

# Ślady modernizmu: krytyczne re-wizje mitologii abstrakcyjnego ekspresjonizmu

Filip Lipiński

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu



<sup>1</sup> Określenie „abstrakcyjny ekspresjonizm” zostało użyte po raz pierwszy przez Roberta Coatesa w magazynie „New Yorker” w 1945 roku. Później, ok. 1950 r., zaczęło charakteryzować cały nurt malarskiej abstrakcji, zwłaszcza w Nowym Jorku. Jednocześnie nazwa ta wydaje się najbardziej adekwatna dla nurtu podkreślającego ekspresję, gest i działanie, reprezentowanego przez takich twórców jak Pollock, de Kooning czy Franz Kline.

<sup>2</sup> *Reading Abstract Expressionism, Context and Critique*, ed. E. Landau, New Haven 2005, s. 5, 6.

<sup>3</sup> **M. Leja**, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven 1993, s. 5.

## Mitologia abstrakcyjnego ekspresjonizmu

Sądząc po skali odniesień w literaturze przedmiotu i – co będzie nas tu interesować szczególnie – w samych realizacjach artystycznych, najsilniej oddziałującym wizualno-dyskursywnym paradygmatem artystycznym XX w. w Stanach Zjednoczonych był szczytowy okres amerykańskiego modernizmu. Jego konkretyzację stanowił abstrakcyjny ekspresjonizm, a zwłaszcza jego nurt gesturalny, reprezentowany przez takich artystów jak Jackson Pollock czy Willem de Kooning<sup>1</sup>. Choć pod względem formy i postaw artystycznych przekładających się na konkretne realizacje był to nurt wewnętrznie zróżnicowany, to za sprawą swojego przełomowego znaczenia z uwagi na radykalne rozwiązania formalne i rolę pełnioną w propagowaniu amerykańskiej kultury w okresie Zimnej Wojny często oddziaływał jako monolit oparty na szeregu wspólnych, ogólnych przekonań i ścieżek interpretacji. Prowadził tym samym do tego, co Ellen Landau określiła mianem „mitologizacji” i „mitologii” abstrakcyjnego ekspresjonizmu<sup>2</sup>. Trafnie ujął to w swoim studium tego ruchu Michael Leja:

Nie tylko uważa się go za oznakę dojrzałości i niezależności sztuk wizualnych w Stanach Zjednoczonych, ale ogólnie interpretuje się go jako kwintesencję i artystyczne ucieleśnienie cech i ideałów, najdroższych kulturze głównego nurtu utożsamianego z klasą średnią: wolność jednostki, odwagę, pomysłowość, wielką ambicję, ekspansywność, pewność siebie, władzę<sup>3</sup>.

Można zaryzykować tezę – na bazie znanych studiów podkreślających polityczno-kulturalny wymiar tej sztuki i jego narodową funkcjonalizację – że abstrakcyjny ekspresjonizm stanowił brakujący element na gruncie już nie geograficznej i *stricte* politycznej, lecz kulturalnej ekspansji USA oraz – co istotniejsze – konstytuowania jej tożsamości i spójności w ramach ciągle aktualnego, założycielskiego mitu „amerykańskiego snu”. Jednak każda próba mitologizacji oznacza neutralizację historycznej i – w tym przypadku – artystyczno-formalnej złożoności, redukcję różnicy na rzecz dominującej narracji i spójnego, wspólnego obrazu całości<sup>4</sup>. Każdy tego rodzaju mit potrzebuje też bohatera, którym stał się szorstki, „prawdziwy” Amerykanin ze Środkowego Zachodu – Pollock – i wyrazistego, czytelnego kodu. Jak pisze Roland Barthes: „Każdy przedmiot na świecie może przejść z istnienia zamkniętego, nie-mego, w stan podatny na zawłaszczenie przez społeczeństwo w postaci mowy”<sup>5</sup>. Podstawową – bowiem atrakcyjną dla szerszej publiczności i umożliwiającą absorpcję przez inne składniki mitów Ameryki – jednostką takiego kodu, „słowa obrobionego do stosownej komunikacji”<sup>6</sup>, czy mowy właśnie, stało się zamaszyste pociągnięcie pędzla i analogiczny doń ślad farby na płótnie.

Rzec by można, że charakterystyczną cechą oznaczania mitycznego jest „wygładzanie” skomplikowanej faktury, a nawet lekceważenie złożonego uwarstwienia znaczących na rzecz stosunkowo „gładkiej”, zwierciadlanej – a przez to mającej znamiona prawdy lub naturalnego procesu – powierzchni (paradoksalnie, materialną realizacją mitologicznego i metonimicznego wygładzania formalnego i historycznego zróżnicowania tego zjawiska była właśnie utworzona z zamaszystych impastów i chlapięć faktura płótna). Nie oznacza to jednak, jak pisał Barthes, ahistoryczności, ale raczej znaczeniowy przeszczep lub przesunięcie powodowane zaiste historyczną, ideologicznie motywowaną koniecznością. Tym, co będzie mnie tutaj zajmować, jest przede wszystkim sposób wykreowania owego czytelnego kodu oraz jego stopniowy demontaż w kolejnych dekadach przez artystów rewidujących abstrakcyjnego ekspresjonizmu, a zwłaszcza jego czytelne „logo”, jakim był malarski ślad. Proces ten wiąże się z przekonaniem, że druga połowa XX w. w Stanach Zjednoczonych, na fali coraz mniejszej popularności wielkich narracji, ruchów walczących o prawa obywatelskie czy ponowoczesnej wrażliwości stała się polem stopniowego pęknięcia mitycznej struktury Ameryki – również w dziedzinie sztuki i kultury wizualnej. Ameryki rozumianej jako symboliczna powłoka utkana ze stereotypów, ikon i wizualno-dyskursywnych paradygmatów zapewniających naturalizowane poczucie narodowej spójności. Jest to okres, gdy projekt amerykańskiej nowoczesności, oparty na postępie, progresywnym „amerykańskim śnie” i „*American way of life*”, zostaje poddany poważnej próbie. Abstrakcyjny ekspresjonizm ze swoją heroiczną, uniwersalizującą retoryką był – moim zdaniem – ostatnim tego typu mitem, który, choć osiągnął niebywały sukces, bardzo szybko uległ procesowi stopniowej, oddolnej rozbiórki – ujawniającej mitologiczną strukturę i jej znakowy, a nie



<sup>4</sup> Tutaj odnoszę się do koncepcji mitu proponowanej przez R. Barthes'a (*Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000). Barthes postrzega mit jako narośl na podstawowym systemie znakowym, naturalizującą i stabilizującą znaczeniową złożoność i aktywność oraz historyczną i kulturową różnicę na rzecz ideologicznie motywowanych przekonań, dążących do uniwersalizacji lub naturalizacji.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 240.



<sup>7</sup> C. Greenberg, *American Type Painting*, [w:] *Reading Abstract Expressionism...*, s. 198–214.

<sup>8</sup> *Idem*, *After Abstract Expressionism*, [w:] *Collected Essays and Criticism*, ed. C. Greenberg, J. O'Brien, Vol. 4: *Modernism with a Vengeance*, Chicago–London 1993, s. 123.

<sup>9</sup> H. Rosenberg, *American Action Painters*, [w:] *Reading Abstract Expressionism...*, s. 189–197.

<sup>10</sup> Cyt. za: *Reading Abstract Expressionism...*, s. 5.

<sup>11</sup> Za: *ibidem*, s. 6–7.

„naturalny” charakter, o jaki przecież w micie tak bardzo chodzi. Tutaj nie będę jednak wyczerpująco analizował wszystkich jego aspektów, ale tylko ów podstawowy, zmitologizowany, redukcyjny „kod” gesturalnego malarstwa – ikoniczny ślad amerykańskiego modernizmu.

Wpływowy pod względem refleksji nad medium i statusem dzieła sztuki paradygmat modernizmu, proponowany przez Clementa Greenberga, w owym procesie mitologizacji odgrywał stosunkowo niewielką rolę. Greenberg koncentrował się na wewnątrzartystycznych przemianach formalnych i ewolucji jego krytycznych pozycji, lekceważąc niezbędny dla owego mitu podmiotowy, ekspresyjny pierwiastek obrazu abstrakcyjnego, a później używając go poniekąd jako nagany. Choć na przełomie lat 40. i 50. promował przede wszystkim malarstwo Pollocka, już w 1955 r. dokonał wyraźnego rozróżnienia na malarstwo gestu i wtedy – jego zdaniem – bardziej wyrafinowane malarstwo barwnego pola<sup>7</sup>. Następnie, w 1962 r., obwieścił schyłek abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jednocześnie deklarując, że „jeśli etykieta »Abstrakcyjny Ekspresjonizm« coś w ogóle oznacza, to jest to malarskość” („*painterliness*”) rozumiana jako „swobodne i szybkie malowanie” („*handling*”) albo – trzeźwo dopowiada Greenberg, antycypując późniejsze nawiązania – obraz, który wygląda, jakby był w ten sposób wykonany<sup>8</sup>. Tu amerykański krytyk zwraca – niejako mimochodem – uwagę na coś bardzo istotnego: ta deprecjonująca wypowiedź na temat heroicznego kierunku w malarstwie, którego był jednym z najważniejszych zwolenników, wskazuje na wyczerpanie się formuły malarstwa gestu. Coraz więcej zaś obrazów jedynie symuluje proces mający przecież stanowić fundament wyrazowej wiarygodności malarskiej ekspresji. Greenberg w malarstwie tym nie łączy już śladu z gestem, a zatem z gloryfikowanym przez abstrakcjonistów malarskim doświadczeniem, ale raczej postrzega je jako rezultat maniery czy stylu – można by rzec – powtarzalnych, autoreferencyjnych znaczących bez znaczonego – jeśli tym znaczonego miałyby być właśnie indeksykalne odesłanie do malarskiej realizacji dzieła. Zauważmy, że, paradoksalnie, Greenberg pisze niejako przeciwko sobie, bowiem wcześniej nie interesował się zbytnio obrazem jako rezultatem procesu i indywidualnej ekspresji – to było domeną jego oponenta, innego słynnego amerykańskiego krytyka Harolda Rosenberga.

Proponowana przez tego ostatniego i czasopismo „Art News” perspektywa spojrzenia na malarstwo amerykańskie znakomicie wpisała się w „amerykański mit” i wyraźnie go wzmocniła na polu sztuki. Rosenberg poszerzał pole dzieła o „arenę działania”, „zdarzenie”, czyli moment jego tworzenia, „ekspresję” rozumianą jako próba przekładu i zapisu podmiotowości, ciała z uwzględnieniem pierwiastka nieświadomości<sup>9</sup>. Pociągnięcia pędzla i plamy barwne skutkowały, jak mówił z kolei Robert Motherwell, „stylem, którego charakterystyka wywodziła się z natychmiastowych, spontanicznych decyzji”<sup>10</sup>, będąc bezpośrednim śladem owego „zdarzenia”, pozwalającego na „odkrywanie samego siebie” (Pollock) czy też „aktualizację umysłu” artysty (Motherwell)<sup>11</sup>.

Znakomite podglebie dla takiego sumarycznego opisu malarstwa ekspresjonistycznego stanowiły ówczesne fotograficzne i filmowe zapisy procesu malowania Pollocka, odpowiednio z lat 1950 i 1951, autorstwa Hansa Namutha. Robert Goodnough swój tekst *Pollock Paints a Picture*, relacjonujący proces powstawania obrazu tak, jakby krytyk był z artystą na miejscu, napisał prawdopodobnie w oparciu o sugestywne fotografie towarzyszące tekstowi<sup>12</sup>. Choć Rosenberg, redagując swój kluczowy artykuł *American Action Painters* (1952), odnosił się przede wszystkim do Pollocka (ewentualnie de Kooninga), to ów performatywny bądź akcjonistyczny rys „abstrakcyjnego ekspresjonizmu”, fetyszyzujący malarski ślad jako rewers fizycznej obecności i aktywności artysty, wywarł najsilniejszy wpływ na postrzeganie dążeń i praktyki grupy działających w Nowym Jorku artystów jako stosunkowo spójnej całości czy szkoły. Mit tzw. „szkoły nowojorskiej” znalazł zresztą już wcześniej swoją konkretyzację w słynnej fotografii podpisanej jako grupa *The Irascibles*, czyli ‘gniewni’, która po jej opublikowaniu w 1951 r. w magazynie „Life” zaczęła żyć własnym interpretacyjnym życiem<sup>13</sup>. Taka „heroiczna”, sumaryczna perspektywa pozwalała na swobodniejsze budowanie narracji amerykańskiej wyjątkowości (*American exceptionalism*) abstrakcyjnego ekspresjonizmu i – co za tym idzie – zaistnienie tej sztuki w szerokiej świadomości w USA i na świecie, a nawet, jak pokazali badacze (np. Eva Cockroft czy Serge Guilbaut), jej propagandową funkcjonalizację<sup>14</sup>. W rezultacie w zbiorowej wyobraźni ukonstytuował się uproszczony obraz abstrakcyjnego ekspresjonizmu, natychmiastowo konotowanego przez szereg w istocie umownych znaków graficznych, takich jak szeroki, swobodny dukt pędzla, malarska plama, zaciek czy rozbryzg. Figurą czy może raczej wirtualnym aktorem przypisanym tym znakom był oczywiście Pollock, jako najbardziej „amerykański” malarz grupy, ewentualnie, choć w mniejszym stopniu, holenderski imigrant de Kooning. Nieco szersze pole konotacyjnych relacji opierało się na działaniach performatywnych – gesturalnych, takich jak „taniec” wokół płótna (najlepiej horyzontalnie rozłożonego), aktywny charakter malowania, rodzaj męskiego rytuału, czy – w późniejszej recepcji – malowanie jako sublimacyjna forma czynności fizjologicznych (rozsiew nasienia, oddawanie moczu etc.).

W ten sposób abstrakcyjny ekspresjonizm znalazł swoją – niezwykle uproszczoną, ale skuteczną – reprezentację w formie specyficznego zestawu „logotypów”, synekdochicznych, wizualnych figur, szybko przyswojonych przez amerykańską mitologię, promującą to, co najbardziej odpowiadało „*American type painting*”. Stało się to kosztem innych, odmiennych formalnie i bardziej metafizycznych odnóg amerykańskiego malarstwa modernistycznego w połowie XX w., reprezentowanych np. przez Barnettę Newmana czy Marka Rothko. Wykształcenie stosunkowo czytelnego kodu dla abstrakcyjnego ekspresjonizmu z jednej strony było skutkiem owej mitologizacji oraz fetyszyzacji śladu działania artysty. Z drugiej zaś uaktywniło abstrakcyjny ekspresjonizm jako



<sup>12</sup> Sugeruje to Pepe Karmel, zwracając uwagę na liczne nieściśności: P. Karmel, [w:] *Pollock Paints a Picture*, [w:] R. Goodnough, *Pollock Paints a Picture*, „Art News”, May 1951, [w:] Jackson Pollock. *Interviews, Articles, and Reviews*, ed. P. Karmel, New York 1998, s. 74.

<sup>13</sup> Określenie „szkoła nowojorska” wypromował w swojej książce I. Sandler (*The New York School. Painters and Sculptors of the Fifties*, New York 1978).

<sup>14</sup> Zob. E. Cockroft, *Abstract Expressionism, Weapon of Cold War*, [w:] *Art In Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, ed. F. Frascina, J. Harris, London–New York 1992, s. 82–90; S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł idee sztuki nowoczesnej*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1992.



<sup>15</sup> Leja w cytowanym wcześniej studium dokonuje jednej z najwnikliwszych analiz wizualno-dyskursywnych abstrakcyjnego ekspresjonizmu w jego kulturowym uwikłaniu. Zob. **M. Leja**, *op. cit.*

<sup>16</sup> Takie myślenie śladu pochodzi z rozmaitych pism Jacques'a Derridy. Ciekawą próbę zastosowania tego pojęcia do analizy malarstwa Pollocka podjął **Ł. Kiepuszewski** (*Pollock w horyzoncie. Nieważkość śladu*, [w:] *Historia sztuki po Derridzie*, red. **idem**, Poznań 2006, s. 95-106).

<sup>17</sup> **H. Bloom**, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 16.

wizualno-dyskursywną formację, która – choć w latach 60. mogła wydawać się już akademicka i w zasadzie wyczerpana – ciągle była angażowana i re-widowana w pracach artystów młodszego pokolenia. Dokładnie wtedy, gdy twórcy pokroju Roberta Rauschenberga czy Andy'ego Warhola w swojej twórczości zaczęli otwarcie zapytywać o status modernistycznego obrazu malarskiego i kwestionować go, traktując nierzadko jako zespół powtarzalnych znaków właśnie, sprawdzeniu była poddawana skuteczność owych znakowych uproszczeń. Dlatego też, zamiast rekonstruować złożoność tkanki owej wizualno-dyskursywnej formacji (co robiono zresztą już wielokrotnie i wielostronnie<sup>15</sup>) w jej bezpośredniej bliskości, chciałbym na kilku wybranych przykładach wskazać dynamikę odniesień nieco dalszych iteracji owych *signifiants* abstrakcyjnego ekspresjonizmu w znanych dziełach artystów młodszego pokolenia, w których jest podejmowany właśnie motyw malarskiego śladu. Pojęcie śladu odnosi się tu po pierwsze do indeksalnego śladu gestu artysty na płótnie, po drugie oznacza synekdochę amerykańskiej awangardy szkoły nowojorskiej. Po trzecie zaś jest to ślad śladu, ikoniczna reprezentacja znaku indeksalnego, skonwencjonalizowana, powtórzona i poróżniona z samą sobą, aktywny znak w sieci znaczeniowych odniesień, pozbawiony fizycznego związku z symulowanym odniesieniem – realnym, malarskim gestem. To preparat pozbawiony swojej metaforycznej i materialnej faktury, „gładki” i łatwo cytowalny<sup>16</sup>.

Analizowane przeze mnie dzieła są najczęściej interpretowane w dość prosty i pobieżny sposób, poprzez ustalenie powiązania z abstrakcyjnym ekspresjonizmem opartego na geście negacji, artystycznej parodii, wynikającej z edypalnej relacji z wielkimi twórcami starszego pokolenia. Tymczasem mnie bardziej interesuje sposób, w jaki artyści rozspójniali indeksalną styczność malarskiego śladu z ciałem i umysłem artysty na rzecz śladu, którego związek ze swoim pozaznakowym odniesieniem zostaje już zawsze odroczone i przemieszczony. Nie jest to jednak tylko efektowna gra konwencjami, bowiem poprzez aplikację powierzchniowych, zmitologizowanych aspektów malarskiego modernizmu w Stanach Zjednoczonych dochodzi do jego re-wizji i krytycznej analizy, ujawnienia jego infrastruktury. Re-widowanie języka poprzez destabilizację i denaturalizację jego semiotycznej struktury nie oznacza radykalnego zerwania czy wyparcia ani też prostego przejścia z modernizmu do estetyki i praktyki ponowoczesności. Parafrazując słowa Haralda Blooma z książki *Lęk przed wpływem*, tego zjawiska w sztuce nie można było pogrzebać, uniknąć z nim konfrontacji ani zastąpić czymś innym<sup>17</sup>. Jednocześnie postrzegam artystyczne gesty skierowane w stronę fundacyjnego nurtu sztuki amerykańskiej (mimo jego obwieszczonego przez Greenberga w 1962 r. rzekomego końca) jako momenty przechodzenia tej złożonej formacji w sferę wirtualnej infrastruktury, by być – nawet w zakreślonym powyżej redukcyjnym wymiarze – ciągle aktywnym graczem w sferze formalnych i konceptualnych rozwiązań. W takiej konfiguracji ruch śladu – tu malarskiego – nie prowadzi i nie trafia tam, gdzie, jak mogłoby się wydawać, powinien. Gubi się on, mnożąc po-

tencjalnych adresatów, wskazując nie tylko na akcję malarskiego gestu, lecz także na akcję znaczących rozbijających wygładzone powierzchnie zmitologizowanego dyskursu o malarskiej materii, skrywającego realnie chropowatą teksturę malarskiego płótna.

## Bed Rauschenberga

Leo Steinberg bardzo wcześnie użył pojęcia „post-modernistyczne malarstwo”, odnosząc się w swoim tekście *Other Criteria* z 1972 r. do horyzontalnej według niego orientacji „combine paintings” Rauschenberga, takich jak słynne *Bed* z 1955 r.<sup>18</sup>, i sugerując wyraźne napięcie, wręcz krytykę zdefiniowanego po greenbergowsku modernizmu. Należy jednak zaznaczyć, że dychotomia ta nie jest tak ewidentna, jeśli za punkt odniesienia przyjmiemy „egzystencjalistyczny” model Rosenberga.

Całość *Łóżka* składa się z ujętych w ramę i prezentowanych w układzie wertykalnym na ścianie powłoczki poduszkowej i pikowanej pościeli, które w górnej, uwarstwionej i odchylonej partii Rauschenberg pokrył bezprzedmiotowymi rysunkami ołówkiem. Przywołują one na myśl powstały dwa lata wcześniej *Wymazany rysunek Willema de Kooninga* (1953), przy którym warto się dłużej zatrzymać. Jak trafnie pisała o tej pracy Anna Markowska, nie stanowił on po prostu – jak chcieli inni krytycy – edypalnego gestu mordy na figurze Ojca, na własnym i już zawsze nie-własnym języku, ale rodzaj hołdu, zaproszenie do współdziałania mające pozwolić – niejako wspólnie z de Kooningiem, który sam wybrał rysunek do wymazania – na próbę stopniowego, choć do końca niemożliwego do zrealizowania oczyszczenia, dosłownie – wymazywania pola dla nowej sztuki<sup>19</sup>. Jednak rezultatem była raczej palimpsestowa płaszczyzna potencjalnego działania na ciągle przecież widmowo widocznym rysunku de Kooninga, funkcjonującym jako bardzo realna *pars pro toto* abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Rauschenberg działał na „abstrakcyjnym ekspresjonizmie” i wraz z nim – w jego ramie – siłował się z trudnościami, których następcą, a jednocześnie używał go choćby swego rodzaju fundamentu własnego działania. Udatność i sensowność działania Rauschenberga opiera się na fetyszyzacji de Kooninga i jego dzieła jako *pars pro toto* abstrakcyjnego ekspresjonizmu, a nie analizie tego dzieła w charakterze specyficznej propozycji znaczeniowej. Nie jest jasne – i nie jest ważne – co było na rysunku, czy miał on charakter figuratywny, czy całkowicie abstrakcyjny. To raczej działanie na zmitologizowanej sygnaturze (elementem mitu jest również fetyszyzacja), jej zawłaszczeniu i transformacyjnym powtórzeniu – redukcji linii – poprzez wielogodzinne wodzenie (dukcję) gumką i innymi narzędziami po fizycznych śladach ołówka i tuszu de Kooninga. Wszystko po to, by otworzyć wolną przestrzeń dla działania mitu artysty i abstrakcyjnego ekspresjonizmu właśnie, sygnatury niezmałowanej tym, co podpisuje, czyli realnym rozwiązaniem, znaczącą formą, reprezentacją, a tu nawet indeksem działania.



<sup>18</sup> L. Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford 1972, s. 82–84.

<sup>19</sup> A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010, s. 11–37.



<sup>20</sup> Słowa Rauschenberga z 1961 r., cytowane w wielu źródłach, por. A. Danto, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap Between Art and Life*, New York 2007, s. XI.

<sup>21</sup> Steinberg twierdził, że młody artysta, „układając” elementy na horyzontalnym planie obrazu (*flatbed picture plane*), przechodzi od natury widzenia utożsamianego z frontálną konfrontacją i wertykalizmem do kultury objawiającej się kolażową konstrukcją całości z elementów: L. Steinberg, *op. cit.*, s. 84.

<sup>22</sup> B. Buchloh, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry*, Cambridge, Mass. 2000, s. 495.

<sup>23</sup> A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 189.

<sup>24</sup> Cyt. za: K. Hatch, *Roy Lichtenstein: Wit, Invention, and the Afterlife of Pop*, [w:] *Pop Art: Contemporary Perspectives*, ed. H. Foster, New Haven 2007, s. 57.

Nieco niższą partię wezgłowia łóżka malował Rauschenberg różnobarwnymi farbami w manierze naśladowującej – cytującej – dynamiczne pociągnięcia pędzla holenderskiego malarza i zacieki Pollocka. Dalej spod farby wydobywa się stopniowo, w dolnej partii zupełnie jej pozbawiony, przybrudzony wzór narzuty. W takim oglądzie neoawangardowy czy nawet neodadaistyczny (jak niekiedy określano pop-art) obiekt wyłania się z malarstwa, tężeje w przedmiot, pozostając z malarskim medium w bezpośrednim kontakcie. *Łóżko*, mimo swej domniemanej horyzontalności, nie konotuje już heroicznego podmiotu smagającego płótno farbą, ale artystę cielesnie spowitego w malarstwo, równocześnie przez nie chronionego i skrupowanego. Z jednej strony jest to wyrazista, niemal literalna egzemplifikacja słów Rauschenberga o działaniu w przestrzeni między sztuką a życiem<sup>20</sup>, z drugiej zaś uwidacznia się – być może nieprzypadkowo w łóżku właśnie – libidalna gra, siłowanie się z malarskim śladem, ciągle nadzorującym i wyznaczającym standardy, ale i będącym obiektem pragnienia<sup>21</sup>. Ów obiekt pragnienia nie wyraża się tu jednak melancholijną pustką czy brakiem, ale jest wyraźnie zdefiniowany, skodyfikowany na poziomie symbolicznym jako sztuka w ogóle. Zdaniem Benjamina Buchloha sztuka Rauschenberga i Jaspersa Johnsa nie była wystarczająco radykalna w swoim zastosowaniu przedmiotu właśnie z uwagi na oddziaływanie malarstwa abstrakcyjnego:

Historyczna trudność jaką musieli pokonać Rauschenberg i Johns – powiada Buchloh – tkwiła w prymacie malarstwa abstrakcyjnego ekspresjonizmu – nie tylko wymazała ikonografię *readymade* i dadaistyczne procedury mechanicznego rysunku, ale wymagała by – po to, aby być dostrzeżona lub w ogóle czytelna w 1954 roku – dostosowali się do lokalnie dominujących malarskich konwencji. Dlatego też zaangażowali się w »piktorializację« radykalnej antypiktorialnej spuścizny dadaizmu<sup>22</sup>.

To co wydaje się tutaj kluczowe, to „czytelność” nowej sztuki, którą ma zapewnić powtórzenie śladu, będącego jeszcze jednak stosunkowo świeżym, zmysłowym, nawet lepkiem, zbyt bliskim, by się skutecznie do niego zdystansować. Słusznie zatem pisze Arthur Danto, że początki pop-artu były „zdradliwe”, ponieważ „bodźce, które do tego doprowadziły, ukrywały się pod kroplami i plamami farby utrzymanej w manierze abstrakcyjnego ekspresjonizmu”<sup>23</sup>.

## Brushstroke Lichtensteina

W 1965 r., 10 lat później, Roy Lichtenstein namalował pierwszy obraz ze znanej serii płócien i rzeźb ukazujących pociągnięcia pędzla, które miały być, jak się wyraził artysta, „zrobieniem czegoś na temat abstrakcyjnego ekspresjonizmu”<sup>24</sup>. Rok wcześniej magazyn „Life” postawił pytanie odwracające to, które zadał w tytule artykułu o Pollocku

w 1949 r. („*Is he the greatest living painter in America?*”), czyli: „*Is he the worst painter in the U.S.?*”. Padło ono w trzy lata po zrezygnowaniu przez Lichtensteina z malowania w duchu malarskiej abstrakcji, która, jak stwierdził w jednym z wywiadów, legitymizowała wtedy artystyczny status tego, co się robi. Namalowanie gwałtownego pociągnięcia pędzla – bez najmniejszej gwałtowności, środkami zapośredniczającymi jego indeksalny charakter – zwykle jest interpretowane jako humorystyczny pastisz pokazujący dystans dzielący pop-art od modernistycznej utopii o dekadę starszych artystów<sup>25</sup>. Hal Foster definiuje obrazy Lichtensteina jako „obrazy-klisze”<sup>26</sup>, co w kontekście *Brushstrokes* (1965) i innych prac tej serii (np. *Brushstroke and Spatter*, 1966) zgadza się z wypowiedzią malarza, że destyluje on w tych obrazach rodzaj kliszy, pokazując to, co stanowi „uosobienie lub kodyfikację pociągnięcia pędzla”, rodzaj „syntezy abstrakcyjnego ekspresjonizmu”<sup>27</sup>. W cyklu tym Lichtenstein odsłonił mechanizm konstytuowania się dyskursywnych klisz i pojęć, operatywnych i aktywnych już ponad dekadę wcześniej. Ślad pędzla to – u domniemanego źródła – indeksalny ślad malarskiego działania, rosenbergowskiego zdarzenia, którego warunkiem jest podmiot działającego na płótnie artysty. Lichtenstein, niczym Namuth w swoich fotografiach, stwarzał płaszczyznę takiego rzekomego spotkania i wizualizował na niej oba nierozzerwalne według Rosenberga elementy.

W pierwszym dziele w lewym dolnym roku jest widoczna dłoń artysty z pędzlem, implikująca poszerzone pole obrazu abstrakcyjnego o jego wirtualną obecność. Jednocześnie jednak problematyzuje on status owego znaku kolejnymi zapośredniczeniami, przełamując w ten sposób jednostkowość, idiomatyczność czy tzw. prawdę malarskiego zdarzenia na rzecz śladu swobodnie dryfującego i re-produkowanego w przestrzeni dyskursu o abstrakcyjnym ekspresjonizmie. W przypadku *Brushstrokes* Lichtenstein przefiltrował implikowaną bezpośredniość nie tylko za sprawą formalnego zabiegu malowania charakterystycznego dla niego drukarskiego rastra (*Benday dots*), czyli znaku reprodukcji, i wygładzenia malarskiej powierzchni, lecz także poprzez popkulturowy ekran referencji do komiksowej ramki z zeszytu *Strange Suspense Stories* z 1964 roku. Choć popkulturowa matryca twórczości Lichtensteina jest standardowo podnoszona w literaturze na jego temat, to nie zauważono, że pokazane w komiksie szerokie, czerwone dukty pędzla stanowią wyraz frustracji głównego bohatera-malarza wykreowanym przez siebie „mówiącym portretem”. Malarz zamalowuje w ten sposób ów nieoczekiwany realny portret i „ucisza” nękający go głos. Lichtenstein przejmuje i odwraca kierunek energii tego wizualnego intertekstu: ucisza i neutralizuje „głos” obecności abstrakcyjnego ekspresjonizmu na rzecz wydobycia jego „pisma”, znakowej struktury, wirtualnego uczestnictwa w sztuce.

David Sylvester twierdzi, że malarz degraduje ikony modernizmu (jak obrazy Picassa czy właśnie malarski gest abstrakcyjnego ekspresjonizmu) po to, by poprzez ich ponowne namalowanie przywrócić je sztuce<sup>28</sup>. Ta przewrotna logika ma swoje uzasadnienie – skompromitowane



<sup>25</sup> Zob. interesującą analizę tej serii: D. Waldman, *Roy Lichtenstein*, New York 1993, s. 150–163.

<sup>26</sup> H. Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton 2012, s. 62–107.

<sup>27</sup> Rozmowa Davida Sylvestra z Lichtensteinem nagrana dla BBC w 1966 r., dostępna online: <http://www.americansuburbx.com/2013/10/interview-roy-lichtenstein-bbc-interview-1966.html> (data dostępu: 14 II 2016).

<sup>28</sup> *Ibidem*.





<sup>29</sup> Zob. R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.

utopie formalnej samowystarczalności, bezpośredniego wyrazu czy transcendencji na różnorako określone wymiary absolutu wyłaniają się tutaj jako już zawsze zachwiane w cytowaniu, zapośredniczone struktury, aktywnie uczestniczące w poszerzonym polu sztuki. Prace Lichtensteina nie demonstrują zatem nieuchronnego, historycznego procesu przejścia między modernizmem a popowym postmodernizmem, ale wydobywają problematyczny status tego, czym miał być ślad malarskiego gestu w heroicznym okresie abstrakcyjnego ekspresjonizmu, uchylając, jak powiedziałaaby Rosalind Krauss, mit „oryginalności awangardy”<sup>29</sup>.

Jak pisałem wcześniej, Lichtenstein monumentalizował i ikonizował ślad odsyłający nie do konkretnego obrazu czy artysty, ale do abstrakcyjnego ekspresjonizmu jako szerokiej formacji wizualno-dyskursywnej. Wreszcie pojawia się tu kolejne odesłanie wydłużające jeszcze drogę do rzekomego wzoru, a mianowicie do abstrakcyjnych prac samego Lichtensteina z końca lat 50. i 1960 r. z wyraźnym zaznaczeniem podłużnych pociągnięć pędzla przypominających te, które cytuje w charakterze emblematycznych znaków malarstwa szkoły nowojorskiej. Jak wyznał artysta, malował w ten sposób, ponieważ tylko to „wyglądało jak sztuka” – sformułowanie odbijające echem cytowane wcześniej słowa Greenberga z tego samego okresu o przebrzmiałym na początku lat 60. abstrakcyjnym ekspresjonizmie mającym wyglądać, jakby był swobodnie malowany. W tym ciągu odroczeń zaznacza się zatem przepracowanie własnego, jeszcze stosunkowo świeżego materiału, który wygląda jak sztuka. To wyrażenie implikuje wyraźne przesunięcie w statusie dzieła sztuki, jeszcze nie w postaci materialnej, ale wirtualnej, wpisanej w recepcję, zmaterializowane dopiero w *Brushstrokes* – czyli przejście od śladu jako indeksu do obrazu-śladu, który nie może być zakotwiczony w esencjonalnie definiowanej praktyce artystycznej, ale jest uwikłany w ciąg dyskursywno-wizualnych odesłań i przemieszczeń. Różnica między malowaniem *Brushstrokes* a malowaniem obrazów **wyglądających jak sztuka**, polega na uznaniu, że własny język malarski jest nieuchronnie nie-własny, zapośredniczony, odklejony od ciała i pełnej obecności. Z kolei sama seria *Brushstrokes*, dopóty dopóki Lichtenstein nie wpadł w pułapkę, którą sam próbował obnażyć, tworząc niezliczone wersje chwytliwego motywu, jest emblematyczna dla momentu wyraźnej „kodyfikacji” abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Ujawnienie jego umowności – wbrew mitycznej naturalizacji – stanowiło działanie demistyfikujące, ale niezagłębiające się w substancji znaczącej. Raczej było diagnozą zmiany statusu abstrakcyjnego ekspresjonizmu, czyli jego kodyfikacji i akademizacji.

### **Oxidation Paintings Warhola**

W kolejnej dekadzie, od 1977 r. (ze słabo udokumentowanym precedensem z 1961 r. określanym jako *Piss Paintings*) Warhol tworzył tzw. *Oxidation Paintings* – obrazy powstałe w wyniku oddawania moczu na płó-

na pokryte roztworem farby z miedzią. W wyniku chemicznej interakcji opartej na utlenianiu uryna pozostawiła ślady w formie linii, rozprysków i plam przypominających – co potwierdza niemal każdy komentarz do tych prac – malarski styl Pollocka. Obrazy Warhola generują, sięgając po terminologię Charlesa Sandersa Peirce'a, pollockowski, a szerzej: abstrakcyjno-ekspresjonistyczny *interpretant* oparty na przesłankach, które nie tylko są ufundowane na ostatecznym wizualnym efekcie, ale na procesualnej ramie niedostępnej w bezpośrednim oglądzie. Krauss przywołuje *Oxidation Paintings* jako jedne z tzw. „mocnych błędnych odczytań” Pollocka – podkreślających horyzontalną orientację jego malarstwa, co, wzmocnione przez skatologiczny charakter warholowskiej iteracji formy i procesu<sup>30</sup>, gdzie indziej było przez Krauss i Yve-Alaina Bois utożsamiane z przedkulturową „bezforemnością”<sup>31</sup>. Podczas gdy Rauschenberg implikował cielesną obecność i fizjologiczne płyny poprzez kombinację przedmiotu i jego piktorialne zagospodarowanie zaciekami i plamami farby, łóżko, które – parafrazując Rosenberga – staje się areną działania, to Warhol z jednej strony literalizuje konotacje pollockowskiej techniki interpretowane m.in. przez Amelię Jones jako męskulinistyczne, fallocentryczne, z drugiej tworzy negatyw tego, co zrobił Rauschenberg<sup>32</sup>. Ślad u Warhola nie jest śladem farby, ale cielesnego płynu wchodzącego w reakcję z pomalowanym podłożem, zaznaczającym formy negatywne, opróżnionym w ten sposób ze swej materialności. Jednocześnie zostaje on przemieszczony przez interpretacyjne odniesienie do Pollocka. Tu ważniejsze niż podkreślany przez Krauss horyzontalizm wydaje się owo cielesne zawłaszczenie materii malarskiej, w przypadku malarstwa akcji pełniące rolę metafory performującej męskość, czyli protetycznego fetyszyzowanego znaku. Warholowska performatywna literalizacja – realizując zdefiniowany przez Rosenberga, a potem w 1958 r. przez Alana Kaprowa<sup>33</sup> potencjał malarstwa Pollocka oparty na przekraczaniu podmiotowo-przedmiotowych granic i poszerzeniu pola dzieła sztuki – wyostża znakową, umowną strukturę malarskiego działania, odracza deklarowaną możliwość bezpośredniego przekładu psychofizycznych impulsów na płótno i poprzez jej powtórzenie dokonuje ironicznej destrukcji wielkiej narracji.

W powyższych analizach wybranych dzieł artystów reprezentujących pop-art – kierunek, który pojawił się w sztuce amerykańskiej bezpośrednio po abstrakcyjnym ekspresjonizmie – podążyłem „śladem śladu” modernistycznego malarstwa w Stanach Zjednoczonych. Pop-art uznaje się niekiedy za początek ponowoczesności w sztuce, rozumianej jako świadomość znakowego charakteru obrazu, zakwestionowanie mitu oryginalności czy związanej z tym dominacji estetyki cytatu opartej na strategii zawłaszczenia. Z pewnością pop-art – oraz inne kierunki i działania artystyczne, których tu nie analizowałem – przyczynił się do rozpójnienia wielkiej modernistycznej narracji malarskiej abstrakcji i obnażył rolę, jaką odgrywała w amerykańskiej mitologii wspomagającej kulturowy imperializm USA. Jednak nie chodzi tu o wytyczanie precyzyjnej cezury ani o retorykę przemijania jednego „izmu” na rzecz



<sup>30</sup> **Eadem**, *The Crisis of the Easel Picture*, [w:] Jackson Pollock. *New Approaches*, ed. P. Karmel, K. Varnedoe, New York 2002, s. 155-179.

<sup>31</sup> **R. Krauss, Y.-A. Bois**, *The Formless. A User's Guide*, Cambridge, Mass. 1997, s. 102.

<sup>32</sup> **A. Jones**, *Dis/playing the Phallus. Male Artists Perform their Masculinities*, „Art History” 1994, Vol. 17, No. 4, s. 546-584.

<sup>33</sup> **A. Kaprow**, *The Legacy of Jackson Pollock*, [w:] Jackson Pollock. *Interviews...*, s. 84-89.



<sup>34</sup> J. Derrida, P. Brunette, D. Wills, *The Spatial Arts: and Interview with Jacques Derrida*, [w:] *Deconstruction and Visual Arts*. Art, Media, Architecture, ed. P. Brunette, D. Wills, Cambridge 1994, s. 16-17.

innego. Istotniejsze jest raczej wskazanie na dynamikę wizualno-dyskursywnej tkanki abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jego śladów, zarówno na poziomie formy, jak i znaczeniowego potencjału „abstrakcyjnego” znaku, jego ciągłą aktualność na poziomie śladów rozumianych jako dynamiczna sieć odniesień czy – sięgając po pojęcie Jacques’a Derridy – kontrsygnatur i generowanych przez nie znaczeń, które wyłoniły się nie tyle z analizy specyficznych prac, co w wyniku rozbiórki zawłaszczającego je mitu<sup>34</sup>. Można tu zatem mówić o poszerzonym, wirtualnym, czyli niematerialnym polu oddziaływania abstrakcyjnego ekspresjonizmu jako wizualno-dyskursywnej formacji, o śladach modernizmu aktywnie uczestniczących w postmodernistycznym polu sztuki drugiej połowy XX wieku.

---

#### Słowa kluczowe / Keywords

modernizm, mit, ślad, abstrakcyjny ekspresjonizm, pop-art / Modernism, myth, trace, Abstract Expressionism, Pop-art

---

#### Bibliografia / References

1. *Art In Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, ed. F. Frascina, J. Harris, London–New York 1992.
2. **Barthes Roland**, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000.
3. **Bloom Harald**, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
4. **Buchloh Benjamin**, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry*, Cambridge, Mass. 2000.
5. **Danto Arthur**, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.
6. **Danto Arthur**, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap Between Art and Life*, New York 2007.
7. *Deconstruction and Visual Arts. Art, Media, Architecture*, ed. P. Brunette, D. Wills, Cambridge 1994.
8. **Foster Hal**, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton 2012.
9. **Guilbaut Serge**, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, przeł. E. Mikińska, Warszawa 1992.
10. *Historia sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006.
11. *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*, ed. P. Karmel, New York 1998.
12. **Jones Amelia**, *Dis/displaying the Phallus. Male Artists Perform their Masculinities*, „Art History” 1994, Vol. 17, No. 4.
13. **Krauss Rosalind, Bois Yves Alain**, *The Formless. A User’s Guide*, Cambridge, Mass. 1997.
14. **Krauss Rosalind**, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
15. **Leja Michael**, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven 1993.
16. **Markowska Anna**, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010.

17. *Pop Art: Contemporary Perspectives*, ed. H. Foster, New Haven 2007.
18. *Reading Abstract Expressionism, Context and Critique*, ed. E. Landau, New Haven 2005.
19. **Steinberg Leo**, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford 1972.
20. **Sylvester David**, [rozmowa z Royem Lichtensteinem], <http://www.american-suburbx.com/2013/10/interview-roy-lichtenstein-bbc-interview-1966.html> (data dostępu: 14 II 2016).
21. **Waldman Diane**, *Roy Lichtenstein*, New York 1993.

---

**dr Filip Lipiński**

Historyk sztuki, amerykańista. Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na City University of New York (2007–2008) oraz Terra Foundation for American Art we Francji (2008) i Stanach Zjednoczonych (2013). Autor książki *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2013) oraz licznych naukowych i popularnonaukowych artykułów poświęconych sztuce nowoczesnej oraz teorii historii sztuki w czasopismach takich jak „Oxford Art Journal”, „RIHA Journal”, „Artium Questiones”.

**Summary**

**FILIP LIPINSKI (Adam Mickiewicz University in Poznan) / Modernism's Traces: Critical Re-visions of the Mythology of Abstract Expressionism**

The text concerns ways in which artists such as Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein and Andy Warhol critically employed the signs for American modernist painting – Abstract Expressionism – in order to deconstruct and overcome it. Abstract Expressionism became an important element of American myth – under construction since nineteenth century – and the last grand myth providing America with the feeling of artistic and cultural identity. Referring to the conceptualisation of the myth by Roland Barthes, the author points the way the painterly trace – the brushstroke – became the mythic sign of direct expression, freedom, physical presence or masculinity exemplified by Jackson Pollock and resulted in a variety of generalisations concerning the varied practices of Abstract Expressionism. Since 1950s a brushstroke or loose stains of paint – traces as indexical signs of the work of painting – became rather a sign of a sign, quoted, repeated and displaced, a signifier of Abstract Expressionism as an already academicised visual-discursive formation.

The following part of the article consists of analyses of specific works of art, which progressively undermine the adherence of the painterly signifiers to their alledged signifieds. First, it briefly discusses Rauschenberg's *Bed*, and briefly *Erased de Kooning*, as examples of complex, often equivocal relationship of artists of the younger generation with their „great” predecessors, based, on the one hand, on the awareness of their debt to them – the inherited artistic language – and, on the other, the necessity to subvert it. Next, Lichtenstein's *Brushstroke* series testifies to the completed process of conventionalisation of painterly trace and painting as a sphere woven of quotations, always already mediated by other signs, images and forms of reproduction. Finally, Warhol in his *Oxidation paintings* literalised the performative, masculinity-oriented interpretations of Pollock's Action Painting (and Abstract Expressionism as a whole) and thus – through physical repetition and literalisation revealed the underlying mythological structure of such gestures.

The aim of these selected case-studies and analyses, which followed the “traces” of American Modernism, is not to specify boundaries between movements nor prove the passing of one movement in favour of the other, but to indicate an ongoing active role of Abstract Expressionism in the decades that followed its heyday in the elusive but legible form of a paternal system of signs to be re-vised – seen again, repeated and deconstructed through artistic practices.