



Pięć dołów w ziemi i spore wykopki

Anna Markowska

*We chased our pleasures here
Dug our treasures there
But can you still recall
The time we cried
Break on through to the other side
Break on through to the other side*
Jim Morrison, z albumu *The Doors* (1967)

Pod koniec lat 60. XX w. artyści zaczęli kopać w ziemi dołki: Claes Oldenburg, Michael Heizer, Sol LeWitt, Douglas Huebler, Chris Burden – wymieńmy pięciu interesujących artystów, którzy uznali, że grzebanie w miękkim gruncie może być uznane za dzieło sztuki.

Pierwsza ilustracja w książce Suzaan Boettger (uczącej historii sztuki m.in. w Bergen Community College w New Jersey i w City College of The City University of New York) o dziełach sztuki ziemi w latach 60. pt. *Earthworks and the Landscape of the Sixties*¹ przedstawia klęczącego w niedzielę, 1 października 1967 roku, w nowojorskim Central Parku, Claesa Oldenburga nadzorującego wynajętego kopacza grobów i wykonującego według instrukcji artysty pracę, którą sam nazwał *Dół* (*The Hole*), a oficjalnie zatytułowana została *Spokojny Pomnik Miejski* (*Placid Civic Monument*). Za Oldenburgiem zbiegło się siedmiu kilkuletnich chłopaków, akurat bawiących się w parku i zainteresowanych niecodziennym przedsięwzięciem. Zdjęcie dokumentujące wydarzenie, wykonane przez Daniela McPartlina², jest bardzo zabawne i z pewnością dałoby się przeprowadzić psychoanalityczny rozbiór sceny, metaforyzującej męski los: artysta tuż nad wykopem, z kolanami na trawie, ręce ułożył na biodrach i zamiast w dół spogląda bezradnie w niebo, jakby tam szukając ratunku na swoją niemoc; z kolei twarz pracującego kopacza okryta jest dodatkowo ponurym cieniem, a jedynie młodzi chłopcy zdają się być pogodni, nie zdając sobie jeszcze sprawy, jak trudno być awangardowym artystą i dojrzałym mężczyzną. Zdjęcie McPartlina ukazuje profesjonalnego, należącego do związku zawodowego, kopacza (było ich w istocie dwóch i brali 50 dolarów od grobu). Kompozycję sceny można uznać za metaforę kolejki do śmierci, ustruktury-

il. 1 Mark Dion, *History Trash Dig*, 1995



¹ S. Boettger, *Earthworks and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2002.

² przechowywane dziś w New York City Parks and Recreation Photo Archives.

zowanej w trzy strefy – dziecięcej zabawy i beztroski, kontemplacji, namysłu i bezradności wieku dojrzałego oraz nieuniknionego końca. Artysta uplasowany został przez fotografa i naukowca (pierwszy nacisnął spust migawki, a drugi wybrał właśnie to zdjęcie) w połowie drogi między instynktami miłości i śmierci. Freudysta zauważyłby pewnie ponadto, przeglądając książkę Boettger, że w części zatytułowanej *Chronology of the Sixties*³ autorka jako pierwszą – według niej istotną – informację podaje pod rozpoczynającym rozdział rokiem 1960, iż właśnie dopuszczono do sprzedaży w USA doustną pigułkę antykoncepcyjną. Gdy do takiej pobieżnej „psychoanalizy” dodamy kolejne zdjęcie załączone przez Boettger jako ilustrację – tzw. Igłę Kleopatry, egipski obelisk wznoszący się nieopodal wykopu Oldenburga w Central Parku, który służy wedle autorki jako komplementarny kontekst, a także – reprodukcję arcydzieła z Musée D’Orsay – *Pogrzebu w Ornans (1849-1850)* Gustave’a Courbета, to będziemy mieli już w samej warstwie ilustracji starannie dobraną interpretację – odwieczny, uniwersalny zestaw Erosa i Tanatosa. W ten sposób z narracji wymazano czas i przestrzeń, przeniesiono metaforycznie wydarzenie w zupełnie inną dziedzinę i uniwersalizując, sprowadzono to, co zrobił Oldenburg, do aktu poddanego kontroli przedstawionego ładu. W związku z tym narzucanym przez autorkę znaczeniem trudno nie zadać pytania, czy kopanie w ziemi to po prostu kolejny rytuał związany z miłością i śmiercią, ciągle powtórzenie tego samego, ekspresja stałych, jednakich ludzkich pragnień i obaw? Gdyby faktycznie tak było, to przecież sztuka sprowadzona zostałaby do nowoczesnego kostiumu, oblekającego ten sam odwieczny porządek... Boettger co prawda przyznaje, że kopanie grobu w Central Parku wiązać można z kontekstem wojny wietnamskiej, przenosi się więc z wyżyn ponadczasowości w konkretne obawy i traumy tamtego czasu, porównuje też ziemski wykop z idealnymi, fabrycznie wykonanymi bryłami Donalda Judda, niemniej pozostaje pytanie: czy amerykańscy artyści-kopacze w ziemi, jacy pojawili się na artystycznej scenie pod koniec lat 60. XX wieku, realizują odwieczne rytuały czy może raczej wykonują zupełnie różne i niemające wspólnego mianownika czynności? Suzaan Boettger zauważyła, że efemeryczna *Dziura* wykopana w gruncie Manhattanu była pierwszą współcześnie zrobioną rzeźbą wykonaną bezpośrednio w ziemi oraz stała się pastorałnym *Innym*, zawierając jednocześnie podstawy dla pewnego rodzaju współczesnej rzeźby, która, usytuowana na odległych terenach pustynnych, w kolejnych latach osiągnęła znaczenie jako tzw. *earthwork*. Autorka przypominała ponadto, że do komentowania pracy Oldenburga używano terminu *conceptual art*, zaczerpniętego z wydrukowanego w czerwcowym „Artforum” z 1967 roku tekstu Sol LeWitta *Paragraphs on Conceptual Art*, na który przystał sam Oldenburg, nazywając swe dzieło „niewidocznym pomnikiem” (*nonvisible monument*).

Celem moim nie jest jednak przeniknięcie intencji pięciu kopaczy w kontekście konceptualizmu, a – poprzez przyjrzenie się pięciu wykopom i ich twórcom, którzy w końcu lat 60. i w latach 70. podnieśli prace ziemne do rangi dzieł sztuki, Claesowi Oldenburgowi (ur. 1929), Solowi LeWitt (1928-2007), Michaelowi Heizerowi (ur. 1944), Douglasowi Hueblerowi (1924-1997) oraz Chrisowi Burdenowi (ur. 1946), w oparciu o zaproponowany materiał – zastanowienie się nad sposobem klasyfikacji i konstruowania porównań w historii sztuki oraz budowania w oparciu o nie narracji wyjaśniających sens dzieła sztuki. Powią-



³ S. Boettger, *op. cit.*, od s. 247.

załam tworzenie się narracji i kolekcji (gdyż sama taką wirtualną kolekcję stworzyłam dla potrzeb niniejszego tekstu), chociaż wykopane dziury w ziemi powstawały w sporze z instytucjonalizacją sztuki, w niezgodzie na zamykanie i ograniczanie dzieł do prezentacji w białych, prostopadłościennych murach galerii. Ostatecznie jednak to właśnie tryby postępowania muzealnej klasyfikacji nadadzą dziełom znaczenie. *Mining* oraz *digging* – dwie procedury z lat 60., przeniesione w czasy współczesne (kopanie Marka Diona) – staną się więc osnową niniejszej narracji, która – uprzedzając wypadki – sama się ostatecznie zdyskredytuje.

Pierwszy dół Wspomniany już prostopadłościenny *Dół* w Central Parku (o wymiarach w stopach: długość i głębokość – 6, szerokość – 3) kopano na polecenie Oldenburga od godziny 10.30 do 12.30, a po przerwie na lunch jamę wypełniono z powrotem ziemią oraz wyrównano i uporządkowano teren. Jednym z celów tak szybkiej akcji było – jak pisze Boettger – powstrzymanie jakiegokolwiek publicznej kpiny z miejskiego sponsoringu czegoś, co nazwano „niewidoczną rzeźbą” (*invisible sculpture*). Dzieło Oldenburga związane było z projektem *Sculpture and Environment* przeznaczonym dla społeczności Manhattanu w ramach *Cultural Showcase Festival*. Artysta był jednym z 24 twórców, którzy – sponsorowani przez *New York City Administration of Recreation and Cultural Affairs* – działali w miejscach dostępnych publicznie⁴.

Drugi dół Inne dzieło sztuki tego czasu, które powstało jako praca związana z kopaniem w ziemi, to *Zakopany Sześcian* (*Burried Cube*) Sol LeWitta z 1968 roku, wykonany ze stali nierdzewnej (o ścianie długości 10 cali), zawierający w środku dzieło sztuki (nieujawnione zresztą publicznie). Sześcian stał się więc rodzajem – wedle słów samego artysty – kapsuły czasu. Na fotografiach dokumentujących zdarzenie widzimy artystę w Bergeyk z jego holenderskimi kolekcjonerami i gospodarzami – rzeźbiarzem Carelem Visserem i jego żoną Mią, mieszkającymi w domu zaprojektowanym przez Gerrita Rietvelda. Widzimy, jak artysta kopie spory dół, wkłada do niego sześcian i wyrównuje następnie grunt. Ponieważ *earthwork* będzie się dla niego wiązała mniej z podkreśleniem materii, a bardziej z konceptualnym podejściem, „konceptualny artysta będzie chciał podkreślić nacisk na materialność dzieła tak, jak tylko to jest możliwe albo użyć ją w sposób paradoksalny, to znaczy przetworzyć w ideę”⁵. Dlatego zagrzebanie sześcianu będzie jednocześnie – jak chce Boettger – konceptualne i zdecydowanie fizyczne, a jak napisał jeszcze w tym samym 1968 r. Dan Graham, będzie zawierało w sobie coś niewidocznego, co niczego nie realizowało i na zawsze zakopywało kwestię monumentalności⁶.

Trzeci dół Robert F. Heizer, ojciec twórcy trzeciego dołu w naszej opowieści, prowadził wykopaliska m.in. w Nevada’s Lovelock Cave, bardzo ważnym miejscu dla prehistorii, a z kolei jego ojciec Otto F. Heizer był inżynierem górnictwa i wydobywał wolfram w północnej Nevadzie. Gdy przyszedł na świat Michael Heizer (ur.1944), przyszedł artysta i zapalony „kopacz”, jego rodzic był profesorem archeologii w Berkley. Mimo to Michael Heizer początkowo próbował bronić się przed doświadczeniem kopania, malując po ukończeniu San Francisco Art Institute ekspresjonistyczne obrazy i starając się zaakceptować idiom nowojorskiej sceny artystycznej. Jednak wyjazd z ojcem na wykopaliska do Boliwii i Peru oraz do zachodnich stanów Ameryki Północnej uwrażliwił Heizera ostatecznie i nieodwołalnie na kultury odległe od



⁴ Szersza bibliografia m.in w: *Claes Oldenburg: An Anthology*, Solomon Guggenheim Foundation, New York 1995.

⁵ S. Boettger, *op. cit.*, s. 87.

⁶ Dan Graham, *Oldenburg’s Monuments*, „Artforum”, January 1968; por. też *Sol LeWitt: A Retrospective*, ed. by Gary Garrels, San Francisco Museum of Modern Art, New Haven, Yale University Press, San Francisco 2000.



⁷ Por. G. Celant, *Michael Heizer*, Fondazione Prada, Milano 1996; P. von Rosen, *Michael Heizer: Outside and Inside the White Cube*, Verlag Silke Schreiber, München 2005.

⁸ A. Goldstein, A. Rorimer, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge Massachusetts and London, England 1996, s. 36; Por. też: Douglas. Huebler: *Location Pieces, Site Sculpture, Duration Works, Drawings, Variable Pieces*, Museum of Fine Arts Boston 1972; L. Lippard, J. Burnham, A. Kingsley, R. Denizot, *Douglas Huebler*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1979. M. Godfrey, *Douglas Huebler*, Camden Arts Centre London, 2002.

⁹ H. Molesworth, *Work Ethic*, The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland 2003, s. 115; Chris Burden: *a Twenty-Year Survey*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California 1988.

¹⁰ Por. *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson and Weiner* by Patricia Norwell, red. A. Alberro & P. Norvell, University of California Press, Berkeley, 2001. Archiwum Virginii Dwan znajduje się w Center for Curatorial Studies and Art in Contemporary Culture w Annandale-on-Hudson w stanie Nowy Jork; ponadto w Archives of American Art w ramach Oral History Program, zaczętego w 1958 roku w Smithsonian Institution, przechowywane są *Virginia Dwan Interviews*.

¹¹ Dyskusja terminologiczna, którą tu omijam, sugeruje m.in., iż w przeciwieństwie do *earthworks* bardziej związane z *environment* jest *land-art* i w tej domenie, używając trwałych rozwiązań i materiałów, pojawiają się kobiety: Alice Aycock, Agnes Denes, Nancy Holt, Mary Miss i Michelle Stuart; jednak sama Virginia Dwan protestowała przeciw płciowo-genderowemu stereotypom, por. jej list do sierpnowego „Art in America” z 2004 roku.

miejskiej przestrzeni oraz na indywidualizm i pionierskie aspekty ludzkiej działalności. Pierwsze zakopane dzieło Heizera wykonane zostało niedaleko Jeziora Tahoe w Sierra Nevada i znane jest pod dwiema nazwami – jako *North* albo *Two-Stage Liner Buried in Earth and Snow*; było to pudło wykonane ze sklejki, sześćścian o długości ściany równej 4 stopy, zagrzebane zostało jako puste. *North* było pierwszym z czterech dzieł (*NESW*), których tytuły odnosiły się do stron świata – *South* był stożkiem wykonanym z galwanizowanego metalu również całkowicie zagłębionego w ziemi⁷ (*NESW* zostało zresztą odtworzone w 2002 roku).

Czwarty dół Douglas Huebler z kolei w czerwcu 1969 roku zakopał w trzech oznaczonych przez siebie miejscach w Kern County, 20 mil na północ od Mojave Desert w Kalifornii, 3 starannie zamknięte plastikowe pojemniki zawierające po pół galona wody. Zrobił to z myślą, jak sam wyjaśnił, by ktokolwiek będący w podróży mógł czuć się zaproszony do zlokalizowania kontenerów i użycia ich zawartości. Na dzieło sztuki *Location Piece* autorstwa Hueblera składają się 3 fotografie z mapami Kalifornii oraz oświadczenie artysty⁸.

Piąty dół Natomiast Chris Burden w roku 1979, autor wielu już wówczas drastycznych performance’ów (rok wcześniej został wykładowcą na UCLA), chciał wykonać uczciwą robotę, kiedy został zaproszony do The Emily Carr College of Art i Simon Fraser University w Vancouver jako „wizytujący artysta” i zrobił pracę *Honest Labour* polegającą po prostu na kopaniu rowu w czasie pomiędzy 9.00 rano a 17.00 (także inny artysta konceptualny, John Baldessari, przedstawiał się jako artysta pracujący między 9.00 a 17.00). Spodziewano się, że artysta wygłosi dla studentów serię wykładów o swojej sztuce. Jednak kontekst pedagogiczny spotkania ze studentami zdecydowanie nie przypadł do gustu artyście. Poprosił więc o kilof, łopatę i taczki i przez cztery dni uczciwie używał tych narzędzi, by wykonać rów. Zaoferował więc – jak pisała Helen Molesworth – pracę robotnika niewykwalifikowanego, a nie pracownika umysłowego, choć jako artyście przysługiwał mu status „białego kołnierzyka”. Ta zmiana roli jednak, jak zauważyła Molesworth, choć sprzeciwiała się zarówno logice sztuki konceptualnej, jak i temu, co zazwyczaj robi wizytujący artysta, to rezultat pozostawał dość nieoczekiwany – uczciwa praca okazała się być bezsensowna i całkowicie bezcelowa⁹. Można więc powiedzieć, że dziura w ziemi Chrisa Burdena zadziwiła swoją niekonkluzywnością.

Pięć dołów raz jeszcze Patrząc z perspektywy historycznej, ważnym wydarzeniem dla „ziemnych” artystów (są wśród nich m.in. Herbert Bayer, Stephen Kaltenbach, Walter de Maria, także Brytyjczyk Peter Hutchinson i oczywiście Robert Smithson¹⁰) było otwarcie w październiku 1968 roku wystawy *Earth Works* w Dwan Gallery usytuowanej na prestiżowej nowojorskiej 57th Street. Virginia Dwan zareklamowała swój pokaz we wrześniowym „Artforum” zdjęciem śladów opon na nieco błotnistej ziemi, opatrzonym lakonicznym napisem „Photo: Virginia Dwan”. W kolejnym numerze „Artforum” fotografia nosiła z kolei tytuł: „Earth Works October Dwan New York”. W niniejszej narracji zestawiono nieco może panoptycznie pięć działań z dziedziny sztuki, nazwanej pod koniec lat 60. *earthworks*¹¹, które łączy sposób wykonania, naród i czas historyczny – kopacze dołów zostali zakładnikami choreografii autorki niniejszego tekstu, która odgórnie założyła podobieństwo, regular-



il. 2 Claes Oldenburg, *Dół (Placid Civic Monument)*, 1967

ność i powtarzalność działań; dokonano zatem usystematyzowania poprzez ustanowienie nad działaniami pięciu artystów kontroli. Pierwszy dół i z pewnymi zastrzeżeniami także piąty, związać można ze sztuką publiczną, trzy pozostałe natomiast są nieomal intymnymi przedsięwzięciami związanymi z prywatnymi zamówieniami. Pierwszy i piąty dół, Oldenburga i Burdena, są też najbardziej bezcelowe z punktu widzenia czynności zakopywania czegośkolwiek i jakiegokolwiek funkcjonalności. To z pewnością one właśnie przyniosły największe rozczarowanie: zaproszony artysta wykonał coś zenującego, poniżej oczekiwań. Radykalizm w obu przypadkach wiąże się z artystami, którzy nie związali się na stałe z land-artem: Oldenburg jest bowiem znany jako przedstawiciel pop-artu, Burden zaś – sztuki performance. Poprzedniczkami tego, co w naszej opowieści jest „drugim dołem”, czyli sześcianu LeWitita, były inne niewidoczne, a przez dyskredytujące wartość optyczności dzieła

il. 3 Claes Oldenburg, *Dół (Placid Civic Monument)*, 1967



tego artysty: czerwony *Box with Holes Containing Something* oraz *Wall Structure in Nine Parts, Each Containing a Work of Art by Other Artists*, a także niezrealizowane koncepty pogrzebana już to Empire State Building w betonowych blokach, już to znacznie mniejszego formatem dzieła Benvenuto Celliniego. W żadnym razie prace te nie mogą być określane jako „siatkówkowe” (*retinal*), dystansują się także od rzemiosła: te dwa negatywne aspekty bliskie są oczywiście Marcelowi Duchamp. Sam LeWitt podkreślał niechęć do „uczuciowego kopniaka” (*emotional kick*), mając jednocześnie świadomość, że przekracza granice tego, co uważane jest za sztukę, gdyż zdawał się nie być przywiązany do żadnych formalnych aspektów dzieła. Praca LeWitta w oczywisty sposób nawiązywała do dzieł dadaistycznych – tzw. wspomaganego ready made *Z tajemniczym hałasem* Marcela Duchampa z 1916 roku¹² – dziwnej grzechotki wykonanej z kłębka sznurka wciśniętego między dwie miedziane płytki, połączone długimi śrubami oraz *Tajemnicy Izydora Ducasse* Mana Raya z 1920, pokazanej na surrealistycznej wystawie w 1936 roku¹³. W pierwszym



¹² *A Bruit Secret*, replika dzieła wykonana przez artystę dziś m.in. w Philadelphia Museum of Art.

¹³ *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, dzieło wykonane ponownie w 1974 roku, w zbiorach londyńskiej Galerii Tate; jest to tajemniczy obiekt (w rzeczywistości maszyna do szycia) zapakowany w wełnianą tkaninę.

przypadku tajemnica polega właśnie na niewiedzy, co jest wewnątrz „grzechotki” – Walter Arensberg, który pomagał artyście wykonać dzieło, włożył coś do kłębka i nie zdradził, co to takiego; tajemnica była więc umową między artystą i kolekcjonerem. W drugim natomiast tajemnica była raczej zagadką – Man Ray nawiązywał do słów francuskiego poety Izydora Ducasse, lepiej znanego jako Comte de Lautréamont (1846-1870), który wywarł ogromny wpływ na surrealistów, m.in. swoim słynnym zdaniem, że piękno jest przypadkowym spotkaniem na stole operacyjnym maszyny do szycia i parasola. Tajemnicze paczki, które chowały swoją zawartość przed oczami widza, podważając zasadę optyczności i widzialności dzieła, wykonywali zresztą różni inni progresywni artyści w latach 60., m.in. Piero Manzoni (1933-1963) czy Christo (ur. 1935). Wracając do LeWitta, należy przypomnieć, że w sztuce konceptualnej mamy do czynienia z prozaicznością i brakiem operacji metaforyzujących; antyhumanistyczna postawa wiąże się z niechęcią do projektowania siebie i swojej osobowości czy jakichkolwiek innych właściwości ludzkich na dzieła sztuki, które mają być wolne od znaczeń. Punktem wyjścia stało się oddzielenie sztuki od form jej prezentacji i, co bardzo ważne, rezygnacja z tajemniczości, która powinna być wytłumaczona¹⁴. Konceptualizm – jak podkreślał Alexander Alberro w *Conceptual Art and the Politics of Publicity* – kwestionował status obiektu estetycznego oraz tego, co nazywamy sztuką wysoką z jej pojedynczością i unikatowością oraz nieużytecznością. W ten sposób artysta przestawał być uprzywilejowanym „ojcowskim”, organizacyjnym źródłem i mistrzem dzieła. Jednym słowem proces produkcji był nieracjonalny. Dla LeWitta racjonalne są bowiem te elementy w procesie dzieła, gdy artysta musi podejmować decyzje. Sztuka odrzuca nie tylko subiektywność, ale również nie udaje, że penetruje od powierzchni do głębi. Można więc zauważyć, że kopanie LeWitta w tej perspektywie trudno związać z popędami miłości i śmierci. Patrząc na dół LeWitta w kontekście późniejszych dzieł artysty, zobaczymy, że artyście w rezultacie bliższa była koncepcja wykonywania dzieła przez innych i włączania uczestników do procesu twórczego. O ile więc Oldenburg wynajmował kopaczy, LeWitt podkreślał intelektualny aspekt swojego kopania, o tyle warto podkreślić, iż Robert Heizer czerpał przyjemność z fizycznych aspektów samego pionierskiego aktu grzebania w dziewiczej niemal ziemi, na przykład w El Mirage Dry Lake na Mojave Desert w południowej Kalifornii, gdzie umieścił w glebie kilka drewnianych skrzyń. Sam wykonywał też w ziemi rysunki o rygorystycznie geometrycznej formie. Boettger podkreśla podobieństwo z Pollockiem, wiejskim śmiałkiem wychowanym na Dzikim Zachodzie, gdyż ze swoim kalifornijskim pochodzeniem, doświadczeniem w wykopaliskach i małomównością Heizer uosabiał awangardowego rzeźbiarza jako *western dirt-slinger*¹⁵. W przeciwieństwie do LeWitta nie myślał też o „kapsułach”, podkreślając efemeryczny charakter zarówno swoich doznań, jak też usytuowanie swoich prac na odludziu, bez roślin i elementów sielanki. Boettger pisze w kontekście Heizera o chrześcijańskich odnowicielach – o świętym Hieronimie, którego izolacja okazała się inspirująca dla reformacji, cytując przy tej okazji słowa samego artysty: „Sztuka zazwyczaj staje się kolejnym towarem. Jedną z konsekwencji sztuki ziemi może być usunięcie całkowite towarowego statusu dzieła sztuki i pozwolenie jej na powrót do idei... sądzę, że chciałbym widzieć sztukę, jak staje się bliższa religii”¹⁶.



¹⁴ A. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 2003, s. 28.

¹⁵ S. Boettger, *op. cit.*, s. 110.

¹⁶ *Ibidem*, s. 111.

Co ciekawe, dla tej sztuki, której nie można było kolekcjonować, znaleźli Heizer idealnych patronów, którzy godzili się na efemeryczny status tego, co wspierają – Robert Scull (1915-86) i jego żona Ethel „Spike”, wspierali też Green Gallery prowadzoną przez zmarłego w 1998 roku Roberta Bellamy. Scull, urodzony na Manhattanie w rodzinie rosyjskich imigrantów, był całkowicie zauroczony Heizerem, który przybył na pierwsze spotkanie (wówczas 24-letni), ubrany na zachodnią modłę, w dużym kapeluszu i kowbojskich butach. Kiedy Heizer opowiadał o swoich planach kopania w Nevadzie, Scull później zanotował: „Słuchałem, jak mówił, i nagle zdałem sobie sprawę, że mówi o najczystszej odmianie sztuki, która istnieje, sztuki, której nie można sprzedać, której nie można posiadać i którą nawet będzie mi trudno zobaczyć, a mimo to uznanie jej dałoby pewien rodzaj więzi zbliżonej do posiadania, jeśli nawet nie byłoby to w moim domu na ścianie. Powiedziałem więc: Do roboty, zrób to. Zapłać za to”¹⁷. Scull bynajmniej nie rozczarował się później tym, że finansował bezproduktywne wykopki na odległej pustyni; przeciwnie, kiedy wylądował na pustyni, zdał sobie sprawę, że ogląda jedno z ważniejszych dzieł rzeźbiarskich na świecie i że niekoniecznie, by to potwierdzić, musi je zabrać do swojego domu na Fifth Avenue. Dzieło zamówione przez Sculla, wykonane pomiędzy sierpniem i wrześniem 1968 roku, to *Nine Nevada Depressions* – 520-milowa linia rowów i koryt łączących dziewięć miejsc na wyschniętych jeziorach na granicy Nevady i Kalifornii. Pierwsza figura, przypominająca ekspresyjne gesty pędzla Franza Kline’a, wyrębana w skorupiastym dnie jeziora przy pomocy kilofa i łopaty, to zygzakowata linia zatytułowana *Rów (Rift)*, do wykonania której przerzucone zostało półtorej tony ziemi. Forma ósmej *Depression* powstała dzięki narzuconej z góry przypadkowości formy – artysta powtórzył układ kompozycyjny, jaki utworzyło pięć upuszczonych zapalek, używając w pracy kawałki drewna. To z kolei zdawało się nawiązywać do dzieła Marcela Duchampa *Trois stoppages étalon* (1913-14)¹⁸, powstałego dzięki upuszczaniu kolejno trzech metrowej długości nitki na płótno, by przypadkowo powstałe linie krzywe zostały później przyklejone do pasków płótna naklejonych na szyby, a następnie krzywe linie zostały też wycięte z drewna, podnosząc działanie przypadku do nieomal naukowej – choć raczej sparodiowanej – zasady, gdyż powstały w ten sposób krzywe „linijki” – przymiary, a zniknął tradycyjny wzorzec metra. Pracę tę – którą włożył do pudełka i ochrzcił „zapuszkowanym przypadkiem” – uważał sam Duchamp za przełomową, jeśli chodzi o odchodzenie od „siatkówkowego” malarstwa i od sztuki związanej z ekspresją uczuć. A jednocześnie, co prawdziwie paradoksalne, w pracy tej znaleźć można też wolę skrajnego wręcz indywidualizmu, dopasowywania wzorca do skrajnie egotycznych zasad, zgodnie z zasadami cenionego przez Duchampa Maxa Stirnera. Faktycznie, tak Duchampowi, jak Heizerowi daleko było do marksizmu z jego determinizmem i uniwersalnymi zasadami wyjaśniającymi wszystko całościowo. Duchamp stworzył trzy alternatywne i uniwersalne standardy i wyzwolił się nie tylko od monolitycznej przeszłości, ale również od przewidywalnej przyszłości. Ta przyszłość była nieprzewidywalna dla samego *earthwork*; jedni artyści upierali się przy izolacji, inni przy projektach w przestrzeni publicznej (Heizer pierwsze *earthworks* wykonał bez żadnych sponsorów¹⁹), jedni uważali, że oglądanie dzieł z lotu ptaka czy poprzez oglądanie fotografii mija się z celem, inni akceptowali ten sposób doświadczenia, jedni

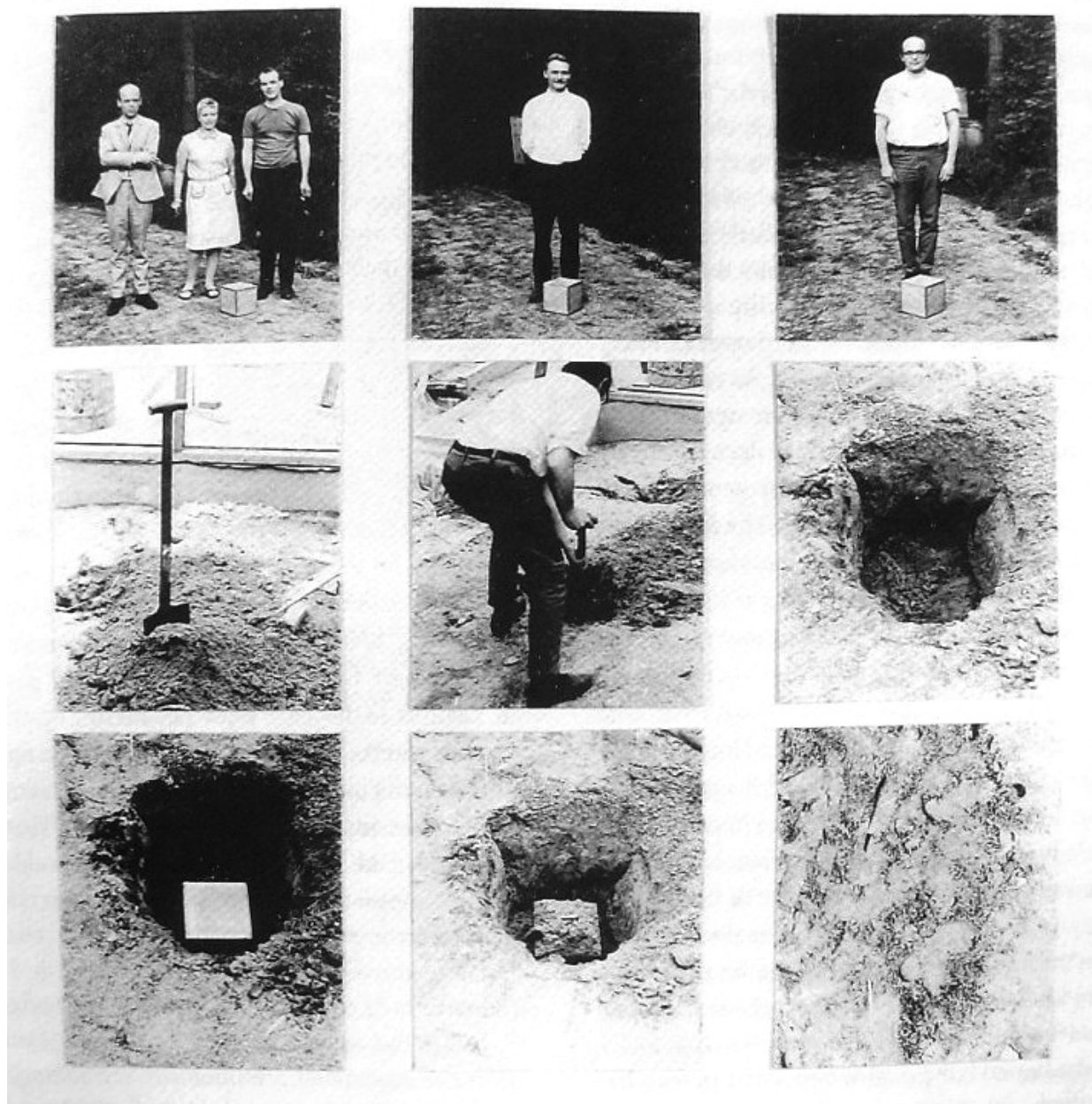


¹⁷ *Ibidem*, s. 113.

¹⁸ Dzieło w kolekcji The Museum of Modern Art w Nowym Jorku

¹⁹ J. Beardsley, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. Cross River Press LTD, New York 1989, s. 13.

²⁰ J. Beardsley, *op. cit.*, s. 13.



chcieli wykonywać dzieła na stałe, inni – sens widzieli tylko w tym, co efemeryczne, jedni uważali, że tylko to, co niewidzialne, jest realne... Heizer niewątpliwie chciał zerwać z pojmowaniem rzeźby w europejskiej tradycji Rodina i Brancusiego²⁰ – jako wyrafinowanych obiektów; cele Oldenburga, urodzonego w Szwecji, trudno w tym zakresie określić podobnie. Heizer krytykował tradycyjny monument jako coś, co zajmuje określoną przestrzeń – preferując dzieło, które zagarnia widza, powodując przemieszczanie się do wnętrza dzieła. Artysta podkreślał też swoje przywiązanie do przeszłości i doświadczenia religijnego... Kategoria *earthwork* zdawała się ostatecznie już nic nie wyjaśniać, a procedura kopania za każdym razem znaczyła co innego.

il. 4 Sol LeWitt, *Zakopany sześcian (Buried Cube)* – Dokumentacja, 1968

Kopanie w ziemi, choć zestawione tu na bazie amerykańskich *earthworks* z lat. 60. i 70., rozważać można również w kontekście szukania i porzucenia idei medium, wkroczenia w erę postmedialną, gdyż wspomniany okres charakteryzuje się eksplozją różnorodnych metod artystycznych, podkreślających często bezsensowność dzieła, podjętego zadania i jałowość tradycyjnych mediów. A zatem to, co miało spajać narrację, okazuje się zupełnie niewiążące. Medium, jako coś celowo specyficznego, poddane zostało tłumaczeniu na ogólny język obrazowy, a samo skojarzone zostało z akademickim formalizmem. Gatunek artystyczny, a wraz z tym koncepcja *medium-specific*, skończyła się wraz z fundamentalistycznym podkreśleniem indywidualności. W mojej opowieści nie ma też żadnych pra-tekstów, do których odwoływać się będą obrazy: psychodeliczne *Breaking Through to the Other Side*, z użytą metaforą kopania, śpiewane przez Jima Morrisona i zespół The Doors mniej więcej w tym samym czasie, obrane jako motto niniejszej opowieści, przywołuje raczej pewną atmosferę rebelii niż jakiś konkretny wzorzec. Przyjąć można, że dół Oldenburga to nie tylko początek tradycji ikonograficznej, ale równocześnie początek tradycji ustnej i pisemnej związanej ze sztuką kopania dołów w ziemi w domenie sztuki współczesnej. Nie mamy więc tutaj do czynienia z żadnym łańcuchem transmisji i typologią. Narzuca to zatem samo przez się odrzucenie tradycyjnego odczytania dzieła na polu historii sztuki w jego „pełnym” znaczeniu. Analogicznie do odrzucenia koncepcji mistrza i ojca przez wspomnianych artystów historyk sztuki odrzucić musi – jak to obrazowo ujęła Mike Bal, interpretując Derridę – maskulinistyczną metaforę fallusa jako ostatecznego i elementarnego znaczenia dzieła²¹. Zamiast tego znaczenie cyrkuluje bez jednoznacznej trwałości. Kopanie dołu przez Oldenburga było przedsięwzięciem całkowicie bez precedensu i dlatego być może wymagało świadków. Uznać je możemy za rewolucyjny początek, ustanowienie nowego porządku i wówczas – gdy chcielibyśmy przeprowadzić narrację wedle takiego wzorca, zgodzić musielibyśmy się, że w takiej strukturze potrzebne są – jak zauważa Wolfgang Kemp za Northropem Fry’em – trzy operacje: po pierwsze ujawnienie (w przypadku religijnym-objawienie), jako punkt początkowy, następnie przyjęcie specyficznego kanonu tekstów (w tym przypadku *Paragraphs on Conceptual Art*) oraz dialektyczny zwyczaj, by dzielić na tych, którzy są z nami, i tych, którzy są przeciw nam. Kolejne zasady podobnej narracji to transformacja, pragnienie i brak²². Widzieliśmy, że wedle takich zasad zbudowała swoją narrację Boettger, a McPartlin w klasyczny sposób wybrał do swojego zdjęcia moment zawieszenia, uruchamiając pamięć i oczekiwanie. Jednak wyraźnie chcę podkreślić, że takie klasyczne narracje ograbiają dzieło z jego wyjątkowości. Dostrzegamy wyraźnie, że w przypadku dzieł, wobec których nie ma artystycznych precedensów, uruchamiane są narracje oswojające to, co nieznanne, i przez to neutralizujące to, co inne. Z *Dołem* Oldenburga jest jednak taki problem, że dla samego artysty nie stanowiła ona momentu przyjęcia nowego przymierza; co więcej, o ile w objawieniach dokonuje się wyzwolenie od stanu naturalnego, to u części przynajmniej wspomnianych artystów chodziło raczej o coś wręcz przeciwnego – o robienie rzeczy, które nie mają swojego umocowania w nieboskłonie, ideologii, mitach, po prostu są czystą codzienną zwyczajnością, a przy tym – niewiadomą. Zwrócić należy ponadto uwagę, że opowieść o kopaniu dołu w polu sztuki jest zawsze narracją



²¹ M. Bal, *Light in Painting: Dis-seminating Art History*, [w:] *Deconstruction and Visual Arts. Art, Media, Architecture*, ed. P. Brunette & D. Wills, Cambridge Mass. 1994, s. 60.

²² W. Kemp, *Narrative*, [w:] *Critical Terms for Art History*, Second Edition, ed. by R.S. Nelson & R. Schiff, The University of Chicago Press, Chicago and London 2003, od s. 62.

opowiadaną przez konkretnego narratora do konkretnej publiczności, zależna jest więc – jak pisze Kemp – od początkowego kontraktu pomiędzy uczestnikami wymiany, którymi jest czytelnik i autor. Ta transakcja w przypadku dzieł, które już nie istnieją i które mało kto oglądał w oryginale – choć są udokumentowane dzięki fotografiom – ma ekstremalnie niestabilny status, zapośredniczenie stawia te dzieła bowiem w rzędzie simulaków; tym bardziej więc „domaga się” narracyjnej stabilizacji. W tekście *The Voyage on the North Sea*²³ Krauss zauważa, że to Joseph Kossuth zwrócił uwagę, iż paradoksalnym wynikiem redukcji modernistycznej było nie to, co specyficzne, ale to, co ogólne. Bycie artystą znaczyło odtąd kwestionowanie natury sztuki w ogólności, ponieważ „jeśli kwestionuje się naturę malarstwa, nie można kwestionować natury sztuki. A dzieje się tak dlatego, że słowo sztuka jest ogólne, a słowo malarstwo specyficzne”. Specyficzne media (w tym malarstwo) ubrały swoje roszczenia do bycia czystymi w pragnienie autonomii i ostatecznie, skupiając się na własnej esencji, nie były zainteresowane niczym poza własnymi ramami. Sztuka konceptualna wierzyła, że porzucając pretensje do artystycznej autonomii, przybierając formę masowo dystrybuowanych książek czy billboardów, ocali więcej poprzez rodzaj homeopatycznej obrony, ucieknie od skutków samego rynku. Konceptualizm, ogłaszając więc koniec indywidualnych sztuk jako *medium-specific*, nadawał moc takiej formie, która podjęła ową utratę specyficzności jako problem. W intermedialności i w sztuce instalacji utrata specyficzności wyzwała krytyczność wobec wszelkich fizycznych „podpórek”, m.in. w stosunku do miejsca. Ucieczka od jakiegokolwiek materialnego wsparcia spowodowała w rezultacie redukcję do systemu czystej ekwiwalencji, poprzez homogenizację zasad nadawania wartości rynkowych, operację czystej wymiany, od której nic nie może uciec i wszystko jest jednocześnie oczywiste wobec zasadniczej, choć skrytej wartości rynkowej. Dlatego Krauss podkreślała, że nawet Richard Serra, który doświadczał i wyrażał medium, widział je jako coś różnego od wsparcia materialnego, raczej jako kwestię złożonej pomocy. A jeśli nawet o video można powiedzieć, że ma swój własny, specyficzny rodzaj technicznego wsparcia, to ulokowało się w dyskursywnym chaosie, w heterogenicznych działaniach, które nie mogą zostać poddane spajaniu przez koherentne teorie, mające jakieś jednoczące sedno, esencję. W ten sposób w erze telewizji i transmisji wmeldowaliśmy się do warunków postmedialnych. Nie bez znaczenia był oczywiście także wpływ poststrukturalizmu i koncepcji politycznych. Zauważono, iż kapitalizm jest mistrzem subwersji, wchłaniając każdy awangardowy protest. Uświadomienie sobie takiej subwersyjności doprowadziło niektórych artystów do podjęcia wyzwania.

Wszystko staje się łupem ogólnych praw równorzędności, wymiany, rynku. Pisał już o tym zresztą Benjamin – jak zauważa Krauss – jako o utracie aury. W specyficzności medium interesuje analiza fikcji w relacji do specyficznego rodzaju doświadczenia. I stan nieobecności, który jest sednem fikcji. W medytacji o medium Krauss dochodzi do dwóch wniosków. Po pierwsze, że specyficzności medium nawet w sztuce modernistycznej nie można traktować jako jedynie fizycznej pomocy, ale raczej dostrzegać ją w ciągłym różnicowaniu, poróżnianiu, odróżnianiu. I po drugie, najnowsze technologie uświadamiają nam złożoność medium. W rękach np. Marcela Broodthaersa sama fikcja staje się medium, formą zróżnicowanej i różnicującej się specyficzności. Krauss



²³ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.



il. 5 Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999

powołuje się na słowa Frederica Jamesona, że „wszystko jest teraz w pełni przetłumaczalne i kulturowo bliskie”, a całkowite przenikanie obrazów z przestrzeni medialnej powoduje, że doświadczenie estetyczne jest wszechobecne, a zatem koncepcja indywidualnego dzieła sztuki i estetycznej autonomii jest w najwyższym stopniu problematyczna. Wyartykułowanie czy wynalezienie sposobu na wyrażenie różnicującej się specyficzności – w obszarze zarówno tożsamości, jak tradycji – pozostaje więc wielkim wyzwaniem współczesności. Pozostaje także – co chciałam podkreślić, podejmując problematykę *earthwork* – wielkim wyzwaniem dla narracji historii sztuki.

Zauważyć można, analizując dokonaną autorytatywnie organizację przestrzeni w niniejszej narracji, że stworzono ją – jakby zauważył zapewne Donald Preziosi, zgodnie z mechanizmem teleologicznym i krajobrazem geomancji, stwarzając fikcyjną przeszłość poprzez retroakcję, i – poprzez dołączanie na koniec opowieści o pięciu dołach, wykopków Marka Diona – tworząc przyszłość poprzez antycypację. W ten sposób – używając nadal sformułowań Preziosiego – kopacze stali się celebransami w służbie świętoszkowato pojmowanej estetyki. Ukierunkowany ład narracji nie zaczyna się co prawda w muzeum, ale do niego prowadzi; zwieńczeniem poszukiwań jest więc stan

jednoczesnej czytelności i widzialności, którą da się w sposób przewidywalny nadzorować. W ten sposób „muzeologiczne” myślenie historyka sztuki stało się zakładnikiem i korelatem rozwoju takich zjawisk, jak m.in. rozwój powieści czy polityzacja, higienizacja oraz militaryzacja wiedzy²⁴. Przyjrzyjmy się zatem – przy świadomości manipulacji narracyjnej, logicznemu zwieńczeniu narracji – twórczości Marka Diona.

Duże wykopki Najpopularniejszym współczesnym kopaczem pozostaje niewątpliwie Mark Dion (ur. 1961). Początkowo łączono jego działalność z ruchem ekologicznym. Jego akcja podczas szczytu ONZ w Rio de Janeiro w 1992 roku, gdzie 179 państw próbowało opracować wspólną politykę w stosunku do środowiska, uważana jest za rodzaj podsumowania działań artystów czynnych w latach 60. i 70. *Metr dżungli* Marka Diona była hołdem dla Roberta Smithsona i jego idei *non-site* i przemieszczenia (*displacement*): artysta, przebrany za naukowca-badacza do zaaranżowanego w Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro pokoju, przyniósł, by przeanalizować i sklasyfikować, leśną ściółkę dżungli. Wydobył z gruntu bezkręgowce, insekty, zidentyfikował je, oznaczył i wystawił. Muzeum raz jeszcze okazało się czymś, co zmieniało sens. Skoro jednak niektóre muzea – nie tylko brazylijskie – okazały się instytucjami otwartymi na działalność kopaczy i otwartymi na analizy, jakie implikują, Dion w ramach współpracy z muzeami wykonał najlepsze ze swoich dzieł, a wykopki Diona (*Dion's digs*) stały się synonimem wspólnej pracy w niewielkich społecznościach, po których „nic już nie jest takie samo”. Miwon Kwon zauważyła, że artysta uciekł od otwartych związków z eko-polityką na rzecz studiów nad instytucjami kulturalnymi, a specjalnie nad muzeami historii naturalnej i szczególnym rodzajem ekspozycji – gabinetem osobliwości. W rozmowie z nią Dion podkreślał, że sami zwiedzający muzea objawiają często zdrowy sceptycyzm do obowiązujących narracji. Przyznał też, że Robert Smithson pozostaje ciągle jednym z jego Panteonu – obok Josepha Beuysa, Josepha Cornella i Gordon-Matty Clarka²⁵. Natura jednak ciągle pojawia się w jego działaniach, robi np. dzieła z żywymi ptakami czy przywozi do muzeum wielkie martwe drzewo, by pracować nad bezkręgowcami z entomologami (*The Great Munich Bug Hunt*, 1993); jednak natura jest zawsze dostępna poprzez zapośredniczenie, jak podkreślał Norman Bryson – wylania się z zorganizowanych systemów władzy/wiedzy, z ich usiłowaniami klasyfikacji, systematyzacji, tabelarycznego uporządkowania i kontroli nad światem przyrody²⁶.

Najsłynniejszymi wykopkami Diona pozostaną pewnie długo *Tate Thames Dig* (1999) na obu nabrzeżach Tamizy, na Millbank i Bankside, przed uruchomieniem Tate Modern w 2000 roku – na który, oprócz ziemnych poszukiwań, składały się różne wydarzenia towarzyszące – wykłady, wycieczki prowadzone przez kuratorów, bibliotekarzy i naukowców z najróżniejszych placówek naukowych i artystycznych Londynu: od wykładu o dzikiej przyrodzie w Tamizie do wycieczki do pracowni sir Petera Blake'a (ur. 1932), artysty czasów pop i projektanta jednej z najsłynniejszych okładek płytowych, albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club* grupy The Beatles. Uczestnicy wykopków to, prócz artysty i szeregowych członków załogi kopaczy, ekipa składająca się z profesjonalistów – kamerzyści, osoby z działu edukacji, kuratorzy, osoba z działu reklamy, itd.²⁷ Dzisiaj prace powstałe z *Tate Thames Dig*, wyeksponowane w wielkim dwustronnym kabinecie, należą do chluby Tate Modern i są w stałej kolek-



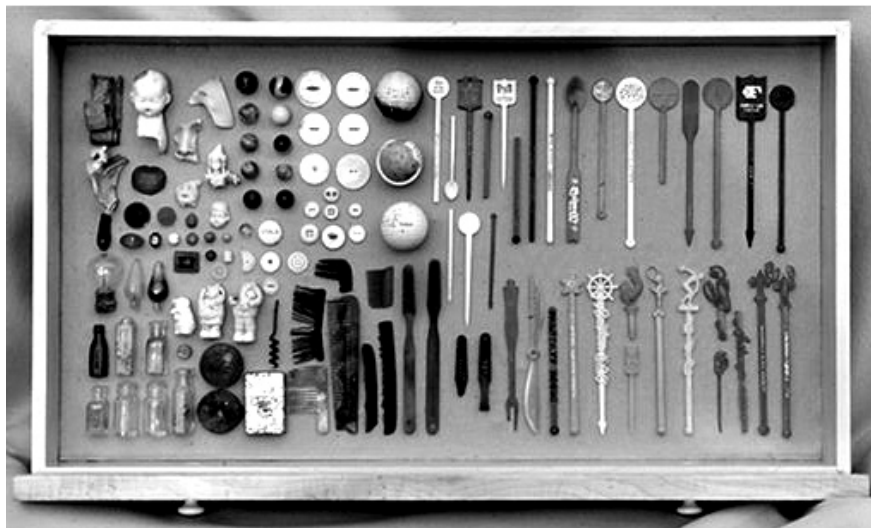
²⁴ D. Preziosi, *Modernity Again: The Museum as Trompe L'Oeil*, [w:] *Deconstruction and Visual Arts. Art, Media, Architecture*, ed. P. Brunette & D. Wills, Cambridge Mass. 1994, od s. 141.

²⁵ Miwon Kwon *in Conversation with Mark Dion*, L. Graziose Corrin, M. Kwon, N. Bryson, *Mark Dion*, London 1997, s. 16-17.

²⁶ N. Bryson, *Mark Dion and the Birds of Antwerp*, [w:] L. Graziose Corrin, M. Kwon, N. Bryson, *Mark Dion*, London 1997, s. 96.

²⁷ Por. M. Dion, *Archeology*, Black Dog Publishing Ltd, London 1999.

il. 6 Mark Dion, *New England Digs*, 2001



cji; a znajdują się tam tak dziwne rzeczy jak zęby, zardzewiałe klucze, bucik niemowlęcy, potłuczone naczynia ceramiczne, zabawki i łuski po nabojach. Wystawa oferuje niewątpliwie alternatywną historię Londynu w stosunku do tej, którą możemy przeczytać czy to w podręcznikach, czy w przewodnikach. Artysta używa do klasyfikacji metod naukowych i muzealnych, pozwala sobie jednak czasami na odbieganie od zasad, stosując nieoczekiwane techniki, by zasugerować czystą umowność wiedzy naukowej. Tak było na przykład w innym dwustronnym kabinecie, który pomieścił zbiory z dwóch morskich nabrzeży – Morza Bałtyckiego i Północnego; pojawiły się tam plastikowe butelki, zmiażdżone zardzewiałe puszki, martwe ryby i ptaki zaaranżowane na półkach w ten sposób, że stanowiły wyzwanie dla oczywistych kategoryzacji i hierarchii, kwestionując dychotomię i ścisłe granice między racjonalnością i szaleństwem oraz między obiektywizmem i subiektywizmem. Praca ta, *A Tale of Two Seas* (1996), powstała we współpracy z niemieckim artystą Stephanem Dillemothem. W pracy artysty wyróżniamy zazwyczaj trzy etapy: kopanie, czyszczenie i przygotowanie obiektów oraz wystawienie. Po pełnych sukcesów wykopkach na nabrzeżach Tamizy w grudniu 1999 roku Dion pojawił się na University of Minnesota, zaproszony przez Lyndel King, dyrektorkę uniwersyteckiego muzeum sztuki. To, co udało mu się znaleźć podczas eksploracji ze studentami w różnych kolekcjach uniwersyteckich w 150-letniej historii tej instytucji, zostało później wystawione w Weisman Art Museum²⁸.

Wyniki wykopalisk w Nowej Anglii *New England Digs*, a konkretnie w Providence, Brockton and New Bedford (skąd pochodzi sam artysta), zostały z kolei pokazane w The Fuller Museum of Art w Brockton, skąd odbyły zresztą jeszcze muzealną turę (do David Winton Bell Gallery przy Brown University w Providence, w stanie Road Island i do University Art Gallery w New Bedford). W asyście studentów z Brown University oraz The Rhode Island School of Design artysta wykonywał wykopaliska wzdłuż dwóch wybrzeży Seekonk River koło Brown's Marston Boat Mouse i w Narragansett Bay, w Bedford na miejscu, gdzie kiedyś znajdowała się O'Malley's Tavern, zaś w Brockton w części Melrose Cemetery, na 70 East Battle St. Ponieważ w każdej z miejscowości po-



²⁸ Por. *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, ed. Colleen J. Sheehy, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2001.

jawiły się ogłoszenia o wykopaliskach z zaznaczeniem, że udział publiczności jest mile widziany, praca nabrała prawdziwie lokalnego charakteru. Również sesje czyszczenia artefaktów były otwarte dla publiczności. Zadziwiający zbiór zawierał przedmioty, które zazwyczaj określone bywają jako śmieci: przynęty rybackie, plastikowe i porcelanowe lalki, samochodziki, gliniane i szklane kulki, guziki (z masy perłowej, kości, plastyku i drewna), grzebień, patyczki, szczotki do zębów, plastikowe butelki, kapsle, sztuczne kwiaty, sieci rybackie, gumowe obręcze, koła (z plastyku, gumy, metalu i drewna), kalosze, gumowe i skórzane obcasy, buty, gumowe i skórzane podeszwy, taśmy, zegarki i części z zegarków, przekładnie biegów i koło łańcuchowe, części maszyn, części z metalowego łóżka, części z metalowego płotu, plastikowe miski, drewniane fragmenty architektoniczne, puszki po piwie, narzędzia, gwoździe, śruby, nakrętki, rygle, haftki, kolce, podkowy, piastę koła od wozu, rurki (ceramiczne, miedziane, żeliwne), metalowy pojemnik, kościane domino, części glinianej fajki, paciorki, zniszczone amulety, szklane zatyczki do butelek, fragmenty sztucznej biżuterii, drewniane spławiki, tablice rozdzielcze, zniszczone laminaty, części od kurka, kulki (plastikowe, gumowe, z dziwnych materiałów), boje, cegły, bruk, pustaki, części akumulatora, baterie, denko od piasty, klamki, ceramiczne i szklane butelki (zielone, brązowe, niebieskie, bezbarwne, matowe białe, czarne), potłuczone butelki i szklanki, szklane popielniczki i naczynia, potłuczone naczynia gliniane, lustra, muszle, mosiężne ogniwa, łyżki, noże, sznur, kasetkę, zbiornik pod ciśnieniem, fragment podłogi z O'Malley's Tavern, metalowe kapsle do butelek, ceramiczne izolatory, zawiasy, zatrask, wiadomość w butelce, zapalniczkę do papierosów, brzeszczoty pił, ściernice tarczowe, kłódkę, plastikowe nakładki na kierownicę od roweru, plastikową butelkę z olejem, solniczkę i pieprzniczkę, porcelanowego słonia, porcelanowego kota, klucze, metalowe sprężyny, wieczka szklane, części telefonu, drut, pociski, dachówki, żarówki, łańcuch, kabel, korki, rurę kanalizacyjną, zamki błyskawiczne, taśmy audio, brzytwy, kubki i szklanki oraz sprzączki²⁹. Próbowano do tego, co robi Dion, użyć określenia antropolożki Nancy Bonvillain, zajmującej się rdzennymi Amerykanami, a związanej z Bard College at Simon's Rock, z jej z pracy *Language, Culture & Communication* – terminu *ethnoscience*, nauki odnoszącej się do systemów klasyfikacji, które stwarzają ludzi, by zorganizować wiedzę o ich świecie³⁰. Wykopaliska Diona służą tubylcom do budowania ich tożsamości. Wiązane są też z tzw. postprocesualną archeologią i jej wybitnym przedstawicielem Ian Hodderem, brytyjskim archeologiem pracującym obecnie na Stanford University. Sam Mark Dion o swoich nieortodoksyjnych rekonstrukcjach przeszłości mówił, iż usiłuje stworzyć cuda z tego, co przyziemne, a jest to o tyle trudne, że jego artefakty nie tylko nie wywołują głębokiego wrażenia, ale wręcz znacznie mniejsze niż zwykle codzienne obiekty. Skoro bowiem butelka ketchupu wywołuje raczej niewielkie wrażenie, to co dopiero mówić o połowie butelki. Dion podkreślał, iż mimo usiłowań stworzenia muzeów życia codziennego czy muzeów historii społecznej bardzo trudno jest osiągnąć poczucie historii jako pewnej ciągłości poprzez zgromadzone przedmioty. Artysta wierzy, że jego wykopaliska robią to efektywniej niż ujmowanie czasu w jakieś okresy. Jest też bardzo związany z tradycją *Wunderkammer*, w której zatraca się podział na to, co kulturowe, a co naturalne. W *New England Digs* uprzywilejowano te znaleziska, w któ-



il. 7 Mark Dion, *New England Digs*, 2001



²⁹ Mark Dion *New England Digs*, The Fuller Museum of Art Brockton, MA 2001, s. 41.

³⁰ N. Bonvillain, *Language, Culture & Communication*, Upper Saddle River: Prentice-Hall, New York 1997.

il. 8 Michael Heizer, *Double Negative*, pustynia Nevada, 1969, dar Virginii Dwan dla The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



rych przyroda zmieniła status przedmiotów związanych z kulturą poprzez entropię czy patynowanie. Ciekawa transformacja dokonuje się zresztą również, kiedy kolekcjonuje się przedmioty wykopane – powstaje wówczas zadziwiający cykl od śmiecia do skarbu, muzealnego artefaktu czy dzieła sztuki, choć przecież mottem *New England Digs* było szukanie przedmiotów bez znaczenia, nieistotnych i naruszonych (*insignificant and disturbed*) – a takie określenia nadają zwyczajowo archeolodzy miejscom bez wartości albo takim, w którym naruszone zostały kontekst i stratyfikacja. Zachodzi wówczas oczywiście pytanie o rolę autorytetu, takiego jak artysta czy instytucja muzealna. To, co jednak Dion uważa za ważne, to fakt, iż przedmioty nie są robione po to, by reprezentować czy wyczarowywać jakieś metafory lub alegorie. Artysta zdaje sobie oczywiście sprawę ze swojej ambiwalentnej roli w relacji z instytucjami, które z jednej strony krytykuje, z drugiej docenia, bo bez nich nie mógłby dokonać tego, co dokonał. Interesuje go wszakże w tym procesie wprowadzenia śmieci do muzeów zmiana statusu i – jak sam mówi – ontologii. Uważa, że rozpracowuje problemy związane z historią systematyki z tym, jak i dlatego na taką dziedzinę jak np. zoologia wpływają wartości i założenia przejęte ze sfery społecznej i jak to buduje pogląd na świat poprzez maskaradę naukowej obiektywności. O ile więc artysta nie chce dewaluować wysiłków biologów, antropologów czy archeologów, to często kwestionuje polityczne i społeczne uwarunkowania oraz implikacje ich pracy. Dion nastawiony jest więc krytycznie do ideologicznych implikacji metodologii takich naukowych dyskursów jak zoologia czy archeologia. Jednak – jak podkreśla – nie jest nastawiony na zniszczenie muzeum, chce jedynie uczynić go lepszym³¹. Artysta wpisuje się w krytykę instytucji muzealnej, jaka jest dziś zresztą tematem wystaw muzealnych, np. zorganizowanej w nowojorskiej MoMA w 1999 roku przez kuratora Kynaston McShine'a – *The Museum as Muse: Artists Reflect* (w której Dion wziął udział, pokazując *The Great Chain of Being*) czy działań np. Freda Wilsona (ur. 1954) ze szczególnie znanym projektem dla Maryland Historical Society w Baltimore – *Mining the Museum* (1992-93), ukazującym – po roku studiów artysty nad kolekcją muzealną – luki, przemilczenia i potknięcia kolekcji, szczególnie jeśli chodzi o reprezentacje Afroamerykanów w stanie Maryland. Artystką „kopaczem” i kuratorem jest też Andrea Fraser, która w 1992 roku dla The University Art Museum przy University of California (UC) w Berkeley wykonała wystawę *Aren't They Lovely?*, używając obiektów ze stałej ko-



³¹ Mark Dion *New England Digs*, The Fuller Museum of Art Brockton, MA 2001, s. 21-41.

lekcji. Pytania, jakie się wówczas pojawiły – m.in.: w jaki sposób klasyfikacja narzuca znaczenie oraz tworzy i wzmacnia hierarchie społeczne³² – są kluczowe także dla niniejszego tekstu, podobnie jak rekontekstualizacja instytucji i kwestionowanie jego autorytetu, a poprzez to – kwestionowanie autorytetu uprawnionej narracji.

Nietrudno zauważyć, że choć opisane pięć dołków z lat 60. i 70. nie miały ze sobą nic wspólnego, to sztuka Marka Diona wyrasta w sposób oczywisty z tego doświadczenia. Oczywiście, mówiąc „nic”, dokonuję wyolbrzymienia i odwrócenia hierarchii muzealnych, gdyż w ramach owego „nic” znaleźć można niewątpliwie wspólne elementy, pojęte najogólniej jako krytyka *status quo*: krytykę instytucjonalną, krytykę sztuki oraz głęboką chęć odnowy, a nawet samobójcze tęsknoty mężczyzn-buntowników, desperacko i genialnie rekuperowane dla potrzeb rynku przez dealera Seta Siegelauba. Krytyka instytucji przyczyniła się oczywiście do jej spektakularnych zmian; w ten sposób można powiedzieć, że kopanie dołów spowodowało paradoksalnie odnowienie koncepcji muzealnictwa, a nie zapoczątkowanie jakiejś nowej artystycznej procedury (choć oczywiście Heizer kopie nadal na swej posiadłości w hrabstwie Lincoln w stanie Nevada, realizując *The City*). Można jednak zauważyć coś wręcz przeciwnego – iż Dion stał się potrzebnym materiałem dowodowym podtrzymującym tożsamość instytucji nowoczesnego narodu i państwa. Kopanie dla muzeum stało się – jakby to powiedział cytowany już Donald Preziosi – archiwum wedut, oknem na czas, miejsce, moment historyczny, etniczność i biografię, dowodem w jakiejś sprawie, geomantycznym pejzażem. Dzięki Dionowi to, co przygodne i niezrozumiałe, zostało – poprzez



³² L. King & J. Marstine, *The University Museum and Gallery: a Site for Institutional Critique and a Focus of the Curriculum*, [w:] *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, ed. by J. Marstine, Blackwell Publishing, London 2006, s. 267.



il. 9 Michael Heizer, *Nine Nevada Depression*, No. 8, 1968

system protolarnych czynności i metod – poddane kanonicznej dramaturgii dyskursu historii sztuki, służącemu muzeum pojmowanemu jako katalizator narracji. Dion pokazuje, jak subiektywne wybory tworzą historię – i pokazuje to dydaktycznie studentom – uczestnikom wykopów. Można powiedzieć złośliwie, że muzeum było w stanie zaakceptować właśnie dydaktyzm, co w rezultacie czyni przedsięwzięcie przewidywalnym i opisywalnym; jednak czyniąc studentów świadomymi polityki reprezentacji, Dion pracuje ostatecznie nad poszerzaniem świadomości, a nie proponuje jedynie finalne wzorce. Jego międzydyscyplinarna działalność kwestionuje też metodologię wyspecjalizowaną w obrębie jednej dyscypliny. Atrakcyjność propozycji Diona polega oczywiście na wydobywaniu tego, co było marginalizowane – w ten sposób, skoro muzeum było miejscem produkcji fikcji (a wręcz *trompe d'oeil*, jak pisał Preziosi), pragniemy wierzyć, że wydobywając nieobecności, zamieniamy produkcję iluzji na produkcję rzeczywistości, wystawiając w muzeum to, co było dotychczas poza nim. Jest jeszcze inna sprawa – kopacze dołów wykonywali dzieła poniżej oczekiwań, które nie wpisywały się w narratywną teleologię; ich prace podkopywały idee sztuki zarówno jako obiektu, jak i medium, w ten sposób prawda sztuki nie dawała się nigdzie ulokować – i ta destabilizacja stanowiła właśnie problem dla tworzenia narracji, które dotrzymywałyby kroku temu, co zrobili artyści. Dyskurs historii sztuki nie był w stanie zaakceptować przygodności i unikatowości tych działań, a historycy sztuki – napisać o swojej porażce, za który można uznać termin *earthwork* łączący opisane 5 dołów w ziemi. Bo historyk sztuki to przecież *besserwisser*, a ta funkcja – w momencie gdy artysta nie wyczarowuje już uniwersalnych metafor – posługuje się nieracjonalnością i nie chce nawet stanowić organizacyjnego, patriarchalnego źródła dzieła sztuki, wydaje się anachroniczna. Być może zatem czasem dowiemy się więcej z uczciwie wyartykułowanego „nie wiem” lub z nieostrych, okrążających dzieło stwierdzeń, które rezygnują z ostatecznego i autorytatywnego rozwiązania oraz klasycznych narracji?

dr hab. Anna Markowska

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

Źródła ilustracji:

1-3: S. Boettger *Earthworks an the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2002

4-5: M. Dion, *Archeology*, Black Dog Publishing Ltd, London 1999

6-7: Mark Dion *New England Digs*, The Fuller Museum of Art Brockton, MA 2001

8-9 J. Kastner, B. Wallis, *Land and Environmental Art*, Phaidon Press Limited, London 1998