

**Atis Kampars**

**AKADĒMISKO PARAUGU LOMA VIZUĀLAJĀ KULTŪRĀ  
UN TO VĒSTURISKAIS KONTEKSTS**

**THE ROLE OF ACADEMIC SAMPLES IN VISUAL CULTURE  
AND THEIR HISTORICAL CONTEXT**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.57>

**Abstract**

Academic samples are a specific cultural phenomenon created by art academies since the beginnings of art education in the late 16<sup>th</sup> century. As a fundamental method of teaching and learning it was an integral part of art education until the age of Modernism. Although the culture of academic samples has been strongly criticized for its uniformity and eclecticism, the entire concept of providing the samples of distinguished artworks as a reference source in studying the Fine Arts still seems valid. The practical application of the academic samples is twofold – (1) it ensures the permanence and consistency of the academic training, and (2) focuses the student's attention to the aesthetic experience of the object in question. Academic samples are both physical objects, usually copies of the original artworks, and immaterial conceptions on the overall appearance of objects. The latter aspect is possibly the most disputable one because it may indoctrinate the student's imagination with non-specific images of a single aesthetical trend. Although every period of cultural history provides its own theoretical support to the concept of academic samples, the main potential value of use of sample objects, when they are consciously selected, is that it provides the resource for visual thinking and sharpens one's attentiveness towards the observable object or space.

**Keywords:** *Academic samples, art academies, copies, mannerism.*

**Akadēmiskā parauga** jēdziens un **akadēmisko paraugu** pielietojums mūsdienu mākslā un mākslas izglītības metodikā nav vienkārši vērtējams jautājums, jo, lai gan tiek uzskatīts, ka modernā pasaule, progresējot neatkārtojamas individuālās

izteiksmes virzienā, ir atbrīvojusies no šīs jaunrades brīvību šķietami apgrūtinātās pagātnes nastas, iepriekšējo mākslas stilu paraugi atkal atgriežas – nereti tiešu, nepārprotamu vizuālu citātu veidolā vai atklātā interpretācijā –, lai caur laikmetīgās jaunrades formām spītīgi atgādinātu par savu fizisko un virtuālo esamību.

**Akadēmisko paraugu** kā vizuālu mākslas izteiksmes vēsturisko referenču esamību un to nepieciešamības pakāpi pamato, attaisno vai noliedz laikmeta teorijas, kuras katrā vēsturiskajā situācijā liecina par kolektīvajā apziņā eksistējošo, aktuālo izpratni par lietu vēlamu stāvokli. Mainoties teorētiskā diskursa kontekstam, šķietami mainās arī diskursa objekta saturs, kas šajā gadījumā ir mākslas darbu paraugu kultivēšanas tendences izcelsme un **akadēmisko paraugu** nozīme attēlošanas kultūrā. Šo pārdomu mērķis ir izklāstīt **akadēmisko paraugu kultūras** tēmas vēsturiskos aspektus un paraudzīties uz **akadēmiskajiem paraugiem** no mākslas akadēmiskās metodoloģijas pozīcijām. Šim rakstam nav nolūka attaisnot tā dēvēto klasisko mākslas akadēmiju līdz pat vēl 19. gs. vidum regulāri piekopto iztēles indoktrinēšanu, piespiežot studentus atdarināt mākslas autoritāšu vai meistaruru jaunrades izteiksmes veidu. Piemēram, akadēmijas profesoru zīmējumu kopēšana, saskaņā ar Francijas Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*) 1663. gada noteikumiem, bija obligāta zemākā līmeņa studiju daļa [Pevsner 1940: 92]. Raksta autora izpratnē **akadēmiskie paraugi**, papildus lomai, kādu tie pilda kā akadēmiskā treniņa objekti, ir arī mākslas darba tēlainās un formālās struktūras elementi. Pārdomas par **akadēmisko paraugu** būtības jautājumiem ir pārdomas arī par to, kā mākslas vērtības pārstāvoši artefakti veido estētiskos priekšstatus, piedalās vizuālajā uztverē un – kas ir īpaši nozīmīgi – funkcionē kā aktīva vizuālās domāšanas daļa.

Vizuālajai mākslai nav paralēlas eksistences veida cita medija izteiksmē, kāds ir, piemēram, mūzikai, kuru ir iespējams pilnvērtīgi atskaņot vai mentāli dzirdēt, skatoties nošu rakstā. Mūsdienu neizmērojami plašajā kultūras objektu piedāvājuma vidē nevajadzētu sajaukt oriģinālos mākslas darbus ar to virtuālajiem aizvietotājiem, kuru sasniedzamību nodrošina tā dēvētie **izplatības mediji** – televīzija, internets u. tml. Tas ir nozīmīgs mūsdienu sabiedrības sasniegums un varbūt pat veiksmē, ka vēsturiskos artefaktus iespējams sasniegt neinstitucionālā veidā, brīvi izvēloties intereses objektus. Vienlaikus mākslas darbu virtuālā pieejamība rada sajūtu, ka intereses objekti ne vien atrodas šeit, bet arī ir radīti un eksistē, lai būtu mūsu rīcībā. Nav noslēpums, ka mākslas darbu oriģinālu izteiksmes uztveramība atšķiras no to reprodukciju, tostarp arī pašu kvalitatīvāko reprodukciju uztveramības. Vēl jo vairāk tas attiecas uz digitalizētiem mākslas darbu attēliem, kuru autentiskās kvalitātes nereti ir gandrīz pilnīgi “pazudušas digitālajā tulkjumā”, kurā katru reizi kā tulkotājas piedalās vismaz divas ierīces, turklāt bieži vien ar nesaskaņotu regulāciju un dažādu datu pārraidīšanas jaudu. Šobrīd jautājumam vajadzētu būt nevis par to, vai mākslas darbu

paraugi – gan analogā, gan digitālā formā – ir akadēmiskajai izglītībai vajadzīgi un laikmetīgi vēlam, bet gan par to, kādus priekšstatus veido tehnoloģiju sagrozītā realitātes aina. Šādā skatījumā mākslas darba atdarināšana, rūpīgi novērojot fiziski reālo objektu, šķiet, gluži nevainīga nodarbošanās.

Mākslas objektu un attēlu sasniedzamība, 16. gs. renesanses jeb činkvečento Itālijā veidojoties mākslas akadēmijām, bija sarežģīta un pat bīstama, jo oriģinālu apskatīšanai dēļ nācās ceļot no vienas pilsētas vai reģiona uz citu. Amatnieku brālības – ģildes vai cunftes, kas bija saglabājušas savu institucionālo ietekmi kopš viduslaikiem, radikālākajos gadījumos liedza importēt mākslas darbus un aizliedza citu zemju māksliniekiem praktizēt ģildes kontrolētajā teritorijā. Attēli grāmatās bija gravīras, kas tipogrāfiju tehnisko iespēju dēļ ierobežoti atspoguļoja oriģinālu estētiskās vērtības, turklāt ilustrācijas nereti bija tik ļoti interpretētas, ka tika atzīta nepieciešamība pārbaudīt to atbilstību [Haskell, Penny 2006: 40]. Šādā situācijā akadēmiju lēmums studēšanai izmantot oriģinālo mākslas darbu kopijas bija tam laikam attaisnojams un racionāls risinājums. Piemēram, Francijas Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas Romas stipendiātu pienākumos ietilpa nozīmīgāko mākslas darbu – tostarp gleznu un skulptūru – kopēšana un darbu nosūtīšana uz Parīzi [Pevsner 1940: 99]. Pevsners [Pevsner 1940: 99] saskata kopēšanas kultūras izveidošanās kopsakarību ar Francijas karaļa Luija XIV ministra Kolbēra (*Jean-Baptiste Colbert*) ieviesto merkantilisma politiku – Francijas piekopto stratēģiju importēt gan mākslas priekšmetus, gan tehnoloģijas, gan arī amata prasmes. Kolbēra izteikums par *visa tā, kas ir skaists Itālijā, iegūšanu Francijā* [Haskell, Penny 2006: 40] labi raksturo tā laika Francijas valstiski organizēto attieksmi pret kultūras vērtībām, kurai līdzās kultūras vērtību importam bija arī gluži praktiska nozīme – Versaļas pils kompleksa dekorēšana.

Mākslas akadēmijas sāka veidoties činkvečento vidus posmā, sabiedrībai aizvien skaidrāk apzinoties nepieciešamību paplašināt un uzlabot mākslinieku un arhitektu izglītības kvalitāti. Šī atziņa evolucionēja līdztekus Antīkās kultūras artefaktu – skulptūru un arhitektūras objektu – apzināšanai, pētīšanai, publiskas demonstrēšanas sākumam un visbeidzot arī to atzīšanai par universāliem kvalitātes etaloniem. Tāpat kā antīkā laika domātāju sacerējumu tulkošana un iespiešana, arī antīko artefaktu kopēšana un pavairošana jau 16. gs. vidū kļūst par pastāvīgu kultūras industrijas daļu, un tāda tā ir vēl arī mūsdienās, neraugoties uz to, ka jaunu kopiju izgatavošanas pieprasījums ir sarucis. **Akadēmisko paraugu** estētiskās ietekmes samazinājumam ir acīm redzami pozitīvas sekas. To apstiprina fakts, ka, sākot ar 19. gs. nogali, mākslas izteiksmes daudzveidība ir kļuvusi nesalīdzināmi lielāka, nekā tā bija iepriekšējā mākslas attīstības periodā. Mākslas izteiksmes plašums ir radījis plašāku teorētisko skatījumu – mākslas procesus skaidrojošo ideju konfrontācijā veidojoties jaunām attieksmēm un priekšstatiem.

Akadēmijas radās un pilnveidojās, iedibinot līdz tam nebijušas mākslas apguves metodes un jaunrades attieksmes. Agrīnajās mākslas akadēmijās izveidojās priekšnosacījumi arī tam, ko mūsdienās saprotam ar sagatavotiem akadēmiskiem priekšlasījumiem un kritiskās diskusijas kultūru. No šā brīža skatījuma nebūtu korekti vainot akadēmijas par ietilgušu konservatīvu attieksmi, jo radikāla mākslas izpratnes paradigmas maiņa no viduslaiku patriarhālā meistara darbnīcas modeļa uz akadēmisko studiju modeli nevarēja notikt uzreiz, līdzīgi kā sabiedrībā pakāpeniski attīstījās un pilnveidojās demokrātisko attiecību priekšstati. Jāuzsver, ka tieši akadēmiju dibināšana un to radītā un uzturētā mākslas teorētisko jautājumu apspriešanas kultūra ļāva pārskatīt izglītības satura ziņā sevi izsmēlušo meistarū un mācekļu attiecību modeli, to aizvietojo ar inteligentu konceptu par studiju saturu un studiju disciplīnu.

Principiāli svarīga loma mākslas izglītības pamata nostādņu izveidošanā bija **vēlinā manierisma** tendencei činkvečento beigu posma mākslā. Tomēr pirmo reizi **manierisma** tendence mākslā parādījās Florencē 16. gs. 20. gados kā jaunas stilistiskās izteiksmes meklējumi, ko skaidroja kā mākslinieku psiholoģisku reakciju uz nemiera laiku iestāšanos sociālajā telpā un reliģiskajā pasaules uztverē. Tas ir ticams pieņēmums, ja atceramies kaut vai reformācijas sākšanos 1517. gadā, Romas izlaušanās 1527. gadā, mēra epidēmijas un aukstuma perioda vai tā sauktā “mazā ledus laikmeta” iestāšanos Eiropā. Mākslas vēsturnieka Horsta Voldemāra Jansona (*Janson, 1971*) skaidrojumā 16. gs. sākuma *manierisms* radās kā *apzināta, antiklasiska* [Janson, Cauman 1971: 205] reakcija uz *stabilo, pārlicināto Augstās Renesanses laika pasaules* [Janson, Cauman 1971: 206] radīto attēlošanas veidu mākslā. Lai gan mākslinieki veido to sabiedrības daļu, kuras darbības rezultātos mēs saskatām laikmeta iedabu, tomēr būtu pārāk vienkāršoti apgalvot, ka radošo personību intereses ir identiskas sociāli politiskajiem notikumiem. Māksliniekiem ir arī savi mērķi un mākslai specifisku interešu loks, piemēram, individuālā stila izveide – cēloņsakarīga parādība, kas rodas, jaunradē iesaistītajiem indivīdiem akumulējot un pārveidojot iepriekšējo kultūru sasniegumus. Tāpēc nākamā stila pazīmju potenciāls parādās vēl iepriekšējā stila izteiksmes ietvaros, un viena no estētiskās izteiksmes pārmaiņu rosinātājiem činkvečento sākumā bija arī mākslinieku iekšējā motivācija eksperimentēt ar neparastiem izteiksmes veidiem estētiski un tehnoloģiski stabilā kultūrvīdē. Činkvečento sākuma posmā attēlošanas tehnikas bija apzinātas, aprakstītas un izkoptas, kas radīja apstākļus tam, ka mākslinieku interese novirzījās no tehniskajiem risinājumiem uz izteiksmes kāpināšanu un daudzveidības meklējumiem. Arī pakāpeniskā mākslinieka neatkarības palielināšanās no gildes diktētajiem noteikumiem sekmēja izteiksmes brīvības pieaugumu.

Otrais, **vēlinā manierisma** virziens, attiecas uz činkvečento beigu posmu Itālijā, kad mākslā sāk dominēt apzināti eklektiska attieksme. Pirmās manieristu ģenerācijas pārstāvju, piemēram, Rosso Fiorentīno, Parmidžanīno, Pontormo, eksperimenti

ar kompozīcijas asimetriskumu, dinamiskumu un telpiskās attēlošanas veidiem prognozēja un ievadīja dinamisko baroka izteiksmi, bet otrā – **vēlīnā manierisma** mākslinieku paaudze bija aizņemta ar Dižrenesanses mākslas sasniegumu kanonizēšanu un mākslas empīrisko un intelektuālo sasniegumu pārvēršanu par studiju metodiku. Mošes Baraša ieskatā *vēlīnais manierisms ir kultūras fenomens, kuru nosaka nostabilizēti mākslas modeļi un normas, nevis dabas un zinātņu studēšana* [Barasch 1985: 205]. Novēršanās no dabas kā jaunrades pamata resursa studēšanas tomēr ir raksturīga abām manierisma tendencēm, un Pefsners *vēlīnā manierisma* stilistiskās izpausmes raksturo kā *manieristu shematiskumu* pretēji *brīvajam baroka mākslas plūdumam* [Pevsner 1940: 93]. Šis laikmeta ideju konteksts pilnībā saskan ar mākslas akadēmiju izvirzīto ideju par *renesanses meistarību darbu inteliģentu imitāciju* [Blunt 1962: 137] kā mākslas studiju metodikas pamatdoktrīnu.

Šī vēsturiskā atkāpe par **manierisma** izcelsmes iemesliem un jēdziena attiecināmību ir nepieciešama, lai: 1) skaidrotu **manierisma** kopsakarības ar akadēmiskā attēlošanas kultūru un 2) lai novērstu iespējamo pārpratumu **manierisma** termina attiecinājumā. Pirmais činkvečento sākuma *manierisma* termina skaidrojums attiecas uz laiku, kad mākslā aktīvi darbojas izcilie Dižrenesanses mākslinieki, piemēram, Mikelandželo, Ticiāns, Koredžo, arī aizsaulē nesen devušies Leonardo da Vinči (†1519) un Rafaēls (†1520), bet otrais, **vēlīnā manierisma** termins attiecas uz činkvečento beigu posmu, kad renesanses mākslas neapstrīdamās autoritātes jau bija kļuvušas par ikoniskiem tēliem no nesenās pagātnes. Nav grūti iztēloties tā laika jaunās paaudzes mākslinieku sajūtas, kuri veidoja savas profesionālās karjeras renesanses dižo, bet jau mūžībā aizgājušo mākslinieku slavas neizgaisušajā ēnā. Iespēja tikt salīdzinātam ar neapstrīdamām mākslas autoritātēm laikā, kad vēl dzīvi bija tie, kas paši bija pieredzējuši ikonisko mākslas darbu tapšanu vai pat pazinuši meistarus, varētu būt visai nomācoša.

Pagājušo laiku un vēl nesenajā pagātnē praktizējušu mākslinieku radīto mākslas darbu atdarināšanu rosināja doma par mākslas sasniegumu saglabāšanas nepieciešamību [Barasch 1985: 205]. Šāds skatījums veidoja činkvečento beigu posma mākslai raksturīgo eklektismu – ideju, ka izcilus mākslas darbus ir iespējams radīt, apvienojot citu iezīmīgu mākslas darbu tēlainos elementus un stilistiskās izteiksmes veidus. Šo kopumā mehānisko attieksmi pret jaunrades būtību var aplūkot kontekstā ar Ervīna Panovska formulēto domu par mākslas darbu kā *laikmeta pamata attieksmes* izteicēju [Panofsky 1955: 14]. Šādā skatījumā apgalvojums par činkvečento beigu posma mākslas eklektiskumu iegūst noteiktu teorētisku ietvaru, jo attieksme pret mākslu ir arī refleksija uz aktuālā laika iezīmēm. Jāpiebilst, ka laikmeta stilistisko attieksmi var pārstāvēt gan oriģinālais mākslas darbs, gan tā kopija. Abos gadījumos var rekonstruēt to stila pazīmju kopumu, kas vispārīgā izriet no formālās izteiksmes raksturīgākajām īpašībām un veido **laikmeta attieksmi** pārstāvošu, tipisku stila pazīmju

kopumu. Plašāk palūkojoties uz kopēšanas būtību, var konstatēt, ka jebkura nosta-  
bilizēta mākslas stila rašanās ir saistāma ar noteikta veida atbilstību formāliem un  
tēlainiem priekšstatiem un attēlojuma prototipiem. **Akadēmisko paraugu** kā atdari-  
nāšanas un kopēšanas objektu nozīmīgums kultūru mijiedarbē nebūtu apstrīdams arī  
senākajos laikos, ko apliecina kaut vai daudzās antīkās Romas laikā marmorā kopētās  
grieķu bronzas statujas. Kopijas, kas veido daudzskaitlīgo **akadēmisko paraugu** ko-  
pumu, ir loģiska stila izplatības parādība.

Arī **akadēmisko paraugu** fiziskais stāvoklis un to vēsturiskā vērtība ietekmē  
mūsu attieksmi pret paraugiem kā uzmanības un vērtēšanas cienīgiem objektiem.  
Īpaši tas attiecas uz parauga precizitāti, senatnīgumu vai autentiskumu. Vispārāzīta  
doma par mākslas darbiem kā atdarināšanas objektiem vai **akadēmiskajiem parau-  
giem** rodas 16. gs. otrajā pusē, kad mākslas akadēmijas meklē iespējas nodrošināt stu-  
dētus ar kvalitatīviem metodiskajiem materiāliem un iespēju pastāvīgi un patstāvīgi  
studēt mākslas vērtības. Par **akadēmiskajiem paraugiem** akadēmijās sākotnēji kļūst  
mākslas darbu oriģināli – pārdomāti izraudzīti un emocionālā ziņā precīzi aranžēti  
attēlošanas objekti, taču, palielinoties mākslas akadēmiju skaitam 17. un 18. gs., ma-  
nuālo treniņu un estētiskās izpratnes veidošanu mākslas studiju metodikā nodroši-  
nāja oriģinālu kopijas. **Akadēmisko paraugu** kā metodisko mācību līdzekļu loma  
ir saglabājusies arī mūsdienās, bet nereti bez sākotnējā virsuzdevuma izkopt auten-  
tiski estētiskās sajūtas.

Ne visas kopijas ir vienāda veida. Ir gan tieši, mehāniski tēlniecisko objektu –  
galvenokārt, skulptūru vai arhitektūras objektu – atlējumi ģipsī, kas garantēja gan  
augstu atveidojuma precizitāti, gan arī stila izteiksmes imitācijas – mākslas darbu  
attēlojumi, kuri veikti, ilgstoši novērojot un atdarinot oriģinālus. Otrajā gadījumā  
attēlojuma precizitāte ir relatīva, jo to ietekmē optiskajā novērošanā gandrīz vai ne-  
izbēgamās novirzes no oriģinālās formas. Attēlotāju profesionālās prasmes un discip-  
linētība gan nebūtu jāapšaubā, jo par darba kvalitāti šie amata speciālisti atbildēja ar  
savu reputāciju un karjeru. Amata brālības – cunftes vai ģildes – vēl 16., 17. un pat  
18. gadsimtā stingri kontrolēja savu kolēģu veikumu, rūpīgi uzraudzīja darba tirgus  
nišu un nepieļāva kompromisus kvalitātē.

Mākslas studijas nav iedomājamas bez attēliem un objektiem, kuri ar sajūtām  
tieši uztveramā veidā pārstāv kultūras sasniegumus. Studēšana činkvecento, 17. gs.  
un apgaismības laika akadēmijās nebūtu ne metodiski iespējama, ne saturiski iedo-  
mājama bez atzītu mākslas darbu paraugu kanona kā *darbu kopuma, kuram ir piedē-  
vēta neapstrīdama kvalitāte* īpašas *kultūras ietvarā* [Perry, Cunningham 1999: 12].  
**Akadēmiskie paraugi** bija gan estētiskās attieksmes mācīšanas līdzeklis, gan ma-  
nuālā treniņa līdzeklis un studentu patstāvīgo vizuālās izpētes studiju objekts. Savu-  
kārt mūsdienu racionāli strukturētajā un kritiski orientētajā augstākās izglītības vidē  
**akadēmisko paraugu** izmantošana nereti ir akadēmiskās rutīnas sekas. Mākslas

studentiem apgūstot mākslas pamatus, nav mazsvarīga arī mākslas darba kā estētiskās ieušanās objekta nozīme vai tāda kā virtuālā saskarsme ar mākslas darba radītāja personību. Ieušanās cita mākslinieka vizuālajā domāšanā un praktiskajā rīcībā, atdarinot formālās izteiksmes veidus un līdzekļus, ļauj iegūt vairāk informācijas un iemantot personiskāku izpratni, nekā to varētu sniegt dokumentāli vēstures apraksti vai stila formālā analīze. Ieušanās faktora noliegšana būtu tikpat pretrunīga kā filozofijas studentu kritizēšana par seno laiku domātāju tekstu lasīšanu.

Kopiju kā **akadēmisko paraugu** estētiskais nozīmīgums tiek nepamatoti degradēts, stigmatizējot tās kā otršķirīgus, zemākas vērtības artefaktus. Džeks Meilands piedāvā artefakta *estētisko vērtību* noteikt šķirti no tā *totalās vērtības* [Meiland 1983: 378], kuru papildus estētiskajiem apsvērumiem ietekmē arī priekšstati par konkrētā artefakta **oriģinalitāti**. **Oriģinalitātes** jēdziens savukārt ir skatāms kopsakarībā ar artefakta vēsturiskuma pakāpi, jaunatklājuma pirmreizīgumu, radošā indivīda uzdrīkstēšanās novērtējumu konkrētajā vēstures posmā, nemaz nepieminot oriģinālā mākslas darba komerciālo vērtību. **Oriģinalitātes** faktiskais trūkums kopijai tomēr nav principiāls šķērslis estētiskās ieinteresētības vai estētiskā pārdzīvojuma sajušanai, kas rodas, nonākot garīgā saskarsmē ar augstas kvalitātes kopijām. Pretējā gadījumā kultūru pārstāvošajai, erudītajai sabiedrībai vajadzētu nicinoši novērsties no Antīkās Romas laikā darinātajām grieķu statuju kopijām un radikāli pārskatīt publiskajai apskatei domātās mākslas muzeju kolekcijas.

Ikvienu manuāli darināta kopija fiziskā materiāla apstrādes laikā iegūst relatīvu unikalitāti pat tajos gadījumos, kad tā izpaužas vizuālajai uztverei gandrīz nesasniedzamajos objekta virsmas apstrādes smalkumos, piemēram, ģipša formu atliešanas meistaram slīpējot ķīļformu atstātās šuvju vietas. Jāpiebilst, ka tehnoloģiska reproducēšana, kā, piemēram, trīsdimensiju skenēšana un izdrukāšana šeit netiek aplūkota. Interpretētā artefakta formālās vērtības var pārsniegt oriģinālā artefakta vērtības. Saprātīga oriģinālā objekta formas korekcija tika kultivēta arī senāk, piemēram, 17. gs. Francijas karaļa galmā un karaliskajā akadēmijā kopēšanas laikā radītas atkāpes no oriģināla, ja tās uzlaboja objekta izskatu, tika uzskatītas pat par vēlamām [Haskell, Penny 2006: 39]. Kopēšanas laikā veikta un apzināta oriģinālā artefakta estētisko vērtību rekonstrukcija vai korekcija nesamazina kopijas atpazīstamību, funkciju un estētisko ietekmi akadēmiskās attēlošanas kultūrā. Visbeidzot – mākslā izglītotiem, erudītiem indivīdiem piemīt intuitīva spēja atšķirt labākus mākslas darbus no kvalitātes ziņā pieticīgākiem darinājumiem, un jāpiekrīt Meilandam, ka *nevienam nerūp ļoti slikta mākslas darba oriģinalitāte. Tā oriģinalitātei ir nozīme tikai tad, kad tas ir ļoti labs* [Meiland 1983: 378]. Interpretētu mākslas paraugu un oriģinālo artefaktu antagonismam nevajadzētu satraukt postmodernisma kultūrvidi uzturošo sabiedrību, jo šķiet, ka vizuālās mākslas mantojuma uzveltās atbildības nastas nogurdinātās radošās aprindas sajustu tikai atvieglojumu, ja eklektiska un kaleidoskopiska vēsturisko

artefaktu detaļu izmantošana jaunradē tiktu vispārēji atzīta par labāko iespējamo kultūras attieksmi pēcindustriālajā pasaulē. Pretēji tam, akadēmiskajai kultūrai jāsauglabā noturīgi vērtību priekšstati un vērtību fiziskās references – oriģinālie artefakti un to atdarinājumi.

Domājot par t. s. klasiskajām mākslas akadēmijām, nenovēršami nāk prātā vienkāršoti priekšstati par administratīvi kontrolētu un hierarhiskā disciplīnā būvētu mākslas augstskolas vidi, kur studentiem bija obligāta formas tērpu nēsāšana un ierobežota pārvietošanās brīvība, kā tas, piemēram, bija 19. gs. sākuma imperiālajā Sanktpēterburgas mākslas akadēmijā, kur vecāko kursu studenti akadēmijas telpas drīkstēja atstāt tikai svētdienās un brīvdienās, bet vasarā bija jābūt *aizņemtiem ar programmām* vai jāklausa mākslas teorijas lekcijas [Молева, Белятин 1963: 254]. Pakļaušanās profesūras prasībām bija tā laikā norma, tomēr nereti tikai ārēji izrādīta, jo formāla kārtības ievērošana ne vienmēr nozīmēja arī garīgu pakļaušanos.

Arī priekšstats par vienveidīgajām prasībām klasiskajās mākslas akadēmijās tomēr šķiet pārspīlēts, mazāk pievēršot vērību tam, ka jau kopš 17. gs. vidus notika kritiska autoritāšu ietekmes uz studējošajiem novērtēšana. To pierāda fakts, ka zīmēšanas nodarbībām Francijas Karaliskajā glezniecības un tēlniecības akadēmijā bija noteikta ikmēneša *profesoru rotācijas* prasība, lai *izkļiedētu kāda mākslinieka individuālā stila ietekmi uz studentiem* [Efland 1990: 37]. Te jāpiebilst, ka zīmēšanas nodarbības agrīnajās mākslas akadēmijās tika uzskatītas par mākslas apmācības pamata metodi, savukārt gleznošanu un tēlniecību studējošie apguva sava meistara, akadēmijas profesora vadītajā darbnīcā [Pevsner 1940: 92].

Maldinošs ir arī priekšstats par akadēmisko izglītību kā kaut ko nepraktisku, saturiski atrautu no realitātes un pretstatu darba tirgum. Vairumā gadījumu akadēmijas ir sagatavojušas augsti kvalificētus speciālistus tieši tajās mākslas jomās, kurās bija pastāvīgs pasūtījums. Tāpat akadēmijas spēja adekvāti pielāgoties aktuālajām mākslas pieprasījuma prasībām un arī pašas veidoja racionālas kritēriju sistēmas, par ko skaidri liecina 17. gs. beigās Francijas mākslas akadēmijas izstrādātais mākslas darbu tēmu iedalījums žanros. Akadēmiju atsvešināšanās no laikmeta tendencēm izpaudās 19. gs. otrajā pusē, radikālo industriālo un sociālo pārmaiņu laikā, kad daļa klasisko mākslas akadēmiju nespēja laikus reaģēt uz jaunajiem industriālās pasaules izvirzītajiem uzdevumiem. Šajā laikā mākslas izglītība sāk fragmentarizēties un sazaroties, veidojot industrijas interesēm pielāgotu izglītības saturu, kas 20. gs. sākumā kļūst par dizaina izglītību. Tomēr jāatzīst, ka mūsdienu mākslas augstskolas ir pārmantojušas vienu no sistēmiskajām klasisko akadēmiju darbības iezīmēm – kritisko diskusiju kultūru un praktiskās pieredzes pārveidošanu teorētiskās atziņās.

Skeptiski vērtējot **akadēmisko paraugu** izmantošanu mūsdienu mākslas augstskolu studiju procesā, jāatceras, ka tieši caur paraugiem – eksotisko kultūru artefaktiem – 19. un 20. gs. mijā Eiropas mākslā parādījās jaunas izteiksmes veidi. Veiksmīga



eksotisko tēlu sintēze un telpas izteiksmes interpretācija radīja mākslas tendences, kuras iezīmē mākslas kopainu visa 20. gs. laikā. Ikviens mākslas vēstures kolektīvajā atmiņā saglabāts mākslas darbs vismaz vēsturiskā un stilistiskā skatījumā arī ir paraugs. Mākslas darbs vai tā kopija kā vēstures fakts apliecina, ka agrāko laiku kultūras sasniegumi nav tikai eksaltēti un mitoloģizēti nostāsti, bet ir fiziski pierādāmi notikumi, kas ir aktuālajā laikā vizuāli sasniedzami, sajūtami un kritiski novērtējami arī cita laikmeta ideju kontekstā.

Mākslas darbu kā **akadēmisko paraugu** izmantošana attēlošanas prasmju apguvē uzkrāj un stabilizē noteikta veida pieredzi, kura var būt gan ar pozitīvu, gan dažkārt arī ar negatīvu nozīmi. Kritiski vērtējamas **akadēmisko paraugu kultūras** blakusparādības ir, pirmkārt, paliekoša vai pat dominējoša ietekme uz tēlaino domāšanu un, otrkārt, redzamās pasaules novērošanas un izzināšanas aizstāšana ar jau pastāvošu attēlu atdarināšanu. Praktiskajā darbībā sakņotai vizuālās mākslas pētniecībai – mākslas autentisko procesu izzināšanai – mākslas darbu paraugu vai attēlu kanons ir tikpat nepieciešams kā datu krājums jebkurai citai zinātnei, kas attīstās, aiz sevis atstājot sakārtotu zināšanu vidi. Instinktīva izvairīšanās no datu reģistrēšanas un apkopošanas, aizbildinoties ar pētījumu nozares īpašo stāvokli, ir konstatēta mūsdienu vizuālās kultūras pētniecības problēma, kas samazina pētnieku iespējas demonstrēt pētījumu rezultātus un apspriest atklājumus ar kolēģiem no citām zinātņu nozarēm [Deacon 2008: 93]. Savukārt vizuālajai domāšanai ir nepieciešams apzināti iegūtu, internalizētu un mentāli pārstrādātu vizuālo priekšstatu, normu, tēlu un stila izteiksmes prototipu krājums, kas saasina un fokusē vizuālās pasaules uztveri, iedrošinot individu spējas rīkoties patstāvīgi, sistēmiski un vienlaikus arī neordināri.

### ***Izmantotie avoti***

- Barasch, M. (1985). *Theories of Art, 1: From Plato to Winckelmann*. New York, London: Routledge.
- Blunt, A. (1962). *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. New York: Oxford University Press Inc.
- Deacon, D. (2008). Why Counting Counts. In: M. Pickering (ed.). *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Efland, A. D. (1990). *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York, London: Teachers College Press, Columbia University.
- Haskell, F., Penny, N. (2006). *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculptures 1500–1900*. New Haven; London: Yale University Press.

- Janson, H. W., Cauman, S. (1971). *A Basic History of Art*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J.; Harry N. Abrams, Inc. New York.
- Meiland, J. W. (1983). Originals, Copies, and Aesthetic Value. In: P. Lamarque, S. H. Olsen (eds). (2008) *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*. Malden, MA, USA; Oxford, UK; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing Ltd.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press (Phoenix edition 1982).
- Perry, G., Cunningham, C. (eds). (1999). *Academies, Museums and Canons of Art*. Yale University Press; The Open University.
- Pevsner, N. (1940). *Academies of Art Past and Present*. New York: Cambridge at the University Press.
- Молева, Н., Белютин Э. (1963). *Русская художественная школа первой половины XIX века*. М.: Искусство.