

Ketija La Roka.

Ekvilibriste augstspriegumā

Ketty La Rocca.

High voltage tightrope walker

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Māksliniece / Artist

Runājošas delnas, saplūstoši teksti, ar roku rakstīti vārdi, kas skrien cits citam pretī un pāri, kļiedzoši burti: Florences mākslinieces Ketijas La Rokas (*Ketty La Rocca*) darbi iespaido ar dziļu laikmetīgās kultūras analīzi – ar analīzi, kas atspoguļo to, cik nedroši ir būt sievietei un mātei (mākslas) pasaulē, kur valda pretējais dzimums. Dzimumi 1938. gadā Spēcijā, māksliniece 18 gadu vecumā pārceļas uz Florenci, kur, iesaistījies *gruppo 70*¹, kas nodarbojas ar vizuālo dzeju, viņa rada pirmās kolāžas. Iespaidīgi ironiskas frāzes ar erotiskiem zemtekstiem ir sastatītas ar attēliem, piemēram, darbā “*Top secret: ātra unifikācija*” (*Top secret: unificazione rapida*, 1965) ir redzama sieviete ar jutekliskām lūpām, kura mūs uzlūko caur melniem režģiem. Sieviete gūstekne, kas ir arī slepena pavadinātāja, vai, pareizāk, sieviešu dzimums, kas aizstāvas ar saviem ieročiem, lai arī ir ieslodzīts aiz sabiedrības uzspiestajām restēm. Savukārt citas fotomontāžas apliecina patiešām pārsteidzošu brīdinošu spēku: “Apdraud mūsu dzīvību” vai arī “Negribu saņemt rēķinu par dzīvi. Man ļoti žēl, nekādas paškritikas”; no žurnāliem izgrieztos uzrakstus ieskauj aizvērtas mutes – to ir vesela jūra, un tās līdinās ap aizdedgtu sveci, visierastāko *vanitas* simbolu, nežēlīgi aizritošā laika zīmi. Sakniebtās lūpas (klusējošais vairākums) šķiet bez iebildumiem paciešam tām atvēlēto likteni. Un, patiešām, gadu vēlāk jaunā māte uzzina, ka viņai ir audzējs, kas viņai atvēlēs vēl tikai vienu desmitgadi intensīva un drudžaina darba.

Jaunās sievietes darbos ir manāms dziļš patiesums, ar kādu viņa stājas pretī dzīvei un pašas smagajiem, sarežģītajiem apstākļiem, allaž būdama gatava intensīvai un nepastarpinātai konfrontācijai ar visu apkārtējo, liekot lietā kritisko garu un trāpīgas pārdomas. La Rokai izdodas pieskarties delikātām tēmām, ne reizi neļaujoties domas vienkāršošanas vai ideoloģiskas primitivizācijas kārdinājumam. Taisnākie un vienkāršākie ceļi viņai ir sveši. Viņas darbošanās ved pa nestabilu līniju, kas salīdzināma ar ekvilibristes auklu, pa kuru viņa virzās uz priekšu soli pa solim, ik mirkli riskēdama izjaukt šo nenoturīgo un bīstamo situāciju. Kad Ketija La Roka runā pati par sevi, viņa runā par mums visiem (visām). Šajos darbos notiek tas, kas raksturīgs izcilai literatūrai: lai arī par atspēriena punktu ņemta individuāla pieredze, rezultāts iegūst universālu vērtību un kļūst daudz ietekmīgāks. Izejot no indivīda, stāsts spēj pieskarties principiem, kas svarīgi mums visiem – kā cilvēkiem, kā cilvēcei.

“Es” kā mūsu uztveres sākotnējais (skat-)punkts un kā vieta, kur notiek mūsu pirmā saskarsme ar ārpusauli, materializējas virknē skulptūru (60. gadu beigās), kurās daži burti priekšmetiskoņas telpā: trīsdimensionāli, no melna PVC darināti “I” un “J” nozīmē angļu *I* un franču *Je*. Ar taustes starpniecību ego tādējādi kļūst taustāms un iemanto pārsteidzošu fizisku klātesamību. No tāda “Es” apziņas, kas sajūt un pārņem telpu, lai padarītu to par savējo, ar grūtībām tiek mēģināts

Talking hands, flowing texts, rushing calligraphies, screaming letters: the works of Florentine artist Ketty La Rocca offer a profound analysis of contemporary culture – an analysis reflecting the precarious existence of a woman and a mother in the (art) world, where the opposite sex prevails. Born in La Spezia in 1938, the artist moved to Florence at the age of 18, and created her first collages when she joined *gruppo 70*¹, which was engaged in visual poetry. Associated with the images are impressively ironic phrases with striking erotic subtexts, as in the case of *Top secret: unificazione rapida* (1965), which shows a woman with sensual lips watching us from behind a black lattice. A woman prisoner, at the same time a secret seductress. Or more precisely, the female gender, defending itself with the weapons it has, even when imprisoned behind the bars imposed by society. Other photomontages attest to a truly surprising force of warning: *Life-Threatening* or *I don't want to get a bill for my life. Very sorry, but no self-criticism*²; titles cut from magazines are surrounded by closed mouths: a whole sea of them, flying around a burning candle, that most usual symbol of *vanitas*, the sign of time flowing without mercy. The lips pressed together (the silent majority) seem to bear their allotted fate without objection. And indeed, one year later the young mother learns that she has a tumour, leaving her only a decade of intensive, frenetic work.

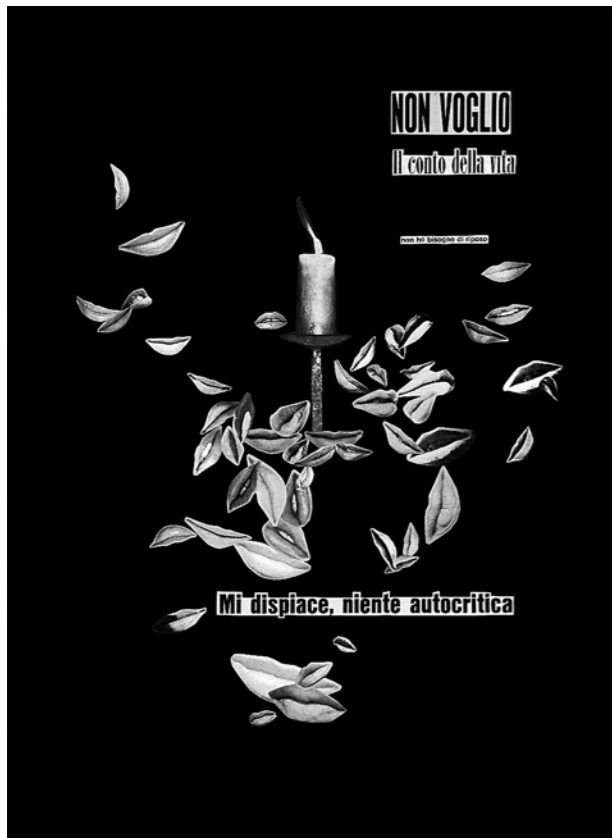
The young woman's works show the deep authenticity with which she faces life and her own grim, difficult situation, always being prepared for intensive and direct confrontation with all that surrounds her, applying a critical spirit and penetrating thought. La Rocca succeeds in tackling delicate subjects, never once succumbing to the temptation of simplifying her ideas or engaging in ideological primitivisation. She never takes shortcuts. Her activities move her along a precarious line, comparable with the tightrope walker's rope, along which she proceeds step by step, risking at every moment that she may disrupt this transient, dangerous situation. When Ketty La Rocca talks about herself, she is talking about us all (that is, women). These works act in a way that is characteristic of outstanding literature: even though individual experience is taken as the starting point, the result obtains universal value and becomes so much more powerful. Beginning with the individual, the story is able to touch on principles important to us all – as human beings and as humanity.

The “I” as the initial point (of view) of our perception and the locus of our first interaction with the outside world, is materialised in a series of sculptures (from the late 1960s), in which certain letters are objectified in space: the three-dimensional “I” and “J”, made from black PVC, have the meaning of the English “I” and the French *Je*. Through the sense of touch, ego thus becomes tangible and gains a surprising physical presence. Proceeding from the consciousness of such an “I”, which



Ketija La Roka. You you. Fotografija, jauka tehnika / Ketty La Rocca. You you. Mixed techniques on photograph 60x50 cm. 1975

(67-69) Publicitātes foto / Publicity photo
Pateicība / Courtesy of Galleria Milano



Ketija La Roka. Nevēlos saņemt rēķinu par dzīvi. Kolāža / Ketty La Rocca. *Non voglio – Il conto della vita* (I don't want to get a bill for my life). Collage on paper 70x50 cm. 1963

Pateicība / Courtesy of Galleria Milano

izveidot kontaktu ar kādu citu, kam būs atvēlētas atspulga funkcijas: “tu” – atkārtoti – apstiprina “Es” esamību. Tikai tad, kad bērns iemācās atzīt, ka tas, ko viņš redz spoguļi, ir nevis cits bērns, bet gan paša ķermeņa atspīdums, viņš sāk apzināties savu “Es” un var sākt veidot savu identitāti, kas ir atšķirīga no vecāku identitātes. Lakāns kā “spoguļa stadiju” norāda aptuveni sešu līdz astoņpadsmit mēnešu vecumu, un šī fāze sakrīt ar pirmo biklo attālināšanos no simbiozes ar māti.

Kontakta iedibināšana ar pasauli un attiecīgi ar citu, kas atšķirīgs no paša, par izejpunktu izmantojot savu esamību, Ketijas La Rokas darbos allaž izpaužas aizvien jaunās formās un drudzainos, trauksmainos meklējumos. Māksliniece izstāžu telpās ir eksperimentējusi ar spoguļefektu, radot mainīgas atspīdumu rotaļas starp atstarojošajām virsmām un publiku, kas mijiedarbojas ar mākslasdarbu. Spoguļi tādējādi “kļūst par ietvaru” visam, kas atrodas tiem pretī – videi un apmeklētājiem –, un, izmantojot šo kara viltību, māksliniece panāk, ka skatītāji kļūst par mākslasdarba daļu. Gluži kā gigantiskā *ready-made* – reālā pasaule, izrādās, nonākusi nemitīgā dialogā ar mākslas pasauli, un līdz ar to šai sarunā tā iemanto māksliniecišķu statusu.

Cita tēls parādās ne tikai kā skatītājs, kas atspīd spoguļos, kurus māksliniece izvietojusi telpā, laika gaitā tas arvien uzstājīgāk pārņem viņas darbus. Personālizstādē, kas pašlaik notiek Karlas Pellegrīni (*Carla Pellegrini*) *Galleria Milano* – vienā no pēdējām atlikušajām māksliniecišķo meklējumu vietām Milānā –, mēs redzam virkni darbu, kuros ir uztverams spriegums starp akūtu “Es” un kādu nesasniedzamu *vis-à-vis*. 70. gadu sākumā veidotajā poliptihu sērijā “Redukcijas” (*Riduzioni*) vārds *you* uzstājīgā apmātībā tiek atkārtots, lai iezīmētu aprises, kas nokopētas no mākslasdarbu un ievērojamu vietu fotogrāfijām. Vārds “tu” ir rakstīts vēl un vēlreiz, bez apstājas,

senses and appropriates space in order to make it one's own, the difficult attempt is made to establish contact with another, which will be allotted the function of a reflection: “you” repeatedly affirms the existence of “I”. Only when a child learns to recognise that the image in the mirror is not another child, but only the reflection of its own body, it starts to become aware of its own “I” and can develop an identity of its own, separate from that of its parents. Lacan considers the “mirror stage” as lasting approximately from the age of six to 18 months, this phase coinciding with the first timid retreat from symbiosis with the mother.

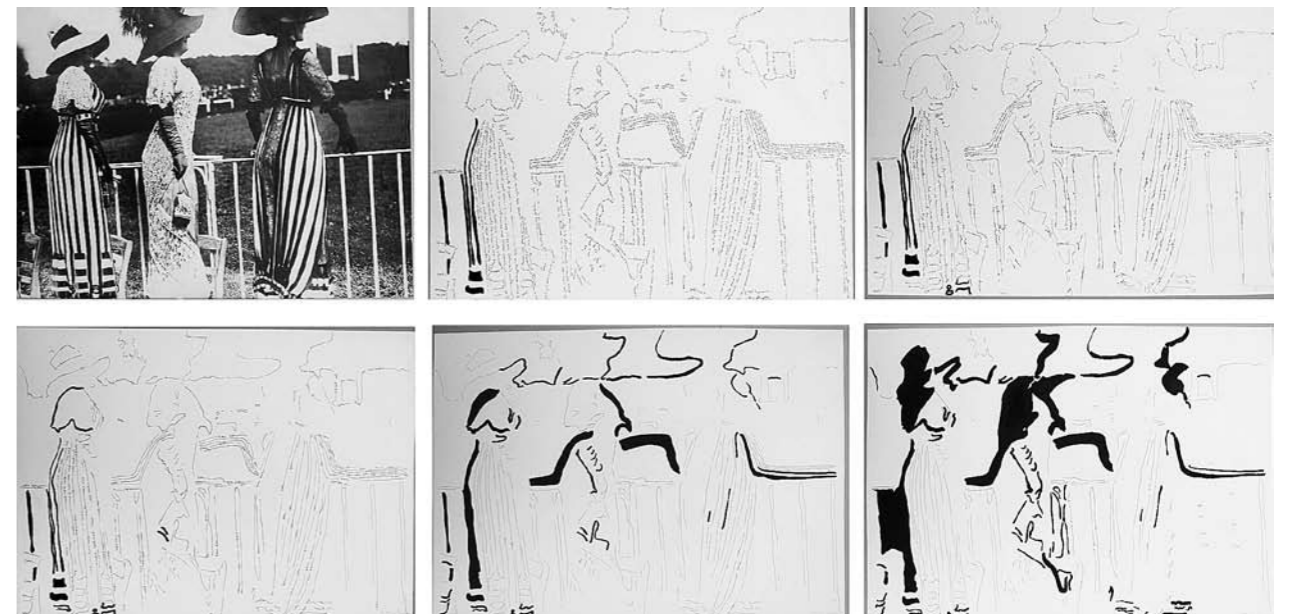
The establishment of contact with the world, and thus with someone different from oneself, one's own existence being the starting point, is expressed in the work of Ketty La Rocca through ever-new forms and feverish, impetuous searchings. The artist has experimented with mirror effects at exhibition venues, creating a play of changing reflections between the reflective surfaces and the audience, which thus interacts with the work of art. The mirrors hence “become a frame” for everything located in front of them, namely the setting and the visitors. By this ruse of war, the artist turns the viewers into a part of the work of art. Just as in a gigantic ready-made – the real world, it turns out, engages in a continuous dialogue with the world of art, and accordingly obtains the status of art within this conversation.

The figure of the “other” appears not only as an onlooker reflected in the mirrors that the artist has arranged in space. With time, it takes over the artist's works ever more insistently. In a solo exhibition currently being shown at the Carla Pellegrini Galleria Milano – one of the last remaining venues in Milan for artistic experimentation – we see a string of works revealing a tension between an acute “I” and some unreachable *vis-à-vis*. In the *Riduzioni* series of polyptychs created in the early 70s the word “you” is repeated with obsessive insistence, marking the outlines of works of art and photographs of famous places. The word “you” is written over and over again, unremittingly, as if passionate appeals had to be made to the “other”, since it is always evasive and lies elsewhere, and, were it quite fortuitously to be close by, there would always be the danger of it disappearing again at any moment. Such continually repeated invocations, with no possible answer, reveal a state of confusion and irrevocable estrangement, explained very well by the artist herself: “*You, you* seeks to cause the mental mechanism to jam, and to reveal clearly and immediately the asymptote of alienation.”³ Having become a prisoner in this desperate, unstoppable circular motion, without mercy or respite, the artist sees hysteria as the only solution: “I've no alternative, I take refuge in my hysteria.”⁴

Otherness reappears more comprehensively and with an ironic element in the 1975 work *You You*, where we see the artist's open palm, in which the life line and fate line are drawn by means of the eternal, monotonous singsong “you you”, repeated endlessly in fine handwriting. The “other” as different from the self, and the opportunity of meeting “you” is now dependent only on fate, which is entirely beyond our control and may perhaps only be revealed in the lines of the palm to those capable of reading such messages. *You You* can thus be regarded as “paradoxical”, since it invokes something that is non-existent, as “illegitimate”, because it cannot be approached, as “pathetic”, since it is a desire never to be fulfilled, and as “idiotic”, since it continually deludes itself with illusions of the opposite, “but breaks free in the end...”⁵ However, at this point the artist does not clarify when, how and in what form the question of otherness should be resolved.



Ketija La Roka. Mākslinieka deklarācija. Fotoreprodukcija, papīrs, tinte / Ketty La Rocca. *Dichiarazione d'artista* (Artist's Declaration). Photographic reproduction, ink on paper 19.5x20 cm. 1971



Ketija La Roka. Anri Lartigs. Fotogrāfija, papīrs, tuša / Ketty La Rocca. *Henri Lartigue*. Photo, Indian ink drawings on paper 35.7x51 cm. 1974



Ketija La Roka. Tulūzs-Lotreks. Fotoreprodukcija, papīrs, tinte / Ketty La Rocca. *Toulouse-Lautrec*. Photographic reproduction, ink on paper 30x40 cm. 1971

Pateicība / Courtesy of Galleria Milano

it kā šo “citu” vajadzētu dedzīgi lūgties, jo tas allaž ir izvairīgs un citur-esošs, un, ja pilnīgas nejaušības dēļ tas tomēr atrastos tuvumā, vienmēr pastāvētu briesmas, ka tas kuru katru brīdi atkal pagaisis. Šāda nemitīgi atkārtota piesaukšana, kam nemaz nav iespējams atrisinājums, atklāj apjukuma un neglābjamas attālināšanās stāvokli, kā labi izskaidro pati māksliniece: “*You, you* cenšas panākt, lai iestrēgst prāta mehānisms, un tūlīņ skaidri parādīt atsvešināšanās asimptotu.”² Kļuvusi par gūstekni šajā izmisīgajā, neapturamajā riņķveida kustībā, kas nepazīst ne žēlastību, ne atpūtu, māksliniece, šķiet, kā vienīgo izeju atrod histēriju: “Man nav alternatīvu, es paglābjos tieši savā histērijā.”³ Citādība izvērstāk un ar ironisku pieskaņu atkal parādās 1975. gadā tapušajā darbā *You you*, tajā redzam atvērtu mākslinieces plaukstu, kurā dzīvības un likteņa līnijas ir ievilkta ar smalkā rokrakstā rakstītu, nemitīgi atkārtotu mūžīgo, vienmuļo dziesmu *you you*. No sevis paša atšķirīgais cits, pati iespēja satikt “tu” tagad ir atkarīga tikai no likteņa, kas itin nemaz nav pakļauts mūsu kontrolei un varbūt vienīgi atklājas delnu līnijās tiem, kas spēj šādas vēstis izlasīt. *You you* tādējādi ir uzskatāms par “paradoksālu”, jo tas piesauc kaut ko neeksistējošu, par “nelikumīgu”, jo tam nav iespējams tuvoties, par “patētisku”, jo tas ir nekad neapmierināta vēlme, par “idiotisku”, jo tas nemitīgi maldina sevi ar ilūzijām par pretējo, “taču beigās atbrivojas...”⁴ Tomēr šajā brīdī māksliniece neatbild, kad, kā un kādā formā citādības jautājumam būtu jāatrisinās. Varbūt *You you* ir uzlūkojams par sākotnējo darbību vai, vēl precīzāk, par valodas kā tādas aizmetni: galu galā ikviena saziņas akta motivācija ir iedibināt kontaktu ar kādu citu un pārmiņ domas, idejas, pieredzi vai stāstus. Pirmais solis pēc “Es” ir “tu”. Pirmējam *I seko You*. Taču atšķirībā no “Es”, par kuru varam būt puslīdz pārliecināti, ka tas mums patiešām pieder (vismaz daļēji), “tu” no mums nemitīgi bēg un nekad nedodas notverams. Mēs to nekontrolējam, un nav nekādas cerības, ka reiz varēsīm to nosaukt par “savu”. Tas ir cēlonis dziļajam izmisumam, kas izpaužas apsēstībai līdzīgajā un nebeidzamajā aicinājumā *you you you you...*, ko mēs sastopam vairākos vēlāko gadu darbos un kas vienlaikus atgādina skolā ierastus uzdevumus. *Repetita juvant*: jau senajiem romiešiem bija skaidrs, cik liela nozīme atkārtotāšanai un nemitīgiem vingrinājumiem ir izziņas un mācību procesā. Florences māksliniece bija ne tikai mamma, bet atradās arī nemitīgā kontaktā ar izglītības un bērības pasauli, jo strādāja par sākumskolas skolotāju. Mēs varam tikai iztēloties, cik liela mērā šīs izvēles iespaidoja Ketijas La Rokas attālināšanos no mākslas pasaules: saskaņā ar Lūsijas Lipārdas (*Lucy Lippard*), ASV mākslas kritiķes un feministes, rakstīto, La Roka bija “nespējīga ar savu mākslu ielauzties vīrišķajā pasaulē”⁵.

Viens no La Rokas pētījumu laukiem bija eksperimenti ar ķermeņa daļām, jo sevišķi ar delnām, kas uzlūkojamas kā vārda *you* savveida fizisks pagarinājums. Tās (ja neskaitām seju) ir ne tikai cilvēka ķermeņa viskomunikatīvākā daļa, kas spēj paust pārdzīvojumus un jūtas vai mūs aizsargāt, – delnas vienlaikus ir arī vareni rīki, kuri spēj “darīt”, vienmēr atrodas ķermeņa “avangardā”, gatavas straujai kustībai, lai iedibinātu pirmo kontaktu. Tādējādi delnas kļūst par absolūtām galvenajām varonēm vienā no pirmajiem videodarbiem laikmetīgās mākslas vēsturē – “Pielikums kādam lūgumam” (*Appendice per una supplica*). Kā dīvaini dzīvnieki tās gaiši pelēkas izceļas uz melna fona un izpilda visai eksperimentālas kustības, it kā vienai rokai vajadzētu izzināt visu otras rokas topogrāfiju, izpētot to ar rādītājpirksta galu, izstaigājot to augšup un lejup, uz priekšu un atpakaļ.

Kā jau redzējām, Ketijas La Rokas pētījumi neapstājas pie satura – vienalga, sociāla, politiska vai personiska –, bet gan pievēršas plašākiem

Perhaps *You You* should be regarded as an initial action, or, even more precisely, as the germinal of language as such. In the end, the motivation behind every act of communication is to establish contact with another and to exchange thoughts, ideas, experience or stories. The first step after “I” is “you”. The original “I” is followed by “you”. But in contrast to “I”, about which we may be more or less convinced that it really does belong to us (at least partly), “you” is always running away from us, never to be caught. We can’t control it, and there’s no hope that we’ll ever be able to call it “our own”. This is the cause of the deep desperation expressed in the endless exhortation “you you you you...”, resembling an obsession, that we find in several works from later years and which are at the same time reminiscent of school exercises. *Repetita juvant*: it was clear already to the Ancient Romans how important repetition and relentless exercise is in the process of learning and mastering knowledge. The Florentine artist was not only a mother, but was also in constant contact with the world of education and childhood through her work as an infant school teacher. We can only imagine to what degree these choices influenced Ketty’s estrangement from the art world: according to US art critic and feminist Lucy Lippard, La Rocca was “unable to break into the male world with her art”⁶.

One of the fields of Ketty’s studies was experimentation with parts of the body, hands in particular, which can be seen as a kind of physical extension of the word “you”. They are (apart from the face) not only the most communicative part of the human body, capable of expressing emotion and feeling, and of protecting us; the hands are also powerful tools, capable of “doing”, always in the vanguard of the body, ready for a quick movement to establish the first contact. Accordingly, the hands become the absolute main protagonists in one of the first videos in the history of contemporary art: *Appendice per una supplica* (‘Appen-dix to an Appeal’). Like strange animals, they stand out in grey against a black background and perform fairly experimental movements, as if one hand needed to investigate the whole topography of the other, following it with the tip of the index finger, walking up and down it, back and forth.

As we have already seen, the studies undertaken by Ketty La Rocca are not limited to content – be it social, political or personal, – but take a broader look at the condition of our culture: she is interested in the instruments and structures of communication, in language and metalanguage. Through her *Riduzioni* the artist examines the status of images and the functions of language: “Truly, I’m not telling it, I’m just retracing it.”⁷ In these polyptychs we initially see a photo reproduction of a famous work of art, followed by several sheets on which the artist recreates the shape of this image: first calligraphically, writing a nonsensical text in very fine handwriting, or the relentless “you you”, already familiar to us. On the next sheets, the calligraphically formed shapes are gradually replaced by black lines, and these, too, progressively disappear, being transformed into increasingly minimal strokes, which in the end just barely mark out the original form.

In this way the Florentine artist seeks to “reduce language to a simple bit of information”⁸, which means that language becomes a principle, or, more precisely, that it retreats and becomes a pure instrument, giving a hint about information as such, but ceasing to convey the precise meaning of specific content. Ketty expresses the concept in simple, but impressive words: “Language does not exist, everything is metalanguage.”⁹ Thus, rather than naming an object, language is reduced to a sign and dissolves into a gesture, which explores the relief of a form, just like the hands of a blind person. Finally the image disap-

mūsu kultūras apstākļiem: viņu saista saziņas instrumenti un struktūras, valoda un metavaloda. Savās “Redukcijās” māksliniece pēta attēlu statusu un valodas funkcijas: “Patiešām, es nestāstu, es tikai izstaigāju atkal.”⁶ Šajos poliptihos mēs sākumā redzam kāda slavena mākslasdarba fotoreprodukciju, kam seko vairākas lapas, kurās māksliniece no jauna atveido tā paša tēla aprises – vispirms kaligrāfiski, sīksikā rokrakstā rakstot bezjēdzīgu tekstu vai uzmācīgo un mums jau pazīstamo *you you*. Savukārt nākamajās lapās kaligrāfiski veidotās aprises pakāpeniski aizstāj melnas līnijas, un arī tās pamazām izsīkst, pārtopot aizvien minimālākos vilcienos, kas beigās tik tikko iezīmē sākotnējo formu. Florences māksliniece tādējādi cenšas “reducēt valodu par vienkāršu informācijas bitu”⁷, un tas nozīmē, ka valoda kļūst par principu vai, pareizāk, atkāpjas un kļūst par tīru instrumentu, kas dod mājienu par informāciju kā tādu, taču ir pārstājis būt noteikta satura precīzas nozīmes nesējs. La Roka šo koncepciju izsaka vienkāršiem, bet iespaidīgiem vārdiem: “Valoda neeksistē, viss ir metavaloda.”⁸ Valoda tādējādi nevis nosauc priekšmetu vārdā, bet reducējas par zīmi un izšķīst žestā, kas izstaigā formas aprises līdzīgi kā aklā rokas. Visbeidzot attēls pagaist neesamībā, tas sairst un kļūst nesalasāms. No jēgas atbrīvotais rokraksts norāda valodas kā tādas pastāvēšanas iespēju un ieņem pozīciju paralēli fotogrāfiskajam attēlam, kas savukārt portretē šedevrus, kuri ir piederīgi pie oficiālās kultūras un jau plašsaziņas līdzekļu tik ļoti nolietoti, ka riskē pārvērsties par stereotipiem, kā, piemēram, Dāvids, *Pietà*, eņģelis uz kolonnas, divi zēni, palaidņa puika un, visbeidzot, Urša Liti (*Urs Lüthi*).

Rakstība no komunikācijas instrumenta reducējas par kaligrāfiju, kas izrāda sevi caur pilnībā formāla žesta minimālo estētiku. Ketija La Roka neizmanto rakstību, lai izpaustu vārdu precīzo nozīmi un ļautu saprast teksta kopējo jēgu, viņa rakstību lieto kā žestu, kas atsauca uz mūsu kultūrā jau iepriekš pastāvošām formām. Tādējādi hermeneitiskais process pārvietojas vismaz par vienu plānu: no satura, kas savāzots ar valodu, uz metavalodas struktūru un – tā kā tas attiecas uz attēliem – no noteikta mākslasdarba uztveres uz pašu darba ideju, kura pārstāv mūsu vizuālo tradīciju kā tādu. La Roka pati visai plaši izvērš šo priekšstatu: “Es vēlreiz piedāvāju artikulētās valodas iznīcināšanu, kas tagad manos pēdējos darbos ir ietverta savā metavalodas dimensijā un nomaskēta ar mūžīgā reducētāja funkcijām.”⁹

Ir kāds teksts, kas redzams arī Milānas izstādē: “Redukcijās” tas parādās gandrīz visos darbos kā rokraksts, kas iezīmē fotogrāfiju aprises un uzskatāmi uzsver šo valodas iztukšošanos: “Sākot no brīža, kurā jebkura norise par priekšnoteikumu no praktiskā redzesviedokļa izvirma sprindētiem rakstura prasību, kas būtu pieņemama no neobjektīviem spriedumiem brīva skatījuma ietvaros, tik plašā laukā, ka tas nenovēršami sastopas ar apgalvojumu, kurš nav gluži attiecināms uz...” – un tā tālāk. Šķiet, ka šie vārdi kaut ko nozīmē: iztālēm tie patiešām atgādina kādu no tiem intelektuālajiem sacerējumiem, ko mēs visi ļoti labi pazīstam. Tie ir teksti, kas pirmajā tuvināšanās mēģinājumā mūs satricē, jo ir absolūti nesaprotami, un tieši tāpēc tie mūs samulsina: kā gan lai mēs atzītu, ka tos nesaprotam? Taču patiesība ir tāda, ka teksts “Sākot no brīža, kurā...” patiešām itin neko nenozīmē, un māksliniece to ir uzvedusi uz skatuves dažādos veidolos un dažādos darbos, it kā šī teksta nepagurstošs atkārtojums pats par sevi pierādītu, ka tam laupīta jebkāda jēga.

Līdztekus valodas funkciju analīzei Ketija La Roka pēta mākslas vēstures stāvokli – to viņa aplūko kā monumentu, kas tiek izmantots par mūsu kultūras pjedestālu. Plašsaziņas līdzekļi tik sparīgi izplata

pears altogether, it crumbles and becomes illegible. The handwriting liberated from meaning points to the possibility of the existence of language as such, and adopts a position parallel to the photographic image, which in its turn portraits masterpieces that form part of official culture and have been so overworked by the mass media that they risk becoming stereotypes, such as *David*, *Pietà*, the angel on the column, *The Kid* and finally a work by Urs Lüthi.

Writing has been reduced from an instrument of communication to calligraphy, presented through the minimal aesthetics of a purely formal gesture. Ketty La Rocca does not make use of writing to express the precise meaning of words and allow us to comprehend the overall meaning of a text. Instead, she uses writing as a gesture that reiterates pre-existing forms in our culture. In this way the hermeneutic process shifts by at least one level: from content chained together with language to the structure of metalanguage and, with reference to images, from the perception of a particular work of art to the idea itself of a work, representing our visual tradition as such. Ketty herself expands on this concept: “Once again I propose the destruction of articulate language, which in my latest works has been encapsulated in its metalanguage dimension and is masked behind the function of a constant reducer.”¹⁰

There is a text which can be seen in the Milan exhibition, and appears in almost all works of the *Riduzioni* as handwriting that traces the outlines of photographs and demonstrates this emptying of language: “Starting from the moment when any development proceeds from a practical point of view, setting up as a precondition a concrete demand that would be acceptable in the frame of a perspective free from unobjective judgment, into a field so broad that it unavoidably encounters the assertion that it is not quite applicable to ...” and so forth. It seems that these words do mean something: viewed from a distance they really are reminiscent of one of those intellectual essays we all know so well. These are texts that stun us when we first attempt to become acquainted with them, since they are absolutely incomprehensible, and precisely for this reason we find them so baffling. How can we admit that we don’t understand them? However, the truth is that the text “Starting from the moment when...” really doesn’t mean anything, and the artist has placed it centre-stage in various forms and in various works, as if tireless repetition of this text could itself demonstrate that it has been robbed of all meaning.

Alongside the analysis of the functions of language, Ketty La Rocca studies the condition of art history: she views it as a monument providing a pedestal for our culture. The media so energetically disseminate famous works of art that they are transformed into hackneyed clichés of our culture and risk becoming lumbering stereotypes.

However, as we can see, the Tuscan artist is aware of one solution to this problem: “Not Michelangelo’s David, but the photograph is the real David. Such is the true significance of information, contrary to the nonsense of articulated language.”¹¹ In contemporary culture true value is no longer attached to the sculpture by Michelangelo Buonarroti, but rather to a photographic reproduction of it. The original work of art has shifted into the culture of the mass media and technical reproducibility. For Walter Benjamin a work of art had without doubt had already lost its aura of “originality”, but instead had gained the possibility of reaching each one of us, wherever we may be. Historical works become part of us. They belong to us. Physically, too. La Rocca has no doubts: “I take finished works, works that many have seen and have seen for a long time, images that have been rendered bland by the

slavenos mākslas vēstures darbus, ka tie pārvēršas par nodrāztiem mūsu kultūras štampiem un riskē kļūt par smagnējiem stereotipiem.

Taču, kā redzam, Toskānas māksliniecei ir zināms viens šīs problēmas risinājums: “Nevis Mikelandželo Dāvids, bet gan tā fotogrāfija ir pats Dāvids. Tāda ir informācijas patiesā jēga, nevis artikulētās valodas nonsenss.”¹⁰ Mūslaiku kultūrā patiesa vērtība piemīt ne vairs Mikelandželo Buonarroti skulptūrai, bet gan tās fotoreprodukcijai. Oriģinālais mākslasdarbs ir pārvietojies plašsaziņas līdzekļu un tehniskās reproducējamības kultūrā. Jau Valteram Benjaminam mākslasdarbs neapšaubāmi ir zaudējis savu “oriģinalitātes” auru, taču tās vietā iemantojis iespēju sasniegt ikvienu un ikkatrā vietā. Vēsturiskie darbi kļūst par daļu no mums. Tie mums pieder. Arī fiziski. La Roka itin nemaz nešaubās: “Es ņemu jau gatavus attēlus, ko daudzi jau redzējuši un jau ilgu laiku, attēlus, ko bezgaršīgus ir padarījuši daudzu radīti apraksti, un es tos izdzīvoju no jauna ar visiem izziņas stereotipiem, kas man tikuši uzspiesti, līdz tie man kļūst par kaut ko pilnīgi citu, kļūst par “to” attēlu ārpus un pāri jebkuram kolektīvajam lasījumam.”¹¹ Jaunā māksliniece tādējādi cenšas “no jauna pārtaisīt Dāvidu sev vienai pašai”, proti – pie-savināties pamatus, uz kuriem balstās mūsu kultūra, mūsu domāšanas veids, mūsu darbošanās un galu galā mūsu identitāte.

Ja darbu reproducēšana ir ņēmusi virsroku pār oriģinālu, tādā gadījumā papīra divdimensionālā pasaule ir ņēmusi virsroku pār skulptūras trīsdimensionālo pasauli un arī pār realitātes pasauli. Patiešām, šis postmodernais jēdziens, kas tik intensīvi tiek izdzīvots “realitātes šovos”, jēdziens, kurā notikuma reproducēšana ir kļuvusi svarīgāka par pašu izdzīvojamu, turklāt izrādās arī vienīgā patiešām eksistējošā realitāte un šajos gados ir kļuvusi par *business as usual*. Ja La Roka apgalvo, ka “realitāte, šeit un tagad, ir tikai fotoizdzīvota un izrunāta”, tas nozīmē ne vien to, ka šī sieviete krietni ir apsteigusi savu laiku, bet arī to, ka fotogrāfijās izdzīvotā un ar vārdiem izstāstītā realitāte jau šķiet īstāka par īstenību. Pastāv tikai tas notikums, kas ir ticis dokumentēts: jaunlaulāto bildes, ko uzņem veselas fotogrāfu vienības, vairs nav obligāti saistītas ar laulību brīdi. Šim notikumam vajadzētu būt unikālam pāra dzīvē, taču, lai saražotu par to atmiņas, tiek organizēts un iestudēts kas līdzīgs leļļu teātra izrādei vai filmas uzņemšanai. Šis akts ir pilnībā virtuāls un nav saistīts ar notikumu, ko tikpat labi varētu atcelt vai pārbīdīt laikā un telpā. Pāri paliek dokuments, kas apliecina notikumu, kurš varbūt ir bijis tikai fikcija, ticis iestudēts vienīgi fotoobjektīva vajadzībām, lai iegūtu fotopiemiņu, kas nonāk uz kumodes apsudrabotā, draugu dāvinātā rāmīti.

Tātad La Roka priekšlaicīgi nojauš to, cik melīgs ir šis mehānisms, kad viņa apgalvo: “Ja es fotodzīvoju, tātad man ir netīras acis, netīras rokas, smadzenes.”¹² Dzīve no izdzīvotās realitātes ir pārvietojusies uz fotogrāfisku reprodukciju. Attēls svin uzvaru pār īsteno dzīvošanu. Mums ir netīras acis, jo esam zaudējuši nevainīgo skatienu, ar kādu uz autentisku pasauli raugās bērni. Mēs vairs nespējam skatīties, tūlīņ nedomādami par to, kā tas, ko redzam, būtu iztulkojams mediju valodā, integrējot tai visā arī mūs pašus. Būt slaveniem uz 15 minūtēm. Mēs dzīvojam, jo zinām, ka mūs redz kāds “tu”, kurš tagad ir ne vairs cilvēks mums pretī, bet gan mediju auditorija, kas ieņēmusi spoguļa vietu.

Ja nav iespējams dzīvot reālo eksistenci kā gājumu, kas atbilst kaut kam patiesam, un tā vietā mēs allaž tiekam atgrūsti atpakaļ šķītumam, atspīdumu, ilūziju teritorijā, isāk sakot, attēlu teritorijā, tad vēl jo vairāk tas viss ir attiecināms uz jaunu māti, kuras laiks ir izrādījies brutāli saīsināts. “Sievietēm nav laika deklarācijām: viņām ir pārāk daudz darāmā, un turklāt tad viņām vajadzētu izmantot valodu, kas nav viņu valoda,

descriptions made by many, and I re-live them along with all the stereotypes of knowledge that have been imposed on me, until they become something completely different for me, become an image of “them” outside and beyond any kind of collective reading.”¹² In this way the young artist seeks to “re-make David all for myself”, namely to appropriate the foundations on which our culture, our way of thinking, our actions and in the end our identity are based.

If the reproduction of the work has prevailed over the original, then the two-dimensional world of paper has prevailed over the three-dimensional world of sculpture and also over the world of reality. Truly, this postmodern concept, experienced so intensively in “reality shows”, a concept where the reproduction of an event has become more important than the experience itself, and moreover turns out to be the only reality that actually exists, has become “business as usual” in recent years. If Ketty asserts that “reality, here and now, is lived and spoken only photographically”, then this means not only that she was a woman ahead of her time, but also that the reality experienced in photographs and told in words already seems more real than reality. Only the event that is documented exists: pictures of newly-weds taken by whole armies of photographers no longer necessarily involve the actual moment of the marriage. This event should be unique in the couple’s life, but in order to manufacture memories of it, something resembling a theatre or film shoot is organised and staged. Such an act is entirely virtual and is unconnected with the event, which could as well be cancelled, or shifted in time or space. What remains is a document testifying to the event, which perhaps may have been fictional, staged for the benefit of the camera lens, in order to obtain a photographic memory that ends up on the dressing table in a silver-plated frame presented as a gift by friends.

Thus La Rocca sensed, in advance of her time, how mendacious this mechanism really is when she asserted: “If I photo-live, then I have dirty eyes, dirty hands and a dirty brain.”¹³ Life has shifted from a lived reality to a photographic reproduction. The image has won out over real living. We have dirty eyes, because we’ve lost the innocent gaze with which children regard an authentic world. We’re no longer capable of looking without immediately thinking about how the things we see would be interpreted in media language, also integrating ourselves into it all. To be famous for 15 minutes. We live, because we know that some “you” sees us, someone who is now no longer a person opposite us, but a media audience that has taken the place of the mirror.

If it’s not possible to live real existence as a journey that corresponds to something truthful, and we are instead always being pushed back into the realm of appearances, reflections and illusions, or to put it simply, into the realm of images, then this applies all the more to a young mother whose days have been brutally cut short. “Women have no time for declarations: they have too much to do, and moreover they would then have to use language that is not their own, language that is both alien and hostile to them.”¹⁴ Our time as women must be denser than the time of our male colleagues: we can’t afford to waste a minute, and, most importantly, we don’t wish to engage in something as vacuous as making speeches. We’re too busy organising our everyday lives, homes, children and husbands or partners. And most importantly, our declarations make use of language (mercilessly) suspected of not actually being our own, but always remaining an instrument of someone else.

Ketty La Rocca, like many other [female] artists, especially those

valodā, kura viņām ir vienlīdz sveša un naidīga.”¹³ Mūsu, sieviešu, laikam ir jābūt blīvākam nekā mūsu kolēģu vīriešu laikam: mēs nevaram atļauties izšķiest ne minūti, un, galvenais, mēs neesam noskaņotas uz kaut ko tik tukšu kā runu teikšana. Mēs esam pārāk aizņemtas, organizējot ikdienu, māju, bērnus un vīrus vai dzīvesdraugus. Un, galvenais, mūsu deklarācijas izmanto valodu, pār kuru gulst (nežēlīgas) aizdomas, ka tā itin nemaz nav uzskatāma par mūsējo, bet allaž ir un paliek kāda cita instruments. Ketija La Roka, tāpat kā daudzas citas mākslinieces, jo sevišķi tās, kuras līdztekus visam ir aizņemtas arī ar bērniem, koncentrējās uz drudzainu savas mākslas radīšanu un deva priekšroku darba procesam un pārdomām, nevis sevis reklamēšanai. Ar galēju skaidrību viņa analizēja savu situāciju pēdējos isās dzīves posmos. “Kranioloģijās” (*Craniologie*) mēs redzam dūri, un šķiet, ka dzirdam ap-sēstībai līdzīgos *you you* kļiedzienus kādā kolāžā, kam pamatā ir rentgenuzņēmums, kurš parāda mākslinieces galvaskausu, kam uzbrukusi nedziedināma patoloģija. Neilgi pirms La Roka pameta šo planētu, viņa pēdējo reizi uzstājās publikas priekšā: šajā performancē vairāki citi dalībnieki ar varu piespieda viņu nolaist galvu uz galda, nemitīgi skandējot tekstu “Sākot no brīža, kurā...” un *you you* un darot to neritmiski un hao-tiski, radot aizvien briesmīgāku troksni. Dramatiskā secībā, ko uzsvēra arvien juceklīgākas un spēcīgākas skaņas, dalībnieki spieda mākslinieces galvu pie galda, itin kā panākot, lai viņa apklust uz visiem laikiem.

Šī performance ar nosaukumu “Mani vārdi – un tu?” (*Le mie parole – e tu?*) notika 1975. gadā Brešas galerijā *Nuovi Strumenti* – tieši tajā Pjēro Kavellīni (*Piero Cavellini*) eksperimentālajā galerijā, kas pēc tam kļuva arī par manējo. Mana personalizstāde “Atšķirība” (*Differenza*) 1997. gadā bija viena no pēdējām izstādēm, iekams galerija tika slēgta. Es varētu atrast vēl daudz ko citu kopīgu un tuvu, kas mani vieno ar Ketiju La Roku: abas esam mātes, sievietes mākslinieces, mūsu mākslai ir raksturīga spēcīga konceptuālā un seriālā komponente, un tā izpaužas video, zīmējumā, fotogrāfijā un rakstītos tekstos, bet galvenais ir mūsu dzelžainā griba koncentrēt darbu uz nemitīgā kustībā esošu meklējumu autentisko saturu.

	Tas, kas paliek, ir “kāda attēla beigas vai kādu beigu attēls vai arī kāda attēla ilūzija vai kādas ilūzijas attēls vai arī kāda attēla ilūzijas beigas vai kādas ilūzijas attēla beigas .” ¹⁴ ●
--	---

	No itāļu valodas tulkojusi Dace Meiere
--	--

^[1] Kopā ar Lamberto Pinjoti (Lamberto Pignotti), Lučiju Markučī (Lucia Marcucci), Eudžēnio Mičīni (Eugenio Miccini) un Lučāno Ori (Luciano Ori).
^[2] Saccà, Lucilla. Ketty La Rocca, i suoi scritti. Torino: Martano, 2005, p. 90.
^[3] Turpat, 93. lpp.
^[4] Turpat, 92. lpp.
^[5] Lippard, Lucy. From the Center: Feminist Essays on Women’s Art. New York: Dutton and Co., 1976, p. 130.
^[6] Saccà, Lucilla. Ketty La Rocca, i suoi scritti, p. 90.
^[7] Turpat, 93. lpp.
^[8] Turpat, 58. lpp.
^[9] Turpat, 94. lpp.
^[10] Turpat.
^[11] Turpat, 101. lpp.
^[12] Turpat, 92. lpp.
^[13] Turpat, 96. lpp.
^[14] Turpat.

who in addition to everything have been occupied with children, have concentrated on feverishly creating their own art, and have given priority to the process of work and contemplation, rather than self-promotion. With absolute clarity she analysed her own situation in the final phases of her brief life. In *Craniologie* we see a fist and seemingly hear the obsessive shouts of “you you” in a collage based on an X-ray of the artist’s skull, under attack by an incurable pathology. Shortly before La Rocca left our planet, she gave a final public performance where several other performance participants forced her head onto a table, continuously repeating the text “Starting from the moment when...” and “you you”, and doing so arhythmically and chaotically, generating an ever more fearful noise. In this dramatic sequence, emphasised by increasingly chaotic and forceful sounds, the participants pressed the artist’s head against the table, thus as if succeeding in silencing her forever.

This performance, with the title *My words – and you?* (*Le mie parole – e tu?*), was held in 1975 at the Brescia gallery Nuovi Strumenti, in the same experimental gallery of Piero Cavellini that was subsequently to become my own as well. My solo exhibition *Differenza* in 1997 was one of the last exhibitions before the gallery closed. I could find many other similarities that unite me with Ketty La Rocca: we are both mothers, women artists, our art is characterised by a strong conceptual and serial component, and it’s expressed in video, drawing, photography and written texts. But the main thing is our iron will to concentrate our work on the authentic content of the searchings that are perpetually in motion.

	What remains is “the end of an image or the image of an end or the illusion of an image or the image of an illusion or the end of the illusion of an image or the end of the image of an illusion.” ¹⁵ ●
--	---

	Translator into English: Valdis Bērziņš
--	---

^[1] Together with Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini and Luciano Ori.
^[2] “Minaccia la nostra vita”, “Non voglio il conto della vita. Mi dispiace, niente autocritica”
^[3] Saccà, Lucilla. Ketty La Rocca, i suoi scritti. Torino: Martano, 2005, p. 90.
^[4] Ibid., p. 93.
^[5] Ibid., p. 92.
^[6] Lucy Lippard, From the center: feminist essays on women’s art. New York, Dutton and Co., 1976, p. 130.
^[7] Saccà, Lucilla. Ketty La Rocca, i suoi scritti, p. 90.
^[8] Ibid., p. 93.
^[9] Ibid., p. 58.
^[12] Ibid., p. 101.
^[13] Ibid., p. 92.
^[14] Ibid., p. 96.
^[15] Ibid.