

# Karolina Jabłońska

---

## Komedia sublimacji - współczesna sztuka amerykańska w książce Anny Markowskiej

---

Sztuka i Dokumentacja nr 4, 117-121

---

2011

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.

# KOMEDIA SUBLIMACJI- WSPÓŁCZESNA SZTUKA AMERYKAŃSKA W KSIĄŻCE ANNY MARKOWSKIEJ

Z okładki książki Anny Markowskiej *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej* spogląda na nas Matthew Barney, wystylizowany na satyra, odsłaniający jedną z dziur na rogi ukrytą pod pomarańczowymi włosami. Ta postać to Loughton Candidate, bohater jednej z prac Barneya pt. *Cremaſter 4*. Figura z okładki patrzy na nas bezpardonowo, szczerze, ale i bezrefleksyjnie tak, jak patrzy się w lustro – przegląda się w spojrzeniu czytelnika. Jednocześnie, jak często dzieje się przed lustrem, odsłania to, czego inni nie widzą. Po przeczytaniu książki odnoszę wrażenie, że ten wybór jest bardzo trafny w odniesieniu do jej zawartości. Markowska w dziewiętnastu esejach, wielokrotnie bezkompromisowo, podjęła przemilczane we współczesnej sztuce wątki. Zderzyła czytelnika z zagadnieniami pomijanymi przez krytykę jako mało ważne, zbyt bliskie życiu albo też zwyczajnie mało popularne, przez co, w powszechnym rozumieniu, nie warte poddania głębszej refleksji.

Zawarte w tytule słowo „komedia” sugeruje, że czytelnik będzie miał do czynienia z utworem lekkim, żywym, może nawet wesołym, stanowiącym wytchnienie od akademickich wykładów, równoważący je. Z kolei „sublimacja” pozwala mieć nadzieję na odpowiedni „ciężar” tematu. Podtytuł książki oparty jest o pojemne pojęcia. Zawarte w nim współczesność, rzeczywistość i sztuka amerykańska umożliwiły autorce wypełnienie *Komedii sublimacji* zróżnicowaną treścią. Markowska dość

skrupulatnie z tego skorzystała „oświeclając” omawiane dzieła z wielu perspektyw: historia sztuki, krytyka, artyści, odbiorcy, a także umieszczając je w kontekście szerszych przemian kulturowych i w perspektywie zagadnień takich jak feminizm, gender czy queer.

Nie można pominąć świadomego nawiązania autorki do książki Mieczysława Porębskiego *Granica współczesności*. Dla Porębskiego punktem wyjścia był proces kumulacji, który „zmierzając od zmian ilościowych do jakościowej przebudowy strukturalnych podstaw społecznego życia”<sup>1</sup> gromadził napięcia i przekształcał własną strukturę. Interesował go moment między jednym a drugim cyklem kumulacyjnym. Autor *Granicy współczesności* dostrzegł go w czasie, gdy uwaga przeniosła się z obrazu (dzieła) na interpretację, stawiając tym samym w centrum swych zainteresowań odbiorcę. Markowska także skoncentrowała się na ważnych momentach w sztuce, stanowiących punkty zwrotne w jej rozwoju, a jej spojrzenie można uznać w pewnym sensie za kontynuację poszukiwań Porębskiego. W przypadku obojga autorów inny jest obszar zainteresowań: Porębski zajmował się pierwszą połową dwudziestego wieku i, siłą rzeczy, skoncentrował się na sztuce europejskiej, autorka *Komedii sublimacji* poszukiwała granicy w jego drugiej połowie i uwagę skierowała na sztukę amerykańską. Obie pozycje różni także ujęcie: Porębski wydaje się reprezentować modernistyczną wiarę w determinującą moc historii i podporządkowuje

sztukę sytuacji na świecie, Markowska natomiast wprowadza pluralizm spojrzeń, a sztuka w jej ujęciu jest wynikiem wielu czynników, zarówno obiektywnych, jak i subiektywnych. Autorka *Komedii sublimacji* dopuściła także obecność mikrohistorii i małych narracji, przez co pozbawiła przedstawianą przez siebie granicę jednoznacznego i nieuniknionego charakteru. W tym miejscu pozwolę podeprzeć się deklaracją autorki zawartą we *Wstępie*, w którym czytamy, że jej optymizm „oznaczając zdesakralizowanie, zbratanie się z rzeczywistością, wprowadza do sztuki banał, nudę, żart, ale też analityczność z podejrzliwością, że nic nie jest takie, jak nam się naocznie wydaje. Desublimacja i desakralizacja ukazują z kolei nowe zasady ruchu w demokratycznych społeczeństwach. (...) nie chciałam uchwycić zmiany kulturowej jako rezultatu ogólnych, ukierunkowanych prawidłowości, ale raczej zobaczyć ją w konkretnych dziełach sztuki i konkretnych strategiach artystycznych”<sup>2</sup> (s. 9). Należy przyznać, że autorka wywiązuje się z tych obietnic.

Mimo tego, że na książkę składa się kilkanaście tekstów, to bezsprzecznie trzeba traktować ją jako całość. Pierwszy rozdział to *»Wymazany rysunek de Kooninga« i kłopoty z początkiem*, ostatni nosi tytuł *Interpretacja i kontrola*, i to między nimi Markowska usytuowała wachlarz podejmowanych zagadnień. Zawarte w tytule tego rozdziału dzieło Rauschenberga uznała za „paradoksalny początek nowej sztuki” (s. 12), które „niesie w sobie cały szereg nierozstrzygalnych kwestii – będąc zarówno dziełem ikonoklastycznym, jak i czynionym w obronie obrazu, potwierdzającym tożsamość mistrza i jednocześnie ją odrzucającym, niechętnym technicznej biegłości, choć propagujący etykę pracy i porządnego rzemiosła” (s. 13). Wyraźnie zaznacza się tu wielowątkowość podejmowanych zagadnień i styl, w jakim napisana jest książka, w którym ważną rolę odgrywają dygresje. Choć autorka często daleko odbiega w nich od zasadniczego tematu, zawsze jednak mają w sobie duży ładunek wiedzy i świeżość spostrzeżeń, które rekompensują taką swobodę. W kolejnym rozdziale autorka zajęła się malarstwem Barnetta Newmana, który jej zdaniem zerwał z komedią sublimacji. Newman pojawił się także, kiedy podjęła temat powtórzenia w grafice, zestawiając jego prace z twórczością Andy’ego Warhola. Poświęciła także miejsce zagadnieniu wartości we współczesnej sztuce amerykańskiej, które przewija się w całej książce. Ważną rolę w rozważaniach Markowskiej odegrała twórczość Matthew Barneya i Roberta Gobera, których prace pojawiły

się w różnych aspektach. Autorka podjęła także wątki zawarte w dziełach Tony’ego Ourslera w rozdziale *Od »glam« do »blob« i z powrotem. Podróż nie całkiem science-fiction*. Co ciekawe, odniosła się tu nie tylko do słownikowej definicji wyrazu »blob«, co pozwoliło jej na większe możliwości interpretacyjne, rozleglesze skojarzenia, możliwość wprowadzenia w kontekst sztuki niektórych wątków kultury popularnej. Takie zabiegi „wyswabowania” sztuki z utartych kontekstów zwiększają wartość książki i pozwalają na zachowanie świeżości ujęcia podejmowanych w niej problemów. Markowska nie pozostała obojętna również na zagadnienia związane ze sztuką kobiet. Sporo miejsca poświęciła Rachel Whitehead, Mary Kelly i Barbarze Kruger. Wątki feministyczne poruszyła także w pierwszym rozdziale, w odniesieniu do Pollocka, co można potraktować jako swoistą zapowiedź jednej z perspektyw obecnych w książce, ponieważ pojawiają się one wielokrotnie. Markowska zamknęła „granice współczesności” zagadnieniem definiowania sztuki poprzez dystrybucję. Autorka w różnych miejscach książki umieszcza odniesienia do omówionych wcześniej wątków, do kwestii przez nią już rozwiązanych, jak i zapowiada następne, co sprawia, że książkę lepiej czyta się jako całość niż traktując poszczególne rozdziały jako samodzielne, choć jest to oczywiście możliwe i nie powoduje zatracenia sensu.

*Komedia sublimacji* pisana jest z perspektywy historyka sztuki. Świadczą o tym przede wszystkim opisy dzieł – rzetelne, konkretne, fachowe, a przede wszystkim plastyczne. Dzięki temu mogą, do pewnego stopnia, kompensować brak kolorowych ilustracji. Punkt widzenia osoby, która zna sztukę potwierdzają także wielokrotnie przywołane przez autorkę popularne dzieła sztuki dawnej. Powołała się np. na obecne w literaturze porównania pewnych aspektów twórczości Gordona Matty-Clarka z twórczością Michała Anioła. W ten sposób, poprzez docieranie do analogii i budowanie pomostów między „wczoraj” i „dziś” starała się ułatwić zrozumienie współczesnych zjawisk. Jest to także dowód na to, że pojęcie granicy, przełomu, zawsze było obecne w sztuce. Fachowość Markowskiej powoduje, że czasem wymaga ona od czytelnika wiedzy, a właściwie zakłada, że czytelnik ją ma. Nie jest to jednak wiedza, od której zależy zrozumienie istoty głównych wątków podejmowanych w danej części. Dotyczy ona raczej dygresji. Ujęcie z perspektywy historyka sztuki potwierdzają także niektóre sformułowania Markowskiej. Moim zdaniem nikt, kto nie jest historykiem sztuki

nie zrozumie ładunku emocjonalnego kryjącego się za sformułowaniem dotyczącym obejmowania „z czułością, z jaką na ceramicznych sarkofagach etruskich mąż obejmował swoją ukochaną małżonkę” (s. 71). Perspektywa znawcy pozwoliła autorce podjąć także refleksje nad warsztatem historii sztuki. Podniosła m.in. kwestię związaną z zagadnieniem klasyfikacji dzieł sztuki i narracji wyjaśniających ich sens. Przedmiotem swej szczególnej specyfikacji uczyniła prace Oldenburga, Sol Le Witt, Heizera, Hueblera i Burdena, należące do sztuki ziemi. Elementem wspólnym, łączącym je wszystkie, było uczynienie wykopanego dołu zasadniczą częścią pracy. Decyzja o wyborze akurat tych dzieł do tego rodzaju analiz jest nieco przewrotna z uwagi na ich efemeryczny charakter. Z drugiej strony zwróciła w ten sposób uwagę na problem, przed którym stoi historia sztuki i osoby zajmujące się sztuką: jak klasyfikować i zachowywać efemeryczne dzieła sztuki i podkreśliła jak wielkie stanowi to wyzwanie.

Problem dokumentowania sztuki oraz wzajemnych relacji sztuki i dokumentacji podjęła autorka również w rozdziale *Poza galerię, oko w oko z kojotem – sztuka amerykańska wobec przyrody*, gdzie omówiła m.in. prace Roberta Smithsona, Waltera de Marii i Michaela Heizera, a także Josepha Beuysa. Markowska przy tej okazji wspomniała także prace Oppenheima, które dziś istnieją jedynie w pamięci lub na fotografiach. W odniesieniu do prac tego artysty zwróciła uwagę, że efemeryczność dzieł „po pierwsze powoduje, jak pisze Heiss, że artysta nie ma pokusy nieśmiertelności, ale też – że tak trudno dzisiaj odtworzyć ogrom energii i podniecenia towarzyszący jego pracom” (s. 193). Prace Oppenheima istniejące jedynie jako dokumentacja umieściła w szerszym kontekście, pamiętając o ich wpływie na rozwój sztuki, jej percepcji oraz towarzyszącym temu zmianom w pojmowaniu kluczowych dla sztuki pojęć, takich jak twórczość, artysta, dzieło sztuki. Jednocześnie zwróciła uwagę na zagadnienie, jakim jest utrwalanie prac zaistniałych w „jedynych” okolicznościach. Przypomniała także postawę przeciwną dokumentowaniu sztuki ulotnej i postać Waltera de Marii, który wypowiadał się przeciw reprodukowaniu jego *Three Continent Project* w imię „bezpośredniego, osobistego doświadczenia” (s. 189). W ten sposób podniosła podstawowe dylematy związane z dokumentacją sztuki efemerycznej.

Markowska zbudowała wątki książki w oparciu o dzieła sztuki. Wiele z nich to prace dość dobrze znane. W ich

interpretacjach, oprócz ogólnie znanych i przyjętych komentarzy, zauważa się „humor, otwartość i zaproszenie do uczestnictwa pop-artu” obecny, zdaniem autorki, w sztuce amerykańskiej od czasu abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Pewnie z tego powodu Markowska włączyła w swoje rozważania wiele motywów z literatury i muzyki popularnej. W ten sposób, pisząc o sztuce amerykańskiej, postarała się dobrać do tego odpowiedni styl, nie bojąc się, podobnie jak opisywani artyści, inspirować się „niegodną», potoczną rzeczywistością”, a wartością uczynić „ukazywanie ram i ograniczeń oraz wyzwolenie od lęku egzystencjalnego” (s. 94). We *Wstępie* zadeklarowała swoją nieufność wobec praw ogólnych, co potwierdziła niejednokrotnie, mnożąc wątki i dygresje wokół jednego dzieła. Ta cecha czasem utrudnia czytanie *Komedii sublimacji*. Dość szybkie przechodzenie od zagadnienia do zagadnienia z jednej strony czyni książkę bardzo interesującą, daleką od akademickich pozycji, z drugiej namnożenie wątków wymaga od wnikliwego czytelnika wyjątkowego skoncentrowania uwagi.

Historię sztuki, którą przedstawiła Markowska, można określić jako rozszerzoną. Autorka, obok pewnych, sprawdzonych torów, poprowadziła swe rozważania „bocznymi drogami”. Kiedy zajęła się twórczością Barnett Newmana, przypomniała jako niewielką dygresję, że Łomżę, z której pochodzili jego rodzice, amerykańskie źródła definiują jako „Russian Poland” (s. 45). W odniesieniu do tego artysty większą uwagę mogą jednak przykuć wątki kabalistyczne poruszane przez Markowską. Ich obecność pojawiła się za sprawą cytowanej przez autorkę książki *Reconsidering Barnett Newman. A symposium at the Philadelphia Museum of Art* (2002). Przypomniała ona także interpretację Marka Godfrey'a wpisującą Newmana „w dyskurs pamięci artystów o tożsamości żydowskiej dotyczącej Holocaustu” (s. 55). Liczne przypisy bibliograficzne są kolejnym atutem książki, chociaż boleśnie odczuwa się brak zebranej bibliografii (podobnie jak indeksu nazwisk).

Markowska wprowadziła w wielu miejscach perspektywę psychoanalityczną. Jeden z przykładów zawiera już pierwszy rozdział. Analizując *Wymazany rysunek de Kooninga* autorka porównała relacje Rauschenberga i de Kooninga. Przytoczyła zdanie Roberta Hughesa, który uważał, że cykl de Kooninga *Women*, nad którym artysta pracował w podobnym czasie, co Rauschenberg nad *Wymazanym rysunkiem...*, wyrażał „pożądanie i strach przed Matką” (s. 23). Idąc tym tropem Mar-

kowska zadała nierozstrzygnięte pytanie o możliwość wymazania Matki przez Rauschenberga. Kontynuując temat relacji artystów różnych pokoleń, podjęła również wątek Warhola i Basquiata, określając ich stosunki jako „erotyczną relację *queen-hustler*” (s. 25) i nazywając „edukacyjną instytucją *erastes* i *eromenosa*, symboliczną dla lat 80.” (s. 26). W ramach wątku artystów dwóch pokoleń w *Komedii sublimacji* pojawiła się także postać Richarda Serry, który zagrał w filmie Matthew Barneya *Cremašter 3*. W tym przypadku Markowska zwróciła uwagę na występujące jednocześnie przywołanie ikony amerykańskiej sztuki (Robert Serra lejący ołów z maską gazową na głowie) i jej zaprzeczenie (zamiast ołowiu mazista substancja), co można uznać za charakterystyczne dla intertekstualnej sztuki Barneya, ale i zmianę męskiej warty (s. 28). Barneyowi poświęciła także rozdział *Sztuka i krytyka socjopolityczna na stacji benzynowej. O Cremašterze 2 Matthew Barneya*, w którym z właściwą historykowi sztuki dokładnością opisała krótko wszystkie filmy z cyklu *Cremašter*. Ich budowa, bliska marzeniu sennemu, mająca w sobie coś z widmowości, po raz kolejny sprowokowała autorkę do przywołania teorii Zygmunta Freuda. Stała się także pretekstem do zwrócenia uwagi na mit Dzikiego Zachodu i podjęcia wątku edypalnego. W pracy Barneya zobaczyła narodziny nowego mężczyzny i konstruowanie męskości w sposób pregenitalny (s. 319). Potwierdziła to w rozdziale poświęconym twórczości Barneya (po raz kolejny) i Gobera, dotyczącym konstruowania męskiego ciała.

Pisząc o sztuce Markowska nie straciła z oczu socjologicznej perspektywy. Kilkakrotnie zwróciła uwagę na zagadnienie tożsamości, zarówno na zmianę postrzegania i przedstawiania mężczyzny w sztuce Barneya, jak i na to, że aktywność kobiet była często spychana w niszę feminizmu. Podkreśliła także społeczny wymiar m.in. prac Matty-Clarka, w których widać krytykę prawa dotyczącego sprzedaży ziemi oraz Koonsa, gdzie dostrzegła krytykę małżeństwa – instytucji regulującej życie społeczne.

Słabością książki jest brak indeksu nazwisk. Jego zamieszczenie z pewnością ułatwiłoby korzystanie z niej, zwłaszcza, że jest to pozycja, do która z pewnością będzie się wielokrotnie wracało. Markowska poruszając tak dużą ilość wątków i robiąc wiele interesujących odniesień w pewien sposób zarzuciła haczyk na czytelnika zajmującego się sztuką współczesną. Nie podała gotowych rozwiązań, lecz przedstawiła możliwe,

czasem mało popularne, ścieżki interpretacji. *Komedia sublimacji* może przez to stać się punktem wyjścia dla wielu dalszych analiz, zwłaszcza, że jej autorka często nie puentuje podejmowanych wątków, pozostawia je otwarte. Szkoda także, że nie zawiera szerszego materiału ilustracyjnego, a jakość tego, który został zamieszczony, pozostawia wiele do życzenia.

Po przeczytaniu książki wydaje mi się, że Markowska, podobnie jak przywołana przez nią Mieke Bal, nie jest zwolenniczką „czystej» historii sztuki, oskarżając ją tę monodyscyplinę o intencjonalizm oraz związany z nim dyskurs autorstwa i autorytetu” (s. 337). W *Komedii sublimacji* stara się, z powodzeniem zresztą, takiej czystości uniknąć. I jak sama pisze: „snuję swoją narrację z kąta, opowiadam historię, redaguję ją z dostępnych kawałków i dostępnych ujęć kamery; nie dokonuję więc transformacji, zmiany, jedynie wskazuję i wybieram, co chcę opowiedzieć, nie mam w gruncie rzeczy dostępu do całości, relacjonuję więc to, co zrekonstruowałam w określonym czasie; w ten sposób powstaje wewnętrzna przestrzeń narracji, która nie ma pretensji do katartycznego objawienia” (s. 337). Moim zdaniem, rozluźnienie ram, rozszerzenie perspektywy, rozmnożenie kontekstów i wątków, nawet jeśli czasem nie w pełni przekonujące, stanowi ogromną, pozytywną wartość książki. Uważam, że takie otwarcie, poparte analizą rozbudowanego materiału krytycznego zasługuje na szczególną uwagę.

Karolina JABŁOŃSKA

---

#### PRZYPISY:

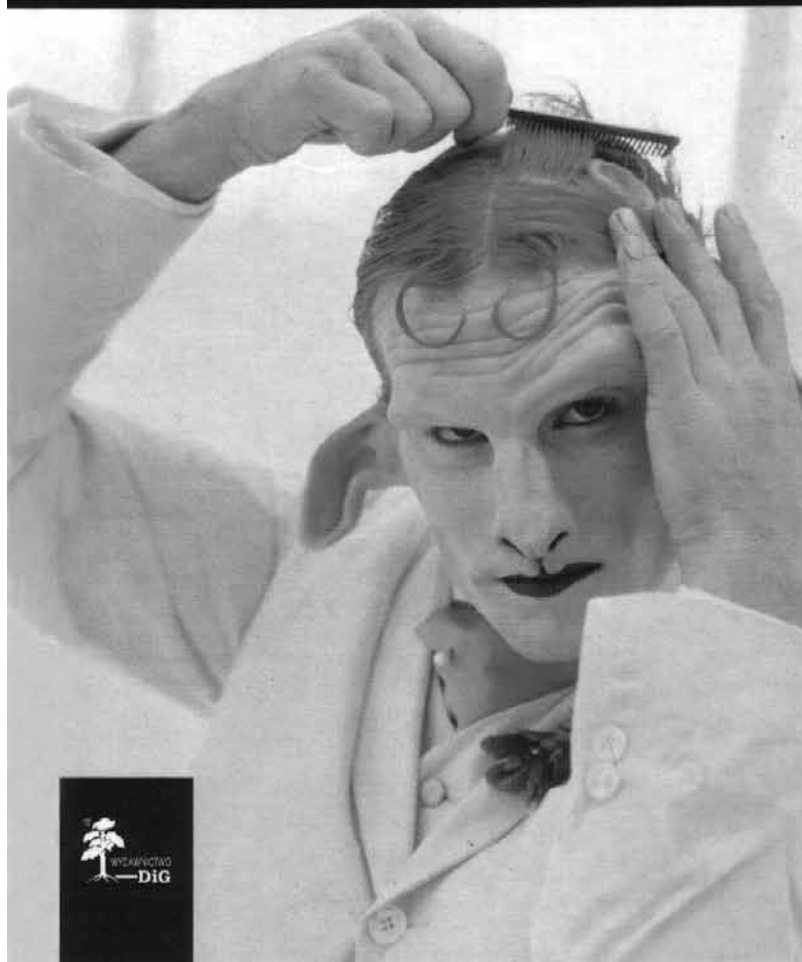
---

1. M. Porębski, *Granica współczesności 1909 - 1925*, Warszawa 1989, s. 8.
2. A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010. [W nawiasach podano numery stron cytowanych fragmentów.]

Anna MARKOWSKA

## KOMEDIA SUBLIMACJI

Granica współczesności a etos rzeczywistości  
w sztuce amerykańskiej



Anna Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010.