

Nicholas Mirzoeff Jak zobaczyć świat

przekład Łukasz Zaremba

Wydawnictwo Karakter
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
Kraków–Warszawa 2016

Rozdział 1

Jak widzimy siebie

Oksfordzki słownik języka angielskiego ogłosił *selfie* słowem roku 2013. Zdefiniował je jako „fotografię wykonaną samemu sobie, zwykle za pomocą smartfona lub kamery internetowej, i umieszczoną na stronie jednego z mediów społecznościowych”. Pomiędzy październikiem 2012 a październikiem 2013 roku słowo to było używane o 17 000% częściej niż rok wcześniej, za co częściowo odpowiada popularność aplikacji Instagram, służącej do dzielenia się fotografiami. Tylko w 2013 roku 184 miliony zdjęć oznaczono na Instagramie jako *selfie*. Mamy do czynienia z symptomatyczną sytuacją, gdy praktyki w przeszłości elitarne stają się częścią globalnej kultury wizualnej. Niegdyś autoportrety zarezerwowane były dla nielicznych, mających wysokie umiejętności techniczne. Dziś każdy może stworzyć własny autoportret, używając aparatu w telefonie komórkowym.

Selfie jest tak ważnym zjawiskiem nie dlatego, że jest czymś nowym, lecz właśnie dlatego, że mieści w sobie, rozwija, poszerza i wzmacnia długą historię autoportretu. Tradycyjnie autoportret ukazywał innym status przedstawianej na nim osoby. W tym sensie to, co nazywamy swoim „wizerunkiem” – punkt styku pomiędzy tym, jak sądzimy, że wy-



7. Roberto Schmidt, *Selfie* Thorning-Schmidt, Obama i Camerona, 2013

glądamy, a tym, jak widzą nas inni – jest pierwszym i podstawowym przedmiotem globalnej kultury wizualnej. *Selfie* ukazuje codzienne odgrywanie siebie, pozostające w napięciu z naszymi emocjami, które mogą ujawniać się „na zewnątrz” – w zgodzie z naszymi oczekiwaniami lub nie. Na każdym etapie rozwoju autoportretu coraz więcej ludzi mogło tworzyć takie obrazy. Dzisiejsza młoda, miejska, usieciowiona większość przekształciła historię autoportretu, czyniąc *selfie* pierwszym wizualnym znakiem swoistym dla nowej epoki.

W nowożytności możliwość zobaczenia własnego obrazu była zarezerwowana dla bogatych i potężnych jednostek. Wynalezienie fotografii w 1839 roku szybko pociągnęło za sobą rozwój tanich formatów fotograficznych, które w państwach przemysłowych umożliwiły większości pracujących posiadanie portretów i autoportretów. W 2013 roku te dwie historie się zbiegły. Podczas pogrzebu Nelsona Mandeli,

10 grudnia tego roku, duńska premier Helle Thorning-Schmidt zrobiła *selfie*, na którym znaleźli się również prezydent Barack Obama i premier David Cameron.

Choć niektórzy komentatorzy wypominali niestosowność ich zachowania, wskazywało ono raczej na odejście od pozabawionej życia oficjalnej fotografii i zwrócenie się ku nowemu popularnemu formatowi. Zdjęcie przedstawiające robienie tego zdjęcia przedrukowano w mediach na całym świecie, ale samo *selfie* nigdy nie zostało im udostępnione. Zaledwie kilka tygodni później, na początku 2014 roku, gwiazdy światowego kina ścisnęły się wokół Ellen DeGeneres na ceremonii wręczenia Oscarów, by znaleźć się na *selfie* wykonanym przez Bradleya Coopera, które do dziś pozostaje najpopularniejszym tweetem (nazywanym również najpopularniejszym tweetem „wszech czasów”). *Selfie* jest połączeniem wyobrażenia o sobie, autoportretu artysty jako bohatera i obrazu technicznego właściwego sztuce nowoczesnej – połączeniem pełniącym funkcję cyfrowego performansu. Zmusza nas do przemyślenia na nowo historii kultury wizualnej jako historii autoportretu.

„Ja” imperialne

Wspomniane przecięcia – autoportretu, obrazu technicznego i cyfrowości – mają swoje źródła w historii sztuki, za którą możemy podążać. Arcydzieło hiszpańskiego malarza Diego Velázquezego *Panny dworskie* (*Las Meninas*, 1656) wiązało aurę autoportretu z aurą majestatu królewskiego. Obraz ten stanowi układ wizualnych kalamburów, gier i działań krążących wokół zagadnienia autoportretu artysty.

Z perspektywy widza dzierżący pędzle Velázquez znajduje się po lewej stronie obrazu. Płótno, nad którym pracuje, częściowo przesłania nam widok. Na pierwszym planie stoją tytułowe dwórki, w głębokim ukłonie, towarzyszące dziew-



8. Diego Velázquez *Panny dworskie*
(*Las Meninas*), 1656

czynce w białej sukni. To księżniczka, infantka, córka Filipa IV, króla Hiszpanii. Natychmiast zauważamy, że niemal wszystkie postaci z obrazu patrzą na kogoś lub na coś, co zdaje się umiejscowione w punkcie widzenia odbiorcy obrazu. Gdy z powrotem spoglądamy na malowidło, w ramie wiszącej na ścianie za plecami głównej grupy dostrzegamy dwie postaci. Obramowana płaszczyzna jest zdecydowanie jaśniejsza od innych, ledwie widocznych obrazów. Stwierdzamy więc, że musi być lustrem. Czyż nie odbija ono osób, na które wszyscy patrzą? Nie są to zresztą zwyczajne osoby. To król i królowa, co tłumaczy zamarcie w bezruchu całego towarzystwa.

W słynnej analizie otwierającej *Słowa i rzeczy* Michel Foucault przekonuje, że *Panny dworskie* ukazują nie tylko to, co można zobaczyć na obrazie, ale również same sposoby porządkowania i przedstawiania społeczeństwa¹. Tematem portretu jest zatem hierarchiczne przedstawienie istot żywych w obecności króla: hierarchia ta rozpościera się od psa na pierwszym planie, przez „karlicę” pełniącą funkcję dworskiego błazna, dwórki i innych przedstawicieli szlachty, malarza, po osobę władcy. Interpretacja Foucaulta stanowiła jedną z inspiracji tak zwanej nowej historii sztuki, a później również kultury wizualnej. Autor *Słów i rzeczy* przekonywał, że w centrum tego obrazu znajduje się miejsce, na które wszyscy patrzą, ponieważ zajmuje je król. Opisywał

*potrójną funkcję, jaką pełni [ono] w obrazie. W nim nakładają się dokładnie – spojrzenie modela w chwili, gdy go malują, widza, który przygląda się całej scenie, oraz malarza, gdy ten komponuje swe płótno*².

Lustro odbija modeli, nad których obrazem pracuje namalowany malarz. W rezultacie uwidacznia również miejsce, w którym, pracując nad swoim obrazem, znajdował się Velázquez. I jest to dokładnie to samo miejsce, w którym znajdujemy się teraz my, stając przed ukończonym dziełem. Foucault zauważa:

*Miejsce, w którym tronuje król ze swą małżonką, to także miejsce artysty i widza: w głębi zwierciadła mogłyby się ukazać, powinny by się ukazać – anonimowe oblicze przechodnia i oblicze Velázqueza*³.

1 Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

2 Tamże, s. 27.

3 Tamże.

Zatem „lustro”, podobnie jak omawiany obraz, przestrzega nie tyle praw optyki, ile praw wyznaczanych przez Majestat władcy. W siedemnastym wieku monarchowie dążyli do absolutyzmu. Oznacza to, że byli kimś więcej niż ludźmi – ziemskimi reprezentantami Boga, czego symbolem miało być ich namaszczenie (niczym księży) podczas ceremonii koronacyjnej. Olbrzymia siła skupiała się w samej osobie monarchy, łączącej władzę świecką i duchową.

Jak więc powinno się pokazywać króla, by odpowiednio odzwierciedlić tę władzę? Nie każdy przecież, kto został królem lub królową, wyglądał imponująco. Nawet najsilniejsi władcy mieli momenty słabości i choroby, starzeli się. Wobec niedoskonałości jednostki monarchie europejskie stworzyły ideę „ciała króla”, które możemy utożsamiać z Godnością, Majestatem. Godność nie śpi, nie choruje ani się nie starzeje. Jest wizualizowana, a nie oglądana⁴. Wszelkie działania podważające Godność było przestępstwem *lèse-majesté*, obrazy majestatu, surowo karanym. Przystępstwem było nawet zapisanie imienia króla na kartce i pogniecenie jej. Fizyczne napaści na monarchę karano w sposób szczególnie widowiskowy, uznając je za ataki podwójne – na osobę króla lub królowej oraz na instytucję Godności.

Panny dworskie są świadome tej władzy, o czym świadczy to, że ukazują obraz króla jako co najmniej równy samemu królowi, a pod pewnymi względami od niego ważniejszy. Przy okazji dzieło wysuwa również pewne roszczenia dotyczące władzy artysty. Jak widzieliśmy, pod względem optycznym „lustro” nie działa właściwie. Historyk sztuki Joel Snyder udowodnił, że perspektywa na tym obrazie ześrodkowana jest nie w lustrze, ale w ramieniu mężczyzny

⁴ Zob. Ernst Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. Maciej Michalski, Adam Krawiec, PWN, Warszawa 2007 (przyp. tłum.).

stojącego w otwartych drzwiach po prawej stronie⁵. Choć dzieło z pozoru przedstawia lustrzane odbicie postaci króla, w rzeczywistości pokazuje lustrzane odbicie portretu Filipa pędzla Velázquez. Czy Velázquez niedokładnie wymierzył perspektywę, czy też celowo stworzył wizualną pułapkę, w którą łapie się widz *Panien dworskich*? Niezależnie od odpowiedzi, „lustro” ukazuje coś, czego oglądający nie mogliby normalnie zobaczyć – albo obraz, nad którym pracuje artysta (jak chce Snyder), albo króla i królową stojących naprzeciwko (jak sądził Foucault).

Zatem lustro nie pokazuje należycie, pokazując zarazem świat możliwości. *Panny dworskie* są niezwykle wypowiedzią o władzy artysty – zarazem dosłowną i metaforyczną. Wybitny kunszt charakteryzujący to dzieło jednoznacznie udowadnia, że malarz zdolny jest dokonywać rzeczy wyjątkowych. Tymczasem zaledwie 20 lat wcześniej Velázquez musiał płacić od swojej działalności artystycznej ten sam podatek, jaki szewc odprowadzał od produkcji butów. Teraz za pomocą zestawień i sposobu przedstawienia przypisał sztuce władzę równą królewskiej. Ponadto umieścił na swoim płaszczu czerwony krzyż, wskazując swoje szlacheństwo, zanim jeszcze w prawdziwym życiu otrzymał szlachecki tytuł. Obecnie, gdy obrazy nierzadko sprzedawane są za miliony, a nawet setki milionów, elitarny status artysty uznaje się za oczywisty. W rzeczywistości jednak jest to stosunkowo nowe i wcale nieoczywiste podejście, mające swoje początki w państwach imperialnych nowożytnego świata.

Panny dworskie grają z tym, co możemy i czego nie możemy zobaczyć. Nie pokazują źródeł władzy monarchii, czyli jej zamorskiego, amerykańskiego imperium. Ludwik XIV

⁵ Joel Snyder, *Las Meninas i „zwierciadło księcia”*, przeł. Marta A. Urbańska, w: *Tajemnica „Las Meninas”*, red. Andrzej Witko, Wydawnictwo AA, Kraków 2006.



9. Pedro Lasch, *Płynna abstrakcja*, 2012

(1638 – 1715), francuski władca absolutny, który poślubił starszą siostrę przyrodną infantki z obrazu Velázquez, w swoim gabinecie osobliwości miał między innymi obsydianowe lustro, rzekomo odebrane samemu Montezumie II, ostatniemu władcy Azteków (którego rządy przypadły na lata 1502 – 1520). Obsydian powstaje w wyniku zastygania lawy, jest czarny i zwierciadlany. Meksykański artysta Pedro Lasch, wykorzystujący w swojej twórczości czarne lustro, podkreślał, że „w Ameryce prekolumbijskiej, podobnie jak w wielu innych kulturach, czarne lustra wykorzystywano do przepowiadania przyszłości. [...] Aztekowie łączyli obsydian z bóstwem zwanym Tezcatlipoca, złowieszczym bogiem wojny, magii i przekroczeń seksualnych”⁶. Jeśli zatem

⁶ Pedro Lash, *Black Mirror/Espejo Negro*, Nasher Museum of Art, Durham, NC 2010, s. 10.

lustro europejskie wiązało się z władzą, jego amerykański odpowiednik dodawał jeszcze do imperialnego kotła przemoc, niejednoznaczność seksualną oraz snucie opowieści.

Zarówno w Ameryce przed Kolumbem, jak i w średnio-wiecznej Europie lustro było narzędziem wróżbiarstwa, przepowiadania losów, komunikacji z umarłymi i duchami. Ogólnie zatem lustro uznać można za wizualny pomost między przeszłością, terażniejszością i przyszłością.

Imperialny portret epoki absolutyzmu (1600–1800) nigdy nie był więc pojedynczym obrazem. Portret jednostki, która akurat zajmowała królewski tron, przedstawiał również Godność królewską, albo samą władzę reprezentacji. Autoportret artysty przekonywał, że sztuka jest dziełem szlachetnym, nie rzemieślniczym.

Lustro odbija albo rzeczywiste postaci króla i królowej, albo powstający portret króla. A w pewnym sensie, może niezgodnym z regułami matematyki, ale w pełni uprawnionym logicznie, obie te rzeczy. Czarne lustro i lustro działające wbrew regułom optyki pokazują stan faktyczny, ale są również wrotami do przeszłości i przyszłości. Te odbicia i obrazy to mieszanka teatru, magii, kształtowania wizerunku i propagandy – niezbędnych do podtrzymania władzy królewskiej.