



1. Joseph Nicéphore Niépce, *La table servie*, 1832 lub 1833, fizautotypia.

Fot. za: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niepce-la-mesa-puesta.jpg> (data dostępu: 8.11.2024)

# Tabula Rasa

## O medium i pamięci w odniesieniu do twórczości Sarah Charlesworth i pism Rosalind E. Krauss

Filip Pręgowski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Jedną z najciekawszych artystek z nowojorskiego kręgu The Pictures Generation<sup>1</sup>, definiującego na przełomie lat 70. i 80. XX w. postmodernistyczny przełom w sztuce amerykańskiej, była Sarah Charlesworth (1947–2013). Choć nie cieszyła się taką rozpoznawalnością wśród krytyków i teoretyków sztuki, jak najsłynniejsi przedstawiciele nurtu – Jack Goldstein, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Robert Longo, David Salle czy Cindy Sherman – była istotną przedstawicielką środowiska. W jego obrębie artystki, opierając swoją twórczość głównie na fotografii i reprodukcji fotograficznej oraz w znacznym stopniu na praktykach zawłaszczania, eksponowali ideologiczną naturę obrazu funkcjonującego w kulturze masowej oraz wskazywali na jego rolę w kształtowaniu mitów i stereotypów, definiujących tożsamość i role społeczne, a także kreujących zbiorowe pragnienia i iluzje. Charlesworth, wraz ze wspomnianymi Kruger, Levine, Sherman, a ponadto z Darą Birnbaum, Jenny Holzer, Louise Lawler i Laurie Simmons, zaliczana jest też do feministycznego skrzydła The Pictures Generation, zainteresowanego przede wszystkim dekonstrukcją dyskursu patriarchalnego, wszechobecnego w kulturze masowej i kształtującego relacje władzy również w polu sztuki i jej instytucji. W szerszym ujęciu artystki te, poprzez śledzenie podprogowego przekazu przemycanego przez media i przemysł rozrywkowy do obszaru kultury wizualnej, demonstrowały jej skrajne upolitycznienie i powielanie konserwatywnych klisz dotyczących różnych sfer życia społecznego.

W moim tekście chciałbym przyjrzeć się twórczości amerykańskiej artystki, a ściślej rzecz biorąc: cyklowi prac powstałemu w 1981 r.,



<sup>1</sup> Na temat twórczości artystów The Pictures Generation, różnych obliczy postmodernistycznego zwrotu w sztuce amerykańskiej i krytyki artystycznej analizujące te zjawiska zob. F. Pręgowski, *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu*, Toruń 2022.



<sup>2</sup> Zob. **D. Eklund**, *The Pictures Generation 1974–1984* [exhibition cat.], 21 kwietnia – 2 sierpnia 2009, The Metropolitan Museum of Art in New York, New Haven – London 2009, s. 145–148.

<sup>3</sup> **J. Richards**, *Oral History Interview with Sarah Edwards Charlesworth, 2011*, November 2–9, Smithsonian Archives of American Art, transkrypt PDF, [https://www.aaa.si.edu/download\\_pdf\\_transcript/ajax?record\\_id=edanmdm-A-AACD\\_oh\\_305637](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-A-AACD_oh_305637) (data dostępu: 28.10.2024), s. 35.

<sup>4</sup> Zob. np. **S. Lotringer**, *My 80's: Better than Life*, „Artforum” 2003, nr 8, s. 194; online: <https://www.artforum.com/features/my-80s-better-than-life-166305> (data dostępu: 21.01.2024); **H. Singerman**, *The Myth of Criticism in the 1980s*, „X-tra” 2005, nr 1, s. 4, 6–7; *French Theory and American Art*, ed. **A. Lejeune**, **O. Mignon**, **R. Pirenne**, Berlin-Brussels 2013. Na temat szczególnej roli stworzonej przez Barthes'a koncepcji mitu w interpretowaniu współczesnej amerykańskiej sztuki zob. **F. Lipiński**, *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych*, Poznań 2022.

<sup>5</sup> **R. Barthes**, *Mitologie*, przeł. A. Dzia-dek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2008, s. 245–248 i *passim*.

zatytułowanemu *Tabula Rasa*, w kontekście problematyki medium artystycznego. Specyficzne powiązania cyklu z różnymi technikami ekspresji, a także ich sprzęgnięcie z historią fotografii sprawiają, że prace te nie tyle otwierają się na perspektywę interpretacji semiotycznej, jak zwykle postrzegano sztukę nurtu The Pictures Generation, ile inspirują rozważania na temat natury medium, odzwierciedlającego przemiany we współczesnej sztuce. Według Rosalind E. Krauss, obok Charlesworth czołowej postaci niniejszego artykułu, przemiany te przyczyniły się do wynajdywania medium na nowo (*reinventing the medium*).

Zacznę jednak od przywołania wcześniejszego przykładu twórczości Charlesworth – cyklu *Modern History*, zrealizowanego w latach 1977–1979 i kontynuowanego na początku lat 90. XX w., aby pokazać, jak dobrze wpisuje się on w nakreśloną charakterystykę sztuki z kręgu The Pictures Generation, demonstrując tym samym swoją podatność na analizę semantycznego potencjału obrazu i zakodowanych w nim treści ideologicznych. Ta czarno-biała seria składa się z reprodukcji pierwszych stron gazet codziennych, zarówno amerykańskich (np. „International Herald Tribune”, „New York Times” czy „Los Angeles Times”), jak i europejskich („Le Figaro”, „Die Welt”, „La Stampa” i wielu innych). Powstałe w rozmiarze identycznym do oryginalnego, dzieła te z reguły pozbawione są tekstu, lecz poprzez jego usunięcie i pozostawienie pustych miejsc po szpaltach autorka tylko pozornie eliminowała z nich treść, w istocie bowiem ujawniała ideologiczne uwarunkowania kierujące doborem obrazów, streszczających najważniejsze wydarzenia na świecie<sup>2</sup>. Przykładowo, w pracach wykorzystujących pierwsze strony „International Herald Tribune” z 1977 r. znajdują się fotografie przedstawiające męskich przywódców świata (jak wspominała Charlesworth: „król, generał, prezydent, papież”), a na dole strony fotografie sprzętu wojskowego („pociski, rakiety, bomby”). Prawie nigdy wśród postaci prezentowanych na pierwszej stronie nie było kobiet, co najwyżej – bardzo rzadko – „ktoś w rodzaju tancerki baletowej, gdzieś z boku”<sup>3</sup>.

Przykład ten, podobnie jak inne prace z serii *Modern History*, w oczywisty sposób przywodzi na myśl semiologiczne analizy Rolanda Barthes'a, przedstawiciela tzw. *French theory*, popularnej w kręgu amerykańskiej progresywnej sztuki i krytyki z przełomu lat 70. i 80. XX wieku<sup>4</sup>. Poddane „wyczyszczeniu z tekstu” pierwsze strony „International Herald Tribune” czy innych gazet zdają się dokładnie ilustrować analizowaną przez Barthes'a strukturę mitu, określonego w strukturalistycznym okresie jego twórczości jako wtórny system semiologiczny, który, zawłaszczając znaki funkcjonujące w postaci pojęć lub obrazów w obrębie pierwotnego łańcucha semiologicznego (wolnego jeszcze od przekazu ideologicznego), traktuje je jako zaledwie znaczące, z nich właśnie produkując i narzucając nowy sens, charakteryzujący się ideologiczną dosłownością<sup>5</sup>. W ten sposób Charlesworth odnajduje w sposobie rozmieszczenia i zestawienia

fotografii na pierwszych stronach dzienników opiniotwórczych ideologiczne treści, dotyczące męskiej dominacji i władzy na świecie – podobnie jak Barthes odczytywał przesłanie słynnej okładki magazynu „Paris Match”, ukazującej czarnoskórego, salutującego żołnierza francuskiego na tle francuskiej flagi, będącego już nie tyle „przykładem ani symbolem, ani nawet alibi”, ile „samą **obecnością** francuskiego imperializmu”<sup>6</sup>.

Cykl *Modern History* włącza się zatem w generalny kierunek sztuki i krytyki artystycznej spod znaku Pictures, traktujących obraz w kategorii praktyki dyskursywnej i, zgodnie z intuicją Barthes’a, postrzegających go jako „opowieść na jego temat”, zakładających, że „istnieje [on wyłącznie] w sumie organizacji własnych odczytań” i jest w istocie „niczym innym, jak tylko swoim własnym wielorakim opisem” – co więcej, nigdy nie neutralnym<sup>7</sup>. Spojrzenie to było zbieżne z ogłoszonym przez Richarda Rorty’ego w 1967 r. zwrotem lingwistycznym w filozofii i poststrukturalistyczną koncepcją traktowania kultury jako tekstu, rozwijaną przez takich badaczy, jak Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault czy Jean-François Lyotard. Nie inaczej też twórczość artystów Pictures, opartą na kluczowej roli reprodukcji fotograficznej i obrazu zawłaszczanego, interpretowali krytycy, którzy pomogli zbudować legendę nurtu: Benjamin H. D. Buchloh, Douglas Crimp, Craig Owens i – do pewnego stopnia – również Krauss.

### Znaczenia zamiast medium

Pierwsze prace Charlesworth z cyklu *Modern History* powstały we wrześniu 1977; pod koniec tego samego miesiąca w galerii Artists Space w Nowym Jorku odbył się słynny pokaz „Pictures” kuratorowany przez Crimpa. Była to dość kameralna wystawa, prezentująca dzieła pięciorga artystów, z których twórczością zapoznała kuratora właścicielka galerii – Helene Winer, związana wcześniej z kalifornijską Pomona College Museum of Art<sup>8</sup>. Charlesworth nie znalazła się w tym gronie. W 2009 r. Douglas Eklund, kurator działu fotografii w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, przygotował przekrojową, retrospektywną ekspozycję „The Pictures Generation 1974–1984”; towarzyszył jej obszerny katalog pod tym samym tytułem<sup>9</sup>. Jej rola polegała m.in. na opracowaniu chronologii wydarzeń w środowisku Pictures i na systematyzacji wiedzy dotyczącej ich twórczości, strategii artystycznych i powiązanej z nimi myśli teoretycznej. Koncepcja kuratorska Eklunda rozszerzyła też środowisko do 29 artystów, wśród których przeważali absolwenci California Institute of the Arts z pierwszego okresu istnienia uczelni na początku lat 70. w XX wieku. Na wystawie w MET twórczość Charlesworth reprezentowało 45 prac z serii *Modern History* z 1978 r. oraz jedna z cyklu *The Stills* z r. 1980<sup>10</sup>. Zabrakło jednak dzieł szczególnych, należących do serii *Tabula Rasa*, zrealizowanej w r. 1981. Ich nieobecność wyjdaje się



<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 261. Warto dodać, że Sarah Charlesworth otwarcie mówiła o inspiracji francuską semiotyką i poststrukturalizmem (oprócz Barthes’a studiowała także Michela Foucaulta i Jacques’a Derride’a, szukając w tych lekturach teoretycznego odniesienia dla praktyk zawłaszczania w sztuce). Zob. J. Richards, *op. cit.*, s. 33–34.

<sup>7</sup> R. Barthes, *Is Painting a Language?*, [w:] *idem*, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, transl. R. Howard, Berkeley 1991, s. 150.

<sup>8</sup> Na wystawie prezentowane były prace Troya Brauntucha, Jacka Goldsteina, Sherrie Levine, Roberta Longo i Philipa Smitha.

<sup>9</sup> D. Eklund, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 321 (*Exhibition checklist*).



<sup>11</sup> D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, „October” 1980, nr 15.

<sup>12</sup> Zob. J. Richards, *op. cit.*, s. 42.

<sup>13</sup> D. Crimp, *Picture: An Exhibition of the Work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith* [exhibition cat.], 24 września – 29 października 1977, Artists Space, New York City, New York 1977, s. 28.

<sup>14</sup> M. Fried, *Art and Objecthood*, [w:] *idem*, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago-London 1998. Zob. też polski przekład autorstwa Krzysztofa Pijarskiego: M. Fried, *Sztuka i przedmiotowość*, [w:] K. Pijarski, *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki*, Łódź 2017.

<sup>15</sup> D. Crimp, *Pictures*, „October” 1979, nr 8, s. 76.

o tyle znamienne, że sprawiają wrażenie najbardziej emblematycznego przykładu koncepcji sztuki z kręgu Pictures, polegającej na działaniach z fotografią i fotograficzną reprodukcją oraz na eksplorowaniu tego aspektu współczesnej kultury, który Crimp nazwał aktywnością fotograficzną (*photographic activity*), utożsamiając go z istotą postmodernizmu w sztuce<sup>11</sup>.

Cztery serigrafie z serii *Tabula Rasa* odnoszą się bowiem do słynnej, choć owianej tajemnicą, fotografii Josepha Nicéphore’a Niépce’a, znanej pod tytułem *La table servie*, powstałej prawdopodobnie w 1832 lub 1833 r. [il. 1]. Dzieło, ukazujące nakryty obrusem i skromnie zastawiony stół, należy do grupy pierwszych utrwalonych fotografii, pochodzących z pionierskiego okresu tej dyscypliny. Artystka wspominała, że chciała uczynić swoje serigrafie symbolem narodzin czegoś nowego – wynalezienia fotografii i określonego sposobu widzenia, który zdominował kulturę, ale także nowego otwarcia we własnej twórczości<sup>12</sup>. Inspiracje i motywy stojące za serią *Tabula Rasa* znajdowały się zatem w samym centrum poszukiwań artystów Pictures.

Jednak odrębność cyklu *Tabula Rasa* i większości późniejszych prac Charlesworth na tle dorobku tej generacji polega na tym, że ich istotą nie jest namysł nad dyskursywnym charakterem obrazu, jego retoryką i potencjałem alegorycznym, lecz refleksja na temat medium artystycznego oraz próba uchwycenia jego złożoności, obejmującej znacznie więcej aspektów niż tylko materialny i technologiczny. Nie twierdzę, że sztuka spod znaku Pictures i towarzysząca jej krytyka nie interesowały się problematyką medium, uważam wszakże, iż definiowane ono było na ogół w sposób mało zniuansowany, bez próby jego przeformułowania, lecz wyłącznie w opozycji do koncepcji jego specyfiki, spopularyzowanej przez czołowych przedstawicieli późnomodernistycznego dyskursu w krytyce artystycznej – Michaela Frieda i Clementa Greenberga.

Przykładowo, Crimp pierwszą wersję eseju *Pictures* z 1977 r. zakończył konstatacją, że twórczość pięciorga uczestników wystawy zaangażowana jest w kwestie reprezentacji jako takiej, zrywając tym samym z autorefleksyjnością i formalistycznym zainteresowaniem specyficznymi cechami medium („filmy [Jacka] Goldsteina nie są [...] o filmie; rysunki [Philipa] Smitha nie są o rysunku”)<sup>13</sup>. W opublikowanej dwa lata później zmodyfikowanej wersji eseju Crimp analizował zwrot w stronę teatralności, dokonujący się w sztuce minimalizmu, a będący przedmiotem zdecydowanej krytyki Frieda, sformułowanej w słynnym eseju *Art and Objecthood* z r. 1967<sup>14</sup>. Jak przekonywał Crimp:

Dzieło, w latach 70. XX w. najbardziej domagające się naszej uwagi, zostało usytuowane pomiędzy lub poza poszczególnymi sztukami, w wyniku czego integralność różnych mediów – kategorii, których badanie esencji i granic stanowiło istotę projektu modernizmu – rozproszyła się w bezsensie<sup>15</sup>.

Wzbudzające niepokój Frieda i witane z aprobatą przez Crimpa „przechodzenie z konwencji jednego medium do drugiego”, poruszanie się „pomiędzy” mediami, obecne w sztuce takich artystów, jak Robert Morris, Yvonne Rainer, Richard Serra i Robert Smithson, czy wreszcie rezygnacja z fizycznej manifestacji dzieła (Robert Barry, Lawrence Weiner) służyły według kuratora wystawy „Pictures” zwróceniu się ku performatywnemu i temporalnemu wymiarowi sztuki. W rezultacie uitorowały drogę działaniom „paradygmatycznie teatralnym”, realizowanym przez takich twórców, jak Peter Campus, Dan Graham czy Bruce Nauman, a także przez wschodzące wówczas gwiazdy kręgu Pictures, jak Goldstein czy Longo<sup>16</sup>. Nawet prace Levine z cyklu *Untitled*, z końca lat 70. XX w., przedstawiające postaci z reklam publikowanych w kolorowych magazynach, wpisane w sylwetowo ujęte profile słynnych prezydentów Stanów Zjednoczonych, Crimp potraktował jako przykłady triumfującej wtedy teatralności sztuki. Skłoniła go do tego indywidualna wystawa artystki w nowojorskiej galerii The Kitchen (w lutym 1979), na której jej dzieła pokazano w formie slajdów, „powiększonych do wysokości ośmiu stóp, rozproszonych przez strumień światła”, co nadało im „władczy, teatralny charakter”. Wobec takiej specyfiki prezentacji krytyk zastanawiał się, jakie było „**medium** ich obecności”:

Światło? Slajd 35 mm? Zdjęcie wycięte z magazynu? A może medium tych prac jest ich reprodukcja w niniejszym czasopiśmie? Jeśli zaś niemożliwe jest zlokalizowanie fizycznego nośnika dzieła, to czy możemy zlokalizować **oryginał** dzieła sztuki?<sup>17</sup>

Niejednoznaczność medium w odniesieniu do różnych technologii reprodukcji i wyświetlania obrazu nie skłoniła Crimpa do prób jego kontekstualizacji i szukania jego nowej, poszerzonej definicji, bardziej adekwatnej wobec dokonujących się wówczas zmian w sztuce. Krytyk wskazał na nieuchwytny charakter medium jedynie po to, by zwrócić uwagę na aporię o wiele dla niego ważniejszą, czyli na niemożliwość do określenia – w dobie nowych technologii – status oryginału dzieła sztuki<sup>18</sup>. Jak przekonywał, definiowanie pojęcia oryginału należy porzucić na rzecz aktywności stratygraficznej, ujawniającej w procesach cytowania, wyodrębniania i kadrowania nie tyle źródło i pochodzenie reprezentacji, ile raczej jej warstwy znaczeniowe<sup>19</sup>.

### Zastawiony stół

Cztery serigrafie składające się na cykl *Tabula Rasa*, zrealizowane na arkuszach papieru fotograficznego o wymiarach 170 × 230 cm, są niemal identyczne [il. 2–3]. Centralną część każdej kompozycji wypełnia reprodukcja *La table servie* Niépce’a, wokół której pozostał niezadrukowany margines, pełniący rolę *passe-partout*. Reprodukcja fotografii, przedstawiającej nakryty białym obrusem stół, na którym



<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 76–77.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>18</sup> Warto w tym miejscu dodać, że – jak pisał G. Batchen (*Pałając pragnieniem. Narodziny fotografii*, przeł. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” t. 28 [2017], s. 197) – paradoks postmodernistycznej krytyki fotografii polegał na tym, iż powtarzała ona polityczny mechanizm, z którym sama chciała polemizować. Postmodernizm, według Batchena, choć odwrócił ukształtowaną przez modernizm opozycję natura–kultura, nie zniósł samej zasady tej opozycji. Postrzegając fotografię jako agenta kultury, a nie natury, postmodernistyczna krytyka w istocie pozostaje w sferze ekonomii logocentrycznej, będącej podstawą analiz formalistycznych, wyznaczających kanony modernizmu.

<sup>19</sup> D. Crimp, *Pictures...*, s. 87. Rozważania Crimpa na temat medium i jego natury nie ograniczają się do przytoczonych tu przykładów. Pojawiały się także w innych publikacjach. Choćby we wcześniejszym tekście *Opaque Surfaces* (1973) krytyk podążał ścieżką wyznaczoną przez jego mentorkę, Rosalind E. Krauss, w jej refleksjach na temat minimalizmu i koncentrował się na rekurencyjnych właściwościach medium w twórczości takich artystów, jak Robert Mangold, Brice Marden, David Novros i Robert Ryman (zob. w: *Minimalism*, ed. J. Meyer, London – New York 2005). Z kolei na temat specyfiki medium fotograficznego jako dialektycznej relacji pozytywu i negatywu na przykładzie fotografii Edgara Degas zob. D. Crimp, *Positive/Negative: A Note on Degas's Photographs*, „October” 1978, nr 5. Oprócz Crimpa spośród osób bezpośrednio zaangażowanych w sztukę z kręgu Pictures o medium pisał także C. Owens, początkowo postrzegając je, podobnie jak Crimp, w duchu strukturalistycznego formalizmu (*Photography „en abyme”*, „October” 1978, nr 5), później zaś traktując je jako maszynę do generowania artefaktów w kapitalistycznym obrocie sztuką (*Back to the Studio*, „Art in America” 1982, nr 1). Do tej listy dodać jeszcze rozważania na temat medium sformułowane przez R. E. Krauss w okresie, zanim podjęła się ona redefinicji tego pojęcia w latach 90. XX w.: *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, Cambridge (Massachusetts) 1971; *A View of Modernism*, „Artforum” 1972, nr 1; *Passages in Modern Sculpture*, New York 1977; *The Im/Pulse to See*, [w:] *Vision and Visuality*, ed. H. Foster, Seattle 1988. Dla czytelności wywodu i zachowania proporcji ograniczyłem się do zasygnalizowania sposobu myślenia o medium obecnego w eseju *Pictures* Crimpa.



<sup>20</sup> Zob. **Ch. L. Robinson**, *To Picture, Her Picture: Sarah Charlesworth's Photographies*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. G. Th. Bakera, University of California, Los Angeles 2023, <https://escholarship.org/content/qt0813q2t3/qt0813q2t3.pdf?t=rryyd1> (data dostępu: 26.01.2024), s. 99.

<sup>21</sup> Zob. **J. Richards**, *op. cit.*, s. 42.

<sup>22</sup> Zob. *ibidem*, s. 100.

<sup>23</sup> Zob. **J.-L. Marignier**, *L'invention de la photographie*, „Comptes Rendus de l'Académie des Sciences. Series II B: Mechanics, Physics, Chemistry, Astronomy” 1997, nr 7, s. 416–418.

<sup>24</sup> **B. Lefebvre**, *A. Niepce de Saint-Victor et „La Table servie”*, Rouen 1984, s. 35–45.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 3.

rozłożone są naczynia kuchenne, kawałek bochenka chleba, butelka wina i wazon z kwiatami, została rozjaśniona do tego stopnia, że jest ledwie czytelna i w niewielkim stopniu odróżnia się od dziewiczo białego marginesu – na białym podłożu papieru fotograficznego artystka zastosowała bowiem farbę sitodrukową w kolorze przełamanej bieli. Każda z odbitek posiada dodatkowe detale, jak nieobecny w oryginalnej fotografii, nałożony w procesie sitodruku wizerunek białej lilii, będący reprodukcją fragmentu centralnego obrazu z *Tryptyku de Mérode* (z warsztatu Roberta Campina), powstałego w trzeciej dekadzie XV w., znajdującego się w kolekcji Metropolitan Museum w Nowym Jorku (w *The Cloisters*)<sup>20</sup>. Niewielki motyw lilii umieszczony został w lewej górnej części każdej odbitki, a do jego nadrukowania artystka użyła charakteryzującej się luminescencją farby na bazie bieli tytanowej. Dzięki temu między reprodukcją *La table servie* a wizerunkiem lilii zachodzi specyficzna relacja: podczas gdy główny motyw pod pewnymi kątami spojrzenia, w specyficznej perspektywie i oświetleniu staje się niewidoczny, lilia dzięki swojej luminescencji cały czas się wyróżnia<sup>21</sup>. Dodatkowo w prawym dolnym rogu trzech z czterech odbitek znajdują się niewielkie czerwone kropki, naniesione za pomocą trzech różnych mediów: sitodruku, ręcznie zaaplikowanej farby i kropli krwi artystki<sup>22</sup>.

Do wyboru głównego motywu wykorzystanego w serii *Tabula Rasa* skłonił Charlesworth nie tylko fakt, że *La table servie* pochodzi z pionierskich czasów fotografii i stanowi ważny punkt w – składającym się z kilku równoległych trajektorii – procesie powstawania tej dyscypliny. Istotna jest tu też historia dzieła i szereg niejasności z nim związanych, dotyczących jego atrybucji, a także datowania i techniki wykonania. Choć dziś za autora pierwszej fotograficznej martwej natury uznaje się Niépce'a, to fakt, że powstała ona w czasie jego współpracy z Louistem Jacques'em Daguerre'em, między 1829 a 1833 (rokiem śmierci Niépce'a), gdy obaj wynalazcy połączyli swoje siły w poszukiwaniu optymalnej techniki fotograficznej, sprawia, że atrybucji tej nie można przyjąć ponad wszelką wątpliwość<sup>23</sup>.

Co więcej, francuski fotograf i badacz fotografii, Bernard Lefebvre, na podstawie kwerendy archiwalnej, skupionej głównie na epistolografii z kręgu Niépce'a, wysunął hipotezę, że autorem *La table...* był bliski kuzyn wynalazcy, Abel Niépce de Saint-Victor, który kontynuował eksperymenty krewnego po jego śmierci, głównie w zakresie heliografii<sup>24</sup>. Gdyby podążyć tym tropem, należałoby uznać, że *La table...* pochodzi z lat 50. XIX w., a więc jest co najmniej dwie dekady młodsze, niż zwykle się podaje.

W literaturze można jednak spotkać też inne daty powstania dzieła, m.in. 1822 r. (tak np. podpisana jest jego reprodukcja w eseju *La chambre claire* Barthes'a, o czym będzie jeszcze mowa), 1823–1825 (to daty widniejące na odbitce wykonanej ze szklanej płyty) czy 1829<sup>25</sup>. Warto dodać, że dwa pierwsze datowania oznaczałyby poprzedzenie przez *La table...* *Widoku z okna w Le Gras* Niépce'a, uważanego za



2. Sarah Charlesworth, *Tabula Rasa*, widok ekspozycji, 421 West Broadway, 17–23 stycznia 1982;  
© Estate of Sarah Charlesworth, dzięki uprzejmości Paula Cooper Gallery, New York





3. Sarah Charlesworth, *Tabula Rasa*, 1981, sitodruk na papierze, 168,9 × 235 cm;  
© The Estate of Sarah Charlesworth, dzięki uprzejmości Paula Cooper Gallery, New York. Fot. S. Probert

pierwszy obraz fotograficzny, zarejestrowany w r. 1826 lub 1827. Na okres pomiędzy 1832 a 1833, przyjęty dziś jako najbardziej prawdopodobny czas wykonania *La table...*, wskazuje zaś fakt, że w 1832 r. Niépce i Daguerre zaangażowali się w proces fizautotypii, a właśnie przy jej użyciu najpewniej zrealizowano dzieło.

Fizautotypia – technika, którą Niépce opracował sam lub wspólnie z Daguerre’em, opisana przez Daguerre’a w broszurze przygotowanej dla francuskiej Académie des sciences kilka tygodni po ogłoszeniu wynalazku dagerotypii w 1839 r. – opierała się na wykorzystaniu światłoczułych właściwości żywicy zwanej asfaltem syryjskim, rozprowadzanej na metalowej lub szklanej płytce (w przypadku *La table...* płytka była szklana). Po kilkugodzinnym naświetleniu żywicę płukano w oleju lawendowym, ale obszary naświetlone nie wypłukiwały się wcale lub znikaly jedynie częściowo, co pozwalało uzyskać pozytywową obraz fotograficzny<sup>26</sup>. Po śmierci Niépce’a w 1833 r. Daguerre, zainteresowany obrazem o lepszej jakości i trwałości, zmierzał w kierunku własnego procesu, co ostatecznie doprowadziło do opracowania techniki dagerotypii, która – skracając czas naświetlenia z kilku godzin do kilku minut – zastąpiła heliografię i fizautotypię<sup>27</sup>. Ta druga doczekała się rekonstrukcji dopiero w r. 1991. Dokonał jej francuski chemik i badacz pierwszych technik fotograficznych, Jean-Louis Marignier, posługując się korespondencją Niépce’a z Daguerre’em (z lat 1832–1833) oraz Daguerre’a z synem Niépce’a, Isidore’em (z lat 1833–1837), a także działając na podstawie nieopublikowanego manuskryptu Niépce’a (powstałego między 1830 a 1833 r. – dokładna data jest nieznana) i broszury Daguerre’a z r. 1839<sup>28</sup>.

Fakt, że fizautotypia została zrekonstruowana tak późno, wynika po części z niezwykłych losów *La table servie*. Pierwszy raz od powstania fotografia była przedmiotem publicznej debaty dopiero w 1891 r., kiedy wnuk Niépce’a, Eugène, przekazał szklaną płytkę z wizerunkiem Louisowi Alphonse’owi Davanne’owi, chemikowi, fotografowi i współzałożycielowi Société française de photographie, ten zaś zdeponował ją w archiwum towarzystwa. W 1893 r. Davanne wykonał reprodukcję szklanej płytki, którą podpisał słowami: „Odbitka z ciemni autorstwa Nicéphore’a Niépce’a (1823 lub 1825)”, i uzupełnił adnotacją: „Została nam przekazana przez pana Niépce’a, jego wnuka, i dowodzi prawdziwości wynalazku”<sup>29</sup>. W 1909 r. płytkę wypożyczono paryskiej uczelni Conservatoire national des arts et métiers, której profesora, uczonego o nazwisku Peignot, w wyniku różnych wątpliwości co do jej autorstwa i datowania Davanne prawdopodobnie poprosił o ekspertyzę<sup>30</sup>. Od tej pory ślad po płytce zaginął; prawdopodobnie uległa ona zniszczeniu w laboratorium Peignota<sup>31</sup>, a jedyną pozostałością oryginalnego dzieła, którą dziś dysponujemy, jest wykonana przez Davanne’a reprodukcja.



<sup>26</sup> Zob. J.-L. Marignier, *op. cit.*, s. 416–417.

<sup>27</sup> Zob. M. Wróblewska, *Obrazy pamięci i wiedzy. Fotograficzne reprodukcje dzieł w archiwach i narracjach historii sztuki*, Kraków 2022, s. 40.

<sup>28</sup> J.-L. Marignier, *op. cit.*, s. 418. Zob. też *idem*, *Première reconstruction du deuxième procédé photographique au monde*, „Le Photographe” 1992, nr 1499.

<sup>29</sup> B. Lefebvre, *op. cit.*, s. 24.

<sup>30</sup> Zob. *ibidem*, s. 39.

<sup>31</sup> Zob. *ibidem*, s. 5.



<sup>32</sup> Zob. J. Richards, *op. cit.*, s. 41–42.

<sup>33</sup> G. Didi-Huberman, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, transl. P. Mason, [w:] *Compelling Visuality: The Work of Art In and Out of History*, ed. C. Farago, R. Zwijnenberg, Minneapolis 2003, s. 31–32.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 33, 39, 42.

<sup>35</sup> Zob. *ibidem*, s. 42.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>37</sup> O roli niewiedzy i niepewności w dyskursie historii sztuki zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011. Formułując myśl zawartą w niniejszym akapicie, inspirowałem się także przemyśleniami M. A. Holly na temat melancholijnej świadomości utraty czasu i kontekstu obecnej w dyskursie historii sztuki (*The Melancholy Art*, Princeton 2013, s. 1–24). W tym miejscu jeszcze raz przywołam rozważania G. Batchena (*op. cit.*, s. 162–163) na temat niepewności w odniesieniu do samej fotografii, która wyrażała się w „perwersyjnej retoryce okrężnej negacji” stosowanej przez jej wynalazców. Jak pisze Batchen, XIX-wieczni pionierzy fotografii charakteryzowali ją za pomocą antynomicznych pojęć, jak natura i naturalna kopia (Niépce), opisywali jako zdolną do rysowania natury, ale też pozwalającą naturze rysować samą siebie (Daguerre) albo jako synchroniczne uchwycenie wieczności i przemijalności, w którym czas staje się przestrzenią, a przestrzeń czasem (William Henry Fox Talbot).

## Przeciw retoryce pewności

Niejednoznaczności wokół historii fotografii Niépce’a, których Charlesworth była świadoma<sup>32</sup>, znajdują swoje odzwierciedlenie w sposobie, w jaki jej reprodukcja przejawia się w serii *Tabula Rasa*: rozbielona, jakby spowita gęstą mgłą albo przykryta mlecznym filtrem, widoczna niewyraźnie, tylko z określonych punktów, poprzez odbijającą refleksy światła szybę ramy. Nie jest w stanie ukazać się w sposób pełny i kompletny, ponieważ czyni to mocą zmuśnionego i nieefektywnego przypominania sobie; odtwarza i identyfikuje obraz, który stanowi „montaż niejednorodnych czasów”<sup>33</sup>. To sformułowanie, zapożyczone od Georges’a Didiego-Hubermana, prowadzi do rozumienia dzieła sztuki jako fenomenu możliwego do pomyślenia tylko w konstrukcji pamięci, która została w nim zapisana, choć niekoniecznie będzie w pełni dostępna dla kontemplującej je osoby.

Obrazy – jak przekonywał Didi-Huberman – wytwarzają pamięć znacznie przekraczającą ich własny *Zeitgeist*. Splatają się w niej różne, rozdzielone w czasie momenty egzystencji dzieła. Kontakt z obrazem jest aktem przypominania sobie, odnajdywania splątanych połączeń tych momentów, dlatego też badacz proponuje paradoksalną – z punktu widzenia metodologii historii sztuki – perspektywę anachroniczną, uwzględniającą przynależność obiektu sztuki do różnych epok i dopuszczającą jego empatyczne odzyskiwanie w ramach późniejszych praktyk artystycznych<sup>34</sup>.

Być może w kontekście *Tabula Rasa* bardziej adekwatne okaże się pojęcie perspektywy polichronicznej (*polychronistic*)<sup>35</sup> – nie tylko dlatego, że historia fotografii, do której Charlesworth się odwołała, jest niejednorodna, pełna pęknięć, uskoków i ominięć, ale też dlatego, że jej narodziny wydarzyły się niejako kilkakrotnie: w latach 1832–1833, gdy obraz utrwalił Niépce, ok. 1850 r., jeśli autorem fotografii był jego młodszy kuzyn, w 1891, gdy została wydobyta z mroków rodzinnej kolekcji, czy wreszcie w 1893, gdy powstała jedyna jej znana dziś reprodukcja. Ten, kto zaaranżował martwą naturę w plenerze i wystawił ją w pewien słoneczny dzień pierwszej połowy XIX w. na spojrzenie *camera obscura*, utrwalił na przyszłość – by raz jeszcze odwołać się do Didiego-Hubermana – obraz konstelacji różnych momentów historycznych<sup>36</sup>.

Charlesworth zaś w przemyślanym, przeprowadzonym w swoim studio, złożonym procesie serigrafii ujawniła, jak zaskakująco uboga jest nasza pamięć obrazu; ukazała naszą alienację wobec przedmiotu zainteresowania i skonfrontowała z niewiedzą, która – jak stwierdził francuski badacz – choć wstydliwie skrywana, jest przecież częścią dyskursu historii sztuki. Trudny do zobaczenia, błądy obraz nie poddaje się „retoryce pewności”, nie mamy tu bowiem do czynienia z obiektem o łatwo wyznaczalnych granicach, lecz z naznaczonym widmem utraty i obarczonym szeregiem wyrzeczeń, wyparć i fantazji<sup>37</sup>.

W tym miejscu, nie tracąc z pola widzenia serii *Tabula Rasa*, chciałbym wrócić do zagadnienia medium i przejść do tego, w jaki

sposób problem pamięci, a ściślej rzecz biorąc: procesy jej utraty i odzyskiwania, stały się impulsem dla Krauss w jej rozważaniach na temat kondycji medium we współczesnej sztuce. Zarówno termin „postmedium”, jak i owocujący wieloma artykułami i książkami wysiłek amerykańskiej krytyczki zmierzający do wynajdywania (definiowania) medium na nowo nie opierały się na prostym zaprzeczeniu modernistycznego rozumienia tego pojęcia (jak czynił to np. Crimp), lecz na jego polemicznym otwarciu w celu rekontekstualizacji i wyprowadzenia poza horyzont określonych procedur technicznych i materialnej struktury dzieła<sup>38</sup>.

Jak pisała Agnieszka Rejniak-Majewska, kondycja postmedium, której rozpoznanie pod koniec lat 90. XX w. stanowiło dla Krauss punkt wyjścia do wynajdywania go na nowo, odwołuje się do jednej z cech postmodernizmu, zdefiniowanej przez Jeana-François Lyotarda. Postmodernizm według francuskiego filozofa nie dokonuje zerwania z przeszłością ani też jej powtórzenia, lecz zmierza w stronę jej przepracowania na zasadzie anamnezy, w sensie terapii psychoanalitycznej. W takim rozumieniu przedrostek „post-” pozwala nowoczesności zrozumieć swój własny sens i zbadać własne ukryte przesłanki, podobnie jak anamneza dokonuje rekonfiguracji pamięci, rozpracowując początkowe zapomnienie<sup>39</sup>.

Krauss od początku lat 70. XX w. usiłowała przekroczyć pojęcie medium w duchu reduktywistycznego formalizmu spod znaku Greenberga, postrzegającego je w kategorii optycznej, bezosobowej specyfiki. Nie zaakceptowała wszakże faktu jego zmarginalizowania na rzecz analiz dyskursywności sztuki oraz jej potencjału alegorycznego i politycznego, co dokonało się w stworzonym przez nią samą kręgu magazynu „October”. Jak przekonywała Krauss, krytyka, która „zapomniała” o medium, skupiła się na jednym tylko aspekcie kodu estetycznego – na elemencie znaczonej – i konsekwentnie pomijając znaczące, pozbawiła się w istocie bliskiego, zmysłowego kontaktu ze sztuką<sup>40</sup>. Postawa teoretyczki wobec medium jest specyficzna, ponieważ w jego ponownym wynajdowaniu (*reinventing*) spotykają się niejako dwa sprzeczne impulsy: odzyskiwania czegoś, co już było (*re-*), i tworzenia czegoś od podstaw (*inventing*)<sup>41</sup>. Jednak w świetle jej ostatniej książki, zatytułowanej *Under Blue Cup*, *re-* w tej konfiguracji wydaje się istotniejsze i wskazuje wprost na związek medium z pamięcią.

### Przypomnienie medium

„Pod koniec 1999 r. mój mózg eksplodował. Nazywa się to tętniakiem, ale to eksplodująca tętnica, która wylewa kaskadę krwi do mózgu, wyłącza synapsy i wypłukuje neurony” – tym zdaniem zaczyna się ostatnia, jak dotąd, książka Krauss. Kilka akapitów dalej autorka pisze:



<sup>38</sup> Zob. prace R. E. Krauss: „...And Then Turn Away”? *An Essay on James Coleman*, „October” 1997, nr 81; *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, nr 2; „A Voyage on the North Sea”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999; „The Rock”: *William Kentridge’s Drawings for Projection*, „October” 2000, nr 92; *Two Moments from the Post-Medium Condition*, „October” 2006, nr 116; *Perpetual Inventory*, Cambridge (Massachusetts) – London 2010; *Under Blue Cup*, Cambridge (Massachusetts) – London 2011.

<sup>39</sup> Zob. J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 107–108; A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdowanie medium według Rosalind Krauss, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 42;

<sup>40</sup> R. E. Krauss, *Under Blue Cup*..., s. 68.

<sup>41</sup> Zwrócili na to uwagę zarówno A. Rejniak-Majewska (op. cit. s. 42), jak i F. Lipiński (*Rosalind Krauss. Przekraczanie modernizmu?*, „Didaskalia” 2012, nr 111, s. 47).



<sup>42</sup> R. E. Krauss, *Under Blue Cup...*, s. 1–3.

<sup>43</sup> Nawiasem mówiąc, kilkanaście lat wcześniej prace Duchampa stanowiły jeden z istotnych punktów odniesienia dla R. E. Krauss w jej krytyce modernistycznego paradygmatu optyczności (*The Optical Unconscious*, Cambridge [Massachusetts] – London 1993).

<sup>44</sup> *Eadem*, *Under Blue Cup...*, s. 17, 20.

<sup>45</sup> Skorzystałem z tłumaczenia tego terminu autorstwa T. Załuskiego (*Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s. 204–230).

<sup>46</sup> Przekład angielski ukazał się w 1996 r.: J.-L. Nancy, *The Muses*, transl. P. Kamuf, Stanford 1996.

<sup>47</sup> T. Załuski, *op. cit.*, s. 221–224.

<sup>48</sup> R. E. Krauss, *Under Blue Cup...*, s. 3.

Powódź, którą przeżyłam, spowodowała luki w mojej pamięci; by je wypełnić, musiałam poddać się ćwiczeniom. W ten sposób tętniak gwałtownie wprowadził do mojego doświadczenia możliwość zapomnienia, czego nigdy wcześniej sobie nie wyobrażałam. Przekazał też pilną potrzebę pamiętania, podtrzymaną przez tożsamość – świadomość tego, „kim jestem”<sup>42</sup>.

Choroba, jakiej doświadczyła Krauss, postawiła ją przed koniecznością ciężkiej pracy odzyskiwania pamięci, w ramach kilkumiesięcznej terapii kognitywnej. *Under Blue Cup*, pisana z perspektywy tego wysiłku, jest w istocie jej kolejnym, ale chyba najbardziej radykalnym projektem odzyskiwania dyskursu medium, postrzeganego przez autorkę jako utracony w zbiorowej pamięci na długi czas. Medium zostało zapomniane, z jednej strony, przez negujące je praktyki neoawangardowe, w tym przez sztukę konceptualną, dla której wyjściowym impulsem była twórczość Marcela Duchampa<sup>43</sup> (idea i obiekt zastąpiły medium, „wypłukały je” – pisze Krauss, nawiązując do doznanego udaru), z drugiej zaś – przez krytykę, gdy ta neoawangardowe praktyki land artu, działań *site specific*, performansu, wideo i rozmaitych form podważania instytucjonalnych uwarunkowań sztuki potraktowała automatycznie jako zbiorowe odrzucenie medium<sup>44</sup>.

Oczywiście Krauss nie proponuje powrotu do takiego rozumienia specyfiki medium, w ramach którego poszukiwano by jakichś jego uniwersalnych właściwości i wytwarzano generalizującą matrycę. Byłby to błąd powrotu do „dyskursywnej jedności”, czyli tendencji do dyskursu uniwersalizującego, do jakiego dążyła krytyka modernistyczna – ale także, choć być może nieświadomie, postmodernistyczna: w swoim jakobińskim odrzuceniu modernistycznych paradygmatów. Mimo to Krauss wcale nie rezygnuje z samego pojęcia specyfiki medium, ale na samym początku tekstu deklaruje, że będzie starała się je przedstawić w sposób korespondujący z koncepcją „jednostkowej wielości”<sup>45</sup> (*singular plural*) Jeana-Luca Nancy’ego.

Nancy, analizując w opublikowanej w 1994 r. książce *Les Muses*<sup>46</sup> motyw powtarzającego się końca sztuki, paradoksalnie wciąż inicjującego ją na nowo, wyróżnił pewną charakterystyczną jej cechę. Zgodnie z nią za każdym razem, gdy sztuka zbliża się do swojej własnej esencji i przybrania pojedynczej, ogólnej formy „sztuki jako takiej”, ulega daleko idącemu zróżnicowaniu – rozproszeniu w wiele indywidualnych zdarzeń, każdorazowo innych, niemożliwych do zredukowania do jedności, choć zarazem zawierających w sobie ową skondensowaną jedność całej sztuki<sup>47</sup>.

Krauss rozumie termin „jednostkowa wielość” jako zmierzające do efektu *sui generis* wynajdowanie medium każdorazowo na nowo, odbywające się wszakże w odniesieniu do zbiorowej pamięci praktyków danego rodzaju – malarstwa, rzeźby, fotografii, filmu – co gwarantuje świadomość owego „kim jesteś” każdej z muz<sup>48</sup>. Zgodnie z takim postrzeganiem medium w polu zbiorowej pamięci uruchamiana jest reinwencja, która niejako testuje funkcjonujące w sztuce konwencje i procedury.

Krauss w swoich przemyśleniach oddala się od dyskursywnej ortodoksji postmodernizmu, ale nie dąży też do rehabilitacji paradygmatów modernizmu, dlatego proponuje zastąpienie pojęcia medium terminem „techniczne wsparcie” (*technical support*), który wprawdzie odwołuje się do materialnej struktury dzieła, ale w nowy, nieoczekiwany sposób, a jego znaczenie zawiera w sobie również aspekt konceptualny. Jak pisze teoretyczka, techniczne wsparcie wypiera medium rozumiane w kategorii rzemiosła i warsztatu oraz „neutralizuje imiona poszczególnych muz”<sup>49</sup>. W swoich analizach przykładów twórczości Marcela Broodthaersa, Sophie Calle, Haruna Farockiego, Williama Kentridge’a, Christiana Marclaya, Brice’a Mardena i Eda Ruschy Krauss wskazuje na powiązanie wsparcia technicznego z różnymi formami kultury masowej, takimi jak kino, film animowany, a nawet dziennikarstwo śledcze czy samochód. Ten ostatni, najbardziej zaskakujący przykład dotyczy Ruschy, w jego bowiem dziełach fotograficznych i malarskich częstym motywem jest infrastruktura drogowa Kalifornii, wraz ze stacjami benzynowymi i parkingami. Co istotne, wiele fotografii, które służyły też jako punkt wyjścia do obrazów, artysta wykonywał z samochodu. Okazuje się on więc pośrednim tematem prac Ruschy, ale i jego bezpośrednim narzędziem; stanowi dla niego techniczne wsparcie, pozwalające mu zdyskontować rozczarowanie malarstwem i wynaleźć je na nowo, sprzęgając je w znacznym stopniu z charakterystycznym amerykańskim doświadczeniem „magii autostrad i odległości” oraz z „absolutną horyzontalnością” amerykańskiego pejzażu<sup>50</sup>.

Innym ważnym punktem odniesienia w eseju *Under Blue Cup*, jaki pojawił się już w opublikowanych wcześniej tekstach *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-medium Condition* oraz „*Specific*” *Objects*, jest koncepcja medium sformułowana przez Stanleya Cavella<sup>51</sup>. W relacji do tradycyjnych form sztuki amerykański filozof rozumie medium jako serię konwencji, których przestrzeganie warunkuje możliwość zaistnienia wypowiedzi artystycznej. Konwencje te nazywa automatyzmami, zawierającymi w sobie niejako określone procedury i instrukcje postępowania<sup>52</sup>. W sztuce modernistycznej ustalone reguły przestały obowiązywać, a w ramach każdej formy sztuki należało wymyślić ich nowy zestaw, ten zaś, nie tracąc kontaktu z tradycją, musiał zaistnieć w nowych, zmieniających się okolicznościach. Innymi słowy, sztuka powinna dążyć do opracowania nowych automatyzmów, gdy stare nie znajdują już zastosowania<sup>53</sup>.

Koncepcja Cavella, współbrzmiąca w jakimś stopniu z ideą jednostkowej wielości Nancy’ego, jest dla Krauss o tyle cenna, że nie przewiduje żadnego z góry założonego efektu ani punktu docelowego, którego osiągnięcie gwarantowałoby sukces sztuki. W tym sensie koncepcja ta, broniąc idiosynkratycznego charakteru medium, odróżnia się bardzo od tego, w jaki sposób rozumiał je Greenberg. „Estetyczne możliwości medium nie są dane. [...] Tylko sama sztuka może odkryć swoje możliwości, a odkrycie nowej możliwości sta-



<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 76. O roli samochodu jako medium w twórczości Ruschy R. E. Krauss pisze też w eseju „*Specific*” *Objects* („RES: Anthropology and Aesthetics” 2004, nr 46, s. 221–222). Określenia dotyczące amerykańskiego pejzażu dróg zaczerpnąłem od J. Baudrillarda (*Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998, s. 7, 9).

<sup>51</sup> Krauss korzystała przede wszystkim z prac S. Cavella: *Music Discomposed*, [w:] *idem*, *Must We Mean What We Say?*, New York 1969; *World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, wyd. rozszerz., Cambridge (Massachusetts) – London 1979; *The Fact of Television*, „*Daedalus*” 1982, nr 4.

<sup>52</sup> Zob. R. Butler, *Rosalind Krauss: Between Modernism and Post-medium*, „*Journal of Art Historiography*” 2020, nr 23, s. 9.

<sup>53</sup> Zob. *ibidem*, s. 10.



<sup>54</sup> S. Cavell, *World Viewed...*, s. 31–32; cyt. za: K. Pijarski, *op. cit.*, s. 80. Skorzystałem z tłumaczenia autora.

<sup>55</sup> R. E. Krauss, *Under Blue Cup...*, s. 20, 32.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 2–3.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 25, 68, 86 i *passim*.

<sup>59</sup> Zob. Ch. L. Robinson, *op. cit.*, s. 100.

nowi odkrycie nowego medium” – pisał Cavell<sup>54</sup>. Warto podkreślić, że w tym odkrywaniu tkwi też fundamentalna szansa uratowania sztuki, dostrzegana przez Krauss. Artystom takim, jak np. Ruscha, wynajdowanie nowego medium, a zatem wyszukiwanie idiosynkrycznej drogi, opartej na własnych procedurach, pozwoliło nie tylko przełamać rozczarowanie malarstwem. Umożliwiło też pokonanie tej szczególnej amnezji, jaką był postmodernistyczny kryzys sztuki lat 70. XX w., z jego conceptualnymi symptomami: dematerializacją sztuki, ideą sztuki „jako takiej” (stojącą w całkowitej sprzeczności z koncepcją jednostkowej wielości Nancy’ego) oraz dominującą pozycją estetyki *ready-made*<sup>55</sup>.

### Dialektyczna równowaga pamięci i niepamięci

Krauss wyraża więc relacje medium i pamięci w sposób następujący: medium jest formą zapamiętywania. Pamięć warunkuje kluczową dla tożsamości człowieka odpowiedź na pytanie: „Kim jestem?”. Natomiast w kontekście poszczególnych rodzajów sztuki odpowiedź na to pytanie dotyczy w istocie określonych procedur postępowania w ich ramach, pozwalając nie zbłądzić twórcom, ale też nie ograniczając ich wolności działania i inwencji<sup>56</sup>. Co ważne, procedury te przebiegają zgodnie z pewnymi regułami, które krytyczka opisuje metaforą rusztowania, stanowiącego wsparcie, ale też tworzącego ramę, a zatem wytyczającego granice tego, co w danym rodzaju sztuki możliwe do zrealizowania<sup>57</sup>. Ta subtelna dialektyka inwencji i granic, myślenia progresywnego i tradycji znajduje wyraz w kilkakrotnie powracającej w *Under Blue Cup* metaforze basenu: jego ściany wytyczają pole potencjalnej aktywności, ale jednocześnie zapewniają pływakowi możliwość odbicia się, by mógł on ruszyć w nowym kierunku<sup>58</sup>.

Seria *Tabula Rasa* doskonale poświadcza tę mnemoniczną naturę medium. Obraz skromnie zastawionego stołu, utrwalony w wyniku wielogodzinnego naświetlania szklanej płytki pokrytej asfaltem syryjskim i umieszczonej w drewnianej skrzynce *camera obscura*, został niejako ponownie wywołany w nowojorskim studiu artystki. Pamięciowa praca Charlesworth składała się nie tylko z procesu serigraficznego, ale także z kwerendy na temat początków fotografii oraz z serii eksperymentów, których świadectwem są szkice, notatki, próbne wydruki na przezroczystej folii czy manipulacje z obrazem, polegające na wycięciu głównego motywu fotografii z ciemnego tła<sup>59</sup>. Odzyskiwanie zdjęcia dla pamięci przebiegało więc z wykorzystaniem różnych procedur, stanowiących wsparcie techniczne w procesie rejestrowania i przetwarzania doświadczeń.

Co istotne, proces ten rozłożony był w czasie: uzupełniają go, ale też w pewnym sensie określają jego horyzont późniejsze aktywności artystki, jak opublikowanie w „Artforum” recenzji angielskiego przekładu *La chambre claire* Barthes’a w 1982 r., niedługo po ukazaniu się książki w Stanach Zjednoczonych. Tekst jest poświęcony sentymentom

talnej relacji Barthes'a z fotografią i jej przepracowywaniu jako obrazu straty – w kontekście żałoby przeżywanej przez autora. Pojawia się tam wszakże również wzmianka o *La table...* Niece'a, w której Charlesworth zwraca uwagę na nieprawidłowy (w świetle aktualnego stanu wiedzy) podpis pod reprodukcją zawartą w książce, wskazujący 1823 r. jako datę powstania fotografii i określający ją jako pierwszą w historii. Artystka broni jednak Barthes'a, stwierdzając, że podpis nie musiał być rezultatem prostego błędu, lecz raczej trzeba traktować go w kategoriach licencji poetyckiej, gdyż retoryczna siła deklaracji o pierwszeństwie *La table...* odnosi zwycięstwo nad faktami<sup>60</sup>.

To krótkie usprawiedliwienie rzuca być może światło na sens mnemonicznych praktyk Charlesworth, dążących nie tyle do zrozumienia, ile do ponownego przeżycia. Mają one znacznie więcej wspólnego z empatią niż z interpretacją (zmierzają do postulowanego przed Didiego-Hubermana empatycznego odzyskania obiektów sztuki w ramach późniejszych praktyk artystycznych), należą bardziej do sfery empiryczności niż teorii. Wspomnienie błędu w podpisie pod reprodukcją *La table...* to w istocie synchroniczne wskazanie na pamięć o obrazie i na jego zapominanie, a wraz z pracą nad powstałymi rok wcześniej czterema serigrafiami tworzy ono jego mikrohistorię, akceptującą narosłe wokół niego wątpliwości. W tej mikrohistorii zawierają się wszystkie dotyczące tego obrazu dążenia i pragnienia – zarówno te, które skończyły się poznaniem jakichś jego aspektów (jak ocalająca pamięć o nim reprodukcja Davanne'a z 1893 r., badania prowadzone w latach 80. XX w. we francuskich archiwach przez Lefebvre'a czy prace nad rekonstrukcją techniki fizautotypii, podjęte przez Marigniera kilka lat później), jak i te, w wyniku których istotna jego część została bezpowrotnie utracona. Nawiasem mówiąc, znamienne, że to, co utracone – szklana płytką – jest, a raczej było fizycznym obiektem, materialnym podłożem, namacalnym nośnikiem obrazu, a więc tym, do czego medium zredukował Greenberg.

### Zamiast zakończenia

Chciałbym, aby na koniec niniejszych rozważań wybrzmiały uwagi na temat pewnego detalu. Chodzi o motyw lilii naniesiony na każdą z czterech odbitek serigraficznych w sposób, który sprawia, że specyficznie wyróżnia się on na tle widmowej bieli. Lilie, zapożyczone z dzieła dawnego malarstwa, są symptomem już nie tyle pamięci o obrazie, ile pamięci zakumulowanej w nim samym. Szczególnie rezonują one z tym, co na temat *La table...* pisał Barthes: że wraz z innymi pierwszymi zdjęciami „musiał [on] wydawać się podobny jak dwie krople wody do obrazów malarskich”<sup>61</sup>. Istotnie, zaaranżowanie stołu na wzór malarskiej martwej natury przypomina o złożonym i zmiennym charakterze relacji fotografii z malarstwem (Charlesworth deklarowała, że *Tabula Rasa* miała być rodzajem „filozoficznego pytania o różnicę między fotografią a malarstwem”<sup>62</sup>), ale także o tym, że kompozycja malarska



<sup>60</sup> S. Charlesworth, „*Camera Lucida: Reflections on Photography*”, by Roland Barthes, „*Artforum*” 1982, nr 8, s. 73. Co ciekawe, w oryginalnym tekście i jego polskim przekładzie figuruje data 1822. We wszystkich zaś *La table...* podpisany jest rzeczywiście jako „*la première photo / „first photograph” / „pierwsze zdjęcie”*”. Por. R. Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, s. 137; *Camera Lucida: Reflections on Photography*, transl. R. Howard, New York 1981, s. 87; *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 147.

<sup>61</sup> R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 146.

<sup>62</sup> J. Richards, *op. cit.*, s. 42.





<sup>63</sup> Zob. M. Wróblewska, *op. cit.*, s. 3.

<sup>64</sup> Zob. *ibidem*, s. 15, 36, 38–39.

<sup>65</sup> R. E. Krauss, *Under Blue Cup...*, s. 127–128.

była naturalnym punktem odniesienia w pionierskich czasach fotografii. Starannie ułożone martwe natury, składające się z przedmiotów rzemiosła artystycznego czy replik antycznych posągów z draperiami w tle, stawały się częstym motywem dla takich fotografów, jak Daguerre, William Henry Fox Talbot czy Hippolyte Bayard<sup>63</sup>.

O tym, że fotografii u samych jej źródeł nie da się pomyśleć w oderwaniu od innych sposobów obrazowania, świadczą też inne fakty z jej pionierskich czasów, jak to, że pierwsze obrazy stworzone przy użyciu związków światłoczułych jeszcze przed *Widokiem z okna w Le Gras*, były reprodukcjami dzieł sztuki, a ściślej rzecz biorąc: powstały metodą stykową faksymiliami rycin, jak np. kopia portretu kardynała d'Ambrose'a autorstwa Niépce'a, z r. 1826. Również fakt, że Daguerre zaangażował się w wynalezienie procesu fotograficznego jako malarz dioram i początkowo dążył do usprawnienia pracy poprzez mechaniczne powielanie elementów kompozycji i wykorzystanie reprodukcji, dowodzi, że w horyzoncie zamierzeń i oczekiwań pionierów fotografii znajdowała się reprodukcja<sup>64</sup>. Lilie wydają się znakiem tej właśnie pamięci zakodowanej w *Tabula Rasa*, dotyczącej niepewnej tożsamości medium fotografii, jej związków z malarstwem i istnienia w nieokreślonej sferze pomiędzy autonomicznym obrazem a reprodukcją.

Funkcjonowanie medium w polu pamięci opiera się na binarnej opozycji pamiętania i zapominania. Pamiętamy to, co zostało trwale zarejestrowane w strukturze umysłu, z różnych powodów i w wyniku różnych procesów znaczną część informacji jednak tracimy. Na końcu książki *Under Blue Cup* Krauss proponuje, aby myśleć o medium właśnie w kontekście tej dialektyki, w której pamięci towarzyszy zapominanie, mające również istotną rolę do spełnienia. Jeśli bowiem medium jako pamięć posiada moc przechowywania wysiłków podejmowanych w sztuce w bliższej lub dalszej przeszłości, musi ono być skonfrontowane z praktyką zapominania formuł wyczerpanych, by możliwe było wynalezienie nowych<sup>65</sup>.

---

#### Słowa kluczowe

Sarah Charlesworth, Rosalind E. Krauss, medium, Joseph Nicephore Niépce, fotografia

#### Keywords

Sarah Charlesworth, Rosalind E. Krauss, medium, Joseph Nicephore Niépce, photography

---

#### References

1. **Barthes Roland**, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
2. **Batchen Geoffrey**, *Patając pragnieniem. Narodziny fotografii*, przeł. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” t. 28 (2017).
3. **Butler Rex**, *Rosalind Krauss: Between Modernism and Post-medium*, „Journal of Art Historiography” 2020, nr 23.

4. **Crimp Douglas**, *Picture: An Exhibition of the Work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith* [exhibition cat.], 24 września – 29 października 1977, Artists Space, New York City, New York 1977.
5. **Crimp Douglas**, *Pictures*, „October” 1979, nr 8.
6. **Crimp Douglas**, *The Photographic Activity of Postmodernism*, „October” 1980, nr 15.
7. **Didi-Huberman Georges**, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, transl. P. Mason, [w:] *Compelling Visuality: The Work of Art In and Out of History*, ed. C. Farago, R. Zwijnenberg, Minneapolis 2003.
8. **Holly Michael Ann**, *The Melancholy Art*, Princeton 2013.
9. **Krauss Rosalind E.**, „...And Then Turn Away”? *An Essay on James Coleman*, „October” 1997, nr 81.
10. **Krauss Rosalind E.**, *„A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.
11. **Krauss Rosalind E.**, *Perpetual Inventory*, Cambridge (Massachusetts) – London 2010.
12. **Krauss Rosalind E.**, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, „October” 2006, nr 116.
13. **Krauss Rosalind E.**, *Under Blue Cup*, Cambridge (Massachusetts) – London 2011.
14. **Lefebvre Bernard**, *A. Niepce de Saint-Victor et „La Table servie”*, Rouen 1984.
15. **Lipiński Filip**, *Rosalind Krauss. Przekraczanie modernizmu?*, „Didaskalia” 2012, nr 111.
16. **Marignier Jean-Louis**, *L'invention de la photographie*, „Comptes Rendus de l'Académie des Sciences. Series IIB: Mechanics, Physics, Chemistry, Astronomy” 1997, nr 7.
17. **Pijarski Krzysztof**, *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki*, Łódź 2017.
18. **Rejniak-Majewska Agnieszka**, *„Kondycja postmedialna” i wynajdowanie medium według Rosalind Krauss*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
19. **Richards Judith**, *Oral History Interview with Sarah Edwards Charlesworth, 2011, November 2–9*, Smithsonian Archives of American Art, transkrypt PDF, [https://www.aaa.si.edu/download\\_pdf\\_transcript/ajax?record\\_id=e-danmdm-AAADCD\\_oh\\_305637](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=e-danmdm-AAADCD_oh_305637) (data dostępu: 28.10.2024).
20. **Robinson Christine Lynn**, *To Picture, Her Picture: Sarah Charlesworth's Photographies*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. G. Th. Bakera, University of California, Los Angeles 2023, <https://escholarship.org/content/qt0813q2t3/qt0813q2t3.pdf?t=rxyd1> (data dostępu: 26.01.2024).
21. **Wróblewska Magdalena**, *Obrazy pamięci i wiedzy. Fotograficzne reprodukcje dzieł w archiwach i narracjach historii sztuki*, Kraków 2022.

---

**Filip Pręgowski, PhD, DSc, fpregowski73@umk.pl, ORCID: 0000-0001-5901-0201**

Art theorist and critic, university lecturer, researcher at the Department of History of Modern and Non-European Art, Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University. He specialises in the study of 20th and 21st c. American and British art, analysis of the artistic discourse and the history of art criticism. Author of the books *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu* (Francis Bacon: Metamorphoses of the Image, 2011), *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przelomu* (The Pictures Generation: Art and Criticism in the Time of Change, 2022), as well as articles and chapters in multi-author monographs on contemporary art and accompanying critical reflection.

### Summary

#### **FILIP PRĘGOWSKI (Nicolaus Copernicus University in Toruń) / *Tabula Rasa*. On medium and memory in the context of Sarah Charlesworth's work and Rosalind E. Krauss's writings**

The article examines a series of serigraphs by American artist Sarah Charlesworth, titled *Tabula Rasa*, created in 1981, and analyses them in the context of the artistic medium. The serigraphs by Charlesworth, who is associated with the Pictures Generation movement, challenge the semiotic interpretation of images as carriers of ideological messages or allegorical structures, a perspective commonly held by critics from the Pictures circle. Earlier works by the artist, referenced in the article, can also be read through this lens. Due to its reinterpretation of Joseph Nicéphore Niépce's 1832 or 1833 photograph of a set table, which is shrouded in uncertainty and ambiguity, *Tabula Rasa* prompts a reconsideration of the artistic medium and its contested status in the context of the so-called post-medium era. The primary point of reference for these considerations are the writings of American "October" journal critic Rosalind E. Krauss, particularly her book *Under Blue Cup* (2011).