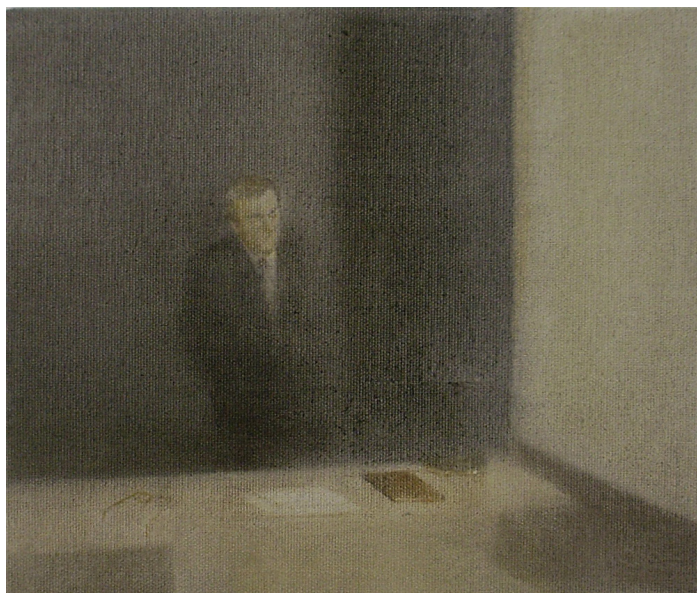


Jānis Avotiņš
LMA
Glezniecības nodaļa
6.kurss



-
2009
eļļa uz audekla
22x24 cm

Par gleznas nosaukumu.

Gleznas nosaukuma nav. Nav arī uzraksta "bez nosaukuma".
Nosaukuma vietā ielikta svītra nav ne domuzīme, ne defise. Šo zīmi varētu nosaukt kā "neko".
Šī zīme atrodas nosaukuma rindiņas vietā vairāku iemeslu dēļ. Pirmais ir tīri lojalitātes dēļ.
Lojalitātes eventuāli samulsinātajam šīs nelielās semiotiskās analīzes mēģinājuma lasītājam, jo
šīs zīmes neesamība radītu maldīgu priekšstatu par kļūdu, jeb steigā rakstītu mācību darbu,
kuros nereti parādās ne tikai gramatiskās neprecizitātes, bet arī paviršība attiecībā uz faktiem,
vai tā saucamajiem faktiem. Savukārt skaidrojums par to kapēc darba nosaukumā nav traģiskais
"bez nosaukuma"/*untitled* ir nedaudz plašāks, jo tā iemesli jau tieši atteicas uz šī priekšmeta/
darba/darinājuma rašanās iemesliem/procesu/ņodomiem manifestēšanā kā arī to vēstījuma daļu
par, kuru konceptuāli esmu gatavs argumentēt. Šim darbam nav nosaukuma, jeb "tekstuāla
pavadoņa". Šādai koncepcijai nebūt nav īsa vēsture. Vārdam nav īsa vēsture. Manam
personiskajam vārdu krājumam ir neizpētāma vēsture. Ikdienas atrasto, sen aizmirsto vārdu,
atcerēšanās ir smags darbs. Valodas bagātināšanu apgrūtina vilinošās mobilā telefona īsziņu
kodi. Gadiem esmu daudz lielāku intelektuālo piepūli veltījis nosaukuma un attēla/vizuāla tēla
(gleznas, zīmējuma, skulpturas/video/fotogrāfijas) analogijas atrašanai kā svarīgākā – gleznas,
zīmējuma utml. darināšanai. Konflikts starp nosaukumu, kas ir teksts un gleznu (šajā gadījumā) ir
rezultējies daudzās dažādās pieejās. Esmu numurējis darbus. Esmu sācis ar nosaukumu un tad
meklējis analogijas savā vizuālās valodas izteiksmē. Esmu domājis nosaukumus darbiem ilgi pēc

to darināšanas. Esmu atļāvis darbiem saukties "untitled", kā arī "bez nosaukuma" – šeit arī parādas papildus problēma, kam nu ir jauks simbols – "pazudis tulkojumā". Esmu mēģinājis tulkot nosaukums. Esmu, protams, ka neveiksmīgi mēģinājis iztēloties sevi kā angļiski domājošu (tas neatraujami saistīts ar valodas telpām, kurās esmu izstādījis savus darbus) tā labā, lai nosaukums neizklausītos tautas valodā sakot "sodomāts", mākslīgi uzkonstruēts. Darba nosaukuma, jeb tekstua klātbūtnes jautājumu nolēmu sākt risināt ar ievada veida manifestu/eseju, kuru prezentēju attiecīgās izstādes kuratoram un iesaistītajiem. Šīs esejas nodoms nebija sentimentāla atcere manu intelektuālo neizlēmību vai nevarību vēsturē. Esejas galvenā tēze bija par to, ka attēls (konkrēti manis darinātais – glezna) un teksts manam skatam ir autonomas valodas, kuru analogiju meklēšana (ar ko nodarbojos spītīgi pēdējos 5 un vairāk gadus) nozīmē pārāk lielu nekonkrētību, pārāk lielu daudznozīmību, pārāk liela intelektuālā/intuitīvā sloga uzlikšanu skatītājam, pārāk liela kodu/zīmju/simbolu kopuma nekontrolētu pārvaldīšanas mēģinājumu un beigu galā bezatbildīgu neskaidrības telpu/objektu vairošanu pasaulē, kura tieši šodien tiek agrēsīvi piesārņota ar nesakitāmu iztēles darba augļu mēģinājumiem visdažādākajos tīklojumos, formās utj. Tātad mana izšķiršanās vienā vārdā varētu saukties **NĒ** ar paskaidrojumu – atteikšanās. Esmu atteicies no papildus semiotiskās miglas radīšanas savu darbu klātienē/telpā. Esmu atteicies arī no nākšanas pretī eventūālajam mana darba uzlūkotājam. "Vidējam" šodienas izstāžu apmeklētājam vai kataloga šķirstītājam nosaukuma uzmeklēšana sastāda vismaz pusi no laika, kuru viņš/viņa ir gatavs/gatava veltīt tā aplūkošanai, ja ņemam vērā pētījumu, kura atsauce nav iespējama dēļ anekdotiski mītiskās formas, kas stāsta, ka vidēji vienai gleznai/darbam izstāžu apmeklētāji velta piecas sekundes. Tātad mans diskretums attiecībā uz "paskaidrojumu" vai papildinājumu attēlam ir aicinājums otra 2.5 sekundes atgriezt acu skatu pie gleznas/darba. Šim manam mēģinājumam lakonizēt sava darinājuma robežas, lai arī no iekšpuses (par interpretācijām tālākā tekstā), ir kā moralistiski tā ideju iemesli. Moraliskie attiektos uz komunikāciju ar skatītāju un pastarpināti arī uz attēla redzamo, jo nevēlos skatītāja koncentrēšanos uz attēla redzamā atpazīstamo zīmju nosaukšanu vārdos. Šī varētu eventūāli arī provokācija manam eventūālajam kritiķim, kuram tā vietā, lai bez piepūles piesauktu darbu minot tā nosaukumu, būtu šis darbs īsi, tomēr jaapraksta. Savukārt labs kritiķis vai teorētiķis, vai rakstnieks nespētu nosaukt attēla redzamās zīmes vulgārās kategorijās. Labs rakstītājs mēģinātu manu gleznu aprakstīt īsi tomēr precīzi, tas ir, notiktu tas, ko arī esmu vēlējies – notiktu interpretēšana, precizēšana, tātad domāšana līdzī jeb reflektēšana. Garantiju nav nekādu, bez šaubām. Un neuzmanīgs *reflekt* rs bez minstināšanās visu nosauktu kategorijās, kas vulgarizē un padara konkrētajā komunikācijā manus centienus tik pat "mēmus". Tomēr ne komunikācija, ne moralistiskie, pat ne ironiskie aspekti nav manas aktīvās reflektēšanas/manifestēšanās fokusu starpā. Tapēc attēla(gleznas) esamība ir galvenais nevis nosaukuma neesamība. Šo savu komunikatīvo žestu esmu veicis neskaidrību mazināšanas labā. Tīrības labā. Vienkāršības labā. Un ticības, ka attēls var būt un *ir* autonomas, pašpietiekamas, absolūtas, iekšēja telpa. Tieši dēļ šī iepriekšējā teikuma ir visai sarežģīti "mesties virsū" mana darinājuma zīmju kombinācijām, kontekstiem, analogijām utj. Ar semiotiskas analīzes mēģinājumu reizē mēģināšu nenododot ticību, kura man likusi nonākt pie tieši šāda darba darināšanas.

Pavisam cinījams prāta darbs būtu bijis šo semiotiskās analīzes centienu arī noslēgt ar ieskatu nosaukuma koncepcijā. Tomēr studentiskās godprātības un ziņkāres vadīts mēģināšu aprakstīt dažus būtiskākos "zīmju procesus".

Glezna kā objekts/skulptūra.

Šī gleznas materiāli ir uz koka kārāmja uzvilks audekls. Audekls, kas nav manis sagatavots, profesionālajā slengā saukts – gruntētais.

Šīs tehniskās marginālijas pieminēšana konkrētajā gadījumā ir nozīmīga, jo izrādījusies izšķiroša artikulācijas procesā. Audekla un eļļas krāsas šķaidītas ar lēni žūstošu *mediumu* (damāra laka +lineļļa+terpentīns) savstarpējās attiecības (materiālās) ir izrādījušās par nozīmīgu vizuālās artikulācijas pavērsieni. Rezumējot audekls ir uz rāmja man neizskaidrojama (pilnībā akceptējamās formas), bet ļoti ērta konvencijas dēļ, savukārt eļļa un pigments uz audekla ir tikai tik cik audekla dziļākajās vietās i.e. dziļākajās vietās ir gan pigments, gan eļļa. Augstākajās audekla vietās tā ir daudz daudz mazāk vai nav vispār. Šāds paņēmiens atklājies pateicoties ilgstošajai interesei par gaismas attēlošanu. Tomēr gaismas nevis kā krāsas, bet gan kā atmiņas, jeb redzamā pret neredzamo pretrunas/mūžīgā meta-problēma. Baltā audekla spīdēšana cauri gandrīz visā gleznas plaknē gleznu padara par daudz tuvāku objektam (lai neteiktu skulpturai). Interese par gleznu kā objektu/materiālu priekšmetu gājusi manā praksē roku rokā jau sen. Reprodukcijas ēra jau varētu tikt saukta par senu, kamēr tās izraisītās problēmas un pārpratumi tikai vairojas ģeometriskā progresā, jo šodien arī teorētiskie diskursi sāk kļūt ne-elitāri, bet atbrīvoti no akadēmisma un ir pašpavairojoši. Un tam visam ir liela saistība ar jēdzienu "oriģināls". Šī darba gadījumā gleznas frontālā plakne necenšas pārvarēt telpas/materialitātes robežas, bet "akceptē" esošo "rezolūciju/audekla izšķirtspēju" tādā veidā nemēģinot atkārtot kādas citas vizuālas sistēmas/struktūras, kuru atpazīstamība tiek saglabāta tikai tik lielā mērā, cik nepieciešams domas/vēstījuma artikulācijai. Šāds paņēmiens arī akceptē faktisko gleznas izmēru jeb to, ka imagināri gleznā redzmais, notiekošais nemēģina "uzburt" citus mērogus, jeb nav samazināts mērogā kaut kas "liels" , vai šajā gadījumā cilvēks pie galda. Šīs gleznas faktiskais izmērs konotē ar tādiem sava ziņā intīmiem jēdzieniem kā fotogrāfija avīzē, fotogrāfija albumā, paskarte, grāmata. Glezas frontālā plakne, protams, ir projekcija tomēr tikai kā dabīga glezniecības konvencija, tradīcija, kurā 99 gadījumu no 100 viss gleznā notiekošais atrodas nevis uz sāniem ap rāmi apvilktam audeklam, bet tieši priekšpusē.

Gleznas *subject matter*, jeb manas gleznas "teorijas" saturs.

Jāsāk ar to, ka "gleznas teorija" paliek apslēpta. Gleznā reflektētais ir noprecizēts jautājums. Jāturpina ar to, ka gleznas būvēšanu sāku ar satura meklēšanu, tomēr tas nav atrauts no stila. Stila kā izšķirošā artikulētāja, kas nosaka kādu kategoriju atpazīstamību, kas nosaka izvēles par labu akcentiem utjp. Tātad man kā šī darba autoram ir nozīmētu sākt savu darinājumu skatīt citu acīm. Tomēr tas paliek neiespējami, jo pieslēgties citu kategoriju sistēmām gan nenozīmētu sava darba noliegšanu vai galēju apšaubīšanu, jo lai veiktu labu semiotisku analīzi, cik es no šīs perspektīvas vispār spēju sajēgt, nozīmētu atslēgt zināšanas/pieredzi par to, kā šo darbu esmu artikulējis/izveidojis es.

Vispārīgi aprakstot satura jēgas nozīmi savos darbos gribu pasvītrot tā nesvarīgumu pret to KĀ šis saturs tiek parādīts. Tātad ietilpīgie lielumi manā artikulācijā ir intonācija un stils. Tomēr būtisks nošķirums eksistē atlasot saturisko. Un tas ir pēc iespējas neitrālāku normalitāšu meklēšana. Poētiski varētu tos saukt par pelēkās ikdienas mirkļiem visplašāk-izplatitajā izpratnē, kura vēstī par to, ka pēc ikdienas seko svētki, vai atpūta, vai brīvdienas utjp. Tātad mans fokuss pieprasa īpašo dzīves mirkļu (emociju attēlojums, vardarbība, sekss, utml) neizskatīšanu par analizējamām vai pietiekami ietilpīgām. Savukārt "ikdienas ainas" izvēlos kā izvēlos kā ietilpīgāko no sastopamā. Tieši neitrālo mizanscēnu atmosfērās atklājas lielie subjektīvie universi, kas arī kļūst visbiežāk par manu saturisko materiālu. Ne vienmēr izvēlos ļoti literāras ainas, tomēr gandrīz vienmēr attēlu avots ir prozaiskas situācijas vai situācijas, par kuru prozaiskumu var tikai nojaust.

Gleznā redzamās zīmes, kategorijas un simboli.

Galds, lampa ēnā, brilles, grāmata, balti papīri, logs, melns aizkars, melns uzvalks, šlīpse ar diagonālām regulārām tumšām/baltām svītrām, uz aizmuguri saķemmēti tumši brūni mati, pievērtas acis, biezas uzacis. uz leju vērsts skatiens, rokas nav redzamas – aiz muguras, telpa nav izgaismota.

Šo zīmju atpazīšanai nav vajadzīga semiotiska analīze. Vairākas šajā darbā redzamās zīmes tiecas saslēgties kādos simbolos, tomēr to traucē. Traucē piemēram tas, cik ļoti maz priekšmetu ir uz darba galda. Arī logam "nav rāmja", nav nekas priekšā, – loga it-kā nav. Katrs gleznā redzamais "priekšmets" jeb zīme ir parāk maz detalizēts, lai kļūtu par kādu atsevišķa simbola vestnesi. Kemēr tam kā tieši ir novietota tumsā (gandrīz neredzamā lampa) vai brilles varam piemeklēt nozīmi/jēgu. Arī persona – nav aizņemta darbā, nav arī brīva no tā, persona ir saistīta ar redzamo vietu, tomēr gleznā redzamās attiecības personai ir ar ārpus-gleznā esošo, kamēr priekšnoteiktas, vismaz daļēji, no šīs vietas, šīs telpas, šī kabineta. Katra šajā gleznā atpazīstamā zīme nav artikulējam ārpus šīs gleznas iekšienes, jo visas šīs zīmes ir artikulētas vienā lakoniskā valodā.

Protams, ka pirmais simbols šādam skatam varētu saukties "birokrāta skumjas", tomēr tā nosaukt šo ainu neļauj tik ļoti poētiskās detaļas, kā gaisma logā, novērsta skatiens un rokas aiz muguras un tik ļoti īpaši poētiskā un skaistā mizanscēna, kad atklājas brilles nēsājoša seja bez brillēm. Tas liedz gleznu aplūkot no izplatītākas sociāl-perspektīvas. Līdzīgi ir ar visu pārējo gleznā redzamo. Par cik esmu šī darba autors, tad objektivizēt savu skatu neredzu par iespējamu un man nav skaidras nojausmas vai šīs četras rindkopas var saukties "semiotiska analīze".