

Sign *Down*. Sign *Up*

ĒRIKS APAĻAIS

Ievads

2011. gadā es uzrakstīju eseju ar nosaukumu “Alkas pēc vārda autobiogrāfijā”. Šajā esejā es aplūkoju literāras rakstīšanas procesu autobiogrāfijas žanra kontekstā un vēlāk salīdzināju autobiogrāfisko vēstures atstāstu ar savu māksliniecisko praksi, kur gleznieciskā izteiksme kļūst par autobiogrāfiska naratīva fiksēšanas veidu. Autobiogrāfijas žanrs literatūrā ir piedzīvojis neskaitāmas pārmaiņas – sākot no refleksijas par dvēseli kā iekšēju arhitektonisku telpu (Sv. Augustīns, “Atzišanās”, ap 397. g. pr. Kr.) līdz emocionālai ekspresijai un bērības romantizēšanai (Ž. Ž. Ruso, “Atzišanās”, 1782–1789) un galu galā aktam, kur pati rakstīšana kļūst par *naratīvu*, tādējādi aizsniedzoties viņpus jebkādam patiesa stāsta izstāstīšanas ambīcijām (Ž. P. Sartrs, 1963).

Pienāca brīdis, kad es sapratu, ka vēlme gleznot sakņojas vēlmē *atrakstīt (un-write)* manu atmiņu naratīvu, lai pārstrādātu identitāti. Glezniecības gramatika ļāva abstrahēt simboliskas zīmes, kas pārstāvēja noteiktas atmiņas, un tās pārvērst atvērtā daudzējādu atsauču formā. Atsauces veidoja poststrukturālās glezniecības idejas (Gerhards Rihters, Vilhelms Sasnāls) un autobiogrāfisko tekstu literatūrkritika. Senāk man bija izdevies “iztukšot” dažu autobiogrāfisko atmiņu semantisko lauku, relativizējot iegūto valodu.

Tomēr, kad valoda bija relativizēta un iztukšota, centieni *runāt* jaunā jēgpilnā veidā kļuva par jaunu izaicinājumu, jo vēlamais eksistēja kādas noteiktas modalitātes iekšienē, saliktā, sarežģītā telpā, kur pieeja veiksmīgai tukšuma izteikšanai pārvietojās. Pārvietojās, pateicoties dažādo atsauču summai. Sākumā vēlējos atbrīvoties no konkrēta tēla valodā. Tas radīja pacilātību, bet, kad semantiskais bija iztukšots, es nonācu vēl dziļākā un neordinārākā abstraktas valodas konkrētībā un vienmēr lietoju iespējamības izteiksmi.

Pārkārtošana

Es ticu, ka valoda ir materiāls, kas nevar tikt attīrīts un atbrīvots no kultūras uzslāņojuma. Drīzāk rakstīšana, tāpat kā gleznošana, ir veids, kā fiksēt atsauču daudzveidību. Savās gleznās es cenšos novirzīties no atdarinošas konkrētības, tai pat laikā mēģinot fiksēt pirms-simboliskā apzināšanos, lai atgrieztos pie figuratīvā jaunā līmenī. Tāpat kā tad, kad mēģina atrast ceļu uz vēsturiskajiem kultūras simboliem (atsauču uzslāņojumu dekodēt ir grūti), viss, ko es varu darīt, ir *atrakstīt* to arhitektonisko konstruētību, lai ar kontrolēta žesta palīdzību abstrahētu kultūras uzslāņojumu, tādējādi iegūstot īsu ieskatu pirms-simboliskajā. Un tad atkal atgrieztos pie zīmes ķermeņa un piepildītu to ar jaunu konkrētību. Mentālais process gleznošanas laikā ietver sevī ideju pārnesanu zīmēs, kas tiek radītas, kārtojot un pārkārtojot dažādas nominālas atsauces (autobiogrāfiskus impulsus, kultūras uzslāņojumus, glezniecības gramatiku utt.). Daudzskaitlīgās atsauces tad tiek ierakstītas “iegleznošanas”, žesta un pseido-puantilistisku triepienu formā. Galu galā mentālā atsauču kārtošana procesa sintakse kļūst par gleznas *nozīmi*.

Savās gleznās es bieži radu tādus vizuālus tēlus, kurus var aprakstīt ar dabas parādības apzīmējošiem lietvārdiem: “ledus”, “debesis”, “sniegs”, “zari”. Šo lietvārdu uzdevums nereti ir uzbūvēt malarmisku metaforu par rakstīšanas/gleznošanas procesu un atspoguļot nevēlēšanos piesaistīt attēlam tikai vienu nozīmi. 2011.–2013. gadā es izmantoju grāmatas motīvu, lai iedarbinātu metaforu par autobiogrāfiskas glezniecības subjektīvo dabu. Savukārt neseno gleznā “Le Cygne¹. Zīme *lejup*. Zīme *augšup*” grāmatas tēls tika pakārtots Malarmē dzejoļa par gulbi interpretācijai.

¹ Fr. val. – gulbis

Šajā gleznā es centos parādīt, ka Malarmē gulbis ir pazaudējis savas romantiskās īpašības. Šis “Gulbis” vairs nepārstāv tādus jēdzienus kā “jaunavīgs”, “varonīgs”. Drīzāk tā mīta mods ir iztukšots un kā tīra melna zīme vienkārši uzsviests uz baltas lapas virsmas. Platona Idejām norietot (dekristianizācijas periodā Francijā), zīmei vairs nebija vietas, ko sev pieprasīt, un, kā norāda Žans Pols Sartrs, Malarmē dzeja kļuva par izmisīgu nominalismu (J. P. Sartrs, “Nebūtības dzejnieks Malarmē”, 23.–28. lpp.), kas veica Dievišķā idejas pārnesumu un sadalīja pārpasaulīgo daudzskaitlīgās atsauces. Vairāki literatūras kritiķi ir uzsvēruši, ka Malarmē dzejolis ir par izmisīgiem centieniem zīmi atkal celt *augšup*, jo zīme, līdzīgi kā melnais gulbis ledajā, ir iesalusi baltas lapas tukšajā telpā.

Manā gleznā “Gulbis. Zīme *lejup*. Zīme *augšup*” gulbja augšējā daļa ir attēlota kā abstrakts, kaligrāfisks otas triepiens, savukārt gulbja spārni ir attēloti kā atvērta grāmata. No grāmatas lapām paceļas puantilistiski triepieni, kas kā artikulācijas nesēji fiksē dažādo atsauču summas radīto subjektivitāti. Triepienu sablīvējums gleznas labajā apakšējā stūrī ir kā valodas materiāla paliekas, kas darbojas kā vizuāls kalambūrs. Sablīvējumu var uztvert gan kā pelnus, gan kā sniegu. Piesavinot Malarmē idejas par valodu, es vēlējos dekonstruēt gulbja mītu un to pārvērst tukšā, apskaidrotā zīmē, kas atceltu “izteikšanu” un izšķīstu metaforā par rakstīšanas procesu un grūtībām saistīt zīmi ar konkrētu nozīmi. Tomēr atsauču summa nerada produktīvu dialektiku, jo metafora ir pakļauta paškritikai. Tādā veidā var piedzīvot sava veida valodas krīzi, kas transponē vēlmi pēc konkrētas nozīmes un sašķēl zīmi dažādās alūzijās. Valodas krīzes apzināšanās var radīt apjukumu, bet viena no alternatīvām, šķiet, ir spēlēties ar referencialitāti, pārvaldot metafizisko transpozīciju plejādes, kas varbūt sniedz zīmei iespēju atkal pacelties *augšup*.

“Le”

Citā gleznā, kas saucas “Le Cygne” (11), burts “L” darbojas kā rāmja detaļa. Tas reizē ir gan stilizēta zīme, gan literārs elements. “Le” ir noteiktais artikuls franču valodā. Gleznā “Le Cygne” (11) es vēlējos dekonstruēt vārda “gulbis” semantisko lauku, kā arī pētīt artikula “le” kontekstu, jo oriģinālās kultūras un mērķa kultūras pirmzināšanas atšķiras. Turklāt šis noteiktais artikuls arī uzsver lietvārda kā substanciāla koncepta, abstrakta simbola un arhetipa nozīmi. Tas ir lietots arī tāpēc, ka norāda uz nosaukumu, ar kuru dzejolis pazīstams franču valodā.

“Gulbis” oriģinālvalodā (“Le Cygne”) ir minēts kā konkrēts vīriešu dzimtes lietvārds, asociēts ar noteiktu kultūrvidi un tās kodiem. Savā gleznā es vēlējos parādīt, ka man, kas nāku no citas kultūras, nav pieejams franču “Le Cygne” semantiskais lauks. Pat ja tulkotājs pārnes vispārīgo literāro nozīmi, vienalga pastāv būtiskas nobīdes kultūras kontekstā balstītajās blakusnozīmēs. Stāsts par gulbi visās kultūrās nav vienāds, tādējādi atstājot brīvu telpu dažādiem lasījumiem un skaidrojumiem.

Introduction

In 2011 I wrote an essay titled “Desire for Word in Autobiography”, where I addressed the literary writing process within the context of the autobiography genre in literature and later on compared the autobiographical history telling to my own artistic practice, where the painterly articulation becomes a mode of registering autobiographical narrative. The genre of autobiography in literature has experienced manifold transformations from reflections on the soul as inner architectonic space (Saint Augustine “Confessions”, written AD 397) to emotional expression and romantic idealization of one’s childhood (J.J. Rousseau “Confessions”, written 1782–1789) and to a state where the act of writing itself becomes the *narrative* thus beyond ambitious true story telling (J. P. Sartre “Words”, written 1963).

At one point I realized that the desire to paint was rooted in the will to *unwrite* the narrative of my memory in order to overwork the identity. The grammar of painting allowed to abstract emblematic signs that stood for certain memories and to transform them into open form of multiple references. References that were built up from the ideas of post-structuralist painting (Gerhard Richter, Wilhelm Sasnal) and literary criticism of autobiographical literature. Heretofore I was able to empty the semantic field of certain autobiographical memories by relativizing the acquired language.

However, after relativizing language and gaining the emptiness, the struggle to *talk* in a new meaningful way became a new challenge as the desired existed within a certain modality, which was a complex space, where the access to happy pronunciation of the emptiness was shifting. Shifting due to the sum of manifold references. At first, the escape of the concrete in language lifted desire, but when the semantic was emptied also the desire melted and I ran into more profound and unorthodox abstract concreteness of the language and always circulating the conditional.

Disarrangement

I believe that language is material that can not be purified and set free from cultural deposit, but rather that the writing as well as the painting process is a way to fix referential multiplicity. In my paintings I try to deviate from representational concreteness simultaneously I struggle to register awareness of the pre-symbolic in order to return to the figurative in a new level. As if when willing to gain access to the historical cultural symbols (due to the complexity of decoding referential layers) all I can do is to *unwrite* their architectural constructiveness in order to abstract the cultural deposit through controlled gesture, that would provide short insight of the pre-symbolic in instant of time. And then again return to the body of sign and fill it with a new concreteness. Mental process during painting includes translating ideas into signs which are produced through the rhythm of arranging and re-arranging various nominal references (autobiographical impulses, cultural deposit, the grammar of painting e.t.c.). Referential multiplicity is then inscribed in the form of 'inpainting', the gesture and the pseudo pointillistic dabbings. Eventually, the syntax of the mental arranging process of references becomes the *meaning* of the painting.

In my paintings I often create visuality that implies nouns indicating nature: "ice", "sky", "snow", "twigs". These nouns often serve to build up a Mallarmean metaphor about the writing/painting process and reflects the resistance to attach one meaning to image. In 2011–2013 the motive of book served in order to activate a metaphor about the subjective nature of autobiographical painterly articulation whereas in my recent painting titled "Le Cygne. Sign *Down*. Sign *Up*" the image of book is subordinated to the interpretation of Mallarme's poem "Le Cygne" ("The Swan").

In this particular painting I tried to show that Mallarmean swan has lost its romantic features. Thus "The Swan" no longer represents such notions as "the virginal", "the heroic", but rather is emptied from its mythos mode and is thrown as a pure black sign on the surface of a white page. Due to the fall of the Platonic Idea (de-Christianization period in France), the sign has no place where to redeem and as Jean Paul Sartre suggests Mallarme's poetry became as a form of desperate nominalism (J. P. Sartre, "Mallarme or the Poet of Nothingness", page 23–28) which arguably transposed the idea of the Divine and split the sublime into manifold referentiality. It is often stressed by various authors that Mallarme's poem "Le Cygne" is about the despair to let the sign go *up* again as the sign similarly as the black swan is frozen in glacier thus in the space of a blank page.

In my painting "Le Cygne. Sign *Down*. Sign *Up*" the upper part of the swan is represented as abstract calligraphic brushstroke whereas the wings of the swan are depicted as an opened book. Out of the book flies pointillistic dabbings as articulation bearers which registers the subjectivity due to the sum of diversified references. The pile of collected dabbings in the right lower part of the painting is like language material residue which functions as a visual pun. The pile may be read as ashes as well as snow. Appropriating Mallarme's ideas in language, I wanted to deconstruct the mythos of the swan and transform it into empty enlightened sign, which would suppress the expression and dissolve into the metaphor about the writing process and difficulty to attach a concrete meaning to a sign. However, the sum of references does not produce successful dialectics as the metaphor is inferior to self-criticism. Thus one may experience a kind of language crisis, which transposes the desire for concrete meaning and splits the sign into assorted allusions. Awareness of the language crisis may produce confusion, but one of the alternatives seems to be the play with referentiality managing constellations of metaphysical transpositions, which would allow the sign to fly *up* again.

“Le”

In another painting titled “Le Cygne” (11), the letter “L” operates as a detail of a frame likewise stylized sign and as a literary element simultaneously, which gains visual features through the trick of enlargement. “Le” is an article in French that translates to definite article “The” in English. In painting “Le Cygne” (11) I wanted to deconstruct the semantic field of the noun “Swan” likewise to question the context of the article “Le” (“The”) as the implied pre-knowledge of Source Culture and Target Culture vary. The definite article “The” also stresses the significance of the noun as substantial concept, as an abstract symbol or archetype as well it is applied due to the title of the poem.

“The Swan” in Source Language (“Le Cygne”) is used as a certain masculine noun associated with definite culture and its codes. In my painting I wanted to show that I don’t have an access to the semantics of the French “Le Cygne” nor to the English “The Swan” due to cultural background. Even if English translation transfers the general literal meaning, there are still major deviations in context based meaning. Thus the mythos of the swan varies among the cultures, which leaves free space for manifold readings and clarifications.

Franču dzejnieka simbolista Stefana Malarmē 1885. gadā publicēto dzejoli var lasīt vairākos līmeņos — kā stāstu par ledū iesalušu gulbi un kā stāstu par dzejnieku, kas sastindzis pie baltas lapas (vārdu spēle ar homonīmiem: *cygne*, ‘gulbis’ un *signe*, ‘zīme’, ‘rakstuzīme’). Ja tas ir tā, tad šķiet, ka ar gulbja dziesmu domāts dzejnieka neuzrakstītais šedevrs, kura gaismā sildīties radoša izsūkuma brīdī, ar “nicības auksto sapni” — lasītāju un paša dzejnieka nicinājums pret dzejnieku, kurš reiz bija dižs, bet vairs nespēj radīt, un ar “bezzēdzīgo trimdu” — dzejnieka darbs, kas arī Malarmē laikā tika uzskatīts par bezzēdzīgu, bet kas, kā redzam mirstošā putna sāpēs, ir ciešanu pilns. Abu tēlu paralēlismu (piemēram, *l’ennui* otrās četrindes beigās stāstā par gulbi apzīmē ‘nepatikšanas’, proti, iesalšanu, bet stāstā par dzejnieku — ‘garlaicību’, ‘nīkšanu’) un dzejoļa ievēlto noslēpumainību atdzejojumā grūti pārnest.

Agnese Gaile-Irbe

*Vai viņš, šodien vēl neaptraipīts, dzīvopilns un skaists,
Ar reibuša spārna vēdu spēš atlauzt
Šo aizmirsto, stingo ezeru, kuru zem sarmas
Nospiež spārnos nepacelto caurspīdīgais ledājs?*

*Putns, kurš reiz bija gulbis, atceras, ka tas ir viņš, —
Brīnišķīgs, bet nu bez cerības cīnās par brīvi,
Jo nav nodziedājis dziesmu par zemi, kur mist,
Kad to pārmākusi neauglīgā ziema.*

*Viss viņa kakls nokratīs šo balto nāvi,
Kas telpā iežņaudz putnu, telpas noliedzēju,
Bet ne šīs drausmas — zemi, kurā iesalušas spalvas.*

*Kā rēgs, ko vietai piekaļ tīrais baltums,
Nicības aukstajā sapnī viņš stingst.
To savā bezzēdzīgā trimdā viņš gērbis, viņš — Siņs.*

Atdz. Agnese Gaile-Irbe

This poem published in 1885 by the French symbolist poet Stéphane Mallarmé can be read on several levels — as a story about a swan frozen in ice and as a tale about a poet paralysed in front of a blank sheet of paper (there is a play on words involving the homonyms: *cygne*, ‘swan’ and *signe*, ‘sign’, ‘written sign’). If this is so, then it seems that the swan’s song alludes to the poet’s unwritten masterpiece, in whose light he could warm himself at a time of creative exhaustion, accompanied by “the cold dream of disdain” — the contempt of readers and the poet himself for a poet, who was once eminent, but is now no longer capable of creating, and for “the worthless exile”, i.e. the poet’s work, which in Mallarmé’s day too was considered to be pointless, but which, as we can see from the pain of the dying bird, is full of suffering. The parallels between both characters (for example, in the story about the swan at the end of the second quatrain *l’ennui* signifies ‘trouble’, i.e. freezing, whereas in the tale about the poet, it denotes ‘boredom’ and ‘idleness’) and the captivating mysteriousness of the poem are difficult to convey in reproduced verse form.

Agnese Gaile-Irbe

*Will the virginal, strong and handsome today
Tear for us with a drunken flap of his wing
This hard forgotten lake which the transparent glacier
Of flights unknown haunts under the frost!*

*A swan of former times remembers that it is he
Magnificent but who without hope gives himself up
For not having sung of the region where he should have been
When the boredom of sterile winter was resplendent.*

*All his neck will shake off this white death-agony
Inflicted by space on the bird which denies space
But not the horror of the earth where his wings are caught.*

*Phantom whom his pure brilliance assigns to this place,
He becomes immobile in the cold dream of scorn
Which the Swan puts on his useless exile.*

translation by Wallace Fowlie

STÉPHANE MALLARMÉ

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

*Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*