

Anatomia zawłaszczenia. Postmodernizm, procedury alegoryczne i mit

Tekst ten poświęcony jest analizie głównych przesłanek i postmodernistycznych strategii artystycznych w sztuce zawłaszczenia (*appropriation art*) oraz dotyczącego jej dyskursu krytycznego w Stanach Zjednoczonych. Skoncentruję się na stosunkowo wąskim, lecz kluczowym dla rozumienia i stosowania apropracji w sztuce, okresie przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem artystów zaliczanych do tak zwanego Pictures Generation¹ oraz związanej z ich działalnością krytyki artystycznej. Nazwa ta wywodzi się od tytułu wystawy „Pictures”, która odbyła się w nowojorskiej Artists Space w 1977 roku – jej kuratorem był Douglas Crimp². Wspomniana ekspozycja zapoczątkowała rodzaj „dyskursywnego zdarzenia”³, w którym wzięli udział zarówno artyści bezpośrednio zaangażowani w tworzenie wystawy (na przykład Sherrie Levine, Robert Longo), jak i ci, którzy swoją twórczością wpisali się w wyznaczony przez nią nurt i towarzyszącą jej refleksję teoretyczną (Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler, Richard Prince). Krytyczny dyskurs zainicjowany przez Crimpa, Craiga Owensa, Benjaminą H. Buchlohą i Rosalind Krauss, ściśle związany z „krytycznymi” praktykami artystycznymi, nie tylko określił podstawowe współrzędne postmodernistycznej krytyki obrazu, lecz także oparł je na negacji wiodących kategorii modernistycznych, takich jak autorstwo, oryginalność, obecność, prawda, autonomia i tradycja (historii) sztuki. Owe rewizyjne interwencje pozwoliły również spojrzeć na wcześniejsze praktyki artystyczne przez pryzmat wypracowanych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kategorii. Obok szerokiej dyskusji na temat zróżnicowanego (zarówno subwersywnego, jak i ideologicznego) potencjału fotografii, zrewidowanego rozumienia alegorii – jako impulsu i procedury alegorycznej – w refleksji o sztuce pojawiło się wyraźnie pojęcie postmodernizmu, na nowo także zaczął funkcjonować Barthes’owski mit. Splot praktyki artystycznej i teoretycznego namysłu wygenerował złożony wizualno-dyskursywny, w istocie niepodzielny organizm, który zostanie przeze mnie poddany tytułowej anatomii w jej pierwotnym, greckim znaczeniu, czyli procesowi „sztucznej separacji różnych części (...) w celu odkrycia ich umiejscowienia, struktury”, oraz organizującej je ekonomii⁴.

¹ Szerokie omówienie sztuki artystów kojarzonych z tą wystawą oraz historycznego kontekstu ich twórczości stanowi: D. Eklund, *The Pictures Generation 1974–1984* (katalog wystawy w Metropolitan Museum), New York 2009.

² Zob. katalog wystawy Pictures z tekstem D. Crimpa o tym samym tytule: *Pictures*, New York 1977.

³ Na temat pojęcia wystawy jako „dyskursywnego zdarzenia” zob. R. Greenberg, *Exhibition as a Discursive Event*, http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html, online (dostęp: 2.04.2016).

⁴ Za: *Oxford English Dictionary*, wersja online (2016) (dostęp: 13.04.2017).

W pierwszej części artykułu dokonam analitycznej prezentacji twórczości czterech ważnych artystek, których wczesne fotograficzne projekty i strategie, wymierzone w negację modernistycznego paradygmatu, jednocześnie ogniskują i generują najistotniejsze wątki teoretyczne. Te z kolei, ze szczególnym uwzględnieniem artykułów Craiga Owensa i Benjamina H. Buchloha, stanowiące będą przedmiot drugiej partii tekstu. Wspomniani krytycy reagowali na współczesną sztukę przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dostrzegając w niej ponowoczesny impuls i system krytycznie zorientowanych strategii, dla których określenia wydobyli pojęcie alegorii, a jednocześnie odnajdowali jej źródła w działaniach awangardy. Potencjał krytyczny tej sztuki polegał ich zdaniem przede wszystkim na wewnątrzartystycznych negacjach utrwalonych pojęć i praktyk albo na uderzeniu w ich instytucjonalne i ideologiczne podwaliny. Następnie wskażę różnice i podobieństwa oraz paradoksy związane z przenikaniem się postmodernistycznej sztuki oraz krytyki i odniosę się do tekstów, które rewidowały niektóre postawy i stanowiska, na przykład dotyczące tożsamości podmiotu jako elementu konstytuującego znaczenie poststrukturalistycznego tekstu kultury. Wreszcie dopełniając niejako pierwszą, analityczną część artykułu, na podstawie kilku interpretacji dzieł autorów sięgających po strategię apropriacji (postmodernistycznych i antycypujących postmodernizm), zwrócę uwagę na poszerzony względem wcześniejszych rozważań demitologizacyjny potencjał alegorycznych praktyk artystycznych, umożliwiając demontaż amerykańskiego mitu⁵.

I.

Najogólniejszą ramą łączącą artystów amerykańskich związanych z Pictures Generation było sięganie po gotowy materiał, co było równoznaczne ze zdystansowaniem się, a nawet otwartą negacją autorstwa oraz modernistycznego mitu oryginalności⁶. W wypadku tego, co Crimp nazwał „progresywną” apropriacją, na której się tutaj skupię, można mówić o „wrogim przejściu”, które nie ma charakteru estetyzacji lub nobilitacji zawłaszczonego obiektu, ale stanowi krytyczną operację ujawniającą strukturę znaku-obrazu (lub wizualno-dyskursywnego obiektu) z jego historycznym nawarstwieniem, motywacją stojącą za jego powstaniem oraz dyskursywnymi obramowaniami. Gest zawłaszczenia dokonywał się na rozmaitych polach i w zależności od artysty lokował się na kontinuum wskazującym skalę różnicującego przekształcenia. Na podstawowym poziomie można tu mówić o powrocie do Duchampowskiego obiektu gotowego (*ready-made*), który zostaje przemieszczony i stanowi interwencję w strukturę nowego miejsca, w którym się znalazł. W przypadku francuskiego artysty stanowił on wyrazistą krytykę instytucji sztuki rozumianej jako Foucaultowskie pole dyskursywne: negację statusu dzieła sztuki, stopnia „twórczego” udziału artysty, a zatem jego artystycznej podmiotowości, tradycyjnej hierarchii i kanonu sztuki czy wreszcie krytykę instytucji jako „władzy sądenia”

⁵ Mowa tu będzie o demontażu, rozumianym jako dekonstrukcja semiotycznej i ideologicznej struktury mitu, lecz nie o jego całkowitym unicestwieniu. Więcej na ten temat zob. F. Lipiński, *The Persistence of the American Myth: (Re)visions in Art and Visual Culture*, „Acta Philologica” 2016, nr 49, s. 321–330.

⁶ Na temat „modernistycznych mitów” i ich poststrukturalistycznej dekonstrukcji zob. R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.

o sztuce, nadającej obiektom status sztuki. Wszystkie te aspekty powracają z różnym namiętnością w twórczości takich artystów jak Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman, Barbara Kruger czy Richard Prince. Jak trafnie zauważył Hal Foster, przedmioty ich aropriacji – czy to zaczerpnięte ze sfery publicznej, społecznej, czy z języka sztuki – stają się jednocześnie celem ataku i narzędziem walki (*target and weapon*)⁷. Taka paradoksalna, wzajemnie unieważniająca się podwójność stanowi strukturalny element subwersywnego funkcjonowania *appropriation art*. Znamienne, że w przypadku większości twórców podstawowym narzędziem zawłaszczenia stała się fotografia, znamionująca to, co Douglas Crimp nazwał „fotograficzną aktywnością postmodernizmu”, w której nie może być już mowy o medium jako tylko nośniku obrazu⁸. Złożona specyfika fotografii i sposobu jej funkcjonowania w kulturze stanowiła konstytutywny element krytycznego „laboratorium” sztuki i szeroko pojętej wizualności⁹.

○ ile w języku polskim słowo „zdjęcie” implikuje „zdejmowanie” gotowego obrazu, o tyle na przykład angielska fraza *to take a photograph* (nie: *to make a photograph*, co sugeruje czynność wytwarzania czegoś nowego) oznacza dosłownie „wziąć zdjęcie”, podobnie jak *to take a picture*, czyli „wziąć obraz” czegoś, zabrać wizerunek. Zatem każdy gest fotografa wydaje się polegać na zabraniu czegoś, co już istnieje, w postaci obrazu – uobrazowaniu wybranego wycinka rzeczywistości – nie stworzeniu go na nowo, lecz indeksalno-ikonicznym zawłaszczeniu. Jednocześnie jednak fotograficzne sięgnięcie po obiekt nigdy nie jest neutralne, naturalne ani obiektywne – zawsze niesie ze sobą różnie pojmowany i stosowany element konstrukcyjności zależny od wielu różnych czynników, od gestu selekcji, kadrowania jako działania znaczącego, poprzez re-produkcję rozumianą jako ponowne wytwarzanie, generujące produktywną różnicę powtórzenie, po wynikające z takiej repetycji przemieszczenie i re-kontekstualizację. Wspomniana wyżej dyslokacja z jednej strony pozwala na koncentrację na wewnętrznej strukturze „zabranego” widoku, a z drugiej – uwalnia obiekt od materialnego, funkcjonalnego i „oryginalnego” zakotwiczenia, wprowadza go w dynamiczny obieg historii i kultury, nasyca dyseminacyjną wolnością (strukturalną, lecz zawsze już zawłaszczoną przez aparaty władzy i reprezentacji), wreszcie nadaje mu, jak to określił Benjamin, „wartość ekspozycyjną”, której podstawę stanowi ruch obrazu w kulturowym, często anachronicznym unerwieniu historii¹⁰.

Najbardziej radykalną formą działania postmodernistycznych artystów były już dziś kanoniczne (skutecznie zawłaszczone przez pojemną instytucję sztuki) prace Sherrie Levine. W jej przypadku stawka fotograficznych aropriacji została niejako podniesiona o co najmniej jeden poziom. Artystka zawłaszczała bowiem to, co w wyżej nakreślonym,

⁷ H. Foster, *Subversive signs* [w:] idem, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York 1985, s. 99–100.

⁸ D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, „October” nr 15, 1980, s. 91–101.

⁹ Wizualność stanowi, jak pisał Hal Foster, złożony, historycznie i społecznie różnicowany obszar mieszczący w sobie również to, co dyskursywne i niewidoczne, ale nadal odczuwalne i kształtujące obraz z jego znaczeniami. Zob. H. Foster, *Preface* [w:] *Vision and Visuality*, pod red. H. Fostera, Seattle 1988, s. ix–xiv.

¹⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej* [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemienowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 214.

„stąbym” znaczeniu własności było przywłaszczone, opatrzone konkretnym nazwiskiem i wpisane w historyczno-artystyczną ramę, czyli fotografie autorstwa innych artystów¹¹. Co istotne, Levine nie fotografowała „oryginalnych odbitek”, ale reprodukcje zdjęć w albumach. W jej wczesnych, podpisanych nazwiskiem pracach, takich jak *After Edward Weston* (1980) czy *After Walker Evans* (1981), Levine poszerzała Duchampowski gest o działanie na obrazie, jak mogłoby się wydawać należącym do konkretnego artysty, lecz w istocie zawłaszczonym przez „historię sztuki”, funkcjonującym w instytucjonalnym i dyskursywnym, reprodukcyjnym obiegu, zawłaszczającym również samego autora w postaci jego sygnatury, działającej, wyjąwszy może jurydyczny wymiar praw autorskich, na prawach pojmanego Derridańskiego pisma, czyli znaków funkcjonujących pod nieobecność autora¹². Gest Levine był wielowymiarowy, dość jednak wskazać na jego podstawowe przesłanki. Po pierwsze, osłabia on „instancje kontrolne” w ramach historii sztuki: autora, aurę oryginału (nawet jeśli w przypadku fotografii już zawsze problematycznego) i prawa własności poprzez „słabe” przywłaszczenie, negując tym samym własny, potencjalny status „kreatywnej” i „oryginalnej” artystki. Tak zawłaszczony, a jak pisał Owens, nawet „wywłaszczony”¹³, uwolniony i wyjęty spod kontroli, obraz – poprzez negację spowodowaną podwójnym, wzajemnie unieważniającym się, autorskim przyporządkowaniem – może zostać na powrót wpisany w obręb sztuki, ale już w postaci, która manifestuje uwikłanie obiektu w złożone wizualno-dyskursywne pole sztuki i jej tradycyjne kategorie. Obiekt tego typu przestaje być przezroczysty, traci zatem swój „naturalny” charakter. Sama artystka pisała o własnych re-fotografiach jako o dynamicznej przestrzeni, w której ukazują się i znikają obrazy:

„Chciałam zrobić obraz, który przeczyłby sobie samemu. Chciałam nałożyć jeden obraz na drugi – tak że niekiedy oba obrazy znikają, a kiedy indziej oba się ujawniają; ta praca dotyczy przede wszystkim owej wibracji, tej przestrzeni pośrodku, gdzie nie ma żadnego obrazu”¹⁴.

Przestrzeń ta prowadzi do perwersyjnej oscylacji obrazu między ujawnianiem się i znikaniem i stanowi paradoksalne miejsce najbardziej wyrazistej manifestacji znakowego uwarstwienia i unerwienia obrazu. Levine zwraca ponadto uwagę na wielokrotność zapośredniczenia, umowność tego, co traktujemy jako rzeczywisty obiekt, jego fotograficzny wizerunek i wpisany w fotografię potencjał reprodukcji tego wizerunku. Punktuje ona w typowy dla postmodernizmu sposób paradoksalny fetyszym, oparty nie na fizycznym obiekcie, ale na jego reprezentacji, którą można „wziąć w posiadanie”,

¹¹ Tak jak i w przypadku innych omawianych tu artystek i artystów ograniczam się do wąskiej grupy prac powstałych w interesującym mnie okresie, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Obiektami zawłaszczonych Levine były również inne formy, takie jak obrazy malarskie czy rzeźby. Najbardziej wnikliwą analizę jej sztuki przeprowadził H. Singerman. Zob. idem, *Art History, After Sherrie Levine*, Berkeley 2012.

¹² Zob. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, tłum. J. Margański [w:] idem, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 377–404. Zwięzłą definicję derridańskiego rozumienia pisma zaproponował Jonathan Culler: pismo „prezentuje język jako serię fizycznych śladów, które działają pod nieobecność mówiącego”. Zob. J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca–New York 1989, s. 91.

¹³ C. Owens, *Dyskurs Innych. Feministki i postmodernizm* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996, s. 448.

¹⁴ S. Levine [cyt. za:] J. Siegel, *After Sherrie Levine*, „Arts Magazine” vol. 59, nr 10, 1985, s. 144.

i regulowanym przez rozmaite instancje uznaniowym określeniu jej źródła. Jak zauważył Douglas Crimp, fotografia nagiego syna Edwarda Westona – Neila, przeafotografowana w reprodukcyjnej postaci przez Levine, nie mogła być „skradziona” amerykańskiemu fotografowi, ponieważ nigdy – jako wizualna struktura – nie należała całkowicie do niego. Poza dziecku nosi bowiem w sobie wyraźny ślad antycznej tradycji kontrapostowego ułożenia ciała – ślad rozszczelniający oryginalność fotograficznego obrazu i jego całkowitą przynależność do danego autora oraz tożsamość z danym ciałem¹⁵.

Z kolei fotograficzno-aranżacyjne prace Louise Lawler, jak to ujęła sama artystka, „przedstawiają informację o »repcji« dzieł sztuki”¹⁶. Owa recepcja wiąże się z systemem ramowania, który ma charakter instytucjonalny i kontekstualny – zarówno w politycznym, jak i przestrzennym rozumieniu tych pojęć. Od początku lat osiemdziesiątych pośród licznych projektów stanowiących otwartą krytykę instytucji galerii twórczość Lawler opierała się na fotograficznym zawłaszczeniu aranżacji dzieł innych artystów. W cyklu zdjęć określaných jako *arrangements*, czyli aranżacje, fotografia stanowiła wielowymiarową, choć inną niż w przypadku Levine, krytykę instancji autora, własności i oryginalności dzieła. Fotografie Lawler ukazywały pojedyncze prace lub grupy dzieł w przestrzeniach prywatnych, galeriach i muzeach i tworzyły czytelny komunikat dotyczący rozmaitych ram „wiążących”, a nawet zawłaszczających sztukę: instytucjonalnych i rynkowych, które i reifikują obiekt artystyczny. W tym sensie zawłaszczenia Lawler dotyczą nie tyle samego obrazu, ile obrazu uchwyconego w zmiennych warunkach odbioru, rzutującego jednocześnie na „wartość ekspozycyjną”. Tutaj fotografia, która zmieniła ekonomię funkcjonowania dzieła sztuki, staje się jednocześnie krytycznym narzędziem jej analizy. W pracy *Pollock and Tureen, Arranged by Mr and Mrs Burton Tremaine* (1984) Lawler fotografuje fragment prywatnego wnętrza państwa Tremaine, w którym obraz Jacksona Pollocka został zestawiony z zabytkową dekorowaną wazą stołową. Autorstwo tego zestawienia jest wewnętrznie podzielone, obramowane i – można by rzec – składa się z wielu warstw. Po pierwsze, mamy do czynienia z dziełem znanego artysty, jednak „Pollock” stanowi tu metonię sygnalizującą wartość dzieła opatrzoną za pomocą osadzonej w kanonie historii sztuki sygnatury, niezależnie od jego specyficznej „zawartości”. Określenie „Pollock”, zwykle traktowane jako sygnatura poświadczająca oryginalność oraz tożsamość twórczego podmiotu, jako znaczące kierujące ku stabilnemu znaczonemu, w dziele Lawler gubi kontakt ze swym desygnatem i wika się w złożony ciąg znaczących funkcjonujących poza intencją, kontrolą, a nawet autorytetem autora. W rezultacie stanowi ono ślad wywłaszczenia tego dzieła i przejęcia go przez kapitalistyczne mechanizmy rynku sztuki oraz budowania indywidualnego statusu jego prawnych posiadaczy. Owa metonimia przybiera jednocześnie bardziej dosłowną i precyzyjną postać synekdochy, jeśli zauważymy, że obraz Pollocka został ujęty na fotografii Lawler jedynie fragmentarycznie. Część za całość sygnalizuje neutralizację obrazu jako specyficznej propozycji wizualnej

¹⁵ D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, op. cit., s. 98–99.

¹⁶ S. Levine [cyt za:] B. Hainley, *Mata Hari Takes a Picture* [w:] Louise Lawler, pod red. H. Molesworth, T. Walsh, Cambridge MA 2013, s. 57.

z jej artystycznym potencjałem na rzecz wspomnianego wyżej wskaźnika statusu na poziomie zarówno kapitału monetarnego, jak i symbolicznego. Taką sytuację podkreśla zestawienie Pollocka, szczerze wypełniającego górną połowę fotografii, z wazą oraz symetrycznie przyciętymi fragmentami innych naczyń. Tu zarówno znaczenie artystyczne obrazu Pollocka, jak i wartość użytkowa wazy zostają zredukowane do wartości wystawienniczej, dodatkowo podkreślonej poprzez formalne kolorystyczne pokrewieństwo płótna i dekoracji stołowego artefaktu, a same obiekty zyskują status towaru podlegającego warunkom cyrkulacji w dobie późnego kapitalizmu¹⁷. Wreszcie sama fotografia Lawler stanowi ostatni poziom owej mediacji, interpretacyjną ramę, a jednocześnie płaszczyznę wydobywającą wspomniane uwarunkowania. Są one – dosłownie – sfotografowane, gdzie fotografia stanowi to, co Rosalind Krauss nazwałaby może „rekursywną strukturą”, ujawniającą mechanizmy swojego działania, zwracającą się ku samej sobie – w tym przypadku ku zakreślonej przez Benjamina możliwości dokonania zmian w funkcjonowaniu dzieła sztuki w epoce reprodukcji, jaką posiada fotografia¹⁸. Wreszcie gest Lawler dekonstruuje jej własny status: autorstwo fotograficznej aranżacji (ramy) jest bowiem dzielone z autorstwem przestrzennej aranżacji w prywatnej przestrzeni państwa Tremaine, a także ze śladowym autorstwem Pollocka (po którym zostaje jedynie zneutralizowany malarski ślad, zawłaszczony przez estetyczne odniesienie do dekoracji, i zdepersonalizowana, wpisana w tytuł fotografii Lawler sygnatura „Pollock”) oraz z bezimienną autorską proveniencją zabytkowego naczynia. Na marginesie warto dodać, że sama Lawler, generując wymierzony w instytucje „kontrdykurs”¹⁹ i dokonując rozbiórki sposobu funkcjonowania sztuki, tak jak i inni omawiani tu artyści szybko została wpisana w kanon i nie uniknęła rynkowego zawłaszczenia przez instytucje, które poddała krytyce.

Jeśli Levine i Lawler działały na polu (historii) sztuki, kwestionując jej modernistyczne, tożsamościowe mity, to dwie kolejne artystki pracowały przede wszystkim na materiale zaczerpniętym z szeroko pojętej popkultury. Zawłaszcceniowa strategia Cindy Sherman prezentowana w cyklu *Untitled Film Stills* (1977–1980) oprócz wielu innych aspektów tych prac (których tu nie będę omawiał) w porównaniu z Levine i Lawler wydaje się najbardziej subtelna, opiera się bowiem na trudno uchwytnych skojarzeniach, nieostrości wizualnych stereotypów, pracy przypominania i pamięci wizualnej. Sherman w cyklu czarno-białych fotografii jest zarówno autorką zdjęć, jak i ich przedmiotem, przez co problematyzuje status obu tych kategorii. Sięga bowiem po konwencję kadru filmowego czy stopklatki, która ma stanowić ekran neutralizujący autorską tożsamość oraz podważający medialną proveniencję jej fotografii. Sherman występuje tam jako nieznana z nazwiska aktorka i zarazem postać z bliżej nieokreślonego filmu; mamy dostęp jedynie do fragmentu wyrwanego z domniemanej całości. Artystka przedstawia tę bohaterkę

¹⁷ Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011.

¹⁸ Jak pisze Krauss, rekursywna struktura to „struktura, której niektóre elementy tworzą zasady, które generują samą tę strukturę”. Zob. R. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge MA 2011, s. 4.

¹⁹ A. Fraser, *In and Out of Place* [w:] Louise Lawler, op. cit., s. 12.

zawsze samotnie, w sytuacjach typowo kinowych i zgodnych ze stereotypową rolą kobiecą, o czym pisała zarówno w kontekście filmu, jak i tego cyklu Laura Mulvey: jako pani domu w kuchni, nostalgiczna, porzucona kochanka, przedmiot erotycznego spojrzenia czy zapłakana ofiara²⁰. W każdym przypadku, wpisanej w fotograficzne ujęcie perspektywie, przypominającej różne formy kadrów filmowych, towarzyszy określone napięcie, wstrzymana narracja, zagrożenie – potęgujące wrażenie wyrwania z jakiegoś kontinuum, a zatem potwierdzające rzekomo filmowe pochodzenie zdjęcia. Sherman tworzy symulakry – kopie bez oryginałów, które mają jednocześnie uruchamiać w widzu pamięciowe skojarzenie, pragnienie odnalezienia nieistniejącego źródła; w dodatku – i tu pojawia się drugie przemieszczenie – w odmiennym od fotografii porządku filmu. Artystka nie tyle zatem sięga po gotowe obrazy, ile tworzy (podwójnie) własne (i jednocześnie nie-własne) wizualne przedstawienia, których „kontur” wyznacza zawłaszczona konwencja filmowych ujęć, pól i ról. Podmiotem zawłaszczenia filmowej konwencji staje się w efekcie widz, wpadający w przygotowane przez Sherman sidła. Ponadto jeśli w przypadku Levine jej autorstwo jest paralelne z gestem fotograficznego zawłaszczenia, generującego warstwy znaczeń obrazu, a u Lawler – z gestem tworzenia ramy za pomocą fotografii i dzielonej z innymi aranżacji obrazów, to wydaje się, że Sherman eksponuje swoją podmiotowość i autorski udział w bardzo wyrazisty sposób. Właśnie przez to bezpośrednie zaangażowanie w obraz, jednoczesne przyjęcie pozycji zarówno przedmiotu, jak i podmiotu reprezentacji, a więc fantazmatycznego modelu rozczepienia podmiotowości, tożsamość artystki i autoprezentacyjny potencjał cyklu zostają jednak jeszcze bardziej zanegowane. Przedmiotowo-podmiotowa relacja nie opiera się na binarnej opozycji, ale na różnicy, której wypadkową są same fotografie ujawniające konstrukcyjność wszelkiej podmiotowości i wizerunku, uwikłanie w (pop)kulturową sieć konwencji.

Strategia zawłaszczenia oraz przepracowania i aranżacji gotowego materiału leży także u podstaw twórczości Barbary Kruger. Tym, co odróżnia tę autorkę od opisywanych artystek, jest konsekwentne łączenie obrazu i tekstu. Kruger sięga po całe spektrum materiałów wizualnych z popkultury, fotografii z magazynów i prasy, fragmentów obrazów reklamowych, ale i niekiedy reprodukcji dzieł sztuki, które na zasadzie kołażu łączą z wydawałoby się prostym, wyrazistym komunikatem werbalnym – różnymi sloganami zaadresowanymi do widza, przechwytyjącymi jego/jej uwagę, ale przede wszystkim zmuszającymi do ustalenia własnego miejsca w rozmaitych, nacechowanych politycznie polach dyskursywnych. Jak zauważa Alexander Alberro, na pozór komunikatywne i perswazyjne prace Kruger mają raczej charakter interpelacji, która zgodnie z Althusserowską koncepcją ideologii zmusza odbiorcę do identyfikacji z adresowanym do niego komunikatem poprzez instrumentalne konstytuowanie podmiotowości w akcie komunikacji²¹. Kruger jednak nie ideologizuje, lecz wykorzystując strategię ideologii, dokonuje

²⁰ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* [w:] eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Warszawa 2010, s. 33–47; eadem, *Cosmetics and Abjection. Cindy Sherman 1977–1987* [w:] *Cindy Sherman*, pod red. J. Burton, Cambridge, MA 2007, s. 65–82.

²¹ A. Alberro, *Picturing Relations: Images, Text and Social Engagement* [w:] A. Alberro, M. Gever, M. Kwon, C. Siquiers, H. Foster (wstęp), *Barbara Kruger*, New York 2010, s. 193–200.

dekonstrukcji stereotypów i ustalonych przez nie masowych tożsamości na rzecz partycypacyjnej negocjacji kategorii i ich ciągłego procesualnego stawania się. Obrazo-teksty Kruger ujawniają ponadto wizualno-dyskursywną infrastrukturę działania władzy między innymi w obszarze płci, kultury, historii, polityczności widzenia i reprezentacji. Autorka dokonuje tym samym charakterystycznego dla poststrukturalistycznej koncepcji tekstu unieważnienia dystynkcji między obrazem i tekstem. Podmiotem mówiącym przez hybrydę obrazu i tekstu nie jest sama Kruger – autor połączonych ze sobą fragmentów jest bowiem niepoliczalny, są nim uwikłane w struktury władzy wizualność i język. Dobry przykład stanowi praca, w której Kruger wykorzystata jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów sztuki nowożytnej – fragment malowidła Michała Anioła ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej, ukazujący stworzenie Adama przez Boga Ojca, a dokładniej gest zbliżenia boskiego palca wskazującego do dłoni pierwszego człowieka. Wertykalnie zorientowany wykadrowany fragment fresku został dodatkowo podzielony poziomymi czarnymi pasmami. Na najszerszym z nich, środkowym, widnieje słowo *divinity*, czyli „boskość”, co określa sam proces powstawania obrazu – boskiego aktu stworzenia, który przekłada się również na klasyczną narrację o artystycznym akcie twórczym dokonywanym przez genialnego, „boskiego” artystę. Tytułowe zdanie, które rozpoczyna się mniejszą czcionką na górze pracy Kruger i kończy na dole, w całości brzmi: „Inwestujesz w boskość arcydzieła”. Autorka na tym jednak nie poprzestaje – zwracając się do widza w drugiej osobie liczby pojedynczej, zmusza go do postawienia pytania o własną „inwestycję” w wartość i znaczenie dzieła, o to, jaki dyskurs uruchamia i czy ta ubóstwiająca inwestycja nie ma charakteru inwestycji kapitału symbolicznego, podtrzymującej *status quo* kanonu historii sztuki (w tym przypadku dzieła masowo rozpoznawalnego i utowarowionego), opartego na boskich „mistrzach” i ich „męskich” dziełach.

Artystyczna, zawłaszczeniowa strategia Kruger ma złożony charakter, łączy w sobie różne aspekty działalności Levine, Lawler oraz Sherman. O ile jednak Levine zawłaszcza gotowy już materiał, o tyle Lawler zestawia rozmaite jego elementy ze sobą, ukazując problematyczny status takiej aranżacji, a także podobnie jak Sherman operuje skonwencjonalizowanym językiem tego, co stanowi przedmiot jej krytyki – reklamowej, popkulturowej hiperrzeczywistości regulowanej prawami obrotu kapitału, ustalającej hierarchię władzy i wartości. Wszystkie trzy artystki dokonują przenikliwej analizy struktur znaczących chętnie „naturalizowanego” obrazu, zwłaszcza gdy mowa o rzekomo analogicznym, ontologicznie i epistemologicznie bliskim rzeczywistości obrazie fotograficznym. Jak zauważył Crimp,

„Reprezentacja powróciła w ich pracach nie w znajomym kostiumie realizmu, który dąży do tego, by przypominać coś istniejącego uprzednio, ale jako autonomiczna funkcja, którą można opisać jako »reprezentację jako taką«. Jest to reprezentacja uwolniona z tyranii tego, co reprezentowane”²².

Przywłaszczenie przybiera zatem postać wywłaszczenia, uwolnienia i manifestacji znaczących jako struktury sygnifikacji. Kwestia ta została jeszcze wyraźniej postawiona

²² D. Crimp, *Pictures* (katalog wystawy), s. 19.

przez Crimpa w poprawionej wersji jego tekstu, opublikowanej w czasopiśmie „October” dwa lata później. W odniesieniu do sztuki, która „spowodowała zerwanie z modernizmem”, Crimp proponuje określić ją mianem „postmodernistycznej”²⁵. Skoro opis modernistycznego dzieła sztuki, powiada krytyk, wiązał się z odkrywaniem powierzchniowej struktury, a więc miał charakter topograficzny, to sztuka postmodernistyczna wiąże się z analizą, którą można by nazwać stratygraficzną, badającą warstwy, czyli historyczną dynamikę i mediację obrazu poddawanego zawłaszczeniu, cytowaniu, fragmentacji, ramowaniu czy aranżacji. „Nie trzeba dodawać – konkluduje Crimp – że nie poszukujemy źródeł czy początków, ale struktur znaczenia: pod każdym obrazem zawsze znajduje się inny obraz”²⁴. Taka programowa deklaracja amerykańskiego badacza, pisana zarówno z perspektywy krytyki artystycznej, jak i artystów, wyraźnie negująca dotychczasowe, choć już silnie rozchwiane działaniami minimalizmu, pop-artu i konceptualizmu modernistyczne paradygmaty, znalazła swoją kontynuację w bogatej recepcji krytycznej promowanej przez niego sztuki, która stanie się przedmiotem analizy w kolejnej części artykułu.

II.

Okres przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to czas intensywnego przenikania się teorii i sztuki, krytyki i praktyki. Trudno jednak udzielić pierwszeństwa jednej ze stron, gdyż sztuka uruchamiała specyficzny dyskurs analityczny, podczas gdy teoria stanowiła podglebie, a nawet wyrazisty intertekst rozmaitych działań artystycznych. W 1976 roku Rosalind Krauss i Anette Michelson założyły czasopismo „October”, które stało się jednym z głównych propagatorów poststrukturalizmu – pism Barthes’a, Derridy i innych. Kluczowym impulsem była nie tylko obecność Derridy na amerykańskich uniwersytetach, lecz także pojawienie się przekładów publikacji zarówno Barthes’a, jak i w 1977 roku – roku wystawy „Pictures” – książki Waltera Benjamina *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*²⁵. W książce tej niemiecki filozof dokonuje restytucji i reinterpretacji dawno zdyskredytowanego pojęcia alegorii, które w proponowanym przez niego ujęciu wydawało się znakomicie określać działania postmodernistycznych artystów.

Pojęcie alegorii w odniesieniu do artystycznej praktyki postmodernizmu, włączając w to wcześniejsze przejawy pokrewnych postaw artystycznych, rozpropagował Craig Owens w opublikowanym w 1980 roku dwuczęściowym eseju *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism*²⁶. Postrzega on działalność współczesnych artystów, w tym wyżej wspomnianych, właśnie jako „alegoryczny impuls”, a jednocześnie wskazuje na symptomy alegorycznego myślenia w sztuce ich poprzedników²⁷. Mimo iż alegoria

²⁵ Idem, *Pictures*, „October” 1979, vol. 8, s. 87.

²⁴ Ibidem.

²⁵ W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 2013.

²⁶ C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* [w:] idem, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley 1992, s. 52–69; *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2* [w:] idem, *Beyond Recognition*, op. cit., s. 70–87.

²⁷ Na przykład Roberta Rauschenberga i Roberta Smithsona. Zob. również C. Owens, *Earthwords* [w:] idem, *Beyond Recognition*, s. 40–51.

jawiała się jako nieaktualna figura nowożytności²⁸, Owens wyprowadza alegoryczny wymiar sztuki postmodernistycznej, a zwłaszcza tej, która operuje strategią zawłaszczenia, przede wszystkim z Benjaminowskiej interpretacji alegorii.

Dla niemieckiego filozofa „alegorie są tym w królestwie myśli, czym ruiny w królestwie rzeczy”²⁹. Emblematyczna ruina sygnalizuje, że alegoria operuje fragmentem jakiejś całości, stanowi element wyrwany z kontekstu, przemieszczony, jest naznaczona brakiem, który uruchamia interpretacyjne pragnienie. Dochodzi tu do rozluźnienia struktury znaczącej, przeciwstawnego symbolicznemu zakotwiczeniu znaczonego i znaczącego – co odpowiada analizie struktur znaczących dokonywanej przez postmodernistycznych artystów. Podczas gdy relacja symbolu i desygnatu ma charakter synekdochy, czyli znaczące stanowi konstytutywny element znaczonego, niejako je „ucieleśnia”, alegoria jest „domeną tego, co arbitralne, konwencjonalne, niemotywowane”³⁰. Myślenie alegoryczne wiąże się zatem z operowaniem konwencjami oderwanymi od domniemanej substancji, znakami, których zakotwiczenie ma już charakter widma, a nie konkretnego, a nawet dawno zginęło za czasoprzestrzennym horyzontem. Alegoria jako ruina to również figura nieciągłości historycznej, całkowicie rozbrajająca linearnie myślenie o czasie i możliwości przetrwania przeszłości – ustala melancholijne spojrzenie w przeszłość naznaczone nieokreśloną stratą, niekompletnością, nieokreślonym brakiem.

W przełożeniu na artystyczne działania alegoryczne ów historyczny rozróżnienie opiera się na różnicującej analizie fragmentów, a nie na rekonstrukcji „źródeł”. Owens uważa, że fotografia stanowi sztukę *par excellence* alegoryczną, ponieważ operuje jedynie wycinkiem, dekontekstualizuje i – choć sygnalizuje istnienie jakiejś rzeczywistości, której jest indeksalnym śladem (jeśli mowa o fotografii analogowej), to „reprezentuje nasze pragnienie, by zatrzymać to, co przemijające, efemeryczne, w zatrzymanym i stabilnym obrazie”³¹, a jednocześnie wskazuje na nieuchronną utratę obiektu. Takie rozumienie fotografii porzucającej na zawsze swój przedmiot zapoczątkował również Benjamin w słynnym traktacie *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej*, w którym opisywał spowodowany przez techniki fotograficznej reprodukcji nieuchronny rozpad aury oryginału i źródłowego doświadczenia na rzecz innych modeli funkcjonowania dzieła – umożliwiającego paradoksalne zbliżenie do sfotografowanego obiektu mimo jego nieobecności³². „Chirurgiczny” (metafora Benjamina) charakter technicznej penetracji obiektu ma przecież alegoryczny potencjał, pozwala za sprawą reprodukcji nie tyle zamknąć, ile wydobyć i zdiagnozować strukturę znaczącą. W alegoryczno-reprodukcyjnym modelu

²⁸ C. Owens, *The Allegorical Impulse...*, op. cit., s. 52. Owens przytacza słowa Jorge Luisa Borgesa, który uważał alegorię za „estetyczny błąd”.

²⁹ W. Benjamin, op. cit., s. 234. Zob. też znakomite omówienie pojęcia alegorii i symbolu z perspektywy pism Benjamina, Paula Ricoeura, Emmanuela Levinasa oraz Paula de Mana: A. Lipszyc, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1(2), s. 219–236.

³⁰ C. Owens, op. cit., s. 62–63.

³¹ Ibidem, s. 58. Na temat fotografii i ruiny w kontekście pism Benjamina zob. też: E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton 1997.

³² W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, op. cit.. Trafniejszym przekładem niemieckiego odpowiednika jest „reprodukowalność” jako potencjał bycia reprodukowanym.

funkcjonowania i myślenia obrazu nie ma już miejsca na metafizyczną transcendencję, ale dochodzi – tak jak w pracach postmodernistycznych artystów – do przenikliwej analizy uwarstwienia kodów i ram determinujących ruch i znaczenie danego obiektu; nie tyle tego, co przedstawione, ile samego przedstawienia oderwanego od swojego domniemanego źródła, a zanurzonego w kulturowo uwarunkowanych formacjach dyskursywnych.

W innym miejscu Owens zauważa też, że „w strukturze alegorycznej (...) jeden tekst jest czytany przez pryzmat innego (...). Paradygmatem alegorycznego dzieła jest zatem palimpsest”³³. Po pierwsze, wątek ten ujawnia intertekstualny, oparty na Barthes’owskiej i Derridańskiej teorii tekstu, model myślenia alegorycznego. Po drugie, podkreśla negację modernistycznej medialnej i estetycznej „czystości” dzieła, „otwartą dezaprobatę dla estetycznych kategorii”, która, jak pisze Owens, jest najbardziej wyrazista we wzajemnej relacji między tym, co wizualne, i tym, co werbalne: „słowa są często traktowane jako czysto wizualne zjawiska, podczas gdy wizualne obrazy zaopatrzone są w konieczne do odszyfrowania pismo”³⁴. Alegoria przybiera zatem również formę hieroglify lub rebusu. Choć taki model amerykański krytyk utożsamia z działaniami konceptualistów (na przykład Lawrence’a Weinera), można również odnieść go do prac Kruger.

W innym tekście Owens zauważa, że jeszcze Lessingowskie rozróżnienie na sztuki przestrzenne i czasowe (narracyjne) ma w istocie językowy charakter, który w sztuce modernizmu „musiał pozostać nieświadomy”, stanowił aspekt nieświadomości wizualnych aspektów modernizmu, „a erupcja języka w estetycznym polu lat sześćdziesiątych ujawniła się z całą siłą jako powrót tego, co stłumione”³⁵. A zatem alegoria stanowiła rodzaj potencjału – dodaje w części drugiej eseju *The Allegorical Impulse* – który musiał zostać zaktualizowany w lekturze³⁶. Stąd też odniesienia do kluczowego tekstu Rolanda Barthes’a *Śmierć autora* (1967), w którym francuski myśliciel obwieszcza tytułowe autor-skie odejście na rzecz narodzin czytelnika – tego, którego zadaniem nie jest sięgnięcie do źródłowego – niedostępnego w istocie sensu – lecz jego wytworzenie w lekturze złożonej tkanki cytatów i odniesień³⁷. Barthes wskazuje, że tekst – który, jak z kolei twierdził Derrida, należy rozumieć szerzej niż tylko werbalny zapis – nigdy nie jest oryginalnym wytworem danej jednostki, ale nieuchronnie, świadomie lub nie, uwikłany jest w inne teksty: werbalne, wizualne lub inne systemy znakowe³⁸. W podobny sposób, w jaki Barthes pracował na dziełach literatury i tekstach kultury, a Derrida na tekstach filozoficznych,

³³ Ibidem, s. 54.

³⁴ Ibidem, s. 64.

³⁵ C. Owens, *Earthwords*, op. cit., s. 45.

³⁶ Idem, *The Allegorical Impulse. Part 2*, s. 74.

³⁷ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1 (2), s. 247–251.

³⁸ „Mocno upierałem się, że »pismo« lub »tekst« nie redukują się również do obecności zmysłowej lub widzialnej graficznie czy w »zapisie«. J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 61. Można też przywołać inny fragment podkreślający odmienną jego rozumienia tekstu od tradycyjnego znaczenia tego terminu: „Godzina lektury, rozpoczynając od dowolnej strony któregośkolwiek opublikowanego przeze mnie w ciągu ostatnich dwudziestu lat tekstu, powinna wystarczyć, byś zdał sobie sprawę, że tekst, w moim użyciu tego słowa, nie jest księżką. Tak jak pismo czy ślad, nie jest ograniczony do papieru, który pokrywasz swoim grafizmem”. J. Derrida, *But Beyond... [Open letter to Anne McClintock and Rob Nixon]*, tłum. P. Kamuf, „Critical Inquiry” 1986 vol. 13 (1), s. 167.

dokonując ich dekonstrukcyjnej lektury – ze świadomością nieuchronności działania w horyzoncie śladów innego, pisania i czytania tych śladów, postmodernistyczni artyści sięgnęli po już istniejące obrazy, objekty i teksty. Jak pisał Owens:

„Alegoryczne obrazy to obrazy zawłaszczone: alegorysta nie wymyśla obrazów, lecz je konfiskuje (...) Nie przywraca oryginalnego znaczenia, które mogło zostać utracone lub niewidoczne: alegoria to nie hermeneutyka. Zamiast tego dodaje kolejne znaczenie do obrazu”³⁹.

W strategii postmodernistycznych artystów wpisany jest związek z ich znaczeniową zawartością metakomentarz, co znakomicie udostępniła Levine w swoim oświadczeniu opartym na zawłaszczeniu i parafrazie eseju Barthes’a:

„Wiemy, że obraz jest jedynie przestrzenią, w której różne obrazy, żaden z nich oryginalny, łączą się ze sobą i zderzają. Obraz stanowi tkankę cytatów zaczerpniętych z niezliczonych ośrodków kultury (...). Przychodząc po malarzu, plagiatista nie niesie ze sobą swoich pasji, humorów, uczuć i wrażeń, ale raczej tę ogromną encyklopedię, z której korzysta malarz. Widz stanowi tablicę, na której, bez żadnej straty, zapisane zostają wszystkie cytaty, które składają się na obraz malarski. Znaczenie obrazu tkwi nie w jego źródle, ale w miejscu jego przeznaczenia. Narodziny widza odbywają się kosztem malarza”⁴⁰.

W miejscu Barthes’owskiego autora pojawia się malarz – paradygmatayczny artysta – z konieczności plagiatista, alegorysta, jak by powiedział Owens, operujący gotowym zestawem obrazów i innych tekstów kultury, który ustępuje miejsca odczedzonemu z osobowości widzowi. Znamienne, że miejsce widza zajmuje zarówno współczesny krytyk, jak i artysta. Już sam gest zawłaszczenia wyraża uświadomioną konieczność działania wobec innych znaków i tekstów, negującego utopię nowości i oryginalności leżącej u podstaw modernistycznej (i nie tylko) koncepcji sztuki. Poprzez zawłaszczenie, a w rezultacie – uwalniające grę znaczących i neutralizujące władzę przynależności wywłaszczenie – owi artystyczni alegoryści, zamiast kreować iluzję działania „od nowa”, pracowali już na (zawsze już nie)gotowych obiektach po to, by dokonać ich ponownej lektury i ujawnić mechanizmy leżące u podstaw ich naturalizacji lub kulturowego statusu⁴¹. W postmodernizmie, w którym alegoryczny impuls spotyka się z poststrukturalistyczną dekonstrukcją przedawniona rola autora dzieła sztuki przejęta została – przynajmniej strukturalnie – przez rolę dekonstrukcyjnie zorientowanego krytyka i historyka sztuki i/lub kultury wizualnej. W miejscu tekstu pojawia się przemieszczony, często fragmentaryczny, zawłaszczony obraz – już przez samo przemieszczenie poddany różnicującej analizie, wstrząsowi rujnąjącemu transparentną i naturalizowaną strukturę znaczących.

W opublikowanym w 1982 roku artykule *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art* Benjamin H. Buchloh również podejmuje trop alegorii⁴².

³⁹ C. Owens, *The Allegorical Impulse*, op. cit., s. 54.

⁴⁰ S. Levine, *Statement, „Style” 1982* (marzec), [przedruk w:] *Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, pod red. Ch. Harrisona, P. Wooda, Oxford–Cambridge, MA 1992, s. 1067.

⁴¹ Powyższe opisy uzupełnia komentarz Hala Foster’a: „artysta staje się manipulatorem znakami w większym stopniu niż twórcą obiektów artystycznych, a widz staje się aktywnym czytelnikiem informacji w większym stopniu niż pasywnym podmiotem kontemplującym to, co estetyczne czy konsumentem tego, co spektakularne”. H. Foster, *Subversive Signs*, op. cit., s. 100.

⁴² B.H. Buchloh, *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Artforum” 1982 (wrzesień), s. 43–56.

Jego ujęcie w wielu miejscach powtarza argumentację Owensa, zwłaszcza jeśli chodzi o Benjaminowską proveniencję rozumienia tego pojęcia. Podczas gdy Owens wskazywał na szersze spektrum związanych z alegorią praktyk artystycznych (zawłaszczenie, *site-specificity*, nietrwałość, akumulacja, dyskursywność, hybrydyzacja), Buchloh koncentruje się na montażu, w ramach którego mieszczą się wszystkie alegoryczne procedury, takie jak „konfiskata, nakładanie się i fragmentacja”, „zawłaszczenie i opróżnienie znaczenia”, „dialektyczne przeciwstawienie sobie fragmentów” i „separacja znaczącego i znaczonego”, wskazuje też na ich źródło w europejskiej awangardzie oraz koncepcjach montażu w filmie⁴⁵. Co istotniejsze, Buchloh odnosi się również do późniejszych pism Benjamina, na przykład dotyczących Charles’a Baudelaire’a, i podkreśla potencjał procedur alegorycznych w zabezpieczaniu dzieła sztuki przed utowarowieniem. Jak pisze:

„allegoryczny umysł staje po stronie obiektu i przeciwko jego dewaluacji do statusu towaru w działaniu alegorycznym. Poprzez jego ponowną dewaluację, poprzez rozczepienie znaczącego i znaczonego alegorysta poddaje znak temu samemu podziałowi funkcji, któremu został poddany obiekt w wyniku jego transformacji w towar. Powtórzenie oryginalnego aktu opróżnienia [znaku] i ponowne przydzielenie mu znaczenia rehabilituje obiekt”⁴⁴.

Przykładem takiego działania może być choćby pismo, którego gotowa do komunikacyjnej, a zatem i potencjalnie towarowej funkcjonalizacji przezroczystość zostaje spopularyzowana poprzez jego konkretyzację i uprzestrzennienie tekstu. W tym duchu Buchloh podkreśla też, że źródła re-fotografii Levine tkwią w *Wymazanym rysunku de Kooninga* (1953) Rauschenberga czy we *Fladze* (1954) Jaspiera Johnsa, które udanie problematyzują status dzieła i znaku oraz uwalniają je od łatwej, opartej na jednoznaczności, konsumpcji. Jednak „paradygmatyczna zmiana” pojawia się u Buchloha dopiero w latach siedemdziesiątych, między innymi wraz z twórczością wspomnianych artystów.

Jego zdaniem za źródłowy model dekonstrukcyjnej krytyki ideologii można uznać *Mitologie* Rolanda Barthes’a. Struktura mitu pozwala trafnie opisać demystyfikację i rozbrojenie struktury obiektu/znaku jako bezbronny, „naturalny” przedmiot ideologicznego i rynkowego zawłaszczenia dokonującą się poprzez „wtórną mistyfikację”. Przypomnijmy, że mit konstituuje „wtórną system semiologiczny”, narosły na pierwotnym materiale, którego struktura ma charakter znakowy, niezależnie od medium⁴⁵. Redukcja znaku z jego sensem w systemie pierwotnym, który w późniejszych pismach Barthes nazwie denotacją, polega zatem na opróżnieniu znaku z wcześniejszych znaczeń, jego historii – zachodzi tu „anormalny regres sensu w formę, znaku językowego w *signifiant* mitu”⁴⁶. Pełen znak (sens) staje się zatem znaczącym (formą) wtórnego porządku mitu (później zwanego konotacją⁴⁷). Forma odsuwa na daleki plan sens uprzedniego systemu znaczącego, jego historię, wartości, ale go nie wymazuje, a sama również

⁴⁵ Ibidem, s. 43.

⁴⁴ Ibidem, s. 46.

⁴⁵ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, zwłaszcza rozdział *Mit dzisiaj*, s. 237–296.

⁴⁶ Ibidem, s. 249.

⁴⁷ Idem, *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 79–83.

ma przesłanki historyczne: niejako pozostawia go sobie do dyspozycji, pozwala go modyfikować i dopasowywać do własnych potrzeb. Można tu zatem mówić o redukcyjnym i instrumentalnym (fetyszystycznym, towarowym, ideologicznym) zawłaszczeniu i przemieszczeniu obiektu/znaku. Tworzenie mitu również jest formą apropiacji, przemieszczającego powtórzenia, naddatkiem na tekście lub obrazie, „który jest także negacją: unieważnia aktualne lub potencjalne znaczenia, które nie wpisują się w naturalizującą tendencję mitu”⁴⁸. Barthes pisze w kontekście plagiatu i kradzieży, że mit jest „słowem skradzionym i oddanym. Tylko że słowo zwrócone nie jest już tym samym słowem, które skradziono: kiedy je zwracano, nie umieszczono go dokładnie na swoim miejscu”⁴⁹. W tym sensie mitolog-alegorysta dokonuje ponownej konfiskaty, kradnie (już zawsze skradziony) mit, by wybudzić go z letargu i ujaźnić znakowe (a nie naturalne) uwarstwienie mitycznej narośli, działać na podwojonym systemie znaczeniowym. Tak jak Barthes sięga po okładki magazynów, filmy, ikoniczne postaci popkultury lub jej rytuały, amerykańscy artyści wzięli na warsztat modernistyczną sztukę (Levine, Lawler), instytucjonalne i fetyszystyczne przeramowania dzieł (Lawler), naturalizującą interpelację języka reklamy (Kruger) czy popkulturową naturalizację prezentacji kobiety (Sherman) – przyjmując rolę nie tylko krytyków/historyków sztuki/kultury wizualnej, lecz także mitologów. Funkcja artysty jako sublimującego i syntetyzującego demiurga ustąpiła chirurgicznej, desublimacyjnej analizie dokonywanej jednakowo, choć z utrzymaniem „medialnej specyfiki”, w obszarze sztuki i krytyki oraz teoretycznie zorientowanej historii sztuki.

Rosalind Krauss, obok pogłębionej dekonstrukcji „modernistycznych mitów”, sięga po pojęcie mitu, niejako potwierdzając intuicję Buchloha, w późniejszym tekście poświęconym Cindy Sherman. W *Untitled Film Stills* artystka konstruuje konwencję rozumianą jako naddany system signifikacji na podstawowym systemie znaczących po to, by dokonać jego demontażu. Jak pisze Krauss, odbiorca, który dostrzega w jej „kadrach” obraz zaczerpnięty z filmu i pozwala sobie na bezkrytyczne włączenie go w naturalizujący system filmowej reprezentacji, pozostaje w „uścisku” mitu, dokonuje jego konsumpcji⁵⁰. Konsumpcja mitu wiąże się, zdaniem Krauss, z „zakupem” opakowania, opatrzonego reklamowym dyskursem sprzedawcy, bez sprawdzenia, co właściwie znajduje się wewnątrz. Oznacza to, że zawartość związana z określoną strukturą znaczącą zostaje w odpowiedni sposób opakowana, tak by nie można było jej (znaczenia) zweryfikować. Owa zawartość jako taka staje się znaczącym naddanego systemu znaczeniowego – mitu – staje się formą znaczenia (zgodnie z Barthes’owską terminologią – pojęcia) mitu. Krauss zgrabnie streszcza, czym jest mit:

„Mit to odpolityczniona mowa. Mit jest ideologią. Mit stanowi akt odszczenia historii ze znaku i rekonstrukcji owych znaków jako »przykładów«, zwłaszcza przykładów uniwersalnych prawd, naturalnego prawa, rzeczy bez historii, bez konkretnego osadzenia [w kulturowym, historycznym,

⁴⁸ S. Lütticken, *The Feathers of the Eagle* [w:] *Appropriation*, pod red. D. Evansa, London-Cambridge, MA 2009, s. 222.

⁴⁹ R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 257.

⁵⁰ R. Krauss, *Cindy Sherman. Untitled* [w:] *Cindy Sherman*, op. cit., s. 98–99.

politycznym kontekście – przyp. F.L.], bez pola sporu. Mit wkrada się w samo sedno znaku, by przełożyć to, co historyczne, na to, co »naturalne«, coś, co nie podlega zakwestionowaniu⁵¹.

Owa bezsporność ma charakter wspomnianej już w kontekście Kruger interpelacji – oznajmującego, orzecznikowego i bezdyskusyjnego stwierdzenia manipulującego odbiorcą poprzez nadanie mu fałszywej tożsamości, przez jego interpelacyjne upodmiotowienie i niekwestionowane przyjęcie mitycznego komunikatu. Jednak Sherman, którą amerykańska badaczka określa mianem „demityfikatorki” (*de-myth-ifier*) – jeśli spojrzeć dość uważnie – sygnalizuje „nienaturalność” konwencji, ponieważ jak dowodzi Krauss, pracuje na znaczących, manifestując i przerysowując strukturalne elementy filmowego języka i materialną nieprzezroczystą strukturę obrazu fotograficznego (ziarno). Można powiedzieć, że sukces jej prac polega właśnie na micie wpisanym w alegoryczne działanie przeciwstawnych znaczeń i motywacji, wewnętrznej negacji, które z jednej strony zostają pochłonięte przez mit, a jednocześnie manifestują ślepą ścieżkę oddania się mitowi poprzez umiejętnie, subtelne odstąpienie jego strukturalnego szkieletu⁵².

Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to zatem okres „polowania na mity” zarówno przez krytyków, jak i artystów, którego celem stał się z jednej strony modernizm, z drugiej – choć z łatwo utowarowialnym modernizmem związany – kapitalistyczny i instytucjonalny modus funkcjonowania sztuki i wizualności jako kliszy. W tym sensie można powiedzieć, że mamy do czynienia z podwójną kradzieżą lub konfiskatą i podwojną negacją. Omawiane prace postmodernistycznych artystów alegorycznych są operacjami na mitach czy też laboratoriami dla takich operacji, które – jak twierdzi Buchloh – komentują, a jednocześnie rozbrajają naturalizującą moc mitu prowadzącą do utowarowienia i konsumpcji oraz ideologizacji.

III.

Powyższe dyskusje nad alegoryczną analizą obrazu, rozbiórką jego znakowego uwarstwienia podlegały doprecyzowywaniu lub modyfikacji przez ich autorów⁵³. Crimp w opublikowanym również w 1982 roku artykule *Appropriating Appropriation* uściśla krytyczną postawę sztuki zawłaszczenia i rozróżnienia na postawę progresywną i regresywną⁵⁴. Pierwsza z nich dotyczy aropriacji materiału lub obiektu, czego przykładem w dziedzinie fotografii jest Levine, druga – stylu, który ilustruje twórczość Roberta Mapplethorpe’a. Crimp jednocześnie krytykuje „kolażowy” sposób cytatów i zawłaszczeń dokonywany przez malarzy na początku lat osiemdziesiątych, w domyśle takich jak Julian Schnabel czy David Salle, których potępił też Buchloh. Ich zdaniem malarstwo to ma raczej charakter stylizacji i jako medium nie może stanowić adekwatnie krytycznego

⁵¹ Ibidem, s. 99–100.

⁵² I choć niewielu krytyków – przyznaje Krauss – wpada w pułapkę poszukiwania filmowych „oryginałów”, to konstruują oni inne mity, takie jak interpretacja Arthura Danto, w której dowodzi on, że osoby konstruowane przez Sherman stanowią fantazmatyczne figury „wspólnego kulturowego umysłu” (ibidem, s. 105).

⁵³ Wątki rewizji pierwotnych postaw w ciekawy sposób przedstawione zostały przez J. Burton. Zob. idem, *Subject to Revision* [w:] *Appropriation*, op. cit., s. 205–213.

⁵⁴ D. Crimp, *Appropriating Appropriation* [w:] *Appropriation*, op. cit., s. 189–193.

metanarzędzia apropiacji. Jednocześnie, choć negacje i krytyczny wymiar fotograficznego zawłaszczenia ciągle wydawały się stosunkowo świeże, to zarówno Buchloh, jak i Crimp zaznaczali, że zapewne dojdzie do akulturacji tych praktyk i ich instytucjonalno-dyskursywnego wchłonięcia⁵⁵. Dodatkowo Crimp wskazywał, że to – zawłaszczenie zawłaszczenia – już w 1982 roku stopniowo się dokonuje⁵⁶.

Jak ustaliliśmy, podstawą gestu apropiacji była krytyka autorstwa i podmiotowej inwestycji w dzieło. Jak pokazuje jednak Johanna Burton, aspekt tożsamości wyłonił się w pisarstwie wiodących krytyków, podważając rygor ich postmodernistycznej/post-strukturalistycznej postawy⁵⁷. Redaktorzy zbioru pism Craiga Owensa *Beyond Recognition* zauważają, że „termin »alegoria« szybko zniknął z jego słownika”, a jego własne stwierdzenie, że opisuje ono „pojedynczy, koherentny impuls identyfikujący postmodernizm” nie mogłoby go już zadowolić⁵⁸. Wiąże się to ze zwrotem Owensa, widocznym już w powstałym w 1983 roku tekście *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, ku polityce podmiotowości wpisanej w praktykę artystyczną, władzy oraz zagadnienia innego, wykluczonego z reprezentacji⁵⁹. Zaznacza on, że wcześniej nie brał pod uwagę kluczowej dla znaczenia prac Laurie Anderson płciowej tożsamości artystki, a omawiając dzieło Marthy Rosler *The Bowery in Two Inadequate Descriptions* złożone z foto-tekstów zestawiających wykonane przez nią zdjęcia budynków na Bowery w Nowym Jorku z napisami odnoszącymi się do panującego tam problemu alkoholizmu, pisze, że „postawa Rosler rzuca także wyzwanie (...) częściej u krytyków metodzie podstawiania w miejsce dzieła sztuki własnego dyskursu” i dlatego czuje się „zmuszony oddać głos samej artystce”⁶⁰. Polityczne zaangażowanie Rosler zauważył już wcześniej Buchloh⁶¹, jednak Owens, bezpośrednio odnosząc się do eseju *Allegorical Structures* – a może i pośrednio do swojego wcześniejszego tekstu – radykalnie krytykuje to, że Buchloh pomija znaczenie płciowej tożsamości artystek oraz neutralizuje ich działania, mające na celu ujawnienie przez nie „ideologicznej funkcji i skutków” manipulacji językami kultury popularnej oraz modernistycznego paradygmatu sztuki⁶². W odniesieniu do Levine Owens argumentuje, że gdy artystka przywłaszcza zdjęcie Westona prezentujące jego syna Neila w pozie przypominającej antyczny tors, zamiast po prostu dramatyzować „zmniejszając się możliwości artystycznej samodzielności w przesyconej obrazami kulturze”, w istocie odrzuca rolę „twórcy jako »ojca« swego dzieła” z jego „ojcowskimi uprawnieniami” i jak dodaje, znamienne jest, że zawłaszcza ona zawsze obrazy płciowego innego. Owens podkreśla, że „brak respektu dla ojcowskiego autorytetu” – dodajmy – autora jako takiego,

⁵⁵ B.H. Buchloh, op. cit., s. 56.

⁵⁶ D. Crimp, op. cit., s. 192.

⁵⁷ J. Burton, *Subject to Revision*, op. cit.

⁵⁸ S. Watney, Craig Owens: „*The Indignity of Speaking for Others*” [w:] C. Owens, *Beyond Recognition*, s. xiii–xiv.

⁵⁹ C. Owens, *Dyskurs Innych*, op. cit.

⁶⁰ Ibidem, s. 442.

⁶¹ B.H. Buchloh, op. cit., s. 54.

⁶² C. Owens, *Dyskurs Innych*, op. cit., s. 446.

który przecież zawsze działał na rzecz fallocentrycznego systemu – „powala dojrzyć w jej działalności coś innego niż przywłaszczenie (...). To raczej wywłaszczenie: Levine wywłaszcza przywłaścicieli”⁶³. Dochodzi tu zatem do szczególnego rodzaju restytucji autora, autora zawłaszczającego, a w przypadku Levine (i Lawler, choć niekoniecznie Sherman i Kruger) także autora zawłaszczanego (a przynajmniej o jego sygnaturę, która jak by może powiedział Derrida, musi zostać kontrsygnowana)⁶⁴. Celem nie jest jednak restytucja silnego, kontrolującego znaczenie podmiotu jako mitycznego kreatora, lecz podniesienie stawki zawłaszczenia o polityczny wymiar feminizmu. Istotą staje się różniująca dynamika i rama tożsamości, a sama tożsamość rozumiana jest jako konstrukcja określana przez miejsce i rolę w kulturze. W takim ujęciu – zgodnie z zaprezentowaną powyżej tezą – nie może być już mowy o tym, że Barthes’owski czytelnik lub malarz Levine „jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii”⁶⁵, ale tym, co go określa, jest przede wszystkim jego/jej polityczna, wyznaczona kulturowo i społecznie postawa. To ona wyostrza gest zawłaszczenia, ukierunkowując demitologizujące operacje znakowe na ujawnianie struktur władzy, polityki tożsamości oraz ich historycznie i kulturowo zorientowanej reprezentacji. Mitolog czy, jak chciała Krauss, de-mit-yfikator – krytyk lub artysta, a w każdym razie „czytelnik” lub „widz”, zaznacza swoją podmiotowość – choć niekoniecznie jako scaloną i toż-samą z samą sobą – i wprowadza ją w interpretacyjną grę, nadając jej krytyczne ostrze.

IV.

Choć alegoryczne, zawłaszczeniowe procedury artystyczne wpisały się w ponowoczesny klimat analizy ambiwalentnej relacji rzeczywistości i obrazu, to krytycy dostrzegali – o czym była już mowa – ich potencjał we wcześniejszych nurtach i twórczości wielu starszych artystów, takich jak Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg czy Jasper Johns, podkreślając historyczną genezę sztuki artystów należących do Pictures Generation. Apropriacja jako strategia demitologizująca stanowiła – i podkreślmy, nadal może stanowić – również narzędzie analizy znakowych struktur, które przekraczały wewnątrzartystyczne aspekty „modernistycznych mitów”, jak je nazwała Krauss, na rzecz innych obszarów porządku symbolicznego i wizualnych konstrukcji ideologicznych. Świadczył o tym choćby feministyczny, dowartościowujący podmiotowość czy też pozycję podmiotu w ramach dyskursywnego pola kulturowego aspekt prac Sherman lub Kruger. W tej części artykułu przyjrzą się wybranym artystycznym apropiacjom z perspektywy dekonstrukcji amerykańskiego mitu, uplecionego z uproszczonych, unifikujących symboli, jeszcze dziewiętnastowiecznych idei i wyobrażeń „naturalizowanych” i trwających w pamięci zbiorowej. Celem tych przykładowych analiz dzieł zarówno postmodernistycznych, jak i apropiacji

⁶³ Ibidem, s. 448.

⁶⁴ Zob. J. Derrida, *Sygnatura, kontekst, zdarzenie*, op. cit.

⁶⁵ R. Barthes, *Śmierć autora*, op. cit., s. 251.

je antycypujących, będzie wskazanie na szeroki obszar oddziaływania strategii zawłaszczenia na innych niż dominujące w dyskursie na ich temat polach⁶⁶.

W 1954 roku Jasper Johns wystawił w Castelli Gallery obraz, który na gruncie malarstwa dosłownie – na płaszczyźnie obrazu – podejmuje problem znakowego statusu flagi amerykańskiej⁶⁷. Jak pisze Buchloh:

„obraz ten wprowadzał piktorialną metodę, nieznaną wcześniej malarstwu szkoły nowojorskiej: zawłaszczenie obiektu/obrazu, którego strukturalne, kompozycyjne i chromatyczne aspekty określały proces podejmowania decyzji podczas realizacji obrazu. Sztuczna, ikoniczna struktura funkcjonuje jako matryca lub obramowanie, które ujmuje dwa, jak by mogło się zdawać, wykluczające się dyskursy: sztuki wysokiej i kultury masowej, jednakże, paradoksalnie, owo połączenie tym silniej ujawnia istniejący pomiędzy nimi rozstęp”⁶⁸.

Krytyk, nadając gestowi Johnsa źródłowy charakter w kontekście malarskiej apropracji, zwraca uwagę na kilka istotnych kwestii: już daną, zawłaszczoną, strukturę, która ogranicza wolność artystycznego wyboru i pole indywidualnego działania, a zatem podmiotowej inwestycji artysty. Ponadto określa on tę strukturę mianem matrycy lub obramowania, które jednak jego zdaniem ramuje przede wszystkim pięknością na gruncie immanentnych dla wizualności hierarchii: zawłaszczenie narodowego (masowego) symbolu i jego inskrypcja w pole sztuki nie implikują równania, lecz na zasadzie podwójnej negacji tym silniej podkreślają jego zdaniem nieprzystawalność owych porządków.

Teza Buchloha nie wyczerpuje jednak krytycznego potencjału gestu/dzieła Johnsa? Pole namalowanego techniką enkaustyczną obrazu nieomylnie ukazuje strukturę flagi amerykańskiej i jest całkowicie przezeń zagospodarowane. Zastosowana technika, czyli farba zmieszana z gorącym woskiem, pozwala dostrzec, że podkład stanowią wycinki z gazet – również element gotowy, przywłaszczony. W rezultacie powstała haptycznie doświadczalna faktura, rodzaj obrazowej „skóry”, która mieści w sobie ślad procesu, implikację dotykowego doświadczenia materiału rzeczywistej flagi i tekstu jako plecionki języka⁶⁹. Drukowane podłoże implikuje bowiem cały szereg problemów. Po pierwsze, zapisuje pole flagi, utekstwia ją, wskazując na jej nieuchronnie dyskursywny charakter: skonstruowany ideologicznie, a jednocześnie możliwy do przededefiniowania. Po drugie, sugeruje poszerzające się pole funkcjonowania i oddziaływania symbolizowanych przez flagę znaczeń – ich popularyzację, reprodukcyjną dyfuzję, która znajduje

⁶⁶ Niektóre, przereklamowane fragmenty poniższych analiz pojawiły się w tekstach w języku polskim i angielskim. Były one jednak osadzone w odmiennym kontekście teoretycznym: F. Lipiński, *Kowbojskie fantazje*, „Arteon” 2011, nr 2, s. 18–19; idem, *Re-emergencies: the Afterlife of American Landscape Imagery in 20th and 21st Century Art and Visual Culture* [w:] *Americascapes: Americans in/and their Diverse Sceneries*, pod red. E. Bańki, M. Liwińskiego, K. Rusiłowicza, Lublin 2013, s. 214–223; idem, *The Persistence of the American Myth*, op. cit., s. 321–330.

⁶⁷ Moim obrazem z flagami przypisywano dwa znaczenia. Z jednej strony: »Namalował flagę, więc nie musisz o niej myśleć jako o fładze, ale jako o obrazie«. Z drugiej: »Sposób, w jaki go namalował, umożliwił ci jego postrzeganie jako flagę, a nie obraz« [cyt. za:] T. Osterwold, *Pop Art*, Köln 1999, s. 165.

⁶⁸ B.H. Buchloh, op. cit., s. 46.

⁶⁹ Fred Orton pisze, że „[w]ażne było dla [Johnsa], żeby historia procesu twórczego stanowiła część skończonego obiektu, tradycyjna strategia awangardy (...) Chciał, by proces i historia tworzenia *Flagi* były elementem jej znaczenia i efektu”. F. Orton, *Figuring Jasper Johns*, London 1992, s. 110.

odzwierciedlenie w promowanej w bogatych latach pięćdziesiątych optymistycznej *American way of life* i jednoczesnym rozwoju środków masowego przekazu. Wreszcie tekstowy kolaż Johnsa nie jest dobrze czytelny, widoczny jedynie fragmentarycznie i jakby przez woskową mgłę; dochodzi tu do zetknięcia dwóch przestrzeni budowania znaczeń: historii i przeciw-historii utożsamianej z pamięcią i innością – tym, co społecznie wyparte⁷⁰. Jeśli ta pierwsza ma charakter oficjalnej, dominującej narracji, ta druga stanowi jej opozycję, zbudowana jest z narracyjnych strzępów, głosów mniejszości, niespójności i asynchronii. To znaczeniowe uwarstwienie flagi trafnie opisuje Mark Rawlinson, pisząc, że „Tym, co flaga ukazuje, jest ideologiczne działanie Gwiazd i Pasów (lub innej flagi); składać przysięgę wierności fladze oznacza stłumienie różnicy i sprzeciwu”⁷¹.

Flaga stanowi konstytutywny element „amerykańskiego snu”, czyli wyidealizowanej i zideologizowanej warstwy symbolicznej, która wydaje się niezbędna do budowy i utrzymania narodowej wspólnoty. Jednak jak zauważono powyżej, w jej „czystej”, oficjalnej formie, jest to pole wykluczenia różnicy, innego, przestrzeń homogenizacji na wszelkich płaszczyznach historii i życia społecznego. Flaga, niejako z natury i swojej funkcji, nie może odzwierciedlać tej złożoności; nie oznacza to jednak, że jej w sobie nie mieści; potrzebuje zatem przestrzeni, na której stłumione sensory będą mogły się uwidocznić, gdzie wirtualny, ufundowany w przeciw-historii potencjał będzie mógł zostać zrealizowany. Flaga staje się obrazową matrycą w momencie, gdy zostaje przemieszczona – czego dokonał Johns – w przestrzeń poza swą oficjalną funkcją. Zawłaszczenie flagi i poddanie jej laboratorium sztuki nie tyle – i tu zgoda z Buchlohem – nobilituje tę znakową kliszę, ile odziera jej ochronny, unifikujący poziom mitologicznego, wtórnego systemu znaczącego, demonstrując skryte pod nim skonfliktowane pole znaczących.

Gest Johnsa otworzył drogę licznym apropriacjom amerykańskiej flagi, które zwłaszcza od lat sześćdziesiątych pojawiły się na fali walki o prawa obywatelskie w Stanach Zjednoczonych, ujawniając w ten sposób polityczny charakter tego obrazu – nie jest to jednak miejsce do ich szczegółowej analizy. W diachronicznej perspektywie można takie prace uznać za apropriacje johnsowskiej apropriacji, które są w otwarty sposób polityczne i korzystając z dokonanej przez Johnsa ujawnienia dynamicznej struktury znakowej flagi, mają charakter upodmiotowionej (zwłaszcza jeśli mowa o Innym jako o podmiocie zbiorowym), różnicującej inskrypcji. Znamienny przykład stanowi *African-American Flag* (1990)

⁷⁰ Tak pojęcie przeciw-historii, znane z pism Michela Foucaulta, wyjaśnia Ewa Domańska: „Przeciw-historia jawi się zatem jako historia zerwania, historia tych, których forowana przez dominującą władzę historia pozbawiła głosu”. E. Domańska, *Pamięć/przeciw-historia jako ideologia. Pozytywy Zbigniewa Libery* [w:] eadem, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 222. Cytuje ona również Foucaulta: „Natomiast zadaniem nowej historii [przeciw-historii] będzie wydobycie czegoś, co zostało ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że po prostu o tym zapomniano, ale dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane” (M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1967* [w:] idem, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z College de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 77).

⁷¹ M. Rawlinson, *American Visual Culture*, Oxford–New York 2009, s. 13. Kontynuując on swój wywód pisząc, że owo słobowanie wierności fladze „oznacza ignorancję wobec historii powstania Stanów Zjednoczonych i tego, co ona ze sobą niesie. Można rzec, że flaga łączy ze sobą ludzi, jednocześnie sprawiając, że stają się ślepi na swą przeszłość. W końcu, flaga i wszystko, co oznacza – o czym przypominają początki *Flagi* Johnsa – to tylko sen: amerykański sen”.

afroamerykańskiego artysty Davida Hammonsa, który zastąpił białe barwy czarnymi oraz błękitne pole kantonu kolorem zielonym, dokonując inskrypcji sfumionej w symbolicznym porządku flagi „czarnej” rasy z jej źródłowym, afrykańskim pochodzeniem. Apropriaacja struktury wiąże się tu z ujawnieniem podskórnie drżemiaczej w wizualnym micie (oficjalnej fladze) różnicy – znaczących, które przetłumaczalne są na historyczno-polityczne relacje społeczne.

Tutaj przyjrzyć się bliżej jedynie pracy Barbary Kruger, *Untitled [Questions]*, która w 1991 roku dokonała dyskursywnej inskrypcji w matrycę flagi, opartej na serii pytań, wprowadzonych przez widoczne w kantonie, skierowane do widza/czytelnika polecenie: „Poszukaj momentu, gdy duma staje się pogardą”. W specyficznym dla siebie idiomie Kruger interpeluje widza zdaniem odnoszącym się do „dumy” narodowej, która w swojej wykluczającej logice generuje pogardę dla inności. Następujące po sobie pytania (np. „Kto może wybierać?”, „Kto jest poza prawem?”, „Kto mówi?”, „Kto modli się najgłośniej?”) – poprzez alegoryczny gest inskrypcji – rozbijają gładką powierzchnię wspólnotowego symbolu państwa zbudowanego na idei egalitaryzmu, ponieważ ich retoryka implikuje odpowiedzi generujące hierarchie i wyłaniające innego. Wydaje się, że pytania te „zawsze już” funkcjonowały w symbolicznym polu władzy, jakim jest amerykańska flaga państwowa, tyle że dotychczas były skutecznie tłumione na rzecz uwspólniającego mitu. Tekst rozumiany szerzej jako dyskurs, językowe, komplikujące modernistyczną spójność wypowiedzi podstawy wizualności, które jak zauważył Owens⁷², ujawniły się w latach sześćdziesiątych (synchronia z rewolucyjnym duchem politycznej walki tego okresu nie jest przypadkowa) – skrywany był w sferze, którą w innym kontekście Fredric Jameson nazwał „polityczną nieświadomością”⁷³. Jeśli Johns ujawnił dyskursywność flagi w ogóle, jej hieroglificzny charakter, to Kruger ją precyzuje. Zawłaszcza nie tylko wizualną strukturę flagi, lecz także cały znaczeniowy bagaż mitu, który jak powiadał Barthes, jawi się jako coś naturalnego, oczywistego i nie-do-zakwestionowania.

Inny aspekt „amerykańskiej mitologii” został poddany – literalnie – dekonstrukcji w pracy *Cowboy and „Indian” Film* Raphaela Montañeza Ortiza (1954) powstałej w tym samym roku, co obraz Johnsa. Artysta ten dokonał apropriaacji taśmy z westernem Anthony’ego Manna *Winchester* (1950), którą posiekał na fragmenty tomahawkiem i włożył do rytualnego worka szamana, po czym wymieszał. Następnie wyjmował kolejne fragmenty i montował je w przypadkowym porządku, niekiedy do góry nogami, zaburzając w ten sposób skonstruowaną w Hollywood narrację. Choć Ortiz nie jest rdzennym Amerykaninem – ma bowiem mieszane pochodzenie latynoskie – to należy do nieuprzywilejowanej w Stanach Zjednoczonych grupy etnicznej. W efekcie wydaje się, że ma on prawo działać „w imieniu” Indian, performatywnie zawłaszcza ich rytuał jako figurę zawłaszczenia i stereotypizacji rdzennej kultury przez białych Amerykanów. Podobnie jak Johns zestawia on kulturę masową (film) z etnograficznym rytuałem

⁷² Odnosząc się jednak, podobnie jak Buchloh, przede wszystkim do pola sztuki.

⁷³ Pojęcie to pojawia się już w tytule jego książki: F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca 1982.

(tomahawk, szamański worek), by – po pierwsze – wskazać ich nieprzystawalność. Po drugie, jego de-konstrukcja filmowej taśmy destabilizuje podstawowe narzędzie masowej inżynierii pamięci historycznej Amerykanów (i nie tylko), czyli przemysł kina hollywoodzkiego, ukazując jednostronny, zmitologizowany obraz podboju ziem zachodnich i dziewiętnastowiecznej kultury pogranicza, a przede wszystkim tłumiący aspekt jawnego ludobójstwa dokonanego na Indianach. Imperialne ambicje, uzasadniane cywilizacyjną misją Amerykanów i określane jako Widome Przeznaczenie (*Manifest Destiny*), znalazły swoją kontynuację w dobie zimnej wojny i wtedy również wymagały odpowiedniej reprezentacji⁷⁴.

Przemontowany w ten sposób film o tytule (w tłumaczeniu na polski: *Film o kowbojach i Indianach*) podkreślającym historyczne, stosowane w filmowym gatunku westernu uproszczenia relacji pomiędzy białymi i rdzennymi Amerykanami, dekonstruuje nie tylko tę narrację, lecz także mitotwórczy potencjał aparatu filmowego, pozwalającego widzom na identyfikację i autoprojekcję, immersyjne stopienie własnego, współczesnego horyzontu z horyzontem filmu (w podobny, choć mniej literalny sposób działa Sherman). Ortiz nie pozwala na konsumpcję mitu w postaci utowarowionego filmu (jako element rynkowego systemu rozrywki tym silniej uwikłanego w dwudziestowieczny mit „amerykańskiego snu”), wybudza widza z kinowego, odbiorczego przyzwyczajenia i zmusza go do spojrzenia na film jako zideologizowany system znaków – a przynajmniej dokonuje w swoim dziele symulacji takiej sytuacji⁷⁵.

Postmodernistycznym odpowiednikiem pracy Ortiza jest słynna seria [*Untitled*] *Cowboys* Richarda Prince’a (od około 1980 roku) – kanoniczne dzieło *Pictures Generation* i sztuki apropriacji. Prince w podobny do Levine sposób fotograficznie przechwycił już gotowe obrazy, tyle że sięgnął po zdjęcia współczesnych kowbojów i „zachodniego” krajobrazu wykorzystywane w słynnej reklamie papierosów Marlboro. Jedyńą interwencją było tu usunięcie wszelkich tekstowych elementów oraz logo marki, tak by obraz pozostał „czysty” i ukazywał potencjalnie prawdopodobne sceny z życia współczesnego kowboja. Jednocześnie jednak prze-fotografowanie reprodukcji i jej powiększenie skutkowało ujawnieniem ziarna, wyraźnym pogorszeniem transparenacji, wyrazistości i kontrastu zdjęcia. Taka demonstracja medium, a zatem materialnej struktury znaczących fotografii, blokuje kluczową dla fotograficznego przekazu reklamowego naturalność i dostępność, której wagę podkreślał, analizując ten typ przekazu Barthes. Pomysł reklamy dla firmy Phillip Morris pojawił się w 1954 roku (rok ten pojawia się po raz kolejny i być może powinien on wyznaczać cezurę współczesnej apropriacji) i miał zachęcić mężczyzn do palenia papierosów Marlboro z filtrem, kojarzonych wtedy jedynie jako produkt dla kobiet. Kampania reklamowa wykorzystująca mit kowboja skutecznie podłączyła się

⁷⁴ Na temat *Manifest Destiny* i mitu amerykańskiego Zachodu zob. *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, pod red. W. Truettner, Washington–London 1991.

⁷⁵ Warto zwrócić też uwagę, że konfiskata, operowanie fragmentem i figura (filmowej) ruiny to przecież paradygmatyczne działania Benjaminowskiego alegorysty, który nie tylko ujawnia złożone mechanizmy leżące u podstaw mitu, lecz także dokonuje melancholijnej refleksji nad ulotnością historii, ruiną traumatycznej historii, która nie może nigdy znaleźć adekwatnej reprezentacji.

pod zbiorową fantazję męskich mieszkańców miast o ucieczce w nieznaną, niezależności, wyzwaniu i spełnieniu – wirtualnie na nowo otwierała mitologiczne pogranicze⁷⁶. Amerykańska korporacja zawłaszczyła wykreowany przez Hollywood pozytywnie waloryzowany stereotyp mężczyzny, sięgając – tak jak i przemysł filmowy – po fantazmatyczny potencjał amerykańskiej mitologii, która z kolei walnie przyczyniła się do dynamicznego rozwoju kapitalizmu w Stanach Zjednoczonych. Mogło to się jednak stać tylko dzięki pracy na już spreparowanym, naturalizowanym, opróżnionym z trudnej historii obrazie, który uchodzi za obraz rzeczywistości. Z kolei Prince zawłaszcza to zawłaszczenie, zwracając je jako obraz, nadal atrakcyjny, lecz raczej na poziomie dyskursu artystycznego, a nie skutecznego narzędzia reklamowej czy konsumpcyjnej perswazji. W rezultacie artysta osiągnął dwa, związane ze sobą cele: po pierwsze dokonał analizy wizerunku męskości⁷⁷ wyłaniającego się w wyniku skutecznej „spekulacji” reklamy: jej monetarny sukces był jednocześnie diagnozą modeli, na których ów wizerunek się kształtuje. Po drugie Prince rozbroił ideologiczny, przygotowany do konsumpcji wymiar wizualnej mitologii amerykańskiego zachodu i, przemieszczając go w sferę sztuki, uczynił z obrazu w różnych stadiach mediacji i reprodukcji zarówno narzędzie walki, jak i cel ataku.

*

Tak jak Barthes’owska dekonstrukcja mitu, sztuka apropiacji pod względem swojego dyferencyjnego, antyinstytucjonalnego i radykalnego nastawienia, pisze Lütticken, była i jest „w większym stopniu obietnicą niż osiągnięciem”⁷⁸. Choć niepozbawiona aporii (jak pisał Buchloh, „każdy akt zawłaszczenia wydaje się potwierdzać dokładnie te sprzeczności, które postanawia wyeliminować”⁷⁹), stworzyła ona struktury działania i myślenia, które pozwalają na skuteczną analizę, a w rezultacie – na rekuperację umasowionej percepcji i wizualności. Stworzyła również warunki, które zmusiły do refleksji – jak pokazałem, często rewidowanej – nie tylko nad podstawowymi pojęciami historii sztuki, takimi jak rola i znaczenie autorstwa i podmiotu, najpierw radykalnie zanegowanego, a później w jakimś stopniu restytuowanego – lecz także do podejrzliwego spojrzenia na ideologiczną konstrukcję tego, co określamy rzeczywistością lub prawdą. Choć powyższa anatomia zawłaszczenia – która sama jest anatomią anatomii, czyli analitycznego działania na znakach – ma charakter historyczny, to opisane tu strategie i dyskursywne ramy wygenerowały szereg „procedur”, po które do dziś sięgają artyści i inni aktorzy kultury. Różne formy apropiacji stały się bowiem jedną z podstawowych strategii artystycznych, obecnych do dziś w kulturze i sztuce współczesnej w różnych jej medialnych

⁷⁶ Jak pisała Elisabeth Kennedy, „portretowany jako mężczyzna kontrolujący swój los, kowboj był szczególnie atrakcyjny dla mężczyzn, zarówno sfrustrowanego kierownika fabryki, jak i nierzadko wyzyskiwanego zwykłego robotnika”, E. Kennedy, *The American Cowboy's Destiny* [w:] *Art in America. 300 Years of Innovation*, pod red. S. Davidsona, New York 2007, s. 145. Dodajmy, że trafne rozpoznanie potencjału takiej konstrukcji tożsamości bardzo szybko przełożyło się na wzrost sprzedaży papierosów o 300%.

⁷⁷ Zwrócić na to uwagę już Owens: C. Owens, *Dyskurs Innych*, op. cit., s. 445.

⁷⁸ S. Lütticken, *The Feathers of the Eagle*, op. cit., s. 221.

⁷⁹ B.H. Buchloh, *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke* [w:] *Appropriation*, op. cit., s. 180.

odśtonach i praktykach, które określa się niekiedy mianem „postprodukcji” i estetyki „remiksu”⁸⁰. Apropiacja zaczęła funkcjonować w technologicznie innym porządku, z uwagi na usieciwienie komunikacji, transformacji i archiwizacji. Obok ciągle (nie)obecnych form zawłaszczenia w dwudziestopięciowiecznej sztuce – nierzadko wykorzystującej nowoczesne technologie komunikacyjno-produkcyjne – funkcjonuje ona w działaniach zwykle anonimowych uczestników sieci (która sprzyja „samobójstwu autora”) tworzących transformacje obrazów, miksujących je i dyseminujących, na przykład w postaci wizualno-tekstowych memów. We współczesnej kulturze Sieci dochodzi zatem do aktywnego – krytycznego lub nie – współtworzenia *Nachleben* obrazów, ponownego wprowadzania ich w dynamiczną ikonosferę, często bez szczególnego przywiązania do własnościowego aspektu aktu „zawłaszczenia”. Złożona ekonomia internetowego i/lub „nowomediального” środowiska stanowi również rodzaj kompromisu pomiędzy dokonywanymi przez klasyczną *appropriation art* próbami uniknięcia ponownej instytucjonalizacji i utowarowienia a nieuchronną, choć już inaczej definiowaną masowością. Do pewnego stopnia środowisko to „znaturalizowało” strategię apropiacji, to znaczy wygenerowało warunki, w których sam gest zawłaszczenia, wynikając niejako z dostępnych możliwości, traci swoje polityczne ostrze. Obecnie wydaje się, że istotniejsza stała się celność wymierzonego ataku, dokładnie to, co właściwie wzięto na warsztat, czyli substancja znacząca, i co w wyniku wypracowanych przez postmodernistycznych krytyków dekonstrukcyjnych procedur – z konieczności zrewidowanych – zostaje zanegowane i ujawnione. Ponadto jeśli w przeszłości często chodziło o uwolnienie i wprowadzenie w krytyczny ruch tego, co miało swoje ustalone miejsce w modernistycznym porządku sztuki i wizualno-dyskursywnym aparacie szeroko rozumianej władzy, to być może dziś strategia zawłaszczenia powinna raczej zmierzać do wytracenia prędkości obrazów i komunikowanych znaczeń, zawiesić na moment fetysyzowaną cyrkulację informacji, na przykład na rzecz prostego, unieruchamiającego powtórzenia, zaskakującego swoim anachronizmem i zmuszającego do krytycznej archeologii prowokujących taki gest uwarunkowań współczesnej kultury.

Summary

Anatomy of Appropriation. Postmodernism, Allegorical Procedures and the Myth

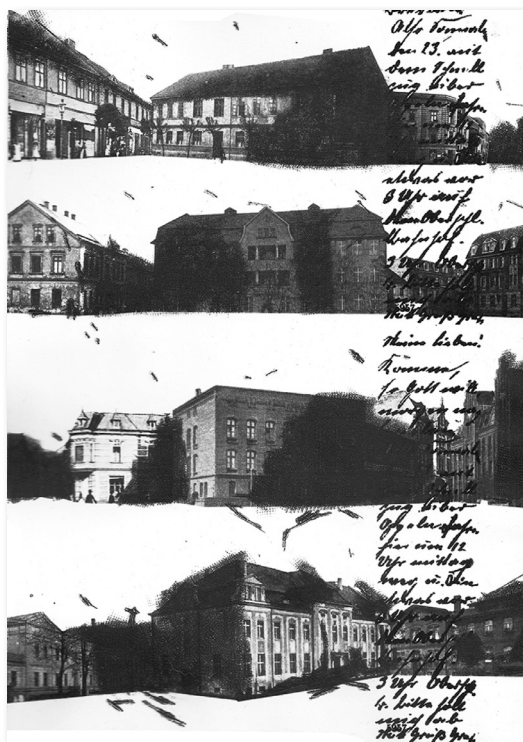
The article is an extensive analysis of the postmodern phenomenon of appropriation art in its practical and theoretical context. It focuses on the historical period of the late 1970s and 1980s and the New York Scene of American artists, collectively called the Pictures Generation. It was a moment when artistic practice merged with an insightful critical reflection inspired by diverse sources such as Walter Benjamin's theory of allegory, Roland Barthes's analysis of myth and the idea

⁸⁰ Zagadnienie współczesnych praktyk artystycznych określanych przez Nicholasa Bourriauda mianem postprodukcji, do czego się tu odnoszę, w kontekście „alegorycznych procedur” szeroko omawia Ewa Wójciewicz. Zob. eadem, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, zwłaszcza s. 31–50 oraz eadem, *Allegorical Procedures Updated. Artistic Practice in Post-Media Culture*, „Metaverse Creativity” 2014, 4 (2), s. 167–182.

of „the death of the author” as well as Jacques Derrida’s deconstruction. In the first part of the article I analyze the photographic work of four major female artists – Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman and Barbara Kruger – in terms of the strategies of appropriation they employed. It sets ground for the second part of the article – a detailed „anatomy” of critical discourse and theoretical and historical premises for the emergence or appropriation art with a special focus on the allegory and allegorical procedures discussed in seminal articles by Craig Owens and Benjamin H. Buchloh. It also highlights the relationship between appropriation and the Barthesian understanding of the myth. In the third part I discuss critical reconsiderations of appropriation in terms of subjectivity and its political value. The final section consists of analyses of selected works of appropriation, deconstructing „American myth” in order to demonstrate the above-mentioned political/critical dimension of appropriation. In conclusion, I propose to think about postmodern appropriation not only as an important phenomenon of the past but a still operative, even if at times aporetic, project which sets major coordinates for contemporary art.

Słowa kluczowe: zawłaszczenie, postmodernizm, alegoria, mit, sztuka amerykańska

Keywords: appropriation, postmodernism, allegory, myth, American art



Autorka – Anna Krztoń