

Żwir 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 cielesny¹.

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, redukcjonowania go do poziomu cielesności². 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, podaną 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.”³ 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 nieodróżnionego 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 czysto analityczne 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 poddanego 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 jednoczesność⁴.

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 „kryształiczności”. 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 przyszłością⁵.

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 Nabokova głoszącego iż „przyszłość jest tym, co już minęło, tylko że w odwrotnej kolejności”⁶. 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”⁷.

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.”⁸ 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 opisanej 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 geometrycznej⁹. 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 podmiotowości¹⁰. 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 krytalografii 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 wnikając 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.”¹¹ 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 „unieruchomiony rzeczywistą strukturą dwóch obcych względem siebie oczu.”¹²

Wykluczenie w *Enantiomorphic Chambers* znikającego punktu przedstawienia pociąga za sobą odwrócenie spójnej, ujednoczonej stereoskopowej wizji, rodzaj jej „przenicowania”; daje to efekt taki, jakby patrzący znalazł się nagle po drugiej stronie przedstawienia, w miejscu znikającego punktu, szczeliny, czy próżni, potwierdzającej fakt rozbicia 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.”¹³ Co więcej, wykorzystanie lustrzanych odbić dla sformułowania abstrakcyjnego sądu na temat natury widzenia podkreśla dodatkowo jeszcze aspekt sposobu rozumienia przez Smithsona kategorii dosłowności w sztuce – nadaje ono dosłowności sens bycia „iluzją bez iluzji”¹⁴.

Sztuka Roberta Smithsona jest anty-antropomorficzna i nie-organiczna. Model nie-podmiotowości, 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 zwężających 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, udostępnienie 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*¹⁵.

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 pojmovania rzeczywistości ‘z perspektywy’ bezwymiarowej i beczasowej próżni, niemożliwego i nielogicznego miejsca nicobejmownego 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* I 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 ciągu¹⁶. 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.”¹⁷ 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 „nienazywalną i irracjonalną liczbę”¹⁸.

Ten sam rodzaj rozproszenia pola przedstawienia przy pomocy udostępnienia 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”¹⁹; 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.”²⁰ 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 złana z kartografią materializuje się, i podobnie jak w omawianych wcześniej pracach, znikający punkt jest w niej, w sposób najbardziej dostówny, 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”, „margines”, „Jakieś Miejsce”, „Wiele”²¹.

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 sejfu²².

W przestrzeni galerii umieszczone są dwie mapy: podzielona na pięć zwęzających 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. Jedyne 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.”²³ Owo doświadczenie zapomnienia ma charakter wszechobjemujący, „oceaniczny”. Sugeruje możliwość powrotu do odległego i zapomnianego początku. Sam Smithson porównał dialektykę *Site/Nonsite* do „relacji między muszlą i oceanem.”²⁴ Takie oceaniczne doświadczenie jest charakteryzowane również przez artystę jako zacieranie się różnic, na przykład w opisie jego wizyty w kamieniołomach łupkowych w Bangor Pen Argyl, która dała impuls do stworzenia jednego z jego *Nonsites*: „Uwarstwienia łupków wiszą nad zielonkavo-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.”²⁵

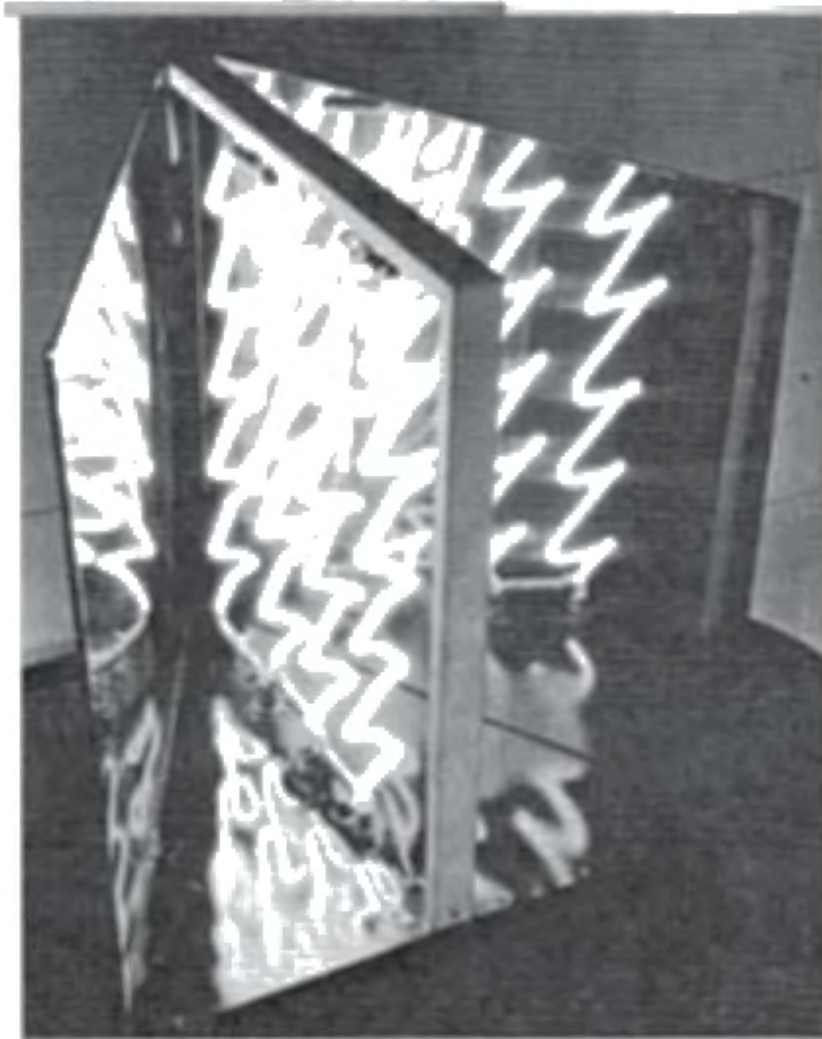
Opis wizyty w Passaic, rodzinnym mieście artysty, zawiera jeszcze inną charakterystykę „entropicznego bieguna”, wymykającego się parametrom perspektywiczno-kartograficznej mapy: „Centrum Passaic majaczyło jak nudny przymiotnik. Każdy sklep był w nim przymiotnikiem odsyłającym do następnego; był to ciąg przymiotników udających sklepy. (...) W rzeczywistości centrum Passaic nie było żadnym centrum – było natomiast typową, zwyczajną próżnią.”²⁶ 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, skryształizowanymi 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 złoże żwirowego rozumu.²⁷

Stanąwszy w miejscu znikającego punktu wyznaczonego kształtem *Nonsite, Franklin, New Jersey*, odbiorca doświadczyć może, jak materializują się jego idee, jak wchodzi 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:

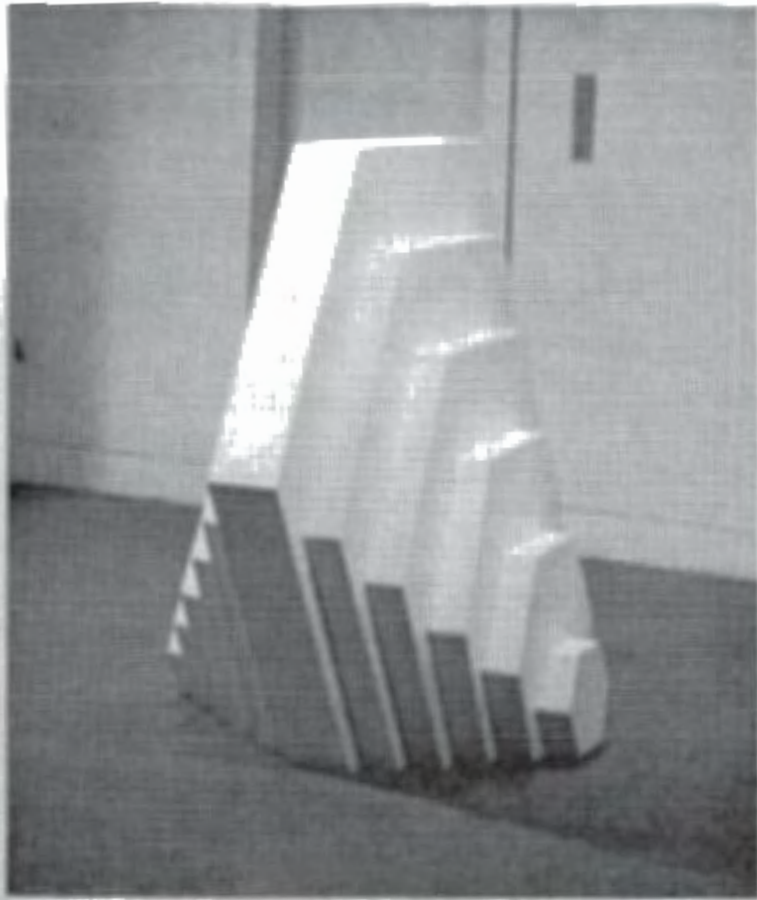
...bez względu na to, jak daleko zmierzasz, cofasz się zawsze do punktu wyjścia. Widzisz rozszerzający się wciąż dalej i dalej horyzont, lecz nagle stwierdzasz, że zamyka się on wokół ciebie (...). Innymi słowy, nie ma ucieczki od granic²⁸.

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.



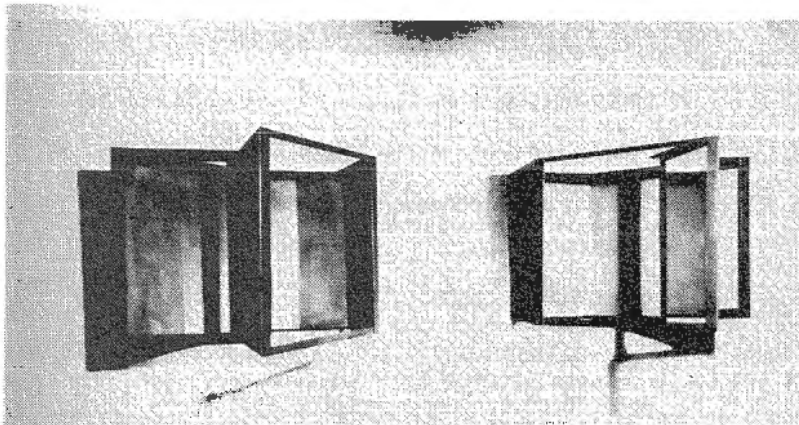
14. The Eliminator, 1964
Steel, mixed, size 20 x 20 x 20
Exposé of Robert Smithson, assistant
of John Walter-Guthrie, New York,
New York

1. Robert Smithson. *The Eliminator*, 1964



© 1966 Robert Smithson
Terminal, 1966
New York

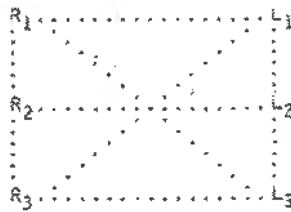
2. Robert Smithson. *Terminal*, 1966



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

INTERPOLATION OF THE ENANTIOMORPHIC CHAMBERS (1966)

1. Code of Reflections:

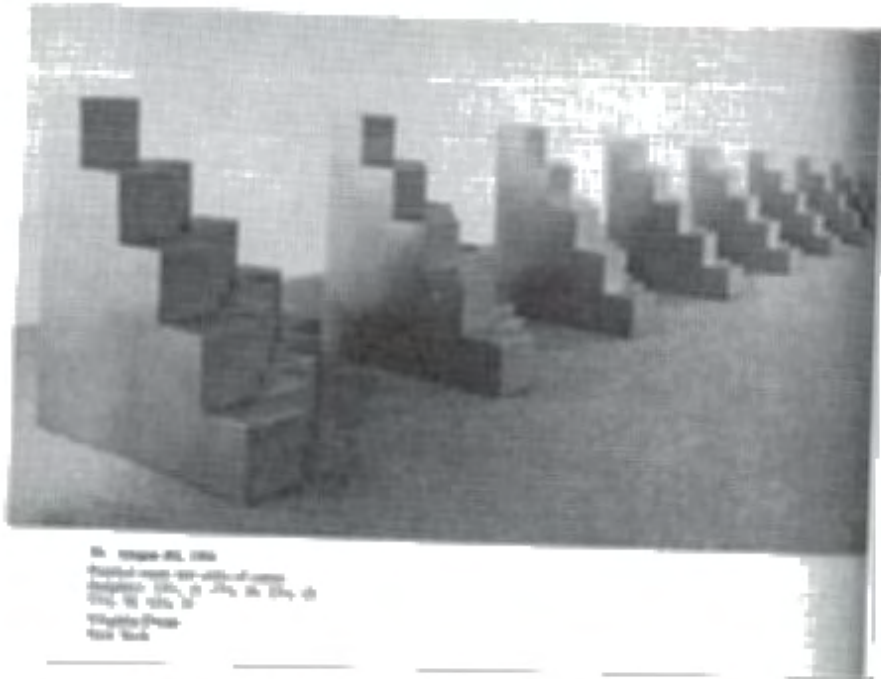


2. Key to Code:

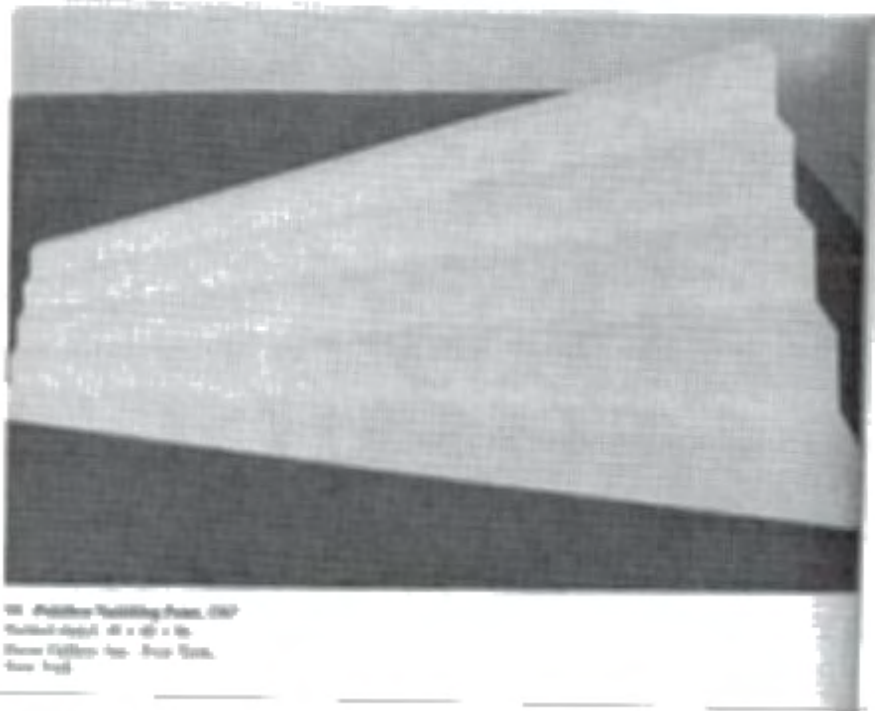
- A. Right (R) corresponds to 1, 2, 3, mirror reflections.
- B. Left (L) corresponds to 1, 2, 3, mirror reflections.
- 3. The chambers cancel out one's reflected image, when one is directly between the two mirrors.
- 4. Definition of the enantiomorphic within the context of binocular vision.
 - A. Any 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.

Finch College catalog, *Art in Process*, 1966.

3. Robert Smithson, *Enantiomorphic Chambers*, 1964



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



7. Robert Smithson, *Leaning Strata*, 1968

© 2000 The Museum of Modern Art, New York. All rights reserved.



3a. 17b. Robert Smithson. *A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968*



8a i 8b. Robert Smithson. *A Nonsite*. Franklin, New Jersey, 1968

Przypisy:

- ¹ Zob. Krauss Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts and London, England, The MIT Press 1981, rozdz. 7.
- ² Zob. Fried Michael, *Art and Objecthood*, W: *Minimal Art. A Critical Anthology*, red. G. Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1995.
- ³ 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.
- ⁴ Lacan Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London, Penguin Books 1994, s. 87.
- ⁵ Smithson Robert, *The Eliminator*, W: *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1996, s. 327.
- ⁶ Cyt. za Hobbs Robert, *Smithson's Unresolvable Dialectics*, W: *Robert Smithson: Sculpture*, red. R. Hobbs, Ithaca and London, Cornell University Press 1981, s. 29.
- ⁷ Hobbs, *Smithson's...*, s. 27.
- ⁸ Smithson, *Entropy...*, s. 11.
- ⁹ Zob. Hobbs, *Smithson's...*, s. 19-20.
- ¹⁰ Zob. Lacan, *The Four...* s. 79-90.
- ¹¹ 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.
- ¹² Smithson, *Pointless...*, s. 359.
- ¹³ 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.
- ¹⁴ Smithson, *Pointless...*, s. 359.
- ¹⁵ Smithson, *Pointless...*, s. 359.
- ¹⁶ Zob. Hobbs, *Smithson's...*, s. 66-70.
- ¹⁷ 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.
- ¹⁸ 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.
- ¹⁹ Zob. Hobbs, *Smithson's...*, s. 72.
- ²⁰ 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.
- ²¹ 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.
- ²² Cyt. za Hobbs, *Smithson's...*, s. 106.
- ²³ 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.
- ²⁴ 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.
- ²⁵ 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.
- ²⁶ 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.
- ²⁷ Smithson, *A Sedimentation...*, s. 100.
- ²⁸ Cyt. za Lippard, *Breaking...*, s. 32.

