

Agnieszka Rejniak-Majewska

Tekstualizm i alegoria przeciw modernistycznym koncepcjom bezpośredniej komunikacji

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica nr 18, 19-38

2006

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka Rejniak-Majewska
Uniwersytet Łódzki

TEKSTUALIZM I ALEGORIA PRZECIW MODERNISTYCZNYM KONCEPCJOM BEZPOŚREDNIEJ KOMUNIKACJI*

Praktyki multiplikacji oraz „przywłaszczenia” (*appropriation*) gotowych obrazów na zasadzie cytatu i pastiszu – w roli dominującej zasady twórczej inaugurowane przez pop-art – stały się niejako „znakiem rozpoznawczym” sztuki postmodernistycznej. Zarówno krytycy, jak i sami artyści ujmowali je w kategoriach opozycji wobec modernistycznych koncepcji sztuki z ich „mitami” oryginalności, autorstwa i źródłowości znaczenia. Konfrontacja ta w wielu przypadkach miała charakter wręcz „programowy” i związana była z inspiracją teoretyczną – ważnym odniesieniem dla artystów i krytyków stał się m. in. esej Rolanda Barthesa *Śmierć autora*, zapoczątkowane przez Julię Kristewę i Gerarda Genette’a koncepcje intertekstualności¹, a także współczesne nawiązania do Benjaminowskiej koncepcji alegorii². Przecistawiając się zakorzenionej w tradycji estetycznej i w modernistycznych koncepcjach sztuki idei jedności formy i znaczenia, akcentowano nieuchronność kulturowego zapośredniczenia, znakowy charakter dzieł, rolę

* Tekst ten jest zmienioną wersją fragmentu pracy doktorskiej pt. *Problem racjonalności sztuki w twórczości artystycznej i dyskursie teoretycznym późnego modernizmu i postmodernizmu*, obronionej w Katedrze Estetyki Instytutu Filozofii UŁ w 2004 r. Stanowi on część rozdziału, zatytułowanego *Znaczenie, komunikacja i podmiot w sztuce postmodernistycznej – „utrata głębi” czy uznanie kontyngencji*.

¹ Jak wiadomo, refleksja Kristewy inspirowana była koncepcją dialogiczności Michała Bachtina. Por. M. Bachtin, *Notatki z lat 1970–1971*, oraz *Problem gatunków mowy*, [w:] idem, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, oprac. E. Czapplewicz, PIW, Warszawa 1986; idem, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.

² C. Owens, *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, [w:] *Art after Modernism, Rethinking Representation*, ed. B. Wallis, foreword M. Tucker, Godine, Boston–New York, 1984.

powtórzenia oraz procesu odbioru dzieł, charakteryzowanego jako przygodny, uwarunkowany subiektywnie i sytuacyjnie. Douglas Crimp, jeden z głównych teoretyków i propagatorów amerykańskiego „postmodernizmu krytycznego”, mówiąc o działalności takich artystów, jak Richard Prince, Robert Longo czy Sherrie Levine, twierdzi, że nie polega on na poszukiwaniu momentu „transcendencji” w stosunku do materialnego uwarunkowania znaków, lecz wiąże się z wydobyciem znaczeniowej gry wraz z dosłowną, bezpośrednią temporalnością (*literal temporality*) samego aktu odbioru³. Medium, którym może być zarówno fotografia, taśma video, rysunek czy malarstwo, nie jest już traktowane jako naturalne źródło znaczeń – jak pisze bowiem, Crimp: „pod każdym obrazem kryje się zawsze inny obraz”⁴. Także u innych artystów identyfikowanych z postmodernizmem, jak Peter Halley, Haim Steinbach i Jeff Koons, zainteresowanie sztuką jako formą komunikacyjnej wymiany stanowi przeciwieństwo utopijnych wierzeń dawniejszej awangardy w jakąś postać bezpośredniej, pozakodowej komunikacji: formy geometryczne traktowane są jako kody, a przedmioty *ready-made* jako wyabstrahowane ze swego funkcjonalnego kontekstu nośniki znaczeń⁵.

W niniejszym tekście postaram się przedstawić zarówno strategię wybranych artystów oraz towarzyszący im dyskurs teoretyczny, jak też odnieść je, na zasadzie przeciwstawienia, do modernistycznych koncepcji sztuki, akcentujących dążenie do autentyczności i pierwotności ekspresji znaczeniowej. W ogólnym wymiarze, widoczną w tym zestawieniu zmianę paradygmatu określić by można jako przeniesienie akcentu ze źródłowości znaczenia na wymiar konotacji i pragmatyczne aspekty komunikacji. Jako taką, zmianę tę można uznać za paralelną do tendencji aktualnych w innych dziedzinach sztuki i nauk humanistycznych. Traktowanie jednak twórczości obrazowej w kategoriach tekstualnych i radykalnie konwencjonalistycznych może być, jak sądzę, perspektywą nazbyt ograniczoną: wydaje się bowiem, że dla uchwycenia specyfiki dzieł plastycznych i sytuacji ich odbioru, kategorie wypracowane na gruncie teorii tekstu literackiego pozostają niewystarczające, wymagają uelastycznienia lub rozszerzenia. Świetnie za to przystają one do pewnego modelu postmodernistycznej praktyki, której zależność od teorii tekstualnych może wydawać się niekiedy aż nazbyt oczywista.

Peter Halley, jeden z głównych reprezentantów „symulacjonizmu” lat osiemdziesiątych, definiuje sztukę postmodernistyczną, sam wpisując się w jej obszar, jako twórczość, w której elementy modernizmu „zredukowane są do

³ D. Crimp, *Pictures*, [w:] *Art after Modernism...*, s. 176–177, s. 186.

⁴ *Ibidem*, s. 186.

⁵ H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, MA–London, 1996, s. 107.

czysto formalnego stanu, pozbawione ostatnich śladów życia i znaczenia”⁶ [podkr. – A. R.-M.]. Jako artysta o profesjonalnym przygotowaniu teoretycznym w swych założeniach pozostaje on w sposób wyraźny dłużnikiem Baudrillarda i Foucaulta. Swoje obrazy, nawiązujące do abstrakcji geometrycznej Mondriana, Newmana i Nolanda, Halley maluje przy użyciu ostrych, sztucznych kolorów farby Day-Glo, która ma być, jak to ujmuje, *signifier* „taniego mistycyzmu”⁷. Moderniści – pisze Halley – wiązali abstrakcyjne malarstwo z transcendencją, formy geometryczne były dla nich „zwiastunami beczasowości, heroizmu i religii”⁸. Ironizując z ich „idealistycznych” i „humanistycznych” założeń, Halley łączy abstrakcję geometryczną z rzeczywistością współczesnej przestrzeni miejskiej, zorganizowanej przez geometrię arterii komunikacyjnych, niewidoczną sieć linearnych połączeń i infrastruktury – przestrzeni dokładnie „podzielonej na osobne, izolowane komórki, określone co do swoich wymiarów i funkcji”⁹ – jak mieszkanie, samochód, centrum handlowe, biuro etc. Obrazy artysty, w swoich abstrakcyjnych geometrycznych podziałach, przedstawiać mają ów system wydzielonych „przestrzeni-więzień” wraz z odbywającą się wewnątrz i między nimi ciągłą cyrkulacją; ich formalny chłód i statyka odpowiada, jego zdaniem, wizerunkowi ostatecznego *stasis* tej ogromnej maszyny, świata totalnie zorganizowanego. W formalnych zapożyczeniach, jakich dokonuje Halley, złożoność historycznych praktyk malarstwa abstrakcyjnego przemieniona zostaje – zgodnie z intencjami artysty – w „pozbawione życia”, konwencjonalne znaki¹⁰.

Strategia „przywłaszczenia” (*appropriation*) istniejących stylów i dzieł miała wiele wspólnego ze znamienym dla lat osiemdziesiątych poczuciem wyczerpania twórczych możliwości sztuki i jednoczesnego nadmiaru. Jak pisała Sherrie Levine: „świat jest duszny z przepełnienia. [...] Każde słowo, każdy obraz został już wzięty w dzierżawę i oddany w zastaw”¹¹. Począwszy od końca lat siedemdziesiątych Levine wykonywała fotografie reprodukcji zdjęć znanych fotografów i artystów: Edwarda Westona, Walkera Evansa,

⁶ P. Halley, *Essence as Model*, [w:] *Peter Halley Collected Essays 1981–1987*, Zurich–New York 1987, czł. za: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, eds K. Sűles, P. Selz, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1996, s. 73.

⁷ P. Halley, *Notes on the Paintings* (1982), [w:] *Peter Halley...*, cyt. za: *Theories and Documents...*, s. 165.

⁸ P. Halley, *Deployment of the Geometric* (1984), [w:] *Peter Halley...*, cyt. za: *Theories and Documents...*, s. 166.

⁹ *Ibidem*. Por. P. Halley, *On Line*, [w:] *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, ed. B. Wallis, foreword M. Tucker, MIT Press, New York–Cambridge, MA 1987, s. 329–334.

¹⁰ H. Foster, *The Art of Cynical Reason*, [w:] *idem, The Return of the Real...*, s. 99.

¹¹ Sh. Levine, *Five Comments*, [w:] *Blasted Allegories...*, s. 92.

Rodchenki i in. Prace pozornie nie różniły się niczym od pierwowzorów, prócz informacji zawartej w tytule: *After Walker Evans, After Alexander Rodchenko* itd. Widz, świadom faktu, że są one przekopiowane przez artystkę, nie mógł już jednak oglądać ich po prostu jako fotografii ukazujących pewną rzeczywistość czy stanowiących wizualną atrakcję; ze względu na zastosowany przez artystkę zabieg, wraz z podważeniem „naturalnej” referencji obrazu fotograficznego, tematykacji podlegało samo spojrzenie oglądającego. Inne prace Levine, będące kopiami obrazów znanych artystów modernistycznych, m. in. Schielego, Malewicza i rosyjskich konstruktywistów, interpretowane były jako feministyczna polemika z męskimi autorytetami modernizmu¹². Ponieważ kopie dzieł abstrakcyjnych wykonywane były przez nią na odmiennym podłożu: z drewna, metalu lub sklejk, przy użyciu odbiegających od tonacji oryginałów odcieni różu, oranżu czy purpury – wydobyta była w nich nietożsamość materialnej powierzchni podłoża i formy malarskiej. Ta ich rozdzielność przypomina dekonstrukcję „naturalnego” związku obrazu abstrakcyjnego i jego fizycznej płaszczyzny, jakiej dokonała Rosalind Krauss, podejmując temat modernistycznej „kraty”¹³. Levine, podobnie jak Krauss, wskazuje na znakowy, konwencjonalny charakter elementów formalnych. Jak twierdzi Ann Temkin, wspomniane prace Sherrie Levine to „obrazy o obrazach”, „portrety abstrakcji”¹⁴. Levine dokonywała też swoistych „krzyżówek” formalnych, łącząc nawiązania do dzieł różnych artystów. I tak np., odlana z brązu, wypolerowana i lśniąca *Fontanna* (*After Marcel Duchamp*) z 1991 r., zdaniem Levine, ze względu na analogię opływowej formy i szlachetny wygląd materiału, może się kojarzyć – prócz oczywistego odniesienia do Duchampa – także z rzeźbami Arpa i Brancusiego¹⁵. Uwydatniając zmysłowe piękno kształtu i lśniącej powierzchni, Levine

¹² W tym wypadku, zdaniem komentatorów, chodziło o polemikę z koncepcją oryginalności, silnie związaną z wyobrażeniem twórcy – męskiego kreatora. W niektórych przypadkach powstawała też gra z kategoriami płci: np. praca będąca kopią autoportretu Eгона Schiele, wystawiona przez Levine pt. *Selfportrait. After Schiele* (1983), stwarzała dwuznaczną sytuację ze względu na różnicę płci autorki i portretowanego.

¹³ „Krata” – geometryczna siatka krzyżujących się linii, to, jak zauważa Krauss, charakterystyczna dla modernizmu „figura”, którą można znaleźć m. in. u Mondriana, Ada Reinhardta Agnes Martin i wielu innych artystów. Traktowana jako forma prymarna, do niczego się nieodnosząca i „nieprzepuszczalna dla języka”, krata okazuje się jednocześnie strukturą powtarzalną – niejako „eblematem modernizmu”. Zwracając uwagę na ten paradoks, Krauss podważa „mit” prymarności kraty – oddzielając ją jako Formę od jednostkowego materialnego podłoża dzieła, uznaje ją za nieprzedstawiający z n a k wizualny, który „naśladuje powierzchnię płótna, dubluje ją”; zdaniem Krauss, „krata” stanowi każdorazowo „reprezentację” tej powierzchni, na którą jest naniesiona. Zob. R. Krauss, *Oryginalność awangardy*, tłum. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszyński, Kraków 1997, s. 410–411.

¹⁴ A. Temkin, [w:] *Newborn*, kat. wyst., Philadelphia Museum of Art, 1993, s. 23–25.

¹⁵ *The Anxiety of Influence – Head on. A Conversation between Sherrie Levine and Jeanne Siegel*, [w:] *Sherrie Levine*, kat. wyst., Kunsthalle, Zurich 1991, s. 19.

zachowała jednocześnie skrajną wierność wobec duchampowskiego (zaginionego) pierwowzoru – zdobyła pisuar pochodzący z tego samego roku co ów wystawiony przez Duchampa w 1917 r., na dodatek wykonany przez tego samego producenta. Czytelna tu gra z pojęciem autorstwa i oryginału, podobnie jak w przypadku fotografii, zwraca uwagę na problematyczny status „oryginału”, będącego odbitką czy przedmiotem *ready-made*, a mimo to pieczołowicie chronionego przez instytucje artystyczne¹⁶. W innej realizacji w 1993 r., Levine wykorzystwała sześć odlewów rzeźby Brancusiego *Nowonarodzony* (*Newborn*, 1915), umieszczając każdy z nich na fortepianie koncertowym w hallu muzeum w Philadelphii; w katalogowym komentarzu wskazywała na związek między „kontemplacyjną ciszą” muzealnej instalacji a idealistycznym stosunkiem Brancusiego do formy, pokrewieństwo ze starożytnymi ideami kosmicznej „muzyki sfer”, a także nawiązywała do przyjaźni Brancusiego z Erikiem Satie¹⁷. W związku z multiplikacją obiektów mówiła też o ewentualnych skojarzeniach z musicalem z lat trzydziestych lub „industrialnym koszmarem” z *Dzisiejszych czasów* Chaplina¹⁸. Podobna łatwość skojarzeń jest, jak potwierdza sama Levine, stygmatem kultury popularnej, a nagromadzenie znaczeń – kiczem. Czy jednak interpretacje krytyków i historyków sztuki nie bywają podobne? W komentarzu do wystawy *Newborn* Levine twierdzi: „Chciałabym, aby sztuka wysoka uściskała rękę ze swoją cyniczną *nemesis* – kiczem”¹⁹. Proces przekształcenia rzeczy i sytuacji w obrazy przeznaczone do (kulturalnej) konsumpcji jest tu tyleż przedmiotem – potencjalnie krytycznej – tematykacji, co samą w sobie grą, źródłem zabawy²⁰. Powtórzenie – pisze Levine – generuje „nieskończone następstwo substytucji i nieudanych spotkań”²¹. Przyznaje ona, że szczególnie interesuje ją maksymalizacja historycznych

¹⁶ Aspekt „muzealny” został też wydobyty w innej realizacji Sherrie Levine: *The Batchelors* (*After Marcel Duchamp*) z 1989 r. Odtworzone w niej zostało sześć z dziewięciu „odlewów samczych” z dolnej partii *Wielkiej Szuby*, w formie pełnoprzestrzennej, ze zmatowionego szkła (było to odniesienie do jednej z uwag Duchampa z *Notatek do Wielkiej Szuby*, dotyczącej przetwarzania przez „odlewy” benzyny w zamarzającą mgłę. Zob. *The Writings of Marcel Duchamp*, eds M. Sanouillet, E. Peterson, Oxford University Press, New York 1973, s. 39, 51–53). „Odlewy” umieszczone zostały w szklanych gablotach, o ramach z drewna wiśniowego. Oprawa ta stanowiła nawiązanie do szkła *Wielkiej Szuby*, ale szlachetne materiały nadawały jej wyraźną zmysłową atrakcyjność, jakiej nie posiadała i nie miała posiadać praca Duchampa. W tak wykwintnym zakomponowaniu ekspozycji widzieć można ironię wobec celebracyjnego stosunku wielkich muzeów dla *ready-mades* Duchampa.

¹⁷ *Ibidem*. Pomysł umieszczenia rzeźby na fortepianie zaczerpnięty został z fotografii ukazującej takie usytuowanie innej, podobnej, pracy Brancusiego *Prometeusz* (1911), we wnętrzu rezydencji prywatnego kolekcjonera.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ H. Foster, *The Passion of the Sign*, [w:] *idem, The Return of the Real...*, s. 91.

²¹ Sh. Levine, *After Brancusi*, [w:] *Newborn*, s. 7.

odniesień i nawarstwianie kolejnych znaczeń, odsuwanie ostatecznego znaczenia przez wprowadzanie „zniczeń pasożytujących”, tak aby proces interpretacji nigdy nie został zakończony²². Jednocześnie zwraca uwagę, że prowokowana przez nią kumulacja znaczeń prowadzi do ich nadmiar, który przechodzi w stan implozji²³. Mówiąc o swojej twórczości, Sherrie Levine podkreśla jej sensualizm – przewagę zmysłowego sposobu oddziaływania nad aspektem czysto konceptualnym²⁴. Mówi też o szczególnej wolności, jaką daje zajmowanie się sztuką. Jest ono samo w sobie „uwodzicielskie” gdyż, według Levine, daje pełną kontrolę nad tym, co się robi, a jest to możliwość nieosiągalna w codziennym życiu. Jednocześnie pozwala na „lekkość ducha”, żart, „rodzaj infantyliźmu”²⁵. Pracując nad sztuką – mówi Levine – „często czuję się jakbym się bawiła”²⁶. *Newborn* Levine nie stanowi ani *homage* dla Brancusiego, ani parodii jego dzieła, a zarazem jest po trosze jednym i drugim: artystka twierdzi, że szczególnie lubi wykorzystaną w niej rzeźbę, podziwia zmysłowe piękno jej formy, ale jednocześnie ironicznie odnosi się do „idealizmu” Brancusiego. Nie podziela jego wiary w element personalny i duchowy w sztuce – pierwiastek, który w przekonaniu Brancusiego warunkował wszelką nowość, i powiązany z czynnikiem manualnym, decydował o tym, że powtarzanie w różnych wersjach tej samej formy nie oznaczało jej powielania. Levine nie myśli w ten sposób ani o powtórzeniu, ani nie wierzy w nowość *sui generis* – możliwe jest tylko „mieszanie charakterów pisma”, tworzenie dzieła jako „tkanki cytatów”²⁷. Jak pisze Levine, parafrazując tym razem Rolanda Barthesa:

Obraz jest wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite obrazy, z których żaden nie jest oryginalny. Obraz jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonej wielu zakątków kultury. Podobni do Bouvarda i Péchucheta, tych wiecznych kopistów, wskazujemy głęboką śmieszność, która dokładnie określa prawdę malarstwa. Możemy jedynie naśladować gesty zawsze uprzednie, nigdy oryginalne. Następując po malarzu, plagiat nie dzieli już z nim jego pragnień, kaprysów, uczuć, wrażeń, lecz tylko ów ogromny słownik, z którego czerpie. Widz to tablica, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się obraz. Znaczenie obrazu nie tkwi w jego źródle, lecz w jego przeznaczeniu. Narodziny widza trzeba przypłacić śmiercią malarza²⁸.

²² *Ibidem*, s. 7–9

²³ *The Anxiety of Influence...*, 1991, s. 19.

²⁴ W realizacjach z drugiej połowy lat siedemdziesiątych aspekt sensualny nie był brany pod uwagę; „teraz – mówi Levine – wierzę, że doświadczenie fizyczne, zmysłowe, daje głębszą znajomość rzeczy niż wyłącznie mózgowe poznanie”. *Ibidem*, s. 17.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 250.

²⁸ Sh. Levine, *Five Comments...*, s. 92. Tekst Barthesa różni się jedynie w szczegółach: „tekst [...] jest wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów,

Tworzenie dodatkowych odniesień – przez komentarz artystki, a przede wszystkim „splątanie” cytatów w samych realizacjach – tworzy dla widza rzeczywiście przestrzeń „złożoności” i „nieprzejrzystości”, z jaką Barthes identyfikował pisanie²⁹. Można jednak przypuszczać, że choć związane z poczuciem przyjemności i „lekkości ducha”, splątanie cytatów i aluzji jest nieco odmiennym, bo w pełni świadomym, bardziej kontrolowanym procesem, niż opisane przez Barthesa zatracanie się pisarza w *écriture*. Niewątpliwie natomiast idzie tu o „śmierć Autora” – figury, która przez autorytet swej intencji lub biograficzną tożsamość pozwalałaby obdarzyć dzieło „ostatecznym znaczeniem”³⁰, która byłaby „źródłem” oraz gwarantem znaczenia.

Jak jednak zauważa Craig Owens: „mimo że autor to figura typowo nowoczesna, śmierć autora nie jest postmodernistycznym „zdarzeniem”³¹, jeśli wziąć pod uwagę poetykę Mallarmégo, twórczość Duchampa, dada i surrealistów. W sztuce modernizmu i neoawangardy tendencja wyjścia w kierunku tego, co poza subiektywne – czy to pojmowane jako duchowość, czy jako substancjalność materii – wiązała się przeważnie z poszukiwaniem autentyzmu, jak pisze Germano Celant, z „wyrzuceniem podmiotu z centrum jego «indywidualności» i «osobowości», by identyfikować go z czymś szerszym [podkr. – A. R.-M.]”³². Przez rolę przyznaną materiałom i technikom artystycznym próby dotarcia do doświadczeń i reakcji bardziej pierwotnych, sztuka starała się bronić przed „rozpadem znaczenia”, aż po uznanie za źródło znaczeń miejsca (*site-specificity*), ciała artysty, jego psychofizycznej obecności czy też indeksalnej

pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury. Podobny do Bouvarda i Pécucheta, tych wiecznych kopistów, zarazem wzniosłych i komicznych, których głęboka śmieszność dokładnie określa prawdę pisania, pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku; jego władza polega wyłącznie na mieszanu charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można się było oprzeć na którymś z nich z osobna [...]. Następując po Autorze, skryptyor nie dzieli już z nim jego pragnień, kaprysów, uczuć, wrażeń, lecz tylko ów ogromny słownik, z którego czerpie swój sposób pisania. [...] czytelnik to przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie; jedność tekstu nie tkwi w źródle, lecz w jego przeznaczeniu [...] narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora”. R. Barthes, *op. cit.*, s. 250–251.

²⁹ R. Barthes, *op. cit.*, s. 247.

³⁰ *Ibidem*, s. 250.

³¹ C. Owens, *From Work to Frame, or Is There Life after “The Death of the Author”?*, [w:] *Implosion. A Postmodern Perspective*, kat. wyst., Moderne Museet, Stockholm 1987, s. 208. Zdanie: „Autor to postać nowoczesna” pochodzi z tekstu Barthesa: „postać [...] wytworzona bez wątplenia przez nasze społeczeństwo, które opuszczając średniowiecze ze zdobyczami angielskiego empiryzmu, francuskiego racjonalizmu i prywatną wiarą Reformacji, odkryło wartość jednostki lub, jak się to podniosło mówi «osoby ludzkiej»”. R. Barthes, *op. cit.*, s. 247–248.

³² G. Celant, *Subject in Short Circuit*, [w:] *Implosion...*, s. 174.

jakości rzeczy, tj. niezależnych od ludzkiej intencji „materialnych odcisków”, „śladów”³³. Zdaniem Celanta, sztuka postmodernistyczna, polegająca na pastiszu i mechanicznej reprodukcji, przeciwstawiła tym dążeniom „implozję” podmiotowości – utratę znaczenia, inwencji, wyobraźni, oryginalności, wyjątkowości³⁴. Jego pesymizm wobec twórczości postmodernistycznej jest zrozumiały w kontekście idei, jakich był rzecznikiem jako główny propagator *arte povera*: „porzucenia wszelkiej retorycznej komplikacji i semantycznej konwencji” na rzecz „konkretnego rozumienia”³⁵, dążenia do stanu „prelogicznego” i „pre-ikonograficznego”³⁶. Przez posługiwanie się prostymi formami, naturalnym materiałem – tym, co elementarne – artysta miał nie tyle „tworzyć dzieła”, co wyzbyć się społecznej, kulturowej tożsamości i „nauczyć się znów odczuwać”, wraz z odbiorcami odnajdywać siebie, swoje ciało, pamięć i gesty pośród świata życia, poprzez „bezpośrednie odczucie życia i natury”³⁷. Jak pisał Celant: „trzeba żyć w kontakcie z samymi rzeczami, identyfikując się z nimi aż do tego stopnia, że czynimy je częścią samego siebie, a siebie ich biologiczną odroślą”³⁸. Chodziło zatem o wyjście poza istniejące kody, rodzaj poza-kodowej komunikacji. Artyści tacy, jak Sherrie Levine i Peter Halley zdają się natomiast iść za poglądem Barthesa, iż podobne „zburzenie kodu” jest niemożliwe, opiera się ono na romantycznym złudzeniu, gdyż: „kodu nie można zniszczyć i można nim tylko «grać»”³⁹.

Idee *arte povera* miały wiele wcześniejszych analogii, choć może mniej skrajnych, bo niezwiązanych z definitywnym porzuceniem środków artystycznych, np. Jean Arp, pisząc o „sztuce konkretnej”, twierdził, że „pragnie się [ona] utożsamić z naturą”, ponieważ „rozum wyobcowuje człowieka”⁴⁰. Przeobrażenie to miało być, według niego, odwrotność od tradycji humanistycznego indywidualizmu i dążenia do panowania nad rzeczywistością. „Odrodzenie pyszniło się nade wszystko rozumem ludzkim. Współczesność ze swą wiedzą i techniką uczyniła z człowieka megalomana, okropny zamęt naszej epoki wynika z przecenienia rozumu”⁴¹. I choć tego rodzaju głosy krytyczne wobec cywilizacji i postępu nie miały przewagi, trudno wręcz

³³ H. Foster, *The Return of the Real...*, s. 80.

³⁴ G. Celant, *op. cit.*, s. 173.

³⁵ G. Celant, *Arte povera – im spazio* (Genoa 1967), cyt. za: *Arte Povera*, ed. C. Christov-Bakargiev, Phaidon, London–New York, 2001, s. 221.

³⁶ G. Celant, *Introduction*, [w:] *Art Povera*, New York 1969, cyt. za: *Theories and Documents...*, s. 666.

³⁷ *Ibidem*, s. 662.

³⁸ *Ibidem*, s. 663.

³⁹ R. Barthes, *op. cit.*, s. 249.

⁴⁰ J. Arp, *Sztuka konkretna* (1942), tłum. E. Grabska, [w:] *Artyści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PIW, Warszawa 1969, s. 464.

⁴¹ *Ibidem*, s. 462.

znaleźć koncepcje modernistyczne i awangardowe, które nie byłyby związane z jakąś postacią wiary w niezapośredniczony, wolny od społecznych konwencji i racjonalizacji rodzaj pojmowania – nadświadomość, nieświadomość, alogizm i język pozarozumowy (*zauannyj jazyk*), lub intuicję plastyczną i zdolność odczuwania, łączącą to, co zmysłowe, z tym, co duchowe⁴². Jak zauważa Paul Crowther, uwzględniane przez twórców modernistycznych na różne sposoby pojęcie odczuwania (*feeling*) – związane z estetycznością, z tym, co duchowe, czy też dotyczące utopijnych wyobrażeń przyszłości i przemiany świata, nadawało twórczości szczególną „legitymizację” i „godność”⁴³. Doniosłe znaczenie sztuki wynikało zatem z wiary w głębsze źródła kreatywności i szczególne postaci doświadczenia: koncepcje te implikowały, iż w rzeczach, naturze lub w ludzkim umyśle istnieje pewien potencjał tego, co pierwotne, co przeciwstawiane mogło być skonwencjonalizowanym formom działania i komunikacji. Stąd wiara, że nowe formy w poezji, malarstwie, muzyce przywrócą autentyczność komunikacji i odnowią związki znaków z byciem⁴⁴. Franc Marc np. mówił o swojej sztuce jako „alogicznej”, „uwolnionej od ludzkich celów i pragnień”:

Nie będziemy już – pisać – malować lasu czy konia tak, aby było to zgodne z naszym wyobrażeniem o ich wyglądzie, ani tak, aby nam się podobały; będziemy je malować takimi, jakimi są naprawdę, jakimi same się czują, ich absolutną istotą żyjącą za zastoną pozorów. [...] Rzeczy mówią; w rzeczach jest wola i forma, czemu chcemy się do nich wtrącać? Nie mamy nic mądrego do powiedzenia [podk. – A. R.-M.]⁴⁵.

Kandinsky z kolei stwierdzał, że „każda forma posiada własną treść”⁴⁶, trzeba tylko nauczyć się ją odczuwać; wielokrotnie też powtarzał, że formy rozwijają się i zachowują jak istoty żywe⁴⁷. Jak twierdził Henry Moore,

⁴² Paul Gauguin uzasadniał np., że wrażenia wszystkich naszych pięciu zmysłów „docierają bezpośrednio do umysłu”, tak że formy plastyczne i barwy oddziałują na nas wprost swoją ekspresją, a zdolności tej „nie jest w stanie zniszczyć żadna edukacja”. Cyt. za: H. Singerman, *In the TEXT*, [w:] *A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1989, s. 155.

⁴³ P. Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford University Press, Oxford–New York 1993, s. 185–186. Także w twórczości tak zracjonalizowanej jak Mondriana, zdolność odczuwania i podmiotowy wymiar ekspresji pełnić miały niezbywalną rolę – stosowane przez niego środki, jak pisał – „pozwalają powiedzieć wszystko [...] ale mówić musi artysta”. P. Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna* (1919–1920), tłum. W. Juszcak, [w:] *Artyści o sztuce*, s. 377.

⁴⁴ G. Sztabiński, *Od komunikacji bezpośredniej do hiperjęzyka sztuki*, „Przegląd Socjologiczny” 2001, t. 50, nr 2.

⁴⁵ F. Marc, *Notatki i aforyzmy*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce*, s. 242.

⁴⁶ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 64.

⁴⁷ Podobnie mówił Dubuffet: „obrazy moje są ściśle związane z tworzywem i z jego zachowaniem się. O «zachowaniu się» mówię tak, jak mówi się o zachowaniu zwierzęcia [...]

ważne jest, by „zdać sobie sprawę z wewnętrznego emocjonalnego znaczenia form”⁴⁸. Poglądy te wiążą się z koncepcją o szerszym znaczeniu historycznym, jaką jest idea „prawdy tworzywa”. Jej rozwój i apogeum przypada, jak pisze Günter Bandmann, na stulecie między połową XIX a połową XX w.⁴⁹ O ile w architekturze zasadę „oddawania sprawiedliwości tworzywom” w większym stopniu łączono z celowością formy i racjami konstrukcji, w innych sztukach ważniejsze stawało się wczuwanie się w swoiste cechy materiału⁵⁰, dialogiczna współpraca i łączność z nim, zgodnie z przekonaniem, że artysta „myśli w materiale, jego fantazja – podczas procesu twórczego – żyje niejako tylko w obrębie materiału”⁵¹. Z uznania tak znaczącej roli tworzywa bądź traktowania sztuki jako bezpośredniej, niezależnej od językowych kodów, ekspresji idei⁵², wynikało, że „treść ma charakter wewnętrzny i dlatego sztuka, w przeciwieństwie do języka naturalnego, nie potrzebuje odniesień referencyjnych dla pełnienia funkcji językowej [podkr. – A. R.-M.]”⁵³. Prowadziło to w rezultacie, jeśli rzecz ujmować w kategoriach semiotycznych, do zawieszenia kwestii referencji oraz do stopienia znaczącego ze znaczoną (*signifiant* i *signifié*)⁵⁴ – uotożsamienia przedmiotowej i formalnej postaci dzieła z jego znaczeniem.

nie widzę różnicy między moją farbą a kotem, psągciem lub bykiem. Moja farba jest stworzeniem tak jak one [...]. Mój związek z tworzywem jest równy związkowi jeźdźcy z koniem”. Wypowiedź w katalogu wystawy Dubuffeta w Galerie Pierre Matisse’a w Nowym Jorku w 1952 r., cyt. za: G. Bandmann, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX w.*, tłum. F. Franckowiak, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 72.

⁴⁸ H. Moore, *A View of Sculpture* (1930), przekład polski: *Uwagi o rzeźbie*, tłum. W. Juszcak, [w:] *Artyści o sztuce*, s. 448.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. Bandmann, *op. cit.*, s. 69–70.

⁵¹ K. Lange, *Das Wesen der Kunst*, Stuttgart 1907, s. 364, cyt. za: G. Bandmann, *op. cit.*, s. 56. Założenie dialogicznej relacji pokazują np. słowa Henry’ego Moore’a: „Każdy materiał ma odrębne właściwości. I tylko wówczas, gdy rzeźbiarz pracuje wprost w nim, wytwarza się między nim a materiałem stosunek aktywny, tak że materiał może uczestniczyć w współkształtowaniu pomysłu”. H. Moore, *The Sculptor’s Aims* (1934), przekład polski: *Uwagi o rzeźbie*, s. 449.

⁵² Przykładem mogą być koncepcje związane z ideą języka pozarozumowego (*zaumnyj jazyk*). Chlebnikow pisał, że „oprócz języka słów istnieje język będący tkanką jednostek umysłu, tkanką pojęć kierującą językiem słów”. Podaje za: Ł. Ządowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, tłum. J. Derwojed, J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 29.

⁵³ G. Sztabiński, *op. cit.*, s. 39. Modernistyczna perspektywa najczęściej wiązała się z przekonaniem, że „forma jest właściwą treścią (*content*) sztuki, a przynajmniej pomostem wiodącym do treści, [...] prawdziwą treścią [dzieł] jest ich plastyczność i widzialność”: barwy, płaszczyzny i rytmy. A. Neumeier, *The Search for Meaning in Modern Art*, transl. R. Agress, foreword H. Read, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ 1964, s. 4, s. 134–135.

⁵⁴ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 146.

Analogiczne „stopienie *signifiant* i *signifié*” występowało, jak twierdzi m. in. Johanna Drucker, w koncepcji czołowego amerykańskiego krytyka modernizmu, Clementa Greenberga⁵⁵. Zgodnie bowiem z jego ujęciem, podobnie jak w założeniach twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu, uczucie (*feeling*) miało znajdować wyraz w całości dzieła malarskiego: w medium barw, tonów, faktury i kształtów – bez pośrednictwa czynników przedstawieniowych i jakiegokolwiek referencji. Akt odbioru również charakteryzować się miał bezpośredniością, jako doświadczenie czysto wizualne, niezapśredniczone przez referencyjne odniesienia⁵⁶. Przecistawiając tym założeniom

⁵⁵ Zob. J. Drucker, *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*, Columbia University Press, New York 1994, s. 87.

⁵⁶ Istotna różnica między ujęciem Greenberga a twórcami lansowanej przezeń szkoły nowojorskiej, jak Mark Rothko, Adolph Gottlieb i Barnett Newman, polegała na tym, że – inaczej niż Greenberg – nie identyfikowali oni wyrażanego „uczucia” z uogólnionym doznaniem dotyczącym medium i formy, lecz ekspresję malarską wiązali z treścią egzystencjalną i duchową. Rothko podkreślał: „Nie jestem abstrakcjonistą [...]. Nie jestem zainteresowany relacjami koloru, formy do czegokolwiek innego. Interesuje mnie wyrażenie podstawowych ludzkich emocji” (cyt. za: S. Gablik, *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson, London 1997, s. 22). Treść emocjonalna, czyli niepokój, jęk, poczucie tragizmu miały jednak być wyrażone bezpośrednio, bez „literackich” odniesień i pośrednictwa przedstawienia – wyabstrahowane zarazem od sytuacyjnego i historycznego konkretnego. Chodziło o wyrażanie tragizmu ludzkiej kondycji, uniwersalnego, a zarazem absolutnie jednostkowego doświadczenia konfrontacji człowieka z chaosem – z „przerazającym i tragicznym kosmicznym porządkiem”. M. Leja, *Barnett Newman's Solo Tango*, „Critical Inquiry”, spring 1995, Vol. 21, No. 3, s. 575. Por. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992, s. 116–118, s. 180. W swoim tekście do katalogu wystawy Teresy Żarnowerówny Newman pisał o „przejściu od języka abstrakcji do myśli abstrakcyjnej” – [...] purystyczne konstrukcje i prywatne tragedie już nie wystarczają w świecie, który na jej oczach rozpadł się w gruzy, [...] trwanie przy absolutnym puryzmie może być totalnym złudzeniem. Sztuka musi coś mówić” (cyt. za: S. Guilbaut, *op. cit.*, s. 181, podkr. – A. R.-M.). „Temat” obrazu – zaczerpnięty z mitu bądź ze Starego Testamentu, sygnalizowany przez jego tytuł, nie był jednak rozumiany w kategoriach przedstawienia ikonograficznego, treść bowiem jako zasadniczo nieprzedstawialna winna być doświadczana przez samą konfrontację z fizyczną obecnością i formą obrazu. I tak np., w cyklu Newmana *Droga Krzyżowa* (1958–1966), jak mówił artysta, chodziło o oddanie ostatnich słów Chrystusa na krzyżu: *Lema Sabachthani* – wyrażenia stanu rozdarcia, duchowej samotności człowieka w „Teraz”: „Od momentu uświadomienia sobie śmierci jesteśmy poza przestrzenią. Tutaj, ale wciąż w Teraz”. Komentarz Newmana cyt. za: N. Calas, *Subject Matter in Barnett Newman*, [w:] *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, University of California Press, Berkeley–London 1995, s. 114. O tym cyklu obrazów, pokrytych pionowymi pasami czerni i bieli, o zróżnicowanej szerokości i precyzji konturu, Lawrence Alloway napisał: „tematem jest Pasja Chrystusa, a jednocześnie każda stacja jest wyraźnie nieikonograficzną, minimalną wypowiedzią. Poziomy odniesienia i manifestacji, obecne w każdej sztuce, nie jawią się tu w bezproblemowym związku, ale stają się niemal antagonistyczne. [...] Znaczenie pochodzi z obecności dzieła, nie z jego zdolności oznaczania nieobecnych zdarzeń czy wartości (pejzażu, Pasji czy czegokolwiek). Nie znaczy to, że jesteśmy postawieni wobec

działalność artystów postmodernistycznych, jak m. in. Sherrie Levine, Craig Owens podkreśla, że wiąże się ona z odrzuceniem modernistycznych ideałów ekspresji i symbolu: organicznej jedności formy i znaczenia. Praktyki postmodernistów skierowane są, jak twierdzi on: „przeciwko symbolicznemu, totalizującemu ukierunkowaniu, charakteryzującemu sztukę modernistyczną”⁵⁷. Koncepcji „czystej wizualności” i bezpośredniego rozu-

szuki nicości czy nudy, jak to często powtarzano. Przeciwnie, sugeruje to, że doświadczenia znaczenia należy szukać w inny sposób”. L. Alloway, *Systemic Painting*, [w:] *Minimal Art...*, s. 55. Zatem mimo braku tradycyjnie pojętej referencji i przedstawienia, świadomość tematu jest istotnym czynnikiem odbioru, tworzy bowiem poziom odniesienia, który wybrzmiewa „w tle” bezpośredniego doświadczenia obrazów. Przykład ten pokazuje, że sprzecywi postmodernistów wobec „modernistycznego” naiwnie utopijnego czy „mitycznego” stopienia *signifiant* i *signifié* opierają się na uproszczonym pojęciu modernizmu, nieobejmującym jego zróżnicowania. Niewątpliwie natomiast szczególnie rysem, znaczącym dla wymienionych tu amerykańskich artystów, a odróżniającym ich od twórców postmodernistycznych, było zwrócenie uwagi na bezpośredniość relacji widza i obrazu, ponieważ w odcieciu od reszty otaczającej rzeczywistości. Mark Rothko pisał, że duże wymiary płócien pozwalają mu być „bezpośrednim” – inaczej niż w przypadku małych formatów, które sprawiają, że widz pozostaje „na zewnątrz swojego doświadczenia”. M. Rothko, *I Paint Very Large Pictures*, podaje za: *Theories and Documents...*, s. 26. W przypadku płócien Rothki i Newmana oglądanie obrazu – z trudem dającego się ogarnąć spojrzeniem, staje się doświadczeniem wzrokowego „pochłonięcia” (*absorption*), fizycznej identyfikacji, a jednocześnie ich nieprzedstawiający charakter pozbawia oglądającego wszelkiego rozpoznawalnego przedmiotu widzenia, czyni go „ślepy”. Zob. J. Drucker, *op. cit.*, s. 152; L. Bersani, U. Dutoit, *Rothko. Blocked Vision*, [w:] *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 1993, s. 105–127. Doświadczenie wizualne jest tu więc tematyzowane, a tematyzacja ta jest jednocześnie problematyzacją granic podmiotowego „ja” w konfrontacji z obrazem. Oznacza to zarazem, że podmiot (widz) nie może ostatecznie „rozplynąć się”, zatracić w doświadczeniu. Newman pisał: „Ja, straszliwe i trwałe, jest dla mnie tematem malarstwa i rzeźby” B. Newman, *Catalogue Statement, The United States of America*, kat. wyst., Eight Biennial, Sao Paulo, 1965; cyt. za: M. Leja, *op. cit.*, s. 569. Powagę, z jaką traktowana jest konfrontacja podmiotowego „ja” ze światem, podobnie jak spotęgowane poczucie wyrazowej niedostateczności przyjętych kodów komunikacji, opartych na przedstawieniu, i ich odrzuceniu, można uznać za typowe dla wysokiego modernizmu.

⁵⁷ C. Owens, *The Allegorical Impulse...*, s. 235. Ujęcie Owensa omawia G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, [w:] „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...” Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1993, s. 121–129. Dziamski zwraca uwagę, że mimo iż modernizm można wiązać ze „stłumieniem myślenia alegorycznego”, to jednak działania awangardy kwestionowały wywodzącą się z romantyzmu ekspresyjną teorię sztuki oraz ideę dzieła „organicznego”, co podkreślał Peter Bürger w swojej *Theorie der Avantgarde* (1981). Zarówno Owens, jak Bürger odwołują się do pojęcia alegorii, określonego przez Waltera Benjamina w rozprawie *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (I wyd. 1928), poświęconej niemieckiemu dramatowi tragicznemu doby baroku. Pojęcie alegorii interpretowane jest w tym przypadku w sposób odbiegający od jego najczęściej przyjętego rozumienia, jako przedstawienia jakichś pojęć abstrakcyjnych przez dzieło lub motyw, w którym poza znaczeniem dosłownym kryje się sens przenośny, z góry jednoznacznie określony. Benjaminowska alegoria bierze za punkt wyjścia oderwanie fragmentów rzeczywistości, przez co pozbawione zostają one

mienia przeciwstawiają doświadczenie dzieła jako lektury, „tekstu” podważanego przez inny tekst i nakładających się znaczeń⁵⁸. To tekstualne podejście Owens łączy z pojęciem alegorii, przeciwstawnym do koncepcji symbolu, która – jak twierdzi – zdominowała modernistyczne myślenie o sztuce. „Ekspresyjna teoria symbolu zakłada, że niejako zawiera on, a nie reprezentuje istotę rzeczy – jej wewnętrzna zasada obecna jest w każdym elemencie całości, w każdym jej przejawie”⁵⁹. Zasada alegorii przeczy tej organicznej przynależności, zakłada zapośredniczenie przez reprezentację i kod: „w alegorii obraz jest hieroglifem”, przyjmuje strukturę „rebusu”⁶⁰.

Teoria modernistyczna zakłada, że *mimesis*, zgodność obrazu z przedmiotem odniesienia, może zostać wzięta w nawias lub zawieszona, i że dzieło sztuki może (metaforycznie) zastąpić przedmiot odniesienia. [...] Postmodernizm nie uchyla ani nie zawiesza referencji, ale czyni jej zasadę problematyczną. [...] Kiedy postmodernistyczne dzieło mówi o sobie samym, nie proklamuje już swojej autonomii, samowystarczalności, transcendencji, raczej opowiada o swojej kontyngencji, niewystarczalności i braku transcendencji [podkr. – A. R.-M.]⁶¹.

Wiąże się to z odmitologizowaniem sfery tego, co pierwotne: „W sztuce postmodernistycznej natura jest traktowana jako całkowicie opanowana przez kulturę; do tego, co «naturalne» przybliżamy się tylko za pośrednictwem kulturowych reprezentacji”⁶². Tego typu zmianę paradygmatu zauważano już w kontekście pop-artu – o „przejściu od natury do kultury”

dotychczasowego znaczenia, „uśmiercone”; jest ona przede wszystkim konsekwencją widzenia świata jako „ruiny”, świata „odczarowanego”, w którym rzeczy, wzajemnie wyobcowane, nie odsyłają już do transcendencji, nie przemawiają wspólnym głosem. Alegorysta gromadzi owe fragmenty, by ponownie – lecz w sposób nieuchronnie arbitralny – nadać im sens. Zob. W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, transl. J. Osborne, Verso, London 2003, s. 183–184. Dlatego też praktykę alegoryka, „rozbijającego pozór totalności” przez wydobywanie fragmentu i prowadzącego do jego ponownej semiotyzacji wraz ze zmianą kontekstu, kojarzyć można ze współczesnymi koncepcjami intertekstualności. Zob. A. Zeidler-Jani-sze wska, *Alegoria jako strategia sztuki w „odczarowanym” świecie*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 124–125. Założenia związane z intertekstualnością bliskie są postmodernistycznym artystom, o których pisze Owens, i cecha ta różni ich od dawniejszej awangardy, łączonej przez Bürgera z praktyką alegorii. W interpretacji Bürgera nacisk pada bowiem na fragmentację rzeczywistości i przenikającą działanie alegorysty melancholię, związaną z utratą znaczenia tego, co realne. Postmodernistyczne strategie cytatu i pastiszu opierają się natomiast na uznaniu znakowego zapośredniczenia, które też wielokrotnie staje się przedmiotem gry: „Intertekstualizm stał się świadomie stosowaną praktyką artystyczną”. G. Sztabiński, *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 80.

⁵⁸ C. Owens, *The Allegorical Impulse...*, s. 204.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 213.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 209.

⁶¹ *Ibidem*, s. 235.

⁶² *Ibidem*, s. 223.

mówił Leo Steinberg, pisząc o twórczości Roberta Rauschenberga⁶³. Owens dodaje, że w dziełach Rauschenberga nastąpiło zarazem „przekształcenie doświadczenia sztuki z wizualnego w tekstualne”⁶⁴. Obrazy Rauschenberga (tzw. *combine paintings*), zawierające rozpoznawalne elementy przedmiotowe, napisy i różnego typu znaki, a także jego grafiki łączące cytaty-reprodukcje dzieł sztuki z prasowymi ilustracjami, stają się – jak pisał Steinberg – czymś w rodzaju „matrycy informacji”⁶⁵. Zamiast „jedności płaszczyzny malarskiej”, do której taką wagę przywiązywał Greenberg, obrazy te, ze swoją chaotyczną akumulacją elementów zaczerpniętych z różnych porządków, prezentują płaszczyznę analogiczną do „nie uporządkowanego biurka czy nie zamiecionej podłogi”⁶⁶, mogącą przyjąć wszelkiego rodzaju informację. To chaotyczne nagromadzenie, według Steinberga, staje się metaforą „umysłu-składowiska” będącego „rezerwuałem”, „centralą”, pełnego luźno powiązanych treści – docierających z zewnątrz komunikatów: „Obraz Rauschenberga jest odpowiednikiem świadomości zanurzonej w mózgu samego miasta”⁶⁷. Mówiąc o perspektywie odbioru tych dzieł, Owens podkreśla, że „niemożliwe jest odczytanie Rauschenberga, o ile przez czytanie rozumiemy wydobyć z tekstu spójnego, monologicznego przekazu”⁶⁸. „Kombinacja obrazów, która skłania do lektury, jest jednocześnie tym, co ją blokuje, tworzy dla niej nieprzepuszczalną barierę”⁶⁹. Dzieło jako nieczytelny rebus, a zarazem nagromadzenie heterogenicznych fragmentów, może być zatem ujmowane na poziomie metaforycznym – jako metafora umysłu-centrali (Steinberg) bądź też jako metafora „kulturowego składowiska” – muzeum jako miejsca, w którym spotykają się rzeczy wzięte z różnych porządków⁷⁰; nie oferuje ono jednak klucza dla żadnej interpretacji.

Według Owensa „alegoria jest tyleż pewnym nastawieniem, co techniką, sposobem percepcji i procedurą”⁷¹. Przede wszystkim uwypukla on związek alegorii z aktem czytania, w którym znaczenie pozbawiane jest „naturalno-

⁶³ L. Steinberg, *Other Criteria*, [w:] idem, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, 1972, s. 84.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 85.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 88. Zmienia to całkowicie relację obraz – widz, w porównaniu z tradycją abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Obrazy Rauschenberga – pisze Steinberg – możemy wprowadzić na ścianie, podobnie jak mapę, ale nie są one zorganizowane według tradycyjnych zasad kompozycji malarskiej, tj. jako odpowiednik stojącej postawy widza – w nie większym stopniu niż np. gazeta. *Ibidem*, s. 84.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 88–90.

⁶⁸ C. Owens, *The Allegorical Impulse...*, s. 225.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 226–227. Por. też D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, MA–London 1993, s. 44–64.

⁷¹ C. Owens, *The Allegorical Impulse...*, s. 204.

ści”, ze względu na nakładanie się sensów, czytanie jednych tekstów przez drugie. W tym sensie „alegoria stanowi model wszelkiego komentarza, krytyki, w tej mierze, w jakiej związane są one z przepisywaniem (*rewriting*) tekstu źródłowego”⁷². U artystów zainteresowanych tak pojętą procedurą odczytywania relacja nakładających się znaczeń i tekstów „zawarta” jest w samych dziełach⁷³. Jak mówiła o swoich realizacjach Sherrie Levine: „wzajemne nałożenie obrazów [...] tworzy możliwość alegorycznego odczytania pracy”⁷⁴. Dobrym komentarzem do jej twórczości wydaje się to, co pisze Owens: „alegorysta nie wymyśla obrazów, ale je konfiskuje” – staje się ich interpretatorem:

W jego rękach obraz staje się czymś innym (*allos* = inny + *agoreuei* = mówić). Nie rekonstruuje pierwotnego znaczenia, które mogło zostać utracone lub ulec zatarciu: alegoria nie jest hermeneutyką. Nadaje on raczej obrazowi inne znaczenie. Dodając, robi to przez zastąpienie: znaczenie alegoryczne wypiera znaczenie poprzednie, jest suplementem⁷⁵.

„Przywłaszczone” (*appropriated*) przez artystów, takich jak Sherrie Levine, Robert Longo czy Troy Brauntuch, formy lub obrazy zostają „opróżnione ze znaczenia”⁷⁶, z sensów, które się znaturalizowały, narzucających się w kontekście historycznej, funkcjonalnej i dyskursywnej całości, do jakiej one przynależą. Wydzielenie pojedynczego kadru filmowego, przekształcenie reproduktowanego obrazu czy rysunku sprawia, że ich sens staje się niezrozumiały, a wraz z wątpliwością i pytaniem o jego *signifié*, ów obiekt obrasta nowymi znaczeniami. Brak jednoznacznych wskazówek co do odczytania – metaforycznego, krytycznego, wskazującego jakiś meta-poziom – przyczynia się do ostatecznej nieprzejrzystości sensu. Stąd też ambiwalencja tych prac i nieoczywistość ich krytycznego charakteru. Na przykład prace Roberta Longo, w których figura z pojedynczego kadru filmowego ze sceną zabójstwa ze względu na jej dekontekstualizację staje się niezrozumiała, jakby baletowa, ekstatyczna, może wydawać się tyleż krytyką telewizyjnej kultury spektaklu i estetyzacji przemocy, co świadectwem estetycznej fascynacji⁷⁷. W cyklu Richarda Prince’a *Cowboys* z początku lat osiemdziesiątych „przywłaszczenie” obrazów z reklam papierosów Marlboro, utrzymanych w konwencji westernu, ich dekontekstualizacja sprawiała, że fotografie te, w swojej charakterystycznej sztuczności i stylizacji, zdawały się odrealnione

⁷² *Ibidem*, s. 205.

⁷³ *Ibidem*. „W modernizmie alegoria istnieje in potentia i aktualizowana jest jedynie w aktywności czytania”, natomiast „alegoryczny impuls charakterystyczny dla postmodernizmu jest bezpośrednią konsekwencją zajęcia się odczytywaniem”. *Ibidem*, s. 223.

⁷⁴ *The Anxiety of Influence...*, s. 15.

⁷⁵ C. Owens, *The Allegorical Impulse...*, s. 205.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 205.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 221.

i niemal wizyjne, zachowując, a nawet potęgując swoje uwodzicielskie, hipnotyczne oddziaływanie. W komentarzu do tych prac Linker pisze, że poprzez samą intensyfikację znaków pokazują one, w jakim stopniu nasza rzeczywistość jest kształtowana przez fikcję⁷⁸. Taka ewentualna refleksja jest jednak nierozłączna od samego doświadczenia, bo w dziełach tych nie ma znaczeniowego metapoziomu, a wskazany efekt ściśle dotyczy tego, co dzieje się z widzem, co rozgrywa się każdorazowo w akcie percepcji.

Wydobycie, jak to ujmował Douglas Crimp: „materialnego uwarunkowania znaku”, problematyzacja funkcji symbolicznej oraz referencji, poprzez strategię cytatu i fotograficznej inscenizacji, znamienna jest też dla prac Cindy Sherman⁷⁹. Tu jednak efekt ten wydaje się polegać na czym innym. W cyklu *Untitled Film Stills* (1979), gdzie Sherman pojawiała się w różnych kobiecych rolach-przebraniach: od gospodyni domowej, rozmarzonej erotycznej damy z wyższych sfer, po zdeterminowaną i niezależną młodą dziewczynę, „naturalność” referencji fotograficznej podważana jest przez wrażenie stylizacji, swoiste *mis-en-scène*, w sposobie kadrowania i oświetlenia. Z fotograficzną charakterystyką postaci i jej otoczenia łączy się sugestia pewnej narracji: obrazy sprawiają wrażenie fragmentu, nie stanowią one kontinuum, ale ze względu na wrażenie pozowania wydają się należeć do sekwencji syntagmatycznej – filmowej fikcji. Czarno-białe fotografie ukazują

[...] samotną postać kobietą w momencie zastoju, wstrzymania działań. Sytuacje takie zachodzą podczas czytania listu, patrzenia przez okno, w momencie gdy wysypały się z torby zakupy lub w chwili opuszczania domu. Za każdym razem coś „wydarzyło się lub za chwilę wydarzy się”. Sherman kreuje te sceny; wydają się one być powiększonymi kadrami filmowymi z lat czterdziestych lub pięćdziesiątych. [...] Imitacja i kpina przenikają się tak dalece, że właściwie trudno powiedzieć, jakie zachodzą między nimi relacje. Czy przywoływana jest rzeczywistość, czy sceny filmowe? Czy z ironicznym dystansem prezentowane są sytuacje bohaterów ekranowych, czy sceny z życia kobiet przypominające konwencjonalne kinowe dramaty?⁸⁰

Jak zauważał Crimp, *Fotosy* Sherman „są jak cytaty z sekwencji ujęć, budujących narracyjną ciągłość filmu”⁸¹. Wywołuje to poczucie jednoczesnej obecności i nieobecności narracji. Sytuacja ta przywodzi na myśl to, co Barthes pisał o znaczeniu obrazowym w swoim tekście zatytułowanym *Trzeci sens* (1970)⁸², rozróżniając jego poziom informacyjny (denotacyjny), tj. dosłownie pojęte przedstawienie rzeczy, poziom symboliczny (konotacyjny), związany z intencjonalnym użyciem kodów retorycznych, oraz tajemniczy

⁷⁸ K. Linker, *On Richard Prince's Photographs*, [w:] *A Forest of Signs...*, s. 55.

⁷⁹ D. Crimp, *op. cit.*, s. 186.

⁸⁰ G. Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm...*, s. 80.

⁸¹ D. Crimp, *op. cit.*, s. 181.

⁸² Skojarzenie to pojawia się u D. Crimpa (*op. cit.*, s. 181) i u C. Owensa (*The Allegorical Impulse...*, s. 233–235), chociaż nie rozwijają go bardziej szczegółowo.

„trzeci sens”, nie zredukowalny do tamtych, niedający się nazwać „dodatek”. W eseju tym, poświęconym problematyce obrazu i znaczenia w filmach Eisensteina, Roland Barthes zauważał, że w porównaniu z ruchomym obrazem filmowym, fotogramy filmowe uwydatniają „to, co w obrazie jest czysto obrazowe”⁸³, cechuje je „filmowość”, wolna od teleologicznego, intencjonalnego znaczenia – sensu dramatycznego, „historii przedstawionej” (*diegesis*) oraz samego obrazowego przedstawienia (przedmiotowej denotacji obrazu fotograficznego). Odróżniając się od tamtych, „właściwa filmowość” – jak pisze Barthes – „znajduje się w nieartykułowanym trzecim sensie”⁸⁴. Fotogram – obraz wyjęty z dzieła filmowego – jest „fragmentem jakiegoś drugiego tekstu”, „cytatem”⁸⁵, „jest on jednocześnie parodystyczny i rozpraszający”⁸⁶, sprawia, że silniej ujawnia się to, co nie podporządkowane założonym sensom: obrazowe *signifiant* bez *signifié*, które zawieszają, „udaremnia” sens symboliczny. W przeciwieństwie do sensu „oczywistego” (*obvius*), intencjonalnie narzuconego poprzez odpowiedni dobór i artykulację znaków w filmowej diegezie, w fotogramie uwydatnia się „sens otwarty” (*obtus*), który jest „nieciągły, obojętny na historię i na sens oczywisty”⁸⁷. „Sens oczywisty jest tematyczny, istnieje bowiem temat, np. pogrzebu. Sens otwarty – temat bez wariacji i rozwoju porusza się (oscyluje) ukazując się i znikając”⁸⁸, jawi się jako „pasozyt opowiadanej historii”⁸⁹.

„Trzeci sens” jest, według Barthesa, sensem wykraczającym poza funkcję symboliczną i konkretne, denotacyjne znaczenie – niczego nie reprezentuje i jest nieintencjonalny, tzn. „nie można w nim odczytać intencjonalności”⁹⁰.

⁸³ R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 40.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 41.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 40.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 41.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 39. Zauważyć można pewne pokrewieństwo między myślą Barthesa o poza-kodowym znaczeniu obrazowym a koncepcjami związanymi z surrealizmem, opartymi na dążeniu do „przekroczenia dualizmu percepcji i reprezentacji” (A. Breton, cyt. za: R. Krauss, *Photographic Conditions of Surrealism*, [w:] *eadem*, *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA–London, 1994, s. 94.) Ujęcie Bretona ciążyło jednak raczej ku zainteresowaniu psychiczną bezpośredniością, nie zwracając w większym stopniu uwagi na fizyczną realność i nieprzenikniony charakter obiektu-znaku. Odminną koncepcję proponował np. Jean Wahl: jego „fenomenologia reprezentacji” miałyby „wychodzić od faktu, że reprezentacja nie reprezentuje, ale jest” (*la representation ne represente, elle est*), a zasadniczą cechą przedmiotu jest „nieprzejrzystość” (*opacité*) – nie jest on nam dany jako wygląd (*apparence*), informujący o nim samym, ale jako zjawisko (*l'apparition*). J. Wahl, *Art et Perception*, „Minotaure”, hiver 1935, n° 6, s. 20. Doświadczenie takiego niewytłumaczonego istnienia rzeczy i sposobu jawienia się ich w percepcji jako „przejmujących molestowań” opisuje Salvador Dali w tekście *Nieeuclidowska psychologia pewnej fotografii*: „Odwroć, proszę, oczy – pisze Dali – (nawet jeśli jest to wbrew twojej woli), od hipnotyzującego centrum fotografii

Stanowi „dodatek”, „akcent”, pojawiający się „tu i ówdzie” – „jednocześnie uparty i uciekający, śliski i nieuchwytny”⁹¹ – jak np. trudne do przyporządkowania jakiemuś nadrzędnemu sensowi „wyraźne cechy i przypadkowości znaczące”:

[...] pewne zagęszczenie szminki u dworzan, tutaj gęstej i mocno podkreślonej, tam gładkiej i lekko zróżnicowanej, albo orli nos jednego, czy delikatny rysunek brwi drugiego, jego chorowita błądź, cera zmatowiona i ulizana płaskość fryzury, w której czuje się perukę i złączenie gdzieś w głębi gipsowej cery z pudrem ryżowym⁹².

To przykuwający uwagę detal, coś jakby przesadnego i nieuzasadnionego, ale nieteatralnego – nieprzechodzącego bowiem w biegun zamierzonej parodii i burleski. W jeszcze większym stopniu niż w *Untitled Film Stills*, akcenty tego rodzaju, „uparte” i nieuchwytny, oddziałują w późniejszym cyklu prac Sherman – inscenizowanych fotografiach naśladowujących kompozycyjne i malarskie efekty znanych dzieł malarstwa europejskiego: XVII-wiecznych Holendrów, renesansowych Madonn, portretów Ingresa (1989–1990). Łudzące jest w nich odtworzenie całościowego efektu oryginału, w tym malarskiego światłocienia, a jednocześnie aranżacja draperii, przestrzeni otoczenia i światła, wraz z nieco bardziej jaskrawą tonacją i fakturą odmiennością powierz-

i skieruj je ku jej lewemu rogowi. Tam bowiem, dokładnie nad chodnikiem, możesz zauważyć z osłupieniem zupełnie nagą, bladą i nieuklidesową szpulkę od nici. Zatrzymaj na niej wzrok, by jej niepozornosc nie skłoniła cię do zwątpienia w jej niewielką, ale realną obecność, w jej trwałą i czystą obiektywność. [...] Cała zagadka, którą stawia mała szpulka od nici, jaką właśnie przed tobą odkryłem, mieści się, jak tego dowiodły moje badania, w trudności, jaką dla współczesnego człowieka, przyzwyczajonego karmić się ciepłem i światłem nauk ścisłych, stanowi zrozumienie położenia tego obiektu. Współczesny człowiek odczuwa potrzebę zlokalizowania tego rodzaju obiektów w przestrzeni i czasie, i to bez odwoływania się do rozwiązań metafizycznych. [...] Ta szpulka od nici istotnie domaga się i to wielkim głosem interpretacji, stanowi bowiem obiekt obnażony przed wszystkimi właśnie z racji swego «niedostrzegalnego istnienia» i swej natury u możliwiającej mu nagle wtargnięcie do percepcji patrzącego [...]. To właśnie te szpulki bez nici, te żałośnie bląde obiekty każą nam, surrealistom, poświęcać dla siebie najlepszą część naszego czasu i naszej przestrzeni. Nasze dzieła i nasze domy są materialnym i namacalnym świadectwem przytłaczającego nagromadzenia takich obiektów i ich przejmujących molestowań, ponieważ wielkim głosem protestują one przeciw ich niezauważaniu i domagają się uznania ich oczywistej fizycznej realności”. S. Dali, *Nieuklidesowa psychologia pewnej fotografii*, tłum. M. Świnoga, „Obscura” 1988, nr 3. Pisząc o fotograficznej praktyce surrealistów, Rosalind Krauss zauważa, że fotografie ich, m. in. ze względu na szczególnie rodzaj kadrowania: „wyrwyjający [przedmiot] z tkanki rzeczywistości”, ujmowały obiekty tak jakby były one „znakami”, „reprezentacją” czegoś, „pismem” – jednocześnie jednak fotografie te w żadnym stopniu nie stanowiły interpretacji ukazującej rzeczywistości, znaczenie owej „reprezentacji” pozostawało nieprzeniknione. Wyodrębniony przedmiot jawił się więc jako znak, ale bez określonego znaczenia. R. Krauss, *Photographic Conditions...*, s. 113–114.

⁹¹ R. Barthes, *Trzeci sens*, s. 38.

⁹² *Ibidem*, s. 37.

chni, co zdradza fotograficzny, a nie malarski charakter ujęcia. W poszczególnych wizerunkach plastikowe nakładki imitujące ciało, które pozwalają uzyskać określone rysy twarzy i kształty, odcinając się nieznacznie od ciała rzeczywistego – pozującej do nich Cindy Sherman – stają się czymś w rodzaju „eisensteinowskiej peruki”, ingerującej w spójność symbolicznego przekazu, dokonującej jego „zmącenia”⁹³. Sztuczność i zatrzymanie w idealnym bezruchu sprawia, że każdy element portretu staje się jakby częścią złożonej fotograficznej martwej natury, oscylującą między byciem „sobą”: konkretną materialną rzeczą – imitacją, plastikiem, twarzą Cindy Sherman, tanim kostiumem, a wtapieniem się w całość przedstawienia: portretu czy sceny religijnej. Następuje tu, jak to często podkreślają krytycy, tematyzacja spojrzenia widza, a wraz z nią obrazu i praktyki tworzenia przedstawień, lecz dzieje się to tylko poprzez złożoną grę, jaką z nami, oglądającymi, prowadzi obraz. Zmysłowa sugestywność fotografowanych przedmiotów, połykliwość i różnorodność materii, uwodzi spojrzenie patrzącego; uderzający efekt „malarskiej” kompozycji, wraz z fotograficzną ostrością obrazu i jego dużym formatem, sprawia, że widz jest wyobrazeniowo „pochłaniany” przez obraz. Nie jest to jednak pochłonięcie (*absorption*) rozumiane na sposób modernistyczny jako czysto wzrokowa lub cielesna identyfikacja z obrazem, niezakłócona przez czynniki przedstawienia. Pochłonięcie spojrzenia, przyciąganego przez estetyczny efekt obrazu, łączy się z poczuciem dystansu i nieswojości, jakie wywołuje spostrzeżenie, że nic nie jest tu dane w prosty sposób ani też wpisane w hierarchiczny porządek sensu.

W pracach Sherman strategia cytatu i „przywłaszczenia” (*appropriation*) nie wiąże się z traktowaniem form w kategoriach tekstualnych jako powtarzalnych i podlegających konwencjonalizacji – tak jak to miało miejsce w malarstwie Petera Halleya lub Sherrie Levine. Tam formy abstrakcyjne i dzieła innych artystów ujmowane były jako znaki, na których można szczepić kolejne znaczenia, dokonując odwrócenia ich pierwotnego sensu czy też doprowadzając do sytuacji nadmiaru i w konsekwencji unieważnienia znaczeń. Tamte działania sytuowały się w wyraźnej opozycji wobec modernistycznych, uznanych za „idealistyczne” założeń: pragnienia bezpośredniej komunikacji i transcendencji. Przeciwwstawiły się im w praktyce i w założeniach. W przypadku Sherman szukanie tego rodzaju opozycji i płaszczyzny odniesienia wydaje się zbędne; jej realizacje sytuują się raczej w szerszym kontekście kultury wizualnej i związanej z nią problematyki reprezentacji⁹⁴.

⁹³ *Ibidem*, s. 39.

⁹⁴ Często rozpatrywane są one w kontekście feministycznym; próbę interpretacji prac Sherman ujmującą problematykę spojrzenia i obrazu z perspektywy feminizmu i psychoanalizy lacanowskiej stanowi tekst Amelii Jones, *Tracing the Subject with Cindy Sherman*, [w:] *Cindy Sherman. Retrospective*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Museum of Contemporary Arts, Chicago 1997, s. 33–53.

Wykorzystywane przez nią przywołania z historii sztuki pochodzą z innych obszarów niż modernistyczne malarstwo i rzeźba – przez inscenizację dawnych tematów malarskich generują napięcie między naszym skodyfikowanym rozumieniem tradycji, estetycznym oswojeniem dzieł sztuki dawnej a ich przedstawiającym charakterem, uobecniającą funkcją obrazu, wykraczającą poza symboliczną kodyfikację.

Agnieszka Rejniak-Majewska

TEXTUALITY AND ALLEGORY AGAINST MODERN CONCEPTS OF IMMEDIACY OF MEANING

(Summary)

The article discusses the theoretical background of some postmodern art practices of appropriation. In the writings of art critics' like Douglas Crimp, Craig Owens, or Rosalind Krauss, as well as in some artists' statements (Peter Halley, Sherrie Levine), there was a strong repudiation of the so-called "modern" concepts of originality, immediacy of meaning or authorship. As a result of the influence of poststructuralist theories, such concepts of modern art as the idea of original expressivity of medium and form, together with the search to go beyond conventional codes, were replaced by ideas of intertextuality, iterability, and contextual condition of meaning. Like in Roland Barthes' words, an observation that there is no way to go beyond conventional codes of communication resulted in turning towards another strategy, i.e. a play with the code. In the works of some theoretically informed postmodern artists' this criticism towards the "utopian" ideas of modern art assumed the form of pastiche and appropriation of celebrated works of modern art, so that the fact of cultural mediation in our reading of artworks was coming well apparent. The modern concept of "pure visuality" was replaced by textual attitudes and the concept of allegory which was drawn from Walter Benjamin. However, thinking about visual works in terms of textuality only may be a too narrow view. Textual categories seem to suit well those works which came under the strong influence of conventionalist theories, but it may be claimed that images put a demand for a more complex and specific theoretical attitude, like for example one proposed by Barthes in his text *The Third Meaning*.