

ZDRADZONY OBRAZ

Słowo „obraz” jest wieloznaczne. W niektórych językach próbuje się choć częściowo ograniczać tę polisemię. Na przykład we francuskim odróżnia się *image* i *tableau*. *Image* to przedstawienie kogoś lub czegoś w malarstwie, rzeźbie, fotografii, dziele literackim, a także wyobrażenie czysto myślowe pojawiające się w sytuacji, gdy jego przedmiot jest nieobecny i nie może być podstawą doświadczenia percepcyjnego. *Tableau* natomiast oznacza dzieło malarskie jako określoną kompozycję barw albo jako nieruchome ukształtowanie w określonym momencie składników spektaklu teatralnego (miejsc aktorów, ich postaw, mimiki, a także relacji do rekwizytów). W języku polskim odpowiada temu częściowo różnica zachodząca między pojęciami „wizerunek” i „obraz”, jednak granica między nimi jest znacznie mniej wyraźna¹. Przedmiotem moich rozważań w tym artykule będzie pierwsze ze znaczeń, choć problem zdrady obrazu w sztukach plastycznych można by rozważyć także w odniesieniu do drugiego. Nie należy ich jednak łączyć.

Słowo „zdrada” również ma wiele odcieni znaczeniowych. Akt zdrady może polegać na nielojalności, niewierności, perfidnym porzuceniu, ale także ujawnieniu tego, co było sekretem, oskarżeniu, denuncjowaniu. Zdradzać można kogoś lub coś, zawsze jednak jest zakładana relacja między dwoma elementami. Istnieją zdradzający i zdradzany lub to, co zdradzane. Przez kogo został zdradzony obraz? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, można by analizować twórczość poszczególnych artystów, którzy w różny sposób okazywali niewierność wobec obrazu w swej twórczości. Mogli oni, na przykład, zdradzać obraz rzeczywistości, dokonując w wykonywanych pracach jego deformacji lub łącząc to, co realne, ze składnikami fantastycznymi. Takie odmiany niewierności uzasadniano zwykle dobrem sztuki jako instancji nadrzędnej. Czy jest możliwe, żeby to sztuka zdradziła obraz? Sformułowanie to ma charakter metaforyczny, można jednak rozważyć je, biorąc pod uwagę sposób funkcjonowania słowa „sztuka” w XX wieku.

¹ Sens słowa „obraz” jest szerszy i obejmuje często pole znaczeniowe właściwe dla „wizerunku”.

Obserwując dzieje myśli estetycznej, można zauważyć wzrastającą rolę sztuki². Analogiczna tendencja występowała w działaniach podejmowanych przez artystów. Najłatwiej można ją prześledzić, biorąc pod uwagę pisane przez nich teksty. Początkowo problemy sztuki pojętej ogólnie pojawiały się w nich rzadko. Rozważania dotyczyły uprawianych dziedzin, które od czasów renesansu chętnie porównywano ze względu na właściwe dla nich możliwości, pisząc „paragony”. Pytano, jak czynił to Leonardo da Vinci, kto jest doskonalszy: Homer czy Fidiasz, albo ogólniej: czy doskonalsza jest poezja czy plastyka³. Przedstawiano też przepisy techniczne, w których dzielono się swymi doświadczeniami. W XIX wieku, a zwłaszcza w wieku XX tego rodzaju zagadnienia ustąpiły miejsca ogólnym kwestiom istoty sztuki i jej funkcji. Pytania, mimo że zwykle formułowane na podstawie doświadczeń jednej dziedziny, były stawiane w sposób ogólny. Wypowiedzi ograniczające się do określonej dyscypliny artystycznej traktowano jako wyraz nieumiejętności szerszego myślenia, zawężenie horyzontów. Sztuka, jak sądzili autorzy manifestów awangardowych, powinna być ujmowana jako podstawowy składnik kultury pozwalający diagnozować jej stan. Od niej, od eksperymentów przeprowadzanych w jej zakresie, uzależniano też wizje uzdrowienia sytuacji społecznej i stworzenia nowego człowieka.

W jaki sposób układały się relacje sztuki i obrazów (rozumianych jako wizerunki)? Zwykle włączano je do sfery artystycznej, przyjmując, że jeśli istnieją poza nią, to pełnią funkcję podrzędną. Znalazło to wyraz w historii sztuki. Jej przedstawiciele, jak pisze David Freedberg, kładli przesadny nacisk „na sztukę wysoką kosztem innych elementów kultury wizualnej”⁴. Pomijali przy tym fakt, że nie można mówić o sztuce wysokiej w sposób adekwatny, jeśli nie bierze się jednocześnie pod uwagę obrazów zajmujących mniej uprzywilejowaną pozycję. Freedberg wyraża przypuszczenie, że zwykle historycy sztuki „nie potrafili sobie poradzić z nadzwyczaj bogatym materiałem dotyczącym sposobów reagowania na wizerunki przez ludzi wszystkich klas społecznych i kultur”⁵. Ich uzasadnienia przybierały jednak postać wypowiedzi wartościujących jawnie lub w sposób zamaskowany. Poszukiwano „obrazów pierwszych”, a inne, bardziej lub mniej podobne do nich, sprowadzano do roli śladów rozprzestrzeniania się

² Por. S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992, s. 16.

³ Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Ossolineum, Wrocław 1967, s. 154.

⁴ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii teorii oddziaływania*, przekł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. XXI.

⁵ Ibidem.

pewnych form obrazowania, do funkcjonowania w różnych krajach pewnych zasad ikonicznych.

Przekonanie o wiodącej roli sztuki w sferze kształtowania wizerunków znajdowało wyraz także w tekstach estetyków. Jeśli zauważano w dziejach sytuacje, w których zagadnienie obrazów pojawiało się, przekraczając ich aspekt artystyczny (np. w walce ikonoklastów i ikonodulów, w okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej), to traktowano je jako problem religijny lub polityczny, nieistotny lub mniej istotny z punktu widzenia zasadniczych dziejów obrazowości. Artystyczną rolę wizerunków traktowano więc jako podstawową, a ich związek ze sztuką jako prawowite małżeństwo.

Kto dopuścił się w tym związku zdrady? Biorąc pod uwagę dzieje dwudziestowiecznej awangardy, łatwo stwierdzić, że to sztuka okazała się niewierna. Wśród objawów jej nielojalności można dostrzec zarówno zdradę sekretów, jak i oskarżenia czy denuncjowanie.

Zdradę sekretów obrazu widać już u rosyjskich konstruktywistów. Tajemnica wizerunku polega na tym, że znika z naszego pola widzenia materialny przedmiot (malowidło), a na jego miejscu widzimy przedstawiony fragment rzeczywistości. To złudzenie postanowili zdemaskować artyści redukujący obraz do materialnej rzeczy. Aleksander Rodczenko pisał:

„Początkowo malarstwo przedmiotowe stawiało sobie wyłącznie za cel malowanie przedmiotów i człowieka jak żywego, takiego, jakim jest w rzeczywistości, aż do całkowitego złudzenia i iluzji, tak aby oglądający pomyślał, że jest to po prostu kawałek życia, a nie malarstwo. Wymagało to wielkiego wysiłku i uporu, lecz wkrótce i to nie wystarczyło, znalazły się o wiele ważniejsze zadania”⁶.

Rosyjski konstruktywista ujmował je w formie hasła: „Żywe, czyli żywe na obrazie...” Nawiązywał przy tym do rosyjskiego słowa *żiwopis* – malarstwo. Chciał ujawnić prawdę o nim, istotę malarstwa jako takiego, uwalniając je od uciskających związków z funkcjami takimi jak przedstawianie czy wyrażanie czegoś. Niech kolor pojawi się jako taki. Niech linia niczego nie odtwarza, będąc tym, czym jest – „drogą przemian, ruchem, zderzeniem, granicą, kłamrą, połączeniem, podziałem”⁷. Niech pokazuje tylko siebie, własne życie na płaszczyźnie, swoje przygody. Dzieła sztuki jako przedmioty mają być budowane ze składników materialnych i powinny ukazywać tylko ich organizację. Zdradzanie sekretów obrazu nie kończyło się jednak na demaskowaniu złudzeń, na jakich była oparta jego funkcja przedstawiająca. Przeradzało się w krytykę wzroku jako organu umożli-

⁶ A. Rodczenko, „Linia”, przekł. J. Litwinow (w:) A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 254.

⁷ Ibidem, s. 257.

wiającego iluzję. „Nie dowierzając oczom, oddajemy oczy pod kontrolę dotyku”⁸ – pisali Włodzimierz Tatlin z grupą kolegów. W konsekwencji próbowano przewyciężyć płaskość obrazu i jednolitość używanego materiału (farby), za pomocą którego było stwarzane złudzenie różnorodnych cech przedmiotów przedstawianych. Reliefy i kontrreliefy Tatlina to „zbiory materiałowe” badające i ujawniające różnorodne materiały jako takie, w pełni ich jakościowego uposażenia. Tendencja ta została określona jako „współczesny klasycyzm”⁹.

Czy obraz miał zniknąć, umrzeć na skutek takich działań? Nie, miała tylko zostać ujawniona prawda o nim. Mikołaj Tarabukin, komentując w 1923 roku działania wymienionych tu artystów, głosił pochwałę realizmu, który „w okresach rozkwitu życia artystycznego zawsze stanowił zdrowe jądro zapładniające życie sztuki”¹⁰. Zaznaczał jednak, że używa tego słowa w najszerszym znaczeniu, nie utożsamiając go z naturalizmem. Realizm to „świadomość autentycznej rzeczy”, a nie łudzenie się jej wizerunkiem.

„‘Obraz’ dawnego artysty miał swój sens w oddziaływaniu estetycznym, na które zawsze liczył autor. Konstrukcja tworzona przez współczesnych mistrzów zatraciła i to ostatnie znaczenie, ‘estetyka’ bowiem była świadomie rugowana od pierwszego momentu, w którym rozpoczęła się droga nowej sztuki”¹¹.

Tarabukin z podziwem pisał o zdradzeniu sekretów obrazu w pracy Rodczenki pokazanej na wystawie $5 \times 5 = 25$ w 1921 roku. Było to niewielkie płótno, prawie kwadratowe, pokryte jednolicie kolorem czerwonym¹². Tarabukin uznał, że jest to „ostatni ‘obraz’”. Nie jakiś etap w rozwoju malarstwa, po którym mogą nastąpić dalsze wizerunki.

„Płótno to dobitnie wykazuje, że malarstwo jako sztuka przedstawiająca, a taką było zawsze, przeżyło się. Jeżeli czarny kwadrat na białym tle, mimo całego ubóstwa artystycznego sensu, zawierał w sobie pewną ideę malarską, nazywaną przez autora ‘ekonomią’, ‘piątym wymiarem’, to płótno Rodczenki pozbawione wszelkiej treści jest głuchą, niemą i ślepą ścianą”¹³.

Zdradzanie sekretów obrazu zakończyło się więc aktem całkowitego zdemaskowania go, po którym dalsze współżycie obrazu ze sztuką okazywało się niemożliwe. Wkrótce jednak okazało się, że konstruktywiści

⁸ W. Tatlin, T. Szapiro, J. Mejerzon, P. Winogradow, „Nasza przyszła praca”, przekł. J. Litwinow (w:) *ibidem*, s. 290.

⁹ *ibidem*, s. 292.

¹⁰ M. Tarabukin, „Od sztalugi do maszyny”, przekł. B. Askanas (w:) *ibidem*, s. 325.

¹¹ *ibidem*, s. 327.

¹² Potem Rodczenko domalował dwa dalsze – żółte i niebieskie.

¹³ *ibidem*, s. 328–329.

odrzućli również ze względów społecznych sztukę i zaczęli głosić hasła produktywizmu, ukierunkowali się na wytwarzanie rzeczy potrzebnych ludziom w życiu praktycznym. Być może więc sztuka, zdradzając obraz, sama wydała na siebie wyrok?

Przykładem oskarżenia obrazu może być działalność przedstawicieli neoplastycyzmu. Nie chcieli oni zdradzić wszystkich sekretów obrazu, a tylko pragnęli obwinąć go, wskazując pewne jego cechy. Chcieli sformułować zarzuty, aby obraz, broniąc się, musiał zmodyfikować swe właściwości.

Piet Mondrian w tekście opublikowanym w pierwszym woluminie pisma *De Stijl* (1917–1918) pisał:

„Gdzie naturalna emocja góruje nad plastyczną ekspresją, sztuka zawsze wyraża tragizm w zdecydowany sposób. Sztuka wyraża tragizm niezależnie od tego, czy akcentuje smutek lub radość, jak w sztuce van Gogha”¹⁴.

Naturalne emocje są budzone przez przedstawione na obrazach wizerunki ludzi i rzeczy. Niezależnie od tego, czy w pierwszej chwili wywołują one uczucia przyjemne lub nieprzyjemne, ostatecznie powodują odczucie tragizmu, ponieważ wprowadzają do psychiki napięcie, przechodzenie od stanu radości do smutku i przeciwnie. Nie pozwalają więc na zachowanie równowagi wewnętrznej, harmonii. Mondrian pisał:

„To, co naturalne, widzialne w ogóle, wyraża tragizm w takim stopniu, w jakim nie zostało przekształcone (w uniwersalne) przez ludzki umysł. Tragizm w naturze jest manifestowana jako cielesność – a to ujawnia się plastycznie jako naturalny kolor, jako okrągłość, naturalistyczna wypukłość, krzywoliniowość, kapryśność i nieregularność powierzchni”¹⁵.

Sposobem na przezwycięzenie tragizmu jest więc eliminacja w obrazie cech widzialnej rzeczywistości. Abstrahowanie od nich pozwoli na plastyczne wyrażenie równowagi. Kontakt widza z nią przyczyni się do osiągnięcia harmonii i jedności wewnętrznej.

Obrazy przedstawiające zostały więc oskarżone. Mondrian zarzucał im wywoływanie niebezpiecznych napięć w ludzkim życiu. Obrazy kuszą radością, ale łatwo przekształca się ona w smutek i czyni z życia huśtawkę emocjonalną, tragiczne miotanie się między obietnicą przyjemności a ciągłym popadaniem w przykre stany. Artysta sugeruje wyjście z tej sytuacji nie wskutek odrzucenia malarstwa, lecz w wyniku jego zmodyfikowania. Należy z niego usunąć wszystko to, co naturalne, łączące się ze światem zmysłowym. Twórca proponuje odróżnienie „morfoplastycyzmu” od „neo-

¹⁴ Cyt. za: antologia *De Stijl*, Wyd. H.L.C. Jaffé, London 1970, s. 77.

¹⁵ Ibidem.

plastycyzmu”. Pierwsza odmiana twórczości artystycznej jest podporządkowana widokom rzeczywistości, „postępuje za naturą”, uwzględniając właściwe dla niej zróżnicowanie kształtów i barw. Powstają wizerunki bogate i złożone, wywołujące reakcje równie silne oraz sprzeczne jak te, które towarzyszą nam w życiu codziennym, a może nawet intensywniejsze. Natomiast obrazy neoplastyczne mają pomóc w odkryciu zasad wewnętrznego porządku. Sztuka tak pojęta nie utrzymuje człowieka w stanie naturalnym, do czego ogranicza się działalność morfoplastyczna, ale stawia przed nim cel stworzenia „społeczeństwa jako jedności realnej”¹⁶.

Zdrada obrazu, polegająca w tym przypadku na oskarżeniu go, to poinformowanie o jego ograniczonych ambicjach, a nawet szkodliwym, bo wynikającym z bierności wobec natury utrzymywaniu człowieka w stanie sprzecznych pragnień i uczuć, prowadzącym do tragicznego przeżywania życia. To akceptacja indywidualizmu powodująca pogłębianie się społecznej dezintegracji. Mondrian przedstawia jednak propozycję zmian. Sztuka powinna – „unicestwiając pierwiastki indywidualne” – ukazywać wizję równowagi, która pochodzi „z kontrastujących i neutralizujących przeciwstawień”¹⁷. Pomoże ona ludziom w znalezieniu perspektyw naprawy życia.

Formułowanie zarzutów wobec obrazu nie jest jednak związane z chęcią odrzucenia czy porzucenia go całkowicie. Mondrian chce tylko, by uległ on zmianie. Podkreśla, że „neoplastycyzm nie przestaje być malarstwem”¹⁸, jednak jest malarstwem ulepszonym, o wyższych ambicjach. Wskazanie jego błędów czy przejawów niegodziwości ma stworzyć szanse poprawy. Zerwanie nie jest więc zupełne, lecz dokonywane w celach pedagogicznych – ma umożliwić zmianę sposobu bycia.

Nie wszyscy jednak przedstawiciele awangardy wykazywali chęci wychowawcze w stosunku do obrazu. Niektórzy prowadzili z nim podstępą grę. Pozwalali sobie na niewierność, nielojalność, formułowanie donosów, aby potem nagle ujawnić zainteresowanie czy nawet uczucia życzliwości i sympatii. Nie porzucali obrazu w sposób zdecydowany i bezpowrotny, nie chcieli też zmieniać go czy udoskonalać. Jeśli oskarżali go, to skrycie, w formie tajnych doniesień, pozostając przy tym w ukrytych związkach nawet z jego objawami najbardziej wątpliwymi, bliskimi kiczu.

Taka dwuznaczna postawa charakteryzuje działalność Marcela Duchampa. W 1919 roku wykonał on pracę zatytułowaną *L.H.O.O.Q.*,

¹⁶ P. Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, przekł. W. Juszcak (w:) E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 423.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 422.

która ma wiele cech donosu. Przede wszystkim autor nie ujawnia się, nie podpisuje ani w sensie dosłownym przez złożenie sygnatury, ani w postaci artystycznej przez zastosowanie oryginalnej formy plastycznej wskazującej na konkretnego twórcę, gdyż – jak wiadomo – „styl to człowiek”. Duchamp posłużył się ogólnie dostępną tanią reprodukcją *Mony Lizy* Leonarda da Vinci i dorysował tylko przedstawionej kobiecie wąsy i brodę. Umieścił też pod zdjęciem obrazu dobrze widoczny zaszyfrowany napis. Tworzące go litery czytane po francusku składały się na nieprzyzwoite określenie przedstawionej na obrazie postaci.

Czego dotyczył ów donos? *Mona Liza* była w momencie wykonywania tych działań przez Duchampa najśłynniejszym obrazem na świecie. Można było więc uznać to dzieło za wzorunek wzorcowy, archetypiczny. Koncentrowała się w nim cała doskonałość malarstwa. Sporządzając donos przy wykorzystaniu pracy Leonarda, można było więc zakwestionować całą tradycję obrazu. W wywiadzie przeprowadzonym przez Calvina Tomkinsa Duchamp mówił: „Gioconda była tak powszechnie znana i podziwiana, że użycie jej, aby wywołać skandal, było niezwykle kuszące”¹⁹.

Timothy Binkley w swej interpretacji działań Duchampa posuwa się jeszcze dalej. Uważa, że przedmiotem jego ataku była nie tylko kultura obrazu, lecz także ogólnie pojęta estetyka. Obrazy, podobnie jak inne dzieła sztuki, powinny być odbierane zmysłowo. Zgodnie z przyjmowanymi poglądami stanowi to podstawę wystąpienia przeżycia estetycznego. Nie można poznać obrazów i przeżyć ich, jeśli jedynie przeczyta się nawet najlepszy ich opis. Inaczej jest w przypadku prac Duchampa. Binkley pisze o *L.H.O.O.Q.*:

„Patrząc na to dzieło, nie dowiemy się niczego artystycznie ważkiego, czego byśmy z opisu Duchampa przedtem nie wiedzieli, i z tego powodu byłoby bezcelowe poświęcanie czasu na oglądanie owego dzieła, jak to czyni znawca smakujący Rembrandta”²⁰.

Kultura obrazu jest oparta na przekonaniu, że widząc dzieło, uzyskujemy coś, czego w inny sposób nie moglibyśmy doświadczyć. *L.H.O.O.Q.* podważa to przeświadczenie. Stosunki kształtów i barw na płaszczyźnie tracą znaczenie. Binkley dowodzi tego, biorąc pod uwagę zarysy wąsów i brody dorysowanych na twarzy Giocondy. Czy gdyby ich kształty uległy zmianie, charakter realizacji Duchampa zostałby zmodyfikowany? Z punktu widzenia estetycznego przemiany kształtów i barw są związane

¹⁹ C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przekł. I. Chlewińska, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 204.

²⁰ T. Binkley, „Przeciw estetyce” (w:) S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 422–423.

ściśle z charakterystyką stylową i sensem dzieł. Wydłużenie postaci albo ich zaokrąglenie, inne rozwiązanie gamy kolorystycznej – stanowią istotę artystycznej interpretacji rzeczywistości. Tymczasem w tym przypadku

„deliberacje na temat piękna rysunku wąsów lub delikatnego kształtu brodki, harmonizującej z zarysem twarzy, są daremnymi próbami powiedzenia czegoś sensownego o dziele. (...) Na *Monę Lizę* patrzmy, aby zobaczyć, jak ona wygląda, natomiast kontakt z dziełem Duchampa przynieść ma informację, udostępnić wyrażoną myśl”²¹.

To więc, co zostało zakwestionowane, to nie takie lub inne dzieło, nie określona stylistyka malarska, a sama istota obrazu związana z rolą widzenia.

O zaciekłości Duchampa w atakowaniu kultury obrazu świadczy też późniejsze działanie. Zaproszenie na prywatną wystawę *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Selavy 1904–64: Mary Sisler Collection* zostało ozdobione naklejoną na wierzchu kartą do gry z reprodukcją *Mony Lizy*, pod którą umieszczony był napis w języku francuskim „*L.H.O.O.Q. Ogolona*”. Tym razem na twarzy przedstawionej kobiety nie było wąsów ani brody. Wyglądała ona tak, jak na obrazie Leonarda da Vinci. Podpis sugerował jednak odniesienie do wcześniejszej pracy Duchampa. Wskazywał, że zarost został usunięty przez ogolenie. Odniesienie do tego, co nieistniejące wizualnie (wąsów, brody), stanowiło więc istotną część realizacji. Na tej podstawie Binkley uznał, że praca Duchampa to nie tylko atak na obraz, lecz także na estetykę.

„Wyglądy są niewystarczające – pisał – do ustalenia tożsamości dzieła sztuki, jeżeli w dziele nie chodzi o wyglądy. Jeżeli chodzi o wyglądy, jak to ustalamy? Dlaczego mamy powstrzymywać Duchampa przed kradzieżą wyglądu *Mony Lizy* dla wyższych celów? Tu natykamy się na koniec możliwości estetyka w zmaganiu ze sztuką, gdyż estetyce chodzi o wyglądy”²².

Ponieważ estetyka od początku była związana z percepcją stanowiącą podstawę przeżycia, wskazanie na nieistotność jakości zmysłowych, niemożność budowania na ich fundamencie odczucia wartości dzieła – miało prowadzić do innego sposobu pojmowania sztuki. Konsekwencją wypracowaną przez Binkleya z dokonań Duchampa jest rozważanie sztuki poza estetyką, gdyż koniec roli obrazu oznacza jej śmierć.

Duchamp jednak nie był jednoznaczny w swych decyzjach. Atakował obraz, ale nie porzucał go ostatecznie. Świadczy o tym jego realizacja *Étant donnés*, nad którą pracował w tajemnicy do końca życia. Pod względem technicznym nie jest to dzieło malarskie, a raczej instalacja.

²¹ Ibidem, s. 423.

²² Ibidem, s. 424.

Przez otwór w drzwiach można zobaczyć fragment łąki, na której leży nagie ciało kobiece. Trójwymiarowa forma tego ciała została wykonana z gipsu lub metalu²³ i pokryta świńską skórą, gdyż przypomina ona wizualnie skórę ludzką. W ręce kobiety znajduje się zapalona lampa gazowa. Tło stanowi realistyczny krajobraz będący montażem zdjęć, do którego została włączona imitacja wodospadu uzyskana poprzez rozbitcie ruchomych promieni światła.

Dzieło to, mimo że ma charakter trójwymiarowy i zostało wykonane z przedmiotów znalezionych, wyraźnie nawiązuje do tradycji malarstwa. Króluje w nim iluzja, naśladowanie efektów natury jest uzyskiwane dzięki zastosowaniu innych przedmiotów. Nie ma tu autentyczności materiałów cenionej przez konstruktywistów rosyjskich. Świńska skóra imituje ludzką, chrust sprawia wrażenie trawy, światła udają wodospad. Także źródeł ikonograficznych stworzonej sceny można poszukiwać w malarstwie. Krytycy i historycy sztuki doszukują się w niej odniesień do znanych motywów i analizują symboliczne znaczenia zastosowanych elementów. Tomkins wiąże ją z otwarciem pornograficznym obrazem Courbeta *Źródło świata* (*L'origine du monde*). Wcześniej Duchamp krytykował Courbeta za nadanie sztuce „siatkówkowego” kursu”. W ostatniej jego pracy „siatkówkowość i idea, wygląd i pozór, umysł i ciało zlewają się w kontekście erotyzmu – jedynego ‘izmu’, jak Duchamp kiedyś stwierdził, w który mógłby głęboko uwierzyć”²⁴. Tomkins cytuje też wypowiedź francuskiego artysty: „(...) czas zmienił moją postawę i nie mogę już być ikonoklastą”²⁵.

Czy rzeczywiście Duchamp był ikonoklastą? Ikonoklazm wywodził się z przeświadczenia o potędze obrazów i szkodliwości ich silnego oddziaływania na społeczeństwo. Prowadził więc do formułowania zakazów wykonywania wizerunków lub do niszczenia tych, które już powstały. Pierwszy aspekt akcentuje Alain Besançon w książce *L'image interdite* będącej intelektualną historią ikonoklazmu. Przejawy tego sposobu myślenia autor dostrzega już w starożytnej Grecji, pomimo że bogów wówczas wyraźnie antropomorfizowano. Ikonoklazm ujawnił się jednak w myśli filozoficznej (na przykład u Platona), zachowując charakter ruchu elitarnego. W starożytnym Rzymie przyjmowano wobec obrazów stanowisko kompromisowe. W judaizmie i myśli muzułmańskiej wystąpiły dwa różne sposoby uzasadnienia całkowitego zakazu ich wykonywania. Najśłynniejsza faza ikonoklazmu, która była związana z niszczeniem istniejących wizerunków

²³ Nie można stwierdzić, z czego została wykonana konstrukcja, gdyż całość jest zbyt delikatna, żeby przeprowadzić badanie, nie ryzykując uszkodzenia.

²⁴ C. Tomkins, op. cit., s. 422.

²⁵ Ibidem, s. 425.

boskich, miała miejsce w Bizancjum w VIII i IX wieku. Besançon uważa, że jej podstawą były zakaz biblijny i grecka krytyka filozoficzna. W czasach nowożytnych i nowoczesnych w Europie rozkwitowi przedstawiającej sztuki religijnej towarzyszyła krytyka obrazów w tekstach Kalwina, Pascala i Kanta. Także rozwój sztuki abstrakcyjnej francuski autor włącza do historii ikonoklazmu. Interpretuje ją, akcentując rolę Kandinsky'ego, Malewicza i Mondriana, jako kontynuację „religijności symbolistycznej”. Uważa, że „nowy ikonoklazm” nie pochodzi „z obawy przed boskością, a z ambicji mistycznej dania jej wreszcie godnego obrazu (*image*)”²⁶.

Wymieniłem tu główne etapy rozwoju myśli ikonoklastycznej, gdyż wskazują one, że zjawisko to nie zawsze musi wyrażać się niszczeniem wizerunków lub zakazem ich wykonywania. Z tego punktu widzenia zdrada obrazu przybierająca opisane postaci ujawnienia sekretów lub oskarżenia należy do intelektualnej historii ikonoklazmu. Obrazy nie są wprawdzie wówczas niszczone, lecz szuka się takich ich form, które mogą stanowić rodzaj antywizerunku.

Nie wszystkie jednak koncepcje ikonoklazmu akcentują jego stronę intelektualną. W niektórych za najważniejsze uważa się konkretne działania wymierzone przeciw dziełom malarskim lub rzeźbom. Ten aspekt akcentuje Freedberg, uwzględniając obok „zorganizowanego i kierowanego obrazoburstwa” (na przykład w Bizancjum, w Niderlandach w 1566 roku czy podczas rewolucji październikowej w Rosji) „jednostkowe, indywidualne, neurotyczne czyny”²⁷, których wiele jest także w świecie współczesnym. Ich źródła nie stanowi określona koncepcja teoretyczna, lecz raczej niezadowolenie z funkcjonowania państwa (jak w przypadku pocięcia szczyrykiem *Straży nocnej* Rembrandta w 1911 roku, gdyż obraz ten stanowił najcenniejszą własność państwa), lęk przed zmysłami (niszczenie aktów malarskich, na przykład *Wenus z lustrem* Velázqueza), protest przeciw fetyszyzacji towarów (gdy dzieła sztuki stają się przykładem czegoś osiągającego w nieuzasadniony sposób wysoką cenę). Ostatni rodzaj działań ikonoklastycznych dotyczy także twórczości nieprzedstawiającej (na przykład atak na obraz Barnetta Newmana w Berlinie w 1982 roku lub na obraz Kazimierza Malewicza w Stedelijck Museum w 1997 roku)²⁸.

²⁶ A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclisme*, Fayard, Paris 1994, s. 16.

²⁷ D. Freedberg, op. cit., s. 412.

²⁸ Sprawa ta wywołała dyskusję w prasie artystycznej i, co ciekawe, oceny czynu były różnicowane. Aleksander Brenner na wystawionym w muzeum obrazie Malewicza namalował sprayem duży symbol amerykańskiego dolara. Uwzięcie Brennera wywołało komentarz Giancarla Politiego, wydawcy międzynarodowego pisma o sztuce *Flash Art*, w którym dzia-

Szczególne miejsce wśród tych działań zajmuje niszczenie wizerunków polityków w czasie rewolucji, a także pokojowych zmian władzy. Freedberg podaje przykład gwałtownych ataków na portrety filipińskiego prezydenta Marcosa po jego obaleniu w 1986 roku.

„Gniew, którego przedmiotem był prezydent, zamienia się w gniew wobec obrazu – dokładnie tak, jak w cesarstwie rzymskim przed Justynianem, a i długo potem w Bizancjum, cesarz miał być obecny w wizerunku”²⁹.

Koncepcja ikonoklazmu w ujęciu Freedberga jest bardzo szeroka. Bierze on pod uwagę różne przyczyny niszczenia obrazów. Jednocześnie zaś badany problem ulega zawężeniu. Z tego punktu widzenia omawiana przeze mnie zdrada obrazu nie jest ikonoklazmem.

Powołałem się na dwie współczesne koncepcje, gdyż dopiero na ich tle można właściwie ująć sens ikonoklazmu Duchampa. Jego praktyka nie polegała na cięciu nożem lub oblewaniu kwasem dzieł sztuki, jednak protest związany z wyborem banalnych, gotowych wyrobów przemysłowych i stawianiem ich na miejscu dzieł sztuki miał porównywalną siłę. Dlatego artysta tak ubolewał nad uczynieniem z *ready mades* podstaw do tworzenia nowej estetyki przez przedstawicieli pop artu³⁰. Szczególnie ciekawym przykładem jest jednak *L.H.O.O.Q.* Czy dorysowanie wąsów i brody na reprodukcji *Mony Lizy* można uznać za objaw ikonoklazmu? Duchamp w wypowiedzi cytowanej w książce Tomkinsa mówił: „To było jak z plakatami – przyczernianie zębów i tym podobne. W mniejszym lub większym stopniu graffiti”³¹. Nawiązywał więc do dziecinnych aktów wandalizmu lub szyderstwa. Obraz jednak nie tyle był niszczony, ile uzyskiwał nowy, ironiczny sens. Nawiązywał na przykład do homoseksualizmu Leonarda da Vinci. Sam Duchamp po latach mówił w wywiadzie radiowym:

„Ciekawą rzeczą związaną z tymi wąsami i kocią bródką jest fakt, że gdy patrzysz na *Monę Lizę*, staje się... prawdziwym mężczyzną. To nie kobieta przebrana za mężczyznę; to prawdziwy mężczyzna. To właśnie odkryłem, nie zdając sobie wówczas z tego sprawy”³².

łanie to określił jako „szczególnie ambitne dzieło sztuki”, „dzieło nawet bardziej znaczące niż Malewicz”, gdyż zwracające uwagę na komercyjne uwikłania świata artystycznego. Wzywał do walki o „Wolność dla Sztuki. Wolność dla Brennera” (*Flesh Art* 1997, nr 193, s. 55). W dwóch następnych numerach tego pisma wypowiadało się wiele autorytetów sztuki światowej, a ważnym motywem dyskusji był problem, czy rosyjski artysta chciał zniszczyć obraz Malewicza, czy stworzyć nowe dzieło sztuki. Brano w związku z tym pod uwagę „dodane wartości estetyczne” i pisano o „podwójnym superarcydziele” (*double-super-masterpiece*).

²⁹ D. Freedberg, op. cit., s. 419.

³⁰ Por. H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przekł. J. St. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 352.

³¹ C. Tomkins, op. cit., s. 204.

³² Ibidem, s. 205.

Dorysowane elementy można więc włączyć do struktury obrazu, dzięki czemu modyfikuje się i wzbogaca jego sens. W świetle tych uwag ikonoklazm Duchampa okazuje się bardzo wątpliwy. Nie polega on na destrukcji czy rezygnacji z oddziaływania przez obrazy, ale przybiera postać otwarcia innej drogi ich funkcjonowania. Zdrada okazuje się początkiem nowego, szerszego sposobu życia³³.

Być może Duchamp wyczuwał to, wykorzystując w pracy *L.H.O.O.Q. Ogołona* reprodukcję *Giocondy* na karcie do gry. Oprócz sensu opisanego przez Binkleya może być w tym zawarta sugestia, że obrazy – choć tracą swe miejsce w świecie sztuki i są zdradzane przez artystów – nie znikają, lecz przechodzą do innego obszaru istnienia – w sferę kultury popularnej. Uzyskują tam siłę i znaczenie równie doniosłe, jak niegdyś w sztuce sakralnej, a może nawet większe. Zamiast pytania o to, czy wizerunek może wyrazić boskość, pojawia się obecnie problem, czy nie zastępuje on rzeczywistości realnej, gdyż – jak twierdzi Jean Baudrillard – „niemal całkowicie zatarła się granica między sferą obrazów i sferą rzeczywistości, której istotę coraz trudniej przychodzi nam uchwycić”³⁴. Problem nie dotyczy więc już wybranej sfery tematów, a raczej wszystkiego, co może być przedstawione. Baudrillard pisze: „Jako *simulacra*, obrazy poprzedzają rzeczywistość do tego stopnia, że odwracają zwykły, logiczny porządek rzeczywistości i jej reprodukcji”³⁵. Istnienie czegoś jako obrazu często nam wystarcza. Nie zadajemy pytań, czy wizerunek ma odpowiednik realny. Zwłaszcza wówczas, gdy został stworzony przy zastosowaniu nowych technik – fotografii, filmu, wideo. Baudrillard zauważa:

„Najbardziej diaboliczny jest obraz właśnie wtedy, gdy wydaje się najprawdziwszy, najwierniejszy i najbardziej odpowiadający rzeczywistości – a nasze obrazy techniczne: fotograficzne, filmowe czy też telewizyjne, są w przeważającej większości o wiele bardziej ‘figuracywne’ i ‘realistyczne’ niż jakiegokolwiek obrazy wytworzone przez minione kultury.

³³ W dyskusji nad wspomnianym wyżej działaniem Brennera zwracano uwagę na odmienność jego czynu od dokonań Duchampa. Dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku Glenn D. Lowry pisał: „Istnieje zasadnicza różnica między artystą takim jak Marcel Duchamp, parodiującym *Monę Lizę* przez dodanie wąsów na reprodukcji obrazu, i Brennerem obecnie okaleczającym dzieło Malewicza. Przekonanie, że Brenner «nie dążył do zniszczenia Malewicza, a do stworzenia dzieła nawet bardziej znaczącego niż Malewiczowskie, to znaczy o dodatkowej wartości estetycznej», wymaga przeskoku wyobraźni i zasadniczego braku respektu dla Malewicza” (*Flash Art* 1997, nr 194, s. 59). Oznacza to, że Duchamp nie wykazywał braku respektu dla Leonarda da Vinci.

³⁴ J. Baudrillard, „Zły duch obrazu”, przekł. J. Niedzielska, *Film na Świecie* 2000, nr 401, s. 33.

³⁵ Ibidem.

To właśnie w tym podobieństwie, nie tylko opartym na analogii, lecz również technologicznym, tkwi największa niemoralność i przewrotność obrazu³⁶.

Zdradzony obraz nie pogrążył się więc w smutku, nie zamknął w melancholii, a przeciwnie, rozpoczął nowe życie, wszedł w nowe związki, dzięki którym uzyskał moc, jakiej sztuka może mu tylko zazdrościć.

³⁶ Ibidem.