

EIN MUSIKALISCHES INTERVALL

To be held for a long time.

(La Monte Young)

23 Mit den Worten „stell Dir vor, dass...“ beginnen wir ein Spiel mit der Vorstellungskraft, in dem wir aufzeichnen, was unsichtbar ist, aber diese wenigen vorgestellten Zeilen sind oft ausdrucksvoller als das, was wir in Wirklichkeit sehen können, weil sie die charakteristischen Merkmale des Gegenstandes, den wir im Kopf haben, betonen. In Italo Calvinos Roman „Die unsichtbaren Städte“ enthalten Marco Polos Berichte an den Kaiser Kublai Khan „das Filigran einer Anordnung [...], die so subtil ist, dass sie dem Biss der Termiten entgeht“ – es war wahrscheinlich nicht zu beißen, weil die Städte unsichtbar sind. Ich möchte diese Art von „unsichtbarer“ Beschreibung auf das anwenden, was neu in der Kunst Lettlands ist, und alles, was ich noch tun muss, ist meinen Marco Polo und Kublai Khan auszusuchen.

In einem der ersten Artikel über Minimalismus sagte Barbara Rose über ihre Methode: „Ich möchte es lieber impressionistisch als methodisch angehen.“¹ In diesem Artikel von 1965 betonte die berühmte Kunstkritikerin, dass „ich lieber die neue Sensibilität umfange als Absichten errate oder nach Bedeutungen suche [...]“² Fast zehn Jahre später sagte Sol LeWitt, der als indirekter Kritiker dieser Vorgehensweise betrachtet werden kann, in einem Interview mit Paul Cummings: „Der einzige Grund, aus dem ich überhaupt etwas geschrieben habe [...] ist wirklich die Tatsache, dass die Kritiker die Dinge nicht gut verstanden hatten. Sie schrieben über Minimale Kunst, aber keiner hat sie definiert.“³ Ich spüre eine gewisse Spannung zwischen diesen beiden Positionen, aber Spannung zwischen Künstlern und Kritikern ist nicht nur für eine bestimmte Kunstbewegung oder eine bestimmte Episode in der Kunstgeschichte charakteristisch. Sie hat einen universalen und unbestrittenen Status erlangt, so dass dadurch die Möglichkeit eröffnet wird, dass sie in die Literatur Eingang findet. Auch in Ernesto Sabatos Roman „El Túnel“ (Der Tunnel)

beschreibt die Hauptfigur, ein Maler, die Kritiker mit Ausdrücken wie „eine Plage, die ich nie verstand“ oder „Scharlatane der Kunstkritik“ und bezeichnet ihre Ausdrucksweise als „einen unerträglichen Dialekt“.

Für mich ist diese Spannung in der Beziehung zwischen Künstler und Kritiker spürbar und ist in anderen Bereichen, die mit künstlerischer Tätigkeit zusammenhängen, nichts Unübliches. Sie gleicht einem Intervall in der Musik: Sobald es gespielt wird, ist es möglich, dass man die Konzepte seiner Gedanken in den unsichtbaren Raum der Vorstellungskraft skizziert. Diese Vergleichbarkeit mit einem Intervall in der Musik ist vielleicht darauf zurückzuführen, dass LeWitts Vorname Sol in Lettisch den Ton G und der Vorname von Rose, der mit dem Buchstaben B beginnt, dagegen den Ton Si in einer anderen Notenschrift bezeichnet. Dieses musikalische Intervall sollte so lange wie möglich gehalten werden, wie in La Monte Youngs Werk „Composition 1960 #7“. Dieses Werk besteht nur aus einem gehaltenen Intervall in einer reinen Quinte, die, wie in der Partitur als „to be held for a long time“ definiert, lange zu halten ist.⁴ Das ermöglicht uns, in der imaginären Skizze die wesentlichen Merkmale eines Konversationsgegenstandes „einzuschließen“ oder festzuhalten.

Auf diese Art könnten wir einen passenden Weg für die Betrachtung der Arbeiten von jungen lettischen Künstlern finden. Ich werde die konzeptionelle Beschreibung dieser Arbeiten in Form eines Dialogs ausmalen, die Dialogpartner, Vertreter und Kritiker der impressionistischen Methode, aber einfach als B und Sol bezeichnen.

B: Ich möchte mit einem impressionistischen Überblick über Dinge, Ereignisse und Gefühle beginnen.

Sol: Heutzutage werden in der Kunst die verschiedensten Ausdrucksmittel, Materialien und Medien verwendet. Wir brauchen eine eindeutige Analysemethode, um uns in dieser Vielfältigkeit zurecht zu finden und sie einzuordnen.

B: Ja, es gibt viele Ausdrucksmittel und deshalb wird es wichtig zu wissen, worum es in der Kunst eigentlich geht, und Dinge oder Ereignisse sind keine Fakten, aus denen die Welt besteht.

Sol: Wie sollen wir sie also beschreiben?

B: Das ist hier die Frage – ist es überhaupt möglich, eine genaue Formel zu finden? Bei der Untersuchung der Werke junger Künstler fallen mir mehrere Dinge, Themen oder scheinbare Begriffe auf und erweisen sich als interessant.

Sol: Aber was ist das Kriterium für Interesse – nur ein subjektives Gefühl?

B: Was ist das Kriterium für die Beurteilung von Kunst? Ich meine, dass es nur in der Betrachtung und Sammlung von Erfahrung besteht. Und dennoch können wir in den Werken junger Künstler einige Merkmale finden, deren „Interesse“-Faktor trotz eines subjektiven Gefühls dennoch eine bestimmte Spur von Objektivität aufweist. Anders gesagt, wir können uns immer etwas vorstellen und dann das beschreiben, was wir in dem Raum der Imagination gesehen haben.

Sol: Könntest Du das genauer ausdrücken?

B: Das Gesehene löst im Betrachter ein Wort oder ein Gefühl aus – es ist wie ein Thema in der Musik, das in unserer Vorstellung Variationen erzeugt, die gleichzeitig den Raum von möglichen Bedeutungen eingrenzen bzw. im Allgemeinen das Wesensmerkmal einer bestimmten künstlerischen Zugehörigkeit, wenn ich es so sagen darf.

Sol: Weiter...

*

B: Schachteln, zum Beispiel. Stellen wir uns vor, dass ein Künstler die Betrachter dazu veranlassen kann, in Schachteln zu klettern oder sich selber Schachteln „überzuziehen“. Es ist nicht schwierig, selbst eine Schachtel herzustellen. In „The Box Man“ beschreibt Kobo Abe was man benötigt, um in einer Schachtel zu leben. Zunächst braucht man natürlich einen Pappkarton, ein halbtransparentes Stück Klarsichtfolie (50x50 cm), etwa zwei Meter Klebstreifen, zwei Meter Bindfaden und als Werkzeug ein Taschenmesser. Er sagt, dass es nicht schwierig ist, die Schachtel herzustellen, man braucht nicht mal eine Stunde dafür. Aber um sie anzuziehen und ein Schachtelmann zu werden – dafür braucht man wirklich Mut.

Sol: Der Ausstellungsbetrachter in einer Schachtel ist kein Schachtelmann. Um so einer zu werden, wie Du ihn eben beschrieben hast, braucht man Mut. Es bedeutet, sich für den Lebensstil eines Landstreichers zu entscheiden, und das ist eine existentielle Entscheidung.

B: Ja, aber das existentielle Moment bleibt, trotz Verkleidung, wenn die Schachteln zu einem wichtigen Mittel werden, um die Kunstwerke zu untersuchen. Stell Dir vor, dass für eine kurze Dauer jeder von uns Landstreicher in einer Schachtel werden könnte und es nicht einmal bemerken würde, während er Bilder betrachtet, die ohne die Dunkelheit in der Schachtel unsichtbar wären...

Sol: Nun, ich denke dennoch, dass Du in diesem Fall nur über die aktive Einbindung des Betrachters in die Wahrnehmung eines Kunstwerks sprichst – und das ist alles!

B: Natürlich sind hier die Betrachter beteiligt, und zwar auf alle möglichen Arten, aber das – genauso wie die Vielzahl der

Ausdrucksmittel – ist nicht das Wichtigste. Was wichtig ist, ist die Einstellung dem Betrachter gegenüber.

Sol: Wie wäre die dann?

B: Leicht ironisch, verführerisch, ganz zu schweigen von den existentiellen Ober-tönen, die von ganz alleine auftauchen.

Sol: Du willst also ohne emotionale Überbetonung sagen: „Wenn Du nur nicht versuchst, das Unaussprechliche auszusprechen, dann geht nichts verloren. Aber das Unaussprechliche wird – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen enthalten sein!“⁵

B: Ja, das ist auch eine Form der Kommunikation – wie eine Konversation ohne Worte auf der Straße.

Sol: Auf der Straße?

*

B: Ja, auf der Straße. Das ist einer der wichtigsten Orte in einer Stadt, weil er allen zugänglich ist.

Sol: Das stimmt, Roger Scruton drückte das so aus: „Architektur spielt eine wesentliche Rolle bei der Schaffung einer ‚öffentlichen Welt‘: es ist der Ort, an dem wir mit Fremden verkehren.“⁶

B: Die Straße ist auch wie das dichterische Gewebe einer spirituellen Welt oder, wie Miguel de Unamuno in seinem Roman „Niebla“ (Nebel) schrieb: „Bildet doch die Straße ein solches Gewebe, in dem sich Blicke voller Verlangen, Blicke der Verachtung, des Mitleids, der Liebe, des Hasses, Blicke, die sich suchen und fliehen, kreuzen; in dem längst gesprochene Worte, deren Geist erhalten geblieben ist, Gedanken und Begehrlichkeiten durcheinander schwirren, und wo alles zusammen ein geheimnisvolles Gespinnst bildet, das die Seelen derer, die vorübergehen, umhüllt.“ Und stell Dir vor, zwischen der Bedeutung des öffentlichen

und dichterischen Raums auf der Straße (genauso wie z. B. in der Beschreibung des Spaziergangs in Edgar Allan Poes „Der Mann in der Menge“) existiert das aufeinanderfolgende Graffiti, das sich wie ein mythologischer Held auf uns zu bewegt und die Straße in ein „Riesenkino“ verwandelt, nur in diesem Fall in einer nahezu buchstäblichen Bedeutung.

Sol: Graffiti pflegt sich zu verändern und ist normalerweise nicht in überfüllten Straßen zu finden...

B: Du kannst in Form von kleinen, unaufdringlichen Schablonen an sie denken, wovon jede einen Augenblick eines sich bewegenden Bildes festhält, eine Serie von Drucken des Weges, den Du normalerweise gehst. Damit erhalten scharfsinnige Gedanken und die Bedeutung der Aussage einen Geist der Leichtigkeit.

Sol: Bedeutet Leichtigkeit als ein charakteristisches Merkmal, dass bestimmte Themen von der Kunstszene ausgenommen sind?

*

B: Nein. Es gibt etwa Zeit und Tod. Warum sollten sie ausgenommen sein?

Sol: Oh! Diese Worte rufen beinahe nach Ernsthaftigkeit und Respekt wie in den Tragödien von Aischylos und in der philosophischen Tradition angefangen von etwa dem 10. Buch aus den „Bekenntnissen“ von Augustinus bis zu den Betrachtungen über die Zeit von Henri Bergson oder anderen Denkern des 20. Jahrhunderts.

B: Aber warum nicht genau das Gegenteil tun und – stell es Dir nur einmal vor! – diese Begriffe in die Frivolität von Opernbeiwerk verwandeln, das, wie eine melodische Geste an den sterbenden Protagonisten eines musikalischen Dramas, immer den Gesang einer noch schöneren Arie erlaubt?

Sol: In diesem Fall wird auch die Dunkelheit nicht länger ein düsteres, den Tod verkündendes Symbol sein, sondern...

B: ...sondern etwas anderes – in eine andere Tonalität transponierte Dunkelheit wird in einen unvermuteten Ort der Überraschung verwandelt.

Sol: In Deiner Sprache der Musik könnten wir das eine Inversion des Themas nennen.

B: Ja, das wäre eine Inversion des Themas in eine Fuge bzw. wir könnten sagen, dass alles auf den Kopf gestellt ist...

*

B: Auf den Kopf gestellt. Wir wissen, dass auf der anderen Seite des Spiegels alles anders ist. Wir wissen das sogar, ohne in den Spiegel zu schauen, nur indem wir Lewis Carrolls „Durch den Spiegel“ lesen.

Sol: Manchmal kostet dieses Anderssein oder die Absurdität etwas Mühe.

B: Ja, (lächelnd) – siehe nur die Protagonisten literarischer Werke: Alice und die Rote Königin etwa müssen so schnell wie möglich laufen „kaum den Boden mit den Füßen berührend“, nur damit sie am gleichen Ort bleiben können.

Sol: Nur in den möglichen Welten der Literatur kann dieser Spiegeleffekt einfach, ja sogar mit Leichtigkeit, eingesetzt werden.

B: Ah! Ich erinnere mich an ein Lieblingsbuch aus meiner Kindheit des portugiesischen Schriftstellers José Gomes Ferreira „Aventuras Marvilhosas de João Sem Medo“ (Die wunderbaren Abenteuer von João dem Furchtlosen), in dem der Protagonist in einer Stadt ankommt, in der alle Häuser auf Rädern stehen. Sie sind ständig in Bewegung (die Eigentümer sind gesetzlich verpflichtet, ihre Häuser jeden Tag an eine andere Stelle zu bringen) und stiften Unruhe, aber die Einwohner laufen auf ihren Händen.

Sol: Ich muss zugeben, dass dies im wirklichen Leben nicht einfach wäre.

B: Genau wie Suppe im Kopfstand essen... Aber stell Dir vor, jemand macht das. Dann wäre die dokumentarische Darstellung dieser Meisterleistung genauso absurd wie die Abenteuer von João dem Furchtlosen.

Sol: Was können wir uns sonst noch als visuell absurd vorstellen? Den Handschuh der rechten Hand an der linken anziehen und ihn in einem vierdimensionalen Raum herumdrehen?⁷

B: Ja, aber wenn kein vierdimensionaler Raum in Reichweite ist, warum nicht einen Farbkasten verwenden? Du könntest zum Beispiel Objekte so malen, dass sie wie ein Handschuh nach außen umgekehrt aussehen.

Sol: Deine Gedankenvariationen finden scheinbar immer einfache Lösungen.

B: Ich habe auch ein paar „schwerere“ Beispiele...

*

B: Eine Kuh zum Beispiel. Stell Dir eine Kuh vor, die sich plötzlich im Stadtzentrum an der Oper wiederfindet, oder das Bild einer Kuh auf einem Fernsehbildschirm in der Ausstellungshalle, oder... Du weißt, dass die Stadt immer das Gegenteil von Land ist.

Sol: Stadt und Land sind durch eine Zeitverschiebung voneinander getrennt. Stadtzeit bedeutet, dass sich die Stadt in der Zeitzone der Welt befindet, was sich in solchen Parametern wie dem Zugang zu Informationen äußert, der Geschwindigkeit der Ankunft und Verbreitung der neuesten Nachrichten sowie in unterschiedlichen materiellen Vorteilen, wie z. B. Delikatessen, Architekturstilen und Merkmalen besonderer Lebensart. Bezüglich des Riga des 16. Jahrhunderts wissen wir, dass Andreas Knopke

bereits 1522, nur wenige Jahre nach Luther, seine 24 Thesen veröffentlichte. Sie waren völlig im Geiste Luthers geschrieben und können als die Ausrufung der Reformation in Riga betrachtet werden. Wir können allerdings nur von Reformation im Rest des Gebiets von Lettland sprechen, beginnend mit der Unterwerfung durch die Schweden im frühen 17. Jahrhundert. Ich bin offensichtlich ein wenig hingerissen worden – ein Artefakt vom Land im Stadtzentrum, es sei denn es handelt sich um einen Markt, ein Video oder Foto von einer Ausstellung mit zeitgenössischer Kunst, wird allerdings sehr unwahrscheinlich mit dem Zeitverständnis der französischen Annales-Schule für Geschichtsschreibung in Verbindung gebracht werden können.

B: Im Zentrum von beiden Fällen befindet sich eine Person, die die Zeit wahrnimmt oder die, autonom in der Stadt lebend, sich auf „künstlerische“ Weise an die Zeit auf dem Land erinnert, in der sie möglicherweise ihre Kindheit verbracht hat.

Sol: Auch ich erinnere mich an die typischen Geräusche von Sommermorgen auf dem Land und an die Stimmung in der Abendstille.

*

B: Geräusch, Bild und Klang. Leider ist der Klang für Viele in der visuellen Kunst scheinbar nebensächlich und oft nur eine Begleitung.

Sol: Wie die Begleitung von Barockmusik bei einem Bankett von Adligen, wie die Begleitung von Denken zur Rede von Leuten (in den alten philosophischen Konzepten) oder wie das Licht, gedämpfte Musik für ein Kunstwerk und übrigens auch wie die täglichen Umgebungsgeräusche im Hintergrund unseres Gesprächs.

B: Verunglimpfe nicht den Alltag, denn das ist die Musik der Sprache, die in Sprachfetzen

hervorgebracht wird, dem Anstoßen von Gläsern und einem orientalischen Markt gleichend.

Sol: Du beziehst Dich auf Roland Barthes, aber in seinem Artikel „Das Rauschen der Sprache“ spricht er von der Utopie der Sprache – der Utopie der Sprache der Bedeutung, was bedeutet, dass die Sprache in ihrem utopischen Zustand frei wird. Er will sogar sagen, dass Sprache ihre Natur in dem Maße aufgibt, wie sie in ein Gebilde von grenzenlosen Klängen verwandelt wird, in dem ihr semantischer Mechanismus seine Realität verliert.

B: Das mag Utopie sein! Stell Dir einmal vor, dass genauso, wie Höreindrücke von alltäglichen Ereignissen in die Bedeutung der Sprache Eingang finden, bestimmte Klänge, die wir etwa beim Komponieren von elektronischer Musik erzeugen, das visuelle Bild steuern können und es nicht mehr einfach nur begleiten.

Sol: Klang und Bild befinden sich im Allgemeinen in einer paradoxen Beziehung. Denke daran, was Marcel Duchamp in den Anmerkungen zu seinem Werk „Großes Glas“ geschrieben hat: „Man kann das Betrachten sehen, man kann nicht hören, wie man hört.“⁸ Warum also nicht ein philosophisches Paradoxon!

B: In der Kunst können wir uns dieses Paradoxon nicht nur in verbaler Form vorstellen, sondern auch visuell, wenn etwa ein System in ein anderes übergeht – der Verlauf der Zeit, der an den Zeichen einer elektronischen Uhr aufgezeigt wird, kann in dem Code von an- und ausgehenden farbigen Streifen elektrischer Glühbirnen paraphrasiert werden.

Sol: Das kann natürlich etwas Originelles sein, aber erzeugt es wirklich etwas Bedeutsames, eine Geschichte oder eine Erzählung, die tatsächlich Sinn und Sensibilität umfängt?

- B:** Etwas Charakteristisches, etwas Großartiges? Aber wie Jean-François Lyotard angekündigt hat, ist die Zeit der großen Erzähler vorbei!
- Sol:** In der lettischen Kunst treten kritische Themen – Feminismus oder jene im Zusammenhang mit der Abhandlung soziopolitischer Kritik – nicht sehr häufig auf.
- B:** Bild, Darstellung und Geschichte oder Abhandlung, das sind interessante Gesprächsthemen. In diesem Fall interessiert mich aber etwas anderes. Wenn wir eine Fotografie oder ein von nur einer Videokamera aufgenommenes Bild betrachten, dann gehören die dargestellten Dinge nicht mehr zu den großen Erzählungen, sie werden nicht mehr vom allmächtigen Gott kontrolliert, sondern gehören eher dem „Gott der kleinen Dinge“. Das können einfach nur nachts beleuchtete Bäume sein, ein Raum oder ein Auto mit nur angedeuteten Gesichtszügen seines Besitzers, ein Schneckenhaus auf einer Frisierkommode...
- Sol:** Und in der Welt tausender kleiner Dinge, die von diesem kleinen Gott beherrscht werden, was macht diese oder jene Abbildung interessant oder bedeutsam? Ist es wieder die spezielle Einstellung des Künstlers?
- B:** Ja, die Einstellung nicht nur als subjektives Gefühl des Künstlers, sondern als ihr Ausdruck in einem konkreten Kunstwerk, etwa einem Gemälde; und das bringt bei Vergleichen mit anderen visuellen Medien keinerlei Vor- oder Nachteil. Weder ist das Gemalte wichtig, noch wie es gemalt ist. Wichtig ist die Kombination aus beiden (was und wie), die Stimmung. Die intime und öffentliche Beziehung, und die weichen sehr voneinander ab.

- B:** Das Intime und die Öffentlichkeit. Die Kunst wird in öffentlichen Räumen verwendet, ist aber nicht öffentliches Theater.
- Sol:** Die herrschenden Mächte bedienen sich gerne der Theatralik, sie haben sogar in demokratischen Gesellschaften immer große theatralische Ereignisse und einen entsprechenden Stadtraum geliebt.
- B:** Aber Kunst hat noch eine andere Möglichkeit, nämlich die Möglichkeit, das Intime öffentlich zu machen. Stell Dir eine Geschichte vor, in der die Handlung in einem Schlafzimmer stattfindet, und dann stell Dir diese Geschichte auf der öffentlichen Straße vor – auf die Wand eines Gebäudes, die Fenster einer Fassade projiziert, hinter denen sich die Szenen unseres Alltags normalerweise versteckt hinter Vorhängen abspielen.
- Sol:** Hauptsächlich versteckt, besonders in post-sowjetischen Staaten, in denen einst das nächtliche Anschauen von Videos etwas Illegales und Verbotenes bedeutete.
- B:** Vielleicht ist es der eingeschränkte, ideologisch überfrachtete Raum der sozio-politischen Umgebung, der jegliche Wahlfreiheit unterbindet und Künstler dazu zwingt, aktuelle gesellschaftliche und politische Themen zu vermeiden, die künstlerische Ausdrucksweise in der Öffentlichkeit jedoch fördert und mit der intimen Betonung dieses Aspekts unseres Lebens verbindet, der wie der Gebrauch von Worten in der Alltagssprache die Grundlage für sowohl visuelle als auch verbale Bedeutungen darstellt.
- Sol:** Ich kann Dir nicht darin zustimmen, dass es in der Kunst keinen Platz für das theatralische Moment gibt bzw. genauer gesagt, dass es in der neuesten Kunst in Lettland nicht zu finden ist.
- B:** Natürlich gibt es einen Platz, aber das ist

nur der Schatten eines Schattens, wie eine unbeabsichtigte Karikatur von Platons Symbol für eine Höhle. Die Kunst scheint damit ihre Puppen und Figuren aufzustellen und ein nicht sehr komplizierter Mechanismus dreht sie langsam wie die Melodie einer Drehorgel, indem die Hand des Straßenmusikers den Griff mit einer gleichmäßigen Bewegung dreht.

Sol: Aber es gibt auch Magie im Theater, wie in Hermann Hesses „Steppenwolf“, wo die Hauptfigur eine Welt der unbegrenzten Möglichkeiten betritt, die hinter den endlosen Türen von Schachteln in der Wand des magischen Theaterkorridors liegt – er muss nur seinen Geist ausschalten, um aus der Wirklichkeit gerettet zu werden. Ist der Kunst, über die wir hier sprechen, diese Magie abhanden gekommen?

B: Nein, sie wurde nur gezähmt und klein. Und Du kannst Dir die gezähmte Magie eines Schattentheaters als eine mechanische Bewegung von kleinen Figuren, die auf einem Drehteller stecken, vorstellen.

Sol: Dann muss ich fragen, ob die Leidenschaften, die die klassischen Tragödien für sich beanspruchen, überhaupt überleben, wenn das theatralische Moment in visueller Kunst gezähmt und lustig (wenn auch nicht im Sinne einer Komödie) wird? Mir kommt der Gedanke, was von dem, was ich mit dem Objekt der Vorstellung von visueller Kunst in der impressionistischen Szene verbinde, wie Du es ausgeführt hast, wohl bleibt?

*

B: Kleine Erzählungen und Stimmungen. Was bleibt, ist das, was ich impressionistisch darstellen wollte, wie Du Dich zu Recht erinnerst. Ich möchte sie „kleine Erzählungen“, nicht „Kurzgeschichten“ nennen, weil es sich insgesamt gesehen doch um

visuelle Miniaturen handelt. Du darfst Dir die Stimmung einer kleinen Erzählung nicht als ärmlich vorstellen und Einsamkeit sollte nicht wie die Einsamkeit in der absurden Welt der Dialoge von Samuel Becketts Figuren gesehen werden, in der die Worte nur auf ihre Bedeutung im wörtlichen Sinne oder noch weniger reduziert sind – nur auf die Bedeutung ihres Klangs, wo nur noch die „Musik der Bedeutung“ zu hören ist.

Sol: Du hast auch über Ironie gesprochen...

B: Auch Ironie kann außergewöhnlich und mannigfaltig sein, so dass sie nicht einmal unter den Begriff Ironie fällt.

Sol: Nehmen wir an, dass das so ist – aber das sind Konzepte von ein paar charakteristischen Merkmalen zeitgenössischer lettischer Kunst im Raum der Vorstellung. Was ist hier nur das Ergebnis der Vorstellungskraft und was ist die Wirklichkeit?

B: Das lässt sich nicht leicht beantworten... Zeitgenössische Kunst ist im Allgemeinen eine Einladung, das Sehen zu betrachten, aber die Art des Betrachtens und das, was hier in der Kunst Lettlands gesehen werden kann, scheint der Schutzherrschaft eines örtlichen „Gottes der kleinen Dinge“ zu unterstehen.

¹ Barbara Rose, ABC Art// Minimal Art. A Critical Anthology, Hrsg von Gregory Battcock, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 282.

² Ibid.

³ Zitiert nach: James Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, New Haven/London, S. 3.

⁴ Siehe den Notenspiegel dieser wahrhaft minimalistischen Arbeit mit Youngs Anleitung in: Tony Godfrey, Conceptual Art, London 1998, S. 101.

⁵ Siehe: Wittgensteins Brief an Paul Engelman vom 9. April 1917 in: Paul Engelman, Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir, Oxford 1967, S. 6.

⁶ Dies ist eine der Thesen des Autors in: Roger Scruton, Architectural Principles in an Age of Nihilism. What is Architecture? Hrsg. von A. Ballantyne, London/New York 2002, S. 57.

⁷ Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus. Der deutsche Text von Wittgensteins „Logisch-philosophische Abhandlung“ erschien in neuer englischer Übersetzung von D. F. Pears und B. F. McGuinness, London/New York 1961, S. 142.

⁸ Siehe: Godfrey, Conceptual Art. S. 52.

KĀDS MUZIKĀLS INTERVĀLS

To be held for a long time.

(La Monte Young)

31 Ar vārdiem "iedomājies, ka..." mēs sākam iztēles rotaļu, kurā zīmējam to, kas neredzams, bet šīs tikai iedomātās līnijas bieži ir izteiktākas, uzsverot raksturīgās domas priekšmeta iezīmes, par īstenībā vēroto. Arī Italo Kalvino romānā "Neredzamās pilsētas" Marko Polo ziņojumos imperatoram Kublaihanam parādās "tik smalka zīmējuma filigrānums, ka pat termīts tam nespētu iekost" – nespētu iekost droši vien tāpēc, ka pilsētas ir neredzamas. Es gribētu sniegt šādu "neredzamā" aprakstu par jaunāko Latvijas mākslu, atliek vien izvēlēties savu Marko Polo un Kublaihanu.

Vienā no pirmajiem rakstiem par minimālismu – "ABC māksla" – Barbara Rouza par savu metodi rakstīja, ka tā "drīzāk ir impresionistiska, nevis metodiska".¹ Šajā 1965. gada rakstā pazīstamā mākslas kritiķe norāda, ka nevēlas aplūkot mākslinieku nodomus vai meklēt nozīmes, bet gan tikai ietvert jauno jutekliskumu.² Tomēr gandrīz desmit gadus vēlāk Sols Levits intervijā Polam Kamingsam, ko var uzskatīt par netiešu šīs pieejas kritiku, apgalvo: "Vienīgais iemesls, kāpēc esmu sācis rakstīt.. īstenība ir tas, ka kritiķi ne visai labi sapratuši, par ko viņi runā. Viņi ir rakstījuši par minimālismu, bet nav to definējuši."³ Es izjūtu zināmu spriegumu starp šīm divām nostājām, tomēr spriedze starp mākslinieku un kritiķi nav raksturīga tikai kādam vienam mākslas virzienam vai atsevišķai epizodei mākslas vēsturē. Tā ir ieguvusi vispārības un neapšaubāmības statusu, ko kādai iespējamībai piešķir tās fiksācija literatūrā. Arī Ernesto Sabato romāna "Tunelis" galvenais varonis – gleznotājs – kritiķiem velta tādus vārdus kā "sērga, ko nekad neesmu izpratis" un "mākslas kritikas šarlatāni", viņu izteiksmes veidu nosaucot par "neciešamo dialektu".

Man šī spriedze, kas jūtama starp kritiķa un mākslinieka attieksmēm un kas nav nekas neparasts arī citās ar māksliniecisku darbību saistītās sfērās, šķiet kā muzikāls intervāls, kuram skatot, iespējams veikt savu domu skices iztēles

neredzamajā telpā. Līdzība ar muzikālo intervālu, iespējams, radusies tāpēc, ka Levita vārds latviešu valodā apzīmē noteiktu skaņu muzikālajā gammā (*sol*) un līdzīgi Rouzas vārda pirmais burts (*B*) – tikai citā notācijas sistēmā – apzīmē *si bemolu*. Šāds muzikālais intervāls būtu jāiztur pēc iespējas ilgi – kā La Montes Janga skaņdarbā "Kompozīcija 1960 #7", kas sastāv tikai no viena kvintas intervāla, kurš, kā rakstīts miniatūrajā partitūrā, "jāiztur pēc iespējas ilgi".⁴ Tas ļautu iztēles zīmējumā "ietvert" jeb notvert sarunas priekšmeta būtiskos vaibstus.

Tādējādi tiktu iegūts piemērots veids, kā paskatīties uz jauno Latvijas mākslinieku darbiem, kuru konceptuālo aprakstu iztēlošos dialoga formā, bet dialoga dalībniekus – impresionistiskās un to kritizējošās metodes pārstāvjus – apzīmēšu vienkārši kā *B* un *Sol*.

* * *

- B:** Es gribētu sākt ar impresionistisku uzmetumu par lietām, notikumiem, sajūtām.
- Sol:** Bet mūsdienu mākslā pastāv un tiek izmantoti visdažādākie izteiksmes līdzekļi, materiāli un mediji. Vajadzīga noteikta analīzes metode, lai šajā daudzveidībā orientētos un to sakārtotu.
- B:** Jā, izteiksmes veidu daudzveidība pastāv, tāpēc svarīgs kļūst tas, par ko māksla runā, un lietas vai notikumi nav "fakti", no kā sastāv pasaule.
- Sol:** Tad kā gan tos iespējams aprakstīt?
- B:** Patiešām, tas ir jautājums – vai to maz iespējams precīzi raksturot? Tomēr skatoties uz jauno mākslinieku darbiem, dažas "lietas", tēmas vai tādi kā jēdzieni mani uzrunā, šķiet interesanti.
- Sol:** Bet kas ir šīs intereses kritērijs – tikai subjektīva sajūta?
- B:** Kāds ir kritērijs, kā novērtēt mākslu? – Domāju, ka tikai skatoties, uzkrājot pieredzi.

Un tomēr jauno autoru darbos var atrast dažas iezīmes, kuru "interesantums", lai arī balstīts subjektīvā izjūtā, ir ar zināmu objektivitātes "piegaršu". Citiem vārdiem sakot, vienmēr taču var kaut ko iztēloties un tad veikt aprakstu iztēles telpā redzētajam.

Sol: Paskaidro, lūdzu, precīzāk!

B: Redzētais izraisa skatītājā kādu vārdu, izjūtu – tā ir kā muzikāla tēma, par kuru mūsu iztēle darina variācijas, kas reizē iezīmē iespējamo nozīmju telpu jeb vispārīgi – kādu noteiktas mākslinieciskas piederības, ja atļauts lietot šos vārdus, raksturīgu iezīmi.

Sol: Turpini...

*

B: Piemēram, kastes. Iedomāsimies, ka mākslinieks varētu likt skatītājiem iekāpt jeb "ietērpties" kastēs. Kasti nav grūti izgatavot pašam. Kobo Abe romānā "Cilvēks-kaste" apraksta, kas nepieciešams kādai dzīvošanai piemērotai kastei: vispirms jau, protams, tukša kaste no gofrēta kartona, puscaurspīdīgs polietilēna gabals (50x50 cm), apmēram divi metri līmlentes un divi metri stieples; instruments – kabatnāzis. Viņš gan arī saka, ka izgatavot kasti nav grūti un ka tam nevajadzēs pat stundu. Bet lai to uzvilktu un kļūtu par cilvēku-kasti – tam vajadzīga īsta drosme.

Sol: Izstādes skatītājs kastē nav cilvēks-kaste – lai kļūtu par tādu, kā tu pati piezīmēji, ir vajadzīga drosme, tas nozīmē izvēlēties klaidoņa dzīvesveidu, tā ir eksistenciāla izšķiršanās.

B: Jā, taču eksistenciālais moments paliek, tikai tas tiek maskēts, ja kastes kļūst par nepieciešamu līdzekli mākslas darba aplūkošanai. Iztēlojies, ka uz īsu brīdi katrs no mums var kļūt par klaidoni kādā kastē un pat nemanīt to, vērojot bez kastes aptumšojuma citādi nesaskatāmus attēlus...

Sol: Nu, labi, tomēr es domāju, ka šajā gadījumā tu runā tikai par skatītāja aktīvu iesaistīšanu mākslas darba uztverē, – tas arī viss!

B: Protams, skatītāji šeit tiek iesaistīti un to var izdarīt visdažādākajos veidos, bet tas – līdzīgi kā izteiksmes līdzekļu daudzveidība – nav svarīgākais. Svarīga ir attieksme pret skatītāju.

Sol: Kāda tad tā būtu?

B: Viegli ironiska, pavedinoša, nemaz nedomājot par eksistenciāliem virstoņiem, kas pievienojas paši no sevis.

Sol: Tu gribi teikt, – nekādas patētikas: "Ja cilvēks nenopūlas, lai izteiktu neizsakāmo, tad *nekas* netiek zaudēts. Bet neizsakāmais ir – neizsakāmi – *ietverts* tajā, kas ir izteikts!"⁵

B: Jā, tā arī ir sava veida komunikācija... – kā bezvārdu saunas uz ielas.

Sol: Uz ielas?

*

B: Jā, uz ielas. Tā ir viena no pilsētas svarīgākajām vietām, jo tā ir visiem pieejama.

Sol: Ak, tiešām, par to jau Rodžers Skrūtons sacījis, ka "Arhitektūra spēlē galveno lomu, radot "publisko jomu": vietu, kur mēs satiekamies ar svešiniekiem."⁶

B: Bet iela ir arī kaut kas līdzīgs poētiskam garīgās pasaules tīklojumam vai – kā par to romānā "Migla" raksta Migels de Unamuno – "pinumam, kurā krustu šķērsu klājas skaudības un iekāres, nicinājuma un līdzjūtības, mīlestības un naida skatieni, kurā apmetas izskanējušu vārdu bijušais satvars un kurā domas un alkas savijas noslēpumainā audeklā, kas ieskauj kājāmgājēju dvēseles." Un, iedomājies, – starp publiskās un poētiskās telpas nozīmi ielā (arī kā, piemēram, Edgara Alana Po "pūļa cilvēka" klejojumu vietā) pastāv sērijveida grafi, kas kā mīta varonis kustās mums pretī, pārvēršot ielu "lielā kinoteātrī", tikai šoreiz jau gandrīz burtiskā nozīmē.

- Sol:** Grafiti mēdz būt dažādi, un parasti tie neatrodas uz Jaužu pilnām ielām...
- B:** Tu vari to iztēloties kā nelielu, neuzkrītošu trafaretu, katrs fiksē kādu ejoša tēla kustības momentu, nospiedumu sēriju maršrutā, pa kuru tu mēdz staigāt. Tādējādi domas atjautībai un vēstījuma aktualitātei tiek piešķirts viegluma gars.
- Sol:** Vai vieglums – “kā raksturīgs vaibsts” – nozīmētu, ka zināmas tēmas tiek izslēgtas no mākslas aprites?
- *
- B:** Nē, piemēram, laiks un nāve, – kāpēc, lai tie tiktu izslēgti?
- Sol:** O! Šie vārdi, šķiet, prasa Aishila traģēdijām atbilstošu nopietnību un izjustu respektu pret filozofisko tradīciju, sākot, teiksim, ar Augustīna “Grēksūdzes” 10. grāmatu līdz Anrī Bergsona vai kāda cita 20. gadsimta domātāja refleksijām par laiku.
- B:** Tomēr kāpēc gan nerīkoties tieši pretēji un nepārvērst – iedomājies tik! – šos jēdzienus operas butaforiju vieglprātībā, kas kā melodisku žestu mirstošajiem muzikālās drāmas varoņiem vienmēr Jauj nodziedāt vēl kādu skaistu āriju.
- Sol:** Tad jau arī tumsa vairs nebūs draudīgs, nāvi vēstošs simbols, bet...
- B:** ...bet kaut kas cits, – tumsa transponēta citā tonalitātē pārvēršas par negaidītu pārsteiguma vietu.
- Sol:** Tavā muzikālajā valodā to varētu saukt par tēmas apvērsumu.
- B:** Jā, tas būtu kā tēmas apvērsums fūgā jeb varētu teikt: viss ar kājām gaisā...

*

- B:** Ar kājām gaisā. Mēs zinām, ka spoguļa otrā pusē viss ir citādāk – zinām, pat

neielūkojoties spogulī, tikai no Luisa Kerola “Alises Aizspogulijā” lasīšanas.

- Sol:** Dažkārt šī citādība jeb ačgārnība prasa zināmu piepūli.
- B:** Jā, (*ar smaidu*) – literārā darba varoņiem, jo, piemēram, Alisei kopā ar Melno Karalieni ir jāskrien cik iespējams ātri, “tik tikko skarot ar kājām zemi”, lai vienkārši paliktu uz vietas.
- Sol:** Tikai literatūra savās iespējamajās pasaulēs var viegli, pat nevērīgi izmantot šo spoguļa efektu.
- B:** Ak, es atceros bērnībā iemīļotu portugāļu rakstnieka Žozē Gomesa Fereiras grāmatiņu “Žoana Drosmīgā brīnumainie piedzīvojumi”, kurā galvenais varonis nonāk kādā pilsētā, kur visas mājas ir uz riteņiem, tās nemitīgi pārvietojas (katru dienu pārvietot māju īpašniekiem liek likums), radot pilnīgu sajūkumu, bet paši iedzīvotāji staigā uz rokām.
- Sol:** Atzīsti taču – tas nevarētu būt diez ko viegli īstenībā.
- B:** Tāpat kā ēst zupu, stāvot uz galvas... Bet iedomājies, ka to kāds izdara! Tad šāda “varoņdarba” dokumentāls attēlojums būtu līdzvērtīga ačgārnība Žoana Drosmīgā piedzīvojumiem.
- Sol:** Ko gan vēl vizuāli ačgārnu mēs varam iedomāties – vai labās rokas cimdu uzvilktu kreisajā, apgriežot to otrādi kādā četrdimensionālā telpā?⁷
- B:** Jā, bet, ja ceturtās dimensijas nav pie rokas, kāpēc neiztikt ar krāsu kasti? Var, piemēram, izkrāsot lietas tā, lai krāsojums tās it kā izgrieztu uz otru pusi; kā cimdu.
- Sol:** Tavas domu variācijas šķiet vienmēr atrod vienkāršus risinājumus.
- B:** Man ir arī “smagāki” piemēri...

*

- B:** Piemēram, govs. Iedomājieties, ka govs pēkšņi atrodas pilsētas centrā, pie operas teātra, vai ka tās attēls ieņem TV monitoru

izstāžu zālē, vai ka... Zini, pilsēta vienmēr ir pretstats laukiem.

Sol: Pilsētu un laukus nodala laika atšķirība. Pilsētas laiks nozīmē tās atrašanos pasaules laika zonā, kas parādās tādos parametros kā informācijas pieejamība, jaunāko ziņu, dažādu materiālo labumu, piemēram, delikatešu, arhitektūras stilu, dzīvesveida iezīmju izplatīšanās un ienākšanas ātrums. Piemēram, runājot par 16. gadsimta Rīgu, redzam, ka jau 1522. gadā Andreass Knopkens, tikai dažus gadus pēc Lutera, publicē savas 24 tēzes, kas rakstītas izteiktā Lutera garā un uzskatāmas par reformācijas deklarāciju Rīgā, kamēr par reformāciju pārējā Latvijas teritorijā var runāt, tikai sākot ar "zviedru laiku" sākumu 17. gadsimtā. Taču – esmu nedaudz aizrāvis – kāds lauku artefakts pilsētas centrā, ja vien tas nav tirgus vai laikmetīgās mākslas izstādes video vai foto, diez vai ir saistīts ar franču *Annales* vēstures skolas laika izpratni.

B: Gan vienā, gan otrā gadījumā pamatā ir cilvēks, kurš izjūt laiku, vai, dzīvojot pilsētā, savpatā, "mākslinieciskā" veidā atceras laukus, kur, iespējams, pavadījis bērnību.

Sol: Arī es atceros lauku vasaras rītiem raksturīgās skaņas un vakara klusuma noskaņas...

*

B: Skaņa, attēls un skaņa. Skaņa diemžēl daudziem vizuālajā mākslā šķiet nebūtiska, tā bieži ir tikai pavadījums.

Sol: Kā baroka mūzikas pavadījums augstmaņu maltītei, kā domāšanas pavadījums cilvēka runai ("vecajās" filozofiskajās koncepcijās), vai kā viegla, neuzkrītoša mūzika kādam mākslas darbam, starp citu, arī kā ikdienas trokšņi – tam, ko tu man saki.

B: Bet nenonīcini ikdienišķo, jo tā ir valodas mūzika, kas izpaužas sarunu fragmentos, glāžu šķindoņā, līdzībā austrumu tirgum.

Sol: Tu atsaucies uz Rolānu Bartu. Bet rakstā "Valodas dūkoņa" viņš runā par valodas utopiju – jēgas mūzikas utopiju, kas nozīmē, ka savā utopiskajā stāvoklī valoda atsvabinās, viņš pat grib teikt, nodod savu dabu tiktāl, ka pārvēršas par neierobežotu skaņu audumu, kur tās semantiskais mehānisms zaudē savu realitāti.

B: Lai tā būtu utopija! Iedomājies, ka līdzīgi kā ikdienas norišu skaniskās impresijas ienāk valodas nozīmju laukā, tā noteiktas skaņas, ko mēs, piemēram, radam, sacerot elektronisku mūziku, var vadīt – ne vairs tikai pavadīt – vizuālo attēlu.

Sol: Vispār skaņa un attēls atrodas paradoksālās attiecībās. Atceries, ka Marsels Dišāns piezīmēs savam darbam, kas pazīstams ar nosaukumu "Lielais stikls", rakstīja: "Mēs varam skatīties uz redzēšanu; mēs nevaram klausīties dzirdēšanu."⁸ Kāpēc gan ne filozofisks paradokss!

B: Mākslā šādus paradoksus varam iztēloties ne tikai vārdiskā formā, bet arī vizuāli kā, piemēram, vienas sistēmas pāreju otrā – elektroniskā pulksteņa zīmēs fiksētais laika ritums varētu tikt "pārfrāzēts" krāsainu elektrisku spuldziņu virteņu iedegšanās un nodzišanas kodā.

Sol: Tas, protams, varētu būt kaut kas asprātīgs, un tomēr – vai tas veido kaut ko nozīmīgu, kādu stāstu, naratīvu, kas patiešām piesaistītu "prātu un jūtas"?

*

B: Kaut ko nozīmīgu, lielu? – Lielo naratīvu laiks taču ir beidzies, kā paziņojis Žans-Fransuā Liotāra kungs!

Sol: Nu, arī kritiskie – feminisma vai sociāli-politiskās kritikas diskursam piederošie temati Latvijas mākslā nav sastopami īpaši bieži.

B: Attēls, reprezentācija un stāsts vai diskurss – par to ir interesanti padomāt. Taču mani

šajā gadījumā saista kaut kas cits – ja skatāties uz fotogrāfisku vai vientulīgas videokameras fiksētu attēlu, tad reprezentētās lietas vairs nepieder lielajiem stāstiem, neatrodas visuvarenā Dieva Tā Kunga pārziņā, bet drīzāk gan pieder “mazo lietu dievam”. Tie var būt vienkārši naktī izgaismoti koki, kāda istaba vai mašīna ar marginālām to īpašnieces sejas “pēdām”, kāds gliemežvāks uz tualetes galdiņa...

Sol: Un “tūkstošiem” mazo lietu valstībā, kas pakļautas šim dieviņam, – kas to vai citu attēlojumu padara interesantu jeb nozīmīgu? Vai atkal mākslinieka “īpašā” attieksme?

B: Jā, attieksme, tikai ne jau kā kāda subjektīva mākslinieka izjūta, bet gan tās izpausme konkrētā mākslas darbā, piemēram, zīmējumā – un tam nav nedz priekšrocības, nedz trūkumi salīdzinot ar citiem vizuālajiem medijiem. Nav arī tik svarīgi, kas tiek zīmēts un kā tiek zīmēts, nozīmīgs ir abu (kas un kā) savienojums, noskaņa. Intīmā un publiskā attiecība, un tā var būt visdažādākā...

*

B: Intīmais un publiskais. Māksla ir radusi iziet publiskajā vidē, taču tā nav publisks teātris.

Sol: Teatrālumu parasti piesavinās vara, kas vienmēr – arī demokrātiskās sabiedrībās – ir mīlējusi plašus teatralizētus pasākumus un tiem piemērotu pilsētvidi.

B: Bet mākslai tomēr vēl paliek kāda iespēja, proti – iespēja intīmo padarīt publisku. Iedomājies stāstu, kura darbība notiek kādā guļamistabā, bet tad iedomājies šo stāstu iznestu uz ielas – projicētu uz nama sienas, fasādes logos, aiz kuriem norosinās mūsu ikdienas dzīves skati, kas parasti taču ir aizkaru aizsegti.

Sol: Pārsvarā aizsegti, it īpaši jau postpadomju zemēs, kurās kādreiz videofilmu skatīšanās naktī

nozīmēja kaut ko nelikumīgu un aizliegtu.

B: Varbūt tieši sociāli-politiskās sfēras šaurā, ideoloģiski piepildītā telpā, kas neļauj izdarīt gandrīz nekādu izvēli, liek māksliniekiem vairīties no sociāli un politiski aktuāliem tematiem, bet māksliniecišķos žestus publiskajā telpā vedina savienot ar intīmo, uzsverot to mūsu dzīves aspektu, kas līdzīgi ikdienas valodas vārdu lietojumam ir pamatā citām – gan vizuālajām, gan verbālajām – nozīmēm.

Sol: Tomēr es negribētu tev piekrist, ka teatrālajam momentam mākslā nav vietas, precīzāk – ka tas nav atrodams jaunākās Latvijas mākslas telpā.

B: Vieta, protams, paliek, tikai tā ir ēna no ēnas – kā Platona alas simbola neapzināts kariķējums. Tādējādi māksla it kā saliek savas lellītes jeb figūriņas, un kāds ne pārāk sarežģīts mehānisms tās lēnam griež, kā leijerkastes melodiju – ielu muzikanta roka, vienmērīgā kustībā darbinot leijerkasti.

Sol: Bet teātrim piemīt arī maģija, kā Hermaņa Heses “Stepes Vilkā”, kur galvenais varonis nokļūst neierobežotu iespēju laukā, kas slēpjas aiz nebeidzamajām ložu durvīm maģiskā teātra gaitenā sienā – jāatmet tikai sava personība, jāasniedz atpestījums no tiešamības. Vai šī maģija būtu zudusi mākslā, par kuru runājam?

B: Nē, tikai šeit tā kļuvusi pieradināta un “maza”, un pieradināto ēnu teātra maģiju tu vari iztēloties kā mazu, slīdošai lentai pielīmētu figūriņu mehānisku kustību.

Sol: Tad jājautā, vai kaislības, uz kuru iemiesojumu pretendē klasiskās traģēdijas, teatrālajam momentam vizuālajā mākslā kļūstot “pieradinātam” un smieklīgam (lai arī ne komēdijas nozīmē), vispār maz saglabājas? Man jādomā, kas no tā, ko saistu ar vizuālās mākslas domas priekšmetu, paliek pāri tevis impresionistiski ieskicētajā ainā?

B: Mazie stāsti un noskaņas. Pāri paliek tas, ko gribēju – kā tu pareizi atcerējies – impresio-
nistiski ieskicēt. Man gribas teikt tieši “mazie
stāsti”, nevis “īsie stāsti”, jo tās taču ir
vizuālas miniatūras. Mazā stāsta noskaņu
nav jāiedomājas noplicinātu un vientulību
nav jāiztēlojas līdzīgu absurdās pasaules
vientulībai Semjuela Beketa lugu varoņu
dialogos, kur vārdiem paliek tikai to visbur-
tiskākā nozīme vai pat mazāk – tikai to
skanējuma nozīme, kurā nav saklausāms
nekas no “jēgas mūzikas”.

Sol: Tu runāji arī par ironiju...

B: Un arī ironija var būt neparasta un daudz-
veidīga, nu, tāda, kas vispār neietilpst
jēdzienā “ironija”.

Sol: Pieņemsim, ka tā – bet tās ir Latvijas laikme-
tīgās mākslas dažu raksturīgo vaibstu skices
domu telpā. Kas šeit ir tikai iztēles auglis,
kas īstenība?

B: Uz to nav nemaz tik viegli atbildēt...
Laikmetīgā māksla vispār aicina “palūkoties
uz redzēšanu”, bet pats redzēšanas veids un
mākslā redzamais šeit Latvijā, šķiet, atrodas
kāda vietēja “mazo lietu dieviņa” gādībā.

¹ Barbara Rose. *ABC Art// Minimal Art: A Critical Anthology*.

Ed. by Gregory Battcock. – Berkeley, Los Angeles, London: University
of California Press, 1995 [1968]. – P. 282.

² *Ibid.*

³ Citēts pēc: James Meyer. *Minimalism: Art and Polemics in the
Sixties*. – New Haven and London: Yale University Press, 2001. – P. 3.

⁴ Šī patiešām minimālā skaņdarba partitūras attēlu ar šo La Montes
Janga norādi sk.: Tony Godfrey. *Conceptual Art*. – London: Phaidon,
1998. – P. 101.

⁵ Sk. Ludviga Vitgenšteina vēstuli Paulam Engelmanam 1917. gada 9.
aprīlī. (Paul Engelman. *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a
Memoir*. – Oxford: Basil Blackwell, 1967. – P. 6.)

⁶ Tā ir viena no Skrūtona tēzēm rakstā “Arhitektūras principi nihilisma
laikmetā”. – Roger Scruton. “Architectural Principles in an Age of
Nihilism”// *What is Architecture?* Ed. by A. Ballantyne. – London, New
York: Routledge, 2002. – P. 57.

⁷ “Labās rokas cimdu varētu uzvilkt kreisajā rokā, ja to varētu apgriezt
otrādi četrdimensionālā telpā.” – Ludvigs Vitgenšteins. *Loģiski
filozofisks traktāts* (6.36111). – Rīga: Liepnieks un Ritups, 2006. –
137. lpp.

⁸ Sk.: Tony Godfrey. *Conceptual Art*. – P. 52.

A MUSICAL INTERVAL

To be held for a long time.

(La Monte Young)

With the words "imagine that..." we begin a game of the imagination in which we draw what is invisible but these only imaginary lines, emphasising the characteristic features of the object in mind, are often more pronounced than what is observed in reality. In Italo Calvino's novel "Invisible Cities", Marco Polo's reports to the emperor Kublai Khan contain "a filigree nature of drawing of such fineness that not even a termite could bite it"; it probably couldn't bite it because the cities are invisible. I would like to offer this kind of "invisible" description of what is new in Latvian art and all that remains for me to do is select my Marco Polo and Kublai Khan.

In one of the first articles on minimalism "ABC Art", Barbara Rose said of her method, "I want to go about it impressionistically rather than methodically."¹ In this 1965 article, the well known art critic pointed out that "Rather than guess at intentions or look for meanings I prefer to try to surround the new sensibility..."² However, almost ten years later, in an interview with Paul Cummings, Sol LeWitt who may be regarded as an indirect critic of this approach stated, "The only reason that I did any writing... is really the fact that the critics had not understood things very well. They were writing about Minimal Art, but no one defined it."³ I sense a certain tension between these two positions but tension between the artists and the critic is not characteristic of just one art movement or a particular episode in art history. It has acquired a universal and indisputable status that a possibility is given by its being recorded in literature. In Ernesto Sabato's novel "El Túnel" (The Tunnel) too, the main hero, a painter, describes critics with such epithets as "a plague I've never understood" or "the charlatans of art criticism" and calls their way of expression "an insufferable dialect".

For me, this tension that can be felt in the relationship between artist and critic and which is

nothing unusual in other spheres connected with artistic activity, resembles a musical interval; when it is played it is possible draw the sketches of your thoughts in the invisible space of the imagination. This similarity to a musical interval may have come about because LeWitt's forename Sol in the Latvian language denotes the key of G and in turn, Rose's forename beginning with the letter B denotes the key of Si in a different notation. This musical interval should be held for as long as possible as in the La Monte Young work "Composition 1960 #7". This work consists only of a sustained interval of a perfect fifth, which, as written in the miniature score, is "to be held for a long time".⁴ This allows us to "include" or capture in the imaginary drawing the essential features of the object of a conversation.

In this way we could obtain a suitable way of looking at the works of young Latvian artists. I will imagine the conceptual description of these works in the form of a dialogue but the participants of the dialogue, representatives and critics of the impressionistic method, I will simply call *B* and *Sol*.

- B:** I would like to begin with an impressionistic outline of things, events, and feelings.
- Sol:** But in the art of today there exist and are used the most diverse means of expression, materials and media. We need a definite method of analysis to find our way around this diversity and put it in order.
- B:** Yes, the means of expression are many and therefore what art is speaking about becomes important and things or events are not "facts" that the world consists of.
- Sol:** So how are we to describe them?
- B:** This is indeed the question – is it even possible to formulate it precisely? Nevertheless, when we examine the works of young artists, several "things", themes or

what seem to be notions strike me and appear to be interesting.

Sol: But what is this criterion of interest – just a subjective feeling?

B: What is the criterion for judging art? I think it's only in looking and gathering experience. And yet, in the works of young artists we can find several features whose "interest" factor, albeit based on subjective feeling, nevertheless has a certain hint of objectivity. In other words, we can always imagine something and then describe what has been seen in the space of the imagination.

Sol: Could you be more precise?

B: What has been seen arouses in the viewer a word or a feeling – it's like a musical theme on which our imagine creates variations, which at the same time marks out the space of possible meanings or more generally, the character trait of a particular artistic affiliation, if I can put it that way.

Sol: Go on...

*

B: Boxes, for example. Let us imagine that an artist could get the viewers to climb into or "dress" themselves in boxes. It's not difficult to make a box yourself. In "The Box Man" Kobo Abe describes what you need to live in a box; first of all, of course, you need an empty box of corrugated cardboard, a semi-transparent piece of polythene (50x50 cm), about two metres of adhesive tape, two metres of wire and a pocket knife as a tool. He does say that it's not hard to make the box, it takes less than an hour. But to put it on and become a box man – that takes real courage.

Sol: The exhibition viewer in a box is not a box man; to become one of those you just mentioned requires courage. It means choosing the lifestyle of a vagrant and that is an existential decision.

B: Yes but the existential moment remains, albeit disguised, if the boxes become an essential means for examining the artwork. Imagine that for a short time each of us could become a vagrant in a box and not even notice it while observing images otherwise invisible without the darkness of the box...

Sol: Well all right but I nevertheless think that in this case you are talking only about the active involvement of the viewer in the perception of an artwork – and that is all!

B: Of course the viewers are involved here and this can be done in all sorts of ways but this – just like the variety of the means of expression – is not the most important. What is important is the attitude towards the viewer.

Sol: What would this be then?

B: Slightly ironic, seductive, not to mention the existential overtones that come along all by themselves.

Sol: You mean to say with no emotional uplift: "If only you do not try to utter what is unutterable then *nothing* gets lost. But the unutterable will be – unutterably – *contained* in what has been uttered!"⁵

B: Yes, this is also a form of communication... like a conversation in the street without words.

Sol: In the street?

*

B: Yes, in the street. This is one of the most important places in a town because it's accessible to all.

Sol: That's right, Roger Scruton said as much when he wrote: "Architecture plays a major part in creating the 'public realm': the place in which we associate with strangers."⁶

B: But the street is also like the poetic network of the spiritual world or, as Miguel de Unamuno said in his novel "Niebla" (Mist) – "a network criss-crossed by looks of jealousy and desire, contempt and sympathy, love and

hate, where the former framework of words spoken resides and where thoughts and yearnings are woven into a secretive cloth that enshrouds the souls of the pedestrians." And imagine, between the meaning of the public and poetic space in the street (as well as, for example, in the description of the walk in Edgar Allan Poe's "The Man of the Crowd"), there is the serial graffiti, which, like a mythological hero, moves towards us turning the street into a "giant cinema" only in this case in an almost literal sense.

Sol: Graffiti tend to vary and you don't usually find them in crowded streets...

B: You can think of them as a small, unobtrusive stencils each one fixing a moment from a moving image, a series of prints from the route you tend to walk. In this way ingenuity of thought and the relevance of the message acquire a spirit of lightness.

Sol: Does lightness "as a characteristic feature" mean that certain themes are excluded from the art scene?

*

B: No. For example, there is time and death. Why should they be excluded?

Sol: Oh! These words would seem to demand the seriousness and respect found in the tragedies of Aeschylus and in the philosophical tradition beginning with, say, the 10th book of the "Confessions" of Augustine till Henri Bergson's or some other 20th century thinker's reflections on time.

B: But why not do the exact opposite and turn – just imagine it! – these notions into the frivolity of opera props, which, like a melodic gesture to the dying protagonists of a musical drama, always permit the singing of one more beautiful aria?

Sol: In that case darkness too will no longer be a sinister symbol heralding death but...

B: ...but something else – darkness transposed into a different tonality becomes transformed into an unexpected place of surprise.

Sol: In your musical language we could call this an inversion of the theme.

B: Yes, that would be an inversion of the theme in a fugue or we could say: everything is topsy-turvy...

*

B: Topsy-turvy. We know that on the other side of the mirror everything is different. We know this even without looking into the mirror just from reading Lewis Carroll's "Through the Looking Glass".

Sol: Sometimes this otherness or absurdity requires a certain effort.

B: Yes, (*smiling*) – by the heroes of literary works; for example, Alice and the Red Queen have to run as fast as possible "hardly touching the ground with their feet" just to stay in the same place.

Sol: Only in the possible worlds of literature can this mirror effect be used easily, even lightly.

B: Ah! I remember a favourite book from my childhood by the Portuguese writer José Gomes Ferreira "Aventuras Marvilhosas de João Sem Medo" (The Marvellous Adventures of João the Fearless) in which the hero arrives in a town where all the houses are on wheels. They are constantly on the move (the owners are obliged to relocate their houses every day by law), creating havoc but the inhabitants walk on their hands.

Sol: I have to admit though, that wouldn't be easy in real life.

B: Just like eating soup standing on your head... But imagine someone doing it. Then the documentary depiction of this "heroic feat" would be just as absurd as the adventures of João the Fearless.

Sol: What else can we imagine as visually absurd?

Putting a right-hand glove on one's left hand and turning it around in four-dimensional space?⁷

B: Yes, but if there's no four-dimensional space at hand, why not make do with a box of paints? You could, for instance, paint objects so that they appear to be inside out, like a glove.

Sol: Your variations of thought always seem to find simple solutions.

B: I also have some "heavier" examples...

*

B: A cow for instance. Imagine a cow that suddenly finds itself in the city centre by the opera or the image of one takes over a TV monitor in the exhibition hall, or if... You know, the city is always the opposite of the countryside.

Sol: The city and the countryside are separated by a time difference. City time means that it (the city) is in the world's time zone, which appears in such parameters as access to information, the speed of the arrival and dissemination of the latest news and various material benefits, for example, delicacies, architectural styles and lifestyle features. Referring to the 16th century Riga, we see that already in 1522, just a few years after Luther, Andreas Knopke published his 24 theses. They were written completely in the Luther spirit and may be regarded as the declaration of the Reformation in Riga. However, we can only speak of the Reformation in the rest of the territory of Latvia beginning from the Swedish subjugation in the early 17th century. However – I seem to have become a little carried away – some country artefact in the city centre, unless it is a market or a video or photo from an exhibition of contemporary art, is very unlikely to be connected with the

understanding of time of the French *Annales* school of historical writing.

B: At the heart of both cases is a person who senses time or who, living autonomously in the city, remembers in an "artistic" way the countryside where he possibly spent his childhood.

Sol: I too remember the characteristic sounds of summer mornings in the country and the mood of the evening silence...

*

B: Sound, picture and sound. Unfortunately, sound for many in visual art seems to be secondary and is often only an accompaniment.

Sol: Like the accompaniment of baroque music at a nobles' meal, like the accompaniment of thinking to people's speech (in the "old" philosophical conceptions), or like the light, subdued music for an artwork and, by the way, also like the everyday noises accompanying what you are saying to me.

B: Don't denigrate the everyday because that is the music of language that is uttered in fragments of conversations, the clink of glasses and in the resemblance to an oriental market.

Sol: You are referring to Roland Barthes but in his article "The Rustle of Language" he speaks of the utopia of language – the utopia of the language of meaning, which means that in its utopian state, language becomes liberated. He even wants to say language surrenders its nature to the extent that it is transformed into a fabric of limitless sounds where its semantic mechanism loses its reality.

B: Let that be utopia! Imagine that just as the audio impressions of everyday events come into the field of language meanings, so certain sounds that we, for example, create when composing electronic music can control and no longer simply accompany the visual image.

Sol: Sound and image are in general in a paradoxical relationship. Remember what Marcel Duchamp wrote in the notes to his work known as "Large Glass": "One can look at seeing; one can't hear hearing."⁸ Why not a philosophical paradox!

B: In art we can image these paradoxes not only in verbal form but also visually like, for example, one system crossing over into another – the passage of time recorded in the signs of an electronic watch may be "paraphrased" in the code of turning strings of coloured electric light bulbs on and off.

Sol: That, of course, could be something witty and yet, does it create something meaningful, a story or a narrative that would really involve "sense and sensibility"?

*

B: Something significant, something grand? But as Jean-François Lyotard announced, the time of the grand narrative is over!

Sol: Well, in Latvian art, critical subjects – feminism or those belonging to the discourse of socio-political critique – do not appear very frequently.

B: Image, representation and story or discourse, these are interesting things to talk about. However, in this case, I'm interested in something different; if we examine a photographic image or one captured by a single video camera, then the things represented no longer belong to the great stories, they are no longer under the control of God Almighty but belong rather to "the god of small things". These may simply be trees lit up at night, a room or a car with marginal "traces" of its owner's face, a snail shell on a dressing table...

Sol: And in the realm of "thousands" of little things ruled by this little god, what makes this or another depiction interesting or

significant? Is it the artist's "special" attitude again?

B: Yes, the attitude only not as an artist's subjective feeling but as its expression in a concrete artwork, for example, a drawing; and this has neither any advantage nor deficiency when compared to other visual media. Neither is it that important what is drawn and how it is drawn. What is important is the combination of both (*what* and *how*), the mood. The intimate and public relationship, and this differ greatly.

*

B: The intimate and the public. Art is used to being in the public space but it is not public theatre.

Sol: Theatricality is usually appropriated by the ruling powers that have always loved, even in democratic societies, grand theatrical events and an appropriately adapted city space.

B: But art still has another possibility, that is, the possibility of making the intimate public. Imagine a story where the action takes place in a bedroom but then imagine this story taken out into the street – projected onto the wall of a building, onto the windows of a façade behind which our scenes from everyday life take place but usually hidden behind curtains.

Sol: Mainly hidden, especially in post-Soviet states where at one time watching videos at night meant something illegal and prohibited.

B: Perhaps it is the constrained, ideologically saturated space of the socio-political sphere that prevents making almost any kind of choice, forces artists to avoid current social and political themes but encourages artistic gestures in the public space to be joined to the intimate emphasising that aspect of our lives, which, like the usage of words in

everyday language, is the basis for other, both visual and verbal, meanings.

- Sol:** I wouldn't agree with you that there is no place in art for the theatrical moment or to be more precise, that it cannot be found in the most recent art in Latvia.
- B:** Of course there is a place but it is only the shadow of a shadow, like an unwitting caricature of Plato's symbol for a cave. Thus art seems to arrange its dolls or figures and some not very complicated mechanism slowly turns them like the tune of a barrel organ, the hand of the street musician turning the handle with an even movement.
- Sol:** But there is also magic in the theatre as in Hermann Hesse's "Steppenwolf" where the main protagonist enters a world of unlimited possibilities that lies behind the endless doors of boxes in the wall of the magic theatre corridor – he has only to discard his mind, to achieve salvation from reality. Has this magic been lost to the art of which we are speaking?
- B:** No, only here it has become tamed and "little". And you can imagine the tamed magic of shadow theatre as a mechanical movement of small figures stuck to a moving belt.
- Sol:** Then I have to ask whether, as the theatrical moment in visual art becomes "tamed" and funny (although not in the sense of comedy), the passions that the classical tragedies claim to embody survive at all? I'm led to think what remains of that which I relate to the object of the thought of visual art in the impressionistic scene you have outlined?
*
- B:** Little stories and moods. What remains, as you so rightly remembered, is what I wanted to outline impressionistically. I'd like to call them "little stories" not "short stories" because, after all, they are visual miniatures. You don't have to imagine the mood of a

little story as being impoverished and loneliness should not be seen as the loneliness of the world of the absurd in the dialogues of the characters in Samuel Beckett's plays where the words retain only their most literal meaning or even less – only the meaning of their sound where nothing can be heard of the "music of meaning".

- Sol:** You also spoke of irony...
- B:** And irony too can be unusual and manifold, even such that it doesn't fall into notion of irony.
- Sol:** Let's assume this to be so – but they are sketches of a few characteristic features of contemporary Latvian art in the space of thought. What here is only the fruit of the imagination and what is the reality?
- B:** That's not so easy to answer... Contemporary art in general is an invitation "to look at seeing", but the way of seeing and what can be seen in art here in Latvia seems to be under the auspices of some local "god of little things".

¹ Rose, Barbara . *ABC Art// Minimal Art: A Critical Anthology*. Ed. by Gregory Battcock. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995 [1968], p. 282.

² *Ibid.*

³ Quotation after: Meyer, James . *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven and London: Yale University Press, 2001, p. 3.

⁴ The image of the score of this truly minimal work with Young's instruction see: Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998, p. 101.

⁵ See Wittgenstein's letter to Paul Engelman of 9 April 1917 in: Engelman, Paul *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*. Oxford: Basil Blackwell, 1967, p. 6.)

⁶ This is one of the author's theses in: Scruton, Roger. "Architectural Principles in an Age of Nihilism"// *What is Architecture?* Ed. by A. Ballantyne. London, New York: Routledge, 2002, p. 57.

⁷ Wittgenstein, Ludwig . *Tractatus Logico-Philosophicus*. The German text of Wittgenstein's *Logisch-philosophische Abhandlung* with a new translation by D. F. Pears & B. F. McGuinness (6.36111). London: Routledge & Kegan Paul; New York: Humanities Press, 1961, p. 142.]

⁸ See: Godfrey. *Conceptual Art*