

# Paweł Polit

---

## Żwir w miejsce podmiotu : o wczesnych pracach Roberta Smithsona

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (5), 67-81

---

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Zwir w miejsce podmiotu. O wczesnych pracach Roberta Smithsona

Pojawienie się postaw minimalistycznych w sztuce powojennej przyczyniło się do przekształcenia modelu podmiotowości zakładanego dotychczas przez sposób tworzenia i percepcji dzieła sztuki. W miejsce bezwymiarowego, psychologicznego „wnętrza”, „prywatnego ja”, przyjmowanego, jak twierdzi Rosalind Krauss, jako odpowiednik iluzji trzeciego wymiaru w dziele malarskim lub rzeźbiarskim, pojawia się podmiot nowego typu, którego sposób reagowania na dzieło sztuki, uwarunkowany nieprzezroczystą, „zwierciadlaną” powierzchnią przedmiotu artystycznego i jego zwykle dużą skalą, ma przede wszystkim charakter cielesny<sup>1</sup>.

Michael Fried sugerował, że owa dosłowność i anty-iluzyjność minimalistycznego dzieła sztuki, przedkładanie jego powierzchni nad sugerowaną przez nie głębię, jak też jego najczęściej imponująca skala, odpowiedzialne są za powstawanie dystansu między dziełem sztuki i odbiorcą, za rodzaj uprzedmiotowienia i wyobcowania odbiorcy, redukcji go do poziomu cielesności<sup>2</sup>. W istocie, cielesny aspekt odbioru dzieła sztuki stanowi jeden z zasadniczych motywów projektu sztuki minimalistycznej i przyczynia się niekiedy do wywoływania u widza poczucia alienacji. Jednak, wbrew opinii Frieda, ten efekt wyobcowania nie zawsze posiada negatywny charakter i umożliwić może dostęp, jak spróbuję wykazać w poniższej analizie prac Roberta Smithsona, do dziedziny znaczeń wykluczonej przez tradycyjne podejście do uprawiania sztuki.

Trudno mówić o jakiejś wspólnej wykładni pojęcia dosłowności charakteryzującego minimalistyczne przedsięwzięcia lat sześćdziesiątych. Jedną z najczęściej przywoływanych definicji, podana przez Roberta Morrisa koncepcja dosłowności obiektu artystycznego jako jedności i całościowego charakteru jego kształtu, jest tylko częściowa, ponieważ nie stosuje się ona w pełni do poszukiwań innych artystów z kręgu minimalizmu, takich jak Tony Smith czy Donald Judd. Dosłowność dzieła sztuki polega według Morrisa na tym, że jego znaczenie całkowicie redukuje się do jego kształtu, że jest ono, w pewnym sensie, z nim identyczne. Morris pisze: „Powstanie kształtu (*gestalt*) wyczerpuje całą ilość informacji o nim.”<sup>3</sup> Znaczenie, zredukowane według Morrisa do formy przedmiotowej, zakłada rodzaj przeżycia estetycznego, które ma ze swej istoty charakter czasowy. Rozpoznanie i doświadczanie przedmiotowego charakteru dzieła sztuki jest możliwe według Morrisa tylko przez zajęcie wobec niego postawy aktywnej, przez poruszanie się wokół niego i utwierdzanie się we własnej jedności i zdolności zapanowania nad przestrzenią wykreowaną przez to dzieło. Przedmiotowa obecność pracy ma na celu uprzytomnienie sobie przez widza swej własnej jedności psychofizycznej i aktywne jej przeżywanie.

Refleksja teoretyczna i działalność artystyczna Roberta Smithsona przeciwstawiają się koncepcji czasu wpisanej w ten model przeżycia estetycznego, chociaż, ostatecznie, również i w nich ciało ludzkie stanowi zasadniczy obszar artystycznej eksploracji. Tym, co charakteryzuje sztukę Smithsona, jest jej antyidealizm, tendencja do materializowania znaczeń. Artysta dąży do ujawnienia braku spójności i jedności świadomości ludzkiej; zamysł ten realizuje stosując strategie polegające na zestawianiu ze sobą odmiennych i nie pasujących do siebie, lecz funkcjonujących w obrębie tej świadomości,

sposobów myślenia, oraz na demontowaniu zastanych systemów pojęć przez ukazywanie ich zakorzenienia w materialnej dziedzinie ciała. Jeśli u (wczesnego) Morrisa podmiot percepcji nieustannie utwierdza się w swej psychofizycznej jedności, to niespójna i splekana jaźń zakładana w pracach i opisywana w pismach Smithsona stoi w obliczu dezintegracji prowadzącej do nieodróżnicowanego stanu entropii.

Bowiem, wbrew opinii Morrisa, akt percepcji nie umożliwia według Smithsona zrekonstruowania jedności podmiotu. Dzieło Smithsona można postrzegać jako radykalną i metodyczną krytykę percepcji, a szczególnie jej aspektu wzrokowego. Podejście artysty jest czyściwo analizujące i nie zakłada ono jako swej podstawy jakichkolwiek danych doświadczalnych. W swoich pracach Smithson koncentruje się na różnych schematach, które w sposób aprioryczny warunkują nasz sposób widzenia rzeczy, udosławia je, sprawia, że przestają one funkcjonować i stają się bezużyteczne. Nie jest jego celem zastąpienie tych schematów innymi, uporządkowanie idei w nowy utopijny system. Jego jedynym celem jest ukazanie stopnia nieuporządkowania otaczającej rzeczywistości. Jednym z tych schematów percepcyjnych, którymi zajmuje się w swojej sztuce Smithson, jest perspektywa.

Jacques Lacan twierdzi, że wynalezienie perspektywy centralnej jako narzędzia umożliwiającego uporządkowanie i reprezentację przestrzeni, spowodowało całkowite wykluczenie wizualności jako takiej z obszaru postrzegania. Element wizualności, którą stanowi dla Lacana świetlista substancja spojrzenia (*gaze*), doświadczenia wzrokowego nie podanego jeszcze obróbce form symbolicznych, staje się w obrazie podporządkowanym regułom perspektywy centralnej zredukowany do prawie niedostrzegalnej próżni znikającego punktu. W taki sposób zastosowanie geometrii w dziedzinie przedstawienia prowadzi do rodzaju ślepoty. Lacan wspiera swój pogląd hipotetycznym eksperymentem opisanym przez Denisa Diderot, zgodnie z którym można z łatwością nauczyć niewidomą osobę reguł perspektywy centralnej poprzez uświadomienie jej relacji między przedmiotami w formie diagramu, projekcji przestrzeni. Powiada Lacan:

Tym, o co chodzi w perspektywie geometrycznej nie jest widzenie, lecz rodzaj tworzenia mapy przestrzeni. Człowiek niewidomy doskonale potrafi zrozumieć, że pole przestrzeni, którą zna, i o której wie, że jest ona rzeczywista, może być postrzegane z odległości w jednym symultanicznym akcie. Dla niego jest to kwestia przyswojenia sobie funkcji czasowej, którą jest jednoczesność<sup>4</sup>.

Ta koncepcja perspektywy jako sposobu tworzenia mapy przestrzeni jest bardzo bliska poglądom Smithsona dotyczącym natury percepcji wizualnej. Właściwie możnaby z łatwością powyższy cytat przypisać Smithsonowi, gdyby pojęcie „jednoczesności” zastąpić pojęciem „krystaliczności”. Postaram się to bliżej wyjaśnić.

Jedną z najwcześniejszych prac Roberta Smithsona pochodzących z dojrzałego okresu jego twórczości, *Eliminator*, 1964, składa się z dwóch stykających się krawędziami i ustawionych względem siebie pod kątem ostrym luster, pomiędzy którymi wmontowany jest rząd neonowych rurek rozblyskujących czerwonym światłem w regularnych odstępach czasu. Funkcją tego obiektu jest w dosłownym sensie eliminowanie, unicestwianie podmiotu percepcji, oślepianie go, rozbijanie jedności jego wnętrza. Smithson pisze:

Działanie rozblyskującej neonowym światłem pracy *Eliminator* prowadzi do rodzaju przeciążenia w oku patrzącego, i w konsekwencji do pomniejszenia u niego zdolności tworzenia szlaków pamięciowych. (...) *Eliminator* jest ro-

dzajem zegara, którego działanie nie polega na akumulowaniu czasu, lecz na traceniu go. Interwały pomiędzy błyskami neonu są „interwałami próżni” lub tym, co George Kubler nazywał szczeliną pomiędzy przeszłością i przyszłością<sup>5</sup>.

*Eliminator* rozbija ciągłość strumienia świadomości widza i zakłóca konstytutywną dla tego strumienia strukturę czasowości. Nie jest możliwym dla widza uchwycenie swego własnego odbicia w którejkolwiek z jego wewnętrznych lustrzanych powierzchni.

Smithson odwoływał się często w swych pismach do stwierdzenia Vladimira Nabokowa głoszącego iż „przyszłość jest tym, co już minęło, tylko że w odwrotnej kolejności”<sup>6</sup>. Wyznawana przez artystę koncepcja czasu wyklucza tradycyjny jego model, w którym terażniejszość sytuuje się na przecięciu dwóch przeciwstawnych strzałek czasu: przeszłości i przyszłości. Zamiast niego proponuje on taką strukturę, w której przeszłość zastępuje przyszłość, która w konsekwencji nie niesie już ze sobą nic nowego. W tej koncepcji czasu, jak ujął to Robert Hobbs: „odległa przeszłość i ostateczna przyszłość przeglądają się w sobie i wzajemnie się znoszą”<sup>7</sup>.

Koncepcja czasu u Smithsona jako nieruchomej struktury krystalicznej ma związek z jego ideą dosłowności dzieła sztuki, wyrażoną w programowym tekście artysty zatytułowanym *Entropy and the New Monuments (Entropia i nowe pomniki)*. Wymienione w tytule tekstu pomniki, czy też pomniki przyszłości będącej tym, „co już minęło, tylko że w odwrotnej kolejności”, dzieła sztuki odwołujące się do kategorii dosłowności, działają na zasadzie „systematycznej redukcji czasu do ułamków sekund, a nie reprezentują długich przestrzeni wieków. Zarówno przeszłość, jak i przyszłość nakładają się na obiektywną terażniejszość. Ten rodzaj czasu prawie nie obejmuje przestrzeni, lub w ogóle jest nieprzestrzenny; jest to czas nieruchomy i stacjonarny, nigdzie nie zmierza, jest antynewtonowski, chwilowy, niezgodny z ruchem czasu zegarowego.”<sup>8</sup> Dzieła sztuki odwołujące się do kategorii dosłowności, będąc modelami takiej obiektywnej terażniejszości, wykluczają jakikolwiek ruch czy zmianę; ucieleśniają one bowiem stan rzeczy, który całkowicie utracił swój zasób energii.

Przykładem takiego pomnika entropii jest *Terminal* z roku 1966, symetryczny układ przylegających do siebie sześciokątnych platform o zwiększających się, a następnie zmniejszających się wymiarach, pomyślany jako model statku kosmicznego odwołujący się do opisaney powyżej koncepcji „chwilowego” czasu. Tego typu czas, w którym przestrzeń redukuje się do bezwymiarowego punktu, nie mierzy już jakiegokolwiek ilości ruchu; jest on tożsamy ze stanem końcowym pozbawionym jakiegokolwiek formy energii.

Należałoby właściwie uznać, w ślad za Robertem Hobbsem, że rzeźby Smithsona funkcjonują w miejscu znajdującym się poza czasem i przestrzenią, miejscu identycznym ze znikającym punktem perspektywy geometrycznej<sup>9</sup>. Według Jacquesa Lacana tenże znikający punkt jest odpowiednikiem kartezjańskiego *ego cogito*, które, jako że konstytuuje się ono na drodze metodycznego wątpienia, postępującej redukcji, przekreślenia i odrzucania kolejnych warstw doświadczenia, przekazuje dla niego sens unicestwionej podmiotowości<sup>10</sup>. Wydaje się, że również dla Smithsona bezwymiarowy znikający punkt perspektywy centralnej stanowi *residuum*, bolesny ślad pierwotnej pełni psychicznej, wypartej z obszaru doświadczenia w następstwie wtargnięcia weń konwencji symbolicznych.

Jedną z pierwszych prac Roberta Smithsona podejmujących wątek perspektywy i znikającego punktu jako odpowiednika unicestwionej podmiotowości, jest kolejna rzeźba

powstała z użyciem luster, *Enantiomorphic Chambers*, 1965. Zasada jej budowy odwołuje się do znanego z krystalografii zjawiska enancjomorfizmu, w którym kryształy pewnej substancji pozostają do siebie w relacji lustrzanego odbicia; innymi słowy, każdemu kryształowi tej samej substancji odpowiada inny, będący jego odwróconą podobizną. W pracy *Enantiomorphic Chambers* w każdym z dwóch luster umieszczonych względem siebie w pewnej odległości i pod kątem rozwartym pojawia się ciąg trzech odbić: w lustrze *m* pojawia się lustro *n* z odbitym obrazem *m*, obejmującym z kolei obraz *n*. Ten ciąg refleksji potencjalnie nigdzie się nie kończy, a w *Enantiomorphic Chambers* jest on skończony z uwagi na ograniczoność pola widzenia odbiorcy. Znajdujące się na wysokości wzroku lustra nie zwracają wizerunku odbiorcy; jego spojrzenie wnikać w głębię któregośkolwiek z nich wciągnięte zostaje w niekończący się ciąg refleksji. „Zachodzi tu możliwość – pisze Smithson – fizjologicznego przesunięcia widza poza ujednoczony widok płaszczyzny obrazu, w miejsce w którym widzenie się rozszczepia.”<sup>11</sup> Taki rodzaj widzenia, nazwany przez artystę „enancjomorficznym”, ujawnia i dopuszcza rozbieżność pomiędzy obrazami tworzonymi i dostarczonymi przez fizjologiczne mechanizmy dwóch oddzielnych oczu. Pozwala on również na ukazanie tego, że posiadanie jednolitego i spójnego obrazu rzeczywistości jest kwestią pewnej konwencji, która nie pociąga za sobą konieczności istnienia zjednoczonej i ześrodkowanej na sobie podmiotowości. Tym, co on sugeruje jest, wedle słów Smithsona, „widz stereoskopowy w wersji odwróconej”, rozszczepiony i „nieruchomiony rzeczywistą strukturą dwóch obcych względem siebie oczu.”<sup>12</sup>

Wykluczenie w *Enantiomorphic Chambers* znikającego punktu przedstawienia pociąga za sobą odwrócenie spójnej, ujednoczonej stereoskopowej wizji, rodzaj jej „przeinicowania”; daje to efekt taki, jakby patrzący znalazł się nagle po drugiej stronie przedstawienia, w miejscu znikającego punktu, szczeliny, czy próżni, potwierdzającej fakt rozbitcia podmiotowości, jej unicestwienie. Praca ta nie dostarcza spójnej reprezentacji rzeczywistości, takiej, która mogłaby potwierdzić wewnętrzną jedność patrzącego; w zamian czyni ona swym przedmiotem samo widzenie, sprawia, że widzenie staje się nieprzejrzyste i abstrakcyjne. „Zobaczenie swego własnego wzroku – pisze Smithson – jest równoznaczne z widzialną ślepotą.”<sup>13</sup> Co więcej, wykorzystanie lustrzanych odbić dla sformułowania abstrakcyjnego sądu na temat natury widzenia podkreśla dodatkowy jeszcze aspekt sposobu rozumienia przez Smithsona kategorii dosłowności w sztuce – nadaje ono dosłowności sens bycia „iluzją bez iluzji”<sup>14</sup>.

Sztuka Roberta Smithsona jest anty-antropomorficzna i nie-organiczna. Model niepodmiotowości, który ona zakłada, jest krystaliczny i cechuje go zasadnicze rozszczepienie. Inne wczesne prace artysty powstałe z użyciem luster, takie jak *Untitled*, 1963/64, czy *Untitled*, 1964/65, jeszcze bardziej wzmagają ów efekt rozczłonkowania. Znaczącym jest fakt, że sam artysta pojawia się na niektórych fotografiach przedstawiających te prace i nie jest kwestią przypadku to, że za każdym razem tylko jego profil widoczny jest w zaledwie jednej z licznych lustrzanych powierzchni, z których składa się każda z tych prac.

Idea „widza stereoskopowego w wersji odwróconej” rozwinięta została przez Smithsona w dużej, pomalowanej na biało metalowej rzeźbie powstałej w roku 1968, zatytułowanej *Pointless Vanishing Point*, pomyślanej jako trójwymiarowy model schematu perspektywy centralnej. Linie perspektywy, przedstawione w tej pracy w formie zwięzających się od lewej do prawej schodków, urywają się przed zbiegnięciem się w miejscu znikającego punktu. W odróżnieniu od podporządkowanego regułom perspektywy centralnej przedstawienia, pracę *Pointless Vanishing Point* można oglądać ze wszystkich stron. Taka ab-

surdalna transformacja schematu reprezentacji dwuwymiarowej w obiekt trójwymiarowy, udosłownienie tego schematu, ponownie ma na celu uprzedmiotowienie widzenia i wywołanie u widza doświadczenia „widzialnej ślepoty”. Smithson pisze:

Świadomość perspektywy pojawia się wtedy, gdy w sposób bezpośredni zajmujemy się fizjologicznymi aspektami wzroku jako „rzeczy samej w sobie”. Innymi słowy, tym, na czym koncentruje się wtedy nasza uwaga, jest *camera obscura* percepcji jako *rzecz* lub *przedmiot* w sensie fizycznym. Przetłumaczenie naszego namysłu nad nią na język trójwymiarowej iluzji stawia nas w efekcie wobec *nie-rzeczy* bądź *nie-przedmiotu*<sup>15</sup>.

Przedstawienie owej „*camery obscury* percepcji” w formie „trójwymiarowej iluzji”, krystalicznego pomnika entropii lub „*nie-przedmiotu*”, pociąga za sobą uświadomienie sobie przez widza konwencji reprezentacji, które określają jego lub jej sposób postrzegania świata; ukazuje ono również możliwość pojmowania rzeczywistości ‘z perspektywy’ bezwymiarowej i beczasowej próżni, niemożliwego i nielogicznego miejsca nieobejmowanego zasięgiem konstrukcji symbolicznych.

Praca *Pointless Vanishing Point* pomyślana była początkowo jako część większej instalacji mającej składać się z kilku trójwymiarowych modeli perspektywy linearnej ustawionych w rzędzie w porządku od największego do najmniejszego. Porządek ten sugerować miał znikający punkt alternatywny wobec tych wskazywanych przez zbiegające się linie perspektywy reprezentowane przez każdy model z osobna. Wprowadzenie całej mnogości, i w dodatku „brakujących” („*missing*”), nie reprezentowanych przez modele, znikających punktów miało na celu dezintegrację pola przedstawienia, uczynienie go niespójnym i niejednorodnym.

Podobna zasada budowy zastosowana została przez Smithsona w pracach *Alogon 1* oraz *Alogon 2* z roku 1966, w których rząd brył, zawieszonych na ścianie w pierwszej z prac i stojący na podłodze w drugiej, sugerował zbieganie się perspektywicznych linii. Według relacji Roberta Hobbsa, tworząc każdą z tych prac Smithson zastosował dwa wykluczające się algorytmy: równanie liniowe, określające strukturę każdej z brył, oraz równanie kwadratowe, decydujące o uporządkowaniu brył i ich wzajemnych relacjach w ciągu<sup>16</sup>. W tego typu strategii, jak pisał Smithson, „Wieloznaczności są dopuszczane raczej niż wykluczane, ilość sprzeczności narasta raczej niż zmniejsza się – *alogos* podważa *logos*. Czystość narażona jest na ryzyko.”<sup>17</sup> Zderzenie ze sobą dwóch niespójnych ze sobą zasad budowy ponownie umożliwia artyście wskazywanie w kierunku próżni, rozumianej w tym wypadku jako „*alogon*” – termin oznaczający w matematyce „nienazwalną i irracjonalną liczbę”<sup>18</sup>.

Ten sam rodzaj rozproszenia pola przedstawienia przy pomocy udosłownienia perspektywy zachodzi w bliźniaczej pracy Smithsona, instalacji z roku 1966 zatytułowanej *Plunge*. Nielogiczne zastosowanie przy jej tworzeniu dwóch niespójnych ze sobą zasad budowy – równania liniowego i równania kwadratowego – prowadzi, wedle słów Roberta Hobbsa, do „załamania się trójwymiarowego porządku rzeczy”<sup>19</sup>; będąca efektem tej strategii iluzja zbiegania się linii perspektywy ponownie sugeruje „skok” („*plunge*”) w próżnię, gdzie czas i przestrzeń zapadają się w bezwymiarowy punkt nicości.

Sposób myślenia Smithsona o sztuce stawał się w miarę swego rozwoju coraz bardziej dialektyczny. O ile pojęcie wzroku prowadziło go w jego wczesnych pracach powstałych z użyciem luster do pojęcia ślepoty, „nie-widzenia”, w drugiej połowie lat sześćdziesią-

tych pojęcie przestrzeni zaczyna prowadzić go w kierunku odległej i trudnej do jednoznacznej lokalizacji dziedziny nie-przestrzeni. Wskazaniu tej nie-przestrzeni służą artystycznie coraz bardziej skomplikowane strategie tworzenia map.

Artysta sam potwierdził rodzaj pokrewieństwa między pojęciem krystaliczności a tworzeniem map. Stwierdził, że miało dla niego szczególne znaczenie to, że „kryształ można przedstawić w formie schematu (*can be mapped out*) i że to krystalografia doprowadziła mnie do tworzenia map.”<sup>20</sup> Lecz nawet w tym rozdziale jego twórczości celem jego było tworzenie przeciążenia informacyjnego, czynienie widocznymi niespójnych konwencji dzięki którym widzimy rzeczy, a nie samych rzeczy.

*Leaning Strata*, rzeźba Smithsona z roku 1968, jest próbą połączenia perspektywy i kartografii, dwóch różnych i niezgodnych ze sobą metod dwuwymiarowego przedstawiania przestrzeni, w formie obiektu trójwymiarowego. Stworzona jest ona według rysunku, w którym linie perspektywy pokrywają się z liniami siatki kartograficznej. W rzeźbie tej, pomyślanej ponownie jako pomnik entropii, perspektywa zlana z kartografią materializuje się, i podobnie jak w omawianych wcześniej pracach, znikający punkt jest w niej, w sposób najbardziej dosłowny, nieobecny.

Okolo roku 1968 w myśleniu artysty zaczęła pojawiać się idea opozycji *Site* i *Nonsite*, to jest Miejsca i Nie-Miejsca. Dla Smithsona *Nonsite* i *Site* odnoszą się do siebie na zasadzie znanej z lingwistyki pary *signifiant* i *signifié*, znaczącego i znaczonego. Tym jednak, co charakteryzuje relację między nimi jest to, że z powodu swej złożoności i przeciążenia informacyjnego *Nonsite* nie jest w stanie w sposób ostry i wyraźny zakreślić obszaru *Site*; jest zawsze coś niejasnego i nieokreślonego jeśli chodzi o *Site*, coś, co uniemożliwia jego jednoznaczną identyfikację. Smithson wyszczególnia wiele kategorii odnoszących się do *Nonsite*, wśród nich takie jak: „zamknięte granice”, „dodawanie”, „określona nieokreśloność”, „ograniczona informacja”, „centrum”, „Nie Miejsce (abstrakcyjne)”, „Jedno”, i przeciwstawia je odnośnym kategoriom charakteryzującym według niego *Site*, którymi są między innymi: „otwarte granice”, „odejmowanie”, „nieokreślona określoność”, „rozproszona informacja”, „margins”, „Jakieś Miejsce”, „Wiele”<sup>21</sup>.

Jedną z pierwszych i najbardziej charakterystycznych manifestacji dialektyki *Site* i *Nonsite* jest *A Nonsite, Franklin, New Jersey* z roku 1968. Smithson opisuje tę pracę w następujący sposób:

Cale *Nonsite*, podobnie jak i znajdująca się w tym samym pomieszczeniu mapa miejsca, mieści się między dwoma perspektywicznymi liniami, położonymi względem siebie pod kątem 70 stopni, nie dobiegającymi do punktu centralnego (punkt centralny pokrywa się z końcem ślepej ulicy we Franklin, nie pokazanej na mapie). Niewystawiona lotnicza fotografia tego miejsca ukryta jest w bankowym sejfie. Fotografia ta jest do obejrzenia – udostępniany jest klucz do tego sejfu<sup>22</sup>.

W przestrzeni galerii umieszczone są dwie mapy: podzielona na pięć zwężających się sekcji lotnicza fotografia miasta Franklin oraz pięć metalowych pojemników tych samych kształtów zawierających kamienie pochodzące z odnośnych miejsc widocznych na fotografii. Każda z map, będąca efektem równoczesnego zastosowania zasad reprezentacji kartograficznej i perspektywicznej, wskazuje na znikający punkt, który jako taki jest nieobecny. Jedynie z załączonego opisu wynika, że ów znikający punkt, „entropiczny biegun”, pokrywa się z miejscem, gdzie kończy się jedna ze ślepych ulic we Franklin. Co

więcej, fotografia tego miejsca jest ukryta, tak jak lacanowski *gaze*, wyparty z obszaru doświadczenia i utracony przedmiot.

Udanie się w miejsce odpowiadające temu brakującemu punktowi na mapie odpowiedzialne jest za rodzaj doświadczenia, które Smithson definiuje jako zapomnienie. Pisze on: „Zapomnienie jest dla mnie stanem, w którym nie jesteśmy świadomi ani czasu, ani przestrzeni. Zapominamy o ich granicach. Miejsca pozbawione znaczenia, rodzaj brakującego, lub nieobecnego znikającego punktu.”<sup>23</sup> Owo doświadczenie zapomnienia ma charakter wszechobjemny, „oceaniczny”. Sugeruje możliwość powrotu do odległego i zapomnianego początku. Sam Smithson porównał dialektykę *Site/Nonsite* do „relacji między muszlą i oceanem.”<sup>24</sup> Takie oceaniczne doświadczenie jest charakteryzowane również przez artystę jako zacieranie się różnic, na przykład w opisie jego wizyty w kamieniołomach łupkowych w Bangor Pen Argyll, która dała impuls do stworzenia jednego z jego *Nonsites*: „Uwarstwienia łupków wiszą nad zielonkawo-błękitnym stawem znajdującym się na dnie głębokiego kamieniołomu. W tym łupkowym oceanie wszystkie granice i rozróżnienia zatraciły swe znaczenie i unieważniły wszelkie pojęcia jedności kształtu.”<sup>25</sup>

Opis wizyty w Passaic, rodzinnym mieście artysty, zawiera jeszcze inną charakterystykę „entropicznego bieguna”, wymykającego się parametrom perspektywiczno-kartograficznej mapy: „Centrum Passaic majaczyło jak nudny przymiotnik. Każdy sklep był w nim przymiotnikiem odsyłającym do następnego; był to ciąg przymiotników udających sklepy. (...) W rzeczywistości centrum Passaic nie było żadnym centrum – było natomiast typową, zwyczajną próżnią.”<sup>26</sup> Opis ten przywołuje na myśl koncepcję łańcucha elementów znaczących (*signifiants*) Jacquesa Lacana, zgodnie z którą ciąg przesunięć od jednego znaczącego do następnego wyrażać ma niemożliwość zaspokojenia pragnienia (*desire*) wynikającego z utraty pierwotnego źródła przyjemności, którym jest dla dziecka bezpośredni związek z ciałem matki; w odróżnieniu jednak od lacanowskiego, ciąg przymiotników Smithsona jest zamrożony, nieruchomy, i wydaje się, że nie istnieje żaden impuls zdolny do wprowadzenia go w ruch. Nie zapewnia on żadnej przyjemności, czy też tego, co Lacan nazywa *jouissance*; charakteryzuje go stan entropii, braku energii, całkowitego rozbicia, rozproszenia podmiotowości. Idee materializują się, cała zawartość psychicznego wnętrza zostaje wyeksponowana w formie uwarstwień geologicznych i staje przedmiotem „abstrakcyjnej geologii”, zajmującej się, zgodnie z koncepcją Smithsona, skryształowanymi ideami, uwarstwieniami umysłu. Artysta pisze:

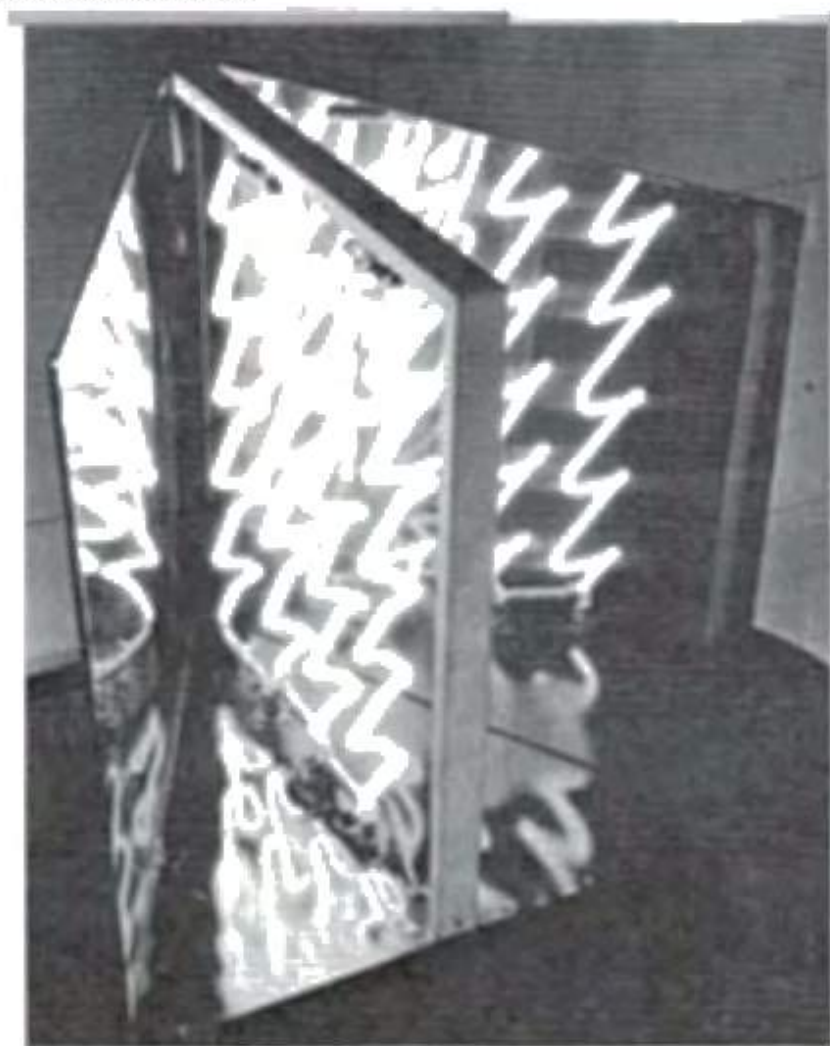
Umysł i ziemia znajdują się w ciągłym stanie erozji; rzeki mentalne znoszą abstrakcyjne nabrzeża, fale mózgowo podmywają klify myśli, idee rozpraszają się w kamienie niewiedzy, a krystalizacje pojęciowe rozpadają się w złoża zwirowego rozumu.<sup>27</sup>

Stanąwszy w miejscu znikającego punktu wyznaczonego kształtem *Nonsite, Franklin, New Jersey*, odbiorca doświadczyć może, jak materializują się jego idee, jak wchodzą one w niedopuszczalne dotychczas związki z podziemnymi nurtami jego własnego ciała. Może on wówczas odrzucić pielęgnowany już od dawna swój własny obraz, narzucony mu przez władzę języka. Może on doświadczyć, jak pękają i rozpadają się symboliczne konwencje i uświadomić sobie nakładane przez nie ograniczenia. Smithson pisze:



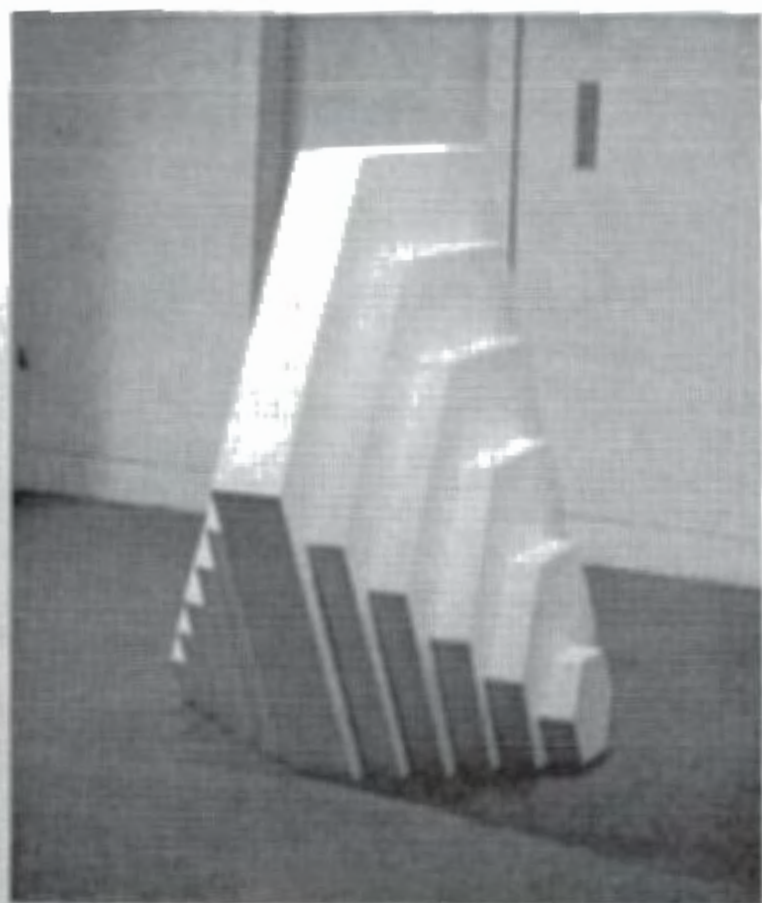
...bez względu na to, jak daleko zmierzasz, cofasz się zawsze do punktu wyjścia. Widzisz rozszerzający się wciąż dalej i dalej horyzont, lecz nagle stwierdzasz, że zamyka się on wokół ciebie (...). Innymi słowy, nie ma ucieczki od granic<sup>28</sup>.

Zadaniem sztuki jest (dla Smithsona) rozpoznanie tych granic i uczynienie ich widocznymi. Konsekwencją tego projektu jest wyeksponowanie żwiru w miejscu podmiotu, w miejscu znikającego punktu,



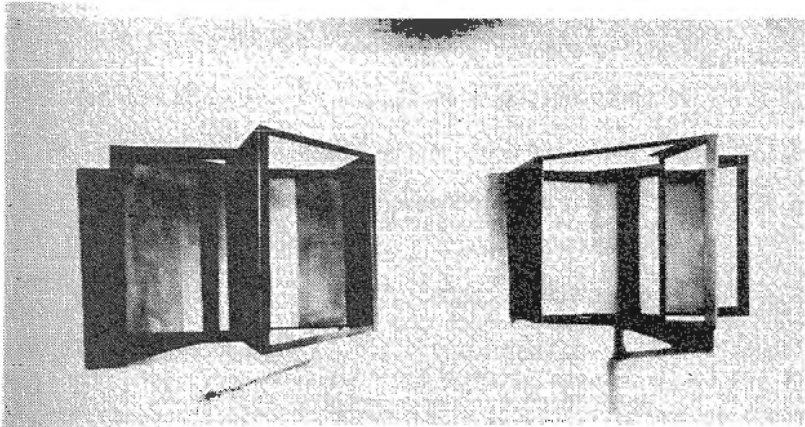
28. *The Eliminator*, 1964  
Steel, wood, rock 29 × 29 × 24  
Estate of Robert Rauschenberg, courtesy  
of John Miller-Galton, New York,  
New York

1. Robert Smithson. *The Eliminator*, 1964



101. Smithson, 1966  
Terminal, 1966  
New York

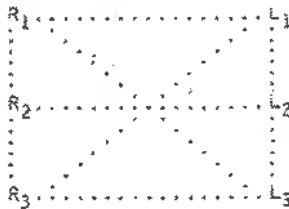
2. Robert Smithson, *Terminal*, 1966



ROBERT SMITHSON, *Enantiomorphic Chambers*, 1964. Painted steel and mirror.

**INTERPOLATION OF THE  
ENANTIOMORPHIC CHAMBERS (1966)**

1. Code of Reflections:

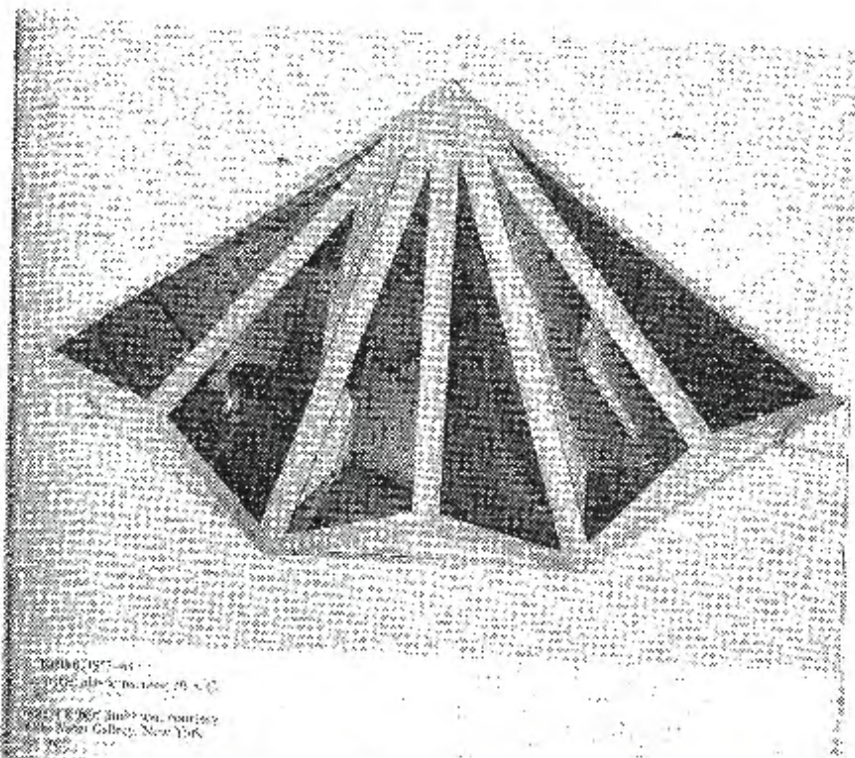


2. Key to Code:
  - A. Right (R) corresponds to 1, 2, 3, mirror reflections.
  - B. Left (L) corresponds to 1, 2, 3, mirror reflections.
3. The chambers cancel out one's reflected image, when one is directly between the two mirrors.
4. Definition of the enantiomorphic within the context of binocular vision.
  - A. Any manifest division between the position of the two eyes.
  - B. Contrary accommodation and convergence.
  - C. Duplex structure of sight as an invention.
  - D. Infinite myopia
  - E. Equidistant dislocation.

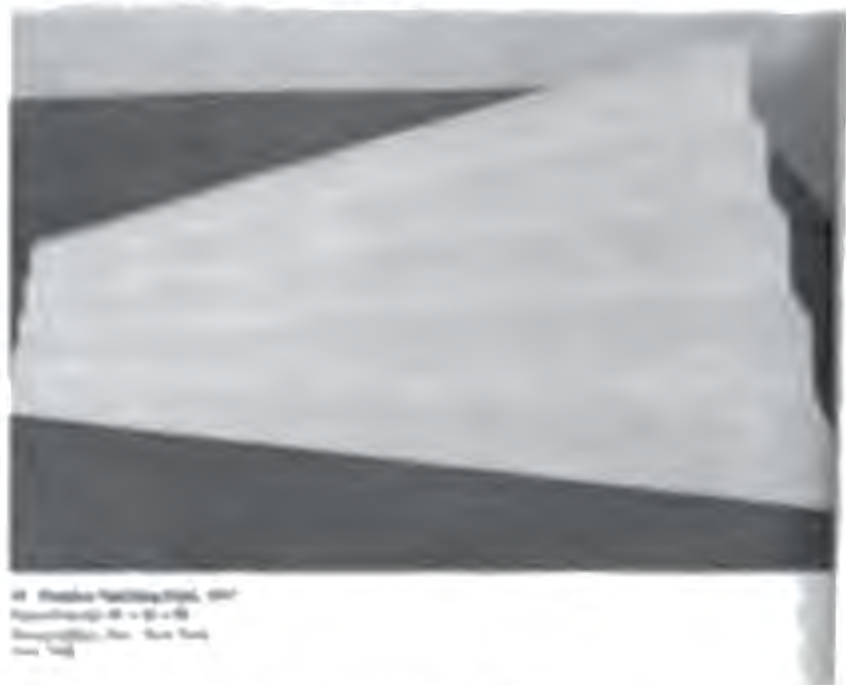
---

Smith College catalog, *Art in Process*, 1966

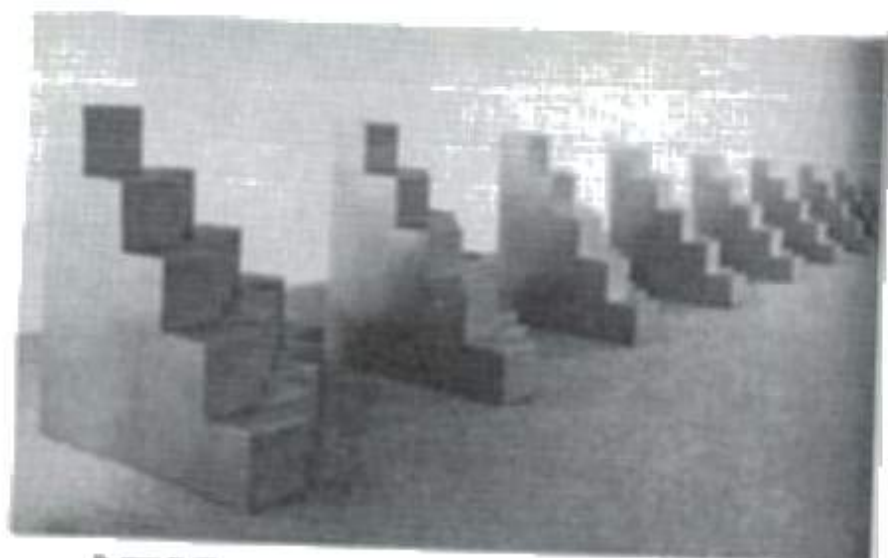
3. Robert Smithson, *Enantiomorphic Chambers*, 1964



4. Robert Rauschenberg, *Untitled*, 1963-64

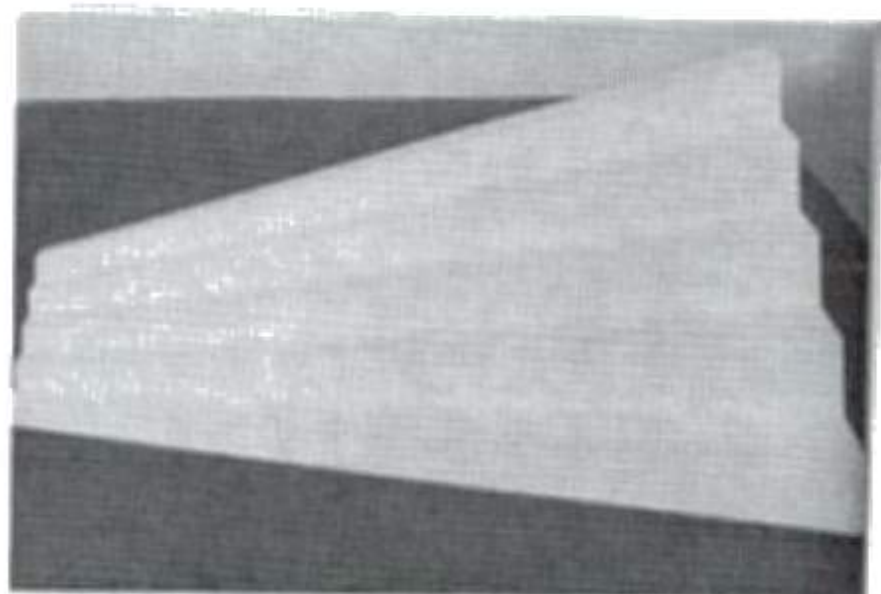


5. Robert Rauschenberg, *Pointless Vanishing Point*, 1967



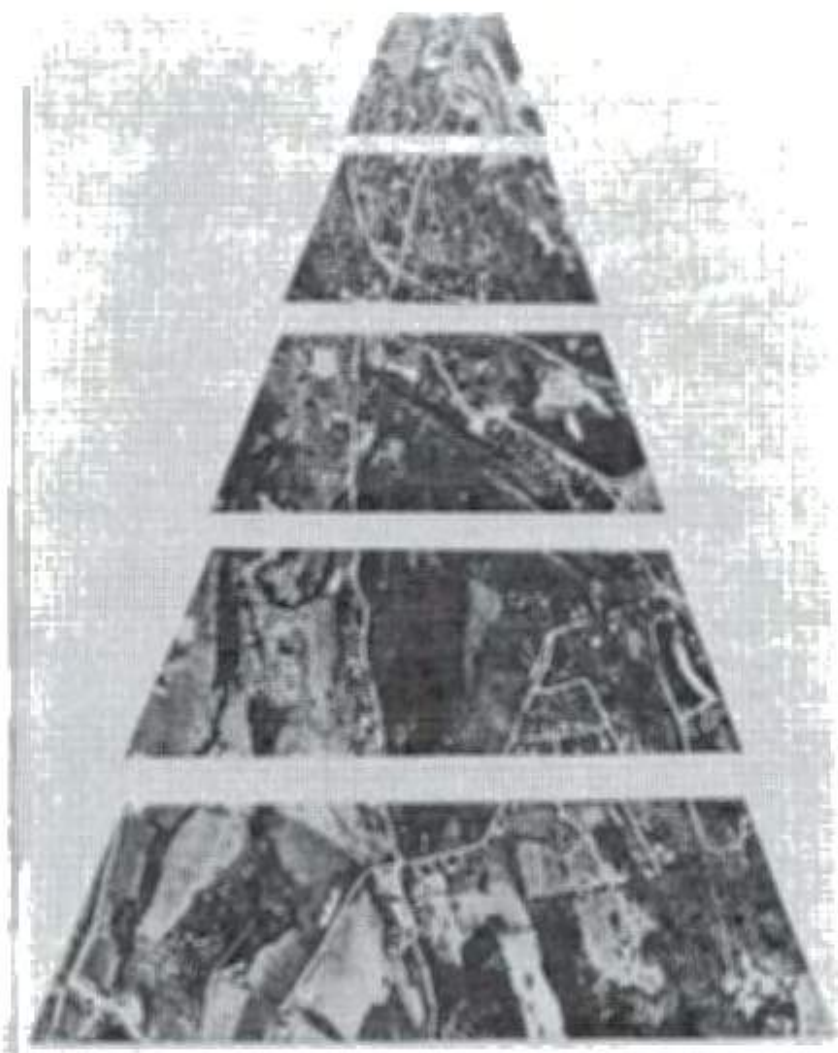
© 1966 Robert Smithson  
All rights reserved  
Reproduction by permission  
of the artist  
Grove Press, Inc.  
New York

6. Robert Smithson, *Along #2*, 1966



© 1968 Robert Smithson  
All rights reserved  
Reproduction by permission  
of the artist  
Grove Press, Inc.  
New York

7. Robert Smithson, *Leaning Strata*, 1968



da 1. Ab. Robert Smithson. *A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968*



8a i 8b. Robert Smithson. *A Non-site*. Franklin, New Jersey, 1968

## Przypisy:

- <sup>1</sup> Zob. Krauss Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts and London, England, The MIT Press 1981, rozdz. 7.
- <sup>2</sup> Zob. Fried Michael, *Art and Objecthood*, W: *Minimal Art. A Critical Anthology*, red. G. Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1995.
- <sup>3</sup> Morris Robert, *Notes on Sculpture*, W: *Minimal Art. A Critical Anthology*, red. G. Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1995, s. 228.
- <sup>4</sup> Lacan Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London, Penguin Books 1994, s. 87.
- <sup>5</sup> Smithson Robert, *The Eliminator*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 327.
- <sup>6</sup> Cyt. za Hobbs Robert, *Smithson's Unresolvable Dialectics*, W: *Robert Smithson: Sculpture*, red. R. Hobbs, Ithaca and London, Cornell University Press 1981, s. 29.
- <sup>7</sup> Hobbs, *Smithson's...*, s. 27.
- <sup>8</sup> Smithson, *Entropy...*, s. 11.
- <sup>9</sup> Zob. Hobbs, *Smithson's...*, s. 19-20.
- <sup>10</sup> Zob. Lacan, *The Four...* s. 79-90.
- <sup>11</sup> Smithson Robert, *Pointless Vanishing Points*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 359.
- <sup>12</sup> Smithson, *Pointless...*, s. 359.
- <sup>13</sup> Smithson Robert, *Interpolation of the Enantiomorphic Chambers*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 40.
- <sup>14</sup> Smithson, *Pointless...*, s. 359.
- <sup>15</sup> Smithson, *Pointless...*, s. 359.
- <sup>16</sup> Zob. Hobbs, *Smithson's...*, s. 66-70.
- <sup>17</sup> Smithson Robert, *The Spiral Jetty*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 147.
- <sup>18</sup> Cummings Paul, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 292.
- <sup>19</sup> Zob. Hobbs, *Smithson's...*, s. 72.
- <sup>20</sup> Bear Liza i Sharp Willoughby, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 244.
- <sup>21</sup> Zob. Smithson Robert, *The Spiral Jetty*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 152.
- <sup>22</sup> Cyt. za Hobbs, *Smithson's...*, s. 106.
- <sup>23</sup> Lipke William C., *Fragments of a Conversation*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 90.
- <sup>24</sup> Cyt. za Lippard Lucy, *Breaking Circles: the Politics of Prehistory*, W: *Robert Smithson: Sculpture*, red. R. Hobbs, Ithaca and London, Cornell University Press 1981, s. 32.
- <sup>25</sup> Smithson Robert, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 110.
- <sup>26</sup> Smithson Robert, *A Tour of the Monuments of Passaic*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 72.
- <sup>27</sup> Smithson, *A Sedimentation...*, s. 100.
- <sup>28</sup> Cyt. za Lippard, *Breaking...*, s. 32.