

PIERADINĀTĀS NEJAUŠĪBAS

Barbara Feslere, māksliniece

Vai absolūta nejaušība (*caso*¹) eksistē? Vai sakritība vienmēr ir pilnīgi nejauša, vai arī ir iespējams to kaut kā notvert? Vai mūsu lēmumus pilnībā nosaka mūsu griba? Vai mākslas darba attīstību pilnībā nosaka autora ieceres? Kādas attieksmes valda starp plānoto un neparedzēto, starp to, kas nāk pēkšņi? Arī mākslas pasaulē nejaušības jēdziens atklāts un lietots apzināti, vienlaikus ar vēsturiski nozīmīgām avangarda parādībām 20. gadsimta sākumā, un nekontrolējamais, ar to saistītās tēmas aizvien nodarbina ne tikai zinātnes aprindu prātus: te prasīties prasās piesaukt slaveno Einšteina citātu "Dievs nemētājas ar Visuma spēļu kauliņiem" saistībā ar kvantu teoriju, par kuru pēc viņa nāves tika lauzti šķēpi, – tas nav zaudējis aktualitāti arī mūsdienu mākslas pasaulē, par ko liecina neskaitāmi piemēri, piemēram, Mena Reja "Putekļu audzētava" (*Élevage de poussière*), Džeksona Polloka *drippingi* jeb pilinājumi, Maksa Ernsta frotāžas jeb berzējumi un Džona Keidža skaņu eksperimenti. Pēdējos gados izstādes par nejaušības tēmu rīkotas visās Eiropas malās, un simt gadus pēc Malarmē un Dišāna eksperimentiem pārdomas par sagādīšanās mehānismiem ir mūsdienu mākslas refleksijas pilntiesīga un aizvien ārkārtīgi aktuāla sastāvdaļa.

Dažā ziņā sagādīšanās ir kļuvusi par kultūras pasaules pilsoni un pat mūsdienu mākslas izejvielu. Viens no iemesliem varētu būt aizvien lielāka apjēga par to, cik nozīmīgi mūsu dzīves ceļā ir nekontrolējami notikumi, kas nereti spēj izsist mūs no sliedēm vai likt mainīt sākotnēji nosprausto kursu. No otras puses, esam atklājuši, kā integrēt nejaušības savos plānos, t. i., kā rēķināties ar neparedzamo, ierādīt tam vietu, vienlaikus novelkot arī robežas. Runājot par neparedzamu notikumu lomu, būtisks aspekts ir arī tas, kā mēs tos uztveram. Lai gadījuma rakstura elementam atrastos vieta un lai tas iegūtu kaut kādu nozīmi, subjektam tas ir "jākopj", jāpamana un jāatpazīst. Nejaušības faktors tad funkcionē tieši kā acu atvērējs, tas liek mums paskatīties uz ārpusi, sakopot domas un uzsūkt daļu no stimuliem, kas līdz mums nonāk. Bez nejaušības elementa mūsu ikdienā būtu grūti iemācīties ko jaunu, jo visa mūsu pieredze būtu jau iepriekš noteikta un līdz ar to arī iepriekš paredzama. Tieši negaidīti notikumi, kas jauc ierasto kārtību, mūs sapurina un vedina uz tālāku refleksiju. Pieredzes, pārdzīvojuma lomu angļu empīriķi uzskata par fundamentālu savās izziņas teorijās, ieskaitot arī 20. gadsimta fenomenologus, un es uzdrīkstēšos bilst, ka pieredze, kurā vismaz daļēji nav kaut kas negaidīts, neplānots, vispār nav iespējama, vispār nav

iedomājama. Pieredzes guvējam subjektam trūktu intereses, viņš nebūtu atvērts iespējai atklāt uztvertās parādības novitāti.

Izstādes, kas pēta mūsdienu mākslas attiecības ar nejaušības elementu, ir atrodamas visos līmeņos. Piemēram, Hannoveres *Sprengel Museum* 2013. gadā notika izstāde ar nosaukumu "Tira sagādīšanās, neparedzamais no Marsela Dišāna līdz Gerhardam Rihteram" (*Purer Zufall, Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter*). Šī izstāde sākās ar Marsela Dišāna darbu "3 parauglāpījumi" (*3 stoppages étalon*), kur uz grīdas nomesti trīs diegi metra garumā un uz koka šabloniem pārzīmēta šādi iegūtā forma, un beidzās ar Gerharda Rihtera darbiem – šis mākslinieks izmanto gadījuma rakstura izvilckumu tehniku un nejaušus skaitļus, kas nosaka krāsu sastāvu. Izstādē figurēja arī citas mākslas vēsturē pazīstamas personālijas, piemēram, Kurts Šviterss ar savām kolāžām un *Merzbilder*², Dīters Rots (*Dieter Roth*) un Daniels Sperrī (*Daniel Spoerri*) ar t. s. *Fallenbilder*³, kur uz koka galda fiksētas vakariņu atliekas, un šī slazdbilde piekārtā pie sienas.

Tāpat Vācijā (tikai agrāk – 2010. gadā) jauns mākslinieks Romeo Grīnefelders (*Romeo Grünefelder*) noorganizēja personālizstādi ar nosaukumu "Nejaušības princips" (*Prinzip Zufall*) galerijā *Kunst-agenten / Feldbuschwiesner*. Izstādē bija aplūkojami fundamentāli pētījumeksperimenti par nejaušības tēmu. Pēc mākslinieka domām, nejaušību nav iespējams konstruēt – tā atgādās kā traucējums vai iejaukšanās, tas noliedz determinisma ideju, saskaņā ar kuru vērā ņemams ir tikai tas, kas pakļaujas nosacījumiem, proti, ir manipulējams, kā arī noraida pieņēmumu, ka par zinātnisku eksperimentu ir uzskatāms vien tāds eksperiments, kuru iespējams atkārtot, jo tas pēc definīcijas izslēdz neparedzamas parādības.

Toties 2012. gadā Šveicē, Freiburgas mākslas telpā *Fri-Art*, bija aplūkojama izstāde "Ceļā uz nejaušības gramatiku" (*Pour une grammaire du hasard*). *Fri-Art* baltajās izstāžu telpās tika rādīti video un arī gleznojumi, kuru tapšanā izmantoti nejauši procesi, piemēram, uz auduma uzsmests cements (Analijsa Sabana (*Analia Saban*)) vai, gluži pretēji, no darba vietu grīdas noņemti dēļi sārgriezti vienāda lieluma četrstūros un piekārti pie sienas kā *ready-made* sērija (Ēriks Lindmens (*Erik Lindman*)).

Vēl viens diezgan jautrs piemērs atrodams Stokholmas *Bonniers Konsthall*, kas 2013. gadā izmantoja neparastas metodes, lai reklamētu mākslinieces Pilvi Takalas (*Pilvi Takala*) izstādi "Nejaušība" (*Slight Chance*). Mārketinga pasākumā ar nosaukumu

Art by Chance pastnieki uz labu laimi dalīja izstādes apmeklētājiem aploknes bez vārda un adreses, kā arī tika nosūtīti e-pasti uz adresēm, kas nejauši atlasītas ar īpašu programmu.

Milānas galerijā savukārt 2013. un 2014. gadu kā tilts savieno izstāde "Kam vēl no nejaušības bail?" (*Chi ha ancora paura del caso?*)⁴. Izstādei, kas dzimusi no Karlas Pellegrini (*Carla Pellegrini*) ieceres, faktiski par sākuma punktu bija ņemti galeristes fondi. Kurators Elio Gracioli (*Elio Gracioli*) izraudzījās jau pieejamo darbu kolekcijā eksponātus, kam pievienoja citus klasiskus un modernus darbus, piemēram, jau minēto Mena Reja *Élevage de poussière*, resp., uz Marsela Dišāna darba "Lielais stikls" (*Le grand verre*) nosēdušos putekļu fotogrāfiju, un vienu Anrī Mišo (*Henri Michaux*) tušas zīmējumu, kas tapis, māksliniekam atrodoties meskalīna iespaidā.

Rūpīgāk iedziļinoties izstādītajos darbos, var pamanīt tādu kā vadmotīvu, sarkanu dzīparu, kas vijas cauri dažādiem eksponātiem: vispirms mākslinieks izstrādā metodoloģiju, noteikumu vai uzbūvē iekārtu, it kā būtu veicams kāds zinātnisks eksperiments, pēc tam šajā konstrukcijā, šajā iepriekš nolemtajā konfigurācijā savu lomu spēlē nejaušības faktors, ko nevar apiet. Vienmēr tiek skaidri definēts mehānisms un tā robežas.

Marselam Dišānam bija vairāk nekā skaidrs, ka nejaušība viņam var kalpot par dzinuli, bet viņš nekādā gadījumā neatstāja savu darbu izpildi nejaušības ziņā – sak, gan jau. Saistībā ar "3 parauglāpījumiem" viņš 1913. gadā atzina: "Tā bija varena pieredze. No svara bija tas, ka es spēju pieņemt gadījuma rakstura iedvesmu, – daudzus no maniem ļoti kārtīgajiem darbiem ir iedvesmojušas pavisam nejaušas tikšanās."

Izstādē "Kam vēl no nejaušības bail?" bija atrodami dažādi piemēri situācijām, kurās nejaušības "rīcībaspēja" tiek ierobežota. Piemēram, Amedeo Martegani darba lapas paliek pielipinātas uz tējas krūzīšu dibena, bet japāņu gleznotājs Kazuo Siraga (*Kazuo Shiraga*) glezno ar savu ķermeni, izmantodams to kā otu, – viņš ir iekāries virvē, kas precīzi nosaka viņa darbības perimetru. Slavenā Vinčenco Anjeti (*Vincenzo Agnetti*) foto šķīduma šlaksti atstājuši rotājumus uz precīza izmēra fotopapīra virsmas, kurus viņš bija izvēlējis un sagatavojis. Patiesībā jautājumā par spēles noteikumiem valda daudz lielāka vienprātība, nekā varētu domāt. Arī par Marinas Ballo-Šarmē (*Marina Ballo-Charmet*) daiļradi es teiktu, ka viņa zina, kur liek kāju, kurp ved viņas ceļš. Viņa tekalē pa savu dzīvokli, apiedama mājas soli, kaut arī apgalvo, ka mēs nebūt nesam noteicēji pār savām ikdienas gaitām. Varētu teikt, ka viņas gaitas atbilst darāmo darbu iecerēm, viņas apzinātās kustības sakrīt ar darišanām, kas viņai kārtojamas. Pie jostas ir piekārtā videokamera, kas fiksē mākslinieces noteikto un pārdomāto trajektoriju. Nejaušības "robežlīnijas" bieži vien ir jau novilkas, proti, nejaušība ir ierobežota laiktelpā, tai ir ierādīta vieta mākslinieces noteiktajā sistēmā. Tā it kā ir pieradināta.

Korejiešu mākslinieks *Jae-Eun Choi* aprok papīra četrstūrus dažādās pasaules vietās, ļauj tiem dusēt mierā četrus gadus un tad

dodas tos uzmeklēt un rok laukā. Rezultāts ir šokējošs, jo zeme ik reizi iekrāso papīru dažādos toņos un nokrāsās. Mākslinieka noteiktā plānveida rīcība ir devusi pavisam nejaušu iznākumu.

Gija Debora (*Guy Debord*) meistarstiķis savukārt ir "psihogeogrāfiska dreifēšana" pilsētas ielās – subjekts ļauj, lai viņu uz priekšu ved viss nejauši sastaptais. Debors uzskata – lai izietu no sevis, pietiek tikai nedaudz pacelt uz augšu acis un ļauties sīkumu vilinājumam. Bet Oskars Domingess (*Oscar Dominguez*) izveido savu monotipiju, samīcot kopā divus papīra gabalus. Mākslinieks Tano Festa met konfeti uz noteikta izmēra auduma, un Davids Moskoni (*Davide Mosconi*) rīkojas līdzīgi, izmantodams dārgakmeņu putekļus. Divi mākslinieki – Nikola Pellegrini (*Nicola Pellegrini*) un Žils Žozefs Volmans (*Gil Joseph Wolman*) – izmanto skoču. Nikola "iežogo" apkārtējo telpu, bet Žils lipina kopā avižu burtus. Luka Vitone (*Luca Vitone*) savukārt rada Romas portretu, mēnešiem ilgi uz balkona turēdams baltu audeklu. Gaisā esošie putekļi un citas vielas pamazām veido zīmējumu – audeklā kā sirreālā frotāžā iespiežas zem tā esošo flīžu līnijas.

Var izvirzīt hipotēzi, ka patiesībā runa ir nevis par kontrolētu nejaušību, bet gan sastatnēm, eksperimentālu konstrukciju, kurā nejaušībai būs sava loma un tā arī noteiks galaiznākumu. Mākslinieka iecere tāpat nosaka telpu, laiku un nejaušās darbības metodi. Runa ir par pieradinātu un ierobežotu sagādīšanos, kas tiek kontrolēta, vai varbūt pareizāk būtu teikt, ka tiek radīta tikšanās iespēja, mijiedarbe ar ārpasauli, inscenēta sagādīšanās.

Jautāts par izstādes idejas indikatoriem kurators Elio Gracioli izsakās šādi: "Mans starta laukums ir doma par nejaušību kā tikšanos. Dišāns sauc to par "randiņu", savukārt Bretons – par "objektīvu nejaušību", kas ir oksimorons tieši tai ziņā, ka tu uzduries kaut kam šķietami nejaušam, bet pēc tam tas paliek tavā uzmanības lokā, tu atskārsti, ka sastaptais nebūt nav bijis nejaušs, vai arī vēlāk saproti, kāda ir šīs tikšanās nozīme. Nejaušība ir panākusies tev pretim. Tu neesi vienīgais, kurš raida domas tai virzienā, uz to pusi, no kuras ir sagaidāmi notikumi. Es nejaušību definētu tieši tā – kā nodoma un sakritības tikšanās, kad kaut kas gadās."

Uz jautājumu, vai, viņaprāt, pastāv arī absolūta nejaušība un, ja atbilde ir jā, tad kā viņš to definētu, kurators atbild: "Nudien filozofisks jautājums. Jāmēģina vispirms definēt nejaušību, lai uz to atbildētu. Pēc manām domām, nejaušība pastāv, tomēr tādā izpratnē, kādā to ilustrējusi mūsdienu kultūra, – sākot ar psihoanalīzi un beidzot ar zinātni. Tā ir aktīva nejaušība, kas nav bezjēdzīga, absurda, nepieciešamības pretmets, antitēze. Šāda nejaušība iet savus ceļus, ko mēs pēcāk skaidrojam kā nozīmīgus, jēgpilnus. Mēs vienmēr no diegiem un dzīpariem, norādēm, asociācijām, kontrastiem veidojam savu audumu, līdz ar to mēs jebkurā gadījumā no tā visa izvelkam kādu jēgu, varētu teikt, pat atrodam visā sūtību. Nejaušība mani fascinē ar savu atvērtību, ar to, ka ir runa par citu loģiku, kas atšķiras no deduktīvās, lineārās loģikas. Arī saistībā ar valodu. Mēs nespējam lietot valodu nejauši. Vienmēr ir teikuma priekšmets, izteicējs, papildinātāji, īpašības vārdi, kas



Dario Bellini. Teātri 1, 2, 3, 4 un 5. Objekti /
Dario Bellini. *Theatres 1, 2, 3, 4 and 5*. Objects. 120x30x15 cm
2013

Foto no publicitātes materiāliem / *Publicity photo*
Pateicība māksliniekam / *Courtesy of the artist*

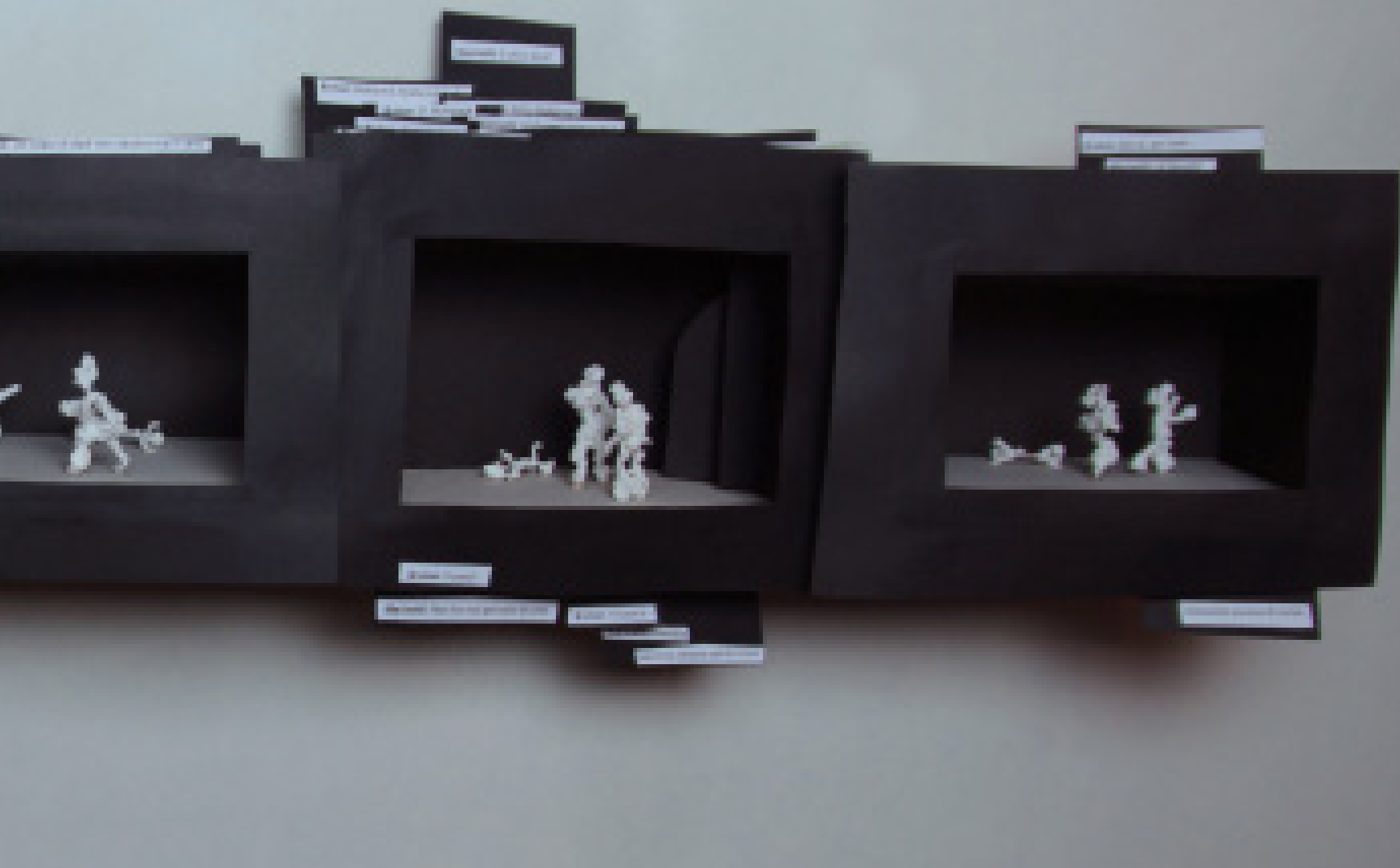
saskaņojas ar lietvārdiem, tos nevar iemest tekstā, kā pagadās. Bet vizuālajā jomā tas ir iespējams. Teiksim, ka nejausībā mani interesē tieši vizuālā puse.”

To pašu dihotomiju starp nodomu un nejausību, proti, plānoto elementu un neparedzamību, mēs sastopam arī kuratora ikdienā, kad viņam nākas atlasīt darbus. Tomēr es gribētu teikt, ka kuratora darbs nebūt nav nejausīgs.

Šajā sakarā Gracioli norāda: “Manā skatījumā kuratora darba svarīgākā loma, kas, starp citu, bieži vien man šķiet paliekam ēnā, ir celt gaismā izstādes ideju un tēmu, veidojot ekspozīciju. Savā ziņā uz kuratora pleciem gulstas arī scenogrāfa vai skatuves mākslinieka pienākumi. Runa nav tikai par ideju meklēšanu un aktuālāko ideju

izskatīšanu vai teksta ģenerēšanu, drīzāk par mūsu aizvešanu uz izstādi, kurā ir vizuāli elementi. Šis pienākums man šķiet īpaši pamests novārtā kolektīvajās izstādēs, kas ir aplūkojamas dažādās vietās.”

Lai arī šīs izstādes uzstādījums varētu likties pilnīgi nejausīgs – nudien, darbi danco uz sienas kā tādā konstruktīvistu izstādē –, darbu izvietojums tomēr ir pārdomāts pedantiski, līdz pēdējam sīkumam, skaidro Gracioli. “Patiesībā uzstādījuma veidošanā iedvesmojos no Malarmē teksta, ar ko aizsākas šīs tēmas aprīte mūsdienās. “Uzmestie kauliņi nekad neatcels nejausību” (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*) ir arī pirmais dzejolis, kam ir ļoti īpašs vizuālais risinājums.⁵ Līdz ar to galerijas sienas funkcionē kā Malarmē dzejoļa lappuses. Šajā dzejolī patiesībā ir



daudz rindu ar izlaidumiem un pārrāvumiem. Rodas mijatsauces, no kurām var aiziet līdz jaunam stāstam, jaunām iespējām. To es arī gribētu inscenēt un iztīrīt nedaudz sīkāk. Nestāstīt lineāri, bet piedāvāt ko līdzīgu kartei, kas rāda detalizētāku, atvērtāku, asociatīvāku ainu. Ar visiem kontrastiem.”

Sagādīšanās var ienest korekcijas mūsu ikdienas rutīnā, un mākslinieki un kuratori prot tās likt lietā, būvējot sporta zāli, kurā bumba var atsisties pret sienām un lidot uz visām pusēm. “Randiņš” ar nejaušību nav oksimorons – nejaušais eksistē tur, kur mēs to protam notvert kā būtisku savas pieredzes un pārdzīvojumu daļu, līdz ar to arī tur, kur mēs protam to pacietīgi sagaidīt. Kā alas priekšā pelei uzglūnošs kaķis.

1 Daudznozīmīgs vārds, arī “gadījums”, “locījums”, “liktenis”, tas pats vārds, ar ko Vitgenšteins sāk savu *Tractatus logico-philosophicus: Die Welt ist alles, was der Fall ist* (“Pasaule ir viss, kas gadās”). Gan vāciski, gan itāliski vārds etimoloģiski saistīts ar krišanu (*Fall* < *fallen*, *caso* < *cadere*), tāpēc tulkots arī kā “sakarība”. Šeit un turpmāk – tulk. piez.

2 Kolāžas ar kubisma un ekspresionisma elementiem, “dadaisms mākslā”. Pirmā Švītersa *Merzbild* tapusi 1919. gadā.

3 Fr. *tableau-piège*, angl. *snare-pictures* – “slazdbildes”, asamblāžas jeb akumulācijas, “sastindzināts realitātes mirklis”, kur uz cietas virsmas salīmēti un nolakoti sadzīves priekšmeti, trauku lauskas, ēdiena atliekas u. tml. Pirmo reizi parādījās ap 1960. gadu.

4 Šķiet, apspēlēts Edvarda Olbija lugas (1962) nosaukums *Who's Afraid of Virginia Woolf?*.

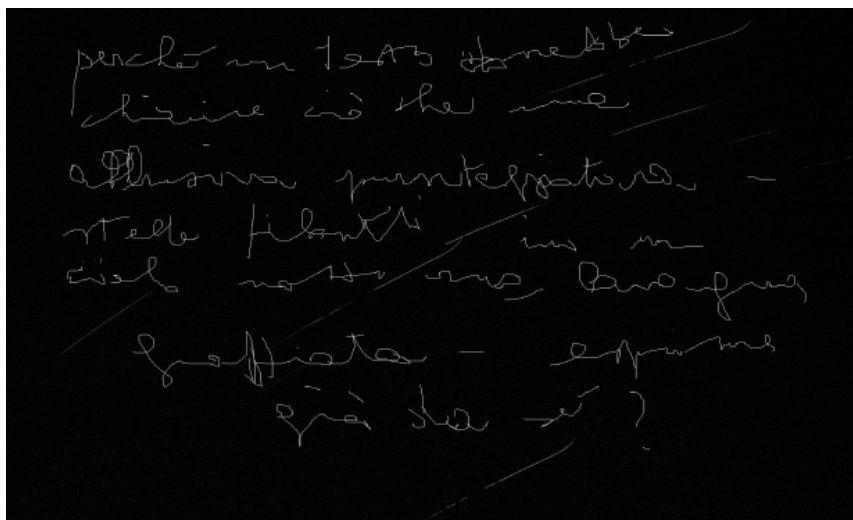
5 Šis ir pirmais t. s. grafiskais vai vizuālais dzejolis franču literatūrā, pirmo reizi publicēts 1897. gadā žurnālā *Cosmopolis*. Latviešu lasītājiem ir pazīstamas Gijoma Apolinēra kaligrammas, sk. Klāva Elsberga tulkoto dzejoļu izlasi “Gājiens” (Rīga: Liesma, 1985).

No itāļu valodas tulkojis Dens Dimiņš



Analiya Sabana. Noliet (no grīdas) #2
 Analia Saban. Decant (from Floor) #2
 2012

Foto / Photo: Primula Bosshard
 Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
 Pateicība māksliniecei un FRI ART Centre d'art de Fribourg /
 Courtesy of the artist and FRI ART Centre d'art de Fribourg



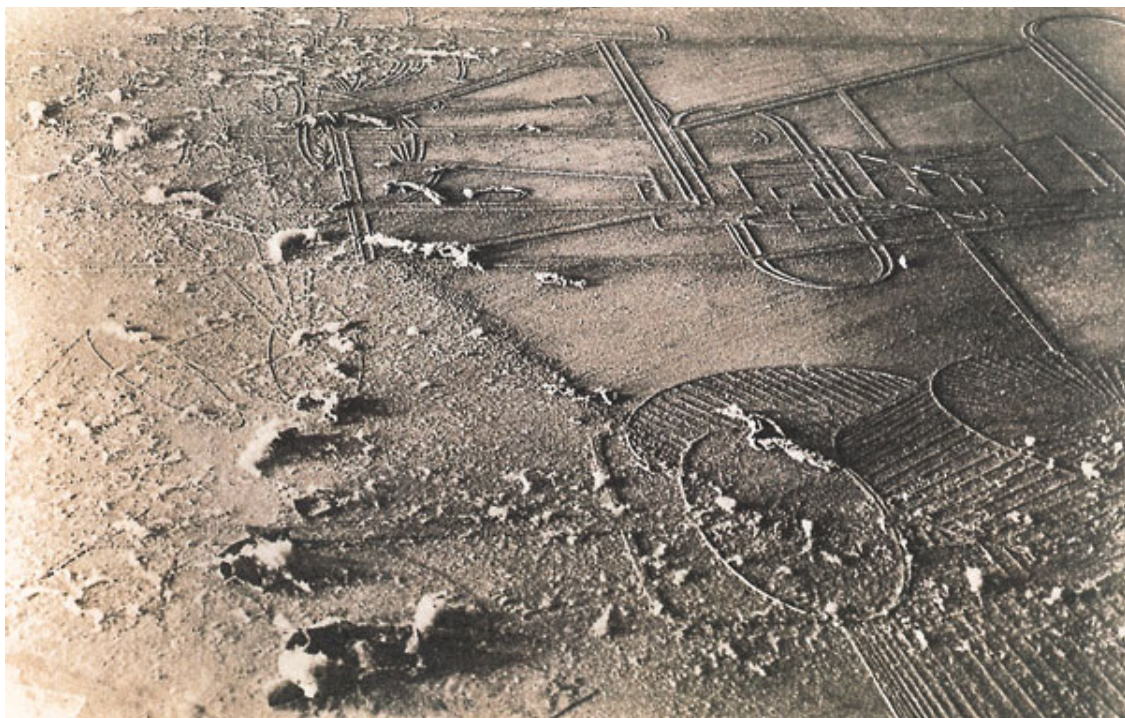
Aurelio Andrigeto, Elio Grazioli. Anjeti pret Boisu /
 Aurelio Andrighetto, Elio Grazioli. Agnetti versus Beuys
 120x20 cm
 2013

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo



Anri Mišo. Bez nosaukuma VII. Papīrs, tuša /
Henri Michaux. *Untitled VII*. Ink on paper
77x106 cm
1960

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo



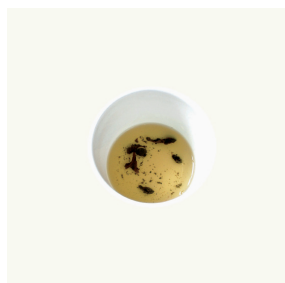
Mens Rejs, Marsels Dišāns. Putekļu audzētava II. Fotografija /
Man Ray, Marcel Duchamp. *Dust Breeding II*. Photo
1920
20x30.5 cm

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo



Oskars Domingess. Lauva – velosipēds. Papīrs, tempera /
Oscar Dominguez. *Lion – Bicycle*. Tempera on paper
16.3x25 cm
1936

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist



Amedeo Martegani. Tējas sejas. Fotografijas /
Amedeo Martegani. *Faces of tea*. Photos
20x20 cm
2004

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist

TAMED CHANCE EVENTS

Barbara Fässler, artist

Does absolute chance (*caso*¹) exist at all? Is contingency always entirely accidental or is it possible to harness it somehow? Are our decisions fully determined by our will? Do an author's intentions fully control the development of an artwork? What is the interplay between the planned or the projected and unforeseen interference, a sudden occurrence?

Even though in the art world the notion of *caso*, chance or coincidence, had been discovered and deliberately employed concurrently with other historically significant phenomena of the avant-garde in the early 20th century, the theme of the uncontrollable and related topics continue to engage the minds not only in scientific circles – let's call to mind Einstein's famous saying "God doesn't play dice with the world" in relation to his quantum theory, hotly contested after the scientist's death – but equally in the world of contemporary art, testimony to which are Man Ray's *Dust Breeding* (*Élevage de poussière*), Jackson Pollock's drip paintings, Max Ernst's frottages (rubblings) and John Cage's sound experiments. In recent years, exhibitions on the subject of chance have been held all over Europe, and one hundred years after the experiments of Mallarmé and Duchamp, reflection on the mechanisms of chance is still a part of contemporary art with full rights, and continues to be extremely topical.

In some respects randomness has acquired citizenship in the cultural word, and has even become an ingredient of contemporary art. One of the reasons could be a growing comprehension of how important uncontrollable events are in the course of our life, events that often enough can derail us or make us change our course. On the other hand, we have discovered how to integrate chance elements into our plans, namely, to take the unpredictable into account, to give it space while at the same time determining its limits. Another vital aspect, as regards the role of unforeseeable events, is the way we perceive them. For a random element to find its place and acquire significance, it must be "cultivated", the subject must notice it and recognize it. The accidental factor then functions as an aperture which makes us open our eyes and look to the external, concentrate our thoughts and absorb a part of the stimuli that reach us. Without the element of contingency in our everyday lives it would be difficult to learn something new, as our experience would be predetermined and thus also predictable. It is precisely the unexpected events that disrupt the routine, shake us up and lead to further

reflection. The role of experience was regarded by the English empiricists as fundamental to their theories of cognition, as also did the 20th century phenomenologists, and I dare say that experience without at least something unexpected is inconceivable, otherwise can we continue to speak about experience at all? The subject acquiring experience would lack curiosity, would not be open to the opportunity of discovering the newness or originality of the phenomenon perceived.

Exhibitions exploring the relations of contemporary art with the element of the aleatory are found at all levels. For instance, in 2013, the Sprengel Museum of Hannover held an exhibition entitled *Pure Chance: The Unforeseeable from Marcel Duchamp to Gerhard Richter* (*Purer Zufall, Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter*). It began with Marcel Duchamp's work, *3 Standard Stoppages* (*3 stoppages etalon*), in which three pieces of thread, each one metre long, had been dropped on the floor, and the curve thus obtained was traced onto wooden templates, and ended with works by Gerhard Richter, who uses a random selection technique or coincidental numbers to determine the mix of colours. Other historic art personalities featuring in the exhibition were Kurt Schwitters with his collages and *Merzbilder*², and Dieter Roth and Daniel Spoerri with the *Fallenbilder*³, in which the remains of a dinner were fixed onto a wooden table, and this snare picture was hung on the wall.

Again in Germany (only earlier – in 2010), a young artist Romeo Grünefelder organised a solo exhibition entitled *Random Principle* (*Prinzip Zufall*) in the Kunstagenten / Feldbuschwiesner gallery. On display were fundamental research experiments on the topic of chance. In the artist's opinion, chance cannot be construed – it occurs as a disturbance or interference, and breaks with the idea of determinism according to which only something that submits to rules (that is, it can be manipulated), is to be taken into account. It also rejects the presumption that a scientific experiment is only an experiment which can be repeated, as this by definition excludes unpredictable phenomena.

In 2012, the exhibition *Towards a Grammar of the Accidental* (*Pour une grammaire du hazard*) was held at the Fri-Art exhibition space in Freiburg, Switzerland. In the white expanses of the white cube of the Kunsthalle there were on show videos and paintings created by random processes, for instance, cement thrown onto canvas (Analia Saban) or, conversely, boards removed from

workplace floors, cut into equal-size quadrangles and hung up on the wall as a series of ready-mades (Erik Lindman).

Another rather amusing example could be found in Bonniers Konsthall in Stockholm, which in 2013 used unusual methods to advertise *Slight Chance*, an exhibition by artist Pilvi Takala. At the marketing event titled 'Art by Chance', postmen distributed envelopes without names and addresses to random visitors, and e-mails were sent to addresses selected at random by a special programme.

At the Galleria Milano, on the other hand, like a bridge straddling the years 2013 and 2014 there was the exhibition *Who is still afraid of chance? (Chi ha ancora paura del caso)*.⁴ The starting point taken for the exhibition was born out of Carla Pellegrini's idea of using the gallery collection. Curator Elio Grazioli chose the exhibits from among the works already available and added to them other pieces, classical and modern, for instance Man Ray's *Élevage de poussière*, that is, a photograph of dust settled on Marcel Duchamp's work and also *Le grand verre*, and an ink drawing executed by Henri Michaux while under the influence of mescaline.

On deeper scrutiny of the works on display, one notes some kind of leitmotif, like a red thread running through the various exhibits: an artist first of all devises a methodology or a rule or builds equipment as if it was a scientific experiment, and then the element of chance plays its role in this construction, in this pre-mediated configuration which cannot be avoided. The mechanism and its limits are always clearly defined.

For Duchamp it was obvious that chance can serve as a stimulus, but on no occasion did he leave the execution of his works to chance – as if to say, whatever will be will be. As regards *3 Standard Stoppages* he admitted in 1913: "It was a great experience. It was important that I could welcome a random inspiration – many of my most carefully organised works have been inspired by chance meetings."

The exhibition *Chi ha ancora paura del caso* contained various examples of situations in which chance's "range of action" is limited. For instance, the sheets of Amedeo Martegani's work remain pasted to the bottoms of tea cups, while Japanese painter Kazuo Shiraga paints with his body, applying it as a brush – he has suspended himself from a rope which precisely fixes the perimeter of his action. The splashes of photographic acid by the famous Vincenzo Agnetti have left ornamentation on the surface of photosensitive paper of exact dimensions that the artist had chosen and prepared. In fact, there is much greater unanimity about the rules of the game than one might think. As regards the creative work of Marina Ballo-Charmet also, I would also say that her steps are intentional, she knows where her path is leading. She bustles to and fro around her flat, doing her usual household chores, although she justly asserts that we have no control over all our daily comings and goings. One could say that her movements match the intentions for the work to be done; her conscious actions are in keeping with the chores she has to do. A video camera affixed to her

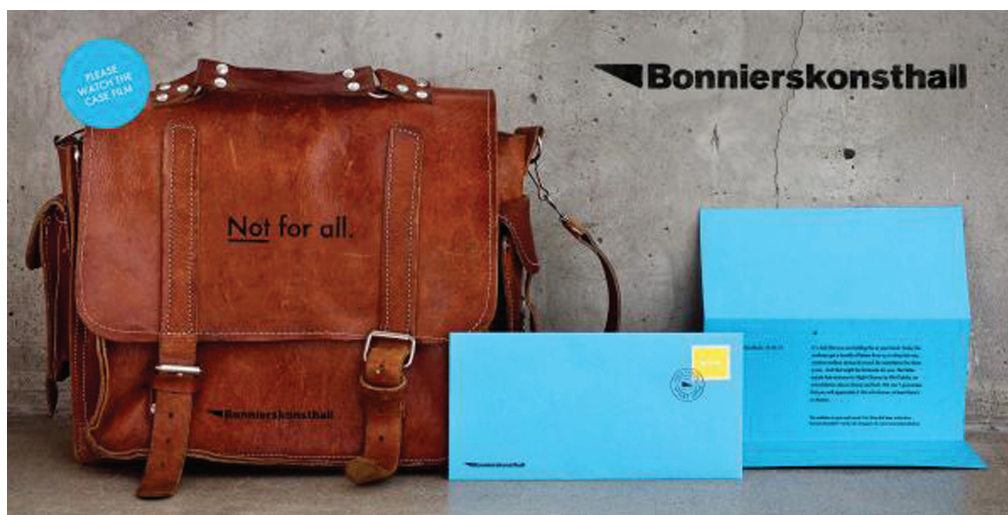
belt traces the trajectory as defined and considered by the artist. The "margins of the game" of chance have been drawn, namely, chance is enclosed within time and space, it has been shown its place in the system that the artist has devised. As though tamed.

Korean artist Jae-Eun Choi buries paper squares in various locations across the world, lets them rest in peace for four years and then goes to find them and digs them out. The result is astonishing, because the soil colours the paper in various shades and hues. The artist's intentional systematic action has yielded a completely random outcome.

Guy Debord's work in turn is a "psycho-geographical drifting" in city streets – the individual allows himself to be led onward by everything encountered by chance. Debord believes that to exit from yourself, it is enough to raise your eyes just slightly upwards and yield to the lure of detail. Oscar Dominguez, however, creates his monotype by crumpling together two pieces of paper. Artist Tano Festa drops confetti onto piece of fabric of certain dimensions, and David Mosconi does something similar using gemstone dust. Two artists – Nicola Pellegrini and Gil Joseph Wolman – use sticky tape. Nicola "fences in" the surrounding space, while Gil pastes together newspaper letters. Luca Vitone creates a portrait of Rome by keeping a white canvas on his balcony for months. The dust and other substances in the air gradually create a design – the lines of the tiles underneath press into the canvas like in a surreal frottage.

One can put forward a hypothesis that it is not so much a matter of an uncontrolled chance event, but rather of a kind of scaffolding, an experimental construction in which chance will play its role and decide the final outcome. An artist's intention therefore determines space, time and the method of random action. It is a matter of tamed chance which is controlled within limits, or perhaps to put it better, one creates the opportunity for a meeting, interaction with the external world, a staged coincidence.

When asked about the idea behind the exhibition, curator Grazioli expresses himself as follows: "My departure point is the idea of chance as a meeting. Duchamp called it a "rendezvous", while for Breton it was "objective chance" which is an oxymoron in the sense that you come across something seemingly accidental, but then it remains in the focus of your attention, and you realise that what you encountered was not accidental, or else you realize the significance of the meeting in retrospect. Chance has come forward to meet you. It's not just you projecting thoughts towards the events that happen. I would define chance just like that – as a meeting between intention and coincidence, something that occurs." To the question of whether he thinks that absolute chance exists, and if yes, then how he would define it, the curator replies: "That's a philosophical question indeed. First you need to try to define chance in order to answer. In my opinion, chance exists, however, in the sense as has been illustrated by contemporary culture – from psychoanalysis to science. It is



DDB Stockholm tiešā mārketinga kampaņa Pilvi Takalas izstādei "Nejaušība" Stokholmas Bonniers Konsthall / Direct marketing campaign by DDB Stockholm for the show of Pilvi Takala *Slight Chance* 2013

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo Pateicība mākslinieci / Courtesy of the artist

an active chance, it is not senseless, not absurd, not the opposite of necessity or an antithesis. It is the kind of chance that seeks its own ways which we interpret later as something meaningful. We always weave with the elements of thread and yarn, clues, associations, contrasts, and thus we extract meaning from all that, one might say, even find destiny in it. Chance fascinates me by its openness, the fact that it has some other logic, different from deductive, linear logic. Also in relation to language. We are unable to use language at random. There is always a subject, a predicate, objects, adjectives that agree with nouns, you cannot throw them about in a text any old how. But in the visual realm you can. Let's say, chance interests me from this aspect."

We also encounter the same dichotomy between intention and chance, that is, between the planned and the unpredictable elements, in curators' daily tasks, when they have to select works. Hence we could say that a curator's work is anything but random. In this regard, Grazioli affirms: "The most important part of a curator's work and which, by the way, more often seems to remain in the shadow, is to render visible the idea and theme of an exhibition through the arrangement of the display. The curator carries some of the duties of a scenic designer, is responsible for the visual. It is not so much about a quest for ideas, an examination of the most topical ideas or writing a text, but rather about setting up an exhibition that comprises visual elements. This seems to me the most neglected

aspect in group exhibitions which I see around various locations."

Even though the layout of the exhibition could seem totally random – indeed, the works dance on the wall as if in an exhibition of Constructivist artists – nevertheless, as Grazioli explains, the placement of the works has been pedantically thought out, down to the minutest detail. "In fact, the set-up was inspired by a Mallarmé text which is the origin of the contemporaneity of the theme. "A throw of the dice will never abolish chance" (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) is the first ever visual poem with a very particular visual solution⁵. Thereby the gallery walls function as the pages of Mallarmé's poem. The poem in fact contains many lines with omissions and gaps. This creates cross-references leading to a new story, new opportunities. This is what I wish to put on show and discuss in greater detail. Not to tell a linear story, but to offer something like a map that shows a more comprehensible, open, associative scene. With all its contrasts."

While chance unexpectedly interrupts and interferes with our daily routine, artists and curators know how to take advantage of these by building a sports hall where a ball can hit against walls and fly in any direction. The "appointment" with chance is not an oxymoron: the accidental exists only wherever we are able to appreciate it as an essential element of our experience, and consequently also where we know how to wait patiently. Like a cat in front of a mousehole.

Translator into English: Sarmīte Lietuviēte

1 Here and henceforth – translator's note. A word with multiple meanings, also meaning 'occurrence/instance', 'case', 'grammatical case', 'fate/destiny/fortune'. It is the same word with which Wittgenstein opens his *Tractatus Logico-Philosophicus: Die Welt ist alles, was der Fall ist*. Both in German and Italian the word is etymologically related to falling (*Fall*<*fallen*, *caso*<*cadere*) and hence is also translated as 'coincidence'.

2 Collages with elements of cubism and expressionism, "dadaism in art". Schwitters' first *Merzbild* was done in 1919.

3 Fr. *tableau-piège*, Eng. *snare-pictures* – assemblages or accumulations, "a frozen moment of reality", featuring household items, fragments of dishes, food leftovers etc. glued onto a hard surface and lacquered. First appeared around 1960.

4 It seems like a pun on the title of Edward Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962).

5 This is the first so-called graphic or visual poem in French literature, first published in *Cosmopolis* magazine in 1897. The Latvian reader will be familiar with Guillaume Apollinaire's calligrams, see the poetry collection *Gājieni* (Rīga: Liesma, 1985), translated by Klāvs Elsbergs.