

BRIONY FER

SZTUKA BEZ KOŃCA¹

– Zostań – powiedział – przecież to był tylko egzamin.
Kto nie odpowiada na pytania, ten zdał egzamin².

W archiwum Berkeley Museum of Art znajduje się napisana na maszynie lista uwag, które poczynił Sol LeWitt o tak zwanych pracach próbnych [*test pieces*] Evy Hesse – małych eksperymentalnych obiektach [*things*]³, których

¹ Tekst ten stanowi pierwszy rozdział książki Briony Fer *Eva Hesse. Studioworks*, Edinburgh 2009, s. 13–45, wydanej przez Fruitmarket Gallery. © Briony Fer and The Fruitmarket Gallery, Edinburgh.

² F. Kafka, *Egzamin*, w: idem, *Opowieści i przypowieści*, tłum. L. Czyżewski, R. Karst et. al., Warszawa 2016, s. 471. [W angielskim przekładzie słowo „egzamin” to *test* i dialoguje ono ze wspomnianą poniżej kategorią prac Hesse określanych jako *test pieces*. Utrzymanie tej gry słów wymagałoby odmiennego przekładu niż ten już istniejący, a także zastosowania niezbyt fortunnego określenia „prace testowe”, które przekładam zamiast tego jako „prace próbne” – przyp. tłum.].

³ Autorka dla ogólnego określenia omawianych przez nią prac Hesse niekiedy używa słowa *things*, kiedy indziej *objects*. Konsekwentne tłumaczenie ich na język polski jako „rzeczy” oraz „obiekty” (lub przedmioty – jednak przekładam to słowo jako „obiekty” z uwagi na różne konteksty zdaniowe i znaczeniowe, w których określenie „przedmioty” byłoby wątpliwe) generuje szereg problemów. Choćby w powyższym zdaniu w języku polskim fraza „eksperymentalne rzeczy” brzmi problematycznie. Stąd tam, gdzie zmienię „rzecz” na „obiekt”, w nawiasie kwadratowym zaznaczam oryginalnie użyte słowo. Dodajmy, że w dalszej części tekstu zaznacza ona różnicę pomiędzy „rzeczą” a „obiektem” – pisząc o eksperymentalnych pracach Hesse lokuje je w przestrzeni pomiędzy oboma określeniami, a jednocześnie – co wskazuje na siłowanie się Autorki z problemem terminologicznym – używa określenia „małe rzeczy”: „Interesuje mnie to, że owe małe rzeczy wydają się pełnić rolę łącznika – choć część z nich może oczywiście radykalnie się od siebie różnić – pomiędzy rzeczami a obiektami, rzeczami, które się wytwarza i obiektami, które się ogląda” (s. 273). Następnie, pod koniec tekstu proponuje dla nich kategorię „pod-obiektu”, którą rozumie jako „coś, co nie do końca zyskuje status obiektu, lecz pozostaje bliżej rzeczy” (s. 285). Czytając tekst, należy zatem wziąć pod uwagę istniejące napięcie zarówno w oryginale, jak i przekła-

wykonywanie stanowiło element jej procesu twórczego. Obiekty te jednak nie do końca można uznać za pełnoprawne dzieła. LeWitt, jeden z najbliższych przyjaciół Hesse, został poproszony o skomentowanie grupy prac próbnych znajdujących się w tej kolekcji. Owa lista jest zapisem jego charakterystycznie oszczędnych komentarzy na temat każdej z nich. Zrobiono notatki, które przekazują istotę tego, co zostało powiedziane: dwie i pół strony wypowiedzi LeWitta – inteligentnej, lecz skróconej, tyleż potocznej, co minimalistycznej. Przechodzi on od razu do rzeczy: „Sądzę, że początkowo się tylko bawiła”⁴ [*fooling around*]. Później, odnosząc się do numeru inwentarzowego każdego obiektu w zbiorach muzeum, mówił na przykład: „291 – To po prostu rzecz [*stuff*] z jej pracowni, a nie dzieło jako takie; albo potem 67 & 73 – modele do prac”, tak, jakby identyfikował słabo znane okazy przyrodnicze.

Był listopad 1981 roku, ponad dziesięć lat po śmierci Hesse, która pozostawiła pracownię pełną prac, zarówno ukończonych, jak i nieukończonych. Owe małe obiekty [*things*] były jedynie fragmentem pozostałości po radykalnie innowacyjnym korpusie prac rzeźbiarskich, których tworzywo stanowiły nietypowe i efemeryczne materiały, takie jak lateks, powstałych od końca lata 1967 roku do śmierci artystki w maju 1970 roku. W trakcie porządków po jej śmierci zostały one starannie spakowane i przechowane aż do momentu, gdy w roku 1979 duża ich liczba została ofiarowana Berkeley Art Museum przez siostrę Hesse, Helen Hesse Charash⁵. Pomagał przy tym Donald Droll, właściciel galerii i przyjaciel Hesse. Tworzą one miniaturową kolekcję sztuki Hesse, która obejmuje zadziwiająco szeroki wachlarz materiałów i technik, cechujący również jej regularne, wielkoformatowe prace. LeWitt nazywa je „małymi eksperymentami”, po czym czyni serię klasyfikujących uwag: „odpadki z pracowni/eksperymentalne/małe dzieła [*pieces*]/modele, na których podstawie powstaną dzieła/nierozwiązane – nieukończone dzieła”. Gdzie indziej jest bardziej zdecydowany. Raz z pewnością stwierdza: „zdecydowanie nie dzieło”. Kiedy indziej: „Tak, to jest dzieło”. Niektóre „zdecydowanie” są dziełami, inne „zdecydowanie” nie są. Z owego twórczego rumowiska [*debris*

dzie – które zresztą odzwierciedla podjęty przez Autorkę problem nazwania dyskutowanego obszaru twórczości Hesse – przyp. tłum.

⁴ Transkrypt spotkania pomiędzy Solem LeWitem, Carol Androccio, Connie Lewallen i Elise Goldstein w Berkeley Art Museum, CA, 17 listopada 1981 [Czasownik *fool around* oznacza przede wszystkim „wygłupiać się”, jednak powraca on w innych miejscach tekstu w odmiennym kontekście zdaniowym i przekładany konsekwentnie w ten sposób generowałby duże trudności – przyp. tłum.].

⁵ Zostały ofiarowane archiwum Berkeley Art Museum, CA, przez Helen Hesse Charash w roku 1979.

of work] niekiedy taki czy inny obiekt zostaje wyłowiony i ocalony jako *dzieło* [*a work*]⁶.

Tam i z powrotem; dzieło albo praca próbna. LeWitt waha się między jednym i drugim, a ton jego uwag sprawia, że grunt, po którym się porusza, wydaje się niepewny. Zapis dyskusji przybiera postać listy, a stwierdzenia, że „raz to”, „raz tamto”, wskazują na ambiwalentny status przedmiotu jego spojrzenia. Potoczny ton komentarzy jest zarazem adekwatny i wiele mówiący. Lista ta to surowy inwentarz, którego celem jest klasyfikacja obiektów znajdujących się w owym często nieuporządkowanym i nieopracowanym zestawie, lecz który nie rozstrzyga wszystkiego do końca. Należy o tym pamiętać. Nie ma co udawać, że łatwo stwierdzić, jak właściwie traktować te obiekty, ponieważ ich status jest na dobrą sprawę nierozstrzygalny. Zamiast unikać ich nieokreśloności, należy stawić jej czoła. Moim zamiarem nie jest odróżnianie skończonych dzieł od nieskończonych czy też odkrywanie ich na nowo jako prac w zwyczajowym sensie „dzieł sztuki”, ale raczej zadanie pytania: jaki będzie rezultat, gdy skoncentrujemy się na tym zbiorze bardzo zróżnicowanych obiektów i pomyślimy o tym, czym one są? Nie jest to bowiem w ogóle oczywiste. Większość historyczno-artystycznych interpretacji opiera się na założeniu, że wiemy, czym jest przedmiot naszej uwagi. Od tego zaczynam. Pytanie, jak się nimi zająć w sposób adekwatny do ryzyka, jakie one same podejmują. Być może oznacza to konieczność ryzykownego myślenia. Czy eksperyment artystyczny nie wymaga przynajmniej jakiejś formy eksperymentu myślowego?

Oczywiście nie jest to bynajmniej pierwsze omówienie małych prac i prac próbnych, choć stanowi pierwszą próbę uczynienia ich głównym przedmiotem uwagi. Musi być jeszcze inne usprawiedliwienie dla takiego przedsięwzięcia niż po prostu to, że one tam są, ostatnie obiekty [*things*], które należy włączyć do artystycznego dorobku Hesse. Stawiany przez nie opór to powód, dla którego powinno się je traktować raczej poważnie, właśnie dlatego, że wymagają od nas,

⁶ Tu po raz kolejny w przekładzie giną niektóre gry słów i znaczeń: LeWitt używa słowa *piece*, które w tym kontekście oznacza „utwór”, „dzieło”, „pracę”. By odróżnić je od *work* tłumaczonego jako „praca” i uniknąć sformułowań typu „zdecydowanie nie praca”, przekładam je jako „dzieło”. W podobny sposób do *piece* można na polski przełożyć słowo *work*, które jednak niesie ze sobą implikację procesu tworzenia i pracy włożonej w owo tworzenie. Stąd zwykle będę je tłumaczył jako „praca”. Owo napięcie pomiędzy „pracą” a „dziełem” oraz „pracą jako dziełem” i pracą włożoną w jego wykonanie ujawnia się w ostatnim zdaniu Autorki, gdzie końcowe *work* dialoguje z *debris of work*. Tutaj *work* przełożyłem jednak jako „dzieło” z uwagi na niefortunny brzmiące po polsku sformułowanie „ocalony jako praca”. *Debris of work* można by również w tym kontekście – w związku z pracownią właśnie, miejscem tworzenia i pracy – rozumieć jako „pracowniane rumowisko” – przyp. tłum.

byśmy znaleźli sposób myślenia o nich i o tym, co dla nas znaczą (lub po prostu, co one *znaczą*). Niełatwo jest analizować sztukę, „bez widocznego końca (produktu)” [‘*with no end (product) in sight*’]⁷. Słowo „produkt” w nawiasie musiało zostać dodane dla ścisłości w trakcie spisywania uwag LeWitta, ale jednocześnie zdradza ono potrzebę kompensacji jeszcze bardziej frustrującej myśli o „braku widocznego końca”. Zawsze jest coś przerażającego w perspektywie, że na końcu nie będzie można mówić o żadnym produkcie, który można by uznać za skończony. To niepokojące uczucie nieukończonego projektu odpowiada naszej współczesnej sytuacji. Siła tych związków z dzisiejszym stanem sztuki sprawia, że chcę spytać, dlaczego tak właśnie jest. Jeśli są to jedynie drobiazgi ostatniej wagi, to dlaczego wydają się znajdować w samym sercu sztuki Hesse i dlaczego – oraz jak – do nas przemawiają?

Każdy z nas pragnie produktu końcowego. Oczywiście kusi, by stworzyć sieć połączeń pomiędzy pracami próbnymi i ukończonymi. Niekiedy nawet bywa to pouczające, ale nie wtedy, gdy sprawia, że stajemy się ślepi na ich zasadniczo tymczasowy i otwarty charakter. Chcę poważnie podjąć myśl, że można coś zrobić bez widocznego końca. Odpowiada to temu, co sama Hesse myślała o swoim życiu artystki. Już chora, podczas rozmowy z Cindy Nemset powiedziała, że kiedy powracała do pracy, „nie chciała wiedzieć, co będzie na jej końcu”⁸. Z perspektywy czasu możemy pomyśleć, że my to wiemy. Wiemy, jak ostatecznie wygląda ta praca, albo się nam tak przynajmniej wydaje. Wiemy też, że Hesse umarła. Ale jeśli nie będziemy dość ostrożni, owe narracje (życia i sztuki) zaczną z góry określać znaczenie prac łączących się z każdą z nich w dużo mniej oczywisty sposób. Na końcu powieści *Nienazywalne* (1953) Samuela Becketta pojawia się wers, który głosi: „należy kontynuować”⁹, odczytany przez wielkiego diagnostyka nowoczesności, Theodora Adorno, w odpowiednio ponurych barwach: „sztuka z zewnątrz wydaje się

⁷ To również sformułowanie pochodzące z transkryptu wypowiedzi LeWitta – przyp. tłum.

⁸ Wywiad z Cindy Nemser, transkrypt, s. 18. Wywiad został opublikowany w „Artforum” XIII, 1970, 9. Został przedrukowany w *Eva Hesse*, red. M. Nixon, October Files Series, Cambridge, MA, 2002, s. 1–24.

⁹ Cytowana przez Autorkę angielska fraza – *things must go on* („należy kontynuować”, a w dosłownym przekładzie: „rzeczy muszą trwać”) – nie pojawia się jednak nigdzie w tekście Becketta. Prawdopodobnie zasugerowała się ona przywołaną przez Theodora Adorno oryginalną, francuską frazą *Il faut continuer*, która, tak przetłumaczona na angielski, oddaje jednak tylko sumarycznie znaczenie końcowej partii powieści, napisanej i wydanej oryginalnie po francusku w roku 1953, a dopiero w 1958 w autorskiej wersji po angielsku – przyp. tłum. Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 582.

niemożliwa i musi być kontynuowana immanentnie"¹⁰. Idzie zatem o to, jak tworzyć sztukę w takich warunkach, a w kontekście większości omawianych tu obiektów oznacza to tworzenie rzeczy, które nie mają jasnego lub prostego związku z wielkoformatowymi dziełami: brakuje produktów końcowych.

Poza jej przyjaciółmi-artystami, takimi jak Mel Bochner i Robert Smithson, najbardziej wnikliwie i wcześniej o Hesse pisała jej przyjaciółka Lucy Lippard. W swojej krytycznej monografii Hesse napisanej w roku 1972 i opublikowanej w 1976, w celu opisu tych małych, ręcznie wykonanych obiektów, używa ona szeregu sformułowań: prace próbne, studia, modele, prototypy¹¹. Korzysta z tych określeń konsekwentnie: „prace próbne” nie mają bezpośredniego związku z ukończonymi dziełami, podczas gdy „prototyp” oznacza pełnowymiarowy obiekt poprzedzający wykonanie właściwego dzieła, „studia” to wersje w małej skali, a „model” to mała wersja, która później stanie się pracą o właściwych wymiarach. Uogólniając, często pisze o „małych i próbnych pracach”. Nie tyle jestem zainteresowana tworzeniem jeszcze bardziej drobiazgowych rozróżnień czy też korektą przekonującej analizy Lippard, ale owymi różnymi słowami i tym, co one znaczą i co znaczą dla nas. Wikłają nas one w zachodzące na siebie przestrzenie zróżnicowanych dziedzin, takie jak obszar tego, co technologiczne, rzemiosła, tego, co wykonane maszynowo, i tego, co manualnie, tego, co wiąże się z przestrzenią, i tego, co z czasem, językiem pracowni i językiem przemysłu.

Słowa i rzeczy, tam i z powrotem, jak wahadło. Ta mnogość słów wskazuje na trudność nazwania owych małych, enigmatycznych rzeczy stworzonych z gipsu, lateksu, wosku, włókna szklanego, siatki drucianej, *papier mâché* – i tak dalej (lista jest długa) – w szerokim wachlarzu kombinacji. Wszystkie te słowa i ich znaczeniowa niestabilność wydają się symptomatyczne dla obiektów, które przedostają się przez stworzoną przez nie sieć. Kategoryzacja twórczości Hesse zawsze jest – zawsze była – trudna. Jej innowacyjny charakter sprawiał, że oscylowała ona między rzeźbą i malarstwem, malarstwem i rysunkiem, rysunkiem i rzeźbą. Tam i z powrotem, na okrągło. Nawet sama

¹⁰ Ibidem [Autorka korzysta z pierwszego przekładu *Teorii estetycznej* na język angielski autorstwa Christiana Lenhardta z roku 1984. W 1997 Robert Hullot-Kentor dokonał kolejnej translacji i uważana jest ona obecnie za obowiązującą. W pierwszej wersji fragment ten brzmi: „viewed from the outside, art has become an impossibility; viewed from the inside it must go on”. Propozycja Krzemieniowej, z której korzystam, bliższa jest późniejszemu przekładowi książki Adorna i jest wierniejsza oryginałowi: „daß Kunst von außen her unmöglich erscheint und immanent fortgesetzt werden muß – przyp. tłum.].

¹¹ L. Lippard, *Eva Hesse*, New York 1976. Omawiałam Lippard, a także te tak zwane prace próbne, w poprzednim eseju, zatytułowanym *Sculpture as Sample*, w: *Eva Hesse Drawing*, red. C. De Zegher, New Haven–London 2006, s. 273–304.

Hesse nie była pewna, jak powinno się nazywać jej sztukę, ale też nie była zbyt przejęta myślą, że powinna zostać nazwana. Oczywiście, że nie. Ona ją tworzyła. Kiedy Nemser zapytała ją, czy jej rzeźba porównywalna jest do obrazu malarskiego (zaczynała jako malarka), zgodziła się, że wiele z jej rzeźb można określić jako obrazy, ale powiedziała też, że „dużą jej część można by nazwać niczym – rzeczą, obiektem lub przypisać im jakiegokolwiek inne słowo”¹².

Spróbujmy nazwać ją niczym.

Trudno nazywa się rzeczy. Nawet „nic” jest pewnego rodzaju nazwą, choć nie jest nazwą własną i to właśnie robi różnicę. Nie jest to również to samo, co „bez tytułu”, czyli najbardziej wszechobecny tytuł denotujący ukończone dzieło. W celu zbliżenia się do niczego tak bardzo, jak to tylko możliwe, przemianuję wszystkie te rozmaite eksperymentalne obiekty [*things*] i te tak zwane prace próbne na „prace studyjne” [*studiowork*]¹³ – nie dlatego, że chcę w ten sposób doprecyzować definicje tych wszystkich drobiazgów, ale właśnie przeciwnie, ponieważ jako pojęcie ogólne jest ono praktyczne, pojemne i elastyczne.

Prace studyjne są niesamowicie prowizoryczne i surowe, tak że wydają się one powracać w pewnym sensie do początku – nie tylko nich samych, ale – poprzez demonstrację procesu tworzenia pewnego kształtu – do początku samego tworzenia. Niekoniecznie chodzi o tworzenie czegoś konkretnego, ale po prostu tworzenie jakiejś rzeczy. Są nieustępliwe w sposób, który zdaje się odzwierciedlać to, jak działa sztuka i jak jest doświadczana, a także dlaczego trudno nazywać dopiero co krystalizujące się doświadczenie wywołane w nas przez sztukę, za sprawą ogromnego wstrząsu, który może spowodować nawet coś tak małego i tak nieforemnego, jak kawałek zwiniętego lub zagiętego lateksu (il. 1, 5). Stwierdzenie, że sztuka jest prowokacją, niekoniecznie oznacza, że musi ona szokować, ale że może prowokować do myślenia – jak rzucona do naszych stóp rękawica. Nawet teraz, gdy centralne miejsce Hesse w historii

¹² Wywiad z Nemser, w: *Eva Hesse*, red. Nixon, s. 23.

¹³ Pojęcie *studiowork* – występujące w tytule książki, z której pochodzi ten tekst, przedkładam konsekwentnie w liczbie mnogiej jako „prace studyjne”. Jest tak, ponieważ dużo lepiej wpisuje się ono w kontekst zdań, w których się pojawia, niż ambiwalentnie brzmiąca po polsku forma „praca studyjna”. Mogłaby ona być wtedy mylona z „pracą” rozumianą jako pojedyncze dzieło lub wyłącznie pracą w studio jako czynnością tworzenia. Sama Autorka używa w tym rozdziale swojej książki liczby pojedynczej tylko trzy razy, w pozostałych miejscach sięga po liczbę mnogą. Tam, gdzie w oryginale pojawia się *studiowork* w liczbie pojedynczej – zaznaczam to w nawiasach. Należy mieć jednak świadomość, że słowo ma wtedy także wydźwięk bardziej ogólny, właśnie jako praca w studio/pracowni i – w domyśle – jej efekt. Dodajmy, że choć w języku polskim częściej używa się brzmiącego bardziej naturalnie słowa „pracownia”, to określenie „prace pracowniane” byłoby już językowo wątpliwe – stąd „prace studyjne” – przyp. tłum.

dwudziestowiecznej rzeźby jest niepodważalne, prace studyjne [*the studio-work*] zdają się stawiać opór ich zawłaszczaniu przez narrację dotyczącą jej sztuki. Z dzisiejszej perspektywy nie będzie, moim zdaniem, przesadą, jeśli określimy efekt, który wspólnie wywołują, jako małą bombę, która rozsadza kategorię rzeczy określanych mianem rzeźby. A co, jeśli ryzyko najbardziej warte podjęcia polega na odłożeniu niektórych historycznych i teoretycznych narzędzi, po które zwykle sięgam, i rozebraniu wszystkiego na części po to, by pomyśleć przez chwilę o osobliwości choćby jednego z tych obiektów i zapytać: co, jeśli ta rzecz jest moim modelem myślenia? To znaczy, jeśli ten obiekt również wydaje się w jakiś sposób powracać do początku, z powrotem do jakiegoś podstawowego sensu tego, jak to jest, gdy konfrontujemy się z małą lateksową kopertą? (il. 1)¹⁴.



1. Eva Hesse, 1968, S-124, lateks, metalowa siatka, metal.
© The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

¹⁴ Z uwagi na trudności z pozyskaniem praw do wszystkich ilustracji zamieszczamy reprodukcje dzieł Ewy Hesse oraz Louise Bourgeois przy pominięciu – względem oryginalnego wydania – ilustracji prac innych artystów – przyp. redakcja.

Jest maleńka: mniej więcej 13×9 centymetrów. Zrobiona z lateksu, który został malarsko nałożony na prostokąt metalowego sita lub siatki, zawiniętej po obu stronach grudki lateksu. Jest ona zarówno zamknięta – dwie krawędzie zawinięte są do środka – jak i otwarta, ponieważ nie do końca się ze sobą stykają, a przez to ukazują centralny element – jeszcze więcej lateksu. Dwie szpilki mocują zewnętrzne, zwinięte części, tak jakby to była praca krawieczka, a nie rzeźba. Płaska, prostokątna koperta zawiera w sobie bardziej amorficzną materię; coś zrobionego z tego samego materiału, ale ledwo się w niej mieszczącego, co bez wsparcia drucianej siatki zdaje się być zupełnie inną substancją. Z czasem lateks stwardniał i stracił kolor. Teraz jest ciemnopomarańczowy, a nie blade-kremowo-różowy (niektóre wcześniejsze fotografie, choć czarno-białe, pokazują, że materiał ten był bardziej miękkki i kolorystycznie jaśniejszy). Szpilki nieco zaszły rdzą, tak że cała ta rzecz wygląda bardziej solidnie niż wtedy, gdy została wykonana, gdy lateks w centrum prawdopodobnie zdawał się bardziej miękkki i wyraźniej kontrastował z większą sztywnością ujmującej go, pokrytej lateksem siatki.

Nadal jednak, mimo upływu czasu, wyczuwalne jest tu podwójne działanie: z jednej strony jest tak mała, że prawie przypadkowa, a jednocześnie ma tak trzewiowy [*visceral*]¹⁵ charakter, że skala jej oddziaływania jest zupełnie nieproporcjonalna w stosunku do jej rzeczywistego rozmiaru. Powiedzmy po prostu, że jest wyobrazeniowo ogromna. Łatwo przeoczyć taką małą rzecz, jednak raz ujrzana, wprawia w osłupienie, po części z uwagi na swój seksualny ładunek. Choć jako rzeźba jest maleńka, to ma naturalne wymiary genitaliów. A zagięcia miękko-twardego latekso-metalu, w których gnieździ miękki rdzeń, nie mogą *nie* przywoływać widoku żeńskich genitaliów. Szpilki nagle tracą spajającą delikatność i wydają się sadystyczne – przekuwają mięsiste wargi. Faktura staje się taktylna, kolor cielisty. Całość może na powrót prowadzić do czegoś bardziej fragmentarycznego i niepewnego, co ciągle, w mgnieniu oka, ulega zmianie, ale nigdy nie pozwala stracić poczu-

¹⁵ Słowo *visceral* jest trudne do przetłumaczenia przy użyciu jednego terminu, tak by oddać istotę jego znaczenia. Tłumaczone jako „trzewiowy” lub „trzewny” (obie formy są poprawne), w języku medycznym odnosi się do organów wewnętrznych ciała. Jednak w szeroko rozumianej humanistyce pojęcie to stosuje się dla określenia głębokich odczuć, wrażeń czy emocji, które mają charakter instynktowny, nieracjonalny, nie są doświadczane rozumowo, ale cieleśnie, często jako libidalne napięcie, pragnienie czy obrzydzenie (związek z pojęciem abiektu). Jak podaje *Oxford English Dictionary*, określenie czegoś w ten sposób oznacza, że „wpływa na organy wewnętrzne czy wnętrzości rozumiane jako siedlisko emocji; odnosi się do lub głęboko dotyka wewnętrznych odczuć” („visceral, adj.” *OED Online*. Oxford University Press, March 2018). Tak też należałoby rozumieć stosowanie tego terminu przez Autorkę w kontekście oddziaływania materialności rzeźb Hesse – przyp. tłum.

cia jego związku z częścią ciała. Owo tam i z powrotem ukazywania i skrywania, przekrywania i przezierania, to część szerszej gry tworzenia czegoś, co ani nie jest całkowicie figuratywne, ani całkowicie abstrakcyjne. Jest to jakaś rzecz, ale także i otwór. Coś i nic. Materialna i seksualna. Mała, ale sadystyczna.

Wyobraźcie sobie ruchy, które ją wykonały: Hesse nanosząca kilka warstw lateksu na drucianą siatkę, pozwala każdej z nich przeschnąć, zanim zostaną pokryte kolejną powłoką, brutalnie kształtuje mały kawałek jeszcze niestwardniałego lateksu w ciepłej dłoni, kładzie go na siatkowej powierzchni, zawija jej boki do środka, przypina krawędzie. Trudno o prostsze ruchy, ale wymagają one czasu. Początkowo mogłoby się wydawać, że w zrobienie owej małej rzeczy włożono więcej pracy i uważnej precyzji niż trzeba. Uświadomienie sobie tego nie staje w sprzeczności z poczuciem prowizoryczności lub tego, że jest ona zaimprovizowana przez ciało. Szpilki sugerują tymczasowe umocowanie, tak jakby był to etap w funkcjonowaniu czegoś, co się nadal wystacza jako obiekt. Wrażenie, że materialność znajduje się w trakcie stawania się, jest jeszcze bardziej spotęgowane przez przywołaną przez kobiece genitalia myśl o źródle człowieczeństwa. Wydaje się być niemalże pre-konceptualna i powracać do pierwotnego stanu rzeczowości [*thing-ness*]. Silna, jeśli nie śmiertelna, mieszanka materii i seksu czyni ją ulotną.

Nie wszystkie prace studyjne są tak otwarcie seksualne, co nie czyni ich jednak ani mniej prowokacyjnymi, ani mniej cielesnymi. Wnętrze-zewnątrz, miękki-twardy, organiczny-nieorganiczny, płaski-okrągły – określenia te często się ze sobą mieszają i zawsze w jakimś sensie zostają rzucone na niepewny grunt. Tworzenie prac Hesse często opiera się na ruchu zawijania. Istnieje fotografia mieszkania Hesse ukazująca część *Vinculum II*, diagonalnie rozpiętej pomiędzy ścianą a podłogą. Jeśli dobrze się jej przyjrzeć, pokazuje, w jaki sposób [artystka] zaadaptowała pomysł na małe zawinięte koperaty; teraz ukazują one swe zszyte boki z przenizanymi przez nie gumowymi rurkami, które opadają luźno zawiązanymi pętlami ku podłodze (il. 2). Dużo luźniej zwinięte kształty pojawiają się też w wielkoformatowej pracy z włókna szklanego – *Tori* (il. 3), którą wykonała w 1969 i która wygląda jak zbiór rozrzuconych na podłodze gigantycznych łusek lub pustych strąków. Mamy też inne spłaszczone lub postrzępione, połączone ze sobą lateksowe mankiety lub rękawy – choć zamazane, ich przykłady można zobaczyć ułożone jeden na drugim na stole za *Vinculum II*. Owe liczne wykonane przez Hesse rękawy, w połączeniu z materiałami – od lateksu na siatce po włókno szklane na etaminie – powodują konsternację: są płaskie, a jednocześnie okrągłe, całkowicie otulają pustą przestrzeń.



2. Eva Hesse, detal *Vinculum II* w studio Evy Hesse, 1969. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



3. Widok wystawy: „Eva Hesse: A Memorial Exhibition”, Berkeley Art Museum, CA, fotografia: Colin McRae, 1973–1974, zgodnie ze wskazówkami zegara, od pierwszego planu: *Tori* (1969); *Bez tytułu* (1970), *Expanded Expansion* (1969), *Bez tytułu* (1970), *Bez tytułu* (1970). © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

Istnieje jedna szczególnie skomplikowana, eksperymentalna praca, składająca się z ponad pięćdziesięciu gumowych rurek. Każda z nich została rozcięta na odcinku podobnej długości i rozwarta (il. 4), a następnie starannie spięta zszywaczem z kolejną tak, że utworzyły one dziwny, harmonijkowy, ciągły pierścień, który może się rozszerzać i zwężać. W rezultacie nie jest nawet jasne, jak pracę tę umiejscowić czy zaaranżować na płaszczyźnie; tak, jakby musiała ona przybrać – i stworzyć – swój własny kształt za każdym razem, gdy się ją odkłada. Stała się pofalowaną płaszczyzną gumy, znów mocno pociemniałej, ale utrzymującej pewną elastyczność. Choć Hesse używała gumowych rurek w każdej możliwej postaci, to nie ma żadnej bezpośredniej korelacji pomiędzy tą pracą a którymkolwiek z jej wielkoformatowych dzieł. Oczywiście, pośrednie i marginalne związki są wszędzie i ze wszystkim – jeśli chcemy je dostrzec.



4. Eva Hesse, 1968, S-122, guma, metal. © The Estate of Eva Hesse.
Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

Obok tych względnie dopracowanych dzieł napotykamy stosunkowo nieuformowany lub też całkowicie zdeformowany kawałek lateksu (il. 5). Waham się, czy w ogóle mam go jakkolwiek nazwać. Lucy Lippard jakimś cudem znajduje słowa, by opisać go jako „skręcony lub wyglądający na przeżuty kształt, podobny do wulkanicznie stopionej butelki”¹⁶. Przypomina on pozostałość po nieudanym eksperymencie – kawałek twardego lateksu, który został rozcią-

¹⁶ Lippard, *Eva Hesse*, s. 100.



5. Eva Hesse, S-94, lateks. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

gnięty, ale potem całkowicie zapadł się w sobie. Rzecz nie tylko w tym, że jego kształt jest jedynie orientacyjny; on zdaje się nie przybierać żadnego kształtu. Wygląda po prostu, jakby w jakimś momencie został porzucony i pozostawiony w stanie permanentnego nieukończenia. Skojarzenie, że mogłyby to być zwłoki jakiegoś obiektu, sprawia, że nie jestem pewna, czy w ogóle o nim mówić. Uświadomienie sobie, że obiekty, które zostały uznane za sztukę, są jedynie przedmiotami wyrzuconymi do śmietnika – to mógłby być koszmar historia sztuki. Jednak to, co z jednej strony stanowi tragiczny pejzaż fałd i szczelin, z drugiej jest jedynie powiększoną wersją tamtego skręconego kawałka lateksu, który tworzy rdzeń pomiędzy zawiniętymi partiami lateksowej koperty – centrum, które sprawia, że części te zdają się tak uporządkowane i celowe. Może jest czymś, może niczym. O to chodzi: nie można po prostu brać za pewnik, że te rzeczy są sztuką. Często są to rzeczy, których proces wytwarzania się jeszcze nie zakończył – i prawdopodobnie są nadal tworzone jako przedmiot naszego myślenia, trwają w stanie stawania się w naszych umysłach.

Nikogo nie zaskakuje, że artyści eksperymentują w swojej pracowni. Trudniej jednak powiedzieć coś interesującego, co nie dotyczyłoby kwestii związanych z „procesem”, oczywistych i często odnoszących się do stylu. To, co rzeźbiarze robią z materiałami, i to, jak nieustannie sprawdzają granice ich zastosowania, to jedynie fragment obszaru, jakim jest rzeźba. Skoro nie ma potrzeby zajmować się statusem wszystkich rzeczy powstałych w trakcie procesu tworzenia, to dlaczego należy się pochylić nad tymi Hesse? No cóż, chodzi o to, że w znacznej mierze wydostają się one poza pracownię. Choć nie zawsze stają się autonomicznymi dziełami, to krążą w świecie poza pracownią na wiele sposobów, choćby w postaci małych zbiorów zaaranżowanych w szklanych skrzyneczkach na ciastka. Na swojej indywidualnej wystawie w roku 1968 w Fischbach Gallery w Nowym Jorku Hesse wystawiła w tylnej sali niektóre małe prace i jedną szklaną skrzynkę, co sugeruje, że nie były to jedynie eksperymenty techniczne (il. 6). Inne pełniły funkcję podarunków dla

przyjaciół, co także sugeruje, że nie były po prostu rezultatem opracowywania proporcji lateksowego wypełnienia, pozwalającego na osiągnięcie odpowiedniej konsystencji materiału dla jej właściwych prac. Nie tylko nie zostały one wyrzucone, ale zaczęły żyć własnym życiem zarówno w pracowni, jak i – co nietypowe – poza nią. To, że owe tak zwane prace próbne pokazywano na wszystkich, z wyjątkiem jednej, ważnych retrospektywach twórczości Hesse, sugerowałoby, że nie powinniśmy się zadręczać zbyt długo kwestią ich wagi, a nawet ich statusu.



6. Widok wystawy „Eva Hesse: Chain Polymers”, Fischbach Gallery, New York 1968.
© The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

Jedną z zalet bliskiego przyglądania się pracom studyjnym jest to, że zmuszeni jesteśmy wtedy do głębszego namysłu nad tworzeniem sztuki. Choć termin „kreatywność” [*creativity*]¹⁷ zwykle wiązany był z zużytymi już poję-

¹⁷ *Creativity* oznacza w języku angielskim „kreatywność” rozumianą jako zdolność lub potencjał do tworzenia, a nie jako samo tworzenie czy jego rezultaty. Jednak dalszy wywód sugeruje, że Autorce chodzi raczej o znaczenie bliższe „twórczości” – słowu w języku polskim określającemu dorobek artystyczny czy sztukę danego artysty/artystki lub ruchu artystycznego. Polskie określenie „twórczość” lokuje się gdzieś pomiędzy angielskimi *creativity* i *work*

ciaми jednostkowego wyrazu emocji i uczucia, nie należy zbyt łatwo oddać pytania o to, co właściwie robią artyści. Pomocne w zmianie perspektywy jest określenie tego produkcją, jednak wtedy umykają nam różnice pomiędzy pracą artystyczną i innymi rodzajami pracy. Nie chodzi jedynie o bycie kompulsywnym i podporządkowanym rutynie, ale o szczególne sposoby takiego funkcjonowania. Oczywiście trudno dokonać generalizacji, która dotyczyłaby wszystkich artystów, ale z pewnością warto skorzystać z okazji do opisanie niektórych aspektów tego pragnienia tworzenia sztuki. Praca studyjna [*the studiowork*] to praca bez tworzenia *pracy* [*a work*], której rezultatem może być coś do oglądania lub nie¹⁸. Sądzę, że dużo nam jeszcze brakuje nie tyle do zrozumienia tego, czym jest dzieło sztuki, ile tego, co oznacza ten prosty czasownik „tworzyć” [*to make*] – a w przypadku Hesse czynność wytwarzania zostaje bezkompromisowo ukazana poprzez ową mnogość małych rzeczy, które przetrwały, może nawet bardziej dosadnie niż w jej wielkoformatowych pra-

(jako sztuka danej jednostki, będąca rezultatem jakiejś fizycznej pracy), łącząc implikacje tworzenia jako wytwarzania czy nawet produkowania z kreatywnością, której konotacje kierują nas ku wspomnianemu przez Autorkę, zdezawuowanemu obszarowi ekspresji i indywidualizmu. Zauważmy też, że już w znaczeniu przymiotnikowym „twórczy” stanowi synonim „kreatywnego”. Ponieważ – z braku innego sformułowania – pojęcia twórczości, przyjętego w języku polskim jako mimo wszystko stosunkowo neutralne, używam w innych miejscach, niekiedy przekładając w ten sposób *work* – tutaj pozostaję przy określeniu „kreatywność”, zwracając jednocześnie uwagę na prowizoryczność tego wyboru – przyp. tłum.

¹⁸ Trudność z przetłumaczeniem zdania „*The studiowork is work without making a work, which may end up as something to look at, or may not*” skupia jak w soczewce proponowany przez Autorkę projekt myślenia o omawianym przez nią aspekcie twórczości Hesse. *The studiowork* kondensuje dwa wspomniane przeze mnie znaczenia – rzeczy lub obiektów, czyli prac studyjnych, które powstają w wyniku aktywności artystki i mogą mieć rozmaity status – oraz ich wytwarzania, pracy, działania na materiale w pracowni (w tym sensie przykład *studio* jako „pracownia”, na który się jednak nie zdecydowałem, byłby w istocie bardziej wymowny). W tym zdaniu pierwszoplanowe – choć nie wyłączone – znaczenie ma właśnie praca w tym drugim sensie. Jednak „praca bez tworzenia pracy” oznacza, że choć celem (przynajmniej intencjonalnym) pracy nie jest praca jako dzieło, to jej rezultatem może być coś bardziej nieokreślonego, co również można (lub nie) zakwalifikować jako coś do oglądania, a co – w domyśle – może być rodzajem pracy, a nawet dzieła. Jednak takie rozstrzygnięcie jest wtórne względem tego, czym jest *studiowork*. *Studiowork* to zatem pewna ujęta w ramę przestrzeni artystycznej pracowni generatywna potencjalność – proces czy aktywność, który może – ale nie musi – zaowocować jakimiś konkretnymi obiektami – pracami, których ontologiczny i artystyczny status może być bardzo różny i które Autorka również określa słowem – tym samym, ale niejako w innym (bardziej rozproszonym z uwagi na liczbę mnogą i jednocześnie bardziej skupionym z uwagi na konkretność obiektów) stanie semantycznego i materialnego skupienia – *studiowork* – tłumaczonym jako „prace studyjne”. Jedno znaczenie pracy zapada się w drugim – tam i z powrotem. – przyp. tłum.

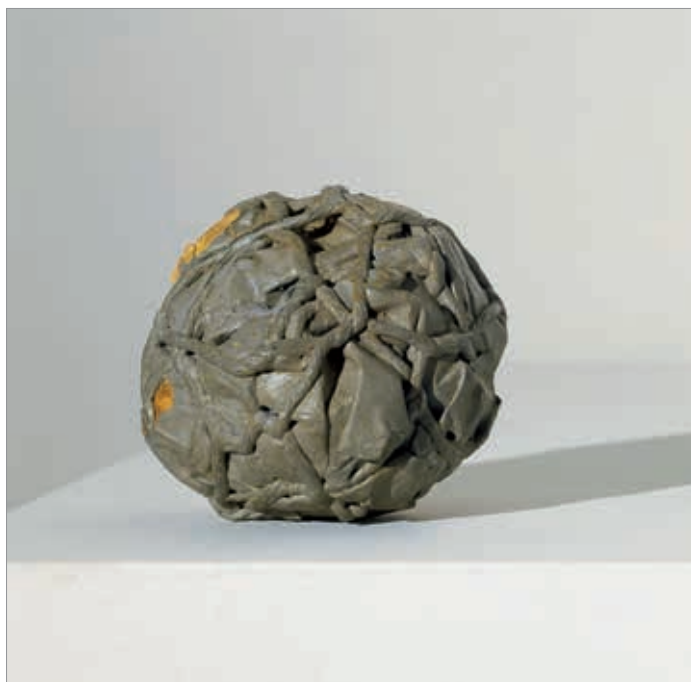
cach. Interesuje mnie to, że owe małe rzeczy wydają się pełnić rolę łącznika – choć część z nich może oczywiście radykalnie się od siebie różnić – pomiędzy rzeczami a obiektami, rzeczami, które się wytwarza, a obiektami, które się ogląda. Nieuchronne obwody dotyku i widzenia, zaangażowane w najprostszy gest kształtujący fragment materiału, są zawsze skomplikowane, nawet jeśli ich ostateczny rezultat może początkowo przypominać mini-katastrofę (il. 5).

Jeśli możemy pogodzić się z faktem, że artyści bawią się materiałem, mniej prawdopodobne, że uznamy, iż warto spróbować prześledzić historię tych prymarnych pozostałości po czynnościach konstytuujących tworzenie sztuki. Temat ten może wydawać się zbyt obszerny, a jednocześnie zbyt marginalny, by w ogóle się nim zajmować: historia impulsu tworzenia. Nie byłaby to historia sztuki rozumiana jako historia produkcji nasyconych znaczeniem obiektów, takich jak obrazy malarskie czy rzeźby. Byłaby to historia rzeczy, które nigdy nie miałyby być Sztuką przez wielkie S. Myśl o historii odpadków sztuki jest także upojna, co nierealistyczna i ożywia moje przedsięwzięcie, nawet jeśli nie jest jego głównym przedmiotem. Będę musiała jej ciągle unikać, ponieważ czymże jest ocalenie tego materiału, jeśli nie bliskim powiązaniem go z ideą wyrzucania, porzucania i odrzucania? Nasz impuls do tworzenia rzeczy – zamiast stanowić beczasowe źródło kreatywności – poddany jest historycznym, psychicznym i społecznym ograniczeniom. W pewien sposób prace studyjne [*the studiowork*] łączy potężna historyczna nić, którą niedawno rozpoznano jako logikę obiektu częściowego, opartego na psychoanalitycznych pismach Melanie Klein. Jak to plastycznie opisała Mignon Nixon, dzieło sztuki staje się miejscem niemowlęcych popędów cielesnych, gdzie, w sztuce Hesse, przemieszanie się części ciała (takich jak pierś czy penis) uruchamia „spirale identyfikacji, w których ciało staje się bliskie, ale i gubi się”¹⁹. Jednak interesujące mnie obiekty [*things*] różnią się również od obiektu częściowego, ponieważ wyglądają bardziej jak odlewy niż części ciała oraz zawsze uporczywie wiążą się z pracownią, nawet jeśli nie zawsze stanowią dosłowne *work-in-progress*.

Hesse miała swój własny sposób tworzenia, jednak był on także ukształtowany przez bardziej ogólne dążenie do rekonfiguracji wyglądu innowacyjnej sztuki w latach 50. i wczesnych latach 60., której konsekwencje odczuwamy do

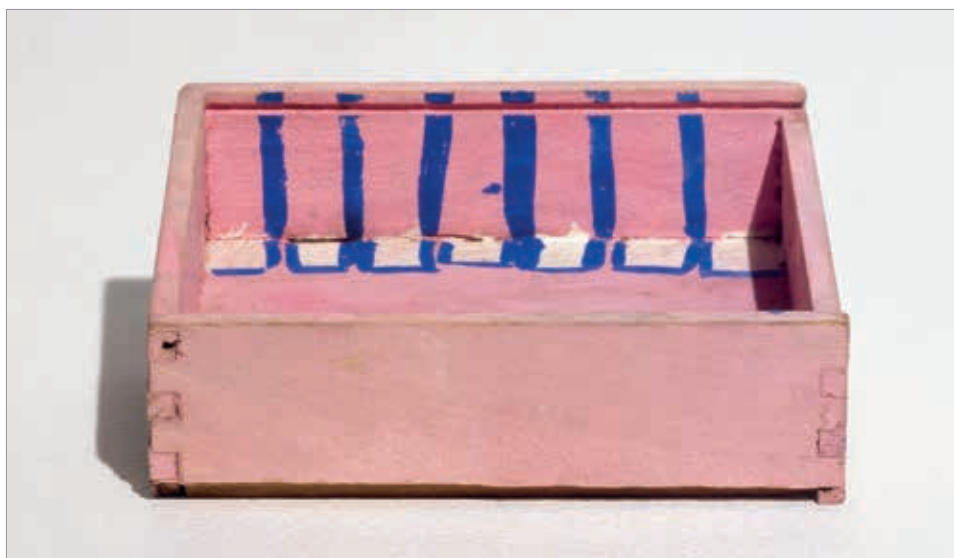
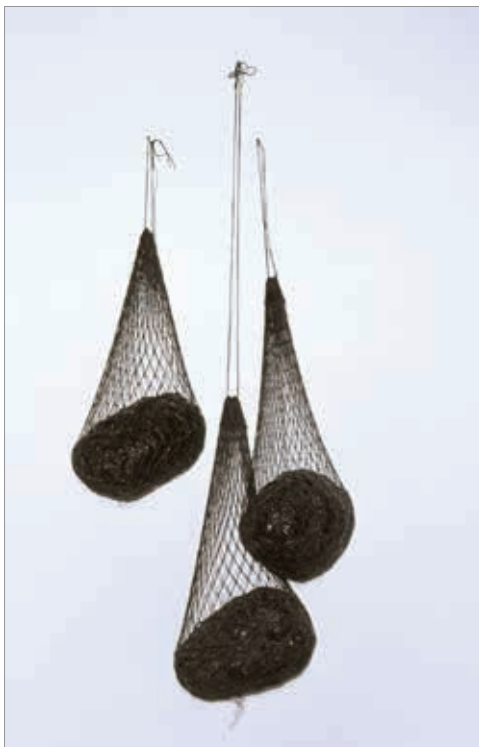
¹⁹ M. Nixon, *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, October Files series, Cambridge, MA, 2005, s. 223. Warto też wspomnieć o ważnej wystawie „Part Object Part Sculpture” w Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio w roku 2005, której kuratorką była Helen Molesworth, na której popęd skierowany na obiekt częściowy został prześledzony od małych erotycznych obiektów Duchampa po prace różnych artystów współczesnych. Zob. *Part Object Part Sculpture*, red. H. Molesworth, Columbus, OH, 2005.

dzis w sztuce współczesnej. Koncentruje się on na pytaniu o to, jakie znaczenie ma odrzucenie lub ocalenie ubocznych produktów sztuki jako przedmiotu godnego przemyslenia. Niektóre prace studyjne wyglądają jak porzucone części dzieł. Mała, szara, pomalowana akrylem kulka papieru obwiązana sznurkiem (il. 7) przypomina te, które Hesse umieszczała w sieciach w swoich wiszących pracach z roku 1966, każdą z nich dodatkowo obciążając (il. 8). Sama w sobie stanowi anomalię, ale niepozbawioną efektu. Następnie mamy rzeczy takie, jak te małe, pomalowane na różowo pudełka, które Hesse podarowała swojej przyjaciółce Gioii Timpanelli, gdy się poznały pod koniec lat 60., lecz które wykonała w roku 1964 (il. 9, 10). Hesse zdecydowała się je zatrzymać i – choć były niewielkie – można je postrzegać jako oznakę porzucenia malarstwa na rzecz rzeźby. Jeśli obraz malarski mógł być jak pajacyk wyskakujący na sprężynce z pudełka w postaci wystającego w centrum drewnianego kwadratu (il. 11), to dlaczego nie można by umieścić obrazu w pudełku? Ponieważ wśród innych być może celowo zachowanych obiektów [*things*] mogły się znaleźć elementy zapasowe albo odrzucone, to trudno stwierdzić, czy się nad nimi pochylić, czy odrzucić je jako artystyczne przypisy do innych (brakujących) dzieł.



7. Eva Hesse, 1966, S-30, akryl, sznurek, papier, metal. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

8. Eva Hesse, *Bez tytułu*, 1966, siatki, emulsja, sznurek, papier, metal, linka. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



9. Eva Hesse, 1964, S-1, gwasz, drewno. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



10. Eva Hesse, 1964, S-2, gwasz, drewno. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



11. Eva Hesse, *Bez tytułu*, 1964, gwasz i akwarela na papierze, drewno. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

LeWitt określił niektóre z nich jako „studyjne pozostałości [*studio leftovers*]. Ale gdziekolwiek pojawiają się implikacje tego opisu dla pomyślenia o tym, do czego owe małe rzeczy się sprowadzają, jesteśmy również zmuszeni do refleksji na temat historii artystycznego studia – tak, jakby Hesse przygotowała coś na temat pracowni dokładnie w momencie, gdy to coś wydaje się umierać. Powab pracownianego bałaganu to nie tylko zjawisko nowoczesności. Pomyślcie o oszałamiającej kakofonii różnorodnych bieli w szczelnie wypełnionej gipsowymi odlewami połaci rzymskiej pracowni Canovy, która tuż po śmierci rzeźbiarza w roku 1822 zamieniła się w świątynię-muzeum i którą można postrzegać jako pierwszą pracownię-jako-fetysz. Czy też o tym, jak później, w okresie modernizmu, poeta Rainer Maria Rilke podczas swojej pierwszej wizyty w pracowni Auguste’a Rodina w Meudon pisał w liście do swej żony Klary o zamieci bieli, która oślepiła go w burzy gipsów napotkanych „jak gdyby pośród śniegu”²⁰. Rodin był pierwszym artystą, który zdał sobie sprawę z potencjału fotografii jako towarowej formy samego studia i stworzył model dla wszystkich kolejnych inscenizacji zawrotnego dramatyzmu światła i ciemności, który w każdej fotografii wydaje się oddawać magiczne powstawanie rzeźby. Fotografia zawsze lokuje się blisko wszelkich wyobrażeń o przestrzeni nowoczesnej pracowni, po części z oczywistego powodu, że bez niej nie mielibyśmy do niej żadnego dostępu, choć obrazy przekazywane za pomocą słów także spełniają tę rolę i często robią to równie barwnie – ale też powody ku temu są bardziej skomplikowane. W przypadku pracowni Hesse jest nie inaczej.

Jeśli historia rzeźby jest swobodnie usiana pozostałościami rzeźbiarskiego rzemiosła – małe makiety, *esquisses*, modele, małe rzeźby, rzeźby, które trzyma się w dłoni i tak dalej – to istnieje też nieco inny rodzaj obiektu, który pojawia się w połowie XX wieku. Za sprawą medium fotografii w latach 40. i 50. kultowe zauroczenie rumowiskiem pracowni sięga szczytu, być może najżywiej zainscenizowanym na fotografiach słynnej pracowni Alberta Giacomettiego na Montmartrze w Paryżu. Uwodzicielski charakter fotografii umożliwiał również spojrzenie na pracownię rzeźbiarza jako na mityczną i cudowną przestrzeń kreatywności, ujawniającą ponure i cieniste czernie i biele. Jak wiadomo, Constantin Brancusi sam zrobił zdjęcia własnych prac w studio, tak jakby chciał stworzyć dla nich idealne warunki oglądu; ale inscenizacja

²⁰ R.M. Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke 1902–1926*, London 1947, s. 7. [Zachowuję tłumaczenie angielskie z uwagi na specyfikę użycia tego cytatu w zdaniu. W polskim przekładzie pełne zdanie zapisane przez Rilkego brzmi: „spacer pomiędzy ustawionymi w jasnym pawilonie oślepiającymi gipsami to jak wędrówka po śniegu”. R.M. Rilke, *Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, tłum. T. Ososiński, Gdańsk 2016, s. 53 – przyp. tłum.].

rzeźb Giacomettiego w postaci tego, co Brassai opisał jako „sterty fragmentów gipsu, cementarzysko figur zniszczonych jakimś wybuchem gniewu”, sugerowała coś więcej: że istoty ekspresji należało poszukiwać wśród rzeczy rozrzuconych na podłodze²¹. A kiedy Brassai wykonał fotografie gipsowych reliefów stworzonych przez Picassa w trakcie wojny, na planie pierwszym umieścił – dosłownie tuż przy powierzchni fotografii – eksperymenty z surowcem, które jednocześnie powracają do poetyki obiektu surrealistycznego, jak i wybiegają w przyszłość – ku czemuś nowemu i innowacyjnemu, obcesowo ujawniając długo skrywaną materialność. Te dwie fotografie, ukazujące gipsowe odlewy – jedna kartonowego pudełka i druga pomiętej gazety – balansują na tej granicy, pomiędzy dwoma odmiennymi estetycznymi idiomami.

W obu przypadkach są to odlewy materiałów niepotrzebnych i efemerycznych. Gips był tradycyjnie stosowany w procesie tworzenia rzeźby w celu wykonania modelu, według którego można było dokonać odlewu z brązu. Jednocześnie jednak stanowił materiał, z którego korzystali we wczesnym wieku XX kubistyczni rzeźbiarze, tacy jak Alexander Archipenko i Ephraim Lifshitz. Brassai przypomina, jak podczas wojny Picasso wykonał obiekty z gipsu, ponieważ nie mógł zdobyć brązu, ale warto zauważyć, że te małe, figlarne przedmioty są podwójnie oddalone od tradycyjnego obiektu rzeźbiarskiego, ponieważ zostały pozostawione w postaci „negatywu”, w tymczasowej fazie, której produkt uchodziłby wcześniej za rodzaj nadwyżki. Odlewy i odrzuty zaczyna łączyć bliski związek. Możliwe – a nawet prawdopodobne – że owe obiekty są wynikiem zabawy Picassa z materiałami, ale nie oznacza to, że w ową grę nie wchodziła już wtedy śmiertelnie poważna dewastacja rzeźby. Przyczynia się do tego fakt, że właściwie były one incydentalne. Być może, ponieważ rzeźba nie była pierwszoplanową dziedziną Picassa, nie musiał się on zmagać z historią rzeźbiarstwa, czołowo się z nią zderzać, jak później czynili to inni rzeźbiarze. Jest to nie tyle wojna wypowiedziana rzeźbie, ile wykorzystanie wąskiej granicy pomiędzy dwoma a trzema wymiarami. Są to przecież reliefy, ale ukazują one także, jak zwarta masa jest konstytuowana przez opróżnioną przestrzeń. Te powierzchnie zawierają mnóstwo dziwnych odcisków, obnażając ślady szorstkiego kartonu, a także niedoskonałości gipsu. Pełno jest tam konwulsyjnych skrętów i sfałdowań, szorstkich i gładkich. Te odlewy stano-

²¹ Brassai cytowany przez Helene Pinet w: *The Studio of Alberto Giacometti in the Photographer's Eye*, w: *The Studio of Alberto Giacometti*, red. V. Wiesinger, Paris 2007, s. 65. Zob. interesujące omówienie roli fotografii w konstruowaniu wizerunku pracowni: J. Wood, *Close Encounters. The Sculptor's Studio in the Age of the Camera*, [kat. wystawy], Henry Moore Institute Leeds 2001 oraz tego samego autora na temat roli fotografii w *Brancausi's Wooden Sculpture*, w: *Constantin Brancusi. The Essence of Things*, [kat. wystawy], London 2004.

wią odcisk jednorazowego świata papieru – ale też same w sobie są efemeryczne i kruche. Rejestrują w twardej materii coś, co zostało utracone, ale robią to w sposób, który wydaje się być podobnie ulotny. Dlatego zdają się być nie tylko pozostałością, ale pozostałością pozostałości.

Jasno wynika z fotografii Brassai'a, że reliefy zostały starannie umieszczone na pokrytej płótnem podstawie, równoległe do płaszczyzny obrazu, centralnie lub z nieznacznym przesunięciem względem centrum. W obrazach tych przedmioty zmieniają się w fantastyczne światłocieniowe pejzaże. Efekt ten wzmacnia też Brassai'a własna relacja dotycząca tego, jak wpadł na ich pomysł. Najpierw przywołuje swoją wizytę w pracowni Picassa, gdzie z zaparłym tchem przyglądał się, jak artysta wyciągał te przedmioty jeden po drugim z wielkiego pudła, na jego oczach powtarzając magiczną transformację wojennego niedostatku w sztukę. Oczywiście, gdy mowa o Picasso, opowieść jest zawsze nierozzerwalnie określona – i zawładnięta – przez potężny mit artysty-geniusza, który potrafi zmienić coś, co wyjmuje ze śmietnika, w sztukę. Wspomnienia Brassai'a są pełne nostalgii i sentymentu, ale dziś wydaje się, że stanowią następstwo uprzednio napisanego scenariusza. Przypomina on sobie moment zawahania wobec głębokiej dziwności tych obiektów, a jednocześnie natychmiast rzutuje na nie surrealistyczną poetykę, która także przetrwała wojnę – odlew załamania i odfałdowania kartonowego pudełka tworzy coś tak monumentalnego jak Wielki Mur Chiński, a odcisk zwyczajnej, pomiętej, pozaginanej i zgniecionej gazety może przybrać wygląd skalistych gór²². Owszem, choć jest w nich – jako prostych materialnych odciskach materialnych rzeczy – również coś, co stawia opór owym wizualnym projekcjom, które zjawiają się jedynie w fotografiach.

Indeksalna natura odlewu, jako bezpośredniego odcisku, odzwierciedla indeksalną naturę fotografii, która stanowi rezultat procesu opartego na odcisku świata na światłoczułym papierze. Już na początku lat 30. w swojej serii fotografii nazwanej „rzeźby mimowolne”, opublikowanej w magazynie „Minotaure” w roku 1933, Brassai zaproponował alians pomiędzy rzeźbą i fotografią. Były to obrazy codziennych odpadków w konwulsji surrealistycznej niesamowitości spowodowanej przez fotograficzny obiekt w Brassai'a. Brioszka, zwinięty bilet autobusowy, rozmazana pasta do zębów – wszystko to były przedmioty znalezione, odzyskane jako rzeźba automatyczna, tak jak słowa wrzucane do kapelusza w celu stworzenia wiersza automatycznego. Z kolei w Brassai'a obrazach gipsowych odlewów Picassa jest odwrotnie: przedmiot artystyczny jako przedmiot znaleziony. Napotkanie tych fragmentów gipsu jest jak doświadczenie odcisku niesamowitej dziwności, nie mniej potężnej

²² Brassai, *Conversations with Picasso*, Chicago–London 1999, s. 189.

niż inne rodzaje tego doznania. Z pewnością w poetyce Brassai'a jest coś, co wiąże się z wcześniejszą estetyką, która po wojnie wydawała się coraz bardziej wyczerpywać, ale która trwała znacznie dłużej i przenikała scenę sztuki dużo szerzej, niż na to pozwalał wąski nurt surrealizmu. Choć wydaje się przestarzała, nadal uparcie trwa, nawet dziś. Zdziwienie, jakie pojawia się w momencie otwarcia puszki Pandory małych eksperymentalnych odlewów, nie powinno być dezawuowane jako reakcja na historyczne *memento* innej epoki, ale raczej należy myśleć o nim jako o elemencie ciągle aktualnej dynamiki zachwyty i rozczarowania. Jak na ironię, stracilibyśmy ten potencjał, jeśli mielibyśmy sprawić, że wybrzmiewałyby tak jak inne rodzaje rzeźby o ustalonym już statusie. Nawet określenie „mała rzeźba” jest zbyt blisko [takiej stabilizującej kategoryzacji]²³.

We wczesnych latach 50. Marcel Duchamp tworzył własne małe obiekty, dla których określenie „mała rzeźba” byłoby jeszcze mniej odpowiednie. One również były seriami odlewów i modeli. One również miały status odpadów. Bez wątpienia miały też seksualny charakter – na przykład jego odlew czegoś, co przypomina kobiece genitalia, lecz, jak twierdzą niektórzy, dla którego modelem nie była kobieta, ale manekin użyty przez Duchampa w jego tajemniczym ostatnim dziele *Étant donnés* (1946–1966). To typowe, że źródło jest celowo owiane tajemnicą. Obiekty te, wraz z grupą prac zatytułowanych *Bouche-évier*, będące odlewami korków od zlewu, zostały pokazane na wystawie w Bernie w roku 1964. Miała ją okazję zobaczyć Hesse, która ten rok spędziła w Niemczech ze swoim mężem Tomem Doylem. Choć Duchampa nie kojarzy się zwykle z pracami wytwarzanymi ręcznie, Helen Molesworth przypomniała nam, że te małe erotyczne obiekty przynajmniej na początku były w ten sposób wykonywane. Potem reprodukowalne były w edycjach, przywołując „wzajemność pomiędzy ciałami, rzeczami, widzeniem i dotykowością”²⁴. Jednak ciągle jesteśmy daleko od fizycznego zaangażowania Hesse w tworzenie i to, co Bochner nazwał „zapachem pracowni”, który przylgnął do jej prac²⁵. Ubrudzenie rąk i tworzenie sztuki, która zabrudzona jest ideami, to nie całkiem to samo, ale też nie są to dwie całkiem osobne rzeczy. Chodzi bowiem o to, by pokazać, że prosta opozy-

²³ W ostatnim zdaniu akapitu konieczne wydało mi się rozwinięcie skrótu myślowego Autorki: „Even «small sculpture» is too close”, który mógłby być dalece nieczytelny – przyp. tłum.

²⁴ Zob. omówienie Helen Molesworth w: Molesworth, *Part Object Part Sculpture*, s. 29.

²⁵ *About Eva Hesse: Mel Bochner w rozmowie z Joan Simon* (1992), w: *Eva Hesse*, red. Nixon, s. 43.

cja pomiędzy tym, co konceptualne, a ręczną pracą jest rzadko adekwatna. Choć twórczość wielu artystów oscyluje pomiędzy tymi dwoma biegunami, to sugerowałabym, że owa omawiana przeze mnie poszukująca sztuka pokazuje tę dynamikę szczególnie intensywnie.

Gdy już raz uchyliło się drzwi wiodące do prac studyjnych, nie bardzo wiadomo, jak ograniczyć to, co się zza nich wyłoniło. Coś, co początkowo jest bardzo szczególne dla praktyki jednej artystki, może się później wymknąć spod kontroli, zataczając coraz szerszy krąg. Wielu artystów – a może nawet wszyscy – produkuje rzeczy, które, jak może się wydawać, przynależą do tej kategorii, choć oczywiście nie wszystkie z nich ocaleją – giną, są przypadkiem albo celowo wyrzucane. No i nie wszystkie wpisują się w trajektorię, którą zamierzam tu zidentyfikować, nawet jeśli przesłanki takiego stwierdzenia są w oczywisty sposób dość niepewne. Kryteria nie mogą być po prostu zorientowane ani na „formę” – ani na „proces” – ponieważ wtedy unieważnione zostałyby założenie, że obiekty te wysadzają w powietrze przedzałożenia właśnie na temat formy i procesu. Jednakże zamierzam stworzyć pewien rodzaj historycznej konstelacji obiektów, którym blisko jest do zyskania stabilnego statusu – choć nigdy go nie osiągają – i – jak się zdaje – które często łączy niemal wyolbrzymiona, a nawet trzewiowa [*visceral*], materialność. Biorąc pod uwagę charakter tych prac, ważne jest, by nie kategoryzować ich zbyt definitywnie. I choć należy zauważyć znaczącą zmianę [w sztuce], która w końcu lat 50. i na początku lat 60. miała charakter lawinowy, była ona już dawno do przewidzenia z uwagi na wspomniane wcześniej pęknięcia. A zatem zamiast klarownej trajektorii – silna energia odczuwalna w twórczości takich artystów, jak – spośród tych bardziej rozpoznawalnych – Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Claes Oldenburg i Louise Bourgeois, i Ruth Vollmer, której sztuka jest mniej znana, lecz jej bliska relacja z Hesse wymaga większej uwagi, niż miało to miejsce dotychczas. Poza USA, zwłaszcza w gronie brazylijskich oraz europejskich neo-awangard późnych lat 50. i w latach 60., przedmiot został poddany nawet bardziej radykalnym rekonfiguracjom. Ich oddziaływanie było odczuwalne jeszcze długo potem i trwa do dziś. Choć dość wcześnie zauważono związek z działaniami Bruce’a Naumana na Zachodnim Wybrzeżu, to nie zwrócono uwagi na to, jak wiele jego małe gipsowe przyrządy, takie jak *Device for a Left Armpit* (1967), miały wspólnego z jej pod-obiektami [*sub-objects*]²⁶. Pojawiają się nieoczekiwane związki, wykraczające daleko poza tradycyjne geografie historii sztuki nowoczesnej, które pozwalają nam połą-

²⁶ Zob. omówienie tych prac w: C.M. Lewallen, *A Rose Has No Teeth. Bruce Nauman in the 1960s*, Berkeley 2007, zwłaszcza dyskusje na temat „przyrządu” w eseju Anne Wagner: *Nauman’s Body of Sculpture*, s. 125.

czyć takie rzeczy, jak zabawny *Paper Weighted* Gordona Matty-Clarka z roku 1970 – zgnieciony kawałek gazety wypełniony cementem – z *Working Tables* Gabriela Orozco, wykonywane od lat 90., na których gromadził zbierane przez siebie obiekty – od przedmiotów będących elementami jego *work-in-progress*, po przedmioty znalezione, modele i pewną liczbę innych drobiazgow, włączając w to rozmaite odpadki.

Mogłoby się zdawać, że małe lateksowe prace Louise Bourgeois z wczesnych lat 60. zdradzają silne podobieństwo do prac studyjnych Hesse. Nie jest jasne, czy Hesse widziała te dalece eksperymentalne gipsowe i lateksowe prace, które Bourgeois pokazała w Stable Gallery w Nowym Jorku w roku 1964, włączając w to *Fée Couturière*, która podwieszona była na haku pod sufitem jak tusza w rzeźnickim sklepie. Hesse nigdy nie wspominała o tym w swoich dziennikach ani kalendarzach, a większą część tamtego roku spędziła w Europie. Bez wahania można jednak stwierdzić, że widziała radykalnie nowatorskie małe prace, wykonane w różnych materiałach, od lateksu po konopne sznurki i żywicę użyte w maleńkiej *Resin Eight* (il. 12), którą Lucy Lippard zdecydowała się włączyć do swej wystawy „Eccentric Abstraction” w Fischbach Gallery w roku 1966, na której wystawiała także Hesse.



12. Louise Bourgeois, *Resin Eight*, 1965, konopne sznurki pokryte żywicą. © VG Bild-Kunst Bonn, kolekcja Jerry'ego Gorovoya, New York. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth, fot. Christopher Burke

Krytyk Daniel Robbins napisał dla „Art International” tekst o najnowszych pracach Bourgeois, który ukazał się w październiku 1964 roku. Esej-manifest Lippard, napisany na okazję „Eccentric Abstraction”, opublikowano dwa lata później w tym samym piśmie. Sławiła ona tam zmysłową erotykę trzewiowości, przedkładając je nad precyzyjną mechaniczność sztuki minimalistycznej. W mniejszym stopniu chodzi tu o prosty wpływ jednej artystki na drugą niż o owo zestawienie wydarzeń, obrazów, idei i obiektów, które tworzy rodzaj masy krytycznej w konwulsjach nagłych zmian.

Małe prace Bourgeois – artystki, której twórczość wyewoluowała z surrealizmu w latach 40. – pochodzące z wczesnych lat 60., są przełomowe. Nadal jednak ów przełom ma wyraźnie archaiczny charakter i – jak się zdaje – niesie ze sobą widmo tej wcześniejszej estetyki. *Fée Couturière*, praca najpierw wykonana w gipsie, a potem w brązie (il. 13), sięga wstecz do idei projekcji pejzażu wewnętrznego, wyraźnie oddanego w fotograficznym zbliżeniu jego przepastnego wnętrza (il. 14), a także w przyszłość – do prac, które znacznie trudniej poddają się takiej projekcji. Wydaje się, że to zbliżenie chce podtrzymać ów wcześniejszy model projekcji, tak jakby obiekt artystyczny był rodzajem pejzażu wewnętrznego, o którym Anne Wagner pisała w kategoriach idei „pierwszego prototypu”²⁷ – ciała. Z drugiej strony coś takiego jak *Resin Eight* w dużo mniejszym stopniu poddaje się tego typu spojrzeniu i dlatego jest w rezultacie bardziej enigmatyczne. Z pewnością największą tajemnicą jest to, jak coś tak małego i – jak się zdaje – nieistotnego jak ta niewielka, pokryta żywicą, podwójna pętla konopnych sznurków generuje taki efekt. Jest wielkości dłoni, odchodów lub ręcznego granatu i przybiera postać cyfry osiem, która oczywiście jest zarówno numerem, jak i rodzajem [implikowanego] ruchu. Jeśli zwrócimy uwagę na słowne powtórzenie współtworzące tytułową grę słów, to praca ta wydaje pogłos lub „rezonuje” podwojeniami rozmaitych Janusowych głów, które Bourgeois wykonała w dużo większej skali. A najsilniejsze odczucie podwojenia odnosi się z jednej strony do czegoś pierwotnego, a z drugiej – czegoś współistniejącego z nim, jakiegoś osadu lub pozostałości.

²⁷ A. Wagner, *Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies*, „Oxford Art Journal” 1999, 2(22), s. 5–22. [Zauważmy jednak, że Fer nie jest tu do końca wierna treści przywołanego tekstu: Wagner nie używa sformułowania „pierwszy prototyp” (*first prototype*) i nie odnosi się po prostu do ciała, ale pisze, określając grupę rzeźb Bourgeois w kontekście paleolitycznych wizerunków, że wydaje się, jakby „ten ostateczny zestaw prototypów – pierwsze przedstawienia ludzi – został przyswojony przez jej sztukę” (s. 12–13) – przyp. tłum.].



13. Louise Bourgeois, *Fée Couturière*, 1963, brąz pomalowany na biało. © VG Bild-Kunst Bonn. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth, fot. Christopher Burke



14. Louise Bourgeois, *Fée Couturière*, 1963 (detal), brąz pomalowany na biało. © VG Bild-Kunst Bonn. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth, fot. Christopher Burke

Wszystkie te przedmioty mają ze sobą coś wspólnego – coś, na co warto zwrócić uwagę. Mam poczucie tego, czym one nie są: nie są po prostu drugorzędną kategorią w zbiorze rzeczy, które nazywamy rzeźbą; nie są po prostu podklasą obiektów artystycznych. Potrzebuję silniejszego pojęcia, by odróżnić je od małej rzeźby. „Mała rzeźba” powoduje kostnienie jakiejś części tego surowego eksperymentu, przez co staje się on czymś, czym nie jest; czyni go zarówno konceptualnie, jak i materialnie zbyt „wykończonym”. Tymczasowo – i z braku lepszego określenia – użyję pojęcia „pod-obiektu”. Rozumiem przez to coś, co nie do końca zyskuje status obiektu, lecz pozostaje bliżej rzeczy. Rozgrywają się one [pod-obiekty] gdzieś pomiędzy tymi dwoma pojęciami, ale też w przestrzeniach pomiędzy tym, co pierwotne, a tym, co stanowi pozostałość [*the residual*]; pomiędzy stawianiem się rzeźby a tym, co LeWitt określił jako „studyjne pozostałości”, między początkami powstania a tym, co stanowi resztę. To, co skatologiczne, abiekcyjne, trzewiowe, może odgrywać swoją afektywną rolę, niekoniecznie popadając w całkowicie amorficzny i bezforemny stan. Gdyby tak miało się stać, nie byłoby możliwe rozróżnienie pomiędzy przedmiotami stworzonymi przez Hesse i tymi przez Bourgeois, które faktycznie odczuwane są jako produkty dwóch różnych wrażliwości. Pod-obiekty mogą równie dobrze stanowić prototypy, nie w sensie tworzenia modelu dla wielkoformatowego oryginału, ale w strukturalnym sensie pierwotnej rzeczy, z której wywodzą się inne i której prototypowy charakter ujawnia się dopiero z czasem. Zdecydowanie nie mają charakteru archetypicznego w znaczeniu naczelných, uniwersalnych i bezczasowych motywów. Nie tylko są na to zbyt niezgrabne, ale też zbyt temporalne. Nie całkiem rzeźba. Nie całkiem obiekt. Jeśli jakiś obiekt to zewnętrzna rzecz ukazana nam jako korelat myślącego umysłu, to one nie zdają tego egzaminu. Nie są w stanie utrzymać owej zewnętrznej względem nas pozycji. A prefiks *pod-* wskazuje na ich umiejscowienie w podziemnym świecie prac studyjnych – tych wytwarzanych przez artystów obiektów, którym daleko do uzyskania tytułu lub nazwy, rzeczy, które po prostu zostają wykonane lub wstawione w świat, które mogą nigdy nie zostać skończone, którym może się nie powieść.

Pojęcia prototypu i pracy próbnej pochodzą z języka przemysłu i zbliżają sztukę Hesse do zagadnień bliskich sztuce minimalistycznej. Stanowią element języka wzornictwa przemysłowego. Słowa te wydają się wskazywać na odwrotny kierunek niż ten wyznaczony przez „bawienie się” czy tworzenie czegoś „bez widocznego końca”, niemniej jednak jest to słownictwo przemysłowe, które w efekcie przyłgnęło do tych prac i stało się typowym sposobem odnoszenia się do nich. Czy wszystkie te aspekty mogą współistnieć, czy nie lub czy będą wobec siebie wzajemnie sprzeczne, albo czy „bawienie się” przerodzi się z czasem w coś innego – to wszystko są możliwości, których na ra-

zie nie chcę wykluczać. Prace próbne nie są jednak po prostu przedmiotami gotowymi [*readymades*]. Nie naśladują one również odczucia ani faktury, nie wspominając o naśladowaniu wizerunków i ikonicznych kształtów produktów przemysłowych czy towarów. Wydają się raczej wolne – albo przynajmniej chcą tego – od estetyki masowej produkcji. Choć te małe prace mogą być wykonane z gotowych materiałów, takich jak drucziana siatka, i wykorzystywać nieartystyczne materiały, takie jak lateks i włókno szklane, to ich wykonanie jest wyraźnie ręczne, a nie maszynowe. Wrażenie to jest tak intensywne, że wymaga innego sposobu myślenia o nich, uwzględniającego presję, którą na nas wywierają. Idea sprawdzania granic naszej zdolności do postrzegania ich jako przepełnionych znaczeniem stanowi prawdopodobnie to, do czego zmierzała najbardziej radykalna sztuka tamtego czasu. W rezultacie największemu sprawdzianowi poddane zostają nasze reakcje, a nawet sama podmiotowość. Język wzornictwa przemysłowego intuicyjnie może się wydawać nieadekwatny jako sposób opisu sztuki Hesse, jednocześnie jednak to, iż oddala się on najdalej jak to możliwe od wcześniejszych estetycznych wzorców poetyki przedmiotu [*object*], intuicyjnie wydaje się właściwe.

Określenie przeze mnie małych i eksperymentalnych prac Hesse – prac nieskończonych i próbnych, prototypów i tak dalej – szerszym terminem „prac studyjnych” oznacza, że ostatnią rzeczą, którą chciałabym zrobić, jest proste, bardziej precyzyjne ich zdefiniowanie. Rzecz w tym, że to całe błędne nazywanie [*misnaming*] jest również w jakimś sensie słuszne, tak jakby zmierzają one do tego, by stanąć w krzyżowym ogniu słów. Błędne rozpoznanie stanowi nieuchronny efekt tych prac. Bochner krytykował dużą retrospektywę Hesse w Yale University Art Gallery w roku 1992 za unikanie „trzewiowości” zawartej w jej pracach, przejawiające się tym, że nie pokazano „bardziej skatologicznych rzeczy”, jak powiedziała Joan Simon, „tych małych ręcznie robionych rzeczy, które wkładała w gabloty, prac, które wyglądają trochę jak wymioty z plastiku. Tej strony jej sztuki, która czyni aluzje do ciała jako do systemu kanalizacyjnego”²⁸. Przypuszczam, że każda retrospektywa do pewnego stopnia uładza twórczość artysty, ale Bochner sugeruje, że ów brak stanowi sposób oczyszczenia tej sztuki i uczynienia ją bezpieczną. Pod-obiekty nie są wobec tego marginalne lub peryferyjne wobec sztuki tej artystki. One mogą stać się – i być może stały się – marginalne w korpusie prac Hesse, ale – jak również mówi Bochner – określenie „korpus prac” [*body of work*] w kontekście Hesse nabiera szczególnego znaczenia²⁹.

²⁸ Mel Bochner w: *Eva Hesse*, red. Nixon, s. 42.

²⁹ *Ibidem*.

Hesse była ambitną artystką i tworzyła ambitne, wielkoformatowe prace, ale – jak sądzę – błędem byłoby wyobrażanie sobie, że cały jej wysiłek i koncentracja szły na „ważne” [*major*] prace w przeciwieństwie do „pomniejszych” [*minor*] obiektów, które wykonywała jakby w roztargnieniu, w międzyczasie.

Przeciwieństwo pomiędzy pracami ważnymi i pomniejszymi – jako bezpośrednimi ekwiwalentami prac dużych i małych – tutaj się w istocie nie sprawdza. Być może nigdy się nie sprawdza w przypadku żadnego artysty. Uderza mnie też, że to właśnie w tych małych rzeczach naprawdę widać skoncentrowany wysiłek, by coś wykonać. Nie jest tak, że koncentracja i zdecydowanie stanowią cechy ważnych prac, a te małe rzeczy funkcjonują jako „dygresje”. W tym, jak je tworzyła, nie było żadnego roztargnienia. Bodaj wprost przeciwnie. Choć niektóre prace studyjne wyglądają, jakby prawie w ogóle nie były uformowane, w wielu przypadkach włożony w to manualny i mentalny wysiłek jest bardzo skoncentrowany i złożony, nawet może bardziej niż w wielkoformatowych pracach, które coraz częściej były fizycznie wykonywane przez inne osoby – asystentów i wykonawców, takich jako Bill Barrette i Doug Johns. Nawet ten wyżęty kawałek lateksu (il. 5) jest – jeśli jest czymkolwiek – raczej nadmiernie wypracowany niż niedopracowany – jak gdyby w końcowym rezultacie próba jego ukształtowania poszła za daleko, a możliwość uzyskania formy stracona. „Bawienie się” sugeruje coś, co robisz przypadkiem, pomiędzy jedną a drugą rzeczą, w roztargnieniu, ale tu – paradoksalnie – wymaga ono skupienia.

Jeśli LeWitt czuł, że na początku, jak to określił, tylko się bawiła, to czy było tak do końca, czy ulegało to zmianie? A jeśli tak, to co po tej zabawie pozostało? To są pytania dotyczące w takim samym stopniu samej kreatywności, jak historii życia prac studyjnych.

Przełożył Filip Lipiński

