

Anna Nacher

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Sztuk Audiowizualnych

Land art i geograficzne haiku, czyli sztuka wiązania

Land Art and Geographical Haiku, or the Art of Associations

Abstract: The author analyses the practices of land art as the examples of transversality and multimodality that reach beyond the logics of representationalism, especially when the artwork is considered as the networked object including documentation, context of its production and the various instances of the auctorial paratexts. Such an investigation raises important questions pertaining to the very act of categorization what constitutes an artwork, but also to the experience of bodily movement through the space, with its nonlinearity, fragmentation and specific instances of embodiment. The main point of interest here are walk-based projects by Hamish Fulton (especially what has been dubbed as geographical haikus) and Richard Long, as well as the exhibition design and various forms of documentation accompanying the artwork.

Key words: transliterature, land art, transversality, multimodality, non-representationalist theory

Według niektórych krytyków prace brytyjskiego land artu różnią się w dość wyrazisty sposób od amerykańskich praktyk artystycznych, które niekiedy określane są mianem nadanym im początkowo przez Roberta Smithsona, *earthworks*. O ile zatem w amerykańskim ujęciu sztuka ziemi kojarzy się najczęściej ze spektakularnymi działaniami z przestrzenią i w przestrzeni, nierzadko wymagającymi sprzętu budowlanego i ciężkich robót, o tyle brytyjskie i europejskie działania w pejzażu cechują się głównie ulotnością i nietrwałością¹. Ta uwaga jest oczywiście oparta na mocnej generalizacji. Pierwszym członem tej opozycji są przede wszystkim najbardziej znane monumentalne prace amerykańskich artystów tego nurtu, często ulokowane na olbrzymich przestrzeniach pustynnych i półpustynnych Południowego Zachodu. Mowa tutaj zwłaszcza o obiektach autorstwa Roberta Smithsona (w tym – prócz najczęściej przywoływanej *Spiral Jetty* – o działaniach późniejszych, także tych istniejących w sferze planów w momencie przedwczesnej tragicznej śmierci artysty podczas inspekcji *Amarillo Ramp* w 1973 roku, które miały być sposobem na swoiste przejście przez sztukę terenów zniszczo-

¹ Por. S. Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley 2003.

nych górnictwem)², Michaela Heizera (praca *Nine Nevada Depressions* rozciąga się na przestrzeni 520 mil), Jamesa Turrella (na czele z niemal legendarnym *Roden Crater* w Arizonie, labiryntem wydrążonym we wnętrzu wygasłego wulkanu, powstającym od 1974 roku i wciąż w 2012 roku nieukończonym, który nigdy nie został publicznie zaprezentowany) czy Charlesa Rossa (zwłaszcza pracy całego niemal jego życia, *Solar Pyramide and Aperture*, zlokalizowanej w pobliżu Santa Fe)³. Drugim zaś elementem przeciwstawienia są niemal nieuchwytnie, obecne tylko za sprawą dokumentacji i oparte przede wszystkim na przemieszczaniu się ludzi w przestrzeni, prace autorstwa Richarda Longa (jak cała seria jego „linii”, *A Line Made by Walking England*, *Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back – Shooting Every Half Mile*, *Snowball Track*, *A Ten Mile Walk England*) i Hamisha Fultona (*The Pilgrim’s Way* czy *A 21 Day Coast to Coast Walking Journey Japan*). Pasują do tego nurtu także niektóre prace Andy’ego Goldsworthy’ego, np. instalacje oparte na działaniu naturalnych cykli przyrody bądź realizowane przy wykorzystaniu nietrwałych materiałów naturalnych, takich jak lód czy śnieg. Najbardziej chyba radykalna jest droga artystyczna Hamisha Fultona, który w 1973 roku, po przemierzeniu ponad tysiąca mil w ciągu czterdziestu siedmiu dni zdecydował, że odtąd wędrowanie będzie zasadniczym tworzywem jego sztuki⁴.

Świadomość odrębności praktyk towarzyszyła samym artystom. Zdaniem Longa: „Land Art jest amerykańskim wyrażeniem. Oznacza buldożery i wielkie projekty, dla mnie to ruch typowo amerykański; oznacza projekty budowlane na terenie zakupionym przez artystów z zamiarem stworzenia wielkich, stałych obiektów. To mnie absolutnie nie interesuje”⁵. Jak już wspomniałam, ta kategoryzacja ma charakter dosyć mocnej generalizacji – zwłaszcza z uwagi na charakter uznanego przez Gilles’a A. Tiberghiena⁶ za prekursorski wobec amerykańskiego land artu projektu Tony’ego Smitha: przejazdu wzdłuż fragmentu nieoddanej jeszcze do użytku części autostrady New Jersey Turnpike z 1951 roku, udokumentowanego dopiero w wywiadzie z samym artystą, opublikowanym 15 lat po samym działaniu na łamach „Artforum” z grudnia 1966 roku. Niektóre projekty samego Roberta Smithsona, w tym słynny *A Tour of the Monuments of Passaic* z 1967 roku i *Incidents of Mirror – Travel in Yucatan* z 1969 roku (oraz inne prace z wykorzystaniem luster) – choć wpisane w generalną strategię artysty, mocno skoncentrowaną m.in. na filozoficznych zagadnieniach przemian wizualności⁷ – pasują, jak zobaczymy, bardziej do podejścia przypisanego arty-

² A. Reynolds, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, MIT Press, Cambridge–London 2003; J. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996.

³ Por. S. Paul, *Sensorium Dei: Observatories of the American West*, [w:] B. Reifenscheid (red.), *Die letzte Freiheit / The Last Freedom. Von den Pionieren der Land-Art der 1960er Jahre bis zur Natur im Cyberspace / From the Pioneers of Land Art in the 1960s to Nature in Cyberspace*, Silvana Editoriale, Milano 2011.

⁴ J.K. Grande, *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*, State University of New York Press, New York 2004.

⁵ C. Gintz, *Richard Long: la vision, le paysage, le temps*, „Art Press” 1986, nr 104, cyt. za: F. Careri, *Walkscapes. El andar como practica estetica. Walking as an Aesthetic Practice*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002, s. 146.

⁶ G.A. Tiberghien, *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York 1995.

⁷ W przypadku pracy *Incidents of Mirror – Travel in Yucatan* warto odnieść ją zarówno do zagadnienia czasowości zrywającej z modernistyczną narracją progresji, jak i do innej pracy Smithsona – *Enantiomorphic*

stom brytyjskim. Ta generalna linia podziału przesłania także fakt istotnych różnic między poszczególnymi artystami: wiele dzieł Richarda Longa, który intencjonalnie zostawia w krajobrazie pewien ślad czy oznaczenie (jak demonstruje to seria *Lines*), i Andy'ego Goldsworthy'ego, zainteresowanego przede wszystkim możliwościami rozwoju rzeźby za pomocą autodegradowalnych materiałów i ulotnych, nietrwałych form, od Hamisha Fultona, który mówi o sobie: „Nie jestem rzeźbiarzem, nawet rzeźbiarzem konceptualnym. Nie pragnę zmieniać środowiska naturalnego ani przenosić go do miasta”⁸.

Mimo wszystko zarysowana za pomocą tej opozycji kwestia wydaje się ważna: kluczowego znaczenia nabiera bowiem zarówno forma reprezentacji doświadczenia działania w pejzażu (i z pejzażem), jak i decyzja co do symbolicznego „naznaczenia” miejsca, pozostawienia w nim inteligibilnych śladów. Sądzę, że waga tego problemu wzrasta, jeśli uwzględnić fakt, że dwie wspomniane prace Roberta Smithsona istnieją głównie w formie intrygujących, multimodalnych form dokumentacji, których nie sposób jednakowoż odebrać od prymarnego doświadczenia stanowiącego ich źródło (a późna praktyka artystyczna zarówno Richarda Longa, jak i Hamisha Fultona stopniowo skręca w stronę form wielomedialnych lub hybrydowych). W przypadku Richarda Longa późne prace to przede wszystkim jego „prints” i autorskie książki artystyczne; dla Hamisha Fultona znacząca staje się forma prezentacji wystawienniczej, w tym obiekty, które są uznawane za rodzaj geograficznego haiku. Choć właściwie trzeba także wspomnieć, że zdaniem Francesco Careriego już sam akt kreślenia za pomocą spaceru linii na powierzchni w przypadku działań Richarda Longa jest połączeniem formy rzeźby (linia) i działania (wędrówka)⁹. I właśnie tym mieszanym formom – a także relacji tekstu, obrazu oraz ich związkowi z czasem i przestrzenią aktywowanym w działaniach Roberta Smithsona, Hamisha Fultona i Richarda Longa – chciałabym poświęcić nieco uwagi.

Doświadczeniowe kartografie

Wydaje się, że w przypadku projektów opartych na doświadczeniu mobilności mówimy o szczególnej formie reprezentacji, gdyż dotyczy ona pogłębionych pytań o rodzaj relacji z przestrzenią. Problemem zasadniczym jest kwestia nie tylko postrzegania procesu reprezentacji jako – mimo wszystko – dosyć radykalnego cięcia między znakami a rzeczywistością, do której one odsyłają, ale także rodzaju doświadczenia, które domaga się artykulacji: takiego stopienia z przestrzenią, w którym zanikają granice między doświadczającym podmiotem a przedmiotem doświadczenia. Pewnego rodzaju bezradność każe w takich przypadkach posługiwać się określeniem: „nieuchwytny”. Dla Hamisha Fultona spacer jest

Chambers – która była jednocześnie wypowiedzią filozoficzną na temat równoległości teleologicznej idei postępu z iluzją kształtowania perspektywicznych punktów widzenia; por. G. Shapiro, *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995.

⁸ J.K. Grande, *op. cit.*, s. 131.

⁹ F. Careri, *op. cit.*

świętą aktywnością, ponieważ „wiąże teren [*land*], umysł i ciało”¹⁰. W projekcie „Walk” opublikowanym na łamach „Visual Studies” Fulton stwierdza kategorycznie: „Nazywam się »chodzącym artystą« i odrzucam całą historię sztuki, która mówi, że moja działalność przynależy do kategorii Land Artu (rzeźby w otwartej przestrzeni) – dla mnie chodzenie jest formą sztuki samą w sobie (...). Chodzenie jest doświadczeniem, nie obiektem (...)”¹¹. Istotnym rysem tego doświadczenia jest, jak się rzekło, szczególna forma jego lokalizacji; rodzaj przestrzennego współkonstyтуowania, które kieruje w stronę transwersalności, nieustannego przekraczania granic między podmiotem, przedmiotem i środowiskiem. Prób opracowania tak rozumianego odczucia można szukać w rozlicznych inkarnacjach zwrotu przestrzennego w humanistyce – na gruncie literatury bardzo ciekawą propozycję stanowi geopoetyka, która według Elżbiety Rybickiej, sięgającej po propozycję Kennetha White’a, łączy w sobie następujące cechy: „nomadyzm intelektualny i związaną z nim konwergencję oraz interdyscyplinarność, koncepcję miejsca w ruchu, transnarodowość, odrzucenie pojęcia tożsamości, myślenie ekologiczne oraz pragnienie wyjścia w pozaludzkie”¹². W przypadku prac, do których chcę się tutaj odwołać, kluczowego znaczenia nabiera zwłaszcza transwersalność oraz szczególna multimodalność cechująca podejmowane przez artystów akty wypowiedzi, co skutkuje formami sytuującymi się na krawędzi reprezentacji. Można je właściwie uznać za rodzaj doświadczeniowej kartografii, rozumianej jednak znaczenie szersze niż tylko na gruncie dyskursu wizualności.

Warto odnieść tę kartografię do dwóch typów mapowania wyszczególnionych przez Edwarda S. Caseya: *mapping out* oraz *mapping with/in*¹³. Te dwa terminy nie bardzo dają się spolszczyć, gdyż Casey – kreśląc właściwie cztery różne sposoby organizacji kartograficznej – wyraźnie zastrzega, że pierwsze pojęcie w sposób mylący jest obciążone myśleniem w kategoriach ekspresji wyodrębnionego z otoczenia podmiotu, który „literalnie »wyciska na zewnątrz« [*presses out*] to, co już uprzednio odczuwa i wie”¹⁴. W pewnym uproszczeniu pojęcie „mapping out” oznacza jednak dla Caseya coś innego: sytuację, w której podmiot „re-prezentuje doświadczenie głębokiego zanurzenia [w krajobrazie], w taki sposób, aby przybliżyć to doświadczenie innym”¹⁵. Chodzi więc nie tyle o ekspresję artystyczną, ile o rodzaj intersubiektywnej wizji, przez którą – dzięki zatarciu granicy między otaczającą przestrzenią i doświadczającym jej podmiotem – do głosu dochodzi sam krajobraz. Bez wątplenia takimi próbami często były (i są) projekty wystawiennicze sztuki ziemi, obejmujące na przykład nader bezpośrednio przywołanie konkretnego miejsca. U Roberta Smithsona przybrało ono kształt opozycji *site/non-site*, stanowiącej zresztą istotną oś jego twórczości – odnoszącej się zarówno do sytuacji przeciwstawienia konkretnej lokalizacji projektu terenowego oraz miejsca jego prezentacji (galerii czy muzeum), jak i do kwestii konstrukcji

¹⁰ *Ibidem*, s. 135.

¹¹ H. Fulton, „Walk”, „Visual Studies” 2010, vol. 25, no. 1.

¹² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 65.

¹³ E.S. Casey, *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.

¹⁴ *Ibidem*, s. xxi.

¹⁵ *Ibidem*, s. xxii.

sposobów i form widzialności obiektów artystycznych (włącznie z grą słów „site” – „sight”, obecną m.in. w stworzonym przez artystę neologizmie „site-seers”)¹⁶. Zamieszczone we wnętrzach instytucji sztuki Smithsonianie *non-sites* odsyłają do miejsc dosyć dosłownie i namacalnie – za sprawą map, dokumentacji fotograficznej oraz pojemników wypełnionych fizycznym materiałem: skałami, piaskiem, ziemią. Smithson nie poprzestaje jednak wyłącznie na binarności przeciwstawienia. Jak podkreśla Gary Shapiro, obie rzeczywistości stanowią element jednej realizacji artystycznej. Łączy je relacja dialektyczna oparta na napięciu między tym, że miejsce projektu jest widoczne i skrywane przed spojrzeniem zarazem – a raczej uobecnione w sposób przekraczający tę dychotomię: samo miejsce pozostaje odległe, ale jest jednocześnie reprezentowane przez pobrany materiał nieorganiczny i dokumentację działań. Rezultat dzieła polega zatem na tym, że zrywa ono z „lokalizacją w zwykłym tego słowa znaczeniu i ustanawia to, co Smithson nazywa dialektyką *site* i *non-site*. (...) *Non-site* jest zarówno nie-miejszem [*non-place*] (nie jest miejscem, z którego pobrano materiał), jak i nie-widzeniem [*non-sight*], ponieważ patrząc na nie, oglądający jednocześnie nie widzi lokacji [*site/sight*], do którego ono się odnosi”¹⁷.

Interesującą formę relacji z przestrzenią zakłada postępowanie, które Casey określa mianem *mapping with/in* – ta forma zapisu oznacza wewnętrzną złożoność sposobu doświadczania świata. Wydaje się, że taki rodzaj mapowania jest szczególnie bliski projektom opartym na praktyce chodzenia. Jak twierdzi autor, sensem tego neologizmu jest nie to, „jak się tam dostać albo gdzie to »tam« się znajduje w przestrzeni, ale o to, jak to jest być »tam« – w konkretnym miejscu i regionie oraz z nim”¹⁸ (tak można oddać w tym przypadku *with/in*). To złożone doświadczenie obejmuje formę reprezentacji, w której *in* sygnalizuje odejście od konwencji kartograficznej każącej widzieć mapowany teren zawsze z pozycji ponad nim, z góry. *With* zaś przywołuje Casey – za A.N. Whiteheadem – jako wskaźnik tego, że doświadczanie jest zawsze ucieleśnione. Ciało towarzyszy doświadczeniu i jednocześnie je wytwarza (co zresztą odsyła do dobrze znanych toposów filozofii patrzenia jako praktyki ucieleśnionej – nie tylko do propozycji Maurice’a Merleau-Ponty’ego¹⁹, ale i do mniej znanego eseju Jacques’a Derridy²⁰, który przywołuje w swojej interpretacji twórczości Smithsona Gary Shapiro). Kryje się tutaj jednak i drugie znaczenie *with* – sens bycia „z” zawsze otaczającym nas pejzażem. Dla Casey’a te dwa znaczenia zachodzą na siebie w taki sposób, że „jestem z otaczającym mnie miejscem o tyle, o ile doświadczam go za pomocą mojego ciała; a jednocześnie jestem z moim ciałem o tyle, o ile doświadczam rozciągającego się wokół mnie krajobrazu”²¹. Słowem: za pomocą takiej właśnie kartografii można określić praktyki, w których mapowanie

¹⁶ Por. G. Shapiro, *op. cit.*; por. także R. Smithson, *Ultramoderne*, [w:] J. Flam, *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem*, s. 72.

¹⁸ E.S. Casey, *op. cit.*

¹⁹ Por. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. E. Bieńkowska *et al.*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996; *idem*, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1996.

²⁰ J. Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, transl. P.-A. Brault, M. Nass, The University of Chicago Press, Chicago–London 1993; por. fragmenty: *idem*, *Pamiętnik ślepeca*, przeł. W. Szydłowska, „Pokaz” 1998, nr 22, s. 27–31.

²¹ E.S. Casey, *op. cit.*, s. xxi.

wiąże się z doświadczaniem mobilnego ciała; szczególnie w sytuacji, w której ciało w ruchu staje się także specyficznym „skanowaniem w niewielkiej skali”²². Oznacza to jednocześnie, że cielesne zakorzenienie doświadczania przestrzeni staje się zarazem instrumentem badania krajobrazu.

Geograficzne haiku, albo patrzeć stopami

W odniesieniu do prac artystów land artu powstaje zatem pytanie – należące zresztą do repertuaru klasycznych zagadnień artykułowanych przez krytyków na kanwie twórczości Smithsona, Longa i Fultona²³ – co jest właściwym dziełem: realizacja terenowa (dotarcie do obiektów przestrzennych, zlokalizowanych w miejscach niedostępnych i/lub odległych, bywa często bardzo utrudnione²⁴), działanie (odbywające się często – jak w przypadku wczesnych prac Longa i Fultona – bez świadków), ich dokumentacja (stanowiąca właściwą prezentację w galerii) czy (jak w przypadku Smithsona) eseistyczne metawypowiedzi samego artysty? Równie często zresztą pojawia się diagnoza podobna do tej, jaką zaproponowali Phillip Kaiser i Miwon Kwon. W przywołanym już wstępie do katalogu wystawy w MOCA pisali: „Zamiast zatem być dodatkiem lub czymś drugorzędnym, produkcja, dystrybucja i cyrkulacja obrazów i informacji na temat prac »tam gdzieś« [*out there*] definiują wręcz egzystencję dzieła. Nie oznacza to, że »mediacja« przesłania dzieło, ale raczej że tożsamość i znaczenie dzieła nie mogą być bez niej w pełni osiągnięte”²⁵. Potwierdzają to przykłady z twórczości Roberta Smithsona. Wnikliwy obserwator zorientuje się, że w przypadku bodaj najsłynniejszej jego pracy, *Spiral Jetty*, realizacja terenowa w Great Salt Lake w stanie Utah to tylko jeden z elementów. Pozostałe są równie istotne dla, jak napisali kuratorzy wystawy *End of the Earth*, „tożsamości i znaczenia” dzieła – chodzi tutaj przede wszystkim o fotoesej „Spiral Jetty”

²² *Ibidem*, s. 14.

²³ Od pytania o to, co właściwie jest przedmiotem prezentacji i jak wystawiać land art, rozpoczyna się esej Phillipa Kaisera i Miwon Kwon, będący wstępem do katalogu wystawy „Ends of the Earth: Land Art to 1974” w Museum of Contemporary Arts w Los Angeles w 2012 roku – wystawa była zresztą znaczącym poszerzeniem rozumienia i interpretacji land artu, gdyż uwzględniała kontekst międzynarodowy (m.in. prace z Japonii) oraz artystów koncentrujących się na zagadnieniach urbanizacji oraz przemian przestrzennych współczesności (stąd uwzględnienie – obok plejady nazwisk zazwyczaj kojarzonych z tym nurtem – działań m.in. Gordona Matty-Clarka czy Mierle Laderman Ukeles). Rok później wystawa była także prezentowana w Haus der Kunst w Monachium. Por. P. Kaiser, M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, [w:] *idem* (red.), *Ends of the Earth – Land Art to 1974*, katalog wystawy, Prestel Publishing, New York–Munich–London 2012.

²⁴ Pokazują to zwłaszcza stosunkowo świeże uzupełnienia w postaci nakładek Google Maps lub Google Earth, sporządzone przy okazji większych prezentacji land artu, por. np. *Land Art of the West*, <https://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF8&t=h&oe=UTF8&msa=0&msid=208560755443175947364.0004beb18bea43206546e&dg=feature> (dostęp: 27.05.2014); warstwa w Google Earth przygotowana z okazji wystawy *Ends of the Earth: Land Art to 1974* w Museum of Contemporary Arts w Los Angeles, <http://www.moca.org/landart/> (dostęp: 30.05.2014). Por. także J. Steinhauer, *A Google Earth Perspective on Land Art*, Hyperallergic, <http://hyperallergic.com/118058/a-google-earth-perspective-on-land-art/> (dostęp: 30.05.2014).

²⁵ P. Kaiser, M. Kwon, *op. cit.*, s. 27.

zamieszczony w październikowym numerze „Artforum” z 1972 roku²⁶ oraz film pod takim samym tytułem zrealizowany przez Roberta Smithsona w 1970 roku (wraz całą serią ujęć fotograficznych pochodzących z tego filmu). Ten ostatni w wysokim stopniu cechuje się zresztą mocno poszerzającą zakres znaczeniowy intertekstualnością – przez nawiązanie na wielu poziomach, również strukturalnie, do *La Jetée* Chrisa Markera (filmu, którym – według Nancy Holt – Smithson był w trakcie prac mocno zafascynowany)²⁷.

Tak samo jest zresztą w przypadku innych znanych prac artysty; np. *Monuments of Passaic* składa się z podobnych elementów: właściwej wycieczki do małego miasteczka w stanie New Jersey, dokumentacji fotograficznej wykonanej aparatem Instamatic, której towarzyszy mapa, oraz eseju zatytułowanego *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, opublikowanego w „Artforum” w 1967 roku²⁸. Nie jest bez znaczenia, że jedną z ulubionych form Smithsona był właśnie fotoesej, w rodzaju *Strata. A Geophotographic Fiction*²⁹, który ukazał się w „Artforum” w tym samym roku; artysta polemizował w nim na łamach czasopisma z Michaelem Friedem i jego żarliwą obroną estetyki modernizmu – estetyki rozumianej w duchu Greenberga jako jednorodność artystycznego medium – przeciw temu, co Fried określał mianem „literackości” i „teatru”³⁰. Szersza dyskusja, która wywiązała się z tej wymiany zdań, ma fundamentalne znaczenie dla kształtującej się praktyki i teorii postmodernizmu, i w takim też kontekście bywa najczęściej przywoływana. Ja jednak chciałabym podążyć w inną stronę – kryzysu reprezentacji przejawiającego się w formach hybrydowych i związanej z nim próby wypracowania takiego kształtu „zapisu” doświadczenia, które odpowiadałoby jego transwersalności. Do tego bowiem odnosiłabym zarówno myśl Marjorie Perloff o niezwykłych trybach łączenia mediów w twórczości Smithsona³¹, jak i często przywoływane w kontekście prac Fulmana porównanie do japońskiego haiku. Interesującym wątkiem jest przy tym także kwestia materialności języka – bardzo ważnej zarówno dla Smithsona, jak i Fulmana, w czym można dostrzec ślady konceptualnego rodowodu ich praktyki artystycznej – wychodzącej jednak poza rozumienie tej kwestii charakterystyczne dla sztuki konceptualnej.

Dla Marjorie Perloff multimodalność prac Smithsona daje się sprowadzić do formuły ekfrazy negatywnej, kiedy – jak wyjaśnia krytyczka – „ewokacja werbalna jest celowo nieadekwatna wobec obiektu wizualnego i *vice versa*, aby sproblematyzować proces percepcji sam w sobie”³². Chyba najwyraźniej widać to na przykładzie *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, gdzie lustra są układane nie tylko wobec obiektów w przyrodzie, ale także wobec tradycji konstruowania narracji podobnego typu i kulturowych toposów oraz naszych per-

²⁶ R. Smithson, *The Spiral Jetty*, [w:] J. Flam, *op. cit.*

²⁷ G. Shapiro, *op. cit.*

²⁸ Ann Reynolds, która badała dzienniki artysty, dodaje jeszcze do tego zestawu wersje właściwego eseju zamieszczone w dziennikach oraz robocze zapiski i szkice z podróży. Por. A. Reynolds, *op. cit.*

²⁹ R. Smithson, *Strata. A Geophotographic Fiction*, [w:] J. Flam, *op. cit.*

³⁰ Por. M. Fried, *Art and Objecthood*, „Artforum”, June 1967.

³¹ M. Perloff, *The Demise of »and«: Reflections on Robert Smithson's Mirrors*, „Critical Quarterly” 1990, vol. 32, no. 3.

³² *Ibidem*, s. 81.

cepcyjnych rytuałów (i dzieje się to właśnie **pomiędzy** opisem werbalnym doświadczenia wycieczki na Jukatán, odsyłającym do motywów kultury prekolumbijskiej, a fotografiami, które przedstawiają elementy pozbawione specyfiki, miejsca, które można dostrzec wszędzie). Perloff przywołuje fragmenty z eseju Smithsona, w którym artysta tłumaczy rzucający się w oczy brak ciągłości między werbalnymi i wizualnymi formami reprezentacji składającymi się na ten projekt tym, że sztuka opiera się na nieustannych przemieszczeniach, zerwaniach, nieciągłościach, maskach i pozorach; mówiąc krótko: na de-dyferencjacji i denaturalizacji (Marjorie Perloff cytuje: „Tylko pozory [*appearances*] są owocne”³³, całe zdanie brzmi jednak: „Tylko pozory są owocne [*fertile*]; są bramą do tego, co pierwotne [*primordial*]”³⁴). Jest jednak w interpretacji Perloff element pominięty, tkwiący właśnie w owej strefie pęknięcia i nieciągłości – jest nim samo doświadczenie, działanie w przestrzeni, stanowiące wszak równorzędny składnik dzieła (według formuły Kaisera i Miwon Kwon zrównującej mediatyzację obiektu/działania z nim samym w rodzaj formy hybrydowej czy raczej sieciowej reprezentacji złożonej z elementów niekoherentnych, heterogenicznych temporalnie, przestrzennie i ontologicznie). Podkreślmy raz jeszcze: w przypadku artystów land artu do roli doświadczenia o kluczowym charakterze urasta akt przemieszczania się, stanowiący albo zasadnicze tworzywo (jak u Fultona i Longa), albo element ukryty głębiej, niejako „pod powierzchnią” tematów zasadniczych (jak u Smithsona). W tekście *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan* wyraźnym śladem jest narracyjna formuła odsyłająca do relacji Tony’ego Smitha (będącej, jak się rzekło, aktem prekursorskim wobec land artu i stanowiącej zresztą przedmiot pogłębionej refleksji Smithsona w jego polemice z Friedem na łamach „Artforum”). Warto w tym miejscu przytoczyć dłuższy fragment:

Za oknem samochodu droga dźgała horyzont, wywołując krwawienie słonecznej poświaty. Nie można było oprzeć się wrażeniu, że jest to podróż po krawędzi noża zbroczonego słoneczną krwią. Wraz z tym, jak nóż zagłębiał się w horyzont, ujawniało się pewne zakłócenie [*disruption*]. Spokojna jazda stawała się aktem ofiarnym, który prowadził w rezultacie do nieciągłości bycia, do świata cichego delirium³⁵.

Podobnie jak u Tony’ego Smitha przejazd samochodem ma charakter ekstazy i oznacza wejście w odmienny stan świadomości, tutaj określanej jako „nieciągłość bycia” – czemu odpowiada zarówno gest zamieszczenia w pejzażu szeregu luster (na fotografiach nie odbijały wiernie rzeczywistości, ale stanowiły raczej rodzaj obcych ciał włączonych w pejzaż), jak i sama struktura dzieła, oparta na szeregu „zerwań” semiotycznych w multimodalnej sieci obiektów składających się na dzieło (nieuniknione jest tutaj jednak jeszcze jedno skojarzenie – ze szczególną temporalnością bliską artyście, nawiązującą do stratyfikacji geologicznej i logiki Foucaultowskiej archeologii)³⁶. W strategiach Smithsona stawką jest nie tyle zerwanie z modernistyczną jednorodnością medium i eksploracja jego ograniczeń

³³ R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, [w:] J. Flam, *op. cit.*, s. 132.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 120.

³⁶ Podejmuje ten wątek zwłaszcza G. Shapiro, przypominając, jak często Smithson odwoływał się do książki George’a Kublera, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven–London 1962.

(postulowana przez Greenberga, a później Clarka), ile gest oparty na ruchu i przemieszczaniu. To właśnie oznacza tytułowa śmierć spójnika „i” w tekście Perloff – nie chodzi przecież bowiem tylko o łączenie rozmaitych mediów i form przedstawieniowych. Jak ujmują to Gary Shapiro, prace Smithsona nie polegają na zwykłym „łączeniu gatunków, form, dyskursów i praktyk intelektualnych, ale na przekraczaniu i kwestionowaniu tradycyjnych rozróżnień”³⁷. Formy stosowane przez Smithsona i sytuujące się nie tylko na pograniczu sztuk, ale na pograniczu przestrzeni fizycznej i przestrzeni wyobrażonej, jaką stanowi wnętrze galerii – a także, jak widzimy na przykładzie *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, na pograniczu odległych porządków czasowych – odpowiadają doświadczeniu przemieszczania się w przestrzeni, w którym ciało staje się wspomnianym już „skanowaniem w niewielkiej skali”³⁸ oraz gdzie chodzi o to, by być „»tam« – w konkretnym miejscu i regionie oraz z nim”³⁹. Nic dziwnego zatem, że w takich warunkach odmiennie kształtuje się doświadczenie wizualne (i do głosu dochodzi jego cielesny komponent). Smithson dosyć dokładnie opisuje je w warunkach lokacji kolejnej instalacji z lustrami na Jukatanie: „Wzrok się zapadał, słabł – się rozpadł. Próba spoglądania w lustro przybrała charakter zabawy pod wodą w basenie. Wszystkie klarowne idee na temat tego, co zostało zrobione, stopiły się w percepcyjne kałuże, każąc umysłowi bulgotać myślami. Chodzenie warunkowało widzenie, a wzrok warunkował chodzenie do momentu, w którym zdało się, że to stopy widzą”⁴⁰. Jeśli – jak chce Perloff – fotoesej Smithsona możemy traktować jako „lustrzane przemieszczenie samo w sobie, złożoną transformację pola wizualnego w »ślady pamięci« pola tekstu”⁴¹, to nie możemy zapominać o tym, że ów proces transformacji obejmuje także doświadczenie i jest w gruncie rzeczy próbą oddania jego transwersalnego charakteru. Owa wspomniana na początku „nieuchwytność” jest funkcją pewnej szczególnej formy uobecnienia (to coś więcej niż zaledwie reprezentacja): „Trzeba pamiętać, że pisanie o sztuce zastępuje obecność nieobecnością przez podstawienie w miejsce prawdziwej rzeczy abstrakcji języka. Było tam napięcie między lustrem a drzewem; teraz napięcie istnieje między językiem i pamięcią. Wspomnienie odbić staje się nieobecnością nieobecności”⁴².

Jak uchwycić „nieobecność nieobecności”? Która sama w sobie jest zagadką? To w kontekście takiego między innymi pytania należy umieścić prace Hamisha Fultona: serię różnego rodzaju aktów chodzenia (od 1973 roku do dzisiaj, obejmującą spacerów samotne, grupowe, sportowe wyprawy himalaistyczne – włącznie z wejściem na Cho Oyu i Mount Everest – i ekstremalne trekkingi na pustyni) prezentowanych w postaci fotografii zaopatrzonych w lapidarne podpisy z podstawową informacją co, gdzie, kiedy. Z czasem wyewoluowały one w formę, która podporządkowuje teksty kształtom przestrzennym (zwłaszcza podczas prezentacji wystawienniczych). Niektórzy krytycy porównują je do haiku⁴³ – tak ujmują to

³⁷ G. Shapiro, *op. cit.*, s. 8.

³⁸ *Ibidem*, s. 14.

³⁹ E.S. Casey, *op. cit.*

⁴⁰ *Ibidem*, s. 130.

⁴¹ M. Perloff, *op. cit.*, s. 90.

⁴² R. Smithson, *op. cit.*, s. 129.

⁴³ J.K. Grande, *op. cit.*; F. Careri, *op. cit.*

Francesco Careri: „W galeriach Fulton prezentuje swoje podróże za pomocą geograficznej poezji: fraz i znaków, które mogą być interpretowane jak kartografia, przywołując wrażenie miejsc, wysokość, nazwy miejsc, odległość w milach. Krótkie frazy – jak w poezji zen – ujmują bezpośrednio doświadczenia i percepcji przestrzeni, mając na celu – jak japońskie haiku – powtórne przywołanie tu i teraz doświadczanego podczas podróży”⁴⁴. Poezja haiku bodaj najczęściej przywoływana jest właśnie w takim kontekście – jako forma wypowiedzi związana z buddyzmem zen i odzwierciedlająca bezpośredni wgląd w rzeczywistość, sytuujący się blisko doświadczenia *satori*, niemożliwego do uchwycenia słowami (jej związek z jednym z głównych narzędzi medytacji w buddyzmie zen, *koanem*, formułą słowną stanowiącą rodzaj zagadki, na którą adept zen musi odpowiedzieć, czerpiąc z głębi doświadczenia, nie zaś z intelektualnych dywagacji, jest w tym kontekście równie bliski). Znacznie ważniejsza wydaje mi się jednak w tym przypadku nieco odmienna interpretacja, wymagająca jednak sięgnięcia do historii rozwoju formy, jaką jest *haiku*.

Otóż haiku wyewoluowało z tradycyjnej *renga*, japońskiej pieśni związanej, która sama w sobie jest ciekawym przykładem literatury powstałej na przecięciu kultury słowa pisane (silnie skodyfikowane i skonwencjonalizowane tropy oraz figury poetyckie) oraz performance’u (*renga* powstawała w grupie poetów, improwizujących na zadany temat, ale zgodnie z regułami wyrażania – czasami rezultat tych improwizacji nie był zapisywany i odchodził w niepamięć wraz z zakończonym spotkaniem). Wiersze składały się z dwóch strof, o ogólnych nazwach określających położenie w wierszu: *maeku* i *tsukeku* – siedemnasto- i czternastosylabowej, w układzie 5–7–5 oraz 7–7 sylab. Cały układ, zdaniem Makoto Uedy⁴⁵, odzwierciedla bardzo ważną ideę: jedności w wielości, która jest osiągnięta poprzez zróżnicowane sposoby wiązania obu zwrotek z sobą (przypomnijmy, druga zwrotka powstaje w odpowiedzi na już ułożoną, autorstwa innego poety – w związku z tym komponowanie pieśni może być traktowane jako kolejny ruch gry): „wiązanie przez znaczenie”, „wiązanie przez nastrój natury” czy „przez kontrast”⁴⁶. Zdaniem Krystyny Wilkoszewskiej, w takim przypadku „zanika różnica między dziełem sztuki a procesem jego powstawania, gdyż czas istnienia dzieła sprowadza się do czasu jego kreacji”⁴⁷. Nasuwają się tutaj nieuniknione skojarzenia ze sztuką performance’u oraz działaniami opartymi na spacerze, o których była mowa. Na bazie *renga* rozwinął się w początkach XVII wieku lżejszy, żartobliwy styl poetycki *haikai*, w którym znacznie częściej niż w *renga* próbowano wyrazić doświadczenie życia codziennego. Tym jednak, co dla nas najistotniejsze, jest fakt, że *haiku* jest właściwie formą wykraczającą poza zachodni podział na sztuki słowa i sztuki obrazu – pojawienie się tej formy poetyckiej przyniosło bowiem w rezultacie transformację japońskiego malarstwa i pojawiła się forma nazywana *haiga*, stanowiąca połączenie „szybko namalowanego pędzlem

⁴⁴ F. Careri, *op. cit.*, s. 150.

⁴⁵ M. Ueda, *Pisanie wierszy jako gra*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy*, Universitas, Kraków 2005. Por. także: M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich do haiku*, [w:] *Haiku. Antologia*, przeł. A. Żuławska-Umeda, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1983.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 61–63.

⁴⁷ K. Wilkoszewska, *Wprowadzenie*, [w:] *eadem* (red.), *Estetyka...*, *op. cit.*, s. 11.

obrazu z wierszem haiku⁴⁸. To wszystko zresztą w kulturze, dla której charakterystyczne są formy cechujące się „mariażem malarstwa, kaligrafii i poezji”⁴⁹. W gruncie rzeczy to, co dla tej formy najważniejsze, będzie brzmiało nader znajomo: „w najlepszych przykładach tego rodzaju obraz nie służy po prostu ilustracji któregoś z aspektów wiersza, lecz często subtelnie dodaje inny wymiar do poezji, wzmacniający percepcję widza, zarówno w zakresie uczuć poety, jak i rzeczywistości, jaką starał się przekazać”⁵⁰. Mowa zatem o formie transmedialnej, która może być traktowana – zgodnie z rodowodem opartym na filozofii i praktyce buddyźmu zen – jako próba uchwycenia „nieobecności nieobecności”. Bowiernie znaczenie „często nie jest bezpośrednio jasne; widz musi zastanawiać się nad obrazem tak, jakby był zagadką zen. (...) wiersz i obraz są spojone z sobą w nierozdzielną całość, która wykracza poza sumę swych części”⁵¹. Zdaniem Stephana Addissa, *haiku* i *haiga* to „sztuki raczej procesualne niż nastawione na wytwór jako na efekt procesu”⁵². Są zatem swoistą podróżą, w której formy medialne są jednocześnie świadectwem i impulsem – ale są także postacią wiązania wielu elementów tego procesu – doświadczenia i towarzyszących mu form reprezentacji: słowa, obrazu i ich różnorodnych kombinacji.

Bibliografia

- Boettger S., *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley 2003.
- Careri F., *Walkscapes. El andar como practica estetica. Walking as an Aesthetic Practice*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- Casey E.S., *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.
- Derrida J., *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, transl. P.-A. Brault, M. Nass, The University of Chicago Press, Chicago–London 1993.
- Derrida J., *Pamiętnik ślepcy*, przeł. W. Szydłowska, „Pokaz” 1998, nr 22.
- Flam J. (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996.
- Fried M., *Art and Objecthood*, „Artforum”, June 1967.
- Fulton H., *Walk*, „Visual Studies” 2010, vol. 25, no. 1.
- Grande J.K., *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*, State University of New York Press, New York 2004.
- Gintz C., *Richard Long: la vision, le paysage, le temps*, „Art Press” 1986, nr 104.
- Kaiser P., Kwon M., *Ends of the Earth and Back*, [w:] *idem* (red.), *Ends of the Earth – Land Art to 1974*, katalog wystawy, Prestel Publishing, New York–München–London 2012.
- Melanowicz M., *Od pieśni japońskich do haiku*, [w:] *Haiku. Antologia*, przeł. A. Żuławska-Umeda, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1983.

⁴⁸ M. Takeuchi, *Wiersze i obrazy*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *op. cit.*, s. 198.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 185.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 198.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² S. Addiss, *Haiku i Haiga*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *op. cit.*, s. 204.

- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. E. Bieńkowska et al., Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasinski, Aletheia, Warszawa 1996.
- Paul S., *Sensorium Dei: Observatories of the American West*, [w:] B. Reifenscheid (red.), *Die Letzte Freiheit / The Last Freedom. Von den Pionieren der Land-Art der 1960er Jahre bis zur Natur im Cyberspace / From the Pioneers of Land Art in the 1960s to Nature in Cyberspace*, Silvana Editoriale, Milano 2011.
- Perloff M., *The Demise of »and«: Reflections on Robert Smithson's Mirrors*, „Critical Quarterly” 1990, vol. 32, no. 3.
- Reynolds A., *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, MIT Press, Cambridge–London 2003.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.
- Shapiro G., *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995.
- Steinhauer J., *A Google Earth Perspective on Land Art*, Hyperallergic, <http://hyperallergic.com/118058/a-google-earth-perspective-on-land-art> (dostęp: 30.05.2014).
- Tiberghien G.A., *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York 1995.
- Ueda M., *Pisanie wierszy jako gra*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy*, Universitas, Kraków 2005.

