doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/26

Filip PRĘGOWSKI
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Sztuk Pięknych, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej

OBRAZY DO CZYTANIA. RAUSCHENBERG, ROSENQUIST, SALLE, BRAUNTUCH

Niniejszy artykuł dotyczy tekstualnego przełomu, jaki nastąpił w malarstwie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, głównie za sprawą Roberta Rauschenberga. Choć w sztukach plastycznych elementy typograficzne i fragmenty tekstów obecne są od czasów kubizmu, traktowane były na różnych etapach rozwoju sztuki awangardowej w kategoriach czysto estetycznych – jako forma plastyczna, będąca składnikiem kompozycji malarskiej. W konsekwencji komunikacja z widzem w tego rodzaju sztuce rozgrywała się wyłącznie na poziomie wizualnym, poprzez bezpośrednie i na ogół błyskawiczne oddziaływanie mniej lub bardziej złożonych wzorów. Zorganizowanie kompozycji malarskiej z wielu wizerunków lub ich fragmentów w *combines* i sitodrukach Rauschenberga dokonało natomiast zasadniczej zmiany w recepcji dzieła. Sposób, w jaki Rauschenberg, ale także na przykład James Rosenquist rozdysponowali poszczególne elementy na płaszczyźnie obrazu, sprawia, że widz nie ogarnia go jednym, syntetyzującym spojrzeniem, lecz raczej odczytuje, przemierzając wzrokiem kolejne jego fragmenty. Pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu ujawniają się bowiem relacje przypominające funkcje syntaktyczne, obowiązujące w strukturach językowych.

W moim tekście chciałbym zastanowić się nad konsekwencjami tekstualnego zwrotu zainicjowanego przez Rauschenberga także w odniesieniu do dwóch innych amerykańskich artystów, których twórczość w znacznym stopniu ukształtowana była przez pop-art. Z jednej strony zamierzam przemyśleć konkretny przykład twórczości Davida Salle'a, z drugiej zaś Troya Brauntucha – artystów związanych z powstałym w drugiej połowie lat siedemdziesiątych amerykańskim nurtem The Pictures Generation. Wywodzące się z podobnej filozofii artystycznej, lecz odmienne metody pracy obu artystów zawiodły ich tam, gdzie tekstualne właściwości obrazów ujawniają się w sposób szczególny. Obrazy domagają się bowiem odczytania, a narzędziami pomocnymi do rozpoznania ich języka okazują się pojęcia palimpsestu i alegorii.

Pojedynczy strzał

Elementy liternictwa, które wkroczyły do sztuki wraz z kubizmem, były szczególnie często obecne w kompozycjach malarskich w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Można tu wśród wielu innych przykładów wymienić

twórczość takich amerykańskich malarzy, jak Al Held, Cy Twombly czy Jasper Johns. W swoich *Alphabet Paintings* z lat sześćdziesiątych Held stosował proste formy geometryczne, przypominające litery alfabetu, które choć zostały przycięte na różne sposoby i często wykraczają poza granice kompozycji, są rozpoznawalne jako konkretne znaki. Mimo to siła tych obrazów polega na zastosowanych przez artystę rozwiązaniach wizualnych i ich minimalistycznej, modularnej strukturze, a nie na czytelności samych znaków. Jeśli strategia Helda zmierzała w stronę rygoru geometrycznej abstrakcji, to Johns i Twombly stosowali liternictwo w formule malarstwa gestu. Lecz nawet mimo iż kompozycje Twombly'ego począwszy od późnych lat pięćdziesiątych często zawierały pisane odręcznym, zamaszystym pismem cytaty poetyckie, przede wszystkim działają one jako ślad malarskiej ekspresji i osobistego gestu malarza. Twombly stosował je bowiem raczej jako rodzaj „wizualnego *ready-made*" niż przeznaczony do odczytania tekst.[1] Tak jest również w przypadku kompozycji malarskich Johnsa z tego samego okresu, składających się z cyfr i liter, uporządkowanych w regularne szeregi i kolumny. Jak pisał Leo Steinberg, malowane przez Johnsa znaki przemawiają jako produkty kultury i demonstrują właściwości stworzonych przez człowieka obiektów,[2] a zatem nie są przeznaczonymi do odczytania symbolami. Widz odbiera je jako emblematy kolektywnego doświadczenia lub – jak napisała Mary Jacobus w odniesieniu do malarstwa Twombly'ego – jedną z „odwiecznych form spotkania z kulturową pamięcią,"[3] lecz ich wypracowana jakość estetyczna nie angażuje aktywności semantycznej, tylko pobudza wrażliwość czysto wizualną.

Tego typu użycie elementów typograficznych sprawia, że prace wymienionych artystów sytuują się w obszarze paradygmatu modernistycznego, opierającego się na holistycznym modelu recepcji. Obrazy te, niezależnie, czy reprezentują geometryczną prostotę, czy też eksponują bogactwo malarskiej materii, odbierane są zawsze w kategoriach czysto wizualnych, w ramach pojedynczego spojrzenia i – jak pisała Rosalind Krauss – postrzegane są jako Gestalt, czyli jednorodna, niepodzielna całość.[4] Była to formuła charakterystyczna dla sztuki abstrakcyjnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, którą Krauss określiła mianem *single-image painting*.[5]

Pojęcie to jest bliskie określeniu *one-shot painting*, używanemu przez Kennetha Nolanda, przedstawiciela amerykańskiej abstrakcji pomalarskiej, choć nie jest z nim tożsame. Idea „pojedynczego strzału" wywodzi się z metody pracy, która polegała na ukończeniu dzieła za pierwszym podejściem, bez dodatkowych sesji, bez poprawek i zmian.[6] W zamierzeniu prace powstałe w ten sposób miały charakteryzować się jak najbardziej bezpośrednią, natychmiastową komunikacją obrazu z widzem.[7] Steinberg, analizując w kategoriach mechanicznej precyzji i wydajności powstałe w ten sposób obrazy Nolanda z końca lat sześćdziesiątych, wskazywał, że jego metoda pracy przypominała przemysłowy proces produkcji seryjnej, polegającej na tworzeniu form z części i elementów (na przykład silników i samochodów).[8] Z tej perspektywy krytyk próbował określić typ odbiorcy, do którego były skierowane obrazy artysty. Ostatecznie metoda pracy naznaczona seryjnością i wydajnością produkcji przemysłowej zakładała „odmienne nastawienie psychiczne, nową relację z widzem."[9] Steinberg sugerował, że widz powstałych w ten sposób prac prawdopodobnie był uosobieniem dynamiki współczesnego życia i towarzyszącego mu pośpiechu, a także nastawienia na specjalizację i efektywność.[10]

Kawałek po kawałku

Zamierzam jednak rozpatrzyć zupełnie inną kategorię malarstwa, do której należą prace aranżujące elementy wizualne na kształt relacji syntaktycznych, przez co ich wizualny charakter otrzymuje silne wsparcie dyskursywne.

Jak wskazała Krauss, artystą, który odkrył nowy sposób komunikowania się dzieła z widzem, był Rauschenberg. Mimo że w latach pięćdziesiątych również tworzył prace typu *single-image*, działające na odbiorcę w sposób bezpośredni i natychmiastowy, zwrócił się ostatecznie w stronę kolażu, choć bardzo odmiennego od tego, który stosowali kubiści i dadaiści.[11] Rauschenberg

Robert Rauschenberg, *Small Rebus*, 1956, olej i technika mieszana na płótnie, 95 x 117,5 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA), The Panza Collection, © Robert Rauschenberg Foundation / VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York

w ramach stosowania różnorodnych mediów, jak malarstwo, tzw. *transfer drawings* czy graficzna technika sitodruku, wykorzystywał reprodukcje fotograficzne dzieł klasyki malarstwa, ilustracje z kolorowych magazynów i fotografie prasowe, zestawiając je w złożone kompozycje wzajemnie nakładających się obrazów. Znakomitym przykładem takiej praktyki jest dzieło należące do kategorii tzw. *combine paintings*, zatytułowane *Small Rebus* (1956), w którym artysta zestawił fotografie z magazynów sportowych, znaczki pocztowe, reprodukcję obrazu Tycjana *Porwanie Europy*, dziecięcy rysunek, rodzinne zdjęcie i fragment mapy Stanów Zjednoczonych.[12] Jak zauważyła Krauss, każdy element użyty przez Rauschenberga ma tę samą wagę w całej kompozycji i żaden nie wyróżnia się na tle innych jako pierwszoplanowy.[13] Oznacza to brak strukturalnej hierarchii poszczególnych części składowych kompozycji, ponieważ wszystkie one prezentują się wobec spojrzenia widza jako jednakowo istotne, zarówno we wzajemnych relacjach, jak i w odniesieniu do całości. Z tego właśnie powodu *Small Rebus* i inne tego typu prace Rauschenberga, zwłaszcza jego sitodruki, odwołują się do doświadczenia syntaktycznego, polegającego na zdolności składania wypowiedzi z poszczególnych jej elementów (znaków). Poszczególne obrazki funkcjonują jako ciąg równoważnych części, składających się na nadrzędną strukturę. To, co uczynił Rauschenberg, polega na wymuszeniu specyficznej relacji widza z obrazem, będącej w istocie jego odczytywaniem „kawałek po kawałku, obrazek za obrazkiem”.[14] I choć nie ma żadnej sugestii dotyczącej kierunku czy kolejności, w której widz powinien podążać za poszczególnymi elementami, nie jest on w stanie objąć wzrokiem i przyswoić całej kompozycji za pomocą pojedynczego spojrzenia, jak w przypadku malarstwa typu *single-image*. Zmiana komunikacji dzieła z odbiorcą, jakiej dokonał artysta, polegała zatem na przejściu z trybu czysto wizualnego, charakteryzującego

James Rosenquist, *F-111*, 1964–65, olej na płótnie i aluminium, 23 panele, łącznie: 304,8 x 2621,3 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork (MoMA), © Estate of James Rosenquist / VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York

się oddziaływaniem bezpośrednim i natychmiastowym, do trybu dyskursywnego, odzwierciedlającego naturę języka. Choć relacje syntaktyczne pomiędzy wizerunkami nie opierają się na żadnej znanej gramatyce ani nie ustanawiają określonego znaczenia, sprawiają jednak, że uwaga widza koncentruje się na syntetyzowaniu następujących po sobie elementów kompozycji, co odbywa się w pewnym przedziale czasowym.[15] Błyskawiczny charakter relacji obrazu z widzem, zobrazowany użytą przez Nolanda metaforą pojedynczego, celnego strzału,[16] zastąpiony został zatem interakcją rozłożoną w czasie i wymagającą innego rodzaju uwagi niż w tym pierwszym przypadku.

Aby zastanowić się nad rozróżnieniem między tymi dwoma trybami działania kompozycji malarskiej, warto odnieść się do dwóch pojęć, tradycyjnie związanych zarówno z lingwistyką, jak i sztukami wizualnymi, czyli do ekspresji i reprezentacji. W myśli o sztuce ekspresja często definiowana jest jako forma wizualnej komunikacji, pozbawiona elementów deskryptywnych i związana z aspektami znaczenia niezawierającymi wyraźnego odniesienia do konkretnej tematyki. Ekspresja jest intuicyjna, przedstawia rzeczy w bezpośredni sposób i nie opiera się na żadnej określonej wizualnej strukturze (gramatyce) dzieła, dlatego często bywa utożsamiana ze sztuką abstrakcyjną.[17] Tymczasem reprezentacja ma charakter deskryptywny i podporządkowana jest zasadzie tworzenia struktur pojęciowych, charakteryzujących przedstawianą rzeczywistość; klasyfikuje rzeczy i ich właściwości. Zatem jeśli ekspresja, opierająca się w sztukach wizualnych na subiektywnym doświadczeniu podmiotu, prowadzi odbiorcę do czysto estetycznego doświadczenia, to reprezentacja dąży do opisu określonego stanu rzeczy i opiera się na zasadach semantyki. Jednak niezależnie od powyższych różnic, pojęć tych nie należy traktować wyłącznie w bieguno-

wej opozycji. Jak dowodził angielski filozof i psycholog Cecil Alec Mace, wzajemna relacja między ekspresją i reprezentacją w języku może być scharakteryzowana w taki sposób, że „fakty i twierdzenia stają się reprezentacjami jedynie w zdaniach, które jednocześnie wyrażają stany umysłu."[18] Podobnie ujął to Matthew Bowman, angielski historyk i krytyk sztuki, wskazując, że ekspresja, a właściwie ekspresyjność (ang. *expressivity*), bo takiego dokładnie pojęcia użył, jest warunkiem wstępnym dla reprezentacji.[19]

Złożone relacje między ekspresją i reprezentacją wydają się oddawać sposób, w jaki recepcja prac Rauschenberga, składających się z wielu zestawionych ze sobą wizerunków, różni się od koncepcji malarstwa typu *single-image*. Niezależnie od tego, jak odmienne są od siebie prace wymienionych artystów – Helda, Twombly'ego, Johnsa i Nolanda – wszystkie one są przykładami ekspresji rozmaitych idei współczesnego świata, ponieważ wyrażają je w sposób bezpośredni i natychmiastowy (wprawdzie stylistyka Twombly'ego i Johnsa jest zamaszysta i emocjonalna, Helda i Nolanda zaś – neutralna i bezosobowa, ale w przypadku wszystkich ich dzieł komunikacja z widzem polega na błyskawicznym impulsie i sile wyrazu kompozycji tworzącej jednorodną całość). Z kolei prace Rauschenberga są reprezentacjami współczesnego życia, ponieważ wyrażają je w sposób dyskursywny i temporalny, to znaczy analitycznie, krok po kroku, wizerunek za wizerunkiem.

Fragmenty fragmentów

Dyskursywny zwrot w twórczości Rauschenberga zapowiadał sztukę pop-artu i okazał się symptomatyczny dla tego kierunku. Pop-art, opierający się na prozaicznej ikonografii i czyniący obiektem

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

swojego zainteresowania banalną codzienność, odrzucił współczesną mu awangardę, zarówno w postaci monumentalnej abstrakcji gestu, jak i redukcyjnego, bezosobowego minimalizmu. Estetyka czerpiąca inspiracje z komiksu, reklamy i kolorowych magazynów opierała się na poszukiwaniu relacji pomiędzy różnorodnymi wizerunkami, zachowującymi jednak równorzędną rolę i równorzędne znaczenie w obrębie całej kompozycji. Estetyczna zmiana, która nadeszła wraz z pop-artem, była wynikiem potrzeby eksplorowania kulturowych kodów, obecnych w świecie masowej konsumpcji, i tworzonych przez nie stereotypów i schematów. Jak pisał Hal Foster, idea ta polegała na tym, aby schematy te zdemontować, a następnie złożyć ponownie i odkryć dzięki temu zasadę ich działania.[20]

Dobrym przykładem takiej praktyki jest twórczość Rosenquista. Artysta ten wykorzystywał w swojej pracy metody i techniki, których nauczył się w przemyśle reklamowym na początku swojej kariery, i – podobnie jak Rauschenberg – używał wizerunków obecnych w naznaczonej konsumpcjonizmem współczesnej przestrzeni wizualnej. W jego słynnej pracy *F-111* (1964–1965), tytułowy samolot wojskowy przedstawiony został na tle powiększonego do ogromnych rozmiarów wizerunku spaghetti, wypełniającego podłużną kompozycję. Główny motyw jest jednocześnie częściowo przysłonięty wizerunkami innych obiektów, jak popularne ciasto biszkoptowe, tzw. *angel food cake*, opona samochodowa, żarówka czy parasol. Wybrane, jak się wydaje, na chybił trafił dobra konsumpcyjne uzupełnione są wizerunkiem głowy dziewczynki o blond włosach, nakrytej profesjonalną, fryzjerską suszarką do włosów, oraz widokiem eksplozji bomy atomowej. Ogromne *tableau*, składające się z pięćdziesięciu dziewięciu paneli, wypełnia przestrzeń dużej sali galerii (obraz znajduje się w nowojorskim MoMA) i wyeksponowane na trzech ścianach, dosłownie osacza oglądającego je widza.

Jak zauważył krytyk sztuki Donald Kuspit, twórczość Rosenquista była określana jako malowanie „fragmentów fragmentów."[21] Fragment, którego fundamentalną rolę w kulturze docenił Theodor W. Adorno, sprzeciwia się pozorom totalnej integralnej jedności. *F-111* Rosenquista rozbija tę iluzję całości nie tylko dlatego, że stosuje fragmentaryczne wizerunki, lecz także dlatego, że po prostu nie jest możliwe objęcie całej kompozycji jednym spojrzeniem. Tak jak w przypadku prac Rauschenberga, widz zmuszony jest odczytywać obraz kawałek po kawałku, odkrywając syntaktyczny charakter relacji pomiędzy poszczególnymi elementami. Lecz niezależnie od tego fragmentaryczne wizerunki pozostają łamigłówką i, co więcej, jest to „łamigłówka bez klucza, zasadniczo nieodgadywalna."[22] Kuspit pisał, że:

> Rosenquist tworzy dzieła połamane, a ich połamanie wydaje się przemawiać w imieniu tego, co nieznane, jakkolwiek znane byłyby fragmenty, z których się one składają. Możemy zrozumieć detale, ale nigdy całokształtu, który mierzy się z nami w całej swojej niezgrabnej kompletności jako emblemat jakiegoś nienazwanego, a jednak silnie doświadczonego uczucia. Rosenquist osiąga najlepsze efekty, kiedy udaje mu się jego strategia emblematyczna – kiedy zdaje się wyrażać niemożliwą wręcz zażyłość za pomocą kombinacji niepasujących do siebie obrazów rzeczywistości.[23]

Palimpsest

To szczególne uczucie „niezgrabnej kompletności," osiągniętej poprzez zestawienie obrazów, które częściowo się zasłaniają, prowadzi do pojęcia palimpsestu – manuskryptu zapisanego na tym samym podłożu kilka razy, w którym późniejsze teksty naniesiono na wcześniejsze. Palimpsesty tworzono od czasów antycznych do późnego średniowiecza, by oszczędzać rzadkie materiały piśmiennicze, jak na przykład welin, będący odmianą pergaminu. Powstawały w wyniku kulturowych zmian, sprawiających, że dotychczasowe teksty postrzegano jako nieaktualne, a zatem takie, które można zastąpić nowymi. Kluczową cechą palimpsestów jest warstwowy układ pisanych treści, wynikający z faktu, że choć wcześniejsze teksty były usuwane (wywabiane chemicznie), z czasem usunięcie to okazywało się niedokładne, a wytarty

tekst stawał się znowu czytelny. Palimpsesty traktowano jako niezwykle interesujące świadectwa przeszłości i paleograficzne osobliwości szczególnie w dziewiętnastym wieku, kiedy dostrzegano w nich widmowe ślady dawnych, pozornie utraconych i zapomnianych przekazów, które ostatecznie okazały się możliwe do odczytania.[24] W epoce romantycznej i wiktoriańskiej postrzegano je zaś w kategoriach metafory warstwowego charakteru zarówno kultury, jak i ludzkiej psychologii.[25]

We współczesnym dyskursie krytycznym takie kategorie, jak autorstwo czy podmiot artystyczny, a także pojęcia tekstu oraz aktywności pisania i czytania definiowane są w sposób, który można odczytać jako metaforyczne odniesienie do palimpsestu. Na przykład Julia Kristeva opisała tekst literacki jako „permutację tekstu, intertekstualność," wskazując, że „w przestrzeni jednego tekstu krzyżuje się i neutralizuje wiele wypowiedzeń, które pochodzą z innych tekstów."[26] W podobny sposób tekst literacki definiował Roland Barthes:

> W owym idealnym tekście mamy do czynienia z wielością sieci, które grają ze sobą w taki sposób, by żadna z nich nie mogła kontrolować pozostałych; tekst ten jest galaktyką *signifiants*, a nie strukturą *signifié*; nie ma on początku; ma charakter odwracalny; można doń się dostać przez rozliczne wejścia, z których żadne nie powinno zostać pochopnie uznane za główne: kody, które tekst uruchamia, rysują się jak okiem sięgnąć, są nierozstrzygalne (sens nigdy nie jest w nich podporządkowany jakiejś decyzji, chyba że byłby to rzut kośćmi); systemy sensów mogą sobie podporządkować ten absolutnie mnogi tekst, lecz ich liczba, ze względu na nieskończoność języka, nigdy nie będzie ograniczona.[27]

Wśród wielu artystów, których twórczość bardzo przypomina cechy palimpsestu, wyjątkowym przykładem może być Salle. Jego kariera jako malarza rozpoczęła się pod koniec lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Jego twórczość łączono w tym czasie z dwoma odrębnymi środowiskami artystycznymi. Z jednej strony należał on do pokoleniowej grupy amerykańskich artystów nazwanej The Pictures Generation, składającej się przeważnie z absolwentów California Institute of the Arts (tak jak sam Salle). Artyści ci na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdobyli rozgłos dzięki krytycznej analizie współczesnych środków masowego przekazu i kultury popularnej. Kontynuując tradycję minimalizmu i pop-artu, stosowali techniki zawłaszczania (ang. *appropriation*) i montażu, wykorzystując w swojej pracy gotowe fotografie, realizując filmy i performans, choć część z nich, jak Salle właśnie, zajmowała się również malarstwem. Z drugiej strony, dzięki wyróżniającej się czasem surowością i ekspresyjnością technice malarskiej[28] został on zaliczony w poczet przedstawicieli nurtu neoekspresjonizmu, zdobywającego w tym czasie wielką popularność początkowo w Nowym Jorku, a wkrótce na całym świecie.

Strategia Salle'a zdaje się wywodzić wprost z metody budowania syntaktycznych połączeń między wizerunkami, stosowanej przez Rauschenberga i Rosenquista, jednak tym, co go wyróżnia, jest nakładanie obrazów w przenikające się i wzajemnie odbierające sobie czytelność warstwy.[29] Składające się na kompozycje obrazów Salle'a wizerunki, pochodzące z takich źródeł, jak fotografia, reklama, dzieła dawnych mistrzów malarstwa czy sztuka modernizmu, różniące się tematycznie i stylistycznie, rozmieszczone są w obrębie pola obrazowego jak gdyby przypadkowo, niedbale i nierzadko wzajemnie się przysłaniają. Salle scala je w sposób, w jaki palimpsest splata teksty – poprzez wielość planów i płaszczyzn, „znajdujących się na kolizyjnym (dys)kursie," jak to określił krytyk i artysta Mario Diacono.[30] Poszczególne warstwy, odbierając sobie wzajemnie czytelność, uruchamiają grę dysonansów i przeciwieństw – sugerują możliwość odczytania, zarazem ją zawieszając. Choć nie można odczytać w obrazach Salle'a żadnej specyficznej treści, widz podąża za ich dyskursywną aktywnością i wewnętrznymi relacjami tekstualnymi. Ostatecznie, nie wyróżniając żadnego z elementów kompozycji pod względem wagi i znaczenia (podobnie jak jest to w przypadku prac Rauschenberga i Rosenquista), artysta osiąga efekt ich wzajemnego neutralizowania się.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Parataksa

Oprócz palimpsestu wizualna struktura obrazów Salle'a przypomina także, jak zasugerował Diacono, parataktyczną budowę zdania, polegającą na współrzędności poszczególnych zdań składowych w obrębie jednego zdania złożonego. Składnia parataktyczna dąży do łączenia kolejnych zdań składowych jedno po drugim, z użyciem spójników współrzędnych lub bez spójników w ogóle, co nadaje tym członom równy status w całym zdaniu złożonym.[31] Ponieważ w takim przypadku relacje logiczne pomiędzy zdaniami składowymi nie są określone, ich ustalenie pozostawione jest intuicji odbiorcy.[32] Parataksa częściej charakteryzuje wypowiedzi w pierwszej osobie, wymieniające lub wyliczające rzeczy i zjawiska, których podmiot bezpośrednio doświadczył, albo czynności, które wykonywał.[33] W potocznym języku struktury parataktyczne są często stosowane do określenia bezpośredniego doświadczenia i uczestnictwa w gorączce codziennego życia. W literaturze zaś, a zwłaszcza w poezji, wyrażają treści niejednoznaczne, odwołujące się nie tyle do logicznego rozumowania i wnioskowania, ile podkreślające subiektywne przeżycie podmiotu.[34]

Wizualnym odpowiednikiem tego typu relacji pomiędzy poszczególnymi elementami wypowiedzi mogą być obrazy Salle'a z późnych lat osiemdziesiątych i z lat dziewięćdziesiątych. Na przykład praca *Ugolino's Room* (1990–1991) składa się z warstwowo nałożonych cytatów z dawnego malarstwa, monochromatycznych portretów, konturowych szkiców postaci kobiecych i samochodów, wizerunków tradycyjnych masek afrykańskich (w stylu, jaki zainspirował Picassa w jego wczesnokubistycznym okresie) czy komiksowych dymków. Wszystkie te elementy pozostają równoważne w całej kompozycji obrazu, poza przedstawieniem w tle, przypominającym scenę rodzajową z piętnastowiecznego malarstwa flamandzkiego. Elementy znajdujące się w wierzchnich warstwach nie zdradzają żadnych relacji między sobą, żadnej zależności logicznej ani przyczynowego oddziaływania; są po prosu rozmieszczone na planie obrazowym w przypadkowym porządku. Wyglądają jak elementy wyłowione na chybił trafił ze strumienia rzeczy, a następnie policzone. Ponieważ brakuje między nimi jakiejkolwiek relacji, obraz staje się zagadkową wyliczanką.

Ugolino

Tekstualną naturę obrazu zdradza też jego tytuł, odwołujący się do historycznej postaci średniowiecznego hrabiego włoskiego, Ugolino della Gherardesca. W trakcie niekończących się konfliktów, które nękały Toskanię w trzynastym wieku, Ugolino, przedstawiciel jednej ze zwaśnionych partii, stał się osobistym wrogiem arcybiskupa Pizy, Ruggieri degli Ubaldini, i został skazany na śmierć głodową w wieży Torre dei Gualandi w Pizie, wraz ze swoimi synami i wnukami. Historię tę uwiecznił w *Boskiej Komedii* Dante, umieszczając Ugolino i arcybiskupa Ruggieri w najniższym kręgu piekła, gdzie spotkany przez Dantego i Wergiliusza hrabia opowiada historię swojego uwięzienia i śmierci głodowej. Ugolino pokutuje w piekle za swoją polityczną zdradę (arcybiskup zaś za okrucieństwo), a w ramach kary, uwięziony razem ze swoim oprawcą, wgryza się bez końca w jego czaszkę.[35]

Oczywiście odwołania do motywów literackich są rzeczą powszechną w sztukach plastycznych i sam fakt, że obraz Salle'a zdradza tego typu inspiracje, nie czyni go wyjątkowym. Jego wyjątkowość polega na czym innym. Tradycyjnie, gdy dzieła sztuki przedstawiały, sugerowały lub w jakikolwiek inny sposób nawiązywały do określonych, występujących w literaturze wydarzeń czy postaci, zawsze czyniły to w zgodzie z duchem utworu. Artyści mogli parafrazować określone wątki, komentować je z ironią, adaptować do współczesnych okoliczności, lecz raczej im nie zaprzeczali. Tymczasem to właśnie zrobił Salle z historią Ugolino. Artysta przedstawił ją nie tylko niezgodnie z literackim wzorem *Boskiej Komedii*, lecz także z malarską tradycją przedstawiania bohatera Dantego jako cierpiącego głód w ciemnym lochu, w otoczeniu synów i wnuków (jak na przykład w obrazach Williama Blake'a i Henry'ego Fuseli). Znajdująca się w tle kompozycji Salle'a scena, nawiązująca stylistycznie do piętnastowiecznego malarstwa flamandzkiego, przedstawia ucztę w średniowiecznym wnętrzu. Choć jest

ona w znacznym stopniu przesłonięta nałożonymi na nią w kilku warstwach wizerunkami, ciągle można dostrzec postaci siedzące przy zastawionym stole. Niezależnie od tego, którą z nich jest sam Ugolino i czy w ogóle został przedstawiony, z pewnością nie jest to dramatyczna scena cierpienia i głodu, lecz względnego dobrobytu.

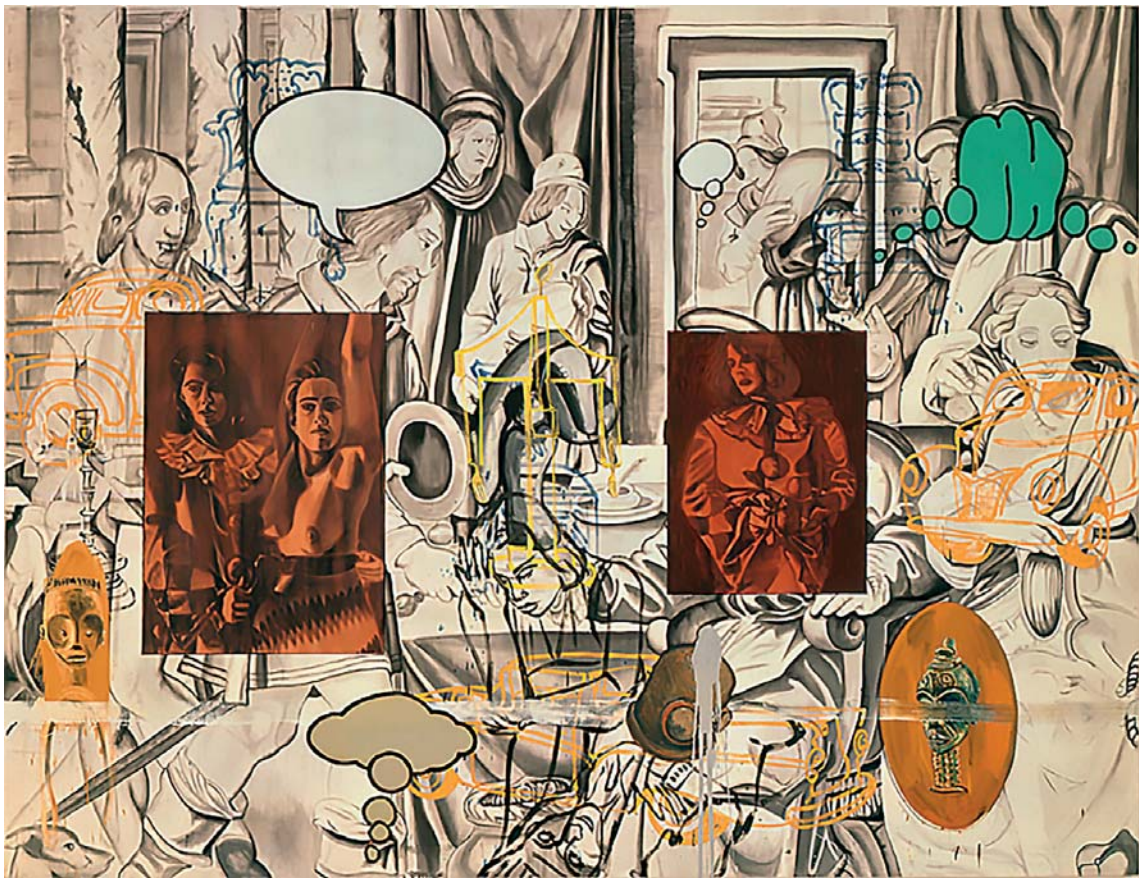
Odwrócenie sensu osadzonego w tradycji literatury motywu jest w istocie jego zaprzeczeniem. Motyw nawiązujący stylistycznie do dawnego malarstwa, wraz ze swoim tekstualnym suplementem w postaci tytułu obrazu, staje się subtekstem – niebezpośrednim komentarzem, ukrytym w gąszczu przesłaniających go wizerunków, możliwym do odczytania tylko w kontekście literackich referencji. Komentarz jest negatywny, choć, jak się wydaje, przekazany w ironiczny sposób. Mówi on, że reprezentacje, które kuszą możliwością odczytania ich sensu, ostatecznie okazują się tego sensu pozbawione lub przepełnione sensem zafałszowanym, niezgodnym z kulturowymi punktami odniesienia, a rolą obrazu jest ten fakt dyskretnie ujawnić.

Takie były w istocie założenia artystów należących do The Pictures Generation. Jeden z nich, malarz i krytyk sztuki Thomas Lawson, w swoim słynnym manifeście *The Uses of Representation*, opublikowanym w 1979 roku, wymieniając artystów związanych z grupą, jak Erica Beckman, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Matt Mullican, David Salle, a także siebie samego, deklarował, że w obszarze ich zainteresowania leżała reprezentacja jako taka i że obrazy, które tworzyli, nie odwoływały się do natury i rzeczywistego świata, lecz do świata wizerunków, czyli do historii sztuki, ilustracji, fotografii, kina i telewizji.[36] Lawson wskazywał, że o ile tradycyjna sztuka przedstawieniowa rozumiana jest jako referencyjna wobec rzeczywistości, o tyle sztuka artystów skupionych wokół The Pictures Generation polegała na tworzeniu „reprezentacji reprezentacji." Jeśli reprezentacja jest odpowiednikiem rzeczywistej obecności – przekonywał Lawson – wówczas „reprezentacja reprezentacji oznacza podwójną nicość, a to, co pozostaje, jest jedynie strukturą samej reprezentacji jako trybu znaczenia."[37] Sztuka tworząca „reprezentacje reprezentacji" przepełniona jest „sprzecznymi znaczeniami, czyniącymi z niej ostatecznie znak braku jakiegokolwiek znaczenia."[38] Zatem celem tego rodzaju sztuki była, według krytyka, analiza mechanizmów, w ramach których rozumienie świata uwarunkowane jest przez jego reprezentacje i ukształtowane przez media, które te reprezentacje produkują.[39] Chodziło o zbadanie sposobów działania kulturowych znaków przy ich jednoczesnym użyciu; efektem zaś miała być krytyka mass mediów i kultury popularnej, dokonujących nieustannej manipulacji reprezentacjami i ich znaczeniami. Dobrym podsumowaniem powyższych uwag mogą być słowa Salle'a. W wywiadzie z krytykiem Fosterem artysta wspominał:

> Kiedy miałem mniej więcej dwadzieścia jeden lat, przytrafiła mi się dziwna rzecz. Któregoś dnia jechałem w dół Santa Monica Boulevard – to było popołudnie, kiedy nagle, jak to się mówi – ni stąd, ni zowąd – doznałem czegoś w rodzaju objawienia. Zobaczyłem, że wszystko na świecie jest zarówno sobą samym, jak i reprezentacją własnego pojęcia i że obie te formy istnieją równocześnie. Wyglądają tak samo, ale nie są dokładnie tym samym – chciałem więc otworzyć przestrzeń między nimi. I wtedy zrozumiałem, że w mojej pracy chcę wbić klin między nazwę i nazwane. Czułem się styranizowany, musząc określać rzeczy ich własnymi nazwami. I to był rzeczywiście punkt wyjścia dla mojej twórczości.[40]

Alegoria

W 1977 roku Brauntuch, jeden z najbardziej rozpoznawalnych artystów The Pictures Generation, stworzył serię fotograficznych sitodruków zatytułowanych *1 2 3*, które zostały po raz pierwszy pokazane na wystawie *Pictures*, zorganizowanej w tym samym roku przez krytyka i kuratora Douglasa Crimpa. Wystawa prezentowała twórczość kilku przedstawicieli grupy. Z czasem zyskała status jednego z legendarnych wydarzeń w sztuce amerykańskiej tamtego czasu. Na serię składają się trzy prace, stworzone z wykorzysta-



David Salle, *Ugolino's Room*, 1990–1991, akryl i olej na płótnie, 213 x 289,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, © David Salle / VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York

Troy Brauntuch, *1 2 3 (Opera, Staircase, Tank)*, 1977, Litografia i sitodruk na papierze, tryptyk 3 x (94 x 119 cm), courtesy of the artist and Petzel, New York

niem trzech szkiców: rysunku czołgu, westybulu w klasycystycznym wnętrzu i fragmentu scenografii do opery Wagnera.[41] Wizerunki są stosunkowo niewielkie, zostały przedstawione na trzech identycznych, jednorodnych, czerwonych tłach, każdy w nieco innym miejscu własnego pola obrazowego. Tryptyk robi wrażenie eleganckiego dzięki swojej minimalistycznej oszczędności, lecz pozbawiony jakiegokolwiek komentarza czy objaśnienia, pozostaje jednocześnie całkowicie enigmatyczny. Tajemnica trwa, dopóki widz nie dowie się, że autorem szkiców był Adolf Hitler. Jak pisał Crimp w tekście towarzyszącym wystawie *Pictures* pod tym samym tytułem:

> Każda operacja, której Brauntuch poddaje te obrazy, wyraża trwanie oczarowanego, zdumionego spojrzenia, którego pragnieniem jest, aby ujawniły one swoje tajemnice, lecz w rezultacie pozostają jeszcze

> bardziej zwykłymi obrazkami, a dystans od historii, która je stworzyła, nie zmniejsza się. Ów dystans jest wszystkim, co one znaczą.[42]

Tryptyk *1 2 3* był początkiem dłuższego zaangażowania artysty w tematykę estetyki nazistowskiej, ciągle obecnej we współczesnej kulturze wizualnej, choć często nierozpoznanej.[43] Brauntuch używał w swoich pracach wizerunków przepełnionych znaczeniem mrocznej przeszłości, które jednak w znacznym stopniu pozostawało ich wewnętrzną tajemnicą. W ten sposób odkrywał osobliwą bezradność obrazów, które bez komentarza, bez tekstowego suplementu pozostawały nieczytelne.

Właśnie ten aspekt pracy Brauntucha – obrazu uzupełnionego o dyskursywny suplement, który wytycza zupełnie nowe kierunki interpretacyjne i inicjuje całkowicie nowy rodzaj artystycznej metarefleksji – interesował krytyka Craiga Owensa w jego eseju *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, opublikowanym w dwóch częściach w magazynie *October* w 1980 roku. W tekście Owens podjął zagadnienie alegorii i jej wpływu na współczesną sztukę i jej krytyczną analizę.[44] Alegoria jako literacki i artystyczny środek wyrazu, uchylający literalne znaczenie dzieła na rzecz dodatkowego znaczenia przenośnego, została odrzucona przez modernizm jako figura anachroniczna, która dawno wyczerpała swój potencjał i warta jest jedynie historycznego namysłu.[45] W sztukach wizualnych alegorię postrzegano jako efekt złego gustu lub estetyczną porażkę co najmniej od końca dziewiętnastego wieku, zarzucając jej między innymi brak siły i potencjału, który przypisywano symbolowi. O ile bowiem symbol jest zdolny jednocześnie przekazywać znaczenia na wielu poziomach, a przypisywaną mu zwykle zaletą jest jego błyskawiczne i bezpośrednie działanie, o tyle w odniesieniu do alegorii podkreślano jej sztywny i konwencjonalny związek z obiektem.[46] Jak wskazywał Owens, zdyskredytowanie alegorii w sztukach plastycznych wynikało z jej silnych związków z dziewiętnastowiecznym historyzmem, ubierającym współczesność w kostium antycznej przeszłości.[47] Jako taka, alegoria okazała się niezgodna z duchem sztuki modernistycznej, od której oczekiwano, by skupiała się na współczesnych aspektach życia lub na wewnętrznym doświadczeniu podmiotu artystycznego. Lecz wykluczenie alegorii okazało się nietrwałe (a może nawet pozorne, jak wskazywał Benjamin Buchloh);[48] wprowadzona bowiem ponownie do analiz literackich przez Waltera Benjamina i Paula de Mana, stała się pojęciem zdolnym wyjaśniać funkcjonowanie, a także strukturę języka i wizualnych kodów we współczesnej kulturze.[49]

Niemożność czytania

Jak zauważył Owens, „w strukturze alegorycznej jeden tekst czytany jest poprzez drugi, jakkolwiek fragmentaryczna, przerywana lub chaotyczna nie byłaby ta relacja."[50] Zatem alegoria przepisuje pierwotny tekst i go dubluje, stając się jego komentarzem. Zgodnie z tą zasadą, we współczesnej sztuce „obrazowanie alegoryczne jest obrazowaniem zawłaszczonym", a więc wziętym z innego źródła, dzięki czemu uzyskuje ono nowe znaczenie, wypierając tym samym znaczenie poprzednie.[51] Choć alegoria nie jest hermeneutyką, przekształcając jedno znaczenie w drugie, dokonuje w sztuce transformacji z doświadczenia czysto wizualnego w tekstualne – przekonywał Owens. Rozważania te doprowadziły go dokładnie do tej samej konkluzji, do której doszła Krauss. Zgodnie z nią to Rauschenberg był artystą, który zapoczątkował ten zwrot w sztuce współczesnej, a świadczą o tym nie tylko jego prace z cyklu tzw. *combines* i serigrafii, lecz także ich tytuły, jak *Allegory* (1959–60) czy *Rebus* (1955).[52]

Lecz Owens, rozpatrując alegorię w kontekście sztuki zawłaszczania, przede wszystkim odwoływał się do twórczości artystów The Pictures Generation, w tym także do tryptyku *1 2 3* Brauntucha. Obierając tekstualny kierunek wytyczony przez Rauschenberga, artyści The Pictures Generation używali gotowych wizerunków, jak kadry z filmów, fotografie i reprodukcje, w sposób, który pozbawiał je ich pierwotnego znaczenia. Zostały one tym samym przekształcone w piktogramy, nieoznaczające jednak już tego, co przedstawiały. „W alegorii obraz jest

hieroglifem, alegoria jest rebusem; pismem składającym się z obrazów" – pisał krytyk. Chociaż prace Rauschenberga i tryptyk *1 2 3* Brauntucha w zasadniczy sposób różnią się w rozdysponowaniu elementów kompozycji i ich zagęszczeniu w polu obrazowym, w obu przypadkach odbiorca zmuszony jest do odczytywania niekompletnych wizerunków, jakby były „fragmentami albo runami, które należy odszyfrować."[53] Prace Rauschenberga i Brauntucha w paradoksalny sposób łączą wykluczające się działania, z jednej strony oferując znaczenie, z drugiej zaś je odraczając.[54] Ta zasadnicza sprzeczność była i jest jednym z głównych powodów krytyki sztuki postmodernistycznej, a tryptyk Brauntucha stanowił doskonały cel dla tego typu ataków. Ostatecznie reprodukcje rysunków Hitlera, pozbawione podpisów informujących o ich pochodzeniu, pozostają nierozpoznane, a co za tym idzie, pozbawione znaczenia i nieczytelne. Lecz, jak przekonywał Owens, prace Brauntucha wyrażają dokładnie ten brak znaczenia obrazów i ich nieczytelność i to właśnie sprawia, że są alegoriami:

> To, czy kiedykolwiek odnajdziemy klucz potrzebny do odkrycia ich sekretu, pozostanie kwestią czystego przypadku i to właśnie nadaje pracom Brauntucha niezaprzeczalnego patosu będącego jednocześnie źródłem ich siły.[55]

W tym miejscu warto zauważyć, że koncepcje palimpsestu i alegorii nie wykluczają się wzajemnie, tylko raczej oferują różne perspektywy spojrzenia na to samo zjawisko. Oba te pojęcia odkrywają bowiem ten sam impuls dekonstrukcji, tkwiący we współczesnej sztuce, i odsłaniają jej tekstualny potencjał, narzucając widzowi formę kontaktu z dziełem, polegający na jego czytaniu. W zacytowanym wcześniej fragmencie Owens, wskazując, że „w strukturze alegorycznej jeden tekst czytany jest poprzez drugi," dodał jednocześnie, że to właśnie palimpsest jest paradygmatyczny dla pracy alegorii.[56] Zarówno palimpsest, jak i alegoria jawią się jako zwodnicza struktura, przepełniona „sprzecznymi znaczeniami, czyniącymi ostatecznie [ze sztuki] znak braku jakiegokolwiek znaczenia," jak pisał w przywołanym wcześniej ustępie Lawson. Choć poszczególne wizerunki składające się na obrazy mogą być czytelne i jako takie poddają się wstępnej identyfikacji, pozostają jednak wzajemnie nieadekwatne, a ich relacje zbudowane są na antynomii. Z tego powodu odczytanie ich sekwencji zawieszone jest w stanie niepewności i niemożności.[57]

W swoim tekście Owens przywołał pojęcie „alegorii niemożności czytania" (ang. *allegories of the impossibility of reading*), pochodzące z literackich analiz de Mana, opublikowanych w zbiorze *Alegorie czytania*. Wydaje się, że poniższy fragment, w którym de Man charakteryzuje alegorię jako strukturalne zakłócenie pomiędzy literalnymi i metaforycznymi poziomami (warstwami) języka, gdzie oba wzajemnie sobie zaprzeczają i się unieważniają, mógłby też stanowić dobry przykład relacji palimpsestu i alegorii:

> Na wzorzec wszystkich tekstów składa się figura (lub system figur) i jej dekonstrukcja. Ponieważ jednak model taki nie może być domknięty przez ostateczne odczytanie, tworzy on z kolei uzupełniającą nakładkę [ang. *superimposition*] figuralną, która opowiada o nieczytelności pierwszej narracji. (...) Alegoryczne narracje opowiadają o porażce czytania. (...) Alegorie są zawsze alegoriami metafory i jako takie są zawsze alegoriami niemożności czytania.[58]

Melancholijne spojrzenie

Zatem alegoryczne dzieło sztuki, niezależnie od tego, czy jego wizualna struktura przypomina palimpsest, czy też nie, oferuje komentarz oparty na niepełnych i fragmentarycznych znaczeniach. Choć uruchamia ono aktywność czytania, nie jest możliwe złożenie poszczególnych jego fragmentów (wizerunków) w spójną całość. Z kolei interpretacja oparta na literalnym ich odczytaniu, a więc takim, które potwierdza status poszczególnych wizerunków jako reprezentacji konkretnych rzeczy, które przywołują (żarówka, portret, samochód, afrykańska maska, czołg, westybul), sprawia, że prace te stałyby się zaledwie afirmacją towarowego aspektu współczesnego życia (a więc

potwierdzałyby w istocie degradację rzeczy do statusu towaru) lub też – ewentualnie – pozostałyby jedynie eleganckim, estetycznym artefaktem. Alegoryczne odczytanie pozwala uniknąć takiej powierzchownej interpretacji i odkrywa element krytyczny i dekonstrukcyjny, narzucając wprawdzie nastrój melancholii. Zgodnie z analizami Benjamina istotą alegorii jest bowiem melancholijne spojrzenie na ruiny świata, który niegdyś stanowił całość. „Alegorie są tym w królestwie myśli, czym ruiny w królestwie rzeczy" – pisał.[59] Co więcej, jak zauważył:

> Jeśli pod wpływem melancholijnego spojrzenia przedmiot staje się alegoryczny, jeśli melancholia sprawia, że uchodzi z niego życie, jeśli zostaje porzucony – martwy, a jednak zabezpieczony na wieczność – to alegoryk ma do swojej dyspozycji: przedmiot zdany na jego łaskę i niełaskę. To znaczy: od tej chwili jest on całkowicie niezdolny do emanowania znaczeniem czy sensem; znaczenia przysługuje mu tyle, ile udzieli mu go alegoryk.[60]

Melancholia towarzysząca obrazom alegorycznym wynika z poczucia dystansu, nieustannej porażki w próbie syntezy nakładających się na siebie wzorów w logiczny komunikat. Współczesne alegoryczne dzieło mówi o pragnieniu, które pozostaje ciągle niespełnione, o dążeniu nieustannie odkładanym. Jego dekonstrukcyjna siła nakierowana jest nie tylko przeciw współczesnym mitom, które stanowią materiał dla dzieła, ale także przeciw symbolicznemu totalizującemu impulsowi charakteryzującemu sztukę modernistyczną.[61]

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Mary Jacobus, *Reading Cy Twombly. Poetry in Paint* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2016), 5.

[2] Leo Steinberg, „Jasper Johns. The First Seven Years of His Art," w *Other Criteria. Confrontations With Twentieth Century Art* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2007), 27–28.

[3] Jacobus, *Reading Cy Twombly*, 3.

4 Rosalind Krauss, „Rauschenberg and the Materialized Image," w *October Files: Robert Rauschenberg*, red. Branden W. Joseph (Cambridge, MA, London: MIT Press, 2002), 40.

[5] Ibidem.

[6] Alex J. Taylor, „One-Shot Painting," w red. Alex J. Taylor, *In Focus:* Gift *1961–2 by Kenneth Noland*, Tate Research Publication, 2017, dostępny 16 marca 2020, https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland/one-shot-painting, Zob też: William C. Agee, *Kenneth Noland: The Circle Paintings 1956–1963*, red. Alison de Lima Greene, (Houston: Museum of Fine Arts, 1993), 37. Kat. wyst.

[7] Barbara Rose, „Quality in Louis," *Artforum*, vol. 10, no. 2 (1971): 65.

[8] Leo Steinberg, „Other Criteria," w *Other Criteria. Confrontations With Twentieth-Century Art*, 79–80.

[9] Ibidem, 81.

[10] Ibidem.

[11] Krauss, „Rauschenberg and the Materialized Image," 40.

[12] Ibidem, 50.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem, 40.

[15] Ibidem, 41.

[16] Kurator Carl Belz, by opisać sposób oddziaływania obrazów Nolanda, użył określenia *visual blitz*, które choć trudne do przetłumaczenia na język polski, wydaje się jednocześnie bardzo celne (nomen omen). Określenie to sugerowało również to, że malarz w swojej twórczości pragnął rywalizować z bezpośredniością oddziaływania środków masowego przekazu. Alex J. Taylor, „One-Shot Painting," w red. Alex J. Taylor, *In Focus:* Gift *1961–2 by Kenneth Noland*, Tate Research Publication, 2017, dostępny 16 marca 2020, https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland/one-shot-painting.

[17] *Encyclopaedia Britannica*, „Representation and Expression in Art," dostępny 16 marca 2020, https://www.britannica.com/topic/aesthetics/The-work-of-art#ref11704.

[18] Cecil Alec Mace, „Representation and Expression," *Analysis*, vol. 1, no. 3 (1934): 34.

[19] Matthew Bowman, „Allegorical Impulses and the Body in Painting," *Re-bus*, vol. 1 (2008): 28, dostępny 16 marca 2020, https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus/rebus_issue_1.pdf.

[20] Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Age of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2012), 11.

[21] Donald Kuspit, „James Rosenquist: The Fragments of a Romance, the Romance of the Fragment," w *The New Subjectivism. Art in the 1980s* (New York: Da Capo Press, 1993), 271.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem, 271–272.

[24] Sarah Dillon, „Reinscribing De Quincey's Palimpsest: The Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies," *Textual Practice*, vol. 19, no. 3 (2005): 243–244.

[25] Najbardziej znanym przykładem tego typu nawiązań jest opublikowany w 1845 roku esej Thomasa De Quinceya *The Palimpsest*, w którym autor wykorzystuje pojęcie palimpsestu jako metaforę ludzkiego umysłu i pamięci. Dillon, „Reinscribing De Quincey's Palimpsest," 245.

[26] Julia Kristeva, „Problemy strukturowania tekstu," tłum. Wiktoria Krzemień, *Pamiętnik Literacki*, nr. LXIV z. 4 (1972): 235.

[27] Roland Barthes, *S/Z*, tłum. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiewska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999), 39.

[28] Charakterystyka ta nie odnosi się do całej twórczości artysty, tylko raczej do jej początkowego okresu, czyli przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

[29] Ze względu na warstwową strukturę obrazy Salle'a często zestawiane są z serią obrazów Francisa Picabii z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku, tzw. *transparencies*; zob. np. Catherine Millet, „David Salle / Francis Picabia," w *David Salle / Francis Picabia* (Paris: Galerie Thaddaeus Ropac, 2013), 10–13. Kat. wyst.

[30] Mario Diacono, „Ellipsis and Conflation: Salle's Imploded Vision of Art History," w *David Salle*, trans. Marguerite Shore (Boston MA: Mario Diacono Gallery, 1990), 7. Kat. wyst.

[31] Paul Baker, Sibonile Ellece, *Key Terms In Discourse Analysis* (London, New York: Continuum, 2011), 86.

[32] Roland Greene, Stephen Cushman et al., red., *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics* (New Jersey: Princeton University Press, 2012), 650.

[33] Greene, Cushman, *The Princeton Encyclopaedia*, 650.

[34] Jako przykład wypowiedzi parataktycznej często podawane jest słynne powiedzenie Juliusza Cezara: „Veni, vidi, vici." *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics* podaje także przykład krótkiego imagistycznego wiersza Ezry Pounda *In a Stadion of a Metro* z 1913 roku: The apparition of these faces in the crowd: Petals, on a wet, black bough. Greene, Cushman, *The Princeton Encyclopaedia*, 650. Wiersz zacytowałem za: David Ayers, *Modernism. A Short Introduction* (Malden MA, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing 2004), 8.

[35] Dante Alighieri, *Boska Komedia*, tłum. Julian Korsak, *Piekło*, Pieśń XXXII–XXXIII (Warszawa: Fundacja Nowoczesna Polska, 2012), 117-123.

[36] Thomas Lawson, „The Uses of Representation. Making Some Distinctions," w *Mining Gold. Selected Writings (1979–1996)* (Zurich: JRP|Ringier Kunstverlag, 2004), 21.

[37] Ibidem.

[38] Thomas Lawson, „A Fatal Attraction," w Ibidem, 72.

[39] Lawson, „The Uses of Representation," 22, 24.

[40] Hal Foster, „David Salle, Thirty Years Later. A Conversation Between Hal Foster and David Salle," w *David Salle, Ghost Paintings* (Chicago: The Arts Club of Chicago, 2013), 53. Kat. wyst.

[41] Ponieważ ostatni motyw wydaje mi się trudny do identyfikacji, opieram się na opisie Douglasa Eklunda w: Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974–1984* (New York: The Metropolitan Museum of Art: 2009), 103. Kat. wyst.

[42] Douglas Crimp, „Pictures," *October*, vol. 8 (Spring 1979): 85.

[43] Eklund, *The Pictures Generation*, 104.

[44] Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," część 1: *October*, vol. 12 (Spring 1980): 67–86; część 2: *October*, vol. 13 (Summer 1980): 58–80. Warto w tym miejscu dodać, że dwa lata po ukazaniu się eseju Owensa niemiecki historyk sztuki i krytyk Benjamin Buchloh opublikował tekst *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*. O ile Owens zastosował tradycyjne rozumienie alegorii dla celów dekonstrukcyjnego przemyślenia współczesnych praktyk artystycznych, a zwłaszcza tzw. zawłaszczania (ang. *appropriation*), o tyle Buchloh, traktując tę praktykę równoważnie z kategorią montażu, włączył do swoich rozważań także sztukę dadaizmu, amerykańskiego pop-artu i minimalizmu. Jeśli Owens traktował alegorię jako środek do opróżnienia znaków z ich pierwotnego znaczenia, to Buchloh rozumiał ją w kategoriach krytyki ideologii i wychodząc od pism Waltera Benjamina, wskazywał, że montaż w sztuce awangardy był formą sprzeciwu wobec dewaluacji obiektów do statusu towaru w kulturze kapitalizmu. Zob.: Benjamin Buchloh, „Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum*, vol. 21, no. 1 (1982): 43–56.

[45] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 67.

[46] Bowman, „Allegorical Impulses," 21; Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 82–83. Zob. też: Benedetto Croce, *Aesthetic*, trans. Douglas Ainslie (New York: Moonday, 1966), 34–35.

[47] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 76.

[48] Zob. przyp. 44.

[49] Bowman, „Allegorical Impulses," 22.

[50] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 68–69.

[51] Ibidem, 69.

[52] Ibidem, 68; część 2, 64.

[53] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 70.

[54] Ibidem.

[55] Owens, „The Allegorical Impulse," część 2, 72.

[56] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 69.

[57] Owens, „The Allegorical Impulse," część 2, 61.

[58] Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. Artur Przybysławski (Kraków: Universitas, 2004), 246.

[59] Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki (Warszawa: Sic!, 2013), 234.

[60] Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego*, 243.

[61] Owens, „The Allegorical Impulse," część 2, 80.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Bibliografia

Baker, Paul i Sibonile Ellece. *Key Terms In Discourse Analysis*. London, New York: Continuum, 2011.

Barthes, Roland. *S/Z*. Tłum. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiewska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.

Benjamin, Walter. *Źrodło dramatu żałobnego w Niemczech*. Tłum. Andrzej Kopacki. Warszawa: Sic!, 2013.

Bowman, Matthew. „Allegorical Impulses and the Body in Painting." *Re-bus*, vol. 1 (2008): 21–46. Dostępny 16 marca 2020. https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus/rebus_issue_1.pdf.

Crimp, Douglas. „Pictures." *October*, vol. 8, Spring (1979): 75–88:

de Man, Paul. *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. Artur Przybysławski. Kraków: Universitas, 2004.

Diacono, Mario. „Ellipsis and Conflation: Salle's Imploded Vision of Art History." Trans. Marguerite Shore, 5–20. W *David Salle*. Boston MA: Mario Diacono Gallery, 1990. Kat. Wyst.

Dillon, Sarah. „Reinscribing De Quincey's Palimpsest: The Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies." *Textual Practice*, vol. 19, no. 3 (2005): 243–263.

Eklund, Douglas. *The Pictures Generation, 1974-1984*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009. Kat. wyst.

Foster, Hal. „David Salle, Thirty Years Late. A Conversation Between Hal Foster and David Salle." W *David Salle, Ghost Paintings*, 47–58. Chicago: The Arts Club of Chicago, 2013. Kat. wyst.

Foster, Hal. *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Age of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2012.

Greene, Roland i Stephen Cushman, et al. red. *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

Jacobus, Mary. *Reading Cy Twombly. Poetry in Paint*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2016.

Krauss, Rosalind. „Rauschenberg and the Materialized Image." W *October Files: Robert Rauschenberg*, red. Branden W. Joseph, 39–56. Cambridge, MA, London: MIT Press, 2002.

Kristeva, Julia. „Problemy strukturowania tekstu." Tłum. Wiktoria Krzemień. *Pamiętnik Literacki*, nr LXIV z. 4 (1972): 233–250.

Kuspit, Donald. „James Rosenquist: The Fragments of a Romance, the Romance of the Fragment," 271–276. W *The New Subjectivism. Art in the 1980s*. New York: Da Capo Press, 1993.

Lawson, Thomas. „A Fatal Attraction," 69–73. W *Mining Gold. Selected Writings (1979–1996)*. Zurich: JRP|Ringier Kunstverlag, 2004.

Lawson, Thomas. „The Uses of Representation. Making Some Distinctions," 19–24. W *Mining Gold. Selected Writings (1979–1996)*. Zurich: JRP|Ringier Kunstverlag, 2004.

Mace, Cecil Alec. „Representation and Expression." *Analysis*, vol. 1, no. 3 (1934): 33–38.

Millet, Catherine. „David Salle / Francis Picabia," 10–13. W *David Salle / Francis Picabia*. Paris: Galerie Thaddaeus Ropac, 2013. Kat. wyst.

Owens, Craig. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." Część 1: *October*, vol. 12 (Spring 1980): 67–86; część 2: *October*, vol. 13 (Summer 1980): 58–80.

Steinberg, Leo. „Jasper Johns. The First Seven Years of His Art," 17–54. W *Other Criteria. Confrontations With Twentieth Century Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2007.

Taylor, Alex J. „One-Shot Painting." W Alex J. Taylor, red. *In Focus:* Gift *1961–2 by Kenneth Noland*. Tate Research Publication. 2017. Dostępny 16 marca 2020. https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland/one-shot-painting.