



Czarna wolność. *Portrait d'une négresse* Marie-Guilhelmine Benoist i stłumione gesty rewolucji

Patrycja Cembrzyńska

Obraz *Wolność prowadząca lud na barykady* Eugène'a Delacroix, pochodzący z 1830 r., przedstawia personifikację Wolności. To młoda olbrzymka z obnażonymi piersiami i z czapką frygijską na głowie. W jednym ręku trzyma trójkolorową flagę, w drugim bagnet. Rewolucja jest kobietą – pisała Maria Janion w artykule o Bogini Wolności¹. Również niewolnictwo jest kobietą – przekonuje James Smalls, analizując często porównywany z dziełem Delacroix *Portrait d'une négresse* autorstwa Marie-Guilhelmine Benoist, powstały w 1800 r. (dziś w Luwrze), gdzie w alegorię Wolności wcieliła się czarnoskóra służąca malarki². Hugh Honour uważa, że to najpiękniejsze przedstawienie czarnej kobiety, jakie kiedykolwiek namalowano³. W marcu 2012 Muzeum Narodowe w Warszawie odzyskało portret *Murzynki* Anny Bilińskiej-Bohdanowicz (1884). Czy równie wyjątkowy? To m.in. na pytanie, co łączy, a co dzieli te dwa dzieła, postaram się tutaj odpowiedzieć. Interesuje mnie także recepcja obrazu Benoist, który swoją rosnącą międzynarodową sławę zawdzięcza dzisiaj rozwojowi studiów postkolonialnych i feministycznych. Interesuje mnie tym bardziej, że *Portrait d'une négresse* przygarbna niedawno pod swoje skrzydła popkultura – w reklamie „louboutinów” z 2011 r. czarna modelka, upozowana jak na obrazie, prezentuje markowe obuwie. Alegoria Rewolucji na obcasach? W czym imieniu występuje dzisiaj Bogini Wolności?

* * *

Nie wiadomo dokładnie, kogo przedstawiła Benoist, choć zindywiduowanie rysów twarzy kobiety świadczy o ambicji dochowania wierności naturze. Przypuszcza się, że do portretu pozowała niewolnica z Gwadelupy, którą do Francji przywiózł szwagier malarki. Jeśli obraz rzeczywiście traktować jako portret, bezmienność sportretowanej staje się znamieną. Honour uważa, że w czasach kiedy portret ceniono głównie ze względu na

il. 1 M.-G. Benoist, *Portrait d'une négresse*, wystawiony na Salonie w Paryżu w 1800 r., Muzeum w Luwrze, Paryż. Fot. za: commons.wikimedia.org



¹ M. Janion, *Bogini Wolności. (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, [w:] *eadem*, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.

² J. Smalls, *Slavery is a Woman: "Race", Gender, and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800)*, „Nineteenth-Century Art Worldwide” 2004, nr 1; artykuł dostępny na stronie: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring04/286-slavery-is-a-woman-racegender-and-visibility-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800> (data dostępu: V 2012).

³ H. Honour, *Studies*, [w:] *The Image of the Black in Western Art*, t. 4: *From the American Revolution to World War I*, cz. 2: *Black Models and White Myths*, red. D. Bindman, H. L. Gates Jr., London 2012, s. 11.

il. 2 S.-L. Boizot, *Moi libre aussi* (kobieta), 1792, Bibliothèque nationale de France. Fot. za: commons.wikimedia.org



⁴ *Ibidem*.

⁵ O zawłaszczaniu innego czarnego ciała (Wenus Hotentockiej) przez rozmaite dyskursy pisali niedawno **M. Borowski** (Wszystkie imiona Czarnej Wenus, „Dialog” 2012, nr 32) oraz **A. Wieczorkiewicz** (Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny, Kraków 2013).

⁶ **H. Honour**, *op. cit.*, s. 11.

dokonania sportretowanego, uznanie dla obrazu, który nie wiadomo kogo przedstawia, stanowiło przede wszystkim pochwałę rzemiosła artystki⁴. Gdy jednak spróbować zobaczyć w czarnej służącej personifikację Wolności, zmienia się nieco postać rzeczy. Z jednej strony, bezimienne ciało pozwala wyłonić się tożsamości grupowej, co uniwersalizuje wymowę obrazu. Z drugiej, każda próba uniwersalizacji partykularyzmu – w tym przypadku konkretnej osoby – skrywa pewną arbitralność i pociąga za sobą instrumentalizację tego, co indywidualne. Ciało *négresse* to ciało Innej, więc jego ostentacyjna anonimowość tym bardziej sprzyja różnym projekcjom, zawłaszczaniu na potrzeby chwili – zarówno kiedyś, jak i teraz⁵. Zawłaszczanie ciała Murzynki rozpoczyna się już w pracowni artystki i nie mały w tym udział ma różnica klasowa między portretującą a portretowaną. Zdaniem Honoura, różnica ta nie wpływa na kształt dzieła, w którym próżno szukać śladów podobnej zależności⁶. Ale może jest inaczej? Może zhierarchizowanie kolorów i ciał przypieczętowane zostaje właśnie wymazaniem imienia *négresse*? Tak czy inaczej, czarna piękność Benoist wkracza w świat alegorii – w świat uniwersalizmów i mitów białej kultury – anonimowo.

Uczynienie postaci o innym kolorze skóry głównym tematem obrazu to na przełomie XVIII i XIX w. rzadkość. Dzieło Benoist, podkreśla Smalls, znacznie różni się od typowych przedstawień czarnych kobiet



il. 3 il. S.-L. Boizot, *Moi libre aussi* (mężczyzna), 1792, Bibliothèque nationale de France. commons.wikimedia.org

w malarstwie tych dwóch stuleci, gdzie czarne służące-niewolnice pojawiają się w orientalnej scenerii tureckiej łaźni, by jako egzotyczny ozdobnik, ekscentryczny dodatek asystować przy toalecie białej pani⁷. Jak trwała była to tradycja, jak długo polaryzacja białe-czarne zaprzętała uwagę artystów, niech świadczy choćby *Olimpia* Édouarda Maneta z 1863 roku. Na obrazie tym widzimy białą, roznegliżowaną Olimpię i jej czarną służącą. Jednak Manet nie reprodukuje tak typowego dla XIX w. fantazmatu, w którym Inny podlega egzotyzacji, a jego seksualność łączy się z niewolniczą służalczością. Przeciwnie – jak podkreśla Griselda Pollock w książce *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* – malarz nie kokietuje publiczności podszytą erotyzmem bajką o Innym, którego trzeba oswoić, bajką uzasadniającą i estetyzującą imperialne roszczenia Zachodu, ale przywraca afrykańską kobietę rzeczywistości; nie egzotyzuje, nie seksualizuje, nie animalizuje służącej, bo ważniejsza od rasy staje się jej klasa społeczna. I choć Manet korzysta z „orientalnej” ramy, to zarazem ją przełamuje, odrzucając wpisane w nią wartości i uprzedzenia. Zrywa tym samym z konwencją orientalistycznych obrazów podziwianych w tamtym okresie na salonach sztuki⁸.

Zdaniem Pollock, portret Benoist, o ponad 60 lat wcześniejszy od dzieła Maneta, to jednak wciąż przykład wystawienia czarnego, obnażo-



⁷ J. Smalls, *op. cit.*

⁸ G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London – New York 1999, s. 277–294; o orientalizmie jako zachodnim dyskursie na temat Orientu pisze E. W. Said (*Orientalism*, przeł. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski jun., Warszawa 1991).



il. 4 S. Jennings, *The Genius of America Encouraging the Emancipation of the Blacks albo Liberty Displaying the Arts and Sciences*, 1790-1792, Library Company of Philadelphia, Filadelfia. Fot. za: commons.wikimedia.org

nego ciała na spojrzenie białego widza. Jako taki staje się miejscem, gdzie reprodukuje się patriarchalne relacje władzy. I gdy Honour widzi na obrazie kobietę odprężoną i pewną siebie, Pollock przeciwnie – doszukuje się w ułożeniu jej ciała pewnego napięcia. Przekonuje, że nagość Murzynki to wciąż nagość targu niewolników, gdzie w cenie było nie tylko zdrowie, ale także powaby seksualne – na obrazie przecież wyeksponowane⁹. Paradoks w tym, że erotycznie nacechowany *Portrait d'une négresse* jest równocześnie głosem na rzecz emancypacji kobiet i niewolników, czyli personifikacją postulatów towarzyszących rewolucyjnemu wrzeniu. Jednak, jak przekonuje Janion, gdy alegoria Wolności (Rewolucji) przybiera postać kobietą, każdorazowo odtwarza się – tutaj tak wyraźne – napięcie między upodmiotowieniem a uprzedmiotowieniem¹⁰.

Posiadanie czarnej służącej było oznaką zamożności, o czym płótno Benoist nie pozwala zapomnieć, zwłaszcza że namalowaną postać i elegancki mebel, na którym ona spoczywa, spowijają luksusowe tkaniny¹¹. Przypomnieć tu można uwagi Johna Bergera na temat wbudowanego w obraz olejny związku między widzeniem a posiadaniem. Śledzi on, jak przez wieki malarstwo olejne służyło demonstrowaniu tego, co się ma lub chciałoby się mieć. Czarny służący, obok egzotycznej małpki, stawał się nierzadko elementem martwej natury świadczącej o zamożności właściciela obrazu – „skarbem” wśród skarbów, które udało się umieścić w domu. Dość wspomnieć *The Paston Treasures* (albo *Bogactwo stołu w Oxnead Hall*, ok. 1660–1669), dziś w Norwich Castle Museum and Art Gallery. Na obrazie tym czarny służący niemal wtapia się w luksusowe przedmioty stłoczone na stole. Są wśród nich symbole *vanitas* – jak choćby klepsydra – które pozorują metafizyczne implikacje obrazu, podczas gdy tak naprawdę mamy do czynienia z celebracją materialnej strony rzeczywistości i ze spisem domowego „inwentarza”, pod który podpadają także sługa i małpka na jego ramieniu¹². Można uznać, że okazałych rozmiarów globus, wyłaniający się z masy przedmiotów zgromadzonych na stole w Oxnead Hall, to również znak triumfu imperialnej polityki Zachodu, która inność kolonizuje i udomawia, nasycając ją zarazem różnymi uprzedzeniami.

Przyjrzyjmy się jednak nieco dokładniej *Portrait d'une négresse*. Urzeka jego prostota, ale równocześnie neoklasyczna stylizacja, maniera Jacques'a-Louisa Davida, u którego Benoist pobierała nauki, przysyłania prawdziwą kondycję sportretowanej¹³. Pozbawiona imienia *négresse* (słowo to w XVIII i XIX w. było synonimem niewolnicy¹⁴) mimo wszystko pozostaje egzotyczna, a neoklasyczny *entourage*, być może, jeszcze bardziej uwydatnia jej inność; czyni ją obcym elementem we wnętrzu¹⁵. Kobieta, udrapowana w białą tkaninę, która kontrastuje z jej ciemną skórą, siedzi w stylowym fotelu z epoki *ancien régime*'u, przykrytym ciemnoniebieskim materiałem. Prawa pierś odsłonięta, lewa ukryta pod draperią. Gdy patrzy się na układ rąk i dłoni, niby zasłaniających, a tak naprawdę podkreślających intymne części ciała, przypomina się gest *Venus pudica*¹⁶. Odziana w biel kobieta przepasana została czerwoną taśmą. Pojawia się zatem *tricolore* – flaga Republiki Francuskiej: błękit, biel i czerwień.



⁹ G. Pollock, *op. cit.*, s. 297–299.

¹⁰ M. Janion, *op. cit.*, s. 41.

¹¹ Zob. G. Pollock, *op. cit.*, s. 287.

¹² Zob. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 83–93.

¹³ Zob. J. Smalls, *op. cit.*

¹⁴ Zob. G. Pollock, *op. cit.*, s. 277.

¹⁵ Zob. J. Smalls, *op. cit.*

¹⁶ Zob. G. Pollock, *op. cit.*, s. 299; na temat *Venus pudica* zob. N. Salomon, *The Venus Pudica: Uncovering Art History's 'Hidden Agendas' and Pernicious Pedigrees*, [w:] *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, red. G. Pollock, London 1996. Gest modelki Benoist analizuje także Smalls.



¹⁷ Na temat turbanu jako znaku egzotyki szeroko pisze G. Pollock (op. cit., s. 285); charakterystyczne nakrycie głowy Afrykanek, choć jego geneza nie jest w pełni poznana, zdradza wpływy arabskie.

¹⁸ Y. Korshak, *The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France*, „Smithsonian Studies in American Art” 1987, no. 2; ikonografię rewolucyjną analizuje także T. Gretton (*Representing the Revolution*, „History Today” 1989, no. 5).

Symboliczne znaczenie zdaje się mieć także nakrycie głowy Murzynki. Finezyjnie upięta biała draperia wygląda jak turban i nieco „orientalizuje” obraz¹⁷. W kształcie nakrycia głowy służącej wielu dopatruje się jednak czapki frygijskiej, czyli „czapki wolności”, która stała się symbolem rewolucji francuskiej (stale nosi ją choćby Marianna, alegoria Wolności z tamtego okresu).

Smalls porównuje portret namalowany przez Benoist z grafikami, które w 1792 r. stworzył Louis-Simon Boizot: ryciny *Moi libre aussi (kobieta)* i *Moi libre aussi (mężczyzna)* przedstawiają byłych niewolników. Kobieta nosi na głowie udrapowaną tkaninę, natomiast na głowie mężczyzny pojawia się czapka frygijska. Istnieją różne hipotezy na temat pochodzenia tej ostatniej. Najczęściej wskazuje się na grecki i rzymski antyk, przypominając rytuał wyzwolenia niewolnika – ceremonię, której towarzyszyło założenie nakrycia głowy zwanego *pileus*, od „frygijski” różniącego się brakiem opadającego do przodu szpica. Jednak w XVIII w. w powszechnej świadomości różnice między *pileusem* a czapką frygijską właściwie się zatariły, wobec czego zaczęto te określenia stosować wymiennie. Przyjmuje się, że nazwa „czapka frygijska” pochodzi od mieszkańców Frygii (Azja Mniejsza) i „frygijska” wskazywała pierwotnie na ludzi przybyłych z daleka, przyjezdnych z egzotycznych krajów – była więc także czapką obcych. Za Yvonne Korshak przypomnieć można znany obraz Delacroix *Parys i Helena z 1788 roku*. Przedstawiony tam król trojański nosi czapkę frygijską (w 1812 r. Parysa we „frygijsce” namalował także Antoni Brodowski). W paryskim Luwrze znajduje się natomiast rzeźbiona starorzyska głowa więźnia ubranego we „frygijskę”, która zanim stała się czapką wolności (poprzez utożsamienie jej z *pileusem*), była również symbolem zniewolenia¹⁸.

Pileus pojawia się w rozmaitych kontekstach w okresie amerykańskiej wojny rewolucyjnej. Na sztandarze filadelfijskiego regimentu lekkiej jazdy widzimy indiańską księżniczkę, która trzyma zwieńczony *pileusem* drzewiec sztandarowy (1775). Podobne przedstawienie – indiańska piękność z nagimi piersiami i *pileus* na flagsztoku – występuje na francuskiej mapie z 1779 r., ukazującej działania wojenne w okresie walk o niepodległość Stanów Zjednoczonych. Z kolei na płótnie Samuela Jenningsa *The Genius of America Encouraging the Emancipation of the Blacks* (1790–1792) w piękną Boginię Wolności zmienia się geniusz Ameryki. To szczelnie odziana w białą suknię dama o jasnej karnacji, po której łaski, przyklękając i chyląc czoła, przychodzą czarni niewolnicy. Jak chce Korshak, malarz inspirował się ikonografią maryjną, a kompozycja tego „pierwszego abolicjonistycznego obrazu” mogłaby być wariacją na motywach *Madonna di Loreto* Caravaggia. I tym razem atrybutem Wolności/Ameryki jest *pileus* zatknęty na flagsztoku. Postać wspiera się na księgach, otaczają ją instrumenty muzyczne, zapisy nutowe, malarska paleta, globus, luneta. Bogini Wolności okazuje się więc także alegorią nauk i sztuk wyzwolonych. Choć obraz ma być głosem w obronie uciskanych, to równanie: kultura zachodnia = cywilizacja, leżące u podstaw imperialnej polityki i kolonialnego światopoglądu, w którym obowiązuje

hierarchia ras, zachowało swoją rację bytu. Czarni niewolnicy są czerstwi i egzotyczni (orientalizujące nakrycia głowy), natomiast biała Wolność/Ameryka, ku której pielgrzymują, łączy delikatność, wiedzę i nadludzką siłę – u jej stóp widać rozerwane łańcuchy¹⁹. Malarzowi nie udało się jednak złamać łańcucha projekcji i stereotypów: pozycyjną wyższość białej Ameryki akcentują rekwizyty i kompozycja obrazu; to biała Ameryka utrzymuje monopol nadawania znaczeń, a czarny Inny wychodzi spod matrycy jej dogmatów.

W porównaniu z amerykańską Boginią Wolności, zwykle skromnie zasłoniętą²⁰, jej francuska odpowiedniczka częściej eksponuje cielesne atrybuty. Także Benoist rozbiera swoją *négresse*. Czy podkreślenie krzepkiego ciała służącej ma odróżnić ją od „historycznej nadwrażliwości *comtesse'y*” (by użyć słów Janion)? Rewolucja to kobieta z ulicy – nie filigranowa i kapryśna hrabina, ale zdrowa olbrzymka, której obce są uszmińkowana sztuczność i niewieści wstyd²¹. Alegoria Wolności przez dziesięciolecie opierała się na przeciwstawieniu dwóch typów kobiet: „egzaltowanej damy” i „kobiety z ludu”. Przykładem może być wiersz Augusta Barbiera *La Curée* z 1830 r., często przypominany w kontekście słynnego obrazu Delacroix²². Ideał poety to silna niewiasta o zdrowych piersiach, taka, co to nie różuje się i nie bieli, a ponadto nie tylko odznacza się odwagą, ale też czerpie przyjemność z krwawych zamieszek. Jest także namiętna: kochanków, równie silnych jak ona, znajduje w pospólstwie. Nagość Bogini Wolności ma więc posmak jawnie erotyczny, choć zarazem staje się symbolem szczerości. „Obnażająca się Kobieta-Wolność śmiało świadczyła ideom, które legitymizowały się zakorzenieniem w mitycznych początkach” – pisze Janion, podkreślając, że rewolucja spogląda wstecz na antyk, na złoty wiek ludzkości, gdzie odnajduje piękno i hart ducha oraz zdrowe fizycznie i moralnie ciało, które ma odwagę odrzucić maski i kostiumy kultury²³.

Czarną służącą z obrazu Benoist okrywa draperia, upięta jak gdyby na wzór antyczny – *négresse* łączy przeciwieństwa, stając się „szlachetną dzikuską” – by użyć tak popularnego w XVIII w. oksymoronu. Jej monumentalizm podkreśla „męska” maniera malarska zapożyczona od Davida. Smalls przytacza komentarze z epoki podające w wątpliwość autorstwo Benoist. Niektórzy uważali, że obraz namalował właśnie David, a przynajmniej, że czynnie asystował artystce. To wytykanie malarce pokrewieństwa z największym artystą jej czasów, skupienie się krytyków na formie, spychało na dalszy plan potencjalnie radykalny temat dzieła. Nie wolno zresztą zapominać, że neoklasycyzm był stylem męskich cnót, a jego adaptacja to do pewnego stopnia ukłon w stronę męskiej widowni, od której zależała pozycja Benoist jako malarki²⁴. Uwodzicielski gest *Venus pudica* wydelikacja jednak „dorycką” hieratyczność postaci, choć także (jak chce Pollock) wprowadza pewne napięcie i podkreśla bezbronność modelki, jak gdyby odruchowo podtrzymującej tkaninę zsuwającą się z jej piersi. Odsłonięta pierś, jak u Amazonki, to z kolei zarówno atrybut matki karmicielki Rewolucji, jak i fetysz, wabiący męskie spojrzenie. Nagość znów ześlizguje się w stereotyp, zwłaszcza że chodzi o nagość



¹⁹ Y. Korshak, *op. cit.*, s. 54–60, 63. Jeśli idzie o obraz Jenningsa, można się spotkać także z tytułem *Liberty Displaying the Arts and Sciences*. Płótno zostało namalowane na zamówienie Philadelphia Free Library Company.

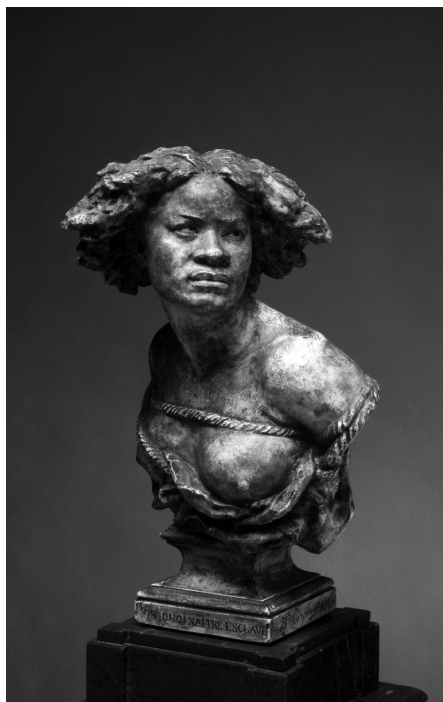
²⁰ Choć zauważmy, że równocześnie nie wahano się przed pokazywaniem obnażonych ciał młodych Indianek.

²¹ M. Janion, *op. cit.*, s. 16.

²² *Ibidem*, s. 15–16.

²³ *Ibidem*, s. 19.

²⁴ J. Smalls, *op. cit.*



il. 5 J.-B. Carpeaux, *Une négresse*, rzeźba znana również jako *Pourquoi maître esclave* albo *Alegoria Afryki*, 1868, Muzeum w Brooklynie, Nowy Jork. Fot. za: brooklynmuseum.org na licencji Creative Commons-BY

czarnej kobiety, której seksualność, uwikłana w ekonomię niewolnictwa, sytuowana była na marginesie patologii. Na powrót wyłania się ciało wymagające ucywilizowania. Odzywają się nie do końca uświadomione uprzedzenia, mieszając się z erotycznymi fantazjami.

Inność sportretowanej, podkreślana przez Benoist na rozmaite sposoby, przy równoczesnym wykorzystaniu ciała czarnej służącej jako narzędzia ustanawiania uniwersalnych, ogólnoludzkich wartości, ujmowanych wówczas hasłem: „Wolność, Równość, Braterstwo”, wpisuje się w sieć ambiwalencji, w której „wyplata się” alegoria Rewolucji. Aby spersonifikować tę ostatnią, uciec się trzeba do pośrednictwa „inności”, bo i rewolucja jest innością, obaleniem *status quo*. Łatwo można wytłumaczyć, dlaczego alegoria Wolności odwołuje się do postaci Amazonki – kobiety zbrojnej, choć równocześnie odsłaniającej pierś. Jak przypomina Janion, Amazonka to wyzwanie i paradoks, wcielając się bowiem w męską rolę, przekracza ona prawo natury. Cieleśne atrybuty Amazonki podkreślają „naturalną” polaryzację płci (piersi – karmienie), tymczasem zbrojne działanie wychodzi poza społecznie usankcjonowane hierarchie²⁵. Transgresyjna siła rewolucji zapisała się w sztuce w formie gestów ataku i oporu, a także w obrazach naruszenia seksualnego *tabu*. Trudno się nie zgodzić ze stwierdzeniami, że na ukształtowanie się alegorii Rewolucji wpłynęła postać szalonej menady z orszaku Dionizosa. Rozwiane włosy dionizyjskiej bachantki pojawiają się zresztą na medalu „*Libertas Americana*”, zaprojektowanym przez Augustina Dupré w 1783 roku²⁶. Wydaje się, iż również Delacroix, malując przedzierającą się przez ranne ciała Wolność, skorzystał z tej antycznej „formuły patosu” (by użyć określenia Aby’ego Warburga²⁷), tym bardziej że furia menady ma podtekst seksualny. Wystarczy zwrócić uwagę na wzburzone fałdy szat oblepiające ciało Bogini Wolności oraz na gwałtowny ruch postaci. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że flaga na maszcie, którą powiewa Wolność Delacroix, zastąpiła tyrs trzymany przez menady.

W artykule *Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako „Phatosformeln”* Paweł Mościcki przypatruje się poddanym gwałtownym emocjom ciałom rewolucyjnym (podkreśla równocześnie, że rewolucja to nie walka, ale paroksyzm). Za Warburgiem widzi w nich „engramy gwałtownych doświadczeń” i „dynamogramy »innego czasu«”, które rozszczelniają skorupę rzeczywistości tu i teraz, dzięki czemu za ich pośrednictwem powraca to, co „pogańskie” – w szerokim rozumieniu tego słowa: wyparte lub poskromione. Na przykład bieda – dla Mościckiego odwrótne strona procesów modernizacyjnych – upostaciowiona przez nędzników na barykadach²⁸. Jednak niekontrolowane „pogańskie” popędy rewolucyjnego paroksyzmu – źródło „przedstawięń rewolucji jako krwawych bachanaliów, nawrotu do barbarzyństwa i upadku ducha publicznej odpowiedzialności”²⁹ – pozwalają także wyłonić się z mroków cywilizacji ciała o innym kolorze skóry, w tym ciało czarnej kobiety (najbardziej negatywnie obciążonemu kulturowo).

Rewolucja, jak słusznie podkreśla Mościcki, musi zapisać się w wyrazie twarzy i w napięciach mięśni, w poszarpanym stroju i w rozwichrzo-



²⁵ M. Janion, *op. cit.*, s. 24–25.

²⁶ Zob. Y. Korshak, *op. cit.*, s. 61–62.

²⁷ Zob. A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010.

²⁸ P. Mościcki, *Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako „Phatosformeln”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2/3.


²⁹ *Ibidem*, s. 168, 170.



il. 6 J.-L. Gérôme, *Bain turc* albo *Bain maure*, 1870, Museum of Fine Arts, Boston. Fot. za: commons.wikimedia.org

il. 7 A. Bilińska-Bohdanowicz, *Murzynka*, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. za: commons.wikimedia.org wg *Catalogue of Paintings Removed from Poland by the German Occupation Authorities during the Years 1939-1945. Polish Paintings*, comp. W. Tomkiewicz, Ministry of Culture and Art, Warsaw 1950



 ³⁰ *Ibidem*, s. 165.

nych włosach. To, co jeszcze nie dokonane, a co dokonać ma się w czasie rewolucyjnym, w pierwszej kolejności znajduje wyraz cielesny. Co więcej, utrwała się w przebraniu archetypu, niebędącym jednak obiektem kontemplacji znajdującym się poza rzeczywistością, ale punktem na horyzoncie wyobraźni. Określa on „moment, w którym sama rzeczywistość oddaje się swojemu nadmiarowi, roi o czymś więcej niż ona sama”, ale zarazem przystaje na anachronizm czasowy, przemieszanie się teraźniejszości ze snami i obrazami z przeszłości³⁰. Jednym z tych obrazów jest rozszalała bachantka rozszarpująca Orfeusza, z rozkoszą upokarzająca męskiego bohatera.

W dziele Benoist nie znajdujemy typowej dla rewolucyjnych ciał gwałtowności. Patrzymy nie na rewolucyjną megierę, ale na *Venus pudica*. Skonfliktowanie żywiołu apollońskiego i dionizyjskiego, tak charak-

terystyczne dla „dynamogramów »innego czasu«”, nie zatarło się jednak zupełnie, choć ma rację Smalls, że u Benoist triumfuje rozum i męskie cnoty. Tym, co w XVIII i XIX w. przybywa z niepamięci dziejów, jest właśnie czarne ciało. Dość wspomnieć, że rodząca się wtedy antropologia, mocno przesiąknięta rozważaniami fizjonomicznymi, umieszczała je na pograniczu zwierzęcości. Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche piszą: „Morfologia twarzy – obszar przechodzenia jednego gatunku w drugi – staje się jednym z miejsc, w których gromadzić się będą znaki nieprzerwanego łańcucha wiodącego od fizycznego i moralnego ideału, jakim jest człowiek Zachodu, poprzez dzikusa, aż po najprymitywniejsze formy zwierzęcości”³¹. Benoist nie animalizuje swojej bohaterki i chowa potencjalną „zwierzęcość” za zasłoną wstydu, ale ambiwalencja gestu czarnej Wenus (odślaniania/zasłaniania) skrywa możliwość transgresji: przeistoczenia się wstydu w bezwstyd, bezwstydu w obłęd, rewolucji w wynaturzenie.

Powołana na bohaterkę kobieta okazuje się aberracją: rewolucjonistka – podsumowuje Janion – „staje się jeszcze bardziej »inna« i jeszcze bardziej groźna w swej »inności« niż kobieta po prostu”³². W inności, którą sztuka okresu rewolucji uwydatnia, a następnie instrumentalizuje, czyniąc Inną symbolem cywilizacji, gdzie „l’homme” znaczy ‘człowiek’, ale jeszcze bardziej ‘mężczyzna’. Kobiecie przypada rola reprezentacji – przy czym reprezentować przychodzi jej każdą rzecz, każdą ideę, tylko nie swój własny interes³³.

Jak pisze Janion: „Rewolucja francuska z wielką siłą zapoczątkowała wszystkie nowożytny, duchowe i polityczne dylematy wolności, a więc i jej kobiecego symbolu. Jej dwoistość widoczna jest na każdym kroku: [...] zainicjowała terror, lecz ogłosiła prawa człowieka... Z Kobiety uczyniła najwyższy symbol wyzwolenia, ale kobietom nie udzieliła praw politycznych”³⁴.

Walka o prawa polityczne kobiet łączyła się w okresie rewolucji francuskiej z kwestią praw dla niewolników w koloniach. Olympe de Gouges, która w 1791 r. sformułowała Deklarację Praw Kobiety i Obywatelki (na wzór Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela), porównywała pozycję kobiety w społeczeństwie do statusu niewolnika w koloniach³⁵. Smalls przypomina, że w latach 90. XVIII w. związek kondycji społecznej kobiet i czarnych niewolników był obowiązującym tematem publicznych dyskusji i ważnym wątkiem deklaracji politycznych. Szerzej podejmowali go tacy intelektualiści epoki jak Jean Antoine Nicolas Caritat de Condorcet oraz Jacques Pierre Brissot de Warville³⁶. Lecz tak jak ideały rewolucji nie objęły w ostatecznym rozrachunku kobiet, tak i nie objęły innych ras. Wprawdzie w 1794 r. wyszedł dekret zakazujący niewolnictwa w koloniach francuskich, ale należy odróżnić kwestie nominalne od rzeczywistej sytuacji skolonizowanych zarówno poza granicami Francji, jak i w ich obrębie. Zwłaszcza że w 1802 r. niewolnictwo w koloniach przywrócił Napoleon Bonaparte, a w 1804 r. Kodeks Napoleona nałożył prawne ograniczenia i na kobiety, i na czarnych emigrantów³⁷.



³¹ J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 80.

³² M. Janion, *op. cit.*, s. 37 (o Amazonkach i o symbolice rewolucyjnej pisze także Smalls).

³³ *Ibidem*, s. 41.

³⁴ *Ibidem*, s. 40.

³⁵ Zob. M. J. Diamond, *The Revolutionary Rhetoric of Olympe de Gouges*, „Feminist Issues” 1994, no. 1.

³⁶ J. Smalls, *op. cit.*

³⁷ *Ibidem*. Zob. też G. Pollock, *op. cit.*, s. 299–300.



³⁸ Zob. K. Berger, D. Chalmers Johnson, *Art as Confrontation: The Black Man in the Work of Géricault*, „The Massachusetts Review” 1969, no. 2, s. 313.

³⁹ Zob. J. Smalls, *op. cit.*

⁴⁰ G. Pollock, *op. cit.*, s. 281-282.

⁴¹ H. Honour, *op. cit.*, s. 14-16.

Problem nierówności rasowych często powraca w sztuce przełomu XVIII i XIX wieku. Protagonistą obrazu *Tratwa Meduzy* (1819) Théodore’a Géricaulta jest czarny mężczyzna. Odwrócony tyłem do widza, znajduje się u wierzchołka piramidy ciał stłoczonych na tratwie. To nie jedyny czarny mężczyzna wśród 15 (ze 149) ocalałych rozbitków. Statek, na którym wraz z kilkuset innymi towarzyszami płynęli do Senegalu (francuskiej kolonii), utonął u wybrzeży Afryki. Klaus Berger i Diane Chalmers Johnson przypominają, że na pokład wsiadła grupa niezadowolonych z Restauracji Burbonów, co więcej, opowiadających się za równością ras. Sensacyjne okoliczności wydarzenia i pobudzające wyobraźnię dantejskie sceny, jakie rozgrywały się na tratwie po zerwaniu lin holowniczych, nie wyczerpują powodów, dla których Géricault zainteresował się historią Meduzy. Jeśli przyjąć, iż jego dzieło – malarski manifest romantyzmu – traktuje o ocaleniu i o wolności, to czy może być przypadkiem, że ich symbolem uczynił artysta czarnego mężczyznę? Znane są przecież doskonałe studia portretowe Afrykanów pędzla Géricaulta, a także jego zainteresowanie tematem niewolnictwa. Berger i Johnson piszą: „Czarny mężczyzna stał się dla Théodore’a Géricaulta symbolem dostojności i nędzy każdego ludzkiego istnienia”³⁸. Czy podobny dualizm znajdujemy w o kilkanaście lat wcześniejszym obrazie Benoist?

Portret pochodzi z 1800 r., czyli z okresu emancypacji niewolników i – jak chcą niektórzy – stanowi odpowiedź na „feministyczny zryw” towarzyszący rewolucji francuskiej. Choć nie znamy poglądów politycznych Benoist, jej obrazu nie sposób interpretować inaczej niż w kontekście opozycji: białe–czarne, wolność–niewolnictwo, kolonizator–skolonizowany³⁹. Jak podkreślają historycy sztuki, *Portrait d’une négresse* świadczy również o ambicjach artystycznych autorki, która szukała tematu obciążonego politycznie, nie zadowolając się pośledniejszymi gatunkami zarezerwowanymi w owym czasie dla malarek-dyletantek z wyższych sfer. Ale Benoist wyznaczyła sobie jeszcze inne, nie mniej ambitne zadanie: udowodnić biegłość warsztatową, malując na płótnie czarne ciało osłonięte śnieżnobiałą tkaniną. Podobne założenia przyjął kilkadziesiąt lat później Manet, pracując nad *Olimpią*. Pamiętamy, że Émile Zola wychwalał wyjątkowo szeroką rozpiętość tonalną palety Maneta i śmiałe kontrasty, na jakie odważył się artysta. Między bielą a czernią – dwoma skrajnymi biegunami – Zola odnalazł przestrzeń, w której mieszczą się wszystkie inne kolory⁴⁰.

Dialektyka bieli i czerni mocno wpisuje się w tradycję oświeceniową: oświecenie to rozpraszanie mroku, oddzielanie światła, po którego stronie znajdują się prawda, wolność i emancypacja, od ciemności. Honour podkreśla, że portrety czarnych kobiet i mężczyzn, jakie powstają w duchu oświeceniowej estetyki, odrzucają egzotykę. Przykładem *Study of a Black Man* Joshuy Reynoldsa z 1770 r. (Menil Collection, Huston) czy *Head of a Negro* Johna Singeltona Copleya – studium datowane na lata 1777–1783 (Detroit Institute of Arts). Niemniej, jak zauważa Honour, ostatecznie zawsze są to obrazy Innego, wybieranego także ze względu na jego „malowniczość”, i niezależnie od intencji autorów trwałość kulturo-



il. 8 F. Bazille, *La négresse aux pivoines*, 1870, Musée Fabre, Montpellier. Fot. za: commons.wikimedia.org

wych stereotypów łączących czerń z mrokiem, złem i brzydotą, nie mogła nie wpłynąć na ich odbiór⁴¹.

Czy może więc dziwić, że Smalls mówi w końcu o porażce politycznej (choć nie estetycznej) obrazu Benoist? Po pierwsze, uznaje on *Portrait d'une négresse* za produkt kultury wysokiej, w tamtym okresie nieprzyjemnej kobietom – chodzi mu np. o różnego rodzaju ograniczenia nakładane na artystki. Po drugie, za Michelelem Foucaultem pokazuje „rasę” jako nowoczesny wynalazek. Nowoczesność – dyskurs wykluczania i poddawania Innego instytucjonalnej kontroli – okazuje się dyskursem na wskroś rasowym, co skutkuje choćby pojawieniem się różnego rodzaju pseudonauk, które mają uzasadniać politykę niewolnictwa i hierarchizację kultur. Uniwersalność ideałów „Wolności, Równości i Braterstwa” odsłania tym samym swój europocentryzm. Nawiasem mówiąc, gdy w 1961 r. Jean Paul Sartre pisał posłowie do *Wyklętego ludu ziemi* Frantza Fanona, atakował przede wszystkim **nasz** oświecony humanizm (a zatem właśnie zdobyczą rewolucji francuskiej) – za to, że stał się on „usprawiedliwieniem grabieży”. Stwierdził, że Europa „przyznała *de iure* człowieczeństwo wszystkim swym mieszkańcom: słowo »człowiek« znaczy u nas tyle, co »wspólnik«, bo **wszyscy** odnosiliśmy korzyści z kolonialnego wycisku”⁴². Czy za formę wycisku należałoby uważać również nacechowane erotycznie i uprzedmiotawiające spojrzenie, jakiemu Benoist podporządkowuje swoją modelkę? Smalls, podobnie jak wcześniej Pollock, mówi o ekonomii kapitalizmu, w której ciało czarnej kobiety staje się obiektem wymiany między mężczyznami. Wybitnie haptyczne środki wyrazu, składające się bez wątpienia na sukces artystyczny obrazu, prowadzą z salonu sztuki na targ niewolników⁴³.



⁴² J. P. Sartre, *Posłowie*, [w:] F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, przedm. E. Reklajtis, Warszawa 1985, s. 230.

⁴³ J. Smalls, *op. cit.*



⁴⁴ J. Berger, *op. cit.*, s. 64.

⁴⁵ Na temat Bilińskiej-Bohdanowicz zob. J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Warszawa 2003 (zwłaszcza rozdział *Zwyczajna kobieta*). Odzyskany obraz wywołał dyskusję w prasie – zob. W. Kalicki, *Powrót pięknej „Murzynki”*, „Gazeta Wyborcza”, 2012, nr z 21 III; D. Jarecka, *Powrót naszej drogiej Murzynki*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr z 22 III; P. Bernatowicz, *W niewoli ideologii*, „Arteon” 2012, nr 5, s. 30. Trudno tu mówić o „wnikliwym portrecie psychologicznym” – jak dzieło określa Kalicki – jeśli sportretowana jest anonimowa. Bernatowicz wrywa obraz z kontekstu historycznego. Bliżej mi do Jareckiej, choć w jej emocjonalnym tekście gubi się z kolei ambiwalencja pracy Bilińskiej, czytelna dopiero dzięki analizie porównawczej *Murzynki* z innymi przedstawieniami czarnych kobiet i mężczyzn w sztuce XVIII i XIX wieku.

⁴⁶ Zob. analizę obrazu Gérôme'a autorstwa G. Pollock (*op. cit.*, s. 295).

⁴⁷ Jak chce G. Pollock (*op. cit.*, s. 292-297), reakcja publiczności na *Olimpię* – kontrowersyjne przyjęcie obrazu – uświadamia hipokryzję francuskiej publiczności, która adorując na salonach jawnie erotyczne prace orientalistów (i akceptując „racist gaze”, rasistowskie spojrzenie, wpisane w tego rodzaju przedstawienia), równocześnie odrzuca *Olimpię* i krytykuje Maneta nie tylko za nową manierę malarską (eksponowanie na płótnie śladów pędzla), ale też za sam temat, za dosłowne przeniesienie buduaru na salony, innymi słowy – za to, że Manet zdzierza maski, które pozwalały przemycić do sztuki temat rozpusty i udawać, że ma ona miejsce gdzieś daleko, poza Paryżem. Malarz, jak powiedziano, umieszcza bohaterki swojego obrazu w rzeczywistości, a nie w „bajce”.

⁴⁸ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 175.

„Jeśli masz cień wątpliwości, że tak jest, wykonaj następujący eksperyment. Wybierz sobie [...] dowolny tradycyjny obraz aktu. Następnie przekształć kobietę w mężczyznę, albo używając wyobraźni, albo rysując na reprodukcji. Zauważysz wówczas gwałt zadany przez tę transformację. Nie wobec obrazu, ale wobec zawartych w nim przesłanek na temat potencjalnego widza” – pisze Berger⁴⁴.

Wspomniany na wstępie portret *Murzynki* Bilińskiej-Bohdanowicz, namalowany w 1884 r.⁴⁵, byłby tu szczególnie interesującym przykładem. Choć płótno pochodzi niemal z końca XIX w., a komunikat prasowy muzeum określa je jako „wytworne” i akcentuje jego orientalizujący charakter (efekt skupienia się artystki na „egzotycznym pięknie modelki”), wydaje się, że Bilińska wykorzystwała pewne elementy ikonografii rewolucyjnej. Popiersie *Murzynki* kojarzyć się może z alegorią Afryki Jeana-Baptiste'a Carpeaux z 1868 r. (rzeźbą znaną też jako *Une négresse*) – odsłonięta pierś, nieco odchylna do tyłu głowa, wzrok skierowany do góry. Z tą różnicą, że u Carpeaux postać skrępowana jest sznurem, u Bilińskiej zaś – ozdobiona złotem, co całkowicie zmienia wymowę przedstawienia. Ostentacyjnie wyeksponowana złota biżuteria (dużych rozmiarów kolczyki i łańcuch) oraz wachlarz namalowany w lewym dolnym rogu powodują, że trudno bohaterkę obrazu Bilińskiej uważać za personifikację Wolności. Ma się raczej wrażenie, że *Murzynka*, jak na portrecie Benoist pozbawiona imienia, to głównie typ rasowy (mimo zindywidualizowanych rysów twarzy) – typ znany z salonowych obrazów przedstawiających łaźnie, gdzie kobieta staje się przede wszystkim kolorem, tracąc swoją podmiotowość. Złoto, które połyskuje na czarnym ciele, sprowadza je do roli towaru. To przecież ze względu na złoża tego kruszcu Europa chciała podboju Afryki⁴⁶.

Dla porównania przywołać można również obraz Jeana-Léona Gérôme'a *Turecka łaźnia*, pochodzący z 1870 r. (Museum of Fine Arts, Boston). Ukazuje on odaliskę o alabastrowym ciele i towarzyszącą jej przy toalecie czarnoskórą niewolnicę w turbanie i ze złotymi łańcuchami na obnażonych piersiach. Zachodnia polityka niewolnictwa przypisana tutaj zostaje wschodniej kulturze. Mamy ponadto do czynienia z modelową kombinacją seksualności i służalczości, połączoną z orientalną maskaradą, którą, jak już powiedziano, kilka lat wcześniej odrzucił Manet w *Olimpii*⁴⁷, a którą i Bilińska, i Gérôme dość automatycznie powielają, by tym łatwiej zjednać sobie publiczność i ewentualnego nabywcę. I nawet jeśli zgodzimy się, że obraz Polki od strony ikonograficznej jest dużo bardziej wielowarstwowy, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, to „przesłanka na temat potencjalnego widza” kryje się w zestawieniu hebanowej skóry, odsłoniętej piersi i złota. W porównaniu z dziełami Carpeaux, Maneta, studiami Afrykanów autorstwa Géricaulta czy choćby płótnem Frederica Bazille'a z 1970 r., na którym młoda czarna paryska kobieta pracująca układa kwiaty w wazonie, obraz polskiej artystki wypada jako bardzo zachowawczy i skierowany do mniej wyrobionego klienta. Wpisuje się on raczej w nurt „oficjalnej sztuki erotycznej” (by użyć sformułowania Marii Poprzęckiej)⁴⁸ niż sztuki zaangażowanej politycznie czy społecznie.

Można, oczywiście, znaleźć przypadki, kiedy pod wpływem wydarzeń politycznych jawnie erotycznemu wizerunkowi starano się nadać treści ideowe. Przykładowo, w 1781 r. Jean-Antoine Houdon zaprezentował na Salonie biust czarnej kobiety. Praca ta powstała w momencie, gdy rzeźbiarz pracował nad postaciami do fontanny, wystawionej w 1783 r. i zainstalowanej przez Philippe'a Égalité (ojca króla Ludwika Filipa) w Parc Monceau. Ukazywała ona czarną niewolnicę z dzbanem, z którego wylewa się woda na plecy białej kobiety – typowe połączenie erotyki, egzotyki i służalczości. Właściciel i fontanna padli ofiarą rewolucji, ale w *atelier* Houdona ocalał biust Murzynki, a inskrypcja dodana przez rzeźbiarza w 1794 r. przekształciła dzieło w symbol emancypacji niewolników⁴⁹. Warto tutaj zwrócić uwagę na datę powstania obrazu Bilińskiej – to rok 1884, ok. 1881 r. rozpoczął się zaś „wyścig o Afrykę”, który trwał mniej więcej do I wojny światowej. Na niesławnej konferencji w Berlinie (1884–1885) europejskie mocarstwa, przy udziale Stanów Zjednoczonych, dokonały rozbioru Czarnego Łądu, rozszerzając swoje wpływy z kolonii na wybrzeżach w głąb Afryki, co wiąże się z eksploatacją zasobów naturalnych łądu i z narzuceniem mieszkańcom kontynentu zachodnich wzorów kulturowych. Jeśli obraz Bilińskiej miał być krytyczną reakcją na te wydarzenia, to rezultat wydaje się mało przekonujący.

Wróćmy jednak do dzieła Benoist. To, co przyczyniło się do porażki politycznej tej pracy, ułatwiło twórcom reklamy „louboutinów” przekształcenie jej bohaterki w alegorię „rewolucji konsumpcyjnej”. W 2011 r. amerykański fotograf Peter Lippmann, od kilku lat odpowiedzialny za wizerunek marki Christian Louboutin, użył bieli i czerni, by wyznaczyć bieguny szerokiego asortymentu towarów. Obraz Benoist posłużył mu także za pretekst, by przemycić do reklamy nagie ciało. Modelka przebrana za Wolność trzyma w dłoni trzewik „Balda Booty”, wykonany ze skóry koloru hebanu i kości słoniowej (z bielą i czernią kontrastuje czerwona podeszwa). W tekście towarzyszącym fotografii padają słowa: „emancypacja”, „żelazna determinacja” i „kobiecość” (dwóm ostatnim towarzyszy wyraz „balans”). W rzeczywistości jednak autorzy zbliżyli do siebie dwa przeciwne obrazy: wybrednej, nietuzinkowej, wyzwolonej konsumentki oraz niewolnicy mody, która kusi swoimi wdziękami i równocześnie siebie samą wystawia na sprzedaż. Połączyli dwie typowe role, w jakich prezentuje się kobiety w reklamie⁵⁰.

Kolejne kampanie reklamowe „louboutinów” inspirowane są malarstwem. Promując kolekcję wiosna–lato 2009, Lippmann sięgnął po wanitatywne martwe natury okresu baroku. Dwa lata później (kolekcja zima/jesień 2011) wykorzystał postacie kobiet przedstawione na słynnych arcydziełach muzealnych. But z charakterystyczną czerwoną podeszwą znalazł się na kolanach matki Jamesa McNeilla Whistlera (obraz z paryskiego z Musée d'Orsay), pojawił się w towarzystwie Marii Magdaleny z płótna Georges'a de la Toura oraz świętej Doroty z obrazu Francisca de Zurbarána. Lista jest dłuższa, ale z dzieł wykorzystanych przez Lippmanna bodaj najmniej znany był jeszcze do niedawna właśnie niewielki obraz Benoist.



⁴⁹ Inskrypcja brzmi: „Rendue à la Liberté et à l'Egalité par la Convention nationale le 16 Pluviôse, an deuxième de la République française, Une et Indivisible” – zob. H. Honour, *The Atlantic Triangle*, [w:] *The Image...*, t. 4, cz. 1: *Slaves and Liberators*, s. 17–19.

⁵⁰ Na temat obrazów kobiet w reklamie zob. A. Pitrus, *Gender na sprzedaż*, [w:] *Gender – kultura – społeczeństwo*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2002.



il. 9 Ch. Louboutin, reklama butów na sezon jesienny 2011/2012. Fot. P. Lippmann, za: M.-G. Benoist, *Portrait d'une négresse* (1800), www.peterlippmann.com

„Rewolucja konsumpcyjna” coraz częściej sięga po dzieła sztuki, a współczesna fotografia mody szczególnie chętnie wykorzystuje prace z okresu rewolucji francuskiej, ewentualnie odnosi się do lat tuż przed nią lub tuż po niej. Trudno, z jednej strony, nie odnotować fenomenu Marii Antoniny, jaki funkcjonuje w dzisiejszej popkulturze. Z drugiej – nie nadmienić o powracającej fascynacji malarstwem Davida oraz Delacroix. To do ich dzieł odwoływali się twórcy kampanii reklamowej kolekcji Dolce & Gabbana na sezon jesień–zima 2006/2007 (inspirowanej szykiem epoki Napoleona Bonaparte’go). Kampowe połączenie kultury wysokiej i mody, elegancji i dekadencji, wykwintu i przemocy, a wreszcie – przemocy i erotyki, przysporzyło domowi mody tyleż popularności, ile nieprzejednanych głosów krytyki. Mnie interesuje inny rodzaj kontrowersji. Choć „niewinność kultury to w dużym stopniu romantyczna fikcja”, a sztuka nigdy nie była suwerenna wobec rynku i kapitału, lecz poważnie stanowiła zabawkę w rękach ludzi wpływowych⁵¹, nie można nie odnieść wrażenia, że komercyjne działania, które ubierają się w sztukę, próbują uczynić „sztukę reklamy” sercem kultury. Reklama udaje sztukę, a co więcej – udaje, że demokratyzuje sztukę. Mimochodem obnaża też jednak brak niewinności kultury wysokiej, jej zależność od kapitału.

Zacytowany wcześniej Berger wyjaśnia, dlaczego reklamy od dawna odwołują się do malarstwa olejnego, które, jego zdaniem, wywodzi się z zasady głoszącej, że „człowiek jest tym, co posiada”. Obrazy olejne powstałe z grubsza między 1500 a 1900 r. (w każdym razie – do momentu pojawienia się fotografii) celebrują własność prywatną (przypomnieć można uwagi Pollock, że czarna służąca ilustrowała status majątkowy malarki). Berger powiada więc, iż „traktowanie reklamy jako zjawiska, które wyparło sztukę porenansowej Europy, jest [...] błędem. Reklama stanowi bowiem ostatnią dogorywającą formę tej sztuki”⁵². Nowe techniczne możliwości odtwarzania kolorów i faktur, czyli wynalezienie fotografii barwnej, przyczyniło się do przełożenia malarstwa olejnego na reklamę. Jak kiedyś obrazy, tak teraz reklama pokazuje, co warto mieć.

Wykorzystanie dzieła Benoist w reklamie butów to próba połączenia reklamy i ideologii wolności, która „odwołuje się do prawa konsumenta do wolnego wyboru i prawa producenta do wolnej przedsiębiorczości”⁵³ (inna sprawa, ilu potencjalnych klientów zdaje sobie sprawę z kontekstu powstania portretu i odczyta tę aluzję). Przyjmując, że reklama sprzedaje „wolny wybór”, uczyniono ją bowiem znakiem rozpoznawczym Wolnego Świata⁵⁴. Ale przecież „wolny wybór oferowany przez konsumpcyjną rewolucję jest tak naprawdę fikcją”. Berger nie ma wątpliwości, że reklama jako system składa zawsze tylko jedną i tę samą propozycję: „Kup i przekształć swoje życie, stając się obiektem godnym zazdrości”. Jako taka stanowi „proces fabrykowania blichtru”. To, co w reklamie realne (konkretny produkt), służy projektowaniu przyszłości, lecz tego, jak przyszłość ma wyglądać, już się nie precyzuje, poprzestając na enigmatycznym wyobrażeniu świata szczęścia i bogactwa. Arcydzieła malarstwa, po które sięgają twórcy reklam, to nic innego, jak właśnie oznaka zasobności i luksusu⁵⁵. To także kanon wartości – i chyba doda-



il. 10 Ch. Louboutin, reklama butów na sezon jesienny 2011/2012. Fot. P. Lippmann, za: G. de la Tour, *Pokutująca Maria Magdalena* (1640–1646), www.peterlippmann.com/



⁵¹ Zob. N. Klein, *NO LOGO*, przeł. H. Pustuła, Izabelin 2004, s. 49.

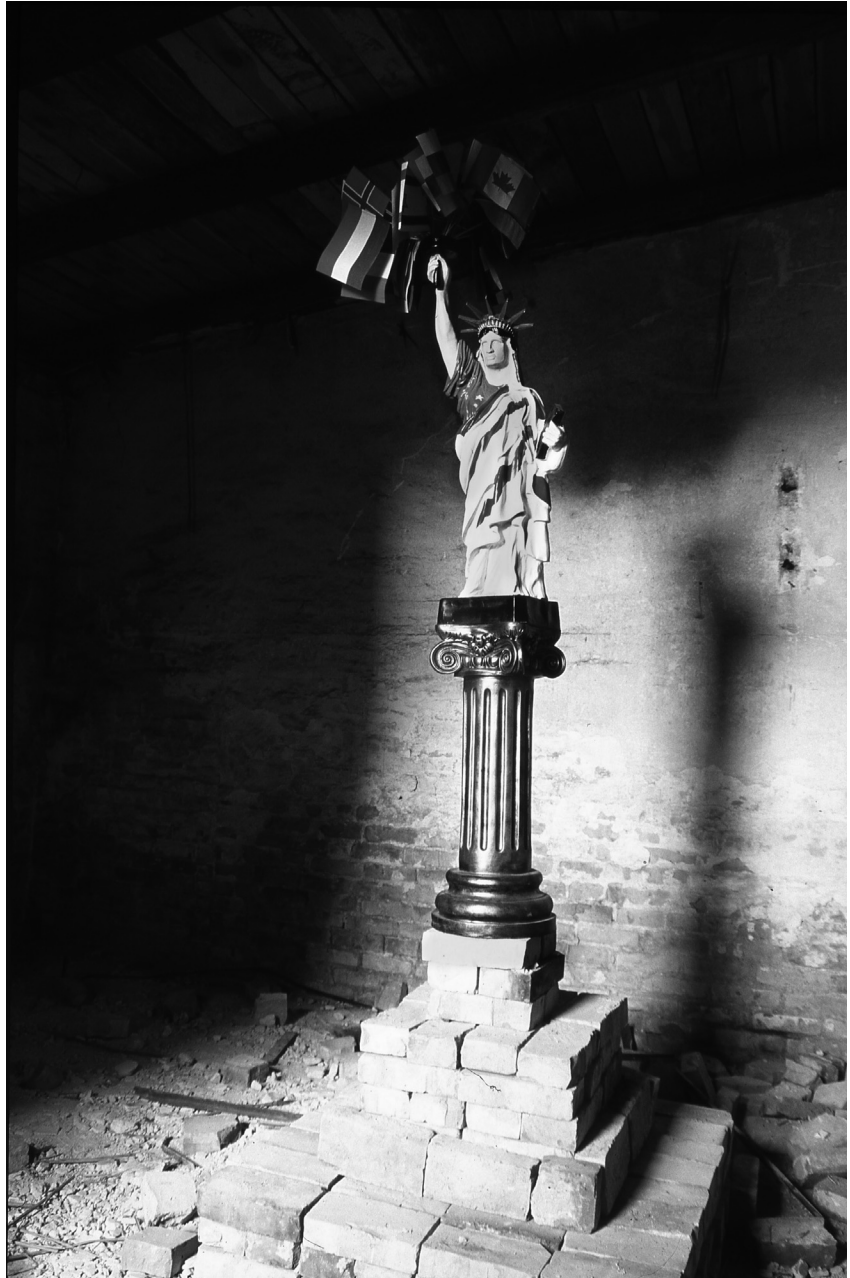
⁵² J. Berger, *op. cit.*, s. 139.

⁵³ *Ibidem*, s. 131.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 131–135.

il. 11 J. Kozłowski, *Zjednoczony świat – wersja amerykańska*, Galeria Plastyfikatory, Luboń k. Poznania 2003. Fot. dzięki uprzejmości artysty



⁵⁶ Szerzej na temat instalacji: P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Kraków 2012, s. 268–269.

wać nie trzeba, że zachodni. Bezimienna jak manekin wystawowy czarna Wenus z reklamy demonstruje to, co warto posiadać i co ma swoją konkretną cenę. Ta *négresse* nie ma już nic wspólnego z Wolnością, bo Wolność ucina manekinom głowy.

Rewolucja konsumpcyjna – pseudopluralistyczna rewolucja *à rebours* – dialektykę rozumu i zmysłowości, logosu i patosu zamienia w towar i banalizuje. „Wolność, Równość, Braterstwo” to w społeczeństwie spektaklu wartości zdewaluowane. W instalacji Jarosława Kozłowskiego *Zjednoczony świat – wersja amerykańska* kiczowata kopia Statui Wol-

ności Frédéric Auguste'a Bartholdiego stoi pośrodku gruzowiska na złotej kolumnie (Galeria Plastyfikatory, Luboń k. Poznania 2003)⁵⁶. Pod wpływem wydarzeń II wojny w Zatoce Perskiej artysta uczynił posąg symbolem neokolonialnej polityki Stanów Zjednoczonych i ucisku nowego „wyklętego ludu ziemi”, czyli pozbawionych praw nielegalnych emigrantów, uznanych przez Alaina Badiou za cel współczesnej polityki rewolucyjnej⁵⁷. Nieco podobny łańcuch skojarzeń pojawił się wcześniej w pracach Andy'ego Warhola. W 1986 r. artysta ubrał Statuę Wolności „po wojskowemu”, pokrył militarnym kamuflażem – w kolorze *khaki* oraz w innych gamach barwnych. Neoklasyczna rzeźba, podarowana Stanom Zjednoczonym przez rząd francuski w 1884 r., personifikuje teraz nie wyzwolenie, ale prawo wojny. Wojny o rynki zbytu? Głowa posągu, ozdobiona promienną koroną, reklamuje biszkopty („*Fabis: les bon biscuits*”). Warhol pokazuje, jak symbol zmienił się w produkt eksportowy. Już w latach 60. XX w. artysta stworzył serię multiplikacji Bogini Wolności. „Wolność” traci tu swoją wyjątkowość i zmienia się w opakowanie, w masowo powielany produkt kultury kiczu. To logo i pusty slogan. To pospolite „dobro” jak zupa Campbell, to celebrytka jak Marilyn Monroe. I jak wszystkie gwiazdy prasy i ekranu, tak i ona okazuje się iluzją. Czy stąd militarny kamuflaż Bogini? Warhol często łączył konsumpcję i śmierć. Czaszki, wypadki samochodowe, krzesła elektryczne i wybuch bomby atomowej odkrywają ciemną stronę American Way of Life⁵⁸.

Kamuflaż pozwala nie odróżniać się od otoczenia, choć Jacques Lacan stawiał sprawę nieco inaczej – pisał: „nie chodzi o to, by się upodobnić do tła, ale żeby, na wielokolorowym tle, stać się wielokolorowością samą”⁵⁹. Wielokolorowa na wielokolorowym tle Bogini Wolności według Warhola wytwarza fałszywy „efekt tożsamości” – jest jednocześnie wszystkim i niczym, będąc bowiem formą decepcji, kamuflaż destabilizuje możliwość jakiegokolwiek reprezentacji; odrzuca też to, co „różne” (co „inne”). Można powiedzieć, że kamuflaż jest niemożliwością Innego i wszechwładzą „tego samego”. Zakamuflowana Wolność/Rewolucja ma szansę być tylko swoim zaprzeczeniem. Amerykańska Lady Liberty depcze kajdany. Posąg stojący w nowojorskim porcie uznali za swój symbol emigranci z Europy. Czy aby na pewno reprezentuje on ich interesy, ich i każdego Innego, czy raczej uosabia prawo silniejszego? Margaret Iversen podkreśla, że rzeźba ma niewiele wspólnego z antyczną „formułą patosu”, jaką jest bachantka (*Nympha*) Warburga. Draperia szczelnie okrywa nieruchomą postać i próżno tam szukać jakichkolwiek śladów poruszenia szaty. Ciało i tkanina tworzą falliczny kształt, który staje się wyrazem „prawa Ojca”⁶⁰. Czyż nie należałoby więc zedrzeć ubrania z Bogini Wolności, odrzucając oświeceniowy, neoklasycystyczny kostium – znak triumfu białej cywilizacji?

Do fikcji równouprawnienia klasowego i rasowego we współczesnym świecie, gdzie wolny wybór utożsamiono z systemem kapitalistycznym, odnosi się w swoich pracach Renée Cox. Ta afroamerykańska artystka i polityczna aktywistka przywołuje i dekonstruuje stereotypy, do których zredukowano ciało i seksualność czarnej kobiety. Doczepiając sobie



⁵⁷ Na temat Badiou zob. P. Mościcki, *op. cit.*, s. 170.

⁵⁸ Zob. K. Honneth, *Andy Warhol 1928–1987. Komeracja w sztuce*, przeł. M. Meyer, Kolonia 2002, s. 45–68.

⁵⁹ J. Lacan, *Le Séminaire: livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973. Cyt za: H. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 184.

⁶⁰ M. Iversen, *Retrieving Warburg's Tradition*, „Art History” 1993, no. 4.



⁶¹ Zob. L. E. Farrington, *Reinventing Herself: The Black Female Nude*, „Woman's Art Journal” 2003/2004, no. 2.

np. sztuczne piersi i pośladki, Cox przebiera się za Wenus Hotentocką (*Venus Hottentot* 2000, 1995). Przekształca się także w Czarną Boginię Wolności. Jej *Liberty in the South Bronx* (1992) to trawestacja Statui Wolności. Cox zrzuca antyczną szatę i zupełnie naga staje na gruzach zdewastowanego podwórka „gorszej” dzielnicy Nowego Jorku, której „rewitalizacja” odbywa się kosztem czarnych mieszkańców. W dłoniach – z prawą wyciągniętą do góry – trzyma zerwane łańcuchy. Czy to nagość rodem z targu niewolnikami? Tylko do pewnego stopnia, ponieważ Cox równocześnie przełamuje konwencję aktu, zgodnie z którym kobiecie przypada rola pasywnego obiektu spojrzenia⁶¹. Ciało, choć zupełnie nagie, nie zostało ukazane jako bezbronne, nie ma mowy ani o jego idealizacji, ani o jakiegokolwiek fałszywej pruderii przedstawienia. I najważniejsze – nie jest to ciało anonimowe, tylko ciało konkretnej kobiety, słabo zresztą wpisujące się w popkulturowy kanon (naga Cox bardziej kojarzy się z atletką z fotografii Roberta Mapplethorpe’a niż z modelką z reklamy). Jest to ciało, które samo staje się „polem walki”, podczas gdy dawniej mogło być tylko reprezentacją „pola walki”. Rewolucja wciąż jest kobietą, tyle że teraz kobieta powoli odzyskuje swoje imię.

dr Patrycja Cembrzyńska

Pracuje w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Publikowała m.in. w „Kontekstach”, „Kulturze Współczesnej”, „Didaskaliach”, „Tekstach Drugich”, „Odrze”, „Ricie Baum”. W 2012 r. wydała książkę *Wieża Babel*. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja.

Summary

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA / Black freedom. Portrait d'une négresse by Marie-Guilhelmine Benoist and the muffled gestures of revolution

Eugène Delacroix's painting of 1830, *Liberty Leading the People* depicts a personification of liberty. This is a young giantess with her breast naked and the Phrygian cap on her head. In one hand she holds up the tricolour flag, in the other a bayonet. Revolution is a female, as Maria Janion wrote in her article about the Liberty Goddess. Slavery is female as well – what James Smalls persuades us, by analysing a picture often compared with Delacroix's painting, *Portrait d'une négresse* by Marie-Guilhelmine Benoist, painted in 1800 (at present in The Louvre), where the allegory of Liberty is embodied by the painter's black servant. Hugh Honour claims this portrait to be the most beautiful image of a black woman ever painted. In March 2012 the National Museum in Warsaw recovered a portrait of *Black Woman* painted by Anna Bilińska-Bohdanowicz (1884). Is it equally exceptional? What is similar and what is different in both of the works of art?

The author of the article is interested in reception of Benoist's painting, which is winning international fame thanks to development of post-colonial and feminist studies. Her interest has grown even bigger since *Portrait d'une négresse* was taken care by popular culture – in the advertisement of the louboutins of 2011 a black model, in a pose following the painting, presents the brand shoes. The allegory of Revolution with high heels on? On whose behalf does Goddess of Liberty act today?