimis.

-Tā ir.

-Jādusmojas, cik cilvēks ir stulbs kādreiz.

-Tā ir.

-Nevar sagaidīt, ka nevajadzēs neko vairs.

-Un ko Tu šodien, Zaķīt, darīsi? Ko Tu šodien darīsi?

-To jau neviens nezina, kur mēs būsīm, vai mēs būsīm vai mēs nebūsīm. To neviens nezina.

-Tā ir.

-Vai mēs būsīm vai mēs nebūsīm.”

Gran:

“- What does it mean, fear? I wouldn't want suffering. And it's not as though I would want to die. No, I don't want to die, but... to say that I'm particularly concerned... If I have to die, I have to die.

- I believe that what god has decided, what fate has decided – that's how we will live.

- That's how it is.

- No one really knows...

- Yesterday I felt so ill.

- And what will you do today?

- If he didn't love you, he wouldn't be jealous.

- You really are for him like a grain for a blind hen. God's work!

- What's the big deal, other women have three or four husbands... I also only had one husband, but better not show him that he is the one and only.

- The most human thing – in bed after sexual intercourse, such tenderness and such safety, such sense of shelter.

- That's how it is.

- Most importantly – it is never too much to tell the child, that you love him and that he is the most important thing for you. And that he is clever and good, and capable.

- Cold meat of the highest quality.

- That you are happy is the most important thing for me. Nothing else matters.

- I have carrots, I also have potatoes, I have bread, I also have butter.”

“- It is humanity that is driving itself to extinction with all these experiments, new things, innovations. That’s how it is.

- I have dreadful bags under my eyes, horrible wrinkles.

- I don’t have a single neighbour who’d tell me that I have a lovely face.

- That’s how it is.

- It makes you angry that man can be so stupid sometimes.

- That’s how it is.

- You cannot expect, that you won’t need anything anymore.

- And what will you do today, darling? What will you do today?

- No one really knows, where will we be, whether we will be or not.

- That’s how it is.

- Whether we will be or not.”



Izstādes “Tikai neraudi!” darbu saraksts

List of works for the exhibition "Don't Cry!

Lidija Auza
Raganu nakts / Night of the Witches, 1969
Kartons, eļļa, PVA tempera, metāla skaidas, plastmasas korķi
Oil, polyvinylacetate tempera, metal shavings, plastic corks
122 x 223 cm
LNMM / LNMA

Ilze Avotiņa
Bezgalīgais dancis / The Endless Dance, 2017
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 150 x 120 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Ieva Balode
Flesh to Flesh, 2018
Vīdeo instalācija, 16 mm filma, 4:51 min
skaņa, rituāla objekti
Video installation, 16 mm film, 4:51 min
sound, ritual objects
Performance / Performance by Laura Feldberga
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Biruta Baumane
Dzīres Beigušās. Triptiha III daļa
The Feast is Over. Part III of the Triptych, 1978
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 92 x 117 cm
LNMM / LNMA

Biruta Baumane
Vientulība / Loneliness, 1987
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 81 x 100 cm
LNMM / LNMA

Linda Boļšakova
Semīna futuri / Nākotnes sēkla
Papildinātā realitāte / Augmented reality, 8:39 min
Mūzika: Anna Ķirse
Animācija: Alvis Mišjuns
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Elīna Brasliņa
Kailais ierocis: Deviņi vingrinājumi feminisma diskursā
The Naked Gun: Nine Exercises in Feminist Discourse, 2016
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Klingers. Ieva Brašmane, 1970
Tintes druka / Inkjet print, 40 x 61 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Dzejniece Ināra Eglīte / Poet Ināra Eglīte, 1975
Tintes druka / Inkjet print, 32 x 48 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Māksliniece Anita Kreituse / Artist Anita Kreituse, 1975
Tintes druka / Inkjet print, 60 x 38 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane, "Kāpēc es nevaru būt kā tu", 2016. gads.

Māra Brašmane, "Kāpēc es nevaru būt kā tu", 2016. gads.

Māra Brašmane
Inta Grīnberga hepeningā “Jēzus Kristus kāzas”
Inta Grīnberga at the happening “The Wedding of Jesus Christ”
1972
Tintes druka / Inkjet print, 37 x 47 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Fotogrāfe Māra Brašmane / Photographer Māra Brašmane, 1965
Tintes druka / Inkjet print, 40 x 47 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Māksliniece Laima Eglīte / Artist Laima Eglīte, 1973
Tintes druka / Inkjet print, 34 x 50 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Ieva Brašmane un Dzintra Kociņa, 1982
Tintes druka / Inkjet print, 40 x 40 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Māksliniece Maija Tabaka / Artist Maija Tabaka, 1969
Tintes druka / Inkjet print, 50 x 31 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Ivonna Andersone, 1969
Tintes druka / Inkjet print, 62 x 41 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Māksliniece Ruta Kreica, Augustīns Delle, x, Ļuba, x,
Toniija Pudāne
Artist Ruta Kreica, Augustīns Delle, x, Ļuba, x,
Toniija Pudāne, 1971
Tintes druka / Inkjet print, 36 x 55 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Dace Šaicānova (Beinaroviča), Ap 1968 / ca. 1968
Tintes druka / Inkjet print, 49 x 73 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Režisore Māra Ķimele / Director Māra Ķimele, 1970
Tintes druka / Inkjet print, 53 x 35 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Dzejniece Ināra Eglīte, māksliniece Ruta Kreica,
Tamāra Dobrova, Ivonna Andersone / Poet Ināra Eglīte,
artist Ruta Kreica, Tamāra Dobrova, Ivonna Andersone, 1968
Tintes druka / Inkjet print, 50 x 67 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane, "Kāpēc es nevaru būt kā tu", 2016. gads.

Māra Brašmane, "Kāpēc es nevaru būt kā tu", 2016. gads.

Māra Brašmane
Ingeborga Turina pie Kanta kapa Kaļiņingradā
Ingeborga Turina at the Tomb of Kant, 1971
Tintes druka / Inkjet print, 49 x 30 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Ingeborga Turina, Ruta Kreica, x, Ieva Brašmene, 1971
Tintes druka / Inkjet print, 34 x 52 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Māra Brašmane
Mudīte Gaiševska, Ap 1965–1966 / ca. 1965–1966
Tintes druka / Inkjet print, 57 x 37 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Daina Dagnija
Mēdeja / Medea, 1992
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 169 x 127 cm
Privātkolekcija / Private Collection

Daina Dagnija
Sieviete un gov. Nr. 1 / Woman and Cow. No. 1, 1982
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 183 x 178 cm
LNMM / LNMA

Daina Dagnija
Miss Amerika 1922 / Miss America 1922, 1969
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 179 x 208 cm
LNMM / LNMA

Daina Dagnija
Kliedziens / The Scream, 1986
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 188 x 167 cm
LNMM / LNMA

Evelīna Deičmane
Zupas ēdāja / The Soup Eater, 2007
Video, 28:05 min
Skaņa / Sound: Jasmine Guffond
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Biruta Delle
Pašportrets ar bērnu / Self-portrait with a Child, 1970
Audekls, eļļa / Oil on canvas, 100 x 80 cm
LNMM / LNMA

Lilija Dinere
Pie loga (Es un Roberts) / By the Window (Me and Robert), 1979
Papīrs, akrils / Acrylic on paper, 13 x 23 cm
LNMM / LNMA

Lilija Dinere
Līgava / Fiancée, 2016
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 100 x 50 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Lilija Dinere, "Kāpēc es nevaru būt kā tu", 2016. gads.

Lilija Dinere, "Kāpēc es nevaru būt kā tu", 2016. gads.

Lilija Dinere
Aizmirstā ainava / Forgotten Landscape, 1998
Fotogrāfija, akrils / Acrylic on photography, 43 x 55 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Lilija Dinere
Altāris / Altar, 1998
Fotogrāfija, akrils / Acrylic on photography, 43 x 55 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Lilija Dinere
Bībeles motīvs / Biblical Motif, 1990
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 73 x 50 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Lilija Dinere
Vittra, 1991
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 38 x 55 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Lilija Dinere
Bildinājums / Marriage Poposal, 1990
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 50 x 65 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Lilija Dinere
Vēsts / Annunciation, 1990
Audekls, akrils / Acrylic on canvas, 73 x 50 cm
Autores īpašums / Courtesy of the artist

Kristiāna Dimitere
Ēģiptes Madonna / Egyptian Madonna, 2009
Koks, eļļa, putuplasts, sintētiskā špaktele, akrils,
sintētiskie mati
Oil on wood, foam plastics, synthetic putty, acrylic,
synthetic hair
131 x 53 cm; 42 x 31 x 27 cm
LNMM / LNMA

Kristiāna Dimitere
Ziema / Winter, 1997
Papīrs, zīmulis, guaša, akrils
Pen, gouache, acrylic on paper, 56 x 63 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska
Laime. Māksliniece Laima Eglīte
Happiness. Artist Laima Eglīte, 1968
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 18 x 24 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska
Zemeņu lauks I / Strawberry Field I, 1971
Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 56,7 x 42,7 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska

No sērijas “Māja upes krastā”

From the series “House Near the River”, 1968

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 30 x 50 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska

No sērijas “Māja upes krastā”

From the series “House Near the River”, 1968

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 31,94 x 25,13 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska

No sērijas “Māja upes krastā”

From the series “House Near the River”, 1968

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 15 x 16,3 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska

No sērijas “Māja upes krastā”

From the series “House Near the River”, 1968

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 14,48 x 21,18 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska

No sērijas “Māja upes krastā”

From the series “House Near the River”, 1968

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 15 x 20,93 cm
LNMM / LNMA

Zenta Dzividzinska

No sērijas “Māja upes krastā”

From the series “House Near the River”, 1968

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 15 x 17,59 cm
LNMM / LNMA

Krista Dzudzilo

Skaidrība / Clarity, 2015

Video, 3:11 min

LNMM / LNMA

Dace Džeriņa

Laimīgā zeme / The Land of Happiness, 2008

Video, 12:24 min

Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija

Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art

Laima Eglīte

Saplīsušais šķīvis / The Broken Plate, 1982

Kartons, eļļa / Oil on cardboard, 87 x 71 cm

LNMM / LNMA

Laima Eglīte

Pie loga / By the Window, 1981

Kartons, eļļa / Oil on cardboard, 87 x 71 cm

LNMM / LNMA

Vika Eksta

No sērijas “Dievs. Daba. Darbs”

From the series “God. Nature. Work”, 2013–2015

Arhīva papīrs, pigmenta tintes druka

Colour inkjet print on archival paper, 45 x 45 cm

LNMM / LNMA

Vika Eksta

Тучи как люди / Mākoņi kā cilvēki

Clouds Are Like People, 2019

Video, 8:01 min

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Ieva Epnere

Mammās / Moms, 2011–2012

Arhīva papīrs, pigmenta tintes druka

Pigment inkjet print on archival paper, 60 x 40 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Helēna Heinrihsone

Rēta / The Scar, 1987

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 160 x 120 cm

Latvijas Mākslinieku savienības kolekcija

Artists’ Union of Latvia Collection

Helēna Heinrihsone

Asaras pāri krūtīm / Tears Over Chest, 1998

Litogrāfija / Lithograph, 53 x 43,5 cm

LNMM / LNMA

Helēna Heinrihsone

Emocijas / Emotions, 1998

Litogrāfija / Lithograph, 63,5 x 46,8 cm

LNMM / LNMA

Helēna Heinrihsone

Pašportrets / Self-portrait, 2020

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 114 x 81 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Helēna Heinrihsone

Bezmiegs (Guļamistaba) / Insomnia (Bedroom), 2012

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 150 x 150 cm

LNMM / LNMA

Helēna Heinrihsone

Liesmojošā / Flaming, 2021

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 180 x 130 cm

Galerijas XO kolekcija un autores īpašums

Gallery XO collection and courtesy of the artist

Ieva Iltnerē

Marija, Tev būs bērns! / Mary, Thou Art with Child!, 2002

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 190 cm

LNMM / LNMA

Ieva Iltnerē

Mani Dēmoni / My Demons, 2002

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 190 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Ieva Iltnerē

Matildes istaba / Matildes Room, Marija / Maria, 2020

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 220 cm; 40 x 30 cm

LNMM / LNMA

Rasa Jansone

Labā roka V. No sērijas “Labā roka”

Right Hand V. From the series “Right Hand”, 2019

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 250 x 180 cm

LNMM / LNMA

Kristīne Keire

Ejošs cilvēks. Juris / The Walking Man. Juris, 1998

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 180 x 125 cm

LNMM / LNMA

Frančeska Kirke

Danaja / Danaë, 2009

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 160 x 180 cm

Privātkolekcija / Private Collection

Ieva Kraule-Kūna

Hot Babas II, 2023

MDF, krāsa, organiskais stikls, keramika, lampas,

elektrības vadi

MDF, paint, organic glass, ceramics, lamps,

electric wires, 300 x 300 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Dzejniece Ilze Binde / Poet Ilze Binde, 1967

Tintes druka / Inkjet print, 60 x 41 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Ļeņina ielā 39. Neonilla Dūdele

Ļeņina street 39. Neonilla Dūdele, 1965

Tintes druka / Inkjet print, 34 x 52 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Mākslinieces Sarmīte Kviesīte un Zenta Dzividzinska

Artists Sarmīte Kviesīte and Zenta Dzividzinska, 1966

Tintes druka / Inkjet print, 38 x 57 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Modele un operatori (Ivars Seleckis)

Model and Cameraman (Ivars Seleckis), 1968

Tintes druka / Inkjet print, 30 x 30 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Fotogrāfe Sarmīte Kviesīte. “Pašportrets”

Photographer Sarmīte Kviesīte “Self-portrait”, 1967

Tintes druka / Inkjet print, 39 x 51 cm

LNMM / LNMA

Sarmīte Kviesīte

Teātra kostīmu māksliniece Baiba Puzinas un

Arnolds Plaudis. “Vējā”

Theater Costume Designer Baiba Puzinas

and Arnolds Plaudis. “In the Wind”, 1965

Tintes druka / Inkjet print, 38 x 58 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Jauniete Vecrīgā / A Young Woman in Vecrīga, 1972

Tintes druka / Inkjet print, 33 x 33 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Pareizticīgā / The Orthodox, 1972

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 11,6 x 9,5 cm

LNMM / LNMA

Sarmīte Kviesīte

Emma Binde un Māra Binde

Emma Binde and Māra Binde, 1973

Tintes druka / Inkjet print, 40 x 45 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Kviesīte

Pipara kundze atpakaļ no izsūtījuma Sibīrijā

Mrs Pipara after the Deportation in Siberia, 1968

Tintes druka / Inkjet print, 40 x 52 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Maija Kurševa

Mātes līnija I–VI / Mother’s Line I–VI, 2014

Sietspiede / Silkscreen, 59,5 x 42,5 cm

LNMM / LNMA

Sandra Krastiņa

Veltījums / Dedication, 1986

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 200 x 150 cm

LNMM / LNMA

Maija Kurševa

Rūtainā kārtība / Checkered Order, 2016

Instalācija, sietspiede, video

Installation, silcscreen, video, 59,5 x 42, 5, 2:55 min

LNMM, autores īpašums / LNMA, Courtesy of the artist

Antonija Lutere

Sarkanais bumbieris / The Red Pear, 1998

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 61 x 73 cm

LNMM / LNMA

Liene Mackus

Ziediņš / Flower, 2020

Audums, krāsa, līme, plastmasa

Fabric, paint, glue, plastic

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Liene Mackus

Altāris olšūnai (Trešā diena)

Altar for the Egg (The Third Day), 2023

Instalācija, papīrs, pastelzīmulis, akrila sveķi, krāsa

Installation, pencil, acrylic resin, colour on paper

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Anda Magone

Dvīnes / Twins, 2006–2022

Tintes druka / Inkjet print, 160 x160 cm; 30 x 30 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Sarmīte Māliņa

Valoda / Language, 1996

Metāls, spogulis, lūpu krāsas

Metal, mirror, lipsticks, 55 x 66 x 40 cm

Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija

Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art

Sarmīte Māliņa

Asaras / Tears, 2018

Granīts, stikls, tintes druka / Granite, glass, inkjet print,

LNMM / LNMA

Mūzika / Music: Reigani. “Kāpēc” / “Why”

Anīta Meldere

Pašportrets ar pūdernīcu

Self-portrait with Powder Pot, 1981

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 74 x 66 cm

Latvijas Mākslinieku savienības kolekcija

Artists’ Union of Latvia Collection

Anīta Meldere, "Zaļā šalle", 1985.

Anīta Meldere

Pašportrets ar zaļo šalli

Self-portrait with the Green Scarf, 1985

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 60,7 x 50,5 cm

LNMM / LNMA

Anīta Meldere, "Es, Lidija", 2019.

Inga Meldere

Я Лидия / Es, Lidija / I, Lydia, 2019

Audekls, UV druka, akrils, eļļa

UV print, acrylic, oil on canvas, 60 x 45 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Katrīna Neiburga", 2003.

Katrīna Neiburga

Satiksmē / Traffic, 2003

Video, 18:25 min

LNMM / LNMA

Katrīna Neiburga, "Lietu atmiņa", 2012.

Katrīna Neiburga

Lietu atmiņa / Memory of Things, 2012

Instalācija, senas mēbeles, dažādi priekšmeti, video

Installation, old furniture, various objects, videos

Skaņa / Sound: Andris Indāns

LNMM / LNMA

Ingrida Pičukāne, "Trīs māsas", 2016.

Ingrīda Pičukāne

Trīs māsas / Three Sisters, 2016

Papīrs, flomāsters / Felt-tip pen on paper, 29,5 x 504 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Ingrida Pičukāne, "Monika Pormale", 2009.

Monika Pormale

Miss pasaules / Miss Worlds, 2009

Tintes druka, 9 gaismas kastes

Inkjet print, 9 light boxes, 125 x 90 cm

Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija

Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art

Līga Purmale, "FLASHBACK II", 2012.

Līga Purmale

FLASHBACK II, 2012

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 100 cm

Zuzānu kolekcija / Zuzāns Collection

Daila Rotbaha, "Happiness Schedule", 1983.

Daila Rotbaha

Laimes režīms / Happiness Schedule, 1983

16 mm, 8:00 min

Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts

kinofotofonodokumentu arhīva kolekcija

Latvian State Archive of Audiovisual Documents,

National Archives of Latvia collection

Inga Meldere, "Mani lauku ļaudis", 1984.

Inta Ruka

Matrjona Vasiljeva. No sērijas “Mani lauku ļaudis”

Matrjona Vasiljeva. From the series “People I know”, 1986

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 39 x 37,5 cm

LNMM / LNMA

Inta Ruka

Ligita Zalcmāne. No sērijas “Zem tām pašām debesīm”

Ligita Zalcmāne. From the series “Under the Same Sky”, 2018

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 34 x 34 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Mani lauku ļaudis", 1984.

Inta Ruka

Tekla Buliņa. No sērijas “Mani lauku ļaudis”

Tekla Buliņa. From the series “People I Know”, 1984

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 35,7 x 34,1 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Otrā upes pusē", 2011.

Inta Ruka

Gita un Māris. No sērijas “Otrā upes pusē”

Gita un Māris. From the series “On the Other Side of the River”

2011

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 34 x 34 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Amālijas iela 5a", 2005.

Inta Ruka

Daniela un Nata. No sērijas “Amālijas iela 5a”

Daniela and Nata. From the series “Amālijas Street 5a”, 2005

Sudraba želatīna kopija / Silver gelatin print, 34 x 34 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Mētra Saberova", 2015.

Mētra Saberova

Pimpin’ yo mama crib [Uztūnē mammu/ratiņus], 2015

Video, 1:15 min

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Vai šī nav sievietē? / Is this Not a Woman?", 2015 / 2023.

Mētra Saberova

Vai šī nav sievietē? / Is this Not a Woman?, 2015 / 2023

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 140 x 170 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Skuja Braden (Ingūna Skuja un / and Melisa Breidena)", 2022.

Skuja Braden (Ingūna Skuja un / and Melisa Breidena)

Tīrgot ūdeni upes malā / Selling Water by the River, 2022

Instalācija, porcelāns / Installation, porcelain, 500 x 500 cm

Topošā Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja kolekcija

Future Collection of the Latvian Museum of Contemporary Art

Inga Meldere, "Sapņu kalendārs / Dream Calendar", 2010.

Olga Šilova

Sapņu kalendārs / Dream Calendar

Pašportrets / Selfportrait

Lelles / Dalls, 2010

Ģipsis, plastilīns, akrils

Plaster, plasticine, acrylic, h 90 cm; h 33 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Rasa Šulca", 2015.

Rasa Šulca

Neviens neko neteica / Nobody Said Nothing, 2015

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 177 x 270 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Maija Tabaka", 1974.

Maija Tabaka

Sievietes / Women, 1974

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 185 x 210 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Diāna Tamane", 2013.

Diāna Tamane

Ģimenes portrets / Family Portrait

Iesākts / Started in 2013, Video, 21:32 min

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Maija Tabaka

Ārste Braķe un medmāsa Laima

Doctor Braķe and Nurse Laima, 1974

Audekls, eļļa / Oil on canvas, 200 x 145 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Sabīne Vernere", 2022.

Sabīne Vernere

No sērijas “Sirēnas, Medūza un Lotosa ēdāju sala”

From the series “Sirens, Medusa and the Isle of Lotus-Eaters”

2022

Papīrs, tuša / Ink on paper, 135 x 114 cm

Autores īpašums / Courtesy of the artist

Inga Meldere, "Hilda Vīka", 1927.

Hilda Vīka

Rīta stundā / In the Morning Hour, 1927

Papīrs, zīmulis / Pencil on paper, 22 x 18,2 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Hilda Vīka", 1920's.

Hilda Vīka

Pie dabas / In Nature, 20. gadsimta 20. gadi / 1920’s

Papīrs, zīmulis / Pencil on paper, 18,4 x 13,7 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Aija Zariņa", 1992.

Aija Zariņa

Sieviete un bērns / Woman and Child, 1992

Papīrs, tuša / Ink on paper, 59,5 x 42,3 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Aija Zariņa", 1992.

Aija Zariņa

Eiropas nolaupīšana / Rape of Europa, 1992

Papīrs, tuša / Ink on paper, 59,5 x 42,3 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Aija Zariņa", 1992.

Aija Zariņa

Sieviete un suns / Woman and Dog, 1992

Papīrs, tuša / Ink on paper, 42,3 x 59,5 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Aija Zariņa", 1992.

Aija Zariņa

Eiropas nolaupīšana / Rape of Europa, 1992

Papīrs, tuša / Ink on paper, 42 x 59,5 cm

LNMM / LNMA

Inga Meldere, "Aija Zariņa", 1985.

Aija Zariņa

Sieviete un bērns / Woman and Child, 1985

Kartons, eļļa / Oil on cardboard, 134 x 48 cm

Zuzānu kolekcija / Zuzāns Collection

Inga Meldere, "Aija Zariņa", 1986.

Aija Zariņa

Viņš un viņa / He and She, 1986

Kartons, nitrokrāsa, eļļa

Oil and nitro paint on cardboard, 275 x 82 cm

LNMM /LNMA

Inga Meldere, "Lolita Zikmane", 1977.

Lolita Zikmane

Pavasaris. Baltā lokomotīve

Spring. The White Locomotive, 1977

Oforts / Etching, 43 x 49,5 cm

LNMM / LNMA

Ieskats izstādes **Tikai neraudi! Feministiskie
skatījumi Latvijas mākslā: 1965–2023**
eksponācijā Latvijas Nacionālā mākslas muzeja
Lielajā izstāžu zālē, 14.07.2023.–15.10.2023

Insight into the exhibition **Don't cry! Feminist
Perspectives in Latvian Art: 1965–2023**
at the Latvian National Museum of Art
Great exhibition hall, 14.07.2023.–15.10.2023

LATVIJAS NACIONĀLAIS MĀKSLAS MUZEJS
PRIECĀSIES JŪS REDZĒT IZSTĀDES

ATKLĀŠANĀ 2023. GADA
14. JŪLIJĀ PLKST. 17.00

IZSTĀDES ATKLĀŠANA JAŅA ROZENTĀLA
LAUKUMĀ 1, PARKA PUSĒ

TIKAI NERAUDI!



MĀRA BRAŠMANE
DZEINĒJE INĀRA EGLĪTE, MĀKSLINIEĒE RĪTA KREICA, TAMĀRA DOBROVA, IVONNA ANDERSONE
1988 / TINTES DRUKA, 50 X 67 CM / AUTORĒS IPASŪMS

ATKLĀŠANAS PERFORMANCES

17.00 Marijas Linartes performance "Manifesti".
Tekstu salikums: Kārlis Vērdiņš

18.30 Mētras Saberovas performance
"Uztūnē mammu/ratiņus"

19.00 Annas Maskavas
performance "Izdzimtā"

Lidija Auza, Ilze Avotiņa,
Ieva Balode, Biruta Baumanē,
Linda Boļšakova, Elīna Brasliņa,
Māra Brašmane, Daina Dagnija,
Biruta Delle, Kristiāna Dimitere,
Lilija Dinere, Zenta Dzividzinska,
Krista Dzudzilo, Dace Džeriņa,
Laima Eglīte, Vika Eksta,
Ieva Epnere, Helēna Heinrihsone,
Ieva Iltnere, Rasa Jansone,
Kristīne Keire, Frančeska Kirke,
Sandra Krastiņa, Ieva Kraule-Kūna,
Maija Kurševa, Sarmīte Kviesīte,
Liene Mackus, Anda Magone,
Sarmīte Māliņa, Anita Meldere,
Inga Meldere, Katrīna Neiburga,
Ingrīda Pičukāne, Monika Pormale,
Līga Purmale, Daila Rotbaha,
Inta Ruka, Mētra Saberova,
Skuja Braden (Ingūna Skuja,
Melissa Breidena), Olga Šilova,
Rasa Šulca, Maija Tabaka,
Diāna Tamane, Sabīne Vernere,
Evelīna Deičmane, Hilda Vika,
Aija Zariņa, Lolita Zikmane



TIKAI NERAUDI! 15.07 - 15.10.2023.

DON'T CRY!

FINNIST PERSPECTIVES IN LATVIAN ART, 1945 - 2023

FINNIST PERSPECTIVES IN LATVIAN ART, 1945 - 2023



DON'T CRY!

TIKAI NERAUDI!

LIDIJA AUZA, ILZE AVOTIŅA, IEVA BALODE, LINDA BOĻŠAKOVA, ELĪNA BRASLIŅA, MĀRA BRAŠMANE, DAINA DAGNIJA, EVELĪNA DEIČMANE, BIRUTA DELLE, KRISTIĀNA DIMITERE, LILIJA DINERE, ZENTA DZIVIDZINSKA, KRISTA DZUDZILO, DACE DŽERIŅA, LAIMA EGLĪTE, VIKĀ EKSTA, IEVA EPNERE, HELĒNA HEINRIHSONE, IEVA ILTNERE, RASA JANSONE, KRISTĪNE KEIRE, FRANČESKA KIRKE, SANDRA KRASTIŅA, IEVA KRAULE-KŪNA, MAIJA KURŠEVA, SARMĪTE KVIEŠĪTE, ANTONIJA LUTERE, LIENE MACKUS, ANDA MAGONE, SARMĪTE MĀLIŅA, ANITA MELDERE, INGA MELDERE, KATRĪNA NEIBURGA, INGRĪDA PIČUKĀNE, MONIKA PORMALE, LĪGA PURMALE, DAILA ROTBAHA, INTA RUKA, MĒTRA SABEROVA, SKUJA BRADEN (INGŪNA SKUJA, MELISA BREIDENA), OLGA ŠILOVA, RASA ŠULCA, MAIJA TABAKA, DIĀNA TAMANE, SABĪNE VERNERE, HILDA VĪKA, AIJA ZARIŅA, LOLITA ZIKMANE



A large informational display on a wall, featuring a red background and the text "DON'T CRY!" and "TIKAI NERAUDI!". The display is a large poster or wall-mounted document. It has a prominent red section on the right side. The text "DON'T CRY!" is written in large, bold, red letters. Below it, the Lithuanian phrase "TIKAI NERAUDI!" is written in similar bold, red letters. The rest of the display contains smaller text, likely providing historical context or information related to the Holocaust. The display is mounted on a concrete wall.



Informational text panel for the large portrait painting.



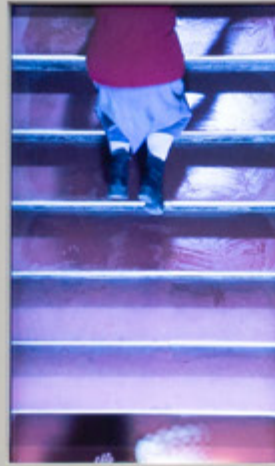
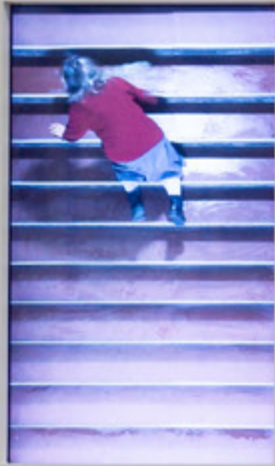
Informational text panel for the row of small portraits.



Informational text panel for the large painting of a woman in traditional attire.



Informational text panel for the grid of small images.



**KRISTA
KUCIČIĆ**

**INTA
RUPA**

INTA RUPA (1928-2018) WAS A CROATIAN PHOTOGRAPHER AND FILMMAKER. SHE WAS ONE OF THE FEW WOMEN IN THE YUGOSLAVIAN COMMUNIST PARTY AND A MEMBER OF THE YUGOSLAVIAN FILM ASSOCIATION. SHE WAS A PIONEER IN THE FIELD OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND FILMMAKING IN CROATIA. SHE WAS A MEMBER OF THE YUGOSLAVIAN COMMUNIST PARTY AND A MEMBER OF THE YUGOSLAVIAN FILM ASSOCIATION. SHE WAS A PIONEER IN THE FIELD OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND FILMMAKING IN CROATIA.



SEVERA JAVNY

SEVERA JAVNY (1928-2018) WAS A CROATIAN PHOTOGRAPHER AND FILMMAKER. SHE WAS ONE OF THE FEW WOMEN IN THE YUGOSLAVIAN COMMUNIST PARTY AND A MEMBER OF THE YUGOSLAVIAN FILM ASSOCIATION. SHE WAS A PIONEER IN THE FIELD OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND FILMMAKING IN CROATIA. SHE WAS A MEMBER OF THE YUGOSLAVIAN COMMUNIST PARTY AND A MEMBER OF THE YUGOSLAVIAN FILM ASSOCIATION. SHE WAS A PIONEER IN THE FIELD OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND FILMMAKING IN CROATIA.



**SARMA
KUPČIĆ**









Informational text panel on the left wall.

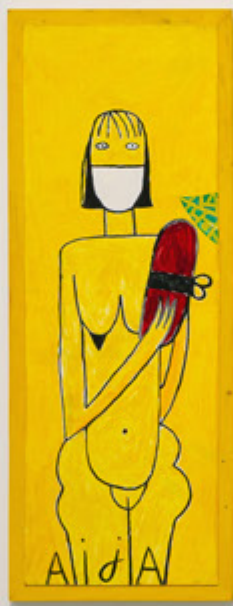




179 000



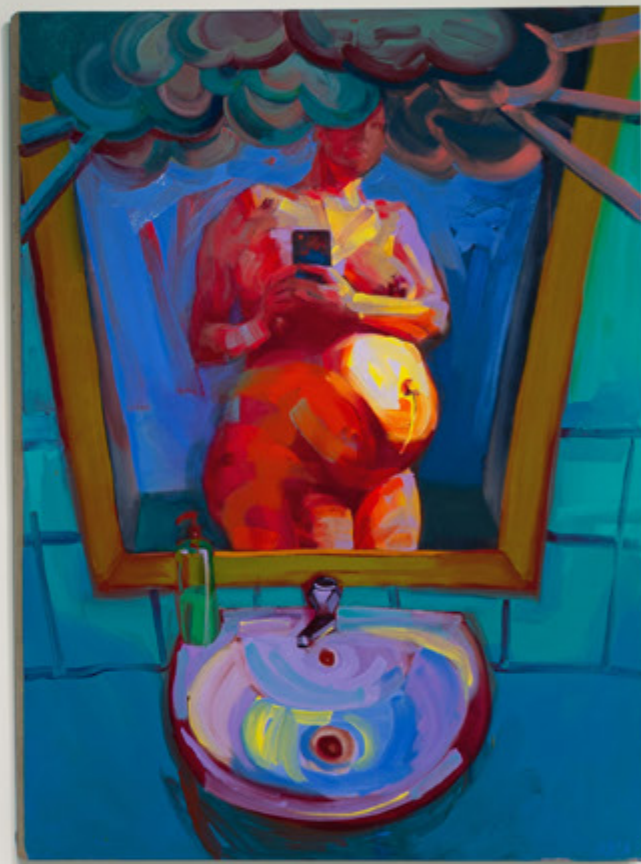
180 000
181 000
182 000
183 000
184 000
185 000
186 000
187 000
188 000
189 000
190 000
191 000
192 000
193 000
194 000
195 000
196 000
197 000
198 000
199 000
200 000



201 000
202 000
203 000
204 000
205 000
206 000
207 000
208 000
209 000
210 000
211 000
212 000
213 000
214 000
215 000
216 000
217 000
218 000
219 000
220 000



221 000



222 000





Informational text panels on the wall, including a diagram of a human figure.





2008



2006



2009



2014



2014



2022



2015



2018



2021



2021



2022

HELÉNA
HENRIKSON



MAISA
TABAKA



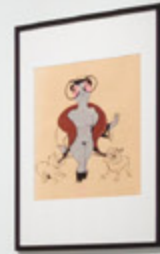
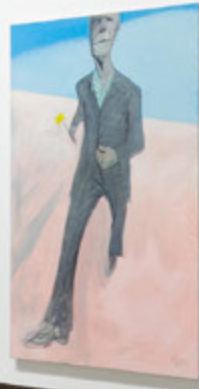


ROY LICHTENSTEIN
FOUR MISSES
1965
Oil on canvas
100 x 100 cm
The Museum of Modern Art, New York
© 1965 by Roy Lichtenstein

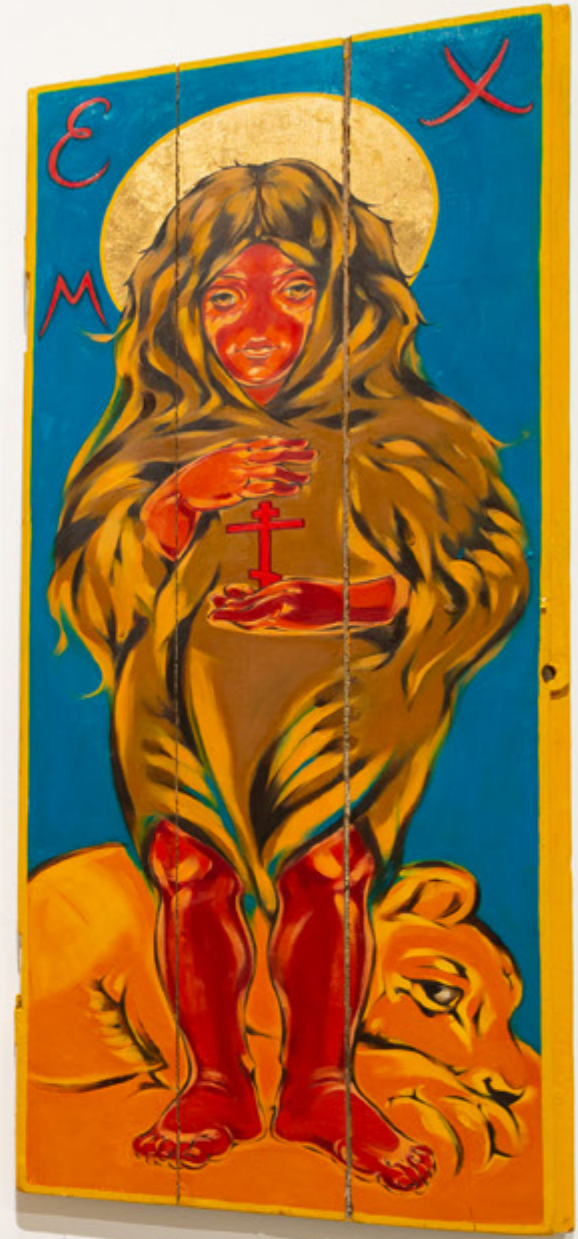
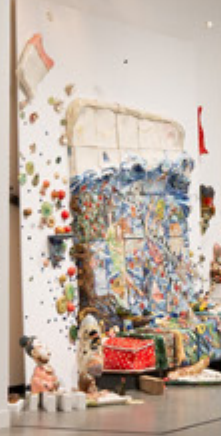


MARINA ABRAMOVIĆ
THE ARTIST IS PRESENT
2010
Video
10 min
The Museum of Modern Art, New York
© 2010 by Marina Abramović









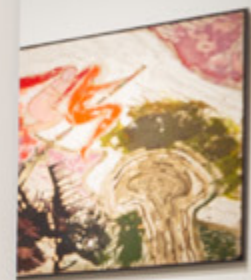
KRISTIĀNA DIMITERE

IGPITS MAIJA

Kristiāna Dimiteres darbs, kas ir veidots ar krāsainiem papīra gabaliņiem, kas ir savienoti ar līmi. Darbs ir veidots ar krāsainiem papīra gabaliņiem, kas ir savienoti ar līmi. Darbs ir veidots ar krāsainiem papīra gabaliņiem, kas ir savienoti ar līmi.

IGPITS MAIJA

Kristiāna Dimiteres darbs, kas ir veidots ar krāsainiem papīra gabaliņiem, kas ir savienoti ar līmi. Darbs ir veidots ar krāsainiem papīra gabaliņiem, kas ir savienoti ar līmi. Darbs ir veidots ar krāsainiem papīra gabaliņiem, kas ir savienoti ar līmi.







Small informational text on the left wall.

Small informational text on the right wall.



INSTRUMENTA
PULCRITUDINE



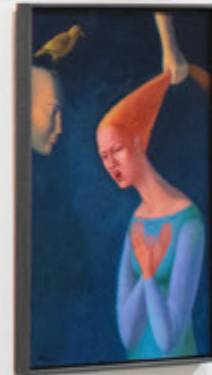
INSTRUMENTA
PULCRITUDINE



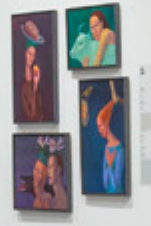
LA MORTA



DIANA
DACCIA
1991



DIANA
DACCIA
1991











HANS KOENIG
HANS KOENIG
HANS KOENIG



A S A R A S



ES



PUÇES













Kultūras ministrija



VKN



Katalogu atbalsta Vija Celmiņa / Catalog supported by Vija Celmins