

Wszystko o Ewie. Eva Hesse i postminimalistyczna ironia romantyczna

Wojciech Szymański

Recenzje i redakcję zapewniło / Peer review and editing organised by:

Katarzyna Jagodzińska, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków / International Cultural Centre, Krakow

Recenzenci / Reviewers:

Paweł Leszkowicz, Monika Rydiger

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0082)

Streszczenie

Artykuł jest propozycją interpretacyjną twórczości Ewy Hesse w kontekście ironii romantycznej. Punkt wyjścia rozważań stanowi jeden z tekstów autorstwa Arthura Danto, w którym amerykański filozof dokonuje pozytywnego przewartościowania prac artystki i odczytuje je jako zabarwione sporym poczuciem humoru połączenie dwóch – nieprzystających na pierwszy rzut oka – tradycji sztuki amerykańskiej XX wieku: abstrakcyjnego ekspresjonizmu i minimalizmu. To, co Danto znajduje zabawnym, autor artykułu uznaje za cechę ironii romantycznej, którą to postawę przypisuje Ewie Hesse. W drugiej części artykułu przedstawione zostały dwa konkurencyjne stanowiska interpretacyjne dzieła Ewy Hesse: Roberta Pincus-Wittena i Lucy R. Lippard, które jednak, używając pojęcia ironii romantycznej, można uzgodnić, wskazując przy tym na pomijany dotychczas, aczkolwiek istotny, ironiczny aspekt twórczości amerykańskiej artystki.

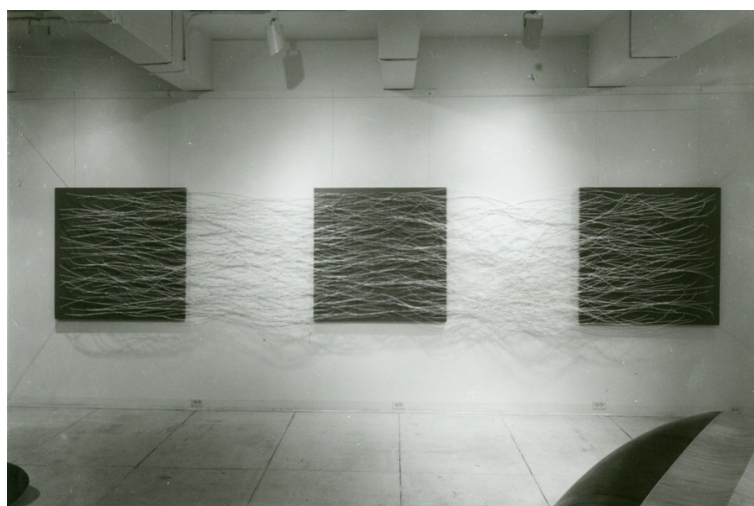
Contents

Minimalizm abstrakcyjny

Ironia romantyczna w teatrze marionetek. Minimalizm ironiczny

Dwa klasyczne odczytania

Minimalizm romantyczny



1 Eva Hesse, *Metronomic Irregularity II* [*Metronomiczna nieregularność II*], 1966, grafit, farba, papier-mâché, płyta pilśniowa, drewno, drut w bawelnie, 122 x 610 cm, 3 panele. Mienie Ewy Hesse, po 1971 lokalizacja nieznana, widok instalacji w Fischbach Gallery, Nowy Jork 1966 (fot. Rudolph Burckhardt, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014)

- [1] W nakręconym w 1950 roku filmie w reżyserii Josepha L. Mankiewicza pod tytułem *All About Eve*, młoda dziewczyna, panna Eve Harrington, zagorzała fanka teatru, przypadkowo poznaje swoją największą idolkę, wielką gwiazdę Broadwayu, Margo Channing. Zdobywając jej zaufanie, zostaje najpierw jej sekretarką i powiernicą, potem – dzięki znajomości ról wielkiej aktorki, na której przedstawienia chodziła wielokrotnie – dublerką, by wreszcie, za pomocą intrygi krytyka teatralnego, zgarnąć przeznaczoną dla Margo rolę i zdobyć aplauz krytyki i stać się nową, świeżą gwiazdą przekraczającą całe teatralne dotychczas. Gdyby przyszło opisać mi jednym słowem, o czym jest *Wszystko o Ewie*, powiedziałbym, że jest to film o mimikrze. To mimikra bowiem pozwoliła Ewie stać się grającą w kostiumie Margo jej dublerką w teatrze, a także właśnie dzięki upodobnieniu się do naiwnej i uczynnej dziewczyny, którą Ewa jedynie udawała, stawała się dublerką Margo w rzeczywistości. Jest więc *Wszystko o Ewie* filmem, który służyć może jako ilustracja sformułowanego przez Denisa Diderota paradoksu o aktorze, wedle którego "aktor nie powinien przeżywać swojej roli, lecz udawać, że wciela się w przedstawioną postać"¹. W kontekście tak rozumianej mimikry, odczytywać można twórczość amerykańskiej rzeźbiarki niemiecko-żydowskiego pochodzenia, zmarłej przedwcześnie w 1970 roku Evy Hesse; najistotniejszej dla sformułowanego przez Roberta Pincus-Wittena pojęcia postminimalizmu i ukutej przez Lucy R. Lippard koncepcji abstrakcji ekscentrycznej² artystki oraz jej szczególną pozycję, jaką zawdzięcza odgrywaniu dwóch ról jednocześnie: abstrakcyjnej ekspresjonistki i minimalistki zarazem. Wszystko to w jednym celu, który wyjaśniła dość enigmatycznie, odwołując się do słownictwa z rejestru gry aktorskiej. Jak relacjonuje Lippard: "Zapytana, czy uprawia satyrę na minimalizm, odpowiedziała, że pogrywa sobie jedynie ze swoją wyobraźnią, jeśli w ogóle"³.

[<top>](#)

Minimalizm abstrakcyjny

- [2] Owo, z teatralnej – i kampowej zarazem – strategii zapożyczone udawanie, zostało zbudowane na powtórzeniu pewnych charakterystycznych dla zarówno malarstwa, jak i minimalizmu, gestów i form. To dziwne, ekscentryczne połączenie dwóch tradycji, było

¹ Andrzej Tadeusz Kijowski, *Teoria teatru. Rekoniesans*, Gdańsk 2001, 13.

² Pojęcie "postminimalizm" amerykański krytyk ukuł w 1971 roku i użył w opublikowanym wtedy na łamach *Artforum* tekście poświęconym zmarłej w maju 1970 roku Evie Hesse, a zatytułowanym "Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime". Pojęcie "abstrakcja ekscentryczna" związane jest natomiast z Lucy Lippard, która to ukuła je w 1966 roku i wykorzystała w swoich wykładach, jakie dała na University of California w Berkeley i w Los Angeles County Museum w lecie tego roku, by za jego pomocą zatytułować swoją wystawę, którą otworzyła we wrześniu 1966 roku w nowojorskiej Fischbach Gallery. Tekst pod tym tytułem natomiast ukazał się w *Art International* w listopadzie 1966 roku, by zostać przedrukowanym w zmienionej nieco wersji w zbiorze pism krytycznych Lippard w 1971 roku. Zob. Lucy R. Lippard, "Eccentric Abstraction," w: Lucy R. Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971, 98.

³ Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York 1976, 188.

zauważalne dla przypatrujących się jej twórczości od samego początku, z czego zdaje relację Arthur C. Danto, autor tekstu poświęconego Evie Hesse i zatytułowanego – *nomen omen* – *All About Eve*. Amerykański filozof – w swoim innym, z równie wdzięcznym podtytułem *Komedie podobieństw* eseju – opisuje pracę artystki, którą zobaczył w 1966 roku na wystawie Lippard w Fischbach Gallery, rekonstruując niedowierzanie i reakcje publiczności, jakie wzbudziła wówczas propozycja Hesse, a którą była praca zatytułowana *Metronomic Irregularity II* (1966, Il. 1):

Rozważmy [pracę] Evy Hesse, której wielki rzeźbiarski wpływ dzisiaj jest zapewne oczywisty, ale który był tak zupełnie nieznan wóczas, kiedy praca ta została po raz pierwszy pokazana w 1966 roku. Nawet niedzielny odbiorca sztuki mógł w zetknięciu z nią stwierdzić, że niemalże zobaczył coś z kosmosu. Praca ta jest dość szeroka i składa się z trzech pomalowanych drewnianych desek. Rozmiar każdej z nich wynosi czterdzieści osiem cali kwadratowych. Deski są oddzielone od siebie, a przestrzeń pomiędzy nimi właściwie równa. W deskach wywiercone zostały, ułożone w równych półcalowych odstępach, otwory i deski wyglądają jak fabrycznie produkowane tablice, chociaż zostały wykonane ręcznie. Tablice połączone są nałożonymi na nie drutami rozciągniętymi luźno, wchodzącymi i wychodzącymi z otworów tak, że sprawia to wszystko wrażenie płątaniny. [...] Niczego takiego nie można było zobaczyć w 1966, a nawet dla kogoś, kto często bywał w studio Hesse, musiało to być coś całkiem nowego⁴.

- [3] Próby zracjonalizowania tego opisanego powyżej przez Danto niedowierzania oparte były na odszukaniu pewnych podobieństw, nawiązań i aluzji, jakie Hesse poczyniła w swojej pracy. Tymi natomiast były, to jasne, abstrakcyjny ekspresjonizm i – w drugim czytaniu – minimalizm. Danto cytuje recenzję z wystawy autorstwa – jak zawsze niezawodnego – Hiltona Kramera, jaka ukazała się w "The New York Times". Druzgocąco błędna i niesprawiedliwa według filozofa recenzja określała pracę Hesse "secondhandem", który "w prosty sposób przenosi pomysły *drippingu* Jacksona Pollocka w medium trójwymiarowe"⁵. Chociaż recenzja bardzo nie podobała się Arthurowi Danto, przyznawał on jednak, że dostrzeżenie w płątaninie drutów transpozycji Pollocka, zakrawa wręcz na odkrycie na polu krytyki artystycznej. Można wszakże gest Hesse, który jest powtórzeniem gestu Pollocka w innym medium, odczytać na dwa przynajmniej sposoby, negatywnie – jak zrobił to Kramer, lub pozytywnie – jak robi to Danto, wartościując ten eksces. Wedle negatywnego odczytania byłby to gest, pozostając w teatralnych analogiach i odwołując się do Diderota, słabej aktorki, która chce być jak Jackson Pollock, usiłując powtórzyć gest wielkiego aktora i wierząc, że można i należy gest ten wcielić, a nie udawać, że się wciela. Wóczas faktycznie, pisze Danto, "byłoby to żałosne, z drugiej ręki zapożyczone i drugorzędne, [bo] wspaniałego napięcia malarstwa Pollocka

⁴ Arthur C. Danto, "The Art World Revisited: Comedies of Similarity," w: Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley – Los Angeles – London 1992, 43-44. Ten, a także wszystkie kolejne fragmenty tekstów, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w tłumaczeniu własnym.

⁵ Danto, "The Art World Revisited," 44.

zwyczajnie nie można znaleźć w luźnych i nieporadnych drutach"⁶. Można jednak gest Evy Hesse odczytywać inaczej i wartościować go pozytywnie. Aby tego dokonać jednak, nie można, jak zrobił to Kramer, zatrzymać się na odczytaniu pracy jako naiwnej i nieudolnej próby "bycia-jak-Jackson-Pollock". Wręcz przeciwnie, w geście Hesse trzeba zauważyć po pierwsze – nawiązania, jakie ta robi do minimalizmu i po drugie – jej ironiczną postawę, która nie polega wcale na zwykłym powtórzeniu, lecz udawaniu, że się powtarza. Danto tłumaczy, że Kramer, który zatrzymał się na pierwszym nawiązaniu do Pollocka popełnił błąd, gdyż nie uwzględnił trzech tablic z otworami, które nie mają przecież nic wspólnego z dziełem malarza; nie są jedynie ramą dla trójwymiarowej transpozycji Pollocka, za jakie trzeba byłoby je uznać, ograniczając się jedynie do "malarskiego" odczytania pracy. Trzy podziurkowane deski są – tak samo jak zwisające na nich druty – elementem znaczącym i:

Przynależą one do innego porządku rzeczy, niemożliwego na gruncie abstrakcyjnego ekspresjonizmu, lecz całkowicie możliwego w świecie minimalizmu, do którego Hesse należała, z charakterystycznym dla niego rozmyślnym użyciem materiałów fabrycznych, jak właśnie dziurkowane tablice⁷.

- [4] W takiej optyce dopiero z pracy Hesse zdjęć można odium "drugorzędności secondhandu", w interpretacji dzieła skupiając się na tym, że jest ono złożone z dwóch przeciwstawnych sobie rodzajów materiałów i elementów, z których jeden jest mechaniczny i uporządkowany, drugi natomiast nieuporządkowany i nieregularny, odręczny. Jeden z nich przynależy do porządku klasycznego, drugi zaś do romantycznego; jeden jest męski, a drugi kobiecy, a cała praca została zbudowana na materiałowym oraz symbolicznym napięciu pomiędzy tymi dwoma porządkami⁸. Danto, który zauważył, że jeden z dwóch elementów, z jakich składa się praca Evy Hesse – ten, który Kramer opisał jako niezręczne naśladowanie Pollocka – przypisać można porządkowi romantycznemu, a nieprzystawalność tego porządku do klasycznych tablic, sprawia, że "praca ta jest zabawna, bardzo zabawna"⁹. Aby wzmocnić ten komiczny akcent swojej interpretacji, Danto powołuje się na odautorską wypowiedź Hesse, w której ta mówiła o komedianckich własnościach własnej twórczości, zobiiektywizowanym poczuciu absurdalności i głupstwach, które w niej zawiera¹⁰. Można jednak rozumienie romantyczności, jakie daje Danto, rozszerzyć na całą praktykę artystyczną Hesse. Tak rozszerzona idea romantyczności zawierałaby się nie tylko w jednym elemencie pracy artystki, jak widział ją Danto, lecz w obejmującym całą jej praktykę artystyczną,

⁶ Danto, "The Art World Revisited," 44.

⁷ Danto, "The Art World Revisited," 44.

⁸ Danto, "The Art World Revisited," 44-45.

⁹ Danto, "The Art World Revisited," 45.

¹⁰ Danto, "The Art World Revisited," 45. Arthurowi Danto chodzi o wywiad, jaki przeprowadziła z Evą Hesse Cindy Nemser dla *Artforum* i jaki ukazał się na jego łamach w maju 1970 roku.

dowcipnym według Danto, łączeniu przeciwieństw. Dowcip bowiem – jak powiada Friedrich Schlegel, ojciec ironii romantycznej – to zdolność łączenia przeciwieństw¹¹.

[<top>](#)

Ironia romantyczna w teatrze marionetek. Minimalizm ironiczny

- [5] Ironia romantyczna wymyślona w kręgu jenajskich romantyków oparta była na dowcipnej i "fragmentarycznej genialności", która biorąc w nawias różnice pomiędzy fantazją a rozumem, ani ich nie zacierała, ani też nie podtrzymywała, a jej istota "polegała na tym, by pokazać, że w świecie nieustannej przemiany żadnej z form wyrazu nie można przypisać stałej pozycji i wartości"¹². Z tej epistemologicznej zasady – niemieckie słowo *Witz* określające dowcip wywodzi się bowiem od czasownika wiedzieć, *wissen* – wynika i to, że "należy uświadomić sobie tę nieskończoną niejednorodność, co oznacza, że należy także uświadomić sobie, że być sobą, to być także kimś innym"¹³; a "deskę należy nawiercać tam, gdzie jest najgrubsza"¹⁴. Tak rozumiana ironia problematyzuje oczywiście metaforę życia jako teatru, w którym – jak w filmie Mankiewicza – jedni doskonale rozumieją, że powtarzając, udają (Ewa), inni natomiast – dalece mniej skłonni do autoironii – myślą, że ci, którzy powtarzają, na serio przeżywają swoją rolę, bo chociaż doskonale wiedzą, na czym polega teatr, nie biorą pod uwagę teatralnego wymiaru rzeczywistości (Margo); tak, jak gdyby nie wzięli na serio, bądź nie potrafili szerzej zastosować, zbudowanego na odróżnieniu naśladowania (*mimesis*) i przeżycia (*katharsis*) opisanego przez Diderota paradoksu aktora. Nie jest to dziwne, gdyż ironia – której im brakuje – także jest wszak formą paradoksu¹⁵. Naśladowanie, które zawsze związane jest z komicznością i ironiczny dystans, polegający na pewnej samoświadomości naśladownictwa, w kontekście teatralnym problematyzuje Heinrich von Kleist w swoim

¹¹ Zob. Michał Paweł Markowski, "Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna," w: Friedrich Schlegel, *Fragmety*, przeł. Carmen Bartl, Kraków 2009, XXI. Łączenie przeciwieństw, jakie stosowała w swojej twórczości Eva Hesse, jest dobrze rozpoznany zjawiskiem i było opisywane już wielokrotnie. Maurice Berger, na przykład, opisując prace *Not Yet* (1966) i *Ringaround Arosie* (1965), zauważa, że ich znaczenie oscylowało wokół sprzecznych ze sobą biegunów: męskiego/żeńskiego, miękkiego/twardego, zwyczajnego/dziwnego, czy uwodzicielskiego/odrzucającego. Zob. Maurice Berger, "Objects of Liberation: The Sculpture of Eva Hesse," w: Helen A. Cooper, red., *Eva Hesse: A Retrospective*, kat. wyst., New Haven 1992, 123. Anne Middleton Wagner z kolei wymieniała takie sprzeczności jak: wątrość/siła, mięso/lateks, nieobecność/obecność. Zob. Anne Middleton Wagner, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keefe*, Berkeley 1996, 268. Na temat pracy *Contingent* (1969) pisała natomiast Susan Best, ukazując wewnętrzne napięcia, jakie wytwarzają tu przeciwieństwa: skóra/nie-skóra, martwe/żyjące, dezintegracja/zachowanie, piękne/brzydkie, malarstwo/rzeźba. Zob. Susan Best, *Visualizing Feeling. Affect and the Feminine Avant-Garde*, London – New York 2012, 86.

¹² Zob. Markowski, "Poiesis," XXI.

¹³ Markowski, "Poiesis," XXVI.

¹⁴ Friedrich Schlegel, "Fragmety krytyczne, przeł. Carmen Bartl," w: Schlegel, *Fragmety*, 5.

¹⁵ Schlegel, "Fragmety krytyczne," 17.

arcydzielnym tekście zatytułowanym *O teatrze marionetek*. Opisuje w nim – niewyuczonego w ironii romantycznej – chłopca, który myślał, że jest jak *Spinario* i który:

chcąc osuszyć stopę i kładąc ją na podnóżku, rzucił w wielkie lustro; uśmiechnął się i powiedział mi, jakie poczynił odkrycie. W rzeczy samej, w tejże chwili odkryłem to samo i ja; lecz – czy to chcąc wypróbować pewność wdzięku, jaki go zdobił, czy to chcąc nieco uleczyć go z próżności – roześmiałem się i rzekłem, że chyba mu się przywidział duch! Zapłonął się i po raz drugi uniósł stopę, aby mi rzecz ukazać; próba ta jednak, co łatwo było przewidzieć, zawiodła. Zmieszany uniósł stopę po raz trzeci i czwarty, unosił ją bodaj dziesięciokrotnie – na darmo! nie był w stanie wydobyć tego ruchu ponownie; co ja mówię! ruchy, jakie czynił, miały w sobie element takiego komizmu, że z trudem mi przyszło stłumić śmiech¹⁶.

- [6] Na przykładzie przywołanego tutaj fragmentu bardzo dobrze widać, że komizm wynika z nierozróżnienia *mimesis* ("rzucił w wielkie lustro") i *katharsis* ("uleczyć go z próżności"), które to rozróżnienie dokonuje się dzięki ironii właśnie ("roześmiałem się"). Genialność Evy Hesse – jako rzeźbiarki, która jest także w myśl tej interpretacji aktorką na scenie wielkiego teatru świata – nie polega zatem ani, jak twierdził – nie zauważywszy jej nawet – Kramer na bezrozumnym powtórzeniu gestu Pollocka, ani, jak uważał Danto, na humorystycznej dialektyce różnicy pojmowanej jako zasada jej twórczości. Genialność Evy Hesse polegała właśnie na wzięciu w nawias niedających się na pierwszy rzut oka pogodzić różnic i (auto)ironicznym – w tym sensie romantycznym – dystansie do odgrywanej przez siebie roli, która polega na tym, że "udaje się, że się powtarza"¹⁷. Nie dziwi zatem fakt, że Lucy Lippard kilkakrotnie w swoim tekście o abstrakcji ekscentrycznej, której Hesse jest najbardziej wyrazistą – bo właśnie niejednoznaczna i jednoznaczna zarazem¹⁸ – postacią, odwoływała się do spopularyzowanego w 1964 roku przez Susan Sontag pojęcia kampu. Kampu, który uważać można za współczesną odmianę ironii romantycznej, kampu, który także operuje metaforą życia jako teatru¹⁹.

¹⁶ Heinrich von Kleist, "O teatrze marionetek, przeł. Jan Ekier," w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. Tadeusz Namowicz, Wrocław 2000, 579.

¹⁷ W podobny sposób na temat artystki, chociaż bez rozpoznania i nazwania jej postawy ironiczną, wypowiadał się Lawrence Alloway w katalogu wystawy "Tony Delap/Frank Gallo/Eva Hesse" w 1970 roku: "Jednym z naszych zakorzenionych nawyków myślenia jest dualistyczne rozumienie świata za pomocą takich par pojęć jak: dobro i zło, my i oni, północ-południe. W sztuce jedną z takich par jest klasycyzm i romantyzm; geometria i formy organiczne to druga para. Jest piętnem oryginalności twórczości Hesse, co dla niektórych ludzi stanowi trudność, że jej rzeźby nie dostosowują się do tej ostatniej pary przeciwieństw. Na przykład, rzeźby te, chociaż składają się z ciekawych modularnych unitów, których powtarzalność nawet rozpoznajemy, stają się zasupłane i chaotyczne". Cyt. za Robert Pincus-Witten, "Eva Hesse: More Light on the Transition from Post-Minimalism to the Sublime," w: Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*, New York 1977, 53.

¹⁸ Mówiąc o Hesse, że jest niejednoznaczna, mam na myśli jej wieloznaczność, bo ironiczną, metodę twórczą. Kiedy mówię o jednoznaczności, mam na myśli to, że jej twórczość, gdyby porównać ją z innymi artystkami i artystkami, których Lippard włączyła do abstrakcji ekscentrycznej, a Pincus-Witten do postminimalizmu, okazuje się niezwykle jednorodna, co wynika oczywiście z tego, że artystka zmarła w młodym wieku i jej twórczość zamyka się właściwie w jednej dekadzie. Tę jednoznaczność zauważa zresztą Pincus-Witten, odwołując się do tych przyczyn. Zob. Pincus-Witten, "Eva Hesse," 45.

¹⁹ Susan Sontag, "Notatki o Kampie, przeł. Wanda Wertenstein," w: *Literatura na Świecie* 1979, nr. 9, 322.

Danto, kończąc swoją opowieść o artystce, również odwołał się zresztą do teatralnego porównania:

Jeżeli istnieje jakiś związek pomiędzy płataniną Hesse a Pollocka, jest on referencyjny i satyryczny zarazem. Hesse bowiem wzięła udział [także] w wystawie, której tytuł był uwłaczający dla abstrakcyjnego ekspresjonizmu i brzmiał *Abstrakcyjne nadmuchiwanie, ekspresyjne zapychanie (Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism)*. [...] Kramer posługiwał się innym dyskursem, który to, jakby tego było mało, przywiódł go do niezamierzonej komedii podobieństw, która tak bardzo oszpeca sposób mówienia świata sztuki o sztuce: jeśli coś wygląda tak samo (lub nawet podobnie), to jest tym samym²⁰.

[7] Należy jednak zastanowić się: czemu ów ironiczny gest Evy Hesse miał służyć? Można na to pytanie próbować odpowiedzieć na kilka przynajmniej sposobów. I tak, Susan Best, wykorzystując psychoanalizę, pisze o pracach Evy Hesse z punktu widzenia feminizmu korporalnego, jako o twórczości afektywnej. Interpretacja, wedle której zbudowane na przeciwieństwach prace Hesse wyrażają afektywne emocje i pożądanie artystki, jest naturalnie wielce obiecujące, aczkolwiek po pierwsze – jak się wydaje, nie trzeba sięgać po autorytet chilijskiego psychoanalityka Ignacio Matte-Blanco, by w pracach Hesse zauważyć cielesność i afektywność²¹. Po drugie, interpretacja proponowana przez Best nie jest, by się tak wyrazić, najlepsza, gdyż zakładając ahistoryczny, to jest niezmienny, model jaźni, uniwersalizuje jednostkowość doświadczenia, a ta zależna jest od warunków historycznych. Ta pisana z wysokiego c narracja, nie uwzględnia ponadto, istotnej w proponowanej tutaj lekturze ironicznej – ale także dla Lippard i Pincus-Wittena – subwersyjnej ironii artystki.

[8] Można na wyjściowe pytanie odpowiedzieć w sposób bardziej historyczny, uwzględniający historyczne właśnie uwikłania jednostki, czego podjęła się Anna Chave. Według tej historyczki sztuki prace Hesse i zawarte w nich przeciwstawne właściwości odczytywać można jako zewnętrzny wyraz biograficznej traumy artystki – żydowskiej uciekinierki z nazistowskich Niemiec. O pracy *Contingent* z 1969 roku pisze tak: "Wygląda to jak koszmarne panoplia olbrzymów, brudne bandaże, albo nawet gorzej, jak wiele zdartych, ludzkich skór"²². Niezwykle obrazowy język Anny Chave, który przywodzi na myśl bardziej skojarzenia z amerykańskimi horrorami klasy B, niż z zamierzonym przez autorkę nazistowskim ludobójstwem, w którego kontekście chciała osadzić Hesse, może odstręczać. Trzeba jednak przyznać, że ukazanie wykorzystującej nowe, cielesne – jak skóra – materiały, prac Evy Hesse w takim kontekście jest interesujące i wielce przydatne²³.

²⁰ Danto, "The Art World Revisited," 46.

²¹ Zob. Best, *Visualizing Feeling*, 87-91.

²² Anna C. Chave, "Eva Hesse: A Girl Being a Sculpture," w: Helen A. Cooper, red., *Eva Hesse: A Retrospective*, kat. wyst., New Haven 1992, 101.

²³ Na przykład, gdyby porównać te prace z pracami autorstwa Aliny Szapocznikow, co zresztą w jakimś stopniu, już się odbywa – mam na myśli przygotowaną przez Agatę Jakubowską i Joannę

[9] Nie postponuję tutaj naturalnie wszelkich odczytań osadzonych w paradygmacie psychoanalitycznym, które zbyt dobrze zakorzenione w amerykańskich studiach nad wizualnością i historii sztuki wniosły niezwykle cenne inspiracje do odczytania twórczości Evy Hesse i są, można zaryzykować stwierdzenie, jednym z wiodących dyskursów, w ramach którego interpretuje się tę sztukę, o czym świadczą nie tylko teksty przywołanych powyżej autorek, lecz także na przykład analizy i interpretacje Griseldy Pollock²⁴. Bardzo popularne, żeby nie powiedzieć modne, afektywne odczytanie twórczości amerykańskiej artystki, jakie proponuje Best, obarczone jest jednak jeśli nawet nie błędem, to poważnym metodologicznym problemem, o którym wspomniałem powyżej. Problem ten jest niejako wpisany we wszelkie ahisteryczne i dlatego uniwersalistyczne modele tłumaczenia i interpretacji form historycznych (w tym sztuki), a więc przygodnych i zawsze rozumianych w odpowiednim kontekście. W tym oczywiście – między innymi – teorię afektów Silvana Tomkinsa, jaką przytacza badaczka i konkurencyjną względem niej, na jaką powołuje się, teorię Ignacio Matte-Blanco. Niezależnie od tego, za którą z afektywnych teorii opowiadamy się – uświadomionych (Tomkins) czy nieświadomych (Matte-Blanco) – nie ma i nie może być prostego przełożenia afektów na dzieła sztuki. Innymi słowy, nawet najobszerniejszy zbiór afektów, które wzorem Tomkinsa podzielimy na dziewięć – lub wzorem Matte-Blanco na więcej – kategorii/podzbiorów, nigdy nie będzie w stanie – jako zbiór skończony – wytłumaczyć potencjalnej nieskończoności form wypowiedzi artystycznych. Świadoma jest tego także, jak się zdaje, Best, która swoją opowieść o sztuce amerykańskiej artystki kończy przywołaniem pracy Zygmunta Freuda z 1905 roku pod tytułem *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przywołanie klasycznego tekstu Freuda w tym kontekście, w którym powiada się, że „dowcip jako taki jest łajdakiem o rozdwojonym języku”²⁵, tłumaczyć ma zapewne ambiwalentny i nieuchwytny, wręcz nieskończony potencjał interpretacyjny, jaki wyłania się z wymykającej się konkretnym przypisaniom do afektów sztuki Evy Hesse.

[10] W momencie, w którym badaczka przywołuje Freuda i jego tekst poświęcony dowcipowi, wywołuje – nieświadomie być może, gdyż termin nie pada – pominiętą dotychczas w swoich analizach ironię. Dowcip powraca bowiem wraz z Freudem z całą jego dwuznacznością – Janusowym obliczem boga z językiem żmii – polegającą przede wszystkim na z jednej strony wywoływaniu efektu komizmu poprzez odnoszenie się do nieświadomości i odkrywania treści nieświadomych – *ob-scenicznych* –

Mytkowską w 2009 roku wystawę dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, zatytułowaną *Niezgrabne przedmioty*, na której poza pracami Szapoczników, pokazano także rysunki Evy Hesse – można byłoby zarysować interesujące paralele pomiędzy twórczością obu artystek. Nowe materiały, które te stosowały w swojej twórczości w mniej więcej tym samym czasie, można byłoby czytać jako próbę wyrażenia doświadczenia długotrwałej choroby, kobiecego punktu widzenia, czy też żydowskiego losu po Zagładzie.

²⁴ Zob. Griselda Pollock, Vanessa Corby, red., *Encountering Eva Hesse*, New York 2006.

²⁵ Sigmund Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1993, 196.

wyzwalających śmiech, z drugiej zaś strony na zawsze przecież *scenicznym* charakterze dowcipu – gdyż ten musi być przykrojony do oczekiwań percepcyjnych słuchaczy/odbiorców, aby był zrozumiały. Innymi słowy, tylko w zrozumieniu owej paradoksalnej – ob-*scenicznej* i *scenicznej* zarazem – natury dowcipu, żart udaje się i ma wyzwalającą, rozkoszną moc.

- [11] W takim odczytaniu właśnie, po pierwsze, pojawia się ironia, którą utożsamiam z ironią romantyczną, po drugie, odsłania się sens i znaczenie twórczości Hesse, która nie jest teraz odczytywana jako świadome lub nieświadome ćwiczenie z afektów przybierających postać dzieł sztuki, lecz jako przewrotna gra z konwencjonalnym rozumieniem afektów, jak również z "afektywną" sztuką. To wyzwalające artystkę z rozważań nad afektami odczytanie wymaga też pewnej korekty, pozwalającej sytuować ją niejako ponad lub poza afektami. W takiej optyce twórczość artystki nie tyle poddaje się różnorodnie doprecyzowanym teoriom afektywnym, co jawi się jako swobodna z tymi teoriami gra. Jeśli ktoś chciałby powołać się więc na autorytet Tomkinsa, powinien zrobić to nie tyle odnosząc się do jego teorii afektów, lecz do – wywodzącej się z niej, jakże teatralnej – teorii scenariuszowej (*script theory*). Teoria ta unika problemu tłumaczenia historycznych form za pomocą ahistorycznych modeli psychologicznych, gdyż zakłada *sceniczny* i świadomy charakter wykorzystywania odpowiednich gestów i wyrazów ekspresywnych przez człowieka-aktora jako odpowiedzi-reakcji na dany afekt. A jeśli tak, to owe ekspresje nie są determinowane biologicznie, lecz mają charakter konwencjonalny i jak z każdą konwencją, można sobie z nimi dowolnie pogrywać, osiągając zarówno efekt komizmu sytuacyjnego, jak i dystansując się od nich i ich rzekomo kataraktycznej mocy.
- [12] Można także – powracając do wyjściowego pytania o cele ironicznego gestu Evy Hesse, i to zamierzam teraz zrobić – poszukać odpowiedzi na tak zadane pytanie w przywoływanych już tekstach autorstwa Lippard i Pincus-Wittena. Obraz Evy Hesse i charakteryzowanych na przykładzie jej twórczości cech szerszego zjawiska (postminimalizmu), jaki wyłania się z tekstów tych krytyków sztuki, chociaż pod pewnymi względami zbliżony, zasadniczo różni się.

[<top>](#)

Dwa klasyczne odczytania

- [13] Robert Pincus-Witten w myśl swojego programowego postminimalistycznego pisania o postminimalizmie sytuuje twórczość artystki w kontekście ściśle biograficznym, jej ironiczną twórczość osadzając w charakterystycznym według niego dla artystki, opartym na poczuciu absurdu, widzeniu świata. Odwołuje się więc często do odautorskich komentarzy i notatek artystki, cytuje je i wyjaśnia. Pincus-Witten przywołując cykl trzech – wszystkie pochodzą z 1966 roku – prac autorstwa Hesse *Metronomic Irregularities*, z

którego to cyklu pochodzący obiekt był przedmiotem analizy dokonanej przez Danto, pisze:

Ta decyzja [o połączeniu tablic drutami] łączy stabilność minimalistycznej ontologii z nieobliczalną nielogicznością zawartą w ekscentrycznych [!] wzajemnych połączeniach. Takie wrażenie wywołane jest przez pokryte bawełną druty, które stają się źródłem nowych wątków²⁶.

- [14] Według krytyka destabilizacja wypracowanej na polu minimalizmu ontologii dzieła sztuki, która odbywa się w twórczości Hesse przez wprowadzenie "biomorficznych, przynoszących ulgę elementów, które zapowiadają ożywczą postawę wobec dwuznacznej malarsko-rzeźbiarskiej formuły"²⁷, związana jest z tak odczuwanym przez artystkę absurdem świata, jak i z autoironicznym zdystansowaniem się wobec tego absurdu, który cechuje zarówno jej postawę artystyczną, jak i innych, zaliczanych do postminimalizmu artystów:

Zasadniczo odmienny [od minimalizmu] asortyment prac został powołany do istnienia jako opór wobec architektonicznych i rzeźbiarskich ambicji minimalizmu. Artyści wyznaczający sobie za cel oczyszczenie pełnej powagi atmosfery minimalizmu, przyjęli postawę autoironiczną. Ogólny brak powagi postrzegany był jako "robienie numerów na Oldenburga". Zmieniająca się wrażliwość wyrażała się wzrostem użycia bardzo kolorowych, związanych z emocjami materiałów²⁸.

- [15] I chociaż, w myśl logiki Pincus-Wittena, tak scharakteryzowana autoironiczna postawa postminimalistyczna, wspólna była całej grupie czy generacji artystów, poszczególne użycia ekscentrycznych form i kształtów, a także kolorów przez Evę Hesse, krytyk tłumaczy w odniesieniu do jej prywatnego, pojedynczego i niepowtarzalnego doświadczenia. I tak, pisząc o zaprezentowanej na wspomnianej już wystawie *Abstrakcyjne nadmuchanie, ekspresyjne zapychanie* pracy zatytułowanej *Long Life* (1965), zauważa, że seksualne konotacje w niej obecne, podobnie jak seksualne metafory wprowadzone przez Hesse w pracy *Total Zero* (1966) "nie mają charakteru fikcji literackiej, lecz bodźcem dla ich zaistnienia jest mocno przeżyte doświadczenie"²⁹. W podobnym tonie wypowiada się na temat, na przykład, kontrolowanego stopniowania szarości, które w pracach Hesse pojawia się z coraz większym natężeniem, gdyż wzrasta jej poczucie absurdalności świata, co związane jest z wydarzeniami z jej życia

²⁶ Pincus-Witten, "Eva Hesse," 54.

²⁷ Pincus-Witten, "Eva Hesse," 45.

²⁸ Pincus-Witten, "Eva Hesse," 46. Cechą autoironii i ironii romantycznej jest zdystansowane podejście do świata i swojej w nim działalności, oglądaniu siebie z boku. Tak rozumianą ironię znaleźć można także w zapiskach Ewy Hesse, która, co podkreśla Pincus-Witten, często mówiła o sobie, robiła to w trzeciej osobie. Na przykład, w zatytułowanym Główny motyw sprzecznych oddziaływań, jakie tkwią w Ewie fragmencie notatek Hesse pisała o sobie jako o Ewie, w której: "1. Oddziaływanie matki: niestabilna, kreatywna, seksualna, grożąca mojej stabilności, sadystyczno-agresywna. 2. Oddziaływanie ojca i macochy: dobra dziewczynka, posłuszna, porządna, czysta, masochistycznie urządzona". Pincus-Witten, "Eva Hesse," 48.

²⁹ Pincus-Witten, "Eva Hesse," 47.

prywatnego, to jest śmiercią ojca i świadomością własnej choroby³⁰. Nie ma wątpliwości, że Pincus-Witten charakteryzował postminimalizm Evy Hesse podobnymi do zwrotów Lippard słowami, zwracając jak ona uwagę na jawny erotyzm, autoironiczność, zmianę wrażliwości, miękkość, marginalność wobec głównego prądu minimalizmu; słowa te są niekiedy identyczne – ekscentryczność – i zdradzają dług, jaki krytyk zaciągnął u Lippard, której nazwisko zresztą w jego tekście także się pojawia. Może dlatego zdumiewać fakt, że w wydanej w 1976 roku monografii Evy Hesse, Lucy Lippard tak bardzo dystansuje się od Pincus-Wittena, że wymienia jego nazwisko w tekście głównym tylko trzykrotnie, w tym raz w bardzo krytycznym kontekście dotyczącym terminu wymyślonego przez niego na opisanie zjawiska, jakim była twórczość Evy Hesse, nawet nie tyle nie podejmując go, co w ogóle go nie dyskutując. Przyczyna tego, niesprawiedliwego może nawet, potraktowania osoby, która bądź co bądź miała na koncie uczestnictwo w przygotowaniu pierwszej dużej monograficznej wystawy artystki³¹ i której to na potrzebę przygotowania wystawy i katalogu jej towarzyszącego, Helen Charash, siostra Evy Hesse, powierzyła zawierające notatki i dzienniki artystki archiwum, zawiera się, jak sądzę, w radykalnie innym odczytaniu twórczości Hesse³². Innymi słowy, chociaż aparat pojęciowy ukuty przez Pincus-Wittena na potrzeby opisanie postminimalizmu bardzo przypomina pojęcia używane przez Lippard do opisu abstrakcji ekscentrycznej, ma inny cel. Spróbuję ukazać to, porównując rozumienie erotyzmu sztuki przez krytyków. Lippard we wspomnianym przeze mnie krytycznym fragmencie dotyczącym Pincus-Wittena pisze tak, krytykując jego – omówiony powyżej – tekst o Evie Hesse:

Niestety, do czasu wystawy prac Hesse, jaka została otwarta w grudniu 1972 roku w Guggenheim Museum, artystka stała się stereotypem lub mitem, odpowiedzią świata sztuki na Sylvię Plath i Diane Arbus. Fakt, że nie popełniła samobójstwa a także i to, że w przeciwieństwie do nich miała ogromnie silną wolę do życia i pracy, zostały zignorowane. Tragiczne fakty z jej życia, które sama co prawda podkreślała, przykryły jej pracę. Rozmiar szkód zwiększył się w związku z zastąpieniem poważnego krytycznego namysłu nad jej twórczością opublikowanymi na łamach "Artforum" w listopadzie 1972 roku, gdy trwała wystawa w Guggenheimie, ostatnich, żalonych pamiętników Hesse. Opublikowany w katalogu wystawy esej Roberta Pincus-Wittena także zawiera nieścisłości dotyczące jej prac i wyolbrzymia wpływ życia na sztukę, a zakończony jest w przesadnym stylu zdaniem: "Jej głos nie przemawia już do nas, lecz ponad nami. W ostatnim roku życia Eva Hesse odkryła sublimację, inną czasoprzestrzeń, której istnienie krytyk może jedynie odgadnąć i którą historyk mapuje powierzchownymi jedynie ścieżkami. Opuściła swoich post-minimalistycznych kolegów i przyjaciół i

³⁰ Pincus-Witten, "Eva Hesse," 44, 48, 54-55, 59, 61.

³¹ Mam na myśli wystawę zatytułowaną *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, która odbyła się na przełomie 1972 i 1973 roku w nowojorskim Muzeum Guggenheima.

³² Być może warto nadmienić, że drugą osobą, która z upoważnienia siostry artystki miała dostęp do jej archiwum była ... Lucy Lippard, która równoległe do amerykańskiego krytyka zaczęła wypracowywać swoją autorską wizję twórczości Hesse. Nie posądzam tym samym wielkiej kuratorki i krytyczki o małostkowość względem konkurenta zajmującego się tym samym tematem, aczkolwiek, nie od dziś wiadomo, że inne byłoby oblicze świata, gdyby nos Kleopatry był krótszy. Zob. Anne M. Wagner, "Another Hesse," w: *October* 69 (1994), 55-56.

dołączyła do Newmana, Stilla, Pollocka i Reinhardta". (Zapewne nie odmówiłaby takiemu towarzystwu, ale nie w takim kontekście)³³.

- [16] W powyższym tekście Lippard zarzuca Pincus-Wittenowi przynajmniej dwie rzeczy. Po pierwsze – wprost – wyolbrzymienie wpływu życia na twórczość, który wynikał w jego tekście oczywiście z programowego dla krytyka biograficznego modelu pisania. Po drugie – nie wprost, ale co czytelne jest dla osób znających krytykowany tekst do katalogu – ustawienie artystki w jednej linii z dwiema "wielkimi szalonymi" kultury amerykańskiej, które – jak powiedziałyby Jean Améry – "podniosły na siebie rękę", to jest z Diane Arbus i Sylvią Plath³⁴. Chociaż sama Lippard nie wystrzega się elementów biografistyki w swojej książce poświęconej artystce, a opisy życia i prac naznaczone są osobistym tonem, czasem nawet pewną elegijnością, krytyczka zaznacza na samym początku, raz jeszcze aluzyjnie dystansując się od Pincus-Wittena, że:

Nadanie całości książki osobistego tonu było trudną decyzją. Od chwili śmierci pamięć o Hesse była bowiem wyzyskiwana nawet przez tych piszących, którzy twierdzili, że w poważny sposób omawiają jej sztukę. Mając to na uwadze, zaczęłam z hiper-świadomością, że jedynym sposobem pisania o Hesse było stąpanie po cienkiej i niebezpiecznej linii pomiędzy sztuką i życiem; naśladowując tym samym jej własne poruszanie się po tej krawędzi³⁵.

- [17] Faktycznie, Lippard w zupełnie inny niż Pincus-Witten sposób wykorzystuje elementy biografistyki, co prowadzi także do zupełnie innego rozumienia erotyczności sztuki, zarysowując fundamentalną różnicę pomiędzy dwoma odczytaniem sztuki Evy Hesse i – ekscentrycznej lub postminimalistycznej – tendencji w połowie lat sześćdziesiątych. Pincus-Witten, by przypomnieć jego stanowisko, twierdził, że otwarcie erotyczne i seksualne formy prac Hesse są wynikiem, czy też swego rodzaju transpozycją, konkretnego doświadczenia życiowego (jak rozstanie z mężem, na jakie się powoływał, czy wspomniana w ich kontekście śmierć ojca artystki). W takim – afektywnym, czy może behawioralnym nawet – modelu interpretacyjnym sztuki, prace Hesse stają się podszytą prościutką i zwulgaryzowaną psychoanalizą, czekającą na interpretatora, obiektywizacją przeżycia. Być może taka, ekspresjonistyczna, jak ją sam przecież krytyk nazywał, metoda, prowadzi go do mimowolnego porównania Hesse i Plath, co zarzuca mu Lippard i tym samym do uczynienia z twórczości Hesse podatnej na interpretacje "afektywne" właśnie, które sztukę traktują raczej jako zewnętrzny objaw kobiecej hysterii, a zmysłową i erotyczną zarazem formę jako przejaw "czegoś innego", co można zapewne różnie, aczkolwiek zawsze esencjonalnie i ahistorycznie definiować jako "histeryczną", typową dla

³³ Lippard, *Eva Hesse*, 180. Dobrze, swoją drogą, że wśród trzech zmarłych przed 1971 rokiem, w którym to pisał tekst, artystów, Pincus-Witten wymienia żyjącego jeszcze Clyfforda Stilla. W innym razie, można byłoby pomyśleć, że Hesse odeszła w zaświaty, by oddać się pośmiertnemu świętym obcowaniu.

³⁴ Pincus-Witten porównał artystkę do Sylvii Plath. Zob. Pincus-Witten, "Eva Hesse," 44.

³⁵ Lippard, *Eva Hesse*, 6.

kobiet, naturę³⁶. Zupełnie inaczej opisywaną przez siebie erotyczność rozumie Lippard, wyciągając także inne wnioski. Za charakterystycznym dla abstrakcji ekscentrycznej "rytmem postorgastycznego spokoju, jaki oferuje się w zamian za ekstazę, czasu po stosunku i jeszcze na nowo nieożywionego pragnienia"³⁷, skrywa się wrażliwość, która "daje początek erotyzmowi bliskiemu inercji"³⁸. Tak opisywany, bierny i pozbawiony macyzmu, agresywności, impulsywności i nagłości – charakterystycznych według Arthura Danto dla ekspresjonizmu abstrakcyjnego³⁹ – erotyzm, który jednak rozbudza emocje i jest ekscentrycznością wymierzoną przeciwko martwej powadze minimalizmu⁴⁰, nie jest jednak przejawem "czegoś innego", jak chciałby Pincus-Witten, czegoś, co skryło się za zmysłowością form, bowiem:

W abstrakcji ekscentrycznej działające na wyobraźnię własności lub szczególnego rodzaju organiczne asocjacje utrzymywane są na poziomie podprogowym i dlatego mogą obejść się bez dobrodziejstw kapłanów Freuda. [...] W idealnej sytuacji worek pozostaje workiem i nie staje się macicą, a rura jest rurą, a nie symbolem fallicznym⁴¹.

[18] Jest to, jak widać, diametralnie inne podejście do sztuki, podejrzliwie przeciwstawiające się psychoanalizie jako filozofii podejrzeń i – co także wydaje się niemniej istotne – odrzucające dobrze widoczne u Pincus-Wittena rozumienie sztuki, które oparte zostało na idei referencyjnej reprezentacji (doświadczenia, myśli, woli, etc.)⁴². O ile ekspresjonistyczno-afektywne czytanie proponowane przez Pincus-Wittena, przybliżyło się na niebezpieczną odległość do dyskursu esencjonalnie ujętej kobiecej hysterii, bezobjawowe, że się tak wyrażę, czytanie Lippard, dalekie jest od tego niebezpieczeństwa, ekscentrycznej dziwności nie przypisując żadnemu dyskursowi, pozostając w tym sensie wiernym wpisanej w pojęcie eks-centryczności. I w tym sensie także Lippard pozostaje w zgodzie z postulatami Sontag: "więcej erotyki, mniej

³⁶ Jest to także bodaj najsłabszy punkt postminimalizmu jako programu krytycznego Pincus-Wittena, ponieważ, jak się teraz wydaje, zbudowany został na błędnym kole. Krytyk bowiem każdą manifestację twórczą uważa za zrozumiałą w odniesieniu do pojedynczych i niepowtarzalnych doświadczeń poszczególnych artystów i artystek, na takiej przesłance wnioskuje za istnieniem ogólnej tendencji w zmianie wrażliwości, którą nazywa postminimalizmem, a jaką może wytłumaczyć tylko w odniesieniu do pojedynczych manifestacji. Innymi słowy, ogólność wyprowadzono z pojedynczości, która uzasadniona jest przez ogólność.

³⁷ Lippard, "Eccentric Abstraction," 111.

³⁸ Lippard, "Eccentric Abstraction," 111.

³⁹ Danto, "The Art World Revisited," 46.

⁴⁰ Lippard, *Eva Hesse*, 83.

⁴¹ Lippard, *Eva Hesse*, 83. Przyznać trzeba jednak, że wystrzegając się "kapłanów Freuda", sama przyznawała, powołując się na Normana O. Browna, według którego sztuka wytwarzana jest przez chęć, potrzebę i dziecięcą seksualność i dlatego jest zasadniczo autoerotyczna, że sztuka Hesse może być odczytywana w ten sposób. Zob. Lippard, *Eva Hesse*, 188.

⁴² Zbliżyła to Lippard do postmodernistycznych krytyków z kręgu magazynu *October* i ponowoczesnych dyskusji na temat referencyjności i reprezentacji, jej kryzysu i (nie)możliwości. Lippard jednak, jak się zdaje, nie wyciągała wówczas ze swojego stanowiska dalszych, bardziej fundamentalnych dla rozumienia sztuki wniosków.

hermeneutyki"⁴³. Reasumując, chociaż na pierwszy rzut oka podobne, interpretacje dzieła Evy Hesse w wykonaniu Lippard i Pincus-Wittena fundamentalnie różnią się co do zasad obranych przez nich w rozumieniu sztuki. Porównanie ich wypowiedzi krytycznych, chociaż zbudowanych na innym zgoła rozumieniu – kluczowego dla Hesse – erotyzmu, dowodzi, że pomimo zasadniczych różnic, czytania te nie wykluczają się i mogą stanowić względem siebie dopełniający się dwugłos, tak o samej artystce, jak i szerszym zjawisku, w które twórczość artystki krytycy ci usiłowali się wpisać. Istotne, jak się wydaje – poza podkreślanym erotyzmem – są zauważone przez nich i podkreślone: dystans, poczucie humoru i autoironia, którą rozpoznałem jako postawę bliską ironii romantycznej, jej odmianę, a którą Lippard wiązała z używanym przez siebie, a zapożyczonym od Susan Sontag pojęciem kampu⁴⁴, będącego wszakże ironii tej dwudziestowieczną odmianą.

[<top>](#)

Minimalizm romantyczny

- [19] Rozerotyzowaną formalnie ironię, jaka objawia się w zdystansowanym podejściu do tradycji tak ekspresjonizmu abstrakcyjnego, jak i do minimalizmu, krytycy czytają także jako – jest to być może bardziej wyraziste u Lippard niż u Pincus-Wittena – rodzaj językowej subwersji. Pincus-Witten, łącząc erotyczne, cielesne, zmysłowe i organiczne materiały i formy, jakie stosowała Hesse, powołuje się przy tym na kontekst ściśle biograficzny i uwypuklając atmosferę domu rodzinnego artystki (rozwód rodziców, stosunki z macochą, śmierć ojca, własna, śmiertelna choroba), a także fakt, że Hesse – w szerokim sensie – była dziewczynką ocalałą z Zagłady, stara się w tych "faktach z życia" znaleźć odpowiedź na pytanie o dziwne połączenie malarskiej ekspresji ze zdyscyplinowaną, wypływającą z tradycji minimalistycznej formą rzeźbiarską. Lippard natomiast, dystansując się do tak bliskiego życiu interpretowania sztuki, widzi w Hesse raczej przejaw – wykazując tym samym swoją feministyczną, aczkolwiek daleką od esencjonalizmu lat sześćdziesiątych, wrażliwość – kobiecego, bardziej zmysłowego i nastawionego na uczucia języka⁴⁵. Chociaż punkty wyjścia są inne, a interpretacja Pincus-Wittena ciąży w stronę wielobiegunowego – niemiecko-żydowsko-amerykańskiego –

⁴³ Por. Susan Sontag, "Przeciw interpretacji, przeł. Dariusz Żukowski," w: Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski, Kraków 2012, 26.

⁴⁴ Lippard opisywała także poczucie humoru i powtarzanie gestów przez Evę Hesse w języku bliźniaczo podobnym do analizy ironii, jaką przedstawiłem w niniejszej pracy na przykładzie O teatrze marionetek Kleista. Lippard w książce o Hesse zauważa bowiem, iż "Hesse przyznawała, że czynność powtarzania jawi się jako powodowana obsesją, aczkolwiek było to dla niej tak naturalne, że nie badała jej konsekwencji. Akt powtarzania to jednocześnie manifestacja poczucia humoru, co przypomina bardzo dzieci, które mogą wyciągać nieskończoną przyjemność z powtarzania jednej frazy lub dowcipu". Zob. Lippard, *Eva Hesse*, 188.

⁴⁵ Lippard powołuje się na słowa samej artystki, która mówiła o "subtelnej kobiecości" swoich prac, odróżniając je od "ciężkiego i męskiego" charakteru prac Toma Clancy'ego; uwagę o "męskiej ciężkości" można rozciągnąć na większą część klasycznego minimalizmu. Zob. Lippard, *Eva Hesse*, 161.

Innego zaplecza kulturowego artystki, podczas gdy Lippard zmierza w stronę interesującego ją coraz bardziej w latach siedemdziesiątych feminizmu, akcentując raczej kobiecą – dlatego Inną – naturę artystki, krytycy zgadzają się co do tego, że prace Hesse czytać należy jako subwersyjną próbę: tak zbudowania wypowiedzi własnej, jak i destabilizacji stabilnej ontologii i estetyki minimalizmu⁴⁶. Byłaby w takim odczytaniu Eva Hesse Innym – dziwnym i ekscentrycznym, bo kobiecym, chorym, kruchym i wielokulturowym – obcym minimalizmu. Inność ta ufundowana na połączeniu w jednej wypowiedzi artystycznej słów z różnych rejestrów i tradycji, była próbą zbudowania własnego języka i usytuowania się dzięki temu w tradycji sztuki amerykańskiej przez zabarwione ironią romantyczną odczytanie tej tradycji. Łącząca przeciwieństwa ironia (romantyczna) nie była – jak sądził Kramer – nieudolnym i naiwnym zarazem powtarzaniem zasłyszanych, obcych słów ze słownika abstrakcyjnego ekspresjonizmu, ani – jak myślał Danto – zabawnym połączeniem dwóch słów z dwóch różnych słowników. Ironia, jaką wykorzystała w swej twórczości artystycznej Eva Hesse była właśnie ironią romantyczną *par excellence*. Postawą, którą jeszcze raz scharakteryzować można – oddajmy tu głos badaczce – jako stanowisko, które:

potrafi zmierzyć się z najbardziej palącym problemem świadomości nowoczesnej, którym jest wyobcowanie z radykalnie odczarowanej rzeczywistości. Nie ma tu jednak mowy o ufnej wierze w siły własnej jaźni, jaką zwykle przypisuje się romantikom naiwnym. Przeciwnie, ironia romantyczna jest naturalnym narzędziem świadomości w stanie walki, zmagającej się z naporem zdehumanizowanych języków, reifikujących faktów naturalnych, uprzedmiotawiających sytuacji społecznych. Podstawowym kontekstem ironii jest więc sytuacja podmiotowo-przedmiotowego rozdarcia⁴⁷.

- [20] Rozdarcia, które jak było to w miniaturze Kleista, pojawia się pomiędzy *ja* a tym, co obiektywne; to jest zarówno światem zewnętrznym, do którego – czuję nagle – nie jestem dopasowany, jak i moją własną twórczością, do której już nie pasuję i która nie jest, nie może być, w pełni moja – jak zwierciadlane odbicie, w którym chłopiec nie rozpoznaje już ani siebie, ani udanego aktu artystycznego. Ironia stanowi bowiem, jak pisze dalej Agata Bielik-Robson:

trop zachwianej tożsamości: pojawia się wszędzie tam, gdzie A przestaje równać się A; gdzie w relację identyczności wkrada się margines swobody obiecujący możliwość indywidualnych wariacji⁴⁸.

- [21] I jeszcze:

Stawką w grze ironii romantycznej jest problem wolności od wpływu, stanowiącej *sine qua non* przyszłej indywidualności⁴⁹.

⁴⁶ Pincus-Witten przyrównuje poetykę jej prac do prac dziecinnych i dziewczęcych, które były wyzwaniem dla bezbłędnego – można dodać, męskiego i uczonego – minimalizmu. Zob. Pincus-Witten, "Eva Hesse," 58.

⁴⁷ Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010, 197.

⁴⁸ Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, 198.

- [22] Romantyczna i postminimalistyczna zarazem ironia artystki rozumiana jako postawa twórcza jest zatem tropem i metodą. "Tropem zachwianej tożsamości" Innej minimalizmu, co do której "rozdarcia" zarówno Pincus-Witten jak i Lippard, a także Danto, mieli rację, próbując odczytać jej twórczość w różnorodnych, ale zawsze podkreślających jej nienormalność wobec wymogów epoki i obowiązujących kanonów, kontekstach. Eks-centryczna lub postminimalistyczna sztuka Evy Hesse nie była przy tym jedynie satyrą na minimalizm i/lub abstrakcyjny ekspresjonizm, lecz raczej zbudowaną na niepoprawnym powtarzaniu grą z konwencjonalną dialektyką twórczości artystycznej opartą w latach sześćdziesiątych na idei oryginalności kreacji i oryginalności gestów artystycznych w ogóle. Ironia artystki była świadomym przekręceniem słów ze słownika form artystycznych; swoistym pleonazmem, który w kolejnych dekadach miał stać się idiomem. Idiomem, który oparty na zawłaszczeniu cudzego gestu i motywu powróci wraz z "tropem zachwianej tożsamości" w twórczości artystów i artystek odwołujących się – jak Hesse i do Hesse zarazem – w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku. Będą to, między innymi: Janine Antoni, Felix Gonzalez-Torres i Roni Horn.

Tekst powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki "Postminimalizm w sztukach wizualnych w latach 1985-2000. Artyści wobec dziedzictwa minimalizmu. Felix Gonzalez-Torres, Roni Horn, Derek Jarman".

[<top>](#)

⁴⁹ Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, 200.