

ĀBSURDA KARTES UN DZĪVES PĒDAS

PĒTERIS BANKOVSKIS

"Mums nepieciešams iluzionists, kurš zina, ka visa māksla pirmām un galvenām kartām ir *trompe-l'oeil* (optiska ilūzija), arī *trompe-la-vie* (dzīves ilūzija), tāpat kā visa teorija ir *trompe-le-sens* (nozīmes ilūzija); ka visa glezniecība, tā vietā, lai būtu pasaules izteikšanas veids (tādējādi automātiski pieņemot, ka tā ir "autentiska"), īstenībā veidojas no lamatām un slazdiem, kurās varētu iekrist vien visai naīva nozīme. Caur ilūziju no jauna jāatklāj kāda fundamentāla kārdināšanas forma."

Šis īsais teksts katalogam nebūs īstā vieta spriešanai par Bodrijāra attiecībām ar estētiku un ilūzijām. Citējām šoreiz divu vārdu dēļ. Pirmais no tiem ir arī citātā pirmais: mums. Kas gan ir šie "mēs", kam viss turpmākais tik ļoti nepieciešams? Vakareiropas intelektuāļi, kuri tad, nosakot, kurš ir iluzionists, kurš nē, veido prioritātes mākslas hierarhijā, respektīvi tirgū? Varbūt "mēs" ir eiropeiskās civilizācijas pārņemtu cilvēku absolūtais vairākums, kam vizuālās mākslas aprobežojas ar attēliem bulvāravīzēs un TV reklāmpauzēm? Vai, pārmetot tiltu uz mūsu realitāti, "mēs" ir tie daži, kas vispār šad un tad palasa Rietumu intelektuāļu sacerējumus (*trompe-le-sens*)?

Otrais mūs interesējošais vārdis ir *kārdināšana* (Cīrihē iznākošā žurnāla Parkett divvalodu tekstos attiecīgi: *Verführung* (vāc.) un *seduction* (angl.)). Tā vien šķiet, ka šis vārds konkrētajā tekstā, iespējams, ienācis automātiski, bet vispār it kā ģeneralizē kādu gluži vai globālu sajūtu: proti, vēl viena "paradīze" ir beigusies – eiropeiskās civilizācijas Lielo ilūziju paradīze, – un čūskas vietā nu kārdināšanu veic Mazās ilūzijas, ko, ja vēlas, var saukt arī par mākslu.

Fokusa attāluma mainīšana, saglabājot vienu skatpunktu, ļauj kombinēt mikro un makropasaules impulsus dažādās ritmiskās struktūrās. Jo bieži mūsdienu mākslā tā tiek panākts kaleidoskopisks raibums un ņirboņa, kam piedēvē postmodernisku formu daudzveidību. Bet var būt arī citādi: fokusējumam mainoties, saglabājas tās pašas struktūras un attiecību režģi. Tā tas, iespējams, ir agro viduslaiku Eiropas mākslā, tā, varbūt, – klasiskajā Ķīnā un Japānā.

Ko šolaiku Eiropas mākslā var nozīmēt šāda pieeja? Vai ticību Austrumu kontekstā? Vai bēgšanu (no grūstošās "paradīzes") eskeipismā? Vai – vēl vienu ilūziju?

Līga Purmale savas glezniecības virzību manifestē jau ar darbu cikla nosaukumu: "Četras variācijas par Busona Josas (1716 – 1783) dzejas motīviem". Acīmredzot viņa tic, ka spēj redzēt pasauli no 18. gs. japāņu dzejnieka skatpunkta. Saprotams, šāda ticība jebkuram (pat ja viņš būtu japānis) šodien ir vairāk gan ticības griba, kārdinājums no "viņpasaules". Bet, ja to kā instrumentu izmanto tagadnes un šejienes reālās dabas ainavas kontemplācijai, tad var rasties šādi "dekoratīvi aizvirtņi realitātes logiem", par kādiem var nosaukt skaistos, maģiski kāpinātā pašiedvesmā radītos Līgas Purmales ainavgleznojumus. Ar "dekoratīvismu" šai gadījumā (un runājot par latviešu glezniecību

MAPS OF THE ABSURD AND TRACES OF LIFE

PĒTERIS BANKOVSKIS

"We are in need of illusionists who know that art and painting are illusion – as far, that is, from the intellectual critique of the world as from aesthetics in the strict sense (which presupposes a deliberate distinction between the beautiful and the ugly) – illusionists who know that all art is first and foremost a *trompe-l'oeil* (an optical illusion), a *trompe-la-vie* (a life-illusion), just as all theory is a *trompe-le-sens* (a meaning-illusion), that all painting, rather than being a kind of expression of the world (and therefore allegedly "authentic"), actually consists in setting lures, traps in which meaning would have been rather naive to get caught. One must rediscover through illusion, a fundamental form of seduction."

This brief text to the catalogue would not be the right place to discuss the relationships of Baudrillard with aesthetics and illusions. This time the quotation was chosen just because of two words. The first one is the first also in the quotation: we. What is this "we", who so badly need all that follows? West European intellectuals who, by determining who is an illusionist and who is not, set up priorities in the hierarchy, i.e. in the market of art? Maybe "we" is the absolute majority of people, overwhelmed by European civilisation, for whom visual art does not go further than pictures in the gutter press and TV ads? Or, to span a bridge to our reality, "we" are those few who now and then read the writings of Western intellectuals (*trompe-le-sens*)?

The other word of our interest is seduction (the German word in the bilingual magazine *Parkett*, published in Zürich, is 'Verführung'). It seems that the word might have entered the specified text automatically, yet in its broad sense it generalises an almost global sensation: one more "paradise" has come to an end – the paradise of the Great Illusions of the European civilisation – and seduction now is the part of the Small Illusions which, if one pleases, can also be called art.

Changing the focus, however preserving the same vantage point, makes it possible to combine the impulses of the micro and macro world into a variety of rhythmic structures. In contemporary art it often is a way to produce kaleidoscopic motley and dazzle to which the variety of postmodern forms is ascribed. However, it is also possible that with the changing focus the same structures and network of relationships are preserved. It could be like this in the art of the early Medieval Europe, maybe – in classical China and Japan.

What could such an approach mean in European art today? A belief in an Oriental context? A flight (from collapsing "paradise") into escapism? Or – one more illusion?

Līga Purmale manifests the trend of her painting already in the name of the cycle: "Four Variations on the Motifs of Buson Iosa's (1716 – 1783) Poetry". Obviously, she believes in her ability to see the world from the vantage point of the 18th century Japanese poet. Of

kopumā) nav jāsaprot saloniska (kiča) estētika, bet gan pat visradikālākajās latviešu laikmetīgās mākslas izpausmēs aizvien klātesošais kompozicionālais (iekšējās struktūras) samērs, arī – melanholiski kontemplatīva pieeja. Līgas Purmales glezniecība sākotnēji (septiņdesmitajos gados) veidojās amerikāņu fotoreālisma ietekmē, taču jau tad tā vietā, lai, bezkaislīgi ar aerogrāfu krāsojot palielinātas gadījuma rakstura fotogrāfijas projekcijas, runātu par attēla iepriekšnolemto eksistenciālo atsvešinātību, par cilvēkvides naidīgo vienaldzību, viņa izvēlējās citu ceļu. Līga Purmale priekšmetisko, vielisko pasauli uztvēra kā izaicinājumu, kā vizuālo barjeru un kā tādu to arī veidoja gleznu plaknēs, ilgstoši neskaitāmās plānās kārtās liekot krāsslāņus, kas rezultātā radīja caurspīdīgas vibrācijas barjeru, tādu kā telpu deformējošu un atstarojošu ekrānu subjekta un objekta diskursīvajā saiknē. Šis “ekrāns” gadu gaitā, aizvien blīvāk atstarojot un kondensējot informāciju, radījis pašreizējo Līgas Purmales un ainaviskās reprezentācijas attieksmju rezultātu – “ainavas”, kurās atpazīstamo (kaut vai deformēto vai kodēto) elementu klātbūtne tuvojas nullei. Tādejādi zūd nejaušību un subjekta – telpisku struktūru kolīziju spekulatīvas analīzes – nepieciešamība. Par noteicošo kļūst gleznas telpas relatīvais blīvums, kam vieliskumu piešķir krāsas un gaismas intensitātes maiņa, nevis pieredzē apjaušamie mākoņu, saules vai meža ieloka apveidi.

Arī Dace Lielā izmanto “skatienu no pagātnes”, pareizāk sakot, iedomu par tāda iespējamību. Viņas gleznojumu sērijas Daugava pamatā pašas bērnudienu zīmējums un allažā atgriešanās pie upes un viļņu attēlojuma nav vis reālistiskas ainavglezniecības recidīvs, bet gan gluži vai modernisma klasikā (Džeimss Džoiss) balstīta variācija par cilvēka (pašas) dzīvi kā par upes plūdumu, kur konkrētās gleznas ir tikai krastā pamestas spoguļa lauskas, varbūt pat izlietotas tramvajbijetes, konfekšu papīriņi utt. Fotoreālistiskais reprezentācijas veids, kas Purmalei ir tikai kādreizējs impulss, Daces Lielās ūdens gleznojumos ir būtisks. Šie gandrīz monohromie zilpelēkie viļnotās virsmas kadrējumi dažā gleznā komponēti slīpi, it kā akcentējot fotogrāfiska skatījuma nejaušo raksturu (kamerai sašūpojoties, slēdzis, vienalga, nostrādā un uz filmas iekodē vienaldzīgu gadījuma kadru). Savādi atsvešināti šķiet šie viļņu attēli (portreti). Ārēji, formāli tos iespējams salīdzināt ar Ņujorkas mākslinieces Vijas Celmiņas analogiem darbiem. Taču Celmiņas ūdensvirsmu gleznas ir daļa no vispārējās objektivizēti atsvešinātas, dehumanizētas “klusās dabas” estētikas, kamēr Dace Lielā ūdensgleznas izliek apskatei kā fonu, kā visur esošās, pirmatnējās ūdensdimensijas atgādinājumu. Būtiska ir šīs dimensijas klātbūtne viņas postmoderni klasicistiskajos figurālajos darbos, kas veido viņas kopveikuma (oeuvre) galveno daļu. Bet atsevišķi skatīts, kā šajā izstādē, “fons” kļūst par priekšplānu, par monotoni konceptuālu, lineāru glezniecisko struktūru, par reprezentāciju iegrožojošiem krastiem.

Aleksandrs Busse deklarē, ka viņa glezniecība ir pašatklāsmes instruments, budista pasaulizpratnei tuvs ceļš uz apskaidrotu apziņu. Mākslinieks uzsver, ka, velkot līnijas, ritmisko kustību rezultātā viņš nonāk savdabīgā apziņas stāvoklī, ko pats nosauc par dinamisko meditāciju, kad subjekts (A.Busse) saplūst ar objektu (gleznu). Rezultāts – glezna – tad ir gan process, gan mēģinājums fiksēt šo apziņas stāvokli nekustīgā plaknē.

course, such belief in anyone (even in a Japanese) today is rather a will of belief, a temptation from "the other world". However, used as an instrument for the contemplation of the real landscape of here and today, it may lead to the creation of the "decorative shutters on the windows of reality", as one can call the beautiful landscapes of Līga Purmale, created in a magically elated self-inspiration.

The "decorativism" in this case (and in Latvian painting as a whole) is not the salon (or kitsch) aesthetics, but the compositional balance (of the inner structure), omnipresent even in the most extreme manifestations of contemporary Latvian art, as well as the melancholic contemplative approach. The painting of Līga Purmale initially (in the 70ies) was formed under the influence of American photo-realism. However, even then, instead of using aerograph to paint enlarged projections of incidental photographs and speaking about the predestined existential alienation of the picture, about the hostile indifference of human environment, she chose a different way. Līga Purmale perceived the figural, material world as a challenge, as a visual barrier, and as such created it on the planes of paintings by continuously applying numerous thin layers of paint, which created a transparent barrier of vibration, a kind of a space-deforming and -reflecting screen in the discursive link between the subject and object. In the course of years this "screen" reflected and condensed information more compactly and created the present result of Līga Purmale's attitude towards landscape representation – "landscapes" in which the presence of recognisable (even deformed or coded) elements nears zero. Thus disappears the necessity in contingencies and the subject – speculative analysis of collisions of spatial structures. The relative density of the space of painting becomes decisive, it is endowed with materiality through the changing intensity of colour and light, not through the shapes of clouds, sun or a corner of the forest, sensed by experience.

Dace Lielā, too, uses a "look from the past", better to say – an imagined probability of such. Her series of paintings "Daugava" is based on a drawing of her own childhood, and an intermittent return to the portrayal of the river and waves is not a recurrence of realistic landscape painting, but a variation, based almost on the classics of modernism (James Joyce), of the life of man (herself) as a flow of the river, where concrete paintings are just fragments of a broken mirror, scattered on the shore, maybe even old tram tickets, sweet wrappings etc. The photo-realistic representation, which for Purmale is a mere past impulse, is essential to the water paintings of Dace Lielā. Almost monochrome bluish-grey frames of wavy surfaces in some paintings are arranged slantwise, as if stressing the incidental nature of the photographic vision (a sway of the camera, yet the switch clicks anyway, producing an indifferent, incidental frame on the film). Strangely alien are the pictures (portraits) of waves. Formally, they can be compared to the analogous works of Vija Celmins from New York. However, the paintings of water surfaces by Celmins are a part of a general, objectively alienated, dehumanised "nature-morte" aesthetics, while Dace Lielā exhibits the water paintings as a background, as a reminder of omnipresent, primeval water dimension. The presence of this dimension is essential in her figural works of post-modern classicism, which form the bulk of her *oeuvre*. Yet, viewed separately, like in this exhibition,

Glezna vai cits mākslas fakts kā noteiktas rituālas darbības rezultāts (citkārt – blakusprodukts) nav nekas jauns. Dažbrīd grūti, piemēram, noteikt, kur beidzas rituāls un kur sākas mērķtiecīga mākslas fakta izgatvošana amerikāņu action-painting vai senās Ķīnas hieroglīfiskajā mākslā. Aleksandrs Busse tomēr darbojas racionāli, viņa monohromie svītriņu vilkumi, te sabiezinoties, te retinoties galvenokārt horizontālu un vertikālu kustību rezultātā, veido dažādi kalibrētus rakstus, kas ritmizē un racionalizē skatītāja redzi/uztveri un liek noticeēt, ka šo gleznu veidošanai lietotās monotonās motoriskās mākslinieka rokas un ķermeņa kustības patiešām var novest zināmā transa vai atklāsmes stāvoklī. Var teikt, ka šī gleznošana ir savdabīgs teātris sev pašam, teātris, kas attīrīts no uzslāņojumiem un atgriezies savā sākotnē – pie ekstātiskām mistērijām noslēgtā, pat aizzīmogatā telpiskā struktūrā. Tā kā Busses mākslinieciskā izglītība un līdzšinējā darbība bijusi saistīta galvenokārt ar teātri citiem, tad nav negaidīts arī šis teātris sev – glezniecība kā rituāls.

Lai ko arī neteiktu Bodrijārs un citi postmodernā teorētisma klasiķi, šo trīs gleznotāju darbus negribētos dēvēt ne par slazdiem, ne lamatām. Liekas, viņi šais gleznās netiecas notvert nozīmi (dzīves, mākslas, paši savu), bet gan katrs savu ceļu uz nozīmi. Kas tad ir viņu gleznas – vai tiešām absurda kartes ceļam uz nekuriem? Vai varbūt: cilvēkam apzināmajā realitātē pastāvēt nespējīgu elementārdaļiņu dzīves pēdas fotoplatē?

Pēteris Bankovskis

* Jean Baudrillard, The Aesthetic Illusion.–Parkett, No.37/1993