



Horyzontalność: Paul McCarthy i inni

Anna Markowska

„Już zaczynałem przybierać formę szmaty,
gdym sobie przypomniał, że nie należy tego robić”
Samuel Beckett, *Molloy*¹

W „Słowniku komunałów”, skomponowanym przez Gustave’a Flauberta i wydanym pośmiertnie w 1911 roku, wśród zwrotów, których należy użyć w towarzystwie, aby być uznanym za człowieka przyzwoitego i sympatycznego, pojawiają się też modelowe reakcje na dwa słowa, które grać będą ważną rolę w niniejszym tekście. Te dwa słowa to metafizyka i materializm. Wzorcowy stosunek do metafizyki to „nie wiedzieć, w czym rzecz, lecz wyśmiewać”, natomiast co do materializmu, słowo to należy wymawiać ze zgrozą, akcentując każdą sylabę². Omawiając progresywną sztukę amerykańską lat 60., która wpłynęła na twórczość Paula McCarthy (ur. 1945 w Salt Lake City) i akcentowała horyzontalizm form, będę musiała powtórzyć modelową reakcję na metafizykę. Jeśli chodzi natomiast o poglądy na materializm, to z przykrością należy stwierdzić, że przywoływani poniżej artyści nie mają szans zostać uznani za przyzwoitych i sympatycznych. Materialność i dosłowność to słowa wypowiedziane niemal z lubością.

il. 1 Janine Antoni, *Loving Care, performance w Galerii Anthony D'Offay, London 1975*



¹ S. Beckett, *Molloy*, przeł. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1983 [pierwsze wyd. francuskie 1951].

² G. Flaubert, *Słownik komunałów*, przeł. Jan Gondowicz, Biblioteka Brulionu, wyd. II, Kraków-Warszawa 1993.

³ Biblijni egzegeci mogą widzieć to inaczej, wszak św. Paweł mówił: „Bądźcie między sobą jednomyślni, wysoko o sobie nie rozumiejąc, ale się do niskich nakłaniając”. List św. Pawła do Rzymian 12:16 według Biblii Gdańskiej, co bywa tłumaczone: „Be in harmony with one another. Do not have a high opinion of yourselves, but be in agreement with common people. Do not give yourselves an air of wisdom.” Przystroga, by nie poddawać się afekcji mądrością, odegra w niniejszym tekście swoją rolę.

⁴ *groundbreaking artist* – termin, którym „tytułowała” go Tate Modern w Londynie, przy okazji instalacji jego rzeźb plenerowych w 2003 roku.

⁵ Po jednej z rzeźb banda Charlesa Mansona napisała na lodówce krwią słowa *Helter Skelter*, odnoszące się do tytułu słynnej piosenki Beatlesów. Słowa „Look out helter skelter helter skelter helter skelter/She's coming down fast/Yes she is/Yes she is.”, z tzw. *Białego Albumu* Beatlesów – miały być, według Mansona, zapowiedzią Armageddonu. Por. L. Phillips, *The American Century, Art & Culture 1950–2000*, Whitney Museum of American Art, New York 1999; *Helter Skelter: L. A. Art in the 1990* [catalogue], exhibition organized by P. Schimmel, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1992.

Postaram się zastanowić nad tym, czym było doświadczenie horyzontalności, zainicjowane w sztuce amerykańskiej przez Jacksona Pollocka i kontynuowane przez kolejne pokolenia artystów. Padną różne odpowiedzi – horyzontalność okaże się wyprawą ku podświadomości, rozbiórką i krytyką kultury, nowym medium, doświadczeniem innego i przewyciężeniem panicznego lęku, siostrą bezforemności i wówczas – celowym obsunięciem, deklasacją i przyziemnym materializmem, a ponadto rezygnacją z dumy opartej na represji, decentralizacją percepcji i głęboką transformacją. W tle odpowiedzi pozostanie jednak nierozstrzygalne pytanie o granicę języka, którym bada się horyzontalność – na ile wynika on z przyjętej doktryny, a na ile sam modeluje to, co widzimy. Aporia pozostanie wyzwaniem. Tekst jest więc właściwie o tym, co można zrobić, gdy staje się – w majestacie własnej elokwencji – na granicy niewysławialnego, oraz – w dumie z własnej spostrzegawczości i wizualnej wiedzy – przed czymś, co kwestionuje uprzywilejowane sposoby patrzenia i przywołuje granicę widzialności.

Kwintesencją niechęci do metafizycznych skoków jest uporczywie płaska i pozioma³ – we wszystkich znaczeniach tego słowa – sztuka Paula McCarthy, powodująca paradoksalnie utratę gruntu pod nogami⁴, a wyrosła na bazie sztuki minimalistycznej, pop-artu oraz konceptualizmu. Międzynarodową renomę przyniosła artyście wystawa *Helter Skelter* z 1992 roku, której tytuł odnosił się do brutalnych morderstw w Beverly Hills w 1969 roku i przywoływał związki kultury popularnej z koszmarami ciemnej strony ludzkiej psychiki⁵, a wszystko w świetle kalifornijskiego raj. Wczesne dzieło McCarthy'ego, performance *Face Painting* wykonany w Los Angeles z 1972 roku, nie prowadził jednak jeszcze tak wyraźnego dialogu z językiem pop jak późniejsze prace artysty. Zarejestrowany na taśmie video, polegał na tym, iż artysta czołgał się na brzuchu po podłodze, trzymając wyprostowane przed sobą ręce, a w nich puszkę wylewającej się białej farby. Farba wylewała się tuż przed twarzą artysty, który brodził w niej i zostawiał swój ślad, przesuwając się po pasie jasnej farby. McCarthy pełził dzięki pracy przedniej części stóp, odpychając się od podłogi. Kamera rejestrowała zarówno przód człowieka-robaka, bez oczu, ust i w ogóle twarzy, spuszczonej i zanurzonej w farbie, jak i tył, gdzie mechanicznie i rytmicznie poruszające się palce wypychały odwłok do przodu (dokonując więc progresu). Artysta poruszał się wolniej niż niegdyś muły z rodzinnego Salt Lake City, które od lat 70. XIX wieku ciągnęły tamtejsze tramwaje po głównej ulicy; równie płaskiej jak teren pracowni i tak równej jak równiny solne Bonneville Salt Flats, położone ok. 115 mil na zachód od Słonego Jeziora, niedaleko miejsca urodzenia artysty. Zdecydowanie nieheroiczne stopy obleczone były w skarpetki – nie znajdziemy takich stóp na obrazach ewokujących opowieści biblijne. Kamera rejestrowała stopy w skarpetkach z pewną lubością, podobnie jak mozół odpychania się od podłoża. Poruszające się skarpetki sugerować mogły *sock puppets*, najtańsze marionetki, i ewokowały rodzaj maskarady – udawania „sztuki” przy pomocy jej akcesoriów, wziętych od samego patriarchy abstrakcyjnego ekspresjonizmu, Jacksona Pollocka, który także wylewał farbę z puszki, ale w zupełnie innym stylu. Spektakl skarpetkowych kukielek, jaki oferował nam McCarthy, mówił więc z pewnością o utracie niewinności, jaka dokonała się od pionierskich lat przełomu 40. i 50. – lekkość i naturalność Pollocka zastąpiona została przez ciężką i pozbawioną *polotu*, potwornie płaską działalność McCarthy'ego. Pollock

rozlewał farbę z puszki, jednocześnie tańcząc i pracując, uprawiając i użyźniając grunt-płótno. Jego finezyjne gesty ręki z dużym pędzlem lub patykami wykonują miękkie linie piękna, niczym z Hogartha, pełne szlachetności i siły moralnej, choć dostrzec można też ambiwalencję „wzorowego Amerykanina w błotnistych okopach autoekspresji” i trzmiela, który ugrzązł w farbie, jak pisał John Updike⁶. U Paula McCarthy znajdziemy poniżenie i niepewność, ale brud ma swoje walory, gdyż to tylko Disneyland jest czysty, a higiena, jak niepoprawnie sam wyznawał, jest religią faszystów⁷. Popularność niemłodego już dzisiaj artysty, profesora na ULA i cenionego pedagoga, stała się na początku naszego stulecia tak duża, że „Newsweek” – recenzując jego wystawę w nowojorskim New Museum of Contemporary Art – zatytułował ją *Inny rodzaj ery McCarthy’ego*⁸, stwierdzając że chociaż McCarthy jest może najbrzydszym artystą naszych czasów, jest nam dziś tak niezbędny, jak w swoim czasie niezbędny był Hieronimus Bosch. Peter Plagens, recenzent, konkludował: „psychospołeczne przeczyszczenie to brudna robota. Ale ktoś musi ją zrobić”. Nazwano go też zrolowanym w jedno Bruce’em Naumanem, Egonem Schiele, George’em Groszem, Edem Kienholzem, z Pier’em Paolo Pasolinim i Waltem Disneyem, starym i brudnym wiedźminem, na dodatek choć szkodliwym, to dziwnie słodkim⁹.

Swoje performances wykonywał McCarthy już w Los Angeles, po tym jak do jego rodzinnego Utah przyjechał Robert Smithson i w woderach, a czasem bez gumowanych spodniobutów, zanurzał się w mule wokół Słonego Jeziora i w samym jeziorze, myśląc o zrobieniu na nim grobli, a chlapanie wody było odtrutką przeciw sterylnej sztuce muzealno-galeryjnej. Słone Jezioro to niezwykle amerykańskie „Morze Martwe”, położone niedaleko miejsca urodzenia McCarthy’ego ma dwie, wydawałoby się, niemożliwe do połączenia cechy: straszliwy smród (na szczęście jedynie od czasu do czasu) i olśniewające piękno. Być może to sąsiedztwo Słonego Jeziora spowodowało u McCarthy’ego nieufność do czystego piękna; ukryte gdzieś w głębi przekonanie, że urzekającej urodzie – wodzie o kolorze koralowym, ze stadami flamingów Pink Floyd, towarzyszyć musi odór zgniłych, zepsutych jajek. McCarthy inspirował się zresztą mógł, jak wykazują historycy sztuki, elegancką sztuką Yves Kleina (1928-1962), który zanurzanie w farbie i odciskanie śladów ciał nagich modelek wykonywał ubrany w smoking przy akompaniamencie odgrywanej na żywo muzyki. Wpłynąć na niego mogła także sztuka Carolee Schneeman (ur. 1939, szczególnie *Meat Joy* z 1964 roku) oraz wiekańskich akcjonistów i japońskiego artysty Kazuo Shiragi (ur. 1924). Japończyk, związany z grupą Gutai, a dzięki Michelowi Tapié ze sztuką informel, jeszcze w połowie lat 60. wykonywał performances, w których borykał się z mułem, cały nim oblepiony, malował ponadto obrazy stopami i rękami. McCarthy odnosił się ironicznie do różnych wątków sztuki wspomnianych artystów. W 1970 roku, w performansie *Extended Armor*, po podłodze pełził też Dennis Oppenheim, ale przed swoją głową ustawił śmiertcioną tarantulę, którą odstraszał swoimi wrywanymi i podpalanymi następnie włosami. U McCarthy’ego nie ma krwi ani masochizmu, jest natomiast, szczególnie obfity w późniejszych akcjach, ketchup. Artysta występował przeciw stereotypom, także seksualnym, związanym z gender – zarówno „machoizmowi” Pollocka czy Smithsona, jak i feministycznym, obecnym u takich artystek jak Lynn Hershman i Eleanor Antin. Utrata poczucia, że żyjemy, jest punktem wyjścia wielu wystąpień McCarthy’ego¹⁰.



⁶ J. Updike, *Szukajcie mego oblicza* [oryg. *Seek my face*, Alfred A. Knopf, New York 2002], przeł. J. Kozłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004, ss. 158 i 125.

⁷ B. Weissman, *Paul McCarthy Interview*, „Bomb Magazine”, summer 2003, no 84.

⁸ P. Plagens, *Another Kind of McCarthy Era*, „Newsweek” 03/05/2001, Vol. 137, Issue 10.

⁹ J. Saltz, *Clusterfuck aesthetics*, „The Village Voice” 2nd December 2005, do przeczytania na stronie gazety <http://www.villagevoice.com/art/0549,saltz,70649,13.html>.

¹⁰ R. Rugoff, K. Stiles, G. di Pietrantonio, *Paul McCarthy*, Phaidon, London 1996.

il. 2 Paul McCarthy, *Face Painting*, performance, Los Angeles 1972



A zatem, *Face Painting* stało się zadziwiającym dziełem, bo choć ostentacyjnie cielesne, w istocie było całkowite puste; wypełnione artystycznym, ulotnym i zmiennym kontekstem i jego idiomami; nie miało nic do przekazania oprócz nieideologicznego i ambiwalentnego pokazu różnych niespojonych narracji. *Face Painting* to dzieło bez sedna, bez esencji, płynne, uruchamiające niekończące się znaczenia i przez to stawiające przed granicą tego, co wypowiedalne. McCarthy działa prawie jak Pollock i prawie jak Smithson, prawie jak Oppenheim i prawie jak Eleanor Antin – „prawie”, bo bez ich przekonania i wiary. Zamiast Frankensteinem, monstrualnym zlepek i heroiczno-tragiczną hybrydą, jest więc – wobec braku idei, która sklejałaby wszystko w jedną całość – istotą „preposteryjną”, by użyć uczenie brzmiącego terminu, wprowadzonego na grunt polskiej historii sztuki przez Stanisława Czekałskiego¹¹. Horyzontalność stała się elementem podkreślającym rozkład i rozbiórkę, w tym także demontaż języka.



¹¹ S. Czekałski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań 2006. Chodzi oczywiście o termin Mieke Bal.



il. 3 Paul McCarthy, *Face Painting*, performance, Los Angeles 1972

Ujmując to mniej uczenie, stwierdźmy wprost, że stanęliśmy wobec zmysłowej niedorzeczności. Absurdalna intertekstualność, programowa zbitka *cluster*, doprowadza do estetyki, którą mniej wyrafinowani krytycy nazywają nie tyle preposteryjną, ile dosadnie *clusterfuck*. Jednak, choć preposteryjna, czyli niedorzeczna, akcja McCarthy'ego zdecydowanie nie była halucynacją czy wirtualnym doświadczeniem.

A zatem McCarthy podczas performance'u pełził i czołgał się zupełnie po płaskim, nisko i horyzontalnie, nie unosząc żadnej części ciała, nie wznosił się po żadnych stopniach, a na końcu drogi rozpościerała się całkiem współczesna ściana. Jego ruchy nie były wyznaniem miłosnym, jak u Sherwooda Andersona (1876-1941), który opisywał swojego bohatera: „tam o zmierzchu w wiosenny wieczór czołgałem się do jej stóp i płaszczyłem się przed nią. Całowałem jej buciki i kostki nad bucikami”¹². Nie miały też innych przyczyn cerebralnych, których



¹² S. Anderson, *Zacna rodzina*, [w:] idem, *Miasteczko Winesburg: obrazki z życia w stanie Ohio*, przeł. J. Krzysztoń, Czytelnik, Warszawa 1958 i 1977, s. 135.

symptodem jest niemożność stania i chodzenia, czyli *astasia-abasia*. Jeśli spojrzeć na czołganie McCarthego w kontekście popularnych wówczas kontrkulturowych ideałów wyzwolenia zmysłów, to zobaczymy, że danie upustu zmysłowym impulsom nie czyni artystę szczęśliwym. Mamy bowiem do czynienia zarówno z degradacją racjonalnego „ja”, jak i z pokazaniem, że działanie zgodne z popędami nie czyni ich automatycznie swobodnymi i autentycznymi. Natura wcale nie jest dobra, a kultura nie jest fałszywa i wyalienowana – tworzenie takich kontrkulturowych dychotomii jest nieporozumieniem. Rezurekcja ciała nie jest w żadnym razie zakończeniem procesu historii rozumianego jako obalenie represji pożądań. Skrajnie somatyczna twórczość McCarthy’ego okazała się więc jednocześnie wybitnie analityczna. Można bowiem powiedzieć, że parodiując *dripping* Pollocka, McCarthy poddał w wątpliwość tzw. twórczość i wymienił ją na ukazywanie terażniejszości rozumianej jako ujawnienie systemów kontroli. Rozmontowywanie ram dokonywało się jednak nie po to, by pokazać brak integralności, ale – by poprzez ów oczywisty brak integralności – zmanifestować ją na horyzoncie, m.in. poprzez nieprzewidywalność. Słowa i obrazy są – jak chciał m.in. William S. Burroughs – narzędziami kontroli. Robienie żalonych obrazów, dających się wytłumaczyć przez słowa pełne zażenowania, jak to jest w dużej mierze w performansie McCarthy’ego, powoduje w rezultacie – jak można by cynicznie zauważyć – utratę energii i jej nieodzyskiwalność. To jednak dopiero ten „skandal”, poprzez swoją zmysłowość, sytuuje nas w sytuacji zawieszenia apriorycznych sądów¹³.

W działaniu McCarthy’ego widzimy też konsekwencje rozpuszczenia granicy między sztuką a nie-sztuką, na co wpłynęła aktywność tak pop-artystów, Fluxusu, Johna Cage’a, jak i minimalistów; pogrzebali ideę ścisłego rozdziału sztuki od nie-sztuki, bliskiej sercu Clementa Greenberga i Michaela Frieda. Dla obu krytyków ważne też było podtrzymywanie różnic między poszczególnymi gatunkami sztuki. Dla Frieda wszystko, co było poza rozróżnieniem na sztukę i nie-sztukę, nazywał teatrem, który, na gruncie sztuk wizualnych, pojmował jako degenerację czy negację sztuki. Stąd, aby sztuka przetrwała, należało – jak uważał Fried – wytoczyć wojnę teatralizacji oraz przedmiotowości (*objecthood*). Friedowi chodziło przede wszystkim o transcendencję; jej warunkiem była zaś malarskość. Płaskość i malarskość przeciwstawiona została negatywnej teatralności – i z taką „nieszczęsną” teatralnością mamy do czynienia w przypadku McCarthy’ego. Porzucenie malarskości jest zerwaniem z modernizmem, tak jak go pojmował Greenberg. Dla Benjamin Buchlocha i Rosalind Krauss, gdy dzieło pozostaje malarskie, pozostaje nie tylko modernistyczne, ale w konsekwencji akademickie. Dlatego krytycy ocenili, że Donald Judd oraz Dan Flavin pozostali nazbyt akademicy, zaś najbardziej progresywnym artystą okazał się Robert Morris, ponieważ udało mu się przekroczyć granicę modernizmu i przemienić swoją sztukę w proces. David Batchelor, polemizując z nimi, postuluje wszakże, by porzucić kategorie malarskości i zgodzić się z tym, że minimalizm wykracza poza dawne pojęcia i wymaga nowego nazewnictwa i świeżego języka¹⁴. Dzieło McCarthy’ego, wchodząc w poprzek dyskursów, pokazuje, że można być jednocześnie malarskim i trójwymiarowym, specyficznym i nawiązującym do malarskiej tradycji. Kategorie, wypracowane przez historyków sztuki, legły więc w gruzach; jest to zatem doświadczenie, które stawia nas przed barierą języka.



¹³ Dyskurs performatywności skutecznej, spektakularnej i wydajnej, wrócił ostatnio w Polsce w sporze H. Wróblewskiej i A. Żmijewskiego wokół działań K. Kozyry, por. J. Warsza, *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością – performatywna Katarzyna Kozyna*, „Obieg” 2006, nr 2 (74).

¹⁴ D. Batchelor, *Minimalism*, Tate Gallery Publishing, London 1997, s. 65.

Horyzontalność w sztuce amerykańskiej bywa, jak mówiłam, przedstawiana jako odkrycie Jacksona Pollocka. Rosalind E. Krauss, profesor na Columbia University, nazywa horyzontalność, w odniesieniu do Pollocka, nowym medium¹⁵. Medium jest tu rozumiane jako niekoniecznie związane z samą technologią i materiałami; dlatego jako jedno ze źródeł nowego medium podaje Krauss sztukę na piasku wykonywaną przez Indian oraz koncepcje Davida Siqueirosa (1896-1974), który zaszczepił Pollockowi przekonanie o śmierci malarstwa sztalugowego, gdyż jego slogany o końcu tego elitarnego medium i konieczności odłożenia do lamusa kijka z włosami na końcu, jak nazywał pędzel, miały sporą siłę perswazji. To Siqueiros odpowiedzialny jest też za pomysły Pollocka lokowania płócien na podłodze – właśnie jako skutecznego sposobu zniszczenia starego medium. Od 1947 roku zaczęła się więc czteroletnia kampania podłogowa walki z malarstwem sztalugowym, a pierwsze poziome płótno było deklaracją horyzontalności, ustanawiającą nowy kodeks. Używanie słowa „medium” w stosunku do horyzontalności jest poddane przez Krauss szczegółowej inspekcji. Czy faktycznie można bowiem nazwać horyzontalność nowym medium? Czy można przyjąć, w rezultacie tego, że horyzontalność jest albo metaforą, formą figuracji zagnieżdżoną w innym medium, takim jak malarstwo, albo – funkcją Bataillowskiej bezforemności i anty-formy Roberta Morrisa (ur. 1931) – a wówczas związana jest z destrukcją wszelkich kategorii i struktur, które nie powinny być związane ze zbawczymi aspiracjami do jakiegokolwiek medium? Alternatywa taka wynikała bowiem z dwóch wiodących sposobów interpretacji sztuki Pollocka, które stają się przedmiotem rewizji autorki. A ponadto, pytała Krauss, czy medium nie musi mieć wsparcia technicznego i materiałowego, takiego np. jak płótno w przypadku malarstwa? Szukając odpowiedzi na to pytanie, autorka próbuje połączyć myślenie o horyzontalności i bezforemności z optycznością i polem barwnym. Optyczność odrywa ideę medium ze związku z fizycznymi warunkami i przemieszcza ją w obręb fenomenologicznego sposobu wyrażania się, mogącego funkcjonować jako wsparcie medium. Z kolei horyzontalność staje się fenomenologicznym wektorem, gdy wyraża się w warunkach pola grawitacyjnego, to znaczy może być odczuta jako angażująca odrębny wymiar cielesnego doświadczenia i specyficzną formę intencjonalności. Tylko w obrębie tego wymiaru horyzontalność, jako medium, można wyłączyć z innych praktyk związanych z poziomizacją, które mimo to kontynuują opieranie się na figuratywności, uważa Krauss. Analogicznie, tylko przy fenomenologicznym założeniu, że cielesne wektory są horyzontem znaczeń, będzie horyzontalność-jako-medium różnić się od praktyk przyjmujących, że horyzontalność jest po prostu rzeczywistą przestrzenią, więc jako pole, w którym dokonuje się zawieszenie całkowite wszelkich mediów – praktyk takich, jak sztuka instalacji, co nie dotyczy wczesnych prac Richarda Serry, sztuki ziemi i sztuki procesu. Odwołując się do swej książki *The Optical Unconscious*¹⁶ Krauss wyjaśnia, że widziała horyzontalność-jako-medium jako rodzaj świeżo wyodrębnionego wektora fenomenologicznego, który wsparł czy wręcz umożliwił praktykę niektórych artystów lat 60., poprzez twórcze „błędne odczytania” sztuki Pollocka, a dla samego artysty stał się medium, dzięki któremu mógł doświadczać nieświadomości jako ataku na formę. Dla autorki medium jest bowiem wsparciem praktyki, określa je jako matryce wytwarzające zestawy konwencji czy zwyczajów (*a sustaining matrix generative of a set of conventions*),



¹⁵ R. E. Krauss, *The Crisis of the Easel Picture*, [w:] Jackson Pollock. *New Approaches*, ed. By K. Varnedoe & P. Karmel, The Museum of Modern Art, New York & Harry N. Abrams, New York 1998, od s. 167.

¹⁶ Po polsku przeczytać można R. Krauss, *Optyczna nieświadomość*, przeł. M. Bryl, „Atrium Quaestiones” nr XVI – jest to fragment jej książki.

z których niektóre są całkowicie „specyficzne” i wytwarzają doznania i przeżycia wedle specyficznej, własnej konieczności (*producing an experience of their own necessity*). Po 28 listopada 1950 roku, gdy Pollock skończył kręcić z Hansem Namutem film, zaczął pić i wrócił do rysunku – jak twierdzi Krauss – stracił kontakt z medium i wrócił do wertykalizmu. Skończył się okres wielkości.

Wśród najbardziej twórczych pomyłkowych odczytań (*misreadings*) Pollocka Krauss wymienia twórczość Richarda Serry i jego badanie horyzontalności¹⁷. Artysta ten bowiem w sposób najbardziej bezpośredni wskazał właśnie na wspomniany wyżej „zestaw konwencji”, powstałych dzięki matrycy – autorka ma oczywiście na myśli słynną listę czasowników, powiązaną z ideą serii – nie tylko uwypukloną przez gramatyczny przedrostek bezokolicznika „to” (*to roll, to crease, to fold...* – związać, zmiąć, składać..., w sumie kilkadziesiąt czasowników), ale także poprzez odwołanie się do ciągłej modulacji i niekończącego się przepływu. Serra powtarza gest Pollocka, ale zamiast farby używa rozpuszczonego ołowiu i rzuca go w załom pomiędzy podłogą a ścianą. Powtarza zatem materiałowe uwarunkowania medium – z horyzontalnością i siłą grawitacyjną oraz z faktem, że materia zbiera się jako ślad po wydarzeniu, fizyczny trop tego, co się stało. Jednak, podkreśla Krauss, takie materiałowe uwarunkowania nie wystarczyłyby, aby wykonać coś w jakimś medium. Serra nie podejmuje kwestii ramowania, które ustanawiałoby wertykalne pole Gestalt, gdyż w takich pracach jak *Casting (Odlewanie)* – twierdzi Krauss – Serra odczytuje spoziomowane pole dzieła Pollocka jako układ śladów, z których każdy jest znakiem wydarzenia o logice wewnętrznej konstytuowanej przez seryjność i powtórzenie. Serra wyraża logikę rzeczownika odczasownikowego (*gerundium*), rozwijającą się całkowicie w czasie teraźniejszym, a wyrażoną w tytule *Odlewanie*, która pozostaje echem sposobów opisywania linii Pollocka np. przez Greenberga (i jego *whipping* – chłostanie, *trickling* – kapanie strugą, *blotching* – plamienie, *staining* – zabarwianie) czy Rubina (i jego *pouring* – nalewanie, *spattering* – chlapanie, *criss* – *crossing* – krzyżowanie się, *puddling* – robienie bajora). Forma *gerundium* odnosi się do pewnego postępu w czasie teraźniejszym, aktywnie łącząc czas teraźniejszy z przyszłym, nie tylko otwierając teraźniejszość na przyszłość, ale przede wszystkim odsłaniając opór formy na zamknięcie i spełnienie w obrębie ramy. Do gry wchodzi więc to, co nieramowane oraz otwartość na wariacje. *Gerundium* podkreśla seryjność i niekończące się ciągle zmiany (*flux*), a seryjność i powtarzalność wchodzi w obręb składni formalizującej zdarzenia, powodując, że podmiotowi ukazują się prawdą zmienności.

Pokłósiem tego musi być – jak pisze Krauss – kryzys malarstwa sztalugowego, podkreślając, że horyzontalność jako medium używana była w *process art* nie tylko Richarda Serry (także w jego *props*, podpórkach), ale także u Carla Andre i Ewy Hesse. To nowe medium nie ma granic formy, gdyż jest ekspresją zdarzenia, orzeczeniem, seryjną zmiennością – konkluduje autorka.

Mimo że jako uczennica Greenberga Krauss dawno się od niego zdystansowała, to wprowadzenie strukturalistycznych i poststrukturalistycznych metod nie zmieniło chęci produkowania sensów i związanej z nimi pewnej misyjności, nawet jeśli niektóre kategoriyczne określenia podaje autorka z ironią w cudzym słowie, jak właśnie „*misreadings*” – błędne odczytania. Kategoria medium włącza działania minimalistów i Serry w obręb czegoś w rodzaju „nowej świeckiej



¹⁷ Po polsku przeczytać można tekst R. Krauss, *Portret artysty leżącego ołów*, w katalogu: *Richard Serra – rzeźba*, red. B. Kosińska, tłum J. Holzman, Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994.



tradycji”, bohaterских działań zaprzęgniętych w konwencje służące „sprawie”. Pomysł Krauss jest bardzo wysublimowany – pokazuje bowiem medium jako wytwór nieświadomości. Realizuje w ten sposób naukową misję mówienia o niewyraźnym; realizuje jednak też kolonializowanie niewyraźnego. Mówić nie rekuperując – to jest granica, przed którą staje wybitna autorka. Narracja emancypacyjna i podejście teleologiczne nieodłączne jest z *hubris*, tak to widział np. Robert Smithson, podkreślający ostentacyjnie aporie czasowe¹⁸. Jego twórczość interpretuje się w horyzoncie dwóch kluczowych słów: *alagon* i *surd*, przy czym – tu znowu stajemy przed granicą języka: *surd*, jedno z istotnych terminów Smithsona, to nie tylko niewymierny, bezdźwięczny i bezgłośny, ale także *ab-surd*¹⁹, nawiązujący być może także do jednego z jego ulubionych pisarzy – Samuela Becketta.

Trzeba więc przyznać, że pisanie o horyzontalności jest u Krauss nie tylko wspaniałym wyzwaniem, które sama sobie stawia, ale także pychą (dumą) języka naukowego w odniesieniu do sztuki, dlatego etos jest może wręcz ważniejszy od rezultatu. Ostrze krytyki Smithsona skierowane było zresztą przeciw fenomenologicznym interpretacjom²⁰, a fenomenologiczna baza jest wielokrotnie podkreślana przez Krauss. Potraktowanie zaś przez nią wspomnianych artystów jako

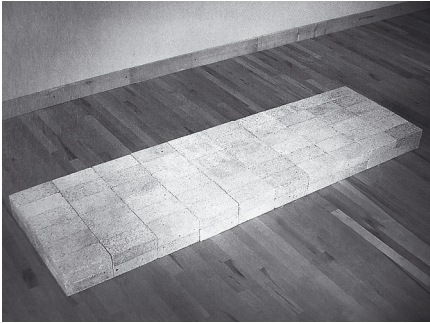
il. 4 Jackson Pollock w trakcie malowania, 1950



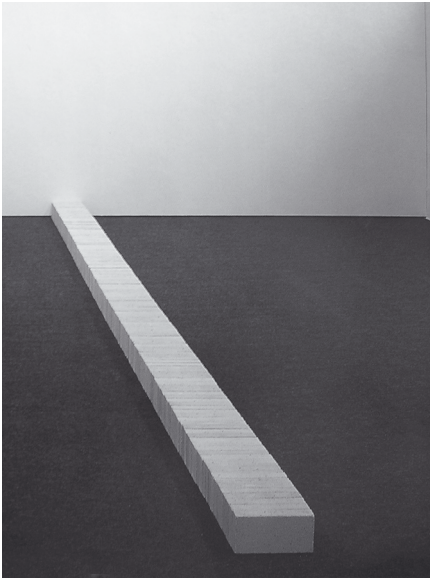
¹⁸ Por. L. Cooke, *A position of elsewhere*, [w:] *Spiral Jetty: True Fictions, False Realities*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, od s. 53.

¹⁹ R. A. Sobieszek, *Robert Smithson, Photoworks*, Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press, Los Angeles 1993, s. 26.

²⁰ *Ibidem*.



il. 5 Carl Andre, *Ekwiwalent VIII*, 1966



il. 6 Carl Andre, *Dźwignia*, 1966

poszukiwaczy i wynalazców nowego medium, otwierającego się na przyszłość i wykraczającego poza tradycyjne ramowanie, umożliwia z kolei włączenie ich w obręb neoawangardy. By horyzontalność stała się medium, musi bowiem wedle autorki dojść do ustanowienia jakby nowej tradycji i nowego zestawu konwencji, a nie samej zmiany materiałów. Nie trzeba dodawać, że nic takiego nie zachodzi w działaniach McCarthy'ego, który podnoszone jako wartość kategorii Krauss – medium, otwarcie na przyszłość, inwencyjność, potraktował z ogromną dawką ironii. McCarthy, choć krytyczny, bywa anachroniczny w swojej figuratywności i ilustracyjności, a pełnienie roli środka przecyszczającego – jak napisano w cytowanej recenzji „Newsweeka” – nie przynosi przecież splendoru. McCarthy bywa bliski Kelleyowi, o którego rysunkach napisała Krauss (używając do określenia tego, co przedstawiają adekwatniejszego – w jej przekonaniu – niemieckiego (!) słowa *Lumpf*, zamiast angielskiego *turd*), że mają zdatność do subwersji w bataillowskim rozumieniu, odwołując się do kategorii bezforemności, a także do *abject*²¹. A to również, co dla autorki ważne, można wykorzystać funkcjonalnie. Ośmieszając metody i dyskursy, McCarthy uświadamia, jak bardzo potrzebujemy języka, w którym aplikowana metoda nie równa się przewidywalnym wynikom. Krauss podkreślała wielkość Pollocka w sposób, w jaki tę wielkość można uwiarygodnić w obrębie paradygmatu wyznawanych przez siebie wartości, w tym uwalniając go np. od zarzutu „szamanizmu” (tej zmory europejskiej sztuki, z Josephem Beuysem na czele) z jednej strony, a z drugiej – od czczej dekoracyjności (nawet Francis Bacon śmiał się z „koronkarstwa” Pollocka), a także uznając jego wyższość „nawet” nad Picassem.

Porzucmy zatem fascynującą przez swą akademicką perswazyjność heroiczną ideę horyzontalności-jako-medium i przejdźmy do zwyczajnej, nieobarczonej tym wzniosłym znaczeniem, płaskiej *sensu largo*, podłogi. To porzucenie jest naturalnym krokiem po konstatacji, że neoawangarda w ujęciu Krauss jest uwzniośleniem, a w niniejszym tekście chodzi nam o to właśnie, by sublimację porzucić i „nakłaniać ku niskim”, unikając aury mądrości oraz ambicji. Jakże trudno być – okazuje się – naprawdę poziomym i płaskim! Wskazanie na prawdziwych bohaterów „horyzontalności”, którzy właściwie – bądź niewłaściwie – zrozumieli wybrany jej aspekt i są poprzez zewnętrzny autorytet mianowani na depozytariuszy takiego jej rozumienia, który powinien być kontynuowany, zmienia się niechcący we własną parodię, pojawia się bowiem myślenie ekonomiczno-utilitytarne. W doświadczeniu horyzontalności jednak, jak sądzę – przy całym podziwie dla mistrzostwa wywodu Krauss – zachodzi coś jeszcze, co nie da się tak prosto upolitycznić, jak robi to autorka. To wymagałoby częściowej zdrady jej języka, a oczywiście zdrada nie może być częściowa?

Wśród nieomalże programowo horyzontalnych artystów minimal-art wymienić trzeba, wspomnianego już wyżej przez Krauss, Carla Andre (ur. 1935), któremu przemianę z rzeźby-jako-budynku na rzeźbę-jako-drogę wskazała wykonywana praca. Spytać można retorycznie, cóż innego wszakże może wskazać drogę ateście, materialistcie i komuniście – jak sam o sobie mówił? Andre przemierzał setki kilometrów dróg kolejną jako konduktor Pennsylvania Railroad. Zakwestionował antropomorficzność rzeźby, a więc także jej dumną wertykalność. Silny impuls antyheroiczny związany był też z dystansowaniem się od heroicznej generacji abstrakcyjnych ekspresjonistów. Za jedno z najważniejszych prac Andre



²¹ R. Krauss, *The Destiny of the Informed*, w: Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Editions du Centre Pompidou, 1996, s. 250.



il. 7 Carl Andre, *Cynowa wstęga*, Musée Cantini, Marsylia, 1997

uważa się dość powszechnie *Dźwignię* (Lever, 1966), składającą się z leżących poziomo w rzędzie na podłodze 139 cegieł i pokazaną na słynnej wystawie *Primary Structures* w Jewish Museum w Nowym Jorku oraz *Ekwiwalenty I-VIII* (*Equivalentents*), zrobione pierwotnie w 1966 i powtarzane w latach 90. dla potrzeb wystaw przede wszystkim retrospektywnych²². Poszczególne ekwiwalenty składają się ze 120 ogniotrwałych cegieł, ułożonych w formie prostokątów – chociaż są one różne, to mają taką samą wysokość, masę i objętość – względem siebie są „ekwiwalentne”. Praca jest najczęściej interpretowana w kontekście chodzenia, tak ważnego dla minimalistów, bo ruch uniemożliwia „złapanie” dzieła w jednym momencie, jest wskazaniem na priorytet widza i jednocześnie na jego ciągle zmieniającą się percepcję. Nisko ułożone cegły sięgają zaledwie do kostek i jak przewidywał sam artysta, wrażenie z przechodzenia obok ekwiwalentu jest jak przejście z wody o pewnej głębokości do wody o innej głębokości²³, co spowodowało



²² D. Batchelor, *Equivalence is A Strange Word*, [w:] *Carl Andre and Sculptural Imagination*. Museum of Modern Art, Oxford, ed. I. Cole, Oxford 1996. Batchelor pisze o powtórce *Ekwiwalentów* dla potrzeb wystawy oxfordzkiej w 1995 roku.

²³ Komentarz artysty „It was like stepping from water of one depth to water of another depth”, użyty na stronie muzeum Tate, w którego zbiorach od 1972 roku znajduje się *Equivalent VIII* (zakup był dość powszechnie wykpiony przez dziennikarzy – co spowodowało narodową dyskusję o drogim kupowaniu amerykańskich cegieł – choć, można trochę przekornie zauważyć, wpisywał się w historię milionera i dobroczyńcy sir Henry’ego Tate (1819–1899), założyciela galerii, który dorobił się na sprzedaży kostek cukru, wykupując patent).

il. 8 Feminist Art Program Performance Group, Szorowanie, Chris Rush w Womanhouse, 1972



wało używanie wobec tej sztuki terminu „pacific”, ewokującym oceaniczno-taoistyczny spokój jego prac. Wodne skojarzenia pojawiają się przy wielu innych pracach Andre: *Cynowa Wstęga* (*Tin Ribbon*, 1997), zwinięta na podłodze w marsylskim muzeum dwudziestometrowa taśma, wysoka na 8 cm, przypominała fale, jakie daje kamyk rzucony do wody, podobnie jak „ekwiwalentna” *Miedziana Wstęga* (*Copper Ribbon*, 1969). Co może ciekawe, tytuł pracy *Ekwiwalenty* odnosi się prawdopodobnie do tytułu cyklu prac fotograficznych Alfreda Stieglitza (1864-1946) z lat 20. i 30. XX wieku, ukazujących chmury, zawiera więc silny element subwersywny, choć jest też niewątpliwym hołdem dla wybitnego fotografa, w którego zdjęciach minimaliści zobaczyli nie tyle wibracje duszy, co rozległe przestrzenie²⁴. Andre używa głównie trzech materiałów – drewna (szczególnie cedru), kamienia i metalu, ale nie miesza materii, gdyż interesuje go pierwotna materia. O swych pracach artysta mówił, że są „materialnymi sytuacjami”, a nie ideami, choć jednocześnie podkreśla, że są dla niego tym, czym światło dla świetlików²⁵. Materiał tnie na powtarzalne moduły, stają się więc one właściwie *ready mades* i następnie stosuje trzy techniki, ściśle związane z podłogą: ułożenie w stos, rozrzucanie i rozłożenie takie, by poszczególne moduły stykały się końcami. Od 1959 roku bowiem artysta już nie rzeźbi w tradycyjnym sensie, nie modeluje, formuje czy skleja. Jego inspiracje Brancusim widać dobrze w *Dźwigni*, która jest – wedle jego własnego komentarza – ułożeniem horyzontalnym *Kolumny bez końca*. Z jednej strony jest hołdem dla tych związków z ziemią, który Andre widział u Brancusiego – gdyż uważał, że *Kolumna bez końca* nie tylko dotyka chmur, ale wgłębia się w ziemię – z drugiej zaś jest odejściem od „priapiczności” rzeźby statuarycznej. Ta poziomość powoduje brak centralności i brak właściwych punktów widokowych. Przed widzem, wędrowcem czy spacerowiczem otwierać się będą coraz to nowe perspektywy widzenia; dzieło i sytuację, w jakiej się znajduje, można odtąd poznać w rozwijającym się czasie, a nie po-



²⁴ Pamiętajmy ponadto, że *Fontannę* Marcela Duchampa (1887–1968), jednego z patronów minimalistów, sfotografował w 1917 roku właśnie Stieglitz, a przyjaźń i współpraca obu artystów przyczyniła się do rozwoju amerykańskiej awangardy.

²⁵ M. Brouver, *Aperçus sur le sens dans l'oeuvre de Carl Andre*, [w]: Carl Andre. *Sculptor...*, s. 73.

przez jeden rzut oka. Paradoksalnie, im bardziej jednak Andre podkreślał werbalnie materialność swoich prac, tym trudniej było w to uwierzyć, patrząc na minimalne interwencje w przestrzeń galerii, w których dominowała lekkość powietrza. Być może właśnie ta niespójność zainspirowała McCarthy'ego i jego jeszcze bardziej dosłowny, materialny czy wręcz brutalny horyzontalizm. Aleatoryczne rozrzucenie różnych elementów [*scatter*], choć bardziej wulgarnych niż subtelne, geometryczne formy Andre, występować będą jednak często w instalacjach McCarthy'ego, a także u współpracującego z nim Mike'a Kelleya, wpłynie również na Roberta Gobera. Warto zaznaczyć, że dzieło Andre jest – jak określa je sam artysta – *post-studio*, a zatem nie powstaje w zamkniętym wnętrzu pracowni, co zaciera granicę między prywatną przestrzenią artysty a publiczną przestrzenią jego sztuki. U Andre poziomość ma wiele elementów, niewątpliwie decentralizacja i „nuda” zamiast tego, co Smithson nazywał wizualną paszą (*visual fodder*) i estetyką produktu. Rozczarowanie widza – ten cel Maneta, jak uważa Bataille²⁶, powraca u Amerykanów; tak opisuje to w każdym razie Yves-Alain Bois, używając bataillowskiego określenia *slippage*, które można oddać dobrze kolokwialną „obsuwą”. Decentralizacja łączy się też z zainteresowaniem aktywizacją narożników pomieszczeń, zgodnie z Malewiczowską tradycją wieszania *Czarnego kwadratu*. Dla minimalistów było to zerwanie z percepcją frontalną. Jak pisał Robert Morris: „Cała sztuka XX wieku wydaje się wymuszać kartezjańskie rzutowanie każdego wizualnego doświadczenia na zastawioną sieć wertykalnej płaszczyzny wstawionej pomiędzy widza a świat. Spodziewamy się spotkać obiekty, które będą tarasować nasz widok w stosunkowo niewielkim zasięgu. Widzenie jest skierowane prosto przed siebie, pod kątem 90 stopni w stosunku do ściany, albo na obiekt niezbyt daleko ściany. Dominujący kontekst przestrzenny to przestrzeń pomieszczenia, z mocno zaakcentowanym rozróżnieniem między wertykalnym i horyzontalnym, nieustającym podkreśleniem pionu i poziomemu. W takim kontekście szkolimy się w rozróżnianiu pomiędzy tym, co płaskie i trójwymiarowe, spostrzegane i robione, malowane i rzeźbione”²⁷. Taka dychotomia zanika oczywiście poza murami domów i poza miastem; dlatego dla



il. 9 Paul McCarthy, *MoCa Man*, 1992



²⁶ Za: Y.-A. Bois, *The Use Value of „Formless”*, [w:] Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1997, s. 15.

²⁷ R. Morris, *Aligned with Nazca*, [w:] idem, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge Mass 1995, s. 158.



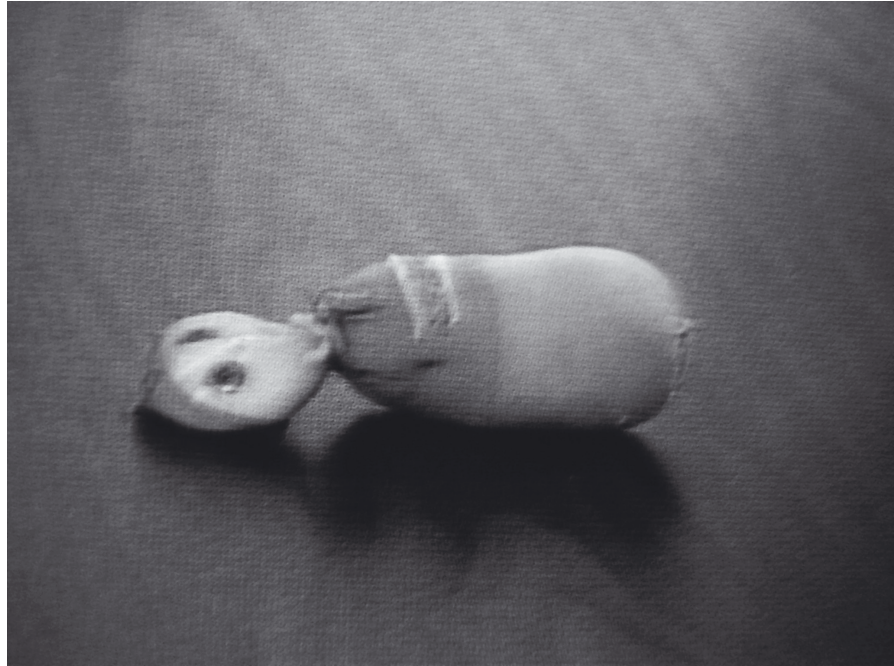
il. 10 Paul McCarthy, *Martwy wiking*, 1992

il. 11 Paul McCarthy, *Spaghetti Man*, 1992

wielu artystów z pokolenia lat 60. tak ważne było doświadczenie bezkresnej przestrzeni. Sam Morris pisał swoje słowa po zobaczeniu Nazca. Z pokolenia artystów land-artu oś horyzontalna była ważna, oprócz wspomnianego już Roberta Smithsona, także dla Michaela Heizera, który wykonywał efemeryczne rysunki w piasku pustyni, dając instrukcje wynajętym profesjonalnym kierowcom rajdowych motocykli, a sam stwierdzał autorytatywnie (dla „Avalanche” z 1970 roku), że nie jest purystą i po prostu lubi leżeć w brudzie; a ponadto, że właściwie wszystko jest piękne, choć nie wszystko jest sztuką. Jedną z jego procedur artystycznych – było gnicie i fizyczny rozpad [*decay*]. Jednak i Smithson, wróg „idealnego systemu”, i „brudny” Heizer ostatecznie stali się heroicznymi pionierami, a proces zniżania do gruntu trzeba było zacząć od nowa. Od czasów Franka Stelli i wyśmiewania się z pretensjonalności Barnetta Newmana i jego dążności do wzniosłości, to ustawiczne podkreślanie dosłowności i niechęć do metafizycznych skoków stanie się więc prawdziwym wyzwaniem, ciągle ponawianym, bo nieustannie kompromitowanym. Jak wspominał Robert Morris, w 1965 roku po raz pierwszy spotkał i zamienił kilka słów z Barnettem Newmanem, na przyjęciu u Franka Stelli. Newman powiedział: „tak, to Pan jest tym facetem, który robi niskie szare rzeczy, wszystkie te plinty, pudła i płyty. Wszystko to jest tak nisko i trzyma się gruntu. Ale czy Pan nie wie, jak trudno jest to wydzwignąć?”²⁸. A przecież trzymając piłę w ręku zamiast pędzla, Morris chciał się pozbyć najmniejszego podmuchu transcendencji i wyrzucić wszelkie metafory, a szczególnie te, które związane były z ruchem ku górze, zgodnie z programem: „żadnej transcendencji, wartości duchowych, heroicznej skali, decyzji powziętych w cierpieniu, historyzujących narracji, wartościowych artefaktów, inteligentnej struktury, interesującego doświadczenia wizualnego”²⁹. Oczywiście dziś wiemy, że między Newmanem a Morrisem dokonała się zmiana paradygmatu, którą opisuje np. Hal Foster w *The Return of the Real*. Morris nie miał zresztą rewerencji do Greenberga, nazywając go kapłanem modernistycznej ortodoksji, którego „ellioto-trockizm”

²⁸ R. Morris, *Three Folds in the Fabric*, [w:] idem, *Continuous Project Altered Daily...*, s. 263.

²⁹ *Ibidem*.



wspierał klasy rządzące, a obrazy abstrakcyjne, które miały być według niego dominującą formą kultury wysokiej, miały być też totemami nowego porządku religijno-społecznego. Horyzontalność Morrisa nie była jednak po prostu rebelią. O rysunkach w Nazca pisał, że poziom powierzchni ziemi nie zamyka się tam w zwykłej płaskości poprzerywanej pionami, gdyż teren nigdy nie jest jedynie poziomy, rozciągając się do wysokości oczu, aż do odległego horyzontu. Nie istnieje tu opozycja budynków i ulicy, podłogi i ściany. Horyzontalne staje się wertrykalnym poprzez rozciągłość. Morris rozróżnia porady zobaczenia linii z samolotu, gdyż „z gruntu nic nie widać”, od perspektywy z gruntu, w której dokonuje się decentralizacja i gdzie percepcji i mentalności nie zaburza kartezjańska kratownica, zakładająca symultaniczną obecność i terażniejszość wszystkich części³⁰. Chodziło mu więc o wprowadzenie czasu do percepcji oraz zmienności oglądów. To, czego się Morris obawiał w związku z płaskością, to uporządkowania i skoncentrowania na sobie, autyzmu, budowania przestrzeni dla siebie, gdyż wówczas nigdy nie możemy zetknąć się z „innym” jako zewnętrznym sprawdzianem. Taki solipsyzm wytłumaczyć można poprzez formę labiryntu – która da się niby w pełni pojąć w widoku z góry, ale ta redukcja przestrzennego doświadczenia wyrzuca nas poza to, co trójwymiarowe. Zostajemy sprowadzeni do płaskich fotografii samych siebie, podczas gdy postrzeganie przestrzenne oddaje nam świadomość naszej subiektywności, która – podobnie jak przestrzeń – nie ma wyraźnych granic. Jednak, jak podkreśla Morris, ani przestrzeń, ani świadomość nie jest środkiem [*medium*], przy pomocy którego formowane są myśli czy obiekty. Tak jak rozróżniamy przestrzeń dzięki znajdującym się tam obiektom, tak świadomość jest ciągle w związku z naszymi myślami. Złudzenie przestrzeni jako środka fizycznej nieobecności albo świadomości jako niekończącej się przestrzeni mentalnej jest spowodowana ciągłym doświadczeniem siebie. Pamięć, pisał Morris, jest rodzajem czasowej metonimii głębi, zawsze obecnej, gdyż nieustannie zmieniającej się, podobnie jak stopniowe pojawianie się przedmiotów.

il. 12 Paul McCarthy, Mike Kelley, *Heidi*, video performance, 1992

il. 13 Mike Kelley, *Craft Morphology Low Chart*, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, 1991



³⁰ W org. „presentness” odnosi się oczywiście do słynnego stwierdzenia Frieda „Presentness is grace”, kończącego esej Tegoż, *Art and Objecthood*, [w:] M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1998, s. 168.



il. 14 Paul McCarthy, *Death Ship*, video performance, University of Southern California, Los Angeles, 1981

Obiekt nie ma stałego miejsca percepcji, rozmiaru czy relacji z innymi obiektami, ponieważ są to funkcje zmiennej pozycji widza. Stałość jest natomiast funkcją wszelkich systemów notacyjnych, które istnieją tylko w płaskim świecie płaszczyzn. Podział między płaszczyzną i głębią nie jest jednak naturalny, ale kulturowy, związany z pismem. Morris uważa za prawdopodobną teorię, że początki pisma związane są z impulsem utrwalenia zmienności natury; gdyż jeśli przeszłość stanie się trwałym obiektem, wówczas przyszłość będzie mogła być kontrolowana. Płaski świat to świat notacji. Minimalizm mediował pomiędzy wiedzą notacyjną płaskich systemów, diagramów i obiektami w przestrzeni, tak też działały linie w Nazca.

Warto chyba te ciekawe uwagi o doświadczaniu pejzażu porównać z opisem beckettowskiego Molloya, gdyż to, co u Morrisa nosi jeszcze ślady dychotomii, u Becketta – czytane namyślnie przez wszystkich niemal minimalistów – komplikuje się ze względu na niesymetryczność ilości dioptrii oraz sztywność jednej nogi jego bohatera. Beckettowski wólcęga wyznawał, że lepiej widział w horyzontalnym krajobrazie nadmorskim, „szperając we wszystkich kierunkach po tych obszarach, że tak powiem, bez obiektu, bez pionu, moje dobre oko funkcjonowało lepiej, a co dotyczy złego, bywały dni, kiedy i jemu zdarzało się poprawić”³¹. Co zaś do chodzenia, to gdyby Molloy mógł przynajmniej zgiąć nogę w kolanie



lub w biodrze, to mógłby ją sztucznie uczynić krótką, przynajmniej na chwilę, przed kolejnym rozpędzeniem się. Ale nie mógł, musiał więc wykorzystywać rowy czy inne zagłębienia terenu. A dochodzi do tego „nieostrego” widzenia kapitulacja palców u nóg w szczerym polu, skłonności do skurczów i szereg innych terminalnych przypadłości. Powracając do Krauss, nietrudno zauważyć, że o ile dla niej powaga horyzontalności stawia ją w rzędzie genialnych zdobyczy, o tyle u Becketta (i Morrisa) to nowe odkrycie ma znaczenie ambiwalentne, pozostając nierozstrzygalnym przecuciem czy prześwitem, stabilizująco nieuchwytnym. Niemniej, wyraźnie widać, że sprawa horyzontalności jako wayzwania związanego z patrzeniem, które ma moc dekonstrukcji, dręczyła także i irlandzkiego pisarza. Myśli bohatera *Molloya* dziwnie bowiem zaprzętała pewna kwestia teologiczna: „Czy wąż czołgał się, czy też, jak twierdzi Comestor, posuwał się w pozycji pionowej?”³²

Uwagi Krauss na temat horyzontalności były na tyle ciekawe, że oczywiście nie poprzestała na jednym tekście. Dotarła do granicy także własnego medium – dyscypliny historii sztuki. Horyzontalność jest również przedmiotem namysłu z okazji wystawy *Informe* w Centre Georges Pompidou, która miała miejsce od maja do sierpnia 1996 roku³³. Napisany z okazji wystawy jeden z jej tekstów nosi tytuł *Horizontality*³⁴. Pojawia się tu znowu wyzwolicielskie doświadczenie Pollo-

il. 15 Dennis Oppenheim, *Extended Armor*, performance, Reese Palley Gallery New York, 1970



³¹ S. Beckett, *Molloy...*, s. 79.

³² *Ibidem*, s. 179.

³³ Por. Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Editions du Centre Pompidou, 1996.

³⁴ R. Krauss, *Horizontality*, [w:] *Ibidem*, od s. 93.

cka malowania transparentów pod wpływem komunistycznego żaru Siqueirosa. Mamy więc wolę rebelii i wolę innego, która ma wszelką szansę stania się rewersem, czyli tym samym: władzą. Przyznaje to sama Krauss, pisząc o zmiennej osi, będącej w sprzeczności z wertykalizmem. W latach 40. Pollock, wraz z Baziotem i Mattą, eksperymentował z pismem automatycznym, by nawiązać kontakt z potężną ludzką siłą, za jaką uznano podświadomość. W przypadku Pollocka pojawiły się nie tylko ważne obrazy, ale – jak zauważa Krauss – wysoce niezadowolające wnioski. Po pierwsze, skoro „kultura” jest w niezgodzie z podświadomością, to czynność pisania, zdecydowanie „kulturalna”, nie jest w stanie śledzić tej siły. Po drugie, niemożliwe jest, by pisane znaki zerwały z frontalno-równoległą organizacją Gestalt, która dąży do wertykalizacji wszystkiego jako obraz, zestrzajając z pionem ciała widza. A zatem to, co miało być podróżą ku nieświadomości, okazało się powrotem tego samego – obrazów kultury i formy. Tymczasem Pollock w imię nieświadomego chciał walczyć z formą, a więc także z osią ludzkiego ciała. Ułożenie płótna na podłodze było antykulturową rewoltą, która wydawała się celować w to, co poniżej kultury, i to, co poniżej formy. W styczniu 1947 roku po raz pierwszy Pollock obniżył i poniżył swoje płótno, pisze Krauss, używając słowa *lower* (a więc także „umniejszyć”), kładąc je na podłodze pokryte figurami podobnymi do totemów, i zabezpiecił je i zmasał [*defaced*] przeplatającymi się strużkami rozcieńczonej płynnej farby. Ten gest szybko ujawnił swoją nową logikę – nie trzeba było bynajmniej szpeciść wyglądu malowanych figur, by zaatakować pionową oś; wystarczyło po prostu rozprawić się z samą osią. W *Full Fathom Five* Pollock chciał podkreślić „niskość” (Krauss używa tu francuskiej *bassesse* – a więc także niskie pochodzenie, trywialność, prostactwo i... podłość) swej horyzontalności, kładąc na płótno w czasie pracy różne śmieci i odpadki (z tego śmietnika urodzić się mogła *notabene* Smithsonowska idea wypraw na wysypiska śmieci) – monety, zapalniczki, niedopałki, guziki, itp. Te resztki zostały jednak z kolei podniesione przez tytuł dzieła, gdyż *Full Fathom Five* (Pięć sążni) to cytat z Szekspira („Pięć sążni w głąb twój ojciec na dzień/ z kości wyrosły korale/ A jego oczy to perły te, nie zginął bowiem wcale; Podlega morskiej przemianie/ w coś dziwnego niesłychanie.”³⁵) i, jak uważa Krauss, także kolejne piękne i poetyckie tytuły Pollocka maskowały radykalizm jego horyzontalności. Tytuły zresztą były pomysłem sąsiada artysty, Ralpha Manheima, tłumacza Brechta, Brocha, Céline’a, Freuda, Grassa, braci Grimm³⁶, i to on tłumaczy owe literackie aspiracje, by nie powiedzieć pretensje, jak pisze Krauss. Mimo wszystko wszakże tytuły dzieł Pollocka (szczególnie kosmiczne: *Reflections of the Big Dipper – Światła Wielkiej Niedźwiedzicy*, *Galaxy – Droga Mleczna*, czy *Sea change*, wzięta z cytowanego już passusu *Burzy – Głęboka transformacja*) sugerują zmianę osi i dogłębną przemianę. Piosenka Ariela, użyta jako odniesienie tytułów Pollocka, dotyczy metamorfozy, której doświadczyło ciało ojca Ferdynanda przez działanie morza. Jednak ostatecznie *sea change* stało się idiomem, które określa wszelką zmianę dokonaną przez jakikolwiek czynnik zewnętrzny. Siła rozcieńczonych plam Pollocka polega więc wedle Krauss na tym, że odsyłają do oporu przeciw pionizacji, walcząc z wizualną formacją Gestalt, umocowując dzieło w stanie bezforemności, podtrzymując to świadectwo w sposób materialny – poprzez znaki określone przez nią jako *oily*, *scabby*, *ropey* – a przymiotniki te określają niestety nie tylko konkretne cechy fizyczne, ale także niosą pewne



³⁵ Z *Burzy*: „Full fathom five thy father lies/ of his bones are coral made;/ Those are pearls that were his eyes:/ Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change? Into something rich and strange.” Tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego.

³⁶ Manheim tłumaczył też okazyjnie z polskiego, m.in. w 1968 roku przetłumaczył *Tango* Sławomira Mrożka wraz z Teresą Dzieduszycką (New York, Grove Press 1968). Krauss pisze o Manheimie jako o tłumaczu Tomaszu Manna; niestety żadnej książki Manna w jego tłumaczeniu nie znalazłam w katalogu *Library of Congress*. Niechęć Krauss do Manna i Manheima razem wynika może z tego, iż Naphta, negatywny bohater *Czarodziejskiej Góry*, inspirowany był, według niektórych badaczy, ludźmi lewicy: Leonem Trockim i Georgy Lukás-cem.

deprecjonujące wartościowanie, co stawia nas oczywiście przed granicą języka w podróżowaniu ku horyzontalności. Bowiem *oily* – to nie tylko tłusty, oleisty, ale także wazelinasty w znaczeniu służalczy, *scabby* to nie tylko pokryty gruzłami farby, ale także parchaty, pokryty strupami, *ropey* – marnej jakości, kiepski, choć w przypadku Pollocka chodzi o robienie – nazwijmy to – gęstolynnych linii, gdyż jeśli nazwiemy je lepkiemi, znowu włączy się wartościowanie.

W komentarzu Krauss pojawia się znowu osobowy heroizm – atak, rebelia, opór, walka określają bowiem „siłowo”, przy użyciu środków twardych, to, co robił Pollock. Tymczasem tytuł, zdaniem Krauss mniej ważny, odnosi się do *sea change*, do przemiany spowodowanej czynnikiem zewnętrznym, przy pełnej bierności podmiotu, który styka się z czymś, nad czym nie panuje i czemu się poddaje. Konstatacja może być jedna: próba doświadczenia głębokiej transformacji nie jest doświadczeniem dla ambitnych, heroicznych i odważnych. Skoro widzimy, że w omawianym kontekście nie jest to też kwestia „laski”, w którą tak wierzył Fried, pozostaje stwierdzić, że potrzebujemy nowego języka. Zamyśl Pollocka kontynuował, jak uważa Krauss, Robert Morris w anty-formie, która poddaje się sile ciężenia; gdyż forma opiera się grawitacji. W tym przypadku autorka używa nareszcie pozytywnie (a więc adekwatnie do swych intencji interpretacyjnych) nacechowanego czasownika *yield* w zwrocie *what yields to gravity, then, is anti-form*, czyli co skutkuje grawitacją, jest anty-formą, ale ten skutek jest tu jednocześnie pozytywnie określonym plonem, uzyskiem. Taki wynik uzyskał Morris po prześledzeniu dokonań Pollocka. Innym przykładem wpływu Pollocka jest „horyzontalny” wycinek twórczości Andy Warhola. Ułożenie przez niego przed drzwiami mieszkania płótna, by goście zostawiali swoje ślady, jest związane z odebraniem horyzontalności Pollocka w kategoriach choreograficznych. W 1962 roku konsekwencją takiego myślenia było wykonanie *Dance Diagrams*, a rok wcześniej Warhol zaczął powiązywanie horyzontalności z niskością skatologiczną w serii *piss painting*. W tej konwencji wykonane też zostały płótna *Oxidation* z drugiej połowy lat 70., pokryte metaliczną farbą, w której uryna przyjaciół artysty wykonywała znaki podobne do techniki drippingu. Jak przyznaje Krauss, było to odkodowanie *machismo* wokół abstrakcyjnego ekspresjonizmu i falliczna wertykalność została zastąpiona przez homoerotyczną wymowę. Powiązanie Gestalt i phallusa dokonane zostało, jak przypominają Krauss, przez Jacquesa Lacana w jego koncepcji stadium lustra. Później przepracowanie koncepcji fetyszyzmu na gruncie kultury popularnej dowiodło, że wizualny Gestalt kobiecego ciała – eleganckiego, jak pisze Krauss „zrefallizowanego” i zamkniętego, jest fallicznym symptomem lęku przed kastracją, poprzez pokrzepiającą akcję formowania. Tak odczytywać można twórczość Cindy Sherman – gdzie kobieta doświadcza fallicznego losu fetysza, a jej bronią jest rotacja osi i prowadzenie działalności wywrotowej – gdyż nie tylko powtarza fetysze, ale także je obala, w kierunku bezforemności, jak konkluduje Krauss. Waleczność Sherman stawia ją w oczach Krauss więc znowu „wyżej” od Warhola, co jest – w kontekście niskości – dość wątpliwym komplementem.

Przepracowanie techniki drippingu i związanej z nią horyzontalności dokonywało się w sztuce amerykańskiej wielokrotnie pod kątem *gender*. Zarówno warsztaty sztuki feministycznej w *Womanhouse* z myciem i szorowaniem podłogi, jak i performance Janine Antoni (ur. 1964), w których użyła swoich włosów



il. 16 Robert Smithson, *Spiral Jetty* (w trakcie budowy), Wielkie Słone Jezioro, Utah, 1992

umoczonych w farbie jako mopa do podłogi, należą do dzieł wyrosłych z namysłu nad dziełem Pollocka. Amelia Jones pisze wręcz o nurcie pollockowskiej performatywności, negocjujących jej patriarchalny efekt³⁷, wymieniając w tym kontekście zarówno *vagina painting* Shigeko Kuboty (ur. 1937, zamiast „heroicznych, rozrzucających gestów ejakulacyjnych”), jak i homoseksualną krytykę Keitha Boadwee, który eksponował swoje malujące ciało na podłodze jako skoncentrowane na anusie. Jak elegancko wyrażała się Alisa Tager, „jego derriere jest domeną sztuki”, używając także mniej wyrafinowanego terminu artysty *butthole painting*, polegającym na wstrzykiwaniu sobie farby lewatywą i wydobywaniu przy pomocy zwieracza³⁸. Nieoceniony Samuel Beckett wkładając w уста swojego bohatera przeproszenie, że zajmuje się dziurą w zadku i wyjaśniając, że wymaga go od niego muza, pyta retorycznie: „Ale czy nie jest ona raczej prawdziwą bramą istoty, której słynne usta byłyby w tym wypadku tylko wejściem kuchennym?”³⁹. Molloy, bohater Becketta, pragnie udzielić jej swego miejsca w przyszłości i trudno nie widzieć Boadwee jako wypełniającego ten testament. Wspomniani artyści przyczyniali się – jak pisze Amelia Jones – do obalenia mitu o fallicznej pełni i dematerializują falliczne ciało modernistycznego artysty-geniusza, ukazując, jak normatywna męskość Pollocka represjonowała innego. Dla Jones transcendencja jest rezultatem falliczności. Boadwee ukazuje więc także męski lęk i panikę, podobnie jak omawiany już Paul McCarthy, jego nauczyciel na uniwersytecie kalifornijskim.



³⁷ A. Jones, *Body art. Performing the subject*, Minneapolis–London 1998, s. 97.

³⁸ A. Tager, *Keith Boadwee at Ace–Los Angeles*, „Art in America”, October 1995.

³⁹ S. Beckett, *Molloy...*, s. 84.

Paul McCarthy współpracował wielokrotnie z innym kalifornijskim artystą, wspomnianym już Mike'em Kelleyem (ur. 1954), którego prace, obok akcentowania osi poziomej często zawierają w sobie element brzydoty czy poniżenia, upodlenia [*ugliness, abasement*] – chodzi bowiem o to, by przy pomocy sztuki nie dochodziło do podniesienia siebie, zrobienia z widza kogoś lepszego niż jest – do takich celów już od dawna, jak twierdzi artysta, służy reklama ubrań, kosmetyków i architektonicznych katalogów. McCarthy z Kelleyem wystawiali zresztą razem na *Helter Skelter* i wystawa była przełomowa także dla kariery tego drugiego. Obaj uważają, że branie udziału w próbie sprostania nieosiągalnym ideałom jest destrukcyjne. Dlatego, pytając o to, czy destrukcja tych ideałów nie może być konstruktywna, starają się pełnić społeczną rolę terapeutyczną, naigrywając się z wartości rodzinnych, religii, rządu czy systemu edukacyjnego. Kelley używa języka klasy swojego pochodzenia, tzw. niższej średniej, i jak sam twierdzi, ma kłopoty z odróżnianiem tego, co wysokie, od tego, co niskie. Nie chcąc powtarzać dominujących gestów kultury, a jednocześnie pozytywnie nastawiony do idei partycypacji widzów, proponuje im uczestnictwo poprzez czołganie się i pełzanie (w *The Trajectory of Light in Plato's cave* oraz w *Sublevel*) – co z jednej strony jest degradacją, nadużyciem i obelgą, z drugiej – może być całkiem przyjemne, bo sam bardzo lubi się czołgać⁴⁰.

Idea postępu, czyli wznoszenia się ludzkości, była – jak zauważył jeszcze Julian Ursyn Niemcewicz, w czasie swej podróży do Ameryki – bardziej widoczna w Europie niż w Ameryce. A działo się tak z powodu naoczności wszystkich stopni wiodących od barbarzyństwa, poprzez feudalizm do oświecenia. W Ameryce – podkreślał Niemcewicz – przebywa się jedynie w terażniejszości i tylko z nią się obcuje. W Europie stare pomniki, zamki, ruiny wreszcie nie tylko nieustannie przenoszą nas w wieki minione, „dając znacznie szersze pole dla wspomnień i słodkich i dumań”, ale odtwarzają „wszystkie stopnie, po których wznosił się umysł ludzki”⁴¹. Rozważania o horyzontalności zaczęłam i skończyłam namysłem nad dziełami, w których występuje czołganie – w performansie McCarthy'ego artysta sam się czołga, w instalacji Kelleya czołgać powinien się widz. Czy w tej drodze ku widzowi i realności udało się wyjść poza komunały, z których śmiał się Flaubert? Jeśli tak, to tylko za cenę przyzwoitości, znudzenia i rozczarowania czytelnika jednocześnie. Otwierając się na inność, nie szukajmy jednak, nawet znudzeni, rozczarowani czy zniesmaczeni, potwierdzenia siebie, a szczególnie własnych aspiracji. Produkowanie uwznioślonych fikcji – i o tym była powyższa interpretacja sztuki McCarthy'ego – kończy się, w zetknięciu z rzeczywistością, przemocą i powielaniem tautologii. A czy faktycznie do rzeczywistości w ogóle mamy radę się dogrzebać i czy stanie się to dzięki amerykańskiemu artyście w szczególności – to już temat na zupełnie inną opowieść.

dr hab. Anna Markowska

Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.
Zajmuje się sztuką współczesną.

Źródła ilustracji:

1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 13 – R. Rugoff, K. Stiles, G. Di Pietrantonio, *Paul McCarthy*, Phaidon Press Ltd, London 1996; 4, 6 – *Carl Andre. Sculptor 1997*, Marseille, Musée Cantini, 1997; 7, 8 – *The Power of Feminists Art, The American Movement of the 1970s. History and Impact*, ed. N. Broude, M. D. Garrard, Harry N. Abrahms, Inc., Publishers, New York 1994; 5 – D. Batchelor, *Minimalism*, Tate Gallery Publishing, London 1997; 14 – J. C. Welchman, I. Graw, A. Vidler, *Mike Kelley*, Phaidon, London 1999; 15 – A. Heiss, *Dennis Oppenheim, selected works 1967–1990*, New York 1992; 16–17 *Robert Smithson Spiral Jetty*, ed. L. Cook & K. Kelly, New York 2005



⁴⁰ J. C. Welchman, I. Graw, A. Vidler, *Mike Kelley*, Phaidon Press, London 1999.

⁴¹ J. U. Niemcewicz, *Podróże po Ameryce 1797–1807*, red. E. Kipa, Wrocław – Warszawa 1959.