

Lektura desublimacji

Anna Markowska

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

Najnowsza książka Anny Markowskiej „Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej” składa się z 19 tekstów poświęconych sztuce współczesnej powstałej w Stanach Zjednoczonych, od Willega de Kooninga i Barnetta Newmana po Mike’a Kelly’ego i Matthew Barneya. Nie jest to wyczerpujące ani porządkujące omówienie sztuki amerykańskiej ostatniego półwiecza, lecz zestaw indywidualnie wybranych przez wrocławską badaczkę dzieł, artystów i związanych z nimi problemów teoretycznych. Jak sama przyznaje, posługuje się bezsprzecznie przykładami dzieł sztuki powszechnie uznanymi za kluczowe i przełomowe, z tak zwanego mainstreamu,

które jednak wpisuje w szereg małych narracji i mikrohistorii, stąd mogą grzeszyć subiektywizmem i arbitralnością. Nieufna wobec praw ogólnych – cytuję dalej Markowską – mam również tendencję do fascynacji pojedynczym konkretem, dziełem sztuki, wydarzeniem, koncentruję się raczej na lokalnych okolicznościach i ludziach niż długotrwałych trendach rozwojowych (s. 9). W kilku miejscach autorka wyraźnie podkreśla swoją indywidualną, historycznie i geograficznie naznaczoną perspektywę spojrzenia i oceny dzieł oraz zjawisk (pozycjonując narratorkę tej książki w Europie Środkowo-Wschodniej, s. 17), co zdradza krytyczną intymność¹ jej analiz i pisania o sztuce. Przyjęte założenia tyleż narażają Markowską na zarzuty ze strony bardziej konserwatywnych krytyków, kurczowo trzymających się niezmiennych ich zdaniem paradygmatów naukowości, co świadczą o metodologicznej otwartości wrocławskiej badaczki na widoczne w książce inspiracje poststrukturalizmem, teorią feministyczną czy *gender studies*. Nota redakcyjna informuje czytelnika, że punktem wyjścia dla tej publikacji była seria wykładów na Uniwersytecie Wrocławskim, a 12 rozdziałów (autorka najczęściej stosuje to właśnie określenie zamiast np. „esejów”, co podkreśla intencję, by czytać książkę jako pewną spójną całość) zostało już opublikowanych w postaci osobnych artykułów. Z kolei intrygujący tytuł, z jednej strony, wyznacza stosunkowo szeroką ramę, zdolną pomieścić bardzo zróżnicowane pole zagadnień i napięć zawartych w poszczególnych tekstach, z drugiej, specyfika podniesionych w nim problemów sygnalizuje teoretyczne rozwinięcie wskazujące jednak konkretną ścieżkę, którą powinien podążać czytelnik. Pójdźmy najpierw tym właśnie tropem.

Komedia sublimacji: orientowanie się na wyższe cele, ukazuje artysta jako zabawną aspirację, zawłaszcza gdy zestawia go [sic!] z „wsteczną” dzikością, której arogancko

zaprzecza (s. 73) – komentuje twórczość Paula McCarthy'ego Markowska. Nie dowiaduję się jednak z książki, skąd owo sformułowanie pochodzi i jak należałoby je rozumieć. Być może pomocne byłoby tu przywołanie wypowiedzi Ralphi Rugoffa, który w cytowanej przy innej okazji przez Markowską książce pisze o związku humoru amerykańskiego artysty z tym, co Freud nazwał nieodłączną komedią sublimacji, która czyni niedoskonałym proces, zgodnie z którym nasza powodowana instynktami, cielesna energia ulega przekierowaniu ku „wyższym celom” [...] Bowiem choćbyśmy udawali, że jesteśmy panami racjonalnego uniwersum, i pysznili się, że jesteśmy w stanie stanąć ponad anarchią ciała, nieuchronnie skończymy z zasobem rezydualnych napięć, których nie można rozładować, nerwowym tikiem nawiedzonym przez wszystko, co stłumiłmy². Komediowość sublimacji jest zatem jej nieuchronnym, lecz tłumionym pod warstwą powagi elementem. Jest to rodzaj komedii bez śmiechu, dowcip opowiadany z twarzą pokerzysty, z którego w dodatku nie można się śmiać, będzie się to bowiem równać obnażeniu immanentnie wpisanej w sublimację porażki. Komedii sublimacji w swym skrytym stanie dotyczy tu zwłaszcza modernizmu z całym bagażem mitu podmiotowości wielkiego artysty, wyjątkowości i immanencji dzieła oraz utopijnej funkcji sztuki. Owa komediowość, czyli już zawsze istniejące znaczące niepowodzenia sublimacyjnej utopii, a przez to jej fikcyjności, rozlega się głośnym rechotem parodii w sztuce będącej właściwym przedmiotem książki Markowskiej, czyli sztuce amerykańskiej od pop-artu do końca XX wieku. Wydaje się, że jedynie taka właśnie logika uzasadnia tytuł książki o sztuce negującej to, do czego odsyła. Bo przecież nie dotyczy ona – a na pewno nie przede wszystkim – modernistycznej utudy sublimacji, lecz jej demaskatorskiego poplonu. Po wzniosłości sztuki abstrakcyjnego ekspresjonizmu pojawił się humor, otwartość

i zaproszenie do uczestnictwa pop-artu, zamiast samotności, wolności i autentyczności, wartością stała się inspiracja „niegodną”, potoczną rzeczywistością (s. 94). Idealistyczne, eskapistyczne uwznioślenie przez sztukę, z jednej strony, zostaje w sztuce amerykańskiej sprowadzone na grunt codzienności, ukonkretnione w pop-arcie czy minimalizmie lub dosłownie „uziemione” (wiele miejsca poświęcone zostaje land-artowi oraz kwestii horyzontalności), a przez to poddane krytycznej analizie, z drugiej – barokowo rozbuchane w postaci tworzenia alternatywnych rzeczywistości, podmiotowości i narracji, jak to czyni na przykład Matthew Barney. Skupia się ona w większym stopniu na teraźniejszości niż przyszłości lub „użytecznej przeszłości”. Dziełem, które autorka uważa za emblematyczne dla takiej zmiany, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, i poświęca mu pierwszy rozdział książki, jest słynny „Wymazany rysunek de Kooninga” Rauschenberga (1953), który można interpretować nie tylko jako edypalny, symboliczny mord na Ojcu (wybitnym modernistycznym malarzu), ale też jak kolaborację i performance (De Kooning sam pomógł go wybrać), „parodię produkcji” i ubóstwianej w modernizmie indywidualnej kreacji. Sam Rauschenberg – pisze Markowska, odnosząc się w większym stopniu do „Monogramu” i „Czarnych obrazów” – uświadamia więc, jako jeden z pierwszych amerykańskich artystów, komediowy status sublimacji (s. 37). Choć tytułowe pojęcie ostatecznie wyłania się z kontekstu i rozproszonych uwag, pomocna byłaby jego szersza, teoretyczna prezentacja zarówno w kontekście psychoanalizy, jak i jego implikacji dla sztuki współczesnej, której powinowatej, łączącej ją z rzeczywistością, nie sposób przeciąć. Dodajmy tylko na marginesie, że zafiksowanie awangardy ostatnich dziesięcioleci na rzeczywistości, jeśli myśleć o niej na przykład jako o Lacanowskim „realnym”, czyli niepoznawalnym, tym, co poza symbolizacją, jest podobnie utopijne.

Idąc dalej ścieżką tytułu, napotykamy „granicę współczesności”. Omówienie tego problemu przez Markowską na samym wstępie, w przeciwieństwie do innych tytułowych kwestii, prowokuje pytanie, dlaczego właśnie granica współczesności zajmuje tak prominentne miejsce. Autorka powołuje się na znaną i ważną, tak właśnie zatytułowaną książkę Mieczysława Porębskiego, w której polski historyk sztuki zakreśla sposób myślenia o współczesności jako o przestrzeni będącej wypadkową dynamicznych kumulacyjnych procesów historii i tendencji do przekształcania tak ukonstruowanej struktury życia społecznego w celu jej uaktualnienia, dostosowania do warunków danej sytuacji współczesnej³. Granica współczesności jest przeto trudna do uchwycenia, jej procesualność bowiem i wybiórczość zależą od perspektywy „widowni” w większym stopniu niż sceny. Istotne są tutaj zmiany procesów obrazotwórczych, sztuki ustalającej swą relację zarówno z historią, jak i filtrowaną przez nią rzeczywistością – życiem po prostu. Kwestia, która jest szczególnie ważna w książce wrocławskiej badaczki, to właśnie zawsze pozostająca w napięciu, naznaczona bagażem przeszłości współczesność i modelowana przez nią rzeczywistość. Nakreślona przez Porębskiego granica konstytuowała się w bardzo „rzeczywistym” horyzoncie wojennej traumy (pierwszej i drugiej wojny), sztuki powstającej w widmie „ciemności”. Jak pisze Markowska: **W tym ujęciu mój optymizm – bo granica współczesności, jaka zarysowuje się w mojej opowieści, ma charakter za Porębskim inicjacyjny i transgresyjny, i przeciw niemu – chociaż czasami ambiwalentny i aporetyczny, to nader często również radosny w swej mocy wyzwolenczej – może z pewnością razić naiwnością** (s. 8–9). Horyzontu cały czas aktualnej współczesności i jej artystycznych owoców autorka upatruje nie w abstrakcyjnym ekspresjonizmie, lecz w **dosadnej dosłowności pop-artu oraz minimal artu**, od kiedy to w sztuce dominuje bli-

skość rzeczywistości, desublimacja i desakralizacja (s. 9). Z jednej strony zatem, autorka wyznacza granicę sztuki współczesnej, z drugiej – całkiem słusznie zapewnia, że ona cały czas się wydarza, sami jesteśmy jej uczestnikami, **aktywnymi obserwatorami i jej kształtowanie pozostaje w naszych rękach** (s. 9). Można zatem powiedzieć, że mówienie o granicy w tym kontekście samo się „rozbraja” i dekonstruuje, tak jak myślenie o czasie w kategoriach możliwych do odseparowania temporalnych przedziałów.

I tytuł po raz trzeci. Wprowadza on relację granicy współczesności z etosem rzeczywistości w sztuce w USA. Ponownie jednak nie jest jasne, czy należy go odnieść jedynie do współczesności, czy może do sztuki amerykańskiej w ogóle. W pierwszym przypadku etos, czyli szczególne usposobienie jakiejś zbiorowości, jaskrawo zaznaczające wyznawane przez nią wartości (tutaj: w sztuce), charakteryzowałby się szczególnym przywiązaniem do bezpośredniego doświadczania świata, odarciem go z sublimacyjnej, porządkującej powłoki. Wymaga to jednak stworzenia nowych kategorii artystycznych. Zbliżenie do rzeczywistości ma kontrastować z sublimacyjnym patosem abstrakcyjnego ekspresjonizmu i utopijnymi projektami takich artystów europejskich, jak Beuys na przykład. Etos rzeczywistości wiązać można jednak z szerszym pojęciem, dominującym w sztuce i kulturze amerykańskiej racjonalizmem i pragmatyzmem. Wzniosły charakter abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który uznany został przez większość historyków sztuki za szczytowy moment wykształcania się tożsamości sztuki Stanów Zjednoczonych, tak naprawdę był w swoim uwzniośleniu, paradoksalnie, bliższy sztuce europejskiej, a dla kolejnych pokoleń, od Rauschenberga i Johnsa poczynając (choć nie należy zapominać, że taką rolę w USA, tyle że w stosunku do wcześniejszej fali modernistycznych utopii, dużo wcześniej odgry-

wał nowojorski dadaizm), stanowił bezcenny punkt odniesienia i przedmiot krytyki, motywowanej pragnieniem powrotu „na ziemię”, do codziennej rzeczywistości. Słowem, również i kwestia etosu rzeczywistości domaga się nieco bliższego oglądu (moje pobieżne uwagi mają jedynie zasygnalizować pewną kwestię i nie miejsce tu na szersze omówienie). W kontekście całej książki – jeśli rzeczywiście traktować ją jako pewną całość, a nie zbiór luźnych esejów – może zatem dziwić niechęć autorki do sprecyzowania, wydawałoby się, zupełnie fundamentalnych dla sugerowanych w tytule i omawianej sztuce kwestii, takich jak przywoływane przez nią „realne”. W drugim eseju Markowska pisze tak: **Nie zamierzam wkiąć się w spory, co to jest „realne”, wymienię wszak dwa ważne sposoby rozumienia, utrwalone w amerykańskiej historii sztuki – podróżującą wystawę „Art of the Real” z 1968 roku, z katalogowym tekstem Eugena Goosena (zm. 1997), i książkę „The Return of the Real. Art and Theory at the End of Century” Hala Fostera (s. 61).** Jednak czytelnik nie dowie się ani tego, jak Goosen pojmował „realne”, ani jak o nim pisze Foster. Niedopowiedzenie to jest tym bardziej frustrujące – frustracja bywa niekiedy owocna, lecz chyba nie w tym przypadku – że w książce nie brakuje miejsca na roztrząsanie kwestii dla niej dużo mniej zasadniczych (zob. np. przywołane w kolejnym zdaniu w tym samym akapicie, a omówione wcześniej na s. 36 rozróżnienie pomiędzy rewolucją a rebelią). Podobne niekonsekwencje związane z dyspozycją akcentów, wyborem informacji i argumentacyjnymi „przeskokami” powracają w różnych miejscach „Komedii sublimacji”.

W książce pojawiają się również inne wątki teoretyczne i pojęcia, które jeśli mają w jakiś owocny sposób w tekście funkcjonować, to domagają się przepracowania z przedmiotem analizy, a nie jedynie hasłowego odnośnika. W eseju „Protezy i amputacje a konstruowanie męskiego

ciała w twórczości Matthew Barneya i Roberta Gobera”, ciekawej lekturze czegoś, co nazwałbym na własny użytek intercielesnością, Markowska zajmuje się **projektem nowej halucynacyjnej i nieustabilizowanej męskości, konstruowanej poprzez stosunek iteracji [...]. Męskość pojawi się więc jako struktura iteratywna [...], gdzie jednakowe formy znaków włączane są w inne, naznaczone poróżniającym śladem innego, stając się fluktuującym, aktywnym, nieustabilizowanym metaznakiem (s. 351).** To obiecujące odwołanie do znanego pojęcia Derridy, na gruncie polskiej historii sztuki wprowadzonego przez Stanisława Czekalskiego, zostaje jednak porzucone już w zawierającym je akapicie i nie wspomina się go więcej, a następujący potem dyskurs na temat konstrukcji męskości mógłby się bez niego chyba obyć⁴. Natomiast Derrida pojawia się po raz wtóry: **Macierzyństwo Gobera jest w tej pracy tak oczywiste, jak rodzenie z ciała władcy Olimpu i jak Derridiańskie refleksje nad „chorą” (s. 360) – kolejne (nie)pojęcie, bardzo przecież pojemne i dla znających materię istotne.** Chociaż rozważania francuskiego filozofa na ten temat są mi znane, doprawdy nie wiem, co autorka ma w tym momencie na myśli, i mogę jedynie podejrzewać, że dla wielu innych czytelników pozostanie ta kwestia enigmą (nie pojawia się tu nawet przypis do stosownej książki Derridy). Na następnej stronie z kolei Markowska wspomina o paralelności fragmentaryzacji Gobera z uwagami Lindy Nochlin o modernizmie, nie pisząc, do jakich uwag tej pisarsko płodnej badaczki się odnosi, i również nie zaopatrując czytelnika w stosowny odnośnik. Takie po(d)rzuczone tropy posiadają swoisty urok jedynie tam, gdzie nieregularny patchwork tekstu inkrustowany jest skojarzeniami, cytatami i wtrąceniami o charakterze bardziej anegdotycznym (patrz np. pierwsze początkowe strony tekstu „Amerykańskie Madonny. Macierzyństwo w twórczości Mary Kelly i Roberta Gobera”), podczas gdy wyżej wspomniane, promieniujące +

w wielu kierunkach naraz tekstualne zgęszczenia szkoda pozostawiać bez odpowiedniej „opieki”. A problemami teoretycznymi Markowska opiekować się przecież potrafi: wystarczy sięgnąć po ciekawą krytykę znanego tekstu Mieke Bal na temat światła jako parergonu w rozdziale poświęconym Feliksowi Gonzalezowi-Torresowi czy omówienie rozważań Rosalindy Krauss na temat horyzontalności.

Punktem wyjścia niektórych rozdziałów są pojedyncze prace (np.: rozdział 1. „Wymazany rysunek de Kooninga” Rauschenberga, rozdział 8. „Częściowo zagrzebana drewniana szopa” Smithsona, rozdział 9. „I like America and America Likes Me” Beuysa, rozdział 13. „Post-Partum” Kelly czy rozdział 15. „Cremaster 2” Barneya), które w swobodnym i tak dyskursie Markowskiej (co może, ale nie musi, w zależności od miejsca w książce, być jego zaletą) ulegają dyseminacji, otwierając inne wątki, niekiedy zajmujące większą część rozdziału. Kiedy indziej dzieła lub twórczość jednego lub kilku artystów stanowią podwaliny dla szerszych problemów, takich jak kwestia wartości we współczesnej sztuce amerykańskiej (rozdział 3.), biografia i status artysty w minimalizmie (rozdział 4.), multiplikacja u Oldenberga (rozdział 5.), powtórzenie u Newmana i Warhola (rozdział 6.), problem horyzontalności (rozdział 7.), sztuka ziemi (rozdziały 8.–10.) czy szczególnie rodzaj bezforemności w postaci „blobu” (rozdział 14.). Ponadto kilkakrotnie powraca Markowska do tych samych artystów (Newman, Smithson, McCarthy, Gober, Barney), stara się jednak prowadzić swoje analizy za każdym razem pod nieco innym kątem, wydobywając nowe aspekty ich twórczości. Pojawia się przy tym, zakamufłowany w środku książki, krótki rozdział o Rachel Whiteread – jak wiadomo, artystce brytyjskiej – której obecność w tym tomie uzasadnia jedynie jej nowojorski projekt „Water Tower” (1998), polegający na wykonaniu charakterystycznego dla pejzażu miasta,

transparentnego zbiornika na wodę. Chyba znalazł się on w książce trochę niepotrzebnie nie tylko ze względu na narodowość artystki, lecz ponieważ wydaje się po prostu jednym ze słabszych jej momentów: po krótkim teoretycznym wstępie wrocławska badaczka ogólnie omawia europejską twórczość Whiteread i dopiero na ostatnich dwóch stronach powraca do tego jedynie geograficznie amerykańskiego epizodu, referując zresztą artykuł Sue Malvern (niestety, miejscami nieprecyzyjnie – pisze np., że słynny wykres A. J. Barra Jr. wizualizuje kierunki w sztuce nowoczesnej w postaci systemu sanitarnego, podczas gdy Malvern chodzi o recepcję znanego układu, np. w reprodukowanym przez nią pastiszu wykresu autorstwa Margaret Moran „Portrait of a History of Modern Art As a Sanitary System”, 1993)⁵.

Naszkiecowany powyżej szeroki wachlarz poruszanych wątków i zróżnicowane strategie pisarskie, od referowania istniejących już tekstów po ciekawe indywidualne eksperymenty narracyjne (o tym poniżej) oraz wspomniane już, niewystarczające, moim zdaniem, zajęcie się tytułowym „spoiwem” składających się na książkę tekstów, sprawiają, że tytuł książki mógłby na przykład brzmieć: „19 esejów o desublimacji we współczesnej sztuce amerykańskiej”. Szkoda zatem – co ostatecznie wcale nie musi być zarzutem, ale zwróceniem uwagi na pewien niewykorzystany potencjał – że autorka nie sprecyzowała tytułowej, dość „wysublimowanej” ramy, nie pozwoliła jej silniej wsiąknąć w miąższ tekstów, co nadałoby jej argumentacyjnej większej gęstości, choć wiązałoby się zapewne z koniecznością eliminacji niektórych wątków i poważniejszym przerezagowaniem całości.

Eseje Markowskiej charakteryzuje brawurowy, żywy, momentami nieakademicki, a przez to efektywny, bliższy opisywanej materii język. Jedno z moich ulubionych zdań w książce pochodzi

z eseju o „Cremasterze 2”: Lombardo wybija na bębnach całe zło tego świata, łoi skórę demonom, jakby to ona była rozpięta zamiast membran (s. 306). Widać zresztą, nie tylko na okładce przedstawiającej Barneya z „Cremastera 4”, lecz także na przykład we wnikliwej interpretacji sceny na stacji benzynowej z drugiej części cyklu, że wpisane w pofragmentowaną narrację filmu – splotu realnej i wykreowanej rzeczywistości, wątków historycznych i fikcyjnych, z sugestywnym obrazem i muzyką – kwestie tożsamości płciowej, cielesnej procesualności i transformacji są Markowskiej bardzo bliskie. Ponadto pisarstwo autorki „Komedii sublimacji” wyróżnia zajmujące połączenie krytycznej analizy z anegdotą, które – pod warunkiem, że zostanie stosownie wyzyskane – nadaje tekstom szczególnej argumentacyjnej przestrzeni. Wplatając w swój wywód szereg intertekstów, odnosząc się do często przypadkowych lub pozornie marginalnych wydarzeń i informacji, autorka wprowadza do gry istotne elementy niejako niepostrzeżenie, wymykając się w ten sposób ociężałemu i często nieadekwatnemu do przedmiotu analizy dyskursowi akademickiemu. Na przykład w jednym z najlepszych esejów „Claes Oldenburg a idea formy multiplikowanej”, poświęconym napięciu pomiędzy pojedynczością, niepowtarzalnością a multiplikacją, otwarcie i zamknięcie eseju stanowi celna referencja do „Małego księcia” i pielęgnowanej przez niego róży, która ulega powieleniu, lecz nie przestaje być jedyną dzięki temu, co niewidzialne. W eseju o Gordonie Matcie-Clarku i jego antyarchitektonicznych interwencjach poszerza generowaną przez opis twórczości artysty przestrzeń metropolii, pisząc o wpływie na jego twórczość urozmaiconego pejzażu i geografii kampusu Cornell University w Ithace. W tekście o horyzontalności pokoleniową zmianę paradygmatu ilustruje wzmianką o spotkaniu Roberta Morrisa i Barnetta Newmana, który rzekł wtedy, znamienneżaznaczając szczególną fallocentryczną inklinację

do wertykalizmu: tak, to Pan jest tym facetem, który robi niskie szare rzeczy, wszystkie te plinty, pudła i płyty. Wszystko to jest tak nisko i trzyma się gruntu. Ale czy Pan nie wie, jak trudno jest to wydzwignąć? (s. 153). Na to można by odpowiedzieć słowami autorki, które pojawiły się kilka stron wcześniej: **Jak trudno być – okazuje się – naprawdę poziomym i płaskim!** (s. 149). Z kolei zacięcie do nieoczekiwanych konfrontacji przybiera formę narracyjnego eksperymentu w innym, świetnym eseju „Pięć dołów w ziemi i spore wykopki”, który autorka rozpoczyna (psycho)analizą zdjęcia przedstawiającego Claesa Oldenburga nadzorującego wykop dołu w nowojorskim Central Parku. Następnie znajduje i buduje wirtualną, tekstową kolekcję czterech innych przypadków „wykopków”, które wzajemnie dialogują i poróżniają się; wokół nich osnuta jest nowa narracja. Jak deklaruje autorka, jej celem **nie jest jednak przeniknięcie intencji pięciu kopaczy [...]** a – **poprzez przyjrzenie się pięciu wykopom i ich twórcom [...] zastanowienie się nad sposobem klasyfikacji i konstruowania porównań w historii sztuki oraz budowania na ich podstawie narracji wyjaśniających sens dzieła sztuki** (s. 204). Osnową tekstu staje się tutaj nie – jak to najczęściej bywa w tekstach historyków sztuki – wizualne podobieństwo usankcjonowane dyskursem „wpływologicznym”, lecz związek „czynnościowy” oparty na kopaniu, który konstruuje sama autorka. Niepowiązane ze sobą, „panoptyczne” zestawienie owych **earthworks** – działań artystycznych Oldenburga, Sola LeWitta, Michaela Heizera, Douglasa Hueblera i Chrisa Burdena – demontuje siatkówkowy, ale i przyczynowo-skutkowy dyskurs historii sztuki, i choć każde z nich ma nieco inny wymiar intencjonalny i generuje inną sieć znaczeń, to wspólnie zadają pytania związane na przykład z podjętym przez Kraussa w znakomitym eseju „A Voyage on the North Sea” problemem medium, kondycji post-medialnej i dyferencyjnej specyfiki dzieła sztuki⁸. +

Inny aspekt owych działań ziemnych to, według Markowskiej, krytyka porządkującej i systematyzującej funkcji muzeum i uruchamianych przez nie narracji. Jej podsumowaniem są „spore wykopki” najmłodszego „kopacza” – Marka Diona, autora znanej akcji Tate „Thames Dig” (1999), której rezultaty można oglądać w Tate Modern. Narracyjny eksperyment wrocławskiej badaczki, kierujący swe ostrze w bezsilne wobec takich „niskich” działań, jak owe wykopki, a przez to pełne przemocy, dyscyplinujące narracje historii sztuki, nie tyle, jak uprzedzała autorka, się zdyskredytował, ile pokazał nieuchronny, w dużej mierze fikcyjny charakter pisania o sztuce, która domaga się nowych, wymykających się paradygmatom ścieżek analizy. Być może zatem czasem dowiemy się więcej z uczciwie wyartykułowanego „nie wiem” lub nieostrych, okrążających dzieło stwierdzeń, które rezygnują z ostatecznego i autorytatywnego rozwiązania oraz klasycznych narracji? (s. 223) – na koniec pyta retorycznie Markowska, być może zastanawiając się również nad swoją książką.

Publikacja wrocławskiej badaczki, podejmująca problemy sztuki ostatniego półwiecza w Stanach Zjednoczonych, będzie stanowić istotny punkt na mapie stosunkowo ubogiej literatury na ten temat w Polsce. „Komedia sublimacji” – frapujący zestaw tekstów utkanych z bogatych nawiązań do literatury przedmiotu, wątków teoretycznych i analiz stosunkowo szerokiej gamy prac – powinna zainteresować badaczy i studentów zajmujących się nie tylko sztuką amerykańską, ale i współczesną humanistyką w ogóle. Istnieje też ryzyko, że desublimacyjna narracja książki okaże się szczególnym rodzajem bariery, jakimś pisarsko-badawczym śladem „realnego”, które należałoby „powtórzyć”, jakoś przepracować, lecz równie dobrze może zachęcać do tego, by wykonać strategiczny, czytelniczy unik.

Filip Lipiński

¹ Pojęcie to stosuje w nieco innym kontekście M. Bal, zob. teźże, **Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide**, Toronto–Buffalo–Londyn 2002, od s. 286.

² Rugoff R., **Mr McCarthy's Neighbourhood**, [w:] Rugoff R., Stiles K., di Piertantonio G., **Paul McCarthy**, London 1996, s. 36.

³ Zob. Porębski M., **Granica współczesności. 1909–1925**, Warszawa 1989, s. 5–13.

⁴ Zob. Czekalski S., **Intertekstualność i malarstwo**, Poznań 2006.

⁵ Zob. Malvern S., **Antibodies. Rachel Whiteread's „Water Tower”**, [w:] Perry G. (red.), **Difference and Excess in Contemporary Art: the Visibility of Women's Practice**, Oxford 2004, s. 81–83.

⁶ Zob. Krauss R., **A Voyage on the North Sea. A Work of Art in the Age of Post-medium Condition**, London 1999.