



Francisca Aninat, cykl prac *Congelado*, różne media, ręcznie szyte kawałki płócien, fot. dzięki uprzejmości artystki

## Waldemar Pranczewicz PUNKTY ODNIESIENÍ, POZIOMY ZACZEPIENÍ

Stojąc przed witryną galerii w zachodnim Londynie i patrząc na zawieszony tam obiekt Francisci Aninat, pomyślałem, iż warto by było zagłębić się w obszar rzeźby, która istnieje „nad ziemią”, która współpracuje lub jest przeciwko siłom grawitacji, a także zaznacza się inaczej w przestrzeni, niż większość prac „osadzonych”. To jej praca *Congelado* (Zamarznięty) przyciągnęła moją uwagę. To kumulacja fragmentów materii, w formie zawieszonych owalnych brył, uformowała moje wyjściowe pytania. Czym różni się owa forma zawieszona od wielu innych usytuowanych bezpośrednio na ziemi lub osadzonych na podstawie? Co sprawia, iż pewne formy eksponowane są w powietrzu? Patrząc na rzeźbę Aninat, jestem w stanie dostrzec nagromadzenie rozwijające się poprzez proces szycia, łączenia fragmentów, powstawanie struktury „bez ostatecznej konkluzji”. Zawieszenie podkreśla w oczywisty

sposób zawartą w rzeźbie kumulację. Doświadczamy wglądu w „kompleksowość” na wysokości naszego wzroku. Spojrzenie splata się z zawieszeniem. Może to być jedna z wielu możliwości interpretacji obiektu w przestrzeni. Inne możliwości otwierają się wraz z realizacjami wykorzystującymi szereg obiektów lub elementy podwieszane w jednym lub kilku pomieszczeniach. Tekst poniższy będzie omawiał różne koncepcje, różne poziomy znaczeniowe prac lewitujących lub operujących elementami zawieszonymi.

### Powietrzne wymiary

Klasycznym przykładem rzeźb zawieszonych i mobilnych są prace Alexandra Caldera, którego mobile z lat 30. XX w. są dziś klasycznym odniesieniem dla rodzaju rzeźb zwanych kinetycznymi. Eleganckie, abstrakcyjne mobile Caldera powstawały

z myślą o możliwości wprowadzania ich w ruch poprzez różne rodzaje wiatru. Artysta w jednym ze swoich tekstów oznajmia, iż jego prace są jak żeglujące statki, które zawsze reagują najlepiej na jeden rodzaj wiatru<sup>1</sup>.

Ponad trzydzieści lat później inne podejście do powietrznego obszaru ujawniło się z kolei w kilku realizacjach Gordona Matta-Clarka. Jako przykład mogą posłużyć takie prace, jak *Rope Bridge* (1968), linowa struktura rozpostarta nad wąwozem zbiornika wodnego w Ithaca, czy też *Tree Dance* (1971), połączenie hamaka i drabinek linowych zamontowanych w koronie drzewa, umożliwiających powietrzny „taniec” lub „zamieszkanie”. Inna praca Matta-Clarka, *Jacob's Ladder* (1977), to gigantyczna drabina przymocowana do jednego z kominów w trakcie szóstej edycji wystawy Documenta. Artysta miał także w planach zrealizowanie prac wykorzystujących układy balonów, prawdopodobnie mających być alternatywnymi miejscami mieszkalnymi. Podobne pomysły realizuje dziś Thomas Saraceno – jego nadmuchiwane struktury zawieszają odwiedzających w przestrzeni. O ile więc niektóre prace Caldera są dla niego statkami powietrznymi, o tyle dla Matta-Clarka poszczególne jego realizacje są możliwymi do przebywania / przemierzania nadziemnymi obszarami. Większość prac Matta-Clarka to działania egzaminujące głębie i aktywność w przestrzeni. Czy to poprzez cięcie budynku, czy to poprzez performance, jak chociażby ten, w którym artysta wspina się na Clocktower w Nowym Jorku i na tle zegara kąpie się, goli i szczotkuje zęby (*Clockshower*, 1974).

#### Lewitujące kolorystyczne obiekty

Trochę inny aspekt podjął z kolei brazylijski artysta Hélio Oiticica (1937–1980). Jego zawieszane w przestrzeni układy balansują pomiędzy obrazem a obiektem. Prezentują kolorystyczną zawartość i przestrzenną strukturę. Relacja pomiędzy strukturą i kolorem ujawniła się m.in. w jego cyklu *Spatial Reliefs* (1960), czy też *Nuclei Series* (1960–1966). W tej ostatniej pracy, zawieszane kolorowe panele tworzą „kolorystyczne otoczenia”, przestrzenie zmienne w oglądzie, w zależności od punktu obserwacji. W jego pracy *NC1 Small Nucleus No 01* zawieszony obiekt jest odbijany przez ułożone na podłodze lustro. Nie tylko obiekt wisi w przestrzeni, także jego odbicie tworzy głębie, kolejny wymiar obrazu. W swoich pracach artysta prezentuje koncepcję nuklearnego koloru, który to rozprzestrzenia się stopniowo (lub zanika), tonalnie. Jest to więc obserwacja koloru w przestrzeni, a także jego ekspansji. Oiticica stworzył wiele innych prac, w których egzaminuje zagadnienie koloru, jego możliwe wariacje. Prace, w których posługuje się zawieszonymi elementami, akcentują rolę odbiorcy. Już nie tylko obiekt poddawany jest wpływom zewnętrznych warunków (mobile Caldera), ale stanowi także układ otwarty na zmienny, indywidualny ogląd. Prace Oiticica dotyczą głębi koloru, ale także różnorodności i przestrzenności odbioru tychże obiektów i zjawisk kolorystycznych. Podobnie jest z pracami Matta-Clarka, czy Saraceno,

są one nie tylko realizacjami przestrzennymi. Są również przestrzeniami doświadczeń, przenoszą nas na inny wymiar odbioru, oferują doświadczenia ujawniające się dotychczas jedynie w nieartystycznych sytuacjach. Zawieszenie, podróż powietrzna, spojrzenie przez wycięty budynek, lewitacja wśród drzew lub nad wąwozem, te i inne sytuacje pojawiały się jedynie w marzeniu sennym, doświadczeniach mistycznych, lub w sportach powietrznych i wysokościowych. Współczesne realizacje artystyczne coraz częściej próbują zawiesić nas w przestrzeni doświadczeń trójwymiarowych aranżacji i projekcji. Już nie tyle obchodzimy prace dokoła, co jesteśmy otoczeni nimi, prawie że zawieszani, wplątani w intrygę przestrzennego układu.

#### Podwieszane trofeum

Zawieszenie może stworzyć wizerunek artysty. Tak po części jest z pracami meksykańskiego artysty Damiána Ortegi. Artysta w swoich realizacjach posługuje się w dużej mierze obiektami zawieszonymi w powietrzu, a jedna z nich jest często kojarzona z artystą. Jest to instalacja, w której artysta rozebrał niemieckiego volkwagena garbusa na części i złożył w galerii, przy czym każda część lewituje w określonym odstępnie (*Cosmic Thing*, 2002). Stajemy przed trójwymiarową, w skali 1:1, instrukcją do składania garbusa. W innej swojej pracy, *Controller of the Universe* (2007), Ortega stworzył zawieszoną strukturę z różnych, znalezionych narzędzi, szpadli, łopaty, pił, hebli i wielu innych. W *Spiral of Violence* (2005), podwieszona metalowa rama okienna zestawiona jest z układem zbitych tafli szkła. Z kolei w jednym ze swoich cyklów prac, prezentowanych obecnie w galerii Tate Modern, meksykański artysta obiera sobie za cel modernistyczną architekturę. Nabytki galerii, w których między innymi znalazły się prace Ortegi, został objęty tytułem *Konceptualne modele*. Punktem wyjściowym dla cyklu zatytułowanego *Skin* stały się trzy modernistyczne budynki: Przystanek Grochowski w Warszawie, Centro Urbano Presidente Alemán C.U.P.A. w mieście Meksyk oraz L'Unité D'Habitation w Berlinie. Z każdej budowli artysta wybrał jedno pomieszczenie i na jego podstawie, stworzył plan zszyty z kawałków skóry. Owa ażurowa forma została następnie podwieszona na hakach. Pracy towarzyszy gablota z planami budynków i dokumentacją rozłożonych skórzanych modeli na trawnikach. To jednak zawieszenie przestacza ową konceptualną grę w bardziej formalną, fetyszystyczną aranżację. Plan mieszkalny staje się trofeum, wygarbowaną modernistyczną skórą.

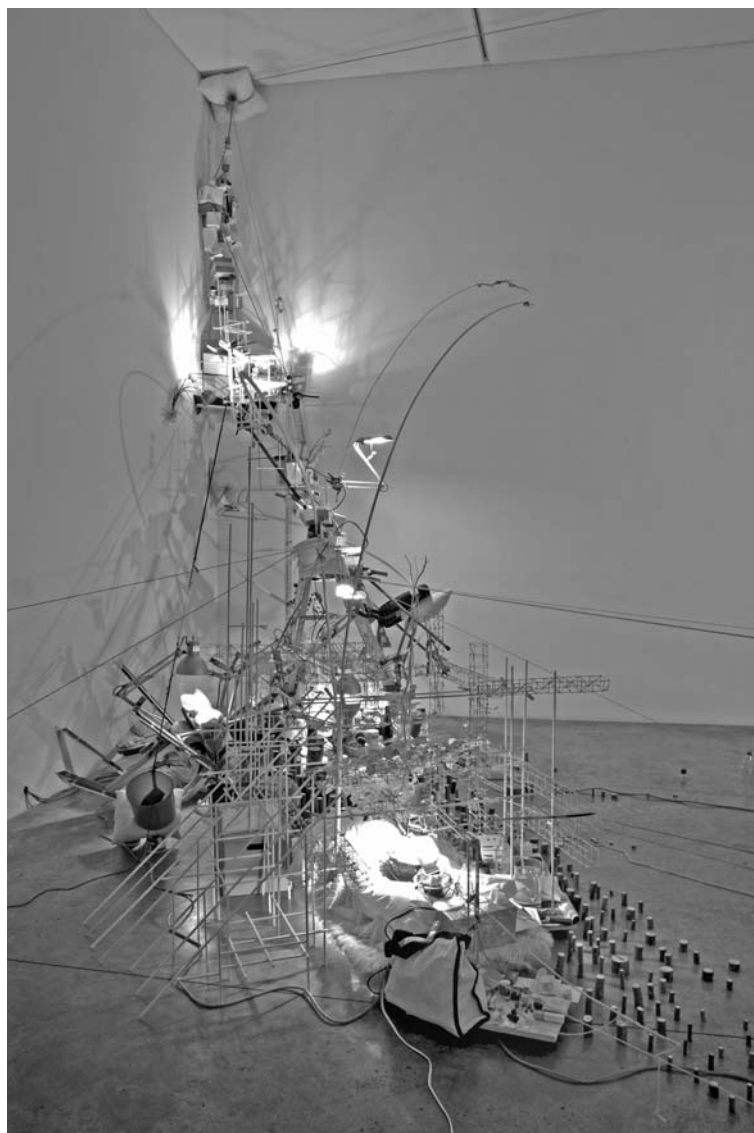
#### Zawieszenie dramatyczne lub ironicznie

W pracy Beuysa *Lightning with Stag in its Glare* (1985) wiszący ogromny trójkąt brązu symbolizuje jakoby energię błyskawicy. Ma on niewątpliwie geologiczną strukturę, a także dominuje w skali nad pozostałymi rozczłonkowanymi elementami instalacji. Każdy z pozostałych elementów pracy Beuysa ma swoją symbolikę, w dużej mierze animalną. Jednak to właśnie element zawieszony, a także sposób w jaki jest to przeprowa-

dzony, odgrywa znaczną rolę w tej pracy. Ów symbol błyskawicy wydaje się prawie że uderzać w ziemię. Pozostałe elementy posiadają równomierną statyczność w relacji do owej zawieszanej chwiejności. Jest w tym dramatyczność, która dość często pojawia się w pracach Beuysa. W swojej instalacji *Terremoto in Palazzo* (Trzęsienie w pałacu) Beuys umieszcza cztery nogi stołu na szklanych stojakach. Stół unosi się na kruchej materii, stanowi część delikatnego układu. Niekiedy jednak element z działania desygnowany jest jako samoistna praca, jak choćby jego filcowy garnitur zawieszony na ścianie na drewnianym wieszaku. Owa symboliczność unosząca się nad pracami Beuysa została przeobrażona przez Cattelana i nadany zostaje jej ironiczny, kukielkowy wymiar. W swojej pracy *La Rivoluzione Siamo Noi* (*We are the revolution*) lalka o wyglądzie Cattelana, ubrana w filcowy beuysowski strój, zawieszona jest za kołnierz na wieszaku na ubrania. Na tym jednak Cattelan nie zaprzestaje. Produkuje on taki sam miniaturowy garnitur w kilkunastu egzemplarzach, które posiadają metkę z jego imieniem (*Joseph Beuys' Suit*, 2000). Podczas gdy Beuys twierdzi, iż *Każdy jest artystą*, Cattelan wyśmiewa stwierdzenie, iż *Nie jestem tak naprawdę artystą*. Symboliczny obiekt, jakim jest filcowe ubranie, zamienia Cattelan w markowe dzieło. Unikalny artefakt Beuysa przeistacza się w limitowaną w nakładzie miniaturę dla kolekcjonera, do powieszenia w ładnie zrobionej gablocie.

#### Krajobrazy rozrostu, układy relacji

Czasami zawieszenie jest koncepcją, jest uwidocznieniem lub zaakcentowaniem specyficznego układu. Taka praktyka jest dziś dość często spotykana wśród artystów. Jako przykład mogą posłużyć prace Sarah'y Sze. Jedną z jej prac, wykonaną w ICA w Londynie w roku 1998 (*Bez tytułu, [Św. Jakub]*), to przykład wykorzystania sufitu jako areny. Artystka używa misternie wkomponowanych elementów masowej produkcji, podświetlając te układy, uzyskuje migotliwy abstrakcyjny krajobraz, trudny do zakwalifikowania, urzekający rozbudowaniem i bogactwem. W innej swojej pracy *Schody przeciwpożarowe dla kota* (2002), i rozwinętej wersji *Second Means of Egress (Yellow)* (2003), artystka tworzy struktury przypominające schody i rampy przeciwpożarowe. O ile pierwsza z wymienionych ma charakter modelu, którego rozmiar pasuje dla kota, o tyle późniejsze wersje przybierają większą skalę i akcentują formę zawieszoną, replikującą się w przestrzeni. Jest to zresztą bardzo charakterystyczne dla instalacji Sze, elementy multiplikują się, tworząc większe zestawy, które pną się i wirują. Grupy przedmiotów codziennego użytku przemienione są w układy, które przypominają mikro-infrastruktury. Jej prace to po części modele, których drobiazgowość wykreśla możliwości konstruowania. Drobiazgi zarysowują alternatywne przestrzenie, a czasem obrastają zastane lokalizacje. Ich zagęszczenie przeistacza się w abstrakcję. Dużo prac Sze bazuje na podwieszaniu, a owe sznurki przecinające przestrzeń są traktowane nie jako elementy mocujące, one same w so-



Sarah Sze, *A Certain Slant*, 2007, różne media, wymiary zmienne, fot. dzięki uprzejmości artystki i galerii Victoria Miro

bie są częścią obrazu, eksponują granice obrazu, jego „zawieszenie w świecie”.

Podobny zabieg występuje w pracach Jasona Rhoades'a *Think with Senses-Feel with the Mind* (2007), *Tijuanatanjierchandelier* (2006), gdzie element zawieszenia, usytuowany na obrzeżach instalacji, staje się także częścią pracy. Ten element nie jest marginalny, buduje relacje i interpretacje. Eksponowanie mocowania, eksponowanie materialności zaczepienia, oto w jaki sposób niektórzy artyści konstruują prace, i umieszczają ją w kontekście materialnego istnienia. Jest w tym oświadczenie, iż każdy aspekt materialności, czy też koncepcja, ma swój punkt zawieszenia, jest umiejscowiona w trójwymiarowej przestrzeni. Zazwyczaj artyści maskują elementy mocowań, jest to zwykle element czysto techniczny. Jednak może to mieć także znaczenie. W takim przypadku ogląd pracy jest odkrywaniem owego usytuowania formy. Przy takim podejściu można oczywiście postawić tezę, iż każda rzeźba lewituje, każda forma w świecie jest zawieszona w jakimś układzie. Z mojego punktu widzenia tak właśnie jest, aczkolwiek omawiane tu prace, prezentują, uwzględniają zawieszenie jako element formalno-koncepcyjny. I wydaje się, iż jest on mało przebadany, brany jakby za oczywisty. A przecież nie jest to coś, co jest proste do pochwylenia. Jest to coś, owe zawieszenie, co może podlegać różnym interpretacjom.

Niekiedy element poboczny, forma prezentacji, podkreśla koncepcję pracy. Jako przykład może posłużyć pokaz wideo jednego z performance Matthew Barneya. Artysta podwieszony na linkach holowniczych wykonuje rysunek. Oczywiście film jest tu istotny, ów proces rysowania, zmagania się z tworzeniem śladu. Cały wieloletni projekt Barneya *Drawing Restraint* jest po części o tym procesie zmagania się z przeciwnościami, z ograniczeniami w fizycznym aspekcie tworzenia. Jest to eksplorowanie możliwości osiągnięć w warunkach „pozornie mało sprzyjających”. Jednak oprócz filmu, sposób jego eksponowania tworzy dodatkowy wymiar. Film z tego działania jest prezentowany na monitorze zamontowanym na wysięgniku około 3 metrów nad ziemią. Ekran i obudowa nachylone są ku dołowi, aby monitor się utrzymał jest spięty pasem holowniczym. Pas i monitor stają się przez to obiektem samym w sobie, już nie tylko film jest tu w centrum uwagi, ale także monitor jako mechanizm, jako projektor w relacji do przestrzeni i grawitacji.

## Zawieszenie w czasowości

Często zawieszenie jest „przekierowaniem”, naszej uwagi, jest zaprezentowaniem nam innej możliwości istnienia i kształtowania. Ale nie tylko odbywa się to na fizycznym poziomie. Bywa, iż zawieszenie jest *wyrażeniem* stanu. Eva Hesse wykonała kilka prac podwieszonych w przestrzeni. Do swoich prac wykorzystywała między innymi sznurek i lateks. Lateks nie wykazuje dużej trwałości i wydaje się, iż było to dla Hesse znaczące. Jak twierdzi Elisabeth Sussman, kurator kilku jej pokazów, Hesse świadomie wprowadzała element starzenia się do swoich dzieł, a także element niewiadomej w obszarze swojej praktyki<sup>2</sup>. Jej prace, *Right After* (1969) i *Untitled <Rope Piece>* (1970), to przykłady struktur zawieszonych w procesie przemian. Trudno tu powiedzieć, czy po upływie pewnego czasu będą one nadal w stanie wisieć. Stan zawieszenia nabiera wymiaru czasowego, jest procesem, w którym elementy uczestniczące (tworzące zawieszenie) ulegną rozpadowi. Dzieła artystki mają wygląd naturalnych układów. Są nieregularnym zagęszczeniem, opadającym w niekontrolowany sposób. Wytworzone przez nią struktury nie wyglądają nawet jak dzieła sztuki.

Uzupełnieniem dla prac Hesse mogą być paradoksalnie niektóre prace Louise Bourgeois. W jej realizacjach figury lub części ciała są często zawieszane z pojedynczego punktu zaczepienia, przytoczmy choćby *Spiral Woman* (1984), *Janus Fleuri* (1968), *Filette <Sweeter Version>* (1968-1999), czy też *Arch of Hysteria* (1993). Figuralność skłania oczywiście bardziej ku tworzeniu wątków narracyjnych, uwidacznia dramatyzm formy, jednak w odróżnieniu od prac Beuysa, prace francuskiej rzeźbiarki uwidaczniają więcej prowokacji (a także interpretacyjnej swobody). Z jednej strony mamy więc Hesse z jej bezosobowymi, prawie że organicznymi strukturami, o rozszczepionym zawieszeniu, a z drugiej strony Bourgeois z jej figuracją, symetryczną cielesnością, podwieszoną z jednego punktu. Dla Bourgeois zawieszenie jest stanem oczekiwania, a także rodzajem niewiedzy. Jest to więc stan, w którym „zawieszony” nie panuje w pełni nad sytuacją. Zapytana w jednym z wywiadów o swoje podwieszane prace Bourgeois mówi: *Zawieszenie z jednego punktu oznacza istnienie w stanie delikatności. To jest stan, który czuję do dziś*<sup>3</sup>.

październik 2008

## Przypisy

<sup>1</sup> Alexander Calder, *Mobiles*, w: *The Painter's Object*, edited by Myfanwy Evans, Gerold Howe, London 1937, źródło: <http://calder.org>.

<sup>2</sup> Stanowisko Sussman zaczerpnięte z artykułu: Arthur C. Danto, *All About Eva*, „The Nation” 2006, July 17/24, 2006, s. 30-34.

<sup>3</sup> *Cut in Two: A Conversation Between Louise Bourgeois and Cheryl Kaplan* [on line], <http://www.db-artmag.de/2004/9/e/1/293.php>