

## IV. O asamblażu (albo jak stworzyć nowy obraz za pomocą starego)

### 1. Rozdwajanie, zawieranie, obudowywanie

Omawiane dotąd procesy rozdwarzania ukazują, jak nowoczesne wyobrażenie usiłowało uzyskać autonomię. Widzieliśmy, że poprzez ów wysiłek samodefiniowania nowe gatunki malarskie – martwa natura, pejzaż, scena we wnętrzu – odegrały najistotniejszą rolę. Metamalarski namysł nie ominął jednak sztuki tradycyjnej, a nawet sztuki religijnej. Chociaż w tym wypadku odbywał się on w kontekście dialektyki opartej właśnie na przeciwieństwie starego i nowego. Historia biblijna, umieszczona w „zagłębiach” – u Aertsena 1 czy u Velázquez – staje się „wyobrażeniem” dzięki kontrastowi z martwą 2 naturą i (lub) sceną rodzajową, która się pojawia w przestrzeni obrazu. Podobnie u Rembrandta – w *Świętej Rodzinie* z Kassel – historia staje się 36 „obrazem” poprzez przywołanie kontekstu wystawy. *Święta Rodzina* jest „obrazem”, a nawet więcej, „obrazem Rembrandta”, dzięki grze, do której włączone są malowana rama, fikcyjna zasłona oraz sygnatura.

Lecz sztuka religijna nie kończy się na malarstwie historycznym. Istnieje co najmniej jeszcze jeden rodzaj wyobrażenia obarczonego przez tradycję funkcją ściśle związaną z kultem chrześcijańskim i niepoddającego się przededefiniowaniu w „obraz” w nowoczesnym sensie tego słowa. Chodzi o ikonę<sup>1</sup>. W jaki sposób myśleć o ikonie w kontekście metamalarskiej refleksji? A przede wszystkim, czy w ogóle uzasadnione jest takie postępowanie?

Pierwsza próba modernizacji ikony nie pojawia się w środowiskach ściśle artystycznych, lecz kościelnych. Nie jest to więc z założenia czysto metamalarskie postępowanie, nawet jeśli wkrótce takim się stanie. Metoda zawierania, która rozwinięta w XVII wieku w celu wyeksponowania niektórych ikon, jest szczególnego rodzaju. Konstytuuje się jako skrajny przypadek „wyobrażenia w wyobrażeniu”: obraz zawierany i obraz zawierający stanowią dwie odmienne rzeczywistości, zarówno fizycznie jak i kulturowo. W odróżnieniu od „obrazu w obrazie”, gdzie zawarte wyobrażenie jest 39, 43 reprodukcją wyobrażenia znajdującego się zasadniczo gdzie indziej, ów szczególny przypadek polega na rzeczywistym zawarciu obrazu w obrazie dokonującym się poprzez t r a n s p o z y c j ę. W dalszym ciągu naszej pracy będziemy nazywać owo rzeczywiste wstawianie określeniem „obudowywanie”<sup>2</sup>.

Między wbudowanym wyobrażeniem a wyobrażeniem obudowującym nie istnieje relacja przedstawiania, jak się to zdarza w innych wypadkach zawierania. Przestrzeń obudowująca nie „przedstawia” innego wyobrażenia, lecz przyjmuje je do środka w całej jego fizycznej rzeczywistości. W wypadku „wbudowywania” wyobrażeń dwie przestrzenie – dwa światy – są montowane jedna w drugiej. Wbudowane wyobrażenie występuje w środku owego asamblażu jako fizyczna całość. Nie jest wyłącznie wyobrażeniem, lecz – również – przedmiotem. Nie należy jednak wystrzegać się uproszczenia problemu: nie

wbudowuje się w wyobrażenie ramę jakiegokolwiek przedmiotu, lecz przedmiot, który jest również wyobrażeniem.

Można opisać obudowywanie jeszcze w inny sposób. Każde namalowane nowoczesne wyobrażenie jest w jakiś sposób oprawione w swą ramę. Jedyna, lecz ogromna różnica polega na tym, że w zwykłym obramowaniu oprawa jest przedmiotem, podczas gdy w wypadku obudowywania sama „obudowa” jest wyobrażeniem. Wyjaśnienia należy więc szukać właśnie na przecięciu wyobrażenia jako przedmiotu oraz przedmiotu jako wyobrażenia. Wartość wyobrażenia i wartość przedmiotu również odgrywają tu rolę: obudowywanie jest skrajnym przejawem kultu obrazów.

Nie ma lepszego przykładu ilustrującego omawiane zjawisko niż historia powstania i koleje losu najsłynniejszego asamblażu zrealizowanego około 1600 roku, to znaczy dzieła Rubensa dla Chiesa Nuova w Rzymie<sup>3</sup>.

## 2. Oporny przeszczep: przemiany Madonny della Vallicella

Kościół Santa Maria in Vallicella e Gregorio Magno stał się w 1575 roku własnością zakonu oratorian założonego przez świętego Filipa Nereusza. Będzie on sukcesywnie poddawany licznym istotnym zmianom<sup>4</sup>, które przekształcały go ostatecznie w dzisiejszą Chiesa Nuova. Gdy papież Grzegorz XIII podarował kościół oratorianom, znajdował się już w nim fresk Madonny Nikipoi, pochodzący z fasady sąsiedniego domu (*la Casa della Stufa*)<sup>5</sup>. Jak mówi legenda, fresk ów, uderzony kamieniem przez heretyka, miał krwawić. To właśnie po tym cudzie fresk przeniesiono do kościoła Świętej Marii i Świętego Grzegorza, gdzie został umieszczony w pierwszej kaplicy po lewej stronie; pozostanie tam długo, pomimo kolejnych rekonstrukcji kościoła. Już pod rządami Filipa Nereusza, a zwłaszcza Cezara Baroniusa (przełożonego zakonu od 1593 roku), Madonna della Vallicella była traktowana jako

38

godło oratorian. Niezwykła popularność tej Madonny wynikała z pewnością z wczesnochrześcijańskiego odrodzenia, jakie nastąpiło w Rzymie w drugiej połowie XVI wieku, kiedy to przywrócono kult znacznej części cudownych obrazów.

Pośród prac w Chiesa Nuova dekoracja ołtarza zajmowała szczególne miejsce. 2 sierpnia 1606 roku wydano dekret, w którym czytamy, że „wizerunek Madonny powinien zostać przeniesiony do głównego ołtarza i że przyjęta zostanie oferta malarza, który zechce namalować obraz”<sup>6</sup>.

W ten sposób na scenie pojawił się Rubens.

Kontrakt na dekorację *cappella maggiore* z datą 25 września 1606 roku sugeruje zaledwie, że współpraca flamandzkiego artysty z oratorianami zmieni się w debatę (i walkę), której centralną kwestią jest właśnie „połączenie wyobrażeń”. Kontrakt precyzuje, że powierzone Rubensowi malowanie ołtarza powinno przebiegać ściśle wedle wskazówek osób zamawiających, a więc przedstawiać „świętych Męczenników Papianusa i Maura z jednej strony, świętych Nereusza, Achillesa i Flawię Domicyllę z drugiej, zaś świętego Grzegorza Wielkiego na środku i Madonnę powyżej”<sup>7</sup>. Chodziło tu, jak się zdaje, o złożoną, lecz nieodbiegającą w niczym od tradycyjnych norm ikonograficznych *Sacra Conversazione*. Z trudem jedynie można wywnioskować