

Viktors Miziano

Romans Korovins: „Fuck to the Flowers“ jeb „Samuraja ceļš“

Romans Korovins savai grāmatai devis nosaukumu „Rock“. Viena no šī vārda nozīmēm vedina domāt par mūzikas pasauli, precīzāk: par rok-mūziku. Otra, turklāt tiešāka nozīme ir klints, kas grāmatā parādās fotogrāfiju sērijā „In Rocks“ (klintīs), tiesa, daudzskaitļa formā. Skarbā kalnu daba, klinšainās virsotnes, debeszilums virs tām un gaišais ūdenszilums zem tām, jūras putu mežģīnes, un tam visam pa vidu (gandrīz) kaili sieviešu ķermeņi. Šī tēlu sistēma acu priekšā nepārprotami uzbur vienu no ļoti noturīgām romantiskām ainavām. Starp tādām ir arī ceriņu krūmi, varavīksnes, bezgalīgas perlamutra mākoņspalvu sašvikātas debesis un nebeidzams sīku vilnišu saraibināts jūras klaidis. Pievienosim šeit vēl grāmatā tik bieži (sākot ar vāku un titulu) sastopamās alūzijas ar neparastām dabas parādībām, gandrīz vai brīnumainiem redzējumiem — starojumiem, gaismojumiem, uzliesmojumiem, mirāžām u.tml. Klasiskajā estētikā tēlus, kas priekšstata mums pasaules grandiozitāti un neaptveramību, pieņemts aprakstīt, lietojot cildenā kategoriju.

Kants, domājot par cildenā iedarbību, runāja par to, kā iztēlotais, paceļoties un saskaroties ar pasaules neizmērojamību, bagātināts atgriežas un turpina eksistēt privātās dzīves diskretumā. Šī bagātināšanās daļēji saistīta ar mūsu iespēju ierobežotības apzināšanos, tiecoties iegūt un izteikt bezgalīgo. Tādēļ Kants savā „Kritikā“ atsakās no kartēziskā pilnīgā subjekta un reducē cilvēkam lemto līdz diskretam atsevišķu mirkļu un situāciju pārdzīvojumam. To visu mēs atrodam Korovina grāmatā, kurā atvērumu pa atvērumam atklājas itin kā ikdienišķu un šķietami nejaušu realitātes fragmentu virknes. Noputējušas palodzes, pēdas uz ceļa, melns cimds uz asfalta, tējas maisiņi virtuves izlietnē, sasists stikls sniegā — māksliniekam tas viss pārtop pieticīgā, taču brīnumainā notikumā. Tikpat nepretenciozi un nejauši ir arī zīmējumi un paraksti, kurus Korovins atstājis uz savas grāmatas lappušu malām — tie ir viņa rokas un dvēseles impulsīvo kustību liecinieki.

Šī dialektika — cildenais un dienišķais, universālais un individuālais —, radusies 18. gadsimtā, 20. gadsimta beigās sasniedza jaunus, globalizācijas pieredzes pārveidotus mērogus. Cildenā pieredze mūsu laikos dzimst arī no sajūtas, ka mūsdienu pasaule tās sociālajās, ekonomiskajās un politiskajās saiknēs un attiecībās ir neaptverama. Turklāt postpadomju subjektam šīs epistemoloģiskās bezpalīdzības pārdzīvojums jo skaudrāks ir tādēļ, ka drošā un pārredzamā pasaule, kas līdz šim garantēja iespēju aptvert to ar prātu, mūsu acu priekšā neticamā ātrumā aizgājusi bojā, neat-

stājusi skaidras norādes un palikdama ārpus mūsu sapratnes robežām. Lūk, kāpēc postpadomju valstu mākslā tik izplatīta ir tiekšanās pēc cildenā pārdzīvojuma, kas visbiežāk rod iemiesojumu tādos poētikas viedos, kam pa spēkam savīt kopā pagātnes rētas un īstenības faktus, pārvēršot tos mākslas darbā¹, kas vienlaikus ir spējīgs apburt un atgrūst ar savu diženumu. Savukārt Romana Korovina poētiku — un tā ir teksta galvenā hipotēze — varētu raksturot anticildenā poētika².

Sāksim ar to, ka visus cildenā atribūtus Korovins acīmredzami un nepārprotami pazemina. Romantiskais konteksts viņa darbos visbiežāk tiek izmantots trivializētā skaistuma veidolā un tādēļ vēl jo vairāk profanējas. Ja mākslinieks rāda mums rozi, tad tās smaržā iekožas cūkas galva, bet, ja acu priekšā tiek uzburts ceriņziedu skaistums, tam tūdaļ un uz vietas tiek parādīts *fuck*. Ar to viņš izsaka savu attieksmi ne tikai pret cildeno, bet arī pret tā dialektisko opozīciju — ikdienas dzīves zaudēto viengabalainību. Pēc Kanta, saskaroties ar cildeno, mums vajadzētu kļūt morāli cildenākiem, bet Korovina darbos anticildenā pieredzēšana nosviež mūs, kā sacītu Bahtins, ķermeniskajā apakšgalā, kur *belly is an ass*.

Atsauce uz Bahtinu, karnevāla kultūras teorētiķi, šeit ir pat vairāk nekā vietā. Karnevālisms — tā taču ir Korovina māksliniecisko izpaušmju būtība; viņam piemīt talants iegremdēt smieklos un apgriezt otrādi itin visu, kam var būt kāda hierarhiski vertikāla vai morāli un estētiski normatīva nozīme. Šeit iederīgs būtu vēl viens pēdējā laikā jo īpaši pieprasīts jēdziens — triksteris, tas ir, mitoloģijas un folkloristikas figūra, kas izsmej un rotaļīgi apiet vispārpieņemtos likumus un priekšstatus. Šeit jāatzīst — Korovina poētika, tiecoties pārvarēt sociāli konvencionālās apziņas formas, sniedz dažādas tās deviantās formas neredzēti bagātīgā klāstā. Daži Korovina darbi rāda pilnīgu idiotismu vai senilumu, kamēr citi — ciniski joko, bet daudzi viņa foto-darbi — īpaši tie, kas ievietoti grāmatas beigu daļā, tā vien šķiet, dzimuši psihedēliskas pieredzes ceļā, un daudzi citi — ja ne visi grāmatā apkopotie — izsauc pilnīgu neizpratni. Ar ko, galu galā, mums šeit ir darīšana? Kas motivējis autoru noteiktā brīdī pagriezt fotoaparātu pret noteiktu realitātes fragmentu? Kas tā par subjektivitāti, kas stāv aiz šīs fotogrāfijas korpusa, kura pretendē uz mākslas darba statusu?

Tieši šis mulsuma efekts mākslas darba priekšā ļauj Korovina darbus iekļaut daudzu citu individuālu un grupās apkopotu triksteru poētikas virknē, kas tik bagātīgi piepildījusi mākslu iepriekšējos divos trijos gadu desmitos. Graujošo mākslinieciskās triksterības kursu Korovins vērs nevis pret politisko *status quo*³ un arī ne pret institucionālās kritikas spēkiem⁴, bet gan — vispirmām kārtām — pret pašu mākslu, pret tās ontoloģisko statusu. Faktiski viņš nevis pārvērš mākslu par brīvības cīņas ieroci, bet vaicā, vai pati māksla aizvien vēl ir atbrīvojošs resurss? Pirms ar mākslas palīdzību uzbrukt mākslas institūcijām, viņš jautā, vai mākslai aizvien vēl ir iespējama autonoma dzīve, norītoša ārpus institucionālā? Un, to darīdams, viņš uzvedas kā visīstākais triksteris — nedomājiet, ka viņš vienkārši ārda valdošās iekārtas; viņš vērs uzmanību uz to, ka šo iekārtu kritika gan mākslas ietvaros, gan ārpus tiem, jau sen ir pieņēmusi ierastas konvencionālās formas. Triksteru uzdevums jau no paša sākuma bijis graut un jaukt pretnostatījumus, izsmiet to robežas, izsprūkot no jebkādam konvencijām un vērtību sistēmām.

1 Skat., piem., manus tekstus par postpadomju māksliniekiem Vladimiru Kuprijanovu („Vladimir Kupriyanov’s Sublime Historical Experience.” In: Vladimir Kupriyanov, *Cast Me Not Away From Your Presence*, Impronte Contemporary Art, Milano, 2008), Alma-guļu Menlibajevu („Almagul Menlibaeva: The Female as Excess”, In: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, London, Autumn/Winter 2012, 31, pp. 119–128) un Koku Ramišvili („After Ramishvili.” In: Koka Ramishvili. *Change* (catalogue). Georgian Pavilion, 53 Esposizione Internazionale d’Arte, Venezia, 2009, pp. 7–28). Skat. arī manu pavadtekstu: „Total Recall: From Acting Out to Working Through.” In: *Europe at Large. Art From the Former USSR*, pp. 12–31, МуКНА, 2011 („Вспомнить все”, в *Между прошлым и будущим. Археология актуальности* (каталог), Алма-Ата, 2012)

2 Par šo terminu man jāpateicas Madinei Tlostanovai, kura to izstrādāja pēc postkoloniālās un postpadomju literatūras un mākslas materiāliem. Skat.: Мадина Тлостанова, „Постколониальная теория, деколонизальный выбор и освобождение эстетизма” в *НВ: Культуры и искусства*, № 01, 2012.: http://e-notabene.ru/ca/article_141.html

3 Par triksteri kā politiskā aktīvisma strātēji Džinas Fišeres piemērā skat.: Jean Fisher, „Towards A Metaphysics Of Shit.” In: *Documenta 11 Platform 5: Exhibition. Catalogue*, Ostfildern/Ruit, 2002, pp. 63–70

4 Par to skat.: Jean-Yves Jouannais, „L’idiotie.” *Beaux-Arts Magazine* livres, Paris, 2003

5 Par to skat.: Марк Липовецкий, „Трикстер и „закрытое“ общество“, в *НЛО*, № 100, 2009

Tādēļ trikstera poētika vienmēr ir hibrīda⁵. Bet Korovīnam ar viņa interesi par ontoloģiju šī poētika salāgo pamata pretstatus. Mākslīgais viņam iet pa priekšu dabiskajam, mirušais — dzīvajam, cilvēciskais — lietiskajam, zemais — augstajam u.tml. Šī opozīcija ir hibrīda arī žanra tehnoloģiskajā ziņā. „Rock“ juku jukām ietver fotogrāfiju, grafiku, performanci. Visbeidzot, hibrīdums izpaužas arī valodas līmenī: konvencionāli valodas nozīmju, jēdzienu un izteiksmes veidu līmeņi viņam kļūst par valodiskas manipulācijas objektiem — tā noticis, piemēram, fotogrāfijās „Cross“ (krusts), „Till the End“ (līdz beigām), „Vodka“ (šņabis). Valoda izrādās vien semiotiska prakse, trikstera rotaļa, kas spēlējas ar nozīmēm.

Atrodoties pa vidu starp nozīmēm un opozīcijām, triksteris vienlaikus nav ne vienās, ne otrās. Triksteris vienmēr ir ceļa jūtīs, allaž kustībā. Taisnību sakot, ceļi, takas, ielas un upes ir grāmatā visbiežāk sastopamie motīvi. Grāmata ir sakārtota kā lineārs vēstījums, turklāt, kā jau mitoloģijā balstīts naratīvs, tas ir stāsts par esamību, par virzību uz nāvi un tai sekojošo atdzimšanu. Kā liecina pats mākslinieks: grāmata dalās divās daļās, pirmā beidzas 159. lappusē līdz ar kādu tēlu, kurš „vai nu lūdzas, vai mirst“. Viss, kas seko pēc 161. lappuses, ir it kā „pēc nāves“ — „paradīze, melanholija vai dzenam raksturīgā bezrūpība“⁶. Tādējādi pat nāve triksterim nav liminalitāte, jo, zināms, tā it kā ir nāve, taču varbūt arī ne nāve, bet lūgšana; savukārt to, kas seko pēc nāves, var apzīmēt ar gandrīz pretrunīgiem jēdzieniem. Jāteic gan, trikstera spēles praksē tomēr pastāv zināms ierobežojums — triksteris nevar uzveikt struktūru lauku, kura dekonstrukcija ir trikstera pamatuzdevums. Šajā ziņā Korovīns ir īstens sava postapokaliptiskā laikmeta dēls — atšķirībā no pagājušā gadsimta avangardistiem, viņš netic, ka ir iespējama cita pasaule. Viņš tikai cenšas parādīt, ka šī pasaule nebūt nav tā, par ko to uzskata, un ka uz to var palūkoties citādi, un ka var citādi nodzīvot dzīvi.

Tādēļ Korovīna poētikai nav nekā svešāka par jaunu reprezentācijas formu meklēšanas centieniem, kam tik aizrautīgi nodevās daudzi viņa paaudzes mākslinieki, kas no kailās realitātes rāvās uz sociālo un politisko aktīvismu, uz tīrā pārdzīvojuma pieredzi. Viņš allaž ir gatavs nekurnot ierakstīties tradicionālā muzejgaleriskā ekspozīcijā, taču tās ietvaros viņš tad nu atļaujas cienīgi nošķūrēt gar zemi visas esošās izstāžu koncepcijas. Šāda gadījuma piemērs ir izstāde „Meatballs and Snow“ (2011), kurā fotogrāfijas veidoja neregulārus, dažādā augstumā piekārtus blokus, bet stāvglezniecības darbi atklājās no apakšrāmja puses, noguldīti zemē vai uzstutēti uz apkures radiatoriem, kopskatā radot izstāžu iekārtošanas kļedzošas haltūras iespaidu. Tāpat arī savos darbos viņš necenšas iestāstīt, ka vecais āmurs un kalts arī būtu dārzeni, — viņš vienkārši cenšas parādīt, ka tajos vars saskatīt paradoksālu līdzību ar gurķi („Hammer, cucumber“). Viņš negrib apgalvot, ka nāves nav, viņš vienkārši vēlas sacīt, ka līdz ar to nekas nebeidzas, ka viņpus tās kaut kas pastāvīgi turpinās. Visa viņa triksteriskā darbība vērsta uz vienu īpašu taktisku mērķi — sataustīt pasaules struktūrā pretrunas un plaisas, atkarot īsus, taču skurbinošus un tādēļ nepiedieņīgus brīvības mirkļus.

Šo ontoloģijas pārveidošanas iespēju nosaka tas, ka tā norisinās robežsituācijā un tādējādi pastāv nosacītas iespējamības statusā. Ar nosacītību šeit pirmām kārtām jāsaprot mākslinieciskā nosacītība. Visi Korovīna atbrīvojošie žesti taču ir tiši per-

6 No autora e-pasta sarakstes ar R. Korovīnu

formatīvi, tajos trūkst jebkāda pragmatisma, tie ir pašpietiekami, tas ir, vēlas panākt vien māksliniecisku efektu. Starp citu, daudzi triksteru prakses pētnieki — ar Bahtinu sākot — atzīmējuši triksteru spēju radīt ap sevi īpašu hronotopu, atsevišķu estētisko telpu⁷. Grāmata „Rock” ir tieši tas un nekas cits — apliecinājums, ka pastāv permaments, pastāvīgs intīmais teātris, ko veido lietas un žesti. Tādas dzīves apliecinājums, kas pielīdzina sevi izrādei un kas nevar pastāvēt bez spēles, jo tās būtība sakrīt ar viņas izvēlēto lomu.

Šeit tomēr Korovīnam atkal izpaužas triksteriskais, opozīcijas apvienojošais hibridisms. Performances un dzīves salāgojumā viņam ir svarīga ne vien mākslinieciskā nosacītība, bet arī reālā dzīves pieredze aiz tās. Mākslinieka interese par pieredzi ir vairāk nekā likumsakarīga. Tā sauktās biopolitikas laikā, kad cilvēka eksistence kļūst par pašmodelēšanas priekšmetu, pieredzes un tās autentiskuma problēma izrādās viena no visāsākajām. Kā zināms, līdzšinējās kultūrās un sabiedrībās pieredze veidojās atkārtotības ceļā, pastāvīgi reproducējot esošos pamatus. Mūsdienās tā sāka zaudēt neapšaubāmās autoritātes, un pieredzes veidošanās bija iespējama tikai, satiekoties ar neparasto, ekstraordināro. Tādēļ, ja viduslaikos ceļotāju pieraksti vai bestiāriji neparasto atainoja kā kaut ko tādu, kas atrodas ārpus cilvēkpieredzes, tad, sākot ar mūsdienām, tūrisma trofeju un ceļojumu apraksti kļuvuši par pieredzes gūšanas veidu⁸. Pēdējos gadu desmitos, ļaujoties globalizācijas laikmetam, pieredzes robežas ievērojami paplašinājās — un neparastā neaptveramība atgriezās no jauna. Tūrisma business, tāpat kā kultūras industrija, kapitalizējot neparasto, pakļauj to stingrai ekonomiskai nomenklatūrai un intensīvai ražošanai, tajā pašā laikā saražojot arī globalizācijas cildenumu, — to pašu, par ko raisījās saruna šī teksta sākumā.

Alternatīva minētājam, kā izrādās, ir neofundamentālistisks lokālā (nacionālā vai reģionālā) akcentējums, t. i., centieni atjaunot autoritāti kā instanci, kā arī subjekta nedalāmību, — un maksāt par to, pakļaujot subjektu stingrai vērtību hierarhijai, kas ierobežo ekstraordināro, to gluži vienkārši izslēdzot.

Savukārt anticildenā poētika, kuru pieņem Romans Korovins, pūlas norādīt uz ikdienību kā uz sfēru, kas brīva no fundamentālistiskām dogmām un atvērta īstiem un nesafabricētiem atklājumiem. Dažiem māksliniekiem aizvien aktuāla šķiet Valtera Benjamina klaidonības prakse, t. i., bezmērķīga maldīšanās, gaidot „profānās atklāsmes”, tas ir, ierastai un pazīstamai lietai nejauši uzņemtu skatienu, kas to ieraudzītu kādā jaunā, līdz šim nezināmā gaismā. Šādas tikšanās tiešām ietver neparastumu kā kvalitāti, tikai tās ir grūti pakļaut cildenā industrijai: tās taču sakņojas personīgā subjektivitātē un individuālajā mitoloģijā⁹. Ir arī otra taktika — ikdienišķas lietas meditatīvs vērojums, kā rezultātā tajā izpaužas visa tās pamatnozīme, un tā kļūst apdullinoši daudznozīmīga. Šāda pieredze arīdžan ir grūti pakļaujama cildenā ražotnes diktātam, jo tā tiek iegūta nevis caur industriālo, bet gan caur rituālo temporalitāti. Pie šīs prakses dibinātājiem neapšaubāmi pieder Džordžo Morandi — mākslinieks, kurš, kā liecina pats Korovins, viņam kļuvis par tādu kā *foundation*¹⁰.

Paša Korovīna prakse gan piedāvā atjaunotu skatījumu uz lietām, tomēr viņš nekautrējas arī bezmērķīgi kļīst, gaidot neparedzamas „atklāsmes”. Viņa parastā izturēšanās ir performatīvi aktīva un rezultatīva: viņš pats provocē situācijas, kurās lieta atklāj savu ekstraordināro resursu. Tādēļ, būdams apmāts ar lietu metafiziku, Korovins saglabā uzdevumu neizpostīt tās nozīmes, bet gan, kā iepriekš sacīts,

7 Skat.: Marks Lipoveckis, op.cit.

8 Par šo vairāk: Giorgio Agamben, „Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia.” Giulio Einaudi editore, Torino, 1978 e 2001, p. 6

9 Par līdzīgu pieredzi skat. manus tekstus par Olgas Čerņiševas un Andreja Roitera darbu: „Motion Studies”, In: Art Forum International. March 2010. Vol. XLVIII, No. 7, pp. 226–231; („Интимная онтология Ольги Чернышевой”, *Художественный журнал*, М., 2009, № 77–78); „The Enchanted Wanderer or Andrei Roiter's Journeyman Years.” in: *Time Capsule* (catalogue), Impronte, Milano, 2010

10 Skat. <http://romankorovin.com/pdf/roman-korovin-statement-en.pdf>

atklāt to jauno nozīmi starp esošajām. Tādēļ Korovina skatiens neslīd vis pa realitātes virskārtu kāda zīmīga objekta meklējumos, kā tas ir Benjamina klaidoņa gadījumā, un nav arīdzan meditatīvi piekalts vienam konkrētam realitātes fragmentam, kā tas ir Morandi gadījumā. Viņa redzējumu varētu dēvēt par „scenogrāfisku”, jo Korovins var savā redzes laukā paturēt milzīgu daudzumu objektu, īpašu uzmanību neveltot nevienam no tiem, bet gan to sastatījumiem. Lūk, tagad, starp citu, kļūst skaidrs, kādēļ uzreiz pēc Morandi nākamās divas fundamentālās (foundation) un Korovinam būtiskās figūras izrādās Pauls Klē un Sajs Tvomblijs¹¹. Abu meistarū glezniecības darbu virsmas taču arī uzirdina kompozicionāli sarežģītas plastiskas struktūras: savā ziņā arī tas ir intīms lietu un žestu teātris.

Vēl jo vairāk — daudzi Korovina darbi ir veidoti tā, lai ne tikai pilnībā apvērstu ikdienas „scenogrāfiju”, bet arī parādītu vienu un to pašu realitātes fragmentu no dažādiem skatpunktiem vai dažādos laika momentos. Rezultātā noskaidrojas, ka mīnētais Korovina „scenogrāfiskais” skatiens ne tik daudz ietiecas redzamā dzīlēs, kā saasināti pārdzīvo pašu skatīšanās procesu, ne brīdi neizlaižot no acīm arī skatītāju — to, kurš skatās. Citiem vārdiem sakot, režisora skats un intīmā lietu un žestu teātra aktiera skatiens — tas ir refleksivs, arī uz sevi pašu vērstis skatiens. Korovina gadījumā tas brīžam parādās burtiski — daudzos viņa darbos iezīmējas, lai arī fragmentāra, tomēr neapšaubāma mākslinieka klātbūtne kadrā. Triksteris vērošanas aktā, vērojumā pašā, nevar pilnībā pārvērsties, lūkojoties neba jau viņam paredzētā realitātē, — uz viņa pleciem gulst atbildība par notiekošā gaitas koordināciju, tādēļ viņš vienmēr ir gan šeit, gan citur. Pacenšoties norādīt uz Korovina triksterisko alternatīvu pieņēmumu priekšgājējiem — tos var atrast starp tiem dadaistiski sirreālistiskajiem pielāgojumiem vispārējam absurda teātrim, ar ko Andrē Bretons saistīja savu *gaîté moderne* (mūslaiku līksmību).

Tomēr sirreālistiem, tāpat kā tiem tuvajam Žoržam Batajam, smieklu stihijai piemita transgresīva jēga. Transgresīvajai apsmiešanai tika pakļauts tas, kam citi centās piešķirt vai atjaunot cildenā vai pat sakrālā statusu. Ar šī sakrālā pamatu tika saprasts subjekta intimizācijas un pasaules sastatījums, subjekta neatkarība no lietiskuma varas, tātad: no mūsdienībai uzspiestās atkarības no materiāliem objektiem un paša cilvēka pārvēršanās par vienu no lietām. Tieši tas — cilvēciskajai pieredzei atdot sakrālo nozīmi — ir Korovina lietu un žestu teātra slēptais mērķis. Un to piepildīt kļūst iespējams, vērstoties pie pašiem arhaiskākiem intimizācijas mehānismiem. Svarīgākais no tiem — kā zināms, pateicoties Marselam Mosam, — ir potlačs jeb apdāvināšanas rituāls. Izšķērdības upuris izrauj cilvēku no nabadzības lietu ielenkumā, lai tas atgrieztos pie dievišķās kārtības.

Korovina darbos redzamākā potlača forma ir demonstratīvā konvencionālo vērtību apstrīdēšana un negatīvo vērtību jeb, viņa paša vārdiem runājot, necieņas, pofigisma, „lopiskuma” afektācija¹², — tajā, lūk, arī balstās viņa anticildenā poētika. Līdz ar to šajā grāmatā izšķērdības rituāls sakņojas tās kompozīcijā un ritmiskajā veidolā. Visa grāmatas sākumdaļa, kas apraujas tikai 159. lappusē, piedāvā skatītājam — atkal autora vārdiem runājot — „reiboņa dulluma nospiedumus”¹³ bilžu izkārtojumā. Atsauce uz to lasāma arī grāmatas virsrakstā, precīzāk, tās autora visprinciipiālāk piedāvātajā konotācijā, kas iaved mūs ekstātiskajā un transgresīvajā rokmūzikas pasaulē. Līdzīgu nebeidzamu konvulsīvu prātu un emociju jaukšanu

12 Arī no autora e-pasta sarakstes ar R. Korovinu

Batajs mēdza dēvēt par „plūdiem” (la crue). Viņam tā bija viena no iespējamām izšķērdēšanas formām: plūdu rezultātam noteikti bija jābūt domas izbaudīšanai, tas ir, „bezdomu” svētkiem. Galu galā, uz faktu, ka „Klints” nobeiguma daļā, kas sākas ar 161. lappusi, mēs atrodamies iegūstamas intimizācijas sfērā, tiek norādīts ar iesarkana, krēslaina apgaismojuma palīdzību, kādā autors ievietojis daudzus savus tēlus. Tas piešķir attēliem rēgainumu — tie it kā parādījušies mums no cita laika, vai, precīzāk sakot, izniruši no sakrālā bezlaika, kas pieder nāvei. Turklāt zīmīgi, ka krēslainība kā tāda nav vis kadrā ietvertās realitātes sākotnējā īpašība, bet gan fotografēšanas vai kopēšanas laikā radies ekspozīcijas defekts. Analogisks ir arī dubultās ekspozīcijas efekts, kas atrodams vēl vienā no grāmatas beigu daļas iztēles korpusiem. Tā taču arī ir tehniska, kaut arī lieliski aprēķināta, kļūme. Tās rezultātā cits pār citu sagūlušī kadri, kas uzņemti dažādos laika momentos un dažādās vietās, un kas mums uzreiz ļauj ieraudzīt sakrālajā sfērā klātesošo lineārā laika ritējuma pārrāvumu. Korovīnam šeit ir svarīgi parādīt, ka intimizācijas pieredze nevar tikt parādīta burtiski — kā foto dokumentācija, bet ka tā ir tehniskas iejaukšanās rezultāts. Sakrālais tādējādi reprezentējas, atsedzoties mākslinieciskās valodas nosacītībai; tas notiek, apstrīdot pašus mākslas līdzekļus un izšķērdējot tos.

Noslēgumā šī Korovīna poētikā tik klātesošā potlača prakse ļauj noskaidrot vēl vienu svarīgu viņa autora pozīcijas aspektu. Iepriekš tekstā apspriesta mākslinieka „scenogrāfiskā” skatiena refleksivitāte, viņa spēja skatiena laukā paturēt ne vien veselu objektu un situāciju ķekaru, bet arī paša — skatītāja skatienu. Bet, ja mēģinātu atbildēt uz jautājumu, kāda sociālā pieredze veidojusi šādu māksliniecisko uzstādījumu, tad visacīmredzamākais risinājums būtu lūkoties uz sabiedrības nomada, bēgļa, migranta, etniskās vai citas minoritātes pārstāvja figūru. Visi šie tēli — tie ir stihiski triksteri; apstākļi tiem allaž liek nostāties daudz vērīgāka vērotāja pozīcijās, dod spēju pieņemt citas identitātes, adaptēties un būt spējīgiem tās mimikrizēt, pastāvīgi paturot acīs dažādas īstenības perspektīvas. Emigrācija, kā sacījis Bertolds Brehts, ir paildzināta dialektikas skola, un emigrants ir visistākais dialektiķis. Taču nevajag nemaz apelēt pie postkoloniālo teoriju autoritātēm, lai atzītu — migranta subjektivitātei mūsdienās ir paradigmatisks raksturs; migrācija, hibrīdums, bezpajumtnieka statuss taču ir mūsdienu pasaules eksistenciālie apstākļi. Bet tajā pašā laikā triksteru prakse ar tai raksturīgo lokanību, māksliniecisko uzvedību un sakāpināto cinismu mūsdienu neoliberālās subjektivitātes pasaulei ir ne mazāk paradigmatiska; tā uzsver individuālismu, atteikšanos no disciplinārām normām un nostata estētisko augstāk par morāli.

Un tomēr mūsdienu neoliberālā ideoloģija, sankcionējot cinismu kā uzvedības normu, nevienā brīdī neatzīst to par savu galveno mērķi; gluži pretēji, tā bez mitas attaisno to ar augstiem morāliem mērķiem (cilvēktiesībām u.tml.). Taču Korovīns, pakļaujot rituālajai apšaubīšanai un izšķērdēšanai mākslas cildeno statusu, padara cinismu par savu programmatisko mērķi. Līdzīgu kaitniecisku procedūru — sekot ideoloģijai ar vēl lielāku konsekvensi, nekā tā pati ir spējīga to darīt, — Slavojs Žižeks nosauca par *over-identification* („pār-identificēšanos”), bet Boriss Groiss — par *subversive affirmation* („subversīvo afirmāciju”). Savukārt Pēters Sloterdaiks līdzīgu pozīciju nodēvēja par *kinismu* — tā ietvaros labu mērķu sasniegšanai lieto ciniskus

līdzekļus. Ciniķis atbrīvo sevi no morāles, lai nodotos neapvaldītai kapitālistiskai materiālo un simbolisko vērtību akumulācijai, savukārt kiniķis — tas ir kāds, kurš ar izšķērdēšanas akta palīdzību paceļ cinismu mākslinieciskas nesavtības līmeni.

Tajā pašā laikā potlača rituāls iezīmē arī šķelšanos starp Korovina pozīciju un migranta pieredzi, kam cīņā par izdzīvošanu vienkārši nav, ko zaudēt. Mūsdienu pasaulē beztiesisks migrants ir figūra, kas iespējami pietuvināta tam, ko — tā mums atgādina Džordžo Agambēns — romiešu tiesībās sauca par *homo sacer*, tas ir — subjektam, kurš var tikt nogalināts bez tiesas sprieduma, bet ko tieši tādēļ nevar upurēt. Korovins, tā vien šķiet, vēršas pie mākslas tieši tādēļ, ka tā savā augstajā cildenā statusā ir viena no prioritārajām lietām, ko izmantot upurēšanai.

„Tālākais,” kā mums vēsta mākslinieks, „ir klusums.” Bet precīzāk: „dzen bezkaislība”. Taču vienīgi tādēļ, lai virzītos uz to pa „samuraja ceļu”, ir jāizvairās no smagiem pārbaudījumiem. Korovinom raksturīgā anticildenā poētika taču ir būvēta uz dzīves un mākslas ambivalentās dialektikas. Tā, cik vien iespējams, intensificē mākslas resursu, novedot teju līdz ekstātiskam tās iznīcināšanas vērojumam. Taču vienlaikus tā izrādās atvērta arī visai dzīves pilnībai, kas piedāvā ne tikai neaptveramu prieku, bet arī tā pretpolu — depresiju, dvēseles krēslas stundu un morālās ciešanas.

Ceglie Messapica, 2013. gada martā