

JOANNA PIEŃKOSZ

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, UJ (PL)

Primavera i *Narodziny Wenus* Sandra Botticellego. Reprezentacje, reinterpretacje

Primavera and *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli.
Representations, Reinterpretations

Abstract

The text is composed of an introduction and third chapter of an M.A. dissertation: “*Primavera*” / “*The Birth of Venus*” by *Sandro Botticelli*. *Reinterpretations, Ekphrases, Representations* (promoter: Prof. Dariusz Czaja), presented at the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, Jagiellonian University, in 2016. The author deals with the development of research focused on the painting, the rediscovery of Botticelli’s works by pre-Raphaelites, and their subsequent representation in culture..

Keywords: Botticelli; Primavera; Birth of Venus; painting

Abstrakt

Tekst pochodzi z pracy magisterskiej pt. „*Primavera*” i „*Narodziny Wenus*” *Sandro Botticellego*. *Reinterpretacje, ekfrazy, reprezentacje* (promotor: prof. dr hab. Dariusz Czaja), obronionej w IEiAKUJ w roku 2016. Poświęcony jest rozwojowi badań nad obrazem, ponownym odkryciem dzieł Botticellego w kręgach prerafaelitów oraz ich późniejszej reprezentacji w kulturze.

Słowa kluczowe: Botticelli; Primavera; Narodziny Wenus; malarstwo

O autorce

Joanna Pieńkosz – absolwentka italianistyki na Uniwersytecie Szczecińskim oraz Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, stypendystka programu Erasmus we Florencji.

Kilka lat temu, przemierzając sale galerii Uffizi we Florencji, ze zdumieniem zatrzymałam się przed dwoma obrazami Sandra Botticellego¹. *Primavera* oraz *Narodziny Wenus* powstały w drugiej połowie XV wieku i cieszą się dziś sławą arcydzieł wczesnego renesansu. W sali, w której są eksponowane, panował tłok. Wśród zwiedzających byli ludzie z różnych stron świata, zarówno młodzi, jak i cieszący się jesienią życia. Kilku przewodników w różnych językach tłumaczyło jednocześnie historię powstania obu obrazów oraz przedstawione na nich sceny. Stojąc z tyłu, obserwowałam ten spektakl ze zdumieniem, którego przyczyny nie potrafiłam sobie jasno uświadomić. Czy zaskoczył mnie panujący w sali tłok? Nie była to przecież wyjątkowa sytuacja, codziennie w wielu muzeach na świecie ludzie gromadzą się, by zobaczyć najcenniejsze dzieła sztuki. Czy był to zachwyt nad oglądanymi obrazami? Zdecydowanie nie. Tak jak prawdopodobnie inne zebrane w tamtym miejscu osoby, znałam oba dzieła. Studiując wówczas język oraz kulturę Włoch, wiedziałam na ich temat więcej niż to, co można przeczytać w przewodnikach. Nie poruszył mnie jednak moment, w którym mogłam zobaczyć je na własne oczy. Od tamtej wizyty towarzyszyło mi stale powracające pytanie o fenomen, jakim jest popularność obu tych dzieł.

Szukając tematu, którym mogłabym się zająć w pracy magisterskiej, wróciłam myślami do tamtej chwili. Podczas lektury artykułu Jarosława Krawczyka *Głowa, na którą wszystkim koniec świata przyszedł* zrozumiałam, że wizyta we Florencji po raz pierwszy odsłoniła przede mną zagad-

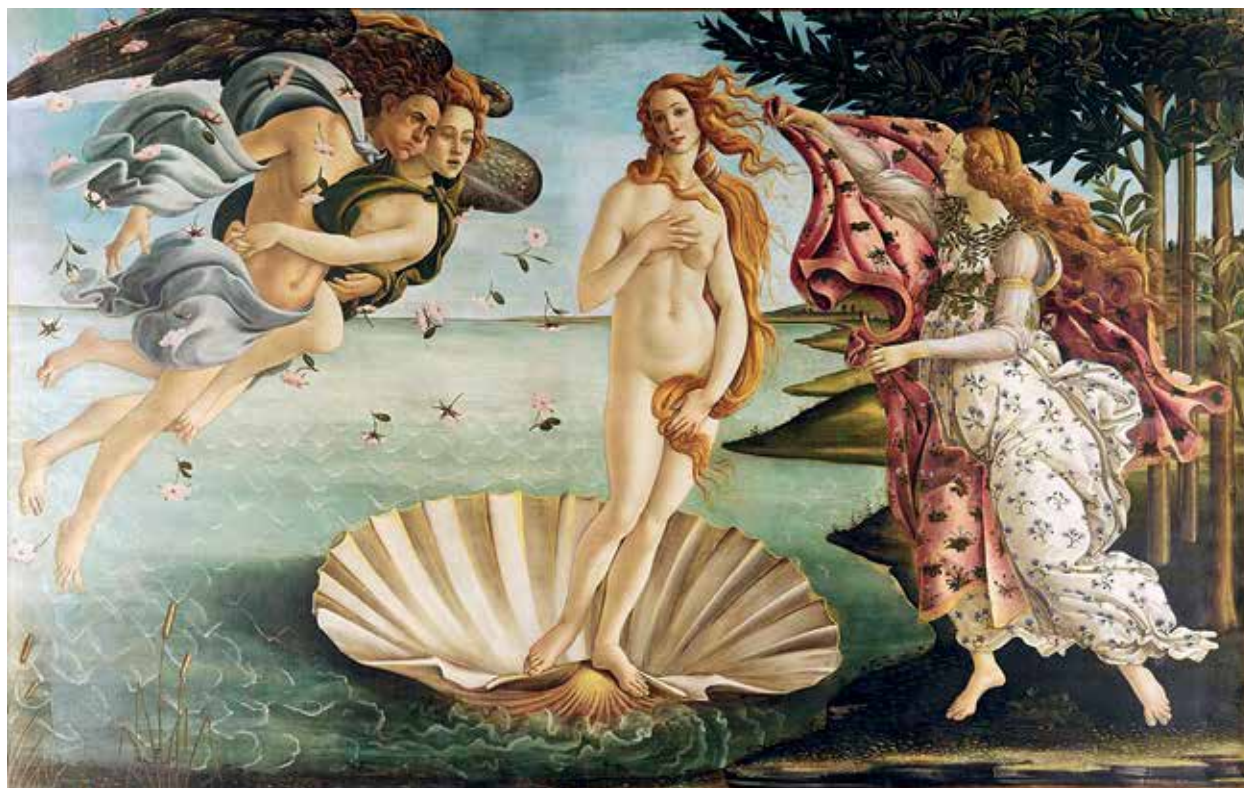
Primavera i Narodziny Wenus Sandra Botticellego. Reprezentacje, reinterpretacje

nienie, jakim jest fenomen obrazu. Krawczyk przedstawił w swoim tekście wpływ, jaki na jego postrzeganie *Mony Lizy* wywarł poświęcony jej tekst. W połowie XIX wieku angielski krytyk sztuki Walter Pater opublikował esej, którego fragment poświęcony dziełu Leonarda znany jest jako *purple passage*. Krawczyk pokazał, że opis Patera jest żywy do dziś. Co więcej, jego słowa uwarunkowały sposób, w jaki myślimy i mówimy o *Monie Lizie*:

Wszystkim wiadomo, że na obrazie Leonarda da Vinci Gioconda uśmiecha się tajemniczo. Ten uśmiech to symbol niedocieczonej kobiecości, melancholijnej, miękkiej a przewrotnej. Zapewne niewiele w tym zasługi samego Leonarda. Tak to już jest, że obrazy podróżują przez dzieje w towarzystwie rozmaitych tekstów, których



Sandro Botticelli, *Primavera*, Wikipedia Commons.

Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, Wikipedia Commons.

literacka siła oddziaływania ma często więcej do powiedzenia niż właściwości samego płótna².

Jak zatem było w przypadku Botticellego? Kim był i dlaczego jego obrazy zostały zapomniane na niemal trzydzieści lat, zanim na nowo rozbudziły wyobraźnię ludzi? Co takiego dostrzegli w jego twórczości prerafaelici, którzy otoczyli go niemal religijnym kultem? Jakie teksty leżą u źródeł tego, co myślimy o przedstawionych przez niego postaciach? W jaki sposób jego dzieła pozostają obecne w kulturze? Jak pamięć o artyście i jego dokonaniach zmieniała się z biegiem czasu? I co to mówi o nas samych jako odbiorcach jego sztuki?

Nie ośmielę się przypuszczać, że zdołam udzielić odpowiedzi na wszystkie te pytania. Mój tekst jest raczej próbą namysłu nad podróżą, w którą wyruszyłam kilka lat temu. Nie wiedziałam wtedy, że ten moment zadziwienia, zakwestionowania otaczającej mnie rzeczywistości i spojrzenia na nią jak na zupełnie obcy świat jest pierwszym krokiem prowadzącym do refleksji o antropologicznym charakterze. Podążając śladami Botticellego, poszukiwałam materiału badawczego; czerpałam przy tym z dokonań wielu dziedzin nauki: historii, historii sztuki i literaturoznawstwa. Zagłębienie się w studia nad siłą oddziaływania obrazu, zadanie mu nowych pytań oraz poszukiwanie mechanizmów, dzięki którym pozostaje obecny w zbiorowej świadomości, staje się możliwe dzięki narzędziom, jakimi posługuje się antropologia. W eseju *Obraz i jego media. Próba antropologiczna* Hans Belting opisuje naturę obrazu w następujący sposób:

Wszelkie obrazy są bowiem jedynie chwilowymi odpowiedziami, które przestają zadowalać następne pokolenia. Każdy stworzony kiedyś obraz prowadzi w końcu do nowego obrazu. Nie można jednak łatwo rozstrzygnąć, czym właściwie jest nowy obraz. Możliwe, że nowy obraz tylko dlatego działa jak nowy, gdyż posługuje się nowym medium albo wynajduje nowy sposób percepcji (i obrazowości). Czym zatem jest obraz? [...] Obrazy wywoływane są raczej przez pytania, które ludzie stawiają sobie i światu³.

Przełom w badaniach nad obrazami

Od lat 80. XX wieku datuje się rozwój nowego podejścia badawczego: kategoria obrazu poddana została nowej interpretacji wychodzącej poza dotychczasowe ramy historii sztuki. Nowe teorie obrazu i kształtujące się na ich podstawie studia charakteryzują szerokie, transdyscyplinarne podejście do obecnych w kulturze zjawisk natury wizualnej, przekraczających granice, w których zwykli je interpretować historycy sztuki. Hans Belting tłumaczy:

Pytanie o obrazy rozsadza granice oddzielające epoki i kultury. By na nie odpowiedzieć, konieczne jest przekroczenie owych granic. Obrazy wprawdzie posiadają w mediach i technikach, którymi się posługują, historyczną formę czasową, żyją jednak wyłącznie z ponadczasowych pytań o śmierć, ciało i doświadczenie czasu⁴.

David Freedberg uzupełnia:

Historia sztuki zostaje więc podporządkowana historii wizerunków. Historia tego, co uważano i uważa się za

sztukę, zawsze miała i nadal ma swoje miejsce, nie jest to jednak nasza dziedzina. Historia wizerunków znajduje swe własne, centralne miejsce w studiach nad człowiekiem; historia sztuki staje trochę na straconej pozycji jako poddziedzina historii kultury⁵.

Pierwsze przesłanki zwiastujące potrzebę szerszego spojrzenia na otaczającą człowieka sferę wizualną – wykraczającą daleko poza to, co historycy zwykli definiować jako dzieło sztuki – pojawiły się znacznie wcześniej. Rozpowszechnienie się fotografii, dynamiczny rozwój branży kinematograficznej, rodząca się awangarda, coraz częstsze użycie obrazu w rozwijających się mediach... Już od początku XX wieku obrazy zaczęły wnikać w nowe obszary kultury, a w konsekwencji wykraczać poza dotychczasowe definicje. Uwagę badaczy przyciągnęła również niekończąca się możliwość powielania obrazów – temat, którym zajął się Walter Benjamin w słynnym eseju z 1936 roku. Niemiecki filozof jako pierwszy opisał zmiany zachodzące w postrzeganiu dzieła sztuki podlegającego coraz częstszemu kopiowaniu:

To, co poprzez reprodukcję zostaje wyeliminowane, można by nazwać aurą i powiedzieć, że w epoce reprodukcji mechanicznej obumiera właśnie aura dzieła sztuki. Jest to proces symptomatyczny. Jego znaczenie wykracza poza zakres sztuki. Można by tę tezę uogólnić powiadając, iż technika reprodukcji odcina reprodukowany obiekt od tradycji. Egzystencję niepowtarzalną i jedyną zastępuje mnogością kopii. A pozwalając reprodukcji spotkać się z widzem czy słuchaczem tam, gdzie on się znajduje, daje odtworzonemu przedmiotowi nowe życie⁶.

Chociaż proponowana przez Benjaminą teza o utracie aury otaczającej dzieła sztuki została zakwestionowana (późniejsi badacze: Freedberg, Belting czy Mitchell silnie akcentują wpływ wywierany przez obrazy na odbiorcę), esej ten wyznacza jeden z przełomowych momentów w refleksji nad zjawiskiem obrazu. Poza dotychczasowe kategorie, którymi posługiwali się badacze sztuki, wykroczył też w swojej teorii Aby Warburg. Jak zauważa Giorgio Agamben:

To, co charakteryzuje jego osobną postawę badawczą, nie daje się sprowadzić do „sposobów” uprawiania historii sztuki. Jego nastawienie cechuje szczególne napięcie: chęć przekroczenia granic historii sztuki jako takiej, to napięcie kieruje bezustannie jego zainteresowaniami. Napięcie tak potężne, że można przypuszczać, iż Aby Warburg wybrał historię sztuki tylko po to, by zasiać ziarno rozsadzające⁷.

Zgłębiając obecny w kulturze proces *Nachleben*, Warburg odszedł od postrzegania obrazu w granicach estetyki i dostrzegł jego obecność tam, gdzie historycy sztuki nie próbowali nawet spojrzeć. Pracując nad *Atlasem Mnemo-*

syne niemiecki badacz zgromadził prawie tysiąc fotografii dokumentujących historię wybranych przez niego motywów ikonograficznych. Poza reprodukcjami dzieł sztuki znalazły się w nim ilustracje z czasopism, plakaty reklamowe, znaczki pocztowe oraz inne materiały, których źródłem była otaczająca badacza rzeczywistość. W nieukończonym zbiorze materiału wizualnego – prace nad *Atlasem* zakończyła śmierć badacza – Warburg podważył dotychczasowy podział wartościujący wytwory kultury.

W roku 1983 Hans Belting w tytule swojej książki: *Das Ende der Kunstgeschichte?* Zadał pytanie o koniec historii sztuki. Sformułowanie to powtórzył po dziesięciu latach, tym razem już w trybie oznajmującym. W trakcie wieloletniej pracy badawczej rozwijał zagadnienie praktyk towarzyszących obrazom, poszerzając pole badawcze i – podobnie jak Warburg – nie koncentrując się jedynie na „dziełach sztuki”. Odchodząc od podkreślania wartości estetycznych i artystycznych, Belting dąży do sformułowania nowej, szerszej definicji samego obrazu:

Obraz jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne [...]. Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas w naszym ludzkim świecie fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów, jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi⁸.

Świat obrazów jest rzeczywistością zarówno zewnętrzną, jak i wewnętrzną: odbiór tego, co jawi się przed oczami widza, jest gestem subiektywnym. Prowadzi do ożywienia niesionego przez medium obrazu, do jego uwewnętrznienia i zapamiętania. Samo spojrzenie jest uwarunkowane kulturowo i zależne od momentu historycznego, rozwoju konkretnej społeczności oraz pokładów jej zbiorowej pamięci. Zaproponowana przez Beltinga antropologia obrazu pozwala prześledzić wędrówkę oraz sposób użytkowania obrazów, wystrzegając się jednocześnie pokusy ich autorytarnego katalogowania. Kluczem do zrozumienia fenomenu obrazu jest analiza związanych z nim praktyk oraz siły, dzięki której zaznacza on swoją obecność. „W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako «pan i władca» swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako «miejsce obrazów», które okupują jego ciało”⁹.

Na kształtowanie się nowego sposobu myślenia o obrazach wpłynęły także badania przeprowadzone przez Davida Freedberga. W książce zatytułowanej *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania* omawia on różne sposoby, w jakie obrazy wpływają na oglądającą je osobę, oraz reakcje, które są wynikiem tego spotkania. Podobnie jak Belting, Freedberg nie koncentruje się na tym, czy konkretny wizerunek może zostać uznany za „sztukę”, lecz na interakcji, jaka ma miejsce podczas spotkania z obrazem:



Projekt Botticelli. Za: thefashioncommentator.com/it/2012/09.

Malarstwo uobecnia nieobecnych i ożywia martwych, wspomaga pamięć i ułatwia rozpoznawanie, może budzić gniew, przyczynia się do wzrostu pobożności, przekształca wartości nieprzedstawiającej materii¹⁰.

Dotychczasowy rozwój studiów nad obrazem odsonił przed badaczami nowe możliwości. „Obrazem” jest już nie tylko przedmiot materialny cieszący się uznaniem jako „dzieło sztuki”. Cała otaczająca nas rzeczywistość ma charakter obrazowy i w taki sposób jawi się jako dostępna zmysłowemu poznaniu. Zarówno Belting, jak i Freedberg spostrzegli siłę, jaką obdarzone są wizerunki. Mają one moc zastępowania zmarłych, potrafią wzbudzać zarówno uczucia religijne, jak i pożądanie. Raz zobaczone mogą pozostać w pamięci na zawsze. Georges Didi-Huberman, próbując na nowo odnaleźć drogę do zrozumienia obrazu, podważa model, w który był on do tej pory wpisywany i na którym oparta została historia sztuki. Jego filozofia rozdarcia opiera się na zakwestionowaniu dotychczasowych dokonań nauki: „Jeśli chcemy otworzyć «skrzynkę reprezentacji», to musimy dokonać podwójnego cięcia: rozciąć proste pojęcie obrazu oraz proste pojęcie logiki”¹¹. Nie jest to jednak proste, ponieważ udaremnia pragnienie oswojenia obrazu. Proponowana przez Didi-Hubermana metoda bazuje na freudowskiej teorii symptomu oraz

sile, z jaką przez wieki oddziaływała sztuka chrześcijańska. Aby doświadczyć obrazu, konieczne jest odejście od jego widzialności (której owocem jest tradycyjny opis oglądanego dzieła) w stronę wizualności, która prowadzi do jego indywidualnej, fenomenologicznej percepcji. Dopiero stan niewiedzy pozwala dostrzec to, co w obrazie niejasne, sprzeczne, dynamiczne:

Nie patrzmy zatem na dzieło sztuki tak, jak patrzmy na starego znajomego, którego spotykamy na ulicy i który, już zidentyfikowany, uchyla uprzejmie kapelusza na nasz widok. A jednak wielu historyków od czasów Vasariego tak właśnie robiło i robi, lub udaje, że tak robi. [...] Jednakże świat obrazów nigdy nie tworzył się tylko po to, żeby być przychylnym historii lub wiedzy na swój temat. Wiele obrazów – nawet tych, z którymi pozornie oswoiliśmy się przez wieki – działa jak zagadki, których przykłady podaje Freud, mówiąc o pracy tworzenia figur: biegną z rozwianymi włosami, wiatr zrywa ich kapelusze, czasem nawet biegają bez głowy...¹²

Inspiracje Botticellim w kręgach prerafaELITÓW

Pierwszym artystą, którego dzieło nawiązuje do twórczości Botticello, był Simeon Solomon. Pochodził z żydowskiej rodziny, a dzięki znajomości z Rossettim zaczął obracać się w kręgu prerafaELITÓW. Na przełomie 1866 i 1867 roku odbył swoją pierwszą podróż do Włoch, w trakcie której namalował we Florencji obraz *Miłość jesienną*. W liście do swojego patrona opisał przedstawioną na płótnie scenę jako przedstawienie postaci Erosa „smaganego jesiennym wiatrem wzdłuż rosnących nad brzegiem morza cyprysów”¹³. Zarówno sylwetka boga miłości, jak i otaczający go krajobraz nawiązują do *Narodzin Wenus* Botticello. Chociaż przedstawiony na renesansowym malowidle mężczyzna utożsamiany jest z Zefirem, Salomon wzoruje się na nim, tworząc postać Erosa: łączy ich podobna fizjonomia, sposób przedstawienia skrzydeł oraz falująca na wietrze niebieska tkanina, w którą są odziani. Oba dzieła są jednak utrzymane w zupełnie innym nastroju. Podczas gdy Zefir towarzyszy przybywającej do brzegu bogini, Eros przedstawiony jest jako samotny, skulony, próbujący osłonić się przed silnym wiatrem wędrowiec. Mając jednak w pamięci obraz Botticello, trudno nie traktować dzieła Solomona jako swoistej kontynuacji sceny przedstawionej przez florenckiego mistrza. Dzieli je niemal cztery stulecia: na tej samej wyspie wieje już nie wiosenny, lecz jesienny wiatr, zamiast kwiatów niosący tylko pożółkłe liście. Podczas gdy pierwowzór Erosa unosi się wraz z towarzyszką w powietrzu, kierując się w prawo, ku centrum obrazu, samotny wędrowiec stoi na ziemi, odwrócony w drugą stronę, tyłem do miejsca, w którym bogini przybyła kiedyś na wyspę. Spotkanie z renesansowym arcydziełem wywarło widoczny wpływ na wyobraźnię Solomona: ujawnia się on zarówno w podjętej na obrazie tematyce, jak i w jego kompozycji oraz

wykonaniu. Mając w pamięci *Narodziny Wenus*, nie sposób nie dostrzec w *Miłości jesienią* łączącego oba dzieła związku.

Edward Burne Jones, jeden z czołowych przedstawicieli prerafaelitów, zafascynował się twórczością Botticellego w trakcie swojej pierwszej podróży do Włoch w 1859 roku. Podążając śladami florenckiego mistrza, łączył w swoich dziełach przedstawienie ludzkiego ciała z elegancką ornamentyką i roślinnymi motywami. Melancholia i androginiczność malowanych przez niego postaci sprawiła, że już współcześni mu krytycy często łączyli jego twórczość z dorobkiem Botticellego. Wpływ, jaki wywarły na Burne'a Jonesa dzieła wczesnego renesansu, dostrzec można zwłaszcza na dwóch obrazach prerafaelity: *Pieśń o miłości* oraz *Phyllis and Demophoön*. Pierwszy z nich przedstawia scenę rozgrywającą się w ogrodzie: postać kobiety grającej na małych organach, przysłuchującego się jej mężczyzny w zbroi oraz ukrytego za instrumentem anioła w czerwonej szacie – personifikację miłości. Inspiracja artysty dziełami Botticellego jest nie do przecenienia: obraz przepelnia nastrój łagodnej melancholii, a uroda kobiety przywołuje na myśl florenckie ideały piękna. Kolejnym elementem zbieżnym jest sposób przedstawienia szat: ich dekoracyjność oraz ruch, w jaki wprawia wiatr i okryte nią ciało. Niezwykłą delikatnością i elegancją wyróżniają się także dłonie postaci, ich ułożenie przypomina ruch tańczących Gracji. Burne Jones sięga również po charakterystyczne dla Botticellego motywy roślinne – postać w czerwieni przyozdobiona jest wieńcem z liści, którego wzór można odnaleźć w figurze Hory w *Narodziinach Wenus* i Flory w *Primawerze*. Dzięki precyzji, z jaką zostały oddane, rosnące u dołu obrazu kwiaty przypominają łąkę, na której rozgrywa się akcja *Alegorii Wiosny*.

Namalowany w 1870 roku obraz *Phyllis and Demophoön* jest prawdopodobnie najbardziej bezpośrednim nawiązaniem do malarstwa Botticellego, jakie można znaleźć w twórczości Burne'a Jonesa. Układ postaci przywodzi na myśl Chloris i Zefira z *Primavery* oraz Zefira i towarzyszącą mu nimfę z *Narodziin Wenus*. Artysta zdaje się podążać ścieżką zapoczątkowaną przez Solomona: motyw zaczerpnięty ze sztuki renesansu jest nie tyle wzorem, ile historią, którą można na nowo przeżyć i zinterpretować. W przypadku płótna *Phyllis and Demophoön* Burne Jones odwraca role i płęć postaci: mężczyzna naśladuje swoim ciałem ruch Chloris, kobieta zaś podąża za nim niczym Zefir. Obraz nawiązuje do twórczości Botticellego także poprzez sposób oddania ruchu oplatającej bohaterów tkaniny, wiatr rozwiewający włosy oraz otaczającą ich roślinność. Nic dziwnego, że twórczość artysty opisywana była przez krytyków jako most łączący włoskie Quattrocento ze współczesnością¹⁴. Dzieła Botticellego stały się dla prerafaelitów nie tylko wzorem dekoracyjności, elegancji i kobiecego piękna, lecz także ćwiczeniem dla wyobraźni, w którym wcielali postacie zaczerpnięte z renesansowych płócien w nowe konteksty i historie.

Nie wszyscy artyści XIX wieku podchodzili z równym zaangażowaniem do odkrytej po wiekach zapomnienia twórczości Botticellego. Spencer Stanhope wykorzystał zaczerpnięte z obrazów florenckiego mistrza motywy, które powtarzał w swoich pracach niemal mechanicznie. Przykładem jest postać kobiety wzorowana na figurze bogini przedstawionej przez Botticellego w *Narodziinach Wenus*. Stanhope wykorzystuje ten sam motyw na kilku obrazach, za każdym razem ukazując postać dokładnie w tej samej pozycji: z przechyloną głową i zaplecionymi ramionami. Jedynymi różnicami dzielącymi trzy przywołane przedstawienia jest sposób ułożenia włosów, obecność lub brak przepaski na biodrach i rodzaj tła. Raz jest to morski brzeg, na którym zamiast muszli pojawiają się delfiny, w kolejnym przedstawieniu tłem są kupidyny, krzewy róży i ukwiecona łąka przywodząca na myśl *Primawerę*, natomiast ostatni z prezentowanych obrazów jest niejako hybrydą dwóch poprzednich: jest na nim woda, góry, ukwiecone wnętrza muszli oraz kupidyny z różowymi skrzydłami. Trudno jednak znaleźć powód, dla którego Stanhope powiela ten sam motyw, będący czytelnym nawiązaniem do twórczości florenckiego Quattrocenta; obrazy nie łączą się w żaden cykl, trudno również przypisać każdemu z nich odrębne znaczenie. Uznawane za najwybitniejsze spośród dzieł Stanhope'a płótno zatytułowane *Love and the Maiden* jest malarskim kolażem postaci zaczerpniętych od Botticellego. Poza leżącej na trawie dziewczyny przypomina *Wenus z Wenus i Marsa*, natomiast figura przybývającego do niej uskrzydłonego młodzieńca wydaje się zaczerpnięta z renesansowych przedstawień *Zwiastowania*. Przyglądając się kolorom sukni, w którą ubrana jest kobieca postać, kwitnącej łące, na której leży, oraz różom otaczającym postać mężczyzny, odnaleźć można analogie łączące obraz z *Primawerą*. Co ciekawe, ten sposób wykorzystania zaczerpniętych od Botticellego motywów sprowokował ostrą krytykę artysty, w której głos zabrał między innymi Edward Burne Jones. W 1986 roku zanotował on następujące zdanie: „Cóż za wielka szkoda, że dane mu



Projekt Botticelli. Za: thefashioncommentator.com/it/2012/09.



Projekt Botticelli. Za: thefashioncommentator.com/it/2012/09.

było kiedykolwiek zapoznać się z moją sztuką i że widział on dzieła Botticellego...”¹⁵.

Najśmielszą próbę reinterpretacji jednego z dzieł Botticellego podjął natomiast Walter Crane. W 1877 roku otwarto londyńską Grosvenor Gallery, w której prezentowane były prace artystów lokujących się poza głównym nurtem i niewystawianych w Royal Academy. To właśnie tam można było zobaczyć prace Burne’a Jonesa, Stanhope’a oraz najnowszą pracę Crane’a zatytułowaną *Odrodzenie Wenus*. Jest ona jednocześnie nawiązaniem i próbą nowej interpretacji *Narodzin Wenus*, co sugeruje zarówno treść, jak i tytuł obrazu. Przedstawiona jest na nim postać nagiej kobiety stojącej na brzegu morza: jej rozwiane złote włosy i sylwetka przywołują na myśl narodziny renesansowej bogini miłości. Crane rezygnuje z symbolicznej muszli

oraz witających Wenus bóstw; po prawej stronie obrazu widać trzy postacie kobiece, które wydają się zaskoczone nagłym pojawieniem się bogini na brzegu. W tle znajdują się ruiny starożytnej świątyni. Charakterystycznym dla Botticellego i zachowanym przez Crane’a motywem jest rozwiewający włosy Wenus powiew wiatru. Dodatkowo jest on podkreślony poprzez wydęte żagle widocznego na horyzoncie statku, kierunek fal rozbijających się o brzeg oraz unoszące się w powietrzu gołębie – symbolicznie związane z boginią miłości. Crane rezygnuje z wyraźnie prowadzonej przez Botticellego i jego naśladowców linii, która podkreślała dekoracyjność i ornamentykę. Jego Wenus pojawia się w realistycznie oddanym nadmorskim krajobrazie: u jej stóp można dostrzec niewielkie muszle. Jednoczesne nawiązanie do renesansowego arcydzieła oraz próba opowiedzenia przedstawionej na nim historii na nowo sprawia, że *Odrodzenie Wenus* jest dowodem siły, z jaką dzieło Botticellego potrafiło wpłynąć na wyobraźnię malarza.

Innym przykładem silnej relacji, jaka połączyła Botticellego z artystą tworzącym niemal cztery stulecia później, jest historia portretu Smeraldy Bandinelli. Uznawany za dzieło florenckiego artysty obraz w roku 1867 znalazł się w kolekcji Dantego Gabriela Rossettiego. Nowy właściciel własnoręcznie dokonał częściowej konserwacji obrazu, utożsamiał też przedstawioną na nim postać z legendą o malowanej przez Botticellego kobiecie znanej jako *la bella Simonetta*. W 1879 roku zakończył pracę nad obrazem, który mógł być w jego oczach współczesną wersją portretu stanowiącego jeden z klejnotów jego zbiorów. Jest to dzieło noszące tytuł *La donna della finestra*. Rossetti odwołał się w nim do historii Dantego opisaną w *Vita nuova*: poeta opisuje moment, w którym pocieszenie po śmierci ukochanej Beatrice przynosi mu postać siedzącej w oknie kobiety. Portret wykonany przez Rossettiego odwzorowuje przedstawioną przez Botticellego scenę, reinterpreterując zarówno uwiecznioną przez niego kobietę, jak i jej otoczenie. Artysta silnie podkreśla jej rysy, pozwala ukrytym do tej pory pod czepkiem włosom luźno opadać na ramiona, akcentuje draperie szat, czyniąc jej postać bardziej wyrazistą. Również jej otoczenie – drzwi, okna, kolumna – zachowują swoje miejsce, przybierają jednak znacznie bogatsze formy. Dodatkowo umieszcza on na obrazie bukiet kwiatów. Chociaż postacie kobiece nie są do siebie zbyt podobne (rysy twarzy i kolor włosów są różne), nie sposób nie zauważyć, że oba obrazy łączy taka sama kompozycja oraz nastrój łagodnej melancholii. Widoczny jest także wpływ malarstwa weneckiego (akcentującego kolorystykę oraz światłocień), które od lat 70. zaczęło inspirować twórczość Rossettiego.

Reinterpretacje Botticellego w XX i XXI wieku

W XX wieku zainteresowanie twórczością Botticellego rozkwitło w niespodziewany sposób. Zarówno *Primavera*, jak i *Narodziny Wenus* doczekały się niezliczenie wielu reinterpretacji. W 1922 roku Eleanor Fortescue-Brickda-

le, uważana za jedną z ostatnich przedstawicielek preraphaelizmu, skończyła prace nad obrazem zatytułowanym *Boticelli's Studio: The First Visit of Simonetta Presented by Giulio and Lorenzo de Medici*. Nawiązując do legendy, która w poprzednim stuleciu cieszyła się ogromną popularnością, przedstawiła scenę, w której Simonetta po raz pierwszy przybywa do studia artysty w asyście Giuliana oraz Wawrzyńca Wspaniałego. Tematyka ta jest dowodem fascynacji zarówno postacią artysty (przedstawiony został po lewej stronie obrazu), jak i jego słynną modelką. Stanowi wyimaginowane dopełnienie historii, której potwierdzenia nie sposób znaleźć w źródłach historycznych. Podobnie do Simeona Solomona czy Edwarda Burne'a Jonesa życiorys oraz twórczość florenckiego mistrza stanowią bodziec dla wyobraźni artystki. Postać Simonetty wzorowana jest na malowanych przez Botticellego kobietach: jej profil, sposób upięcia włosów, bogato zdobiona suknia i trzymane w dłoniach kwiaty do złudzenia przypominają wykonywane przez artystkę portrety. Początek XX wieku przyniósł jednak rewolucję w sztukach plastycznych: w roku 1939 w Nowym Jorku Salvador Dalí opublikował manifest zatytułowany *Declaration of the Independence of the Imagination and of the Rights of Man to His Own Madness*. Była to jego reakcja na zakaz umieszczenia jego dzieła na targach światowych. Niechciana reprodukcja ukazywała postać bogini z *Narodzin Wenus*, której głowa została zastąpiona rybem pyskiem, a górną część ciała pokrywały łuski. Pomimo ówczesnej krytyki wyzwolenie sztuki spod jarzma realistycznych przedstawień stało się faktem.

Dzieła sztuki współczesnej omawiane w dalszej części tekstu łączy wspólny mianownik: każde z nich za pomocą różnych strategii nawiązuje do twórczości Botticellego. Dla preraphaelitów była ona inspiracją, którą wyrażali, rozwijając elementy charakterystyczne dla stylu malarza (ornamentalną kreskę, draperie szat, ruch wywołany powiewem wiatru, nastrój łagodnej melancholii) lub twórczo dopowiadając historię przedstawionych na obrazie postaci. Wraz z przełomem, jaki nastąpił w sztuce na początku XX wieku, największe dzieła Botticellego (a *Narodziny Wenus* w szczególności) stały się przedmiotem zainteresowania twórców reprezentujących różne style, kierunki i techniki. Chcąc dokonać analizy tak różnorodnych środków wyrazu, konieczne jest znalezienie łączącego je elementu. Każde z omawianych w dalszej części dzieł można określić mianem reprezentacji. W jednym z artykułów Michał Paweł Markowski definiuje tę kategorię następująco:

Reprezentacja jest tym, co po pierwsze – wchodzi na miejsce czegoś innego, jednocześnie pozostając z tym czymś w jakiejś relacji, po drugie zaś tym, co odsyłając do czegoś innego, prezentuje siebie samo¹⁶.

Ta ogólna definicja podkreśla dwoisty charakter tego terminu, zakładającego istnienie modelu, do którego odnosi się dany wytwór kultury, a zarazem podkreślającego jego autonomię. Wśród badaczy, filozofów i literaturo-

znawców zajmujących się modelami reprezentacji już od czasów starożytnych wyróżnić można różne sposoby rozumienia tej kategorii. Inaczej do pojęcia reprezentacji podchodzili zwolennicy fenomenologii, strukturalizmu czy semiotyki. Jak zauważa Markowski, zgłębiając możliwe znaczenia tego terminu, nie sposób nie odwołać się także do ekonomii oraz ideologii – obie te dziedziny są bowiem silnie związane mechanizmem reprezentacji jako wymiany lub narzędzia władzy.

Jasne jest, że nie może być jednej ideologii reprezentacji, albowiem różne są sposoby usensowniania świata. Wydaje się jednak, że można wyróżnić kilka podstawowych strategii, kilka najczęściej spotykanych ideologii reprezentacji, które pokazują, jak ustanawiane są relacje między reprezentacją a rzeczywistością, a więc – w ostatecznym rozrachunku – między podmiotem, jego poznaniem a światem¹⁷.

Markowski wyróżnia cztery podstawowe strategie ideologii reprezentacji: epistemologiczną, ontologiczną, apofatyczną oraz estetyczną. W ideologii epistemologicznej możliwość przedstawienia świata za pomocą reprezentacji czyni go czytelnym, a co za tym idzie sensownym. Odwołuje się ona do zachodniej myśli filozoficznej (Hegla, Husserla, Heideggera), wedle której myślenie i byt są jednym. A zatem tylko to, co pomyślane, reprezentowane i wyrażone, ma prawo istnieć. Strategia ontologiczna zakłada, że reprezentacja nie polega na konstrukcji swojego przedmiotu, lecz jest miejscem jego uobecnienia. Podejście to jest silnie związane z hermeneutyką Hansa-Georga Gadamera, która stanowiła krytykę myśli leżącej u podstaw ideologii epistemologicznej. Według założeń Gadamera obraz nie jest przedmiotem należącym do subiektywnej świadomości, ale należy do istoty samego bytu, który może dzięki niej zaistnieć w rzeczywistości. Trzecia omawiana przez Markowskiego strategia polega na oddaleniu od siebie reprezentacji i rzeczywistości. Ideologia apofatyczna opiera się na założeniu, iż rzeczywistość pozostaje niepoznawalna. Żadna reprezentacja nie jest w stanie jej przybliżyć, zawsze wymyka się ona próbom wyrażenia jej istoty zarówno za pomocą słowa, jak i obrazu. Podejście to prowadzi albo do ikonoklazmu, a więc całkowitej rezygnacji z prób wyrażenia rzeczywistości za pomocą reprezentacji, albo do zjawiska będącego jego odwrotnością: intensyfikacji technik przedstawiania pomimo ich nieskuteczności. W strategii estetycznej reprezentacja zastępuje rzeczywistość, a środki wyrazu, którymi się posługuje, nie mają nic wspólnego z prawdziwą naturą świata. Jest ona jedynie niezależnym od rzeczywistości pustym wytworem, który próbuje zająć jej miejsce. Podsumowując: charakter reprezentacji nie jest stały, lecz zmienia się zależnie od przyjętej ideologii.

Nie o to więc chodzi, jak to jest z reprezentacją naprawdę, jaka rzeczywistość jest czy powinna być definicja reprezentacji, ale o to, w co wierzymy, jak układamy rela-

cję między reprezentacją a światem, a w konsekwencji między sobą a rzeczywistością. Od tego zaś, jaka ideologia reprezentacji jest nam bliska, zależy to, jak czytamy teksty, oglądamy obrazy, jak patrzymy na świat¹⁸.

Pozostawiając wybór sposobu rozumienia reprezentacji indywidualnemu odbiorcy, warto zaznaczyć różnorodność samego zbioru dzieł przywołujących twórczość Botticellego oraz technik, za pomocą których relacja ta została wytworzona. Artyści nawiązują do *Narodzin Wenus* i *Primavery* zarówno „malując” je od nowa, jak i wykorzystując wybrane motywy i postacie. W 1940 roku Edward Baird namalował własną wersję *Narodzin Wenus*, będącą jednym z rzadkich przykładów szkockiego surrealizmu. Baird był zafascynowany twórczością artystów renesansu, szczególnie Botticellim i Carlem Crivellim¹⁹. Swoje dzieło podarował w prezencie ślubnym przyjacielowi – możliwe, że to właśnie z tej okazji zdecydował się przedstawić na nim narodziny bogini miłości. Pomimo odniesienia zawartego w tytule wizja Bairda jest daleka od oryginału: Wenus wylania się z morza samotnie, w pozie, której daleko do skromności i melancholii pierwowzoru. Malarz ukazuje ją z oddali, a na pierwszym planie umieszcza muszle, antyczne popiersie i trudne do rozpoznania przedmioty. Zgodnie z założeniami surrealizmu Baird oddaje na płótnie daleką od realizmu wizję: spokojne morskie wybrzeże wypełniają groteskowe kształty, a postać nagiej kobiety nabiera wśród nich lekko groteskowego wyrazu.

W tym samym czasie *Narodziny Wenus* zostają przedstawione przez francuskiego artystę Raoula Dufy’ego. Kilukrotnie malował on scenę z Botticellego, zachowując oryginalną kompozycję obrazu i przedstawione na nim postacie. *Birth of Venus, after Botticelli* nie jest jednak tylko kopią słynnego oryginału, lecz jego twórczą transformacją. Jak mawiał o swojej sztuce sam artysta: „Tylko kolor zachowuje, na każdym szczeblu, swoją indywidualność”²⁰. Jego *Narodziny Wenus* to przede wszystkim fascynacja kolorem, na rzecz którego znikają detale w ubiorze postaci, plaża, fale i niebo. Twórczość Dufy’ego jest przez historyków sztuki wpisywana w nurt fowizmu:

Kolor uniezależnia się więc od rysunku, który sam uniezależnia się od naturalnej rzeczywistości, ulega deformacji, stylizacji, ginie chwilami w gąszczu barwnej kompozycji jak akompaniament przy śpiewie²¹.

W 1955 roku w Nowym Jorku miało miejsce otwarcie niezwyklej wystawy. Edward Steichen, kurator Museum of Modern Art (MoMA), zgromadził 503 fotografie wykonane przez 273 artystów pochodzących z 68 krajów. Powstała w ten sposób ekspozycję zatytułowano *The Family of Man*²². Do roku 1962 została ona wystawiona w ponad 150 muzeach na świecie i obejrzana przez ponad 10 milionów zwiedzających. Wśród wyselekcjonowanych przez Steichena fotografii znalazł się portret Patrici McBride wykonany przez Paula Himmela. Powstał on w roku 1950

i nosi tytuł *Botticelli Girl*. Himmel współpracował z czołowymi magazynami modowymi: „Vogue” i „Harper’s Bazaar”. Eksperymentując z technicznymi możliwościami fotografii, dążył do utrwalenia wrażenia ruchu. *Botticelli Girl* jest portretem młodej kobiety, której delikatne rysy, sposób ułożenia głowy oraz rozwiane włosy nawiązują do postaci malowanych przez renesansowego artystę.

W porównaniu z *Narodziny Wenus* nawiązania do *Primavery* pojawiają się w sztuce współczesnej znacznie rzadziej. Najsłynniejszym z nich jest obraz *Le Bouquet tout Fait*, którego autorem jest belgijski surrealista René Magritte. Ukończone w 1957 roku dzieło przedstawia postać odwróconego plecami mężczyzny w płaszczu i meloniku, często pojawiającego się w twórczości artysty. Stoi on przy kamiennej balustradzie, za którą rozpościera się widok na las. Na jego plecach umieszczona jest dokładna kopia postaci Flory. Mimo że nie sposób przeoczyć obecnego na obrazie nawiązania do *Alegorii Wiosny*, nie sposób udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, dlaczego artysta sięgnął po właśnie tę, a nie inną postać. Kolejne dwa przedstawione poniżej obrazy są próbą „namalowania *Primavery* od nowa”, w czym przypominają pracę Raoula Dufy’ego. Autorką pierwszego z nich jest Judith Potter. *Translation of Botticelli „Primavera”* zostało kupione od artystki przez galerię uniwersytetu w Leeds w 1961 roku. Drugim z nich jest ostatni obraz wykonany przed śmiercią przez sycylijskiego malarza Renata Guttosa, zatytułowany po prostu *Primavera*. Obydwoje artyści utrwaliли „swoją” wersję *Alegorii Wiosny*, zachowując jednocześnie oryginalną kompozycję dzieła. Podczas gdy Potter naśladuje oryginał, rezygnując z linii konturu oraz twarzy postaci, i zupełnie zmienia kolorystykę (całość jest utrzymana w bladych odcieniach błękitu, zieleni i czerwieni), Guttoso umieszcza bohaterów w nasyconym kolorami gaju pomarańczowym. Sycylijski artysta ingeruje nie tylko w otoczenie, ale i w sposób przedstawienia postaci: wyklucza ze sceny Merkurego, a wygląd pozostałych bóstw jest luźną interpretacją oryginału. Kupidyn radośnie bawi się w koronie drzewa, Wenus rozpościera swój czerwony płaszcz, podtrzymywany również przez Chloris, a Flora ukazana jest w oddaleniu od pozostałych postaci i krocząc przez łąkę, unosi suknię i odsłania udo. Guttoso miał możliwość studiowania dzieła Botticellego w roku 1984, kiedy poddane zostało renowacji:

Z tego prywatnego spotkania artysty z renesansowym dziełem narodziło się prawdopodobnie najbardziej intensywne świadectwo dojrzałości artystycznej Guttoso, w którym odnowienie renesansowych wartości i klasycznych alegorii złączyło się z jednocześnie niespokojną i pogodną duszą malarza²³.

Tymczasem postać rodzącej się Wenus zostaje poddana coraz śmielszym zabiegom, w których artyści eksperymentują z formą, jaką nadał bogini Botticelli. W latach 1963–1964 Alain Jacquet tworzy dzieło należące do cyklu

Camouflage. Camouflage Botticelli (Birth of Venus) wykorzystuje tylko centralną część obrazu. Jacquet ukazuje postać Wenus, na którą nakłada kształt dystrybutora paliwa marki Shell. Artysta igra z klasyczną symboliką, w której muszla była atrybutem bogini, malując muszlę obecną w logo koncernu petrochemicznego. W ciekawy sposób wykorzystuje do tego kolory: elementy pochodzące z renesansowego dzieła stanowią błękitne tło dla żółtego dystrybutora, który podkreśla również kształt wpisanego w jego kontury ciała bogini. Zmianie ulega też kolor jej włosów – są one nie złote, lecz czarne. Symbol muszli pojawia się aż trzykrotnie: u stóp Wenus, na dystrybutorze oraz jako logo firmy zakrywające twarz bogini. Wraz z pracą francuskiego artysty Wenus wkracza w nurt popartu, u szczytu którego znajdzie się dwadzieścia lat później. W roku 1984 Andy Warhol wykorzystał uwiecznioną przez renesansowego artystę twarz w jednej z swoich serigrafii. Ukazana w różnych kontrastowych zestawieniach głowa Wenus zagościła obok wykonanego wcześniej cyklu przedstawiającego Marilyn Monroe.

Joel-Peter Witkin to urodzony w 1939 roku amerykański fotograf, który z upodobaniem sięga po tematy objęte tabu, takie jak śmierć, zwłoki, kalectwo i deformacje ciała, oraz uwiecznia na swoich zdjęciach osoby transseksualne, hermafrodytów czy karły²⁴. W kompozycji często nawiązuje do scen religijnych lub znanych arcydzieł malarstwa. W 1988 roku zrobił czarno-białe zdjęcie oparte na kompozycji *Narodzin Wenus*. Pod postacią bogini ukazał na niej hermafrodytę leżącego na tle materiału imitującego oryginalne tło obrazu. Po prawej stronie znajduje się trzymająca tkaninę postać kobiety, po lewej dwóch złączonych w uścisku mężczyzn. Tajemniczy jest dół fotografii – trudno rozpoznać umieszczony tam zaciemniony kształt przywodzący na myśl zwłoki. Inną pracą łączącą tematykę narodzin bogini z tym, co pomijane i odrzucane, jest dzieło należące do serii *Pictures of Junk*. Vik Muniz, jeden z najbardziej znanych dziś brazylijskich artystów, również ma swoim portfolio wykonane w 2008 roku *Narodziny Wenus według Botticello*. Obraz podzielony został na tryptyk, w którym tło dla sceny florenckiego mistrza stanowią śmieci: druty, zużyte kanistry, puszki i śruby. Muniz komentuje to tak:

Piękną rzeczą w odpadkach jest to, że same w sobie nie są niczym negatywnym; są czymś, czego już więcej nie użyjesz; są tym, czego nie chcesz już widzieć. Jeśli jesteś artystą wizualnym, stają się one dla ciebie bardzo interesującym materiałem, ponieważ spośród wszystkich dostępnych materiałów są tym, który jest najrzadziej dostrzegany. Pracujesz więc nad czymś, co zazwyczaj próbujesz ukryć²⁵.

Obie omówione powyżej prace reinterpretują dzieło Botticello na zasadzie kontrastu. Wenus Botticello pozostaje bowiem symbolem idealnego kobiecego piękna; jej typ urody jest jednak odzwierciedleniem zachodnie-



Projekt Botticelli. Za: thefashioncommentator.com/it/2012/09.

go sposobu postrzegania piękna oraz kobiecej fizjonomii. Szok, jaki może wywołać obcowanie z dziełami europejskich mistrzów u przybyszy spoza tego kręgu kulturowego, uwiecznił w swoich pracach pochodzący z Chin Yin Xin. Wśród zinterpretowanych przez niego na nowo obrazów znajdują się dzieła mistrzów takich jak Leonardo da Vinci, Jacques-Louis David czy Claude Monet²⁶. Nie pominął również Botticello. Powstała w 2008 roku *Venus, after Botticelli* przedstawia twarz bogini o ciemnych włosach i azjatyckich rysach, w których dostrzec można melancholię charakteryzującą renesansowy pierwowzór.

Innym projektem ukazującym nowe oblicza znanych dzieł sztuki jest seria zatytułowana *Hidden Spaces*, której twórcą jest hiszpański fotograf José Manuel Ballester. Wśród reinterpretowanych przez niego obrazów znalazły się również *Narodziny Wenus*. Ballester zaskakuje odbiorcę, prezentując przed jego oczami dzieło doskonale mu znane, z którego usuwa postacie. Pozwala w ten sposób przemówić przestrzeni stanowiącej dotychczas jedynie tło wydarzeń. Pusta muszla, łagodne fale, błękitne niebo i opadające ku tafli wody pagórki wywołują wrażenie niepokoju. Obraz wydaje się pusty.

Wśród reprezentacji inspirowanych twórczością Botticello światową sławą cieszą się dzieła Davida LaChapelle'a – amerykańskiego fotografa określanego mianem spadkobiercy Andy'ego Warhola. W roku 2009 w trakcie spontanicznej sesji uwiecznił on czeską modelkę Hanę



Projekt Botticelli. Za: thefashioncommentator.com/it/2012/09.

Soukupová jako współczesną Wenus w scenie zatytułowanej *Odrodzenie Wenus*. W wywiadzie dla czasopisma „Vogue” artysta wyjaśnia, że zainspirowany renesansowym arcydziełem chciał odnaleźć jego współczesne ujęcie, w którym podkreślone zostaje piękno nagiego ciała kobiety²⁷. Przedstawiona przez LaChapelle’a scena została sfotografowana w tropikalnym lesie u wybrzeży południowego Pacyfiku. Postać Wenus w złotej koronie i błyszczących szpilkach zastąpiła w pozie przypominającej jej malarski pierwowzór. Towarzyszą jej dwaj mężczyźni będący aluzją do bóstw witających boginię na brzegu. Jeden z nich, stojący z lewej strony, trzyma w wyciągniętej dłoni muszlę, która zakrywa łono modelki. Dookoła tropikalne kwiaty kipią kolorami, wśród traw leży porzucona korona, za którą widać pasącą się kozę. Mężczyzna po prawej dmie w spiralnie skręconą muszlę, obwieszającą zjawienie się bogini. W powietrzu powiewają różnokolorowe wstążki. Według artysty są one nawiązaniem do innego dzieła Botticellego, przedstawiającego trzy tańczące Gracje. W tym samym roku LaChapelle zrealizował drugi projekt odwołujący się do twórczości florenckiego mistrza. Zainspirowany obrazem *Wenus i Mars* stworzył jego współczesną wersję zatytułowaną *The Rape of Africa*. Jest to artystyczny gest sprzeciwu wobec toczącego się w tym czasie nielegalnego handlu wydobywanym w Afryce złotem. W postać bogini wcieliła Naomi Campbell, uosabiająca zdaniem artysty piękno tego kontynentu. Jako pogrążony we śnie bóg wojny pozuje młody mężczyzna o jasnej karnacji, wokół którego rozrzucone są złote przedmioty. Bawiące się kupidyny zastąpione zostały przez ubrane w kaski i hełmy dzieci, za których plecami rozpościera się zniszczony krajobraz. LaChapelle podkreśla, że wszystkie użyte przez niego środki służą wyrażeniu

krytyki konsumpcjonizmu oraz globalnego społeczeństwa napędzanego chciwością i żądzą władzy²⁸.

Inną strategią wykorzystywaną przez artystów jest przedstawienie obrazu Botticellego jako elementu własnego dzieła. Przykładem takiego podejścia jest *Autoportret z Botticellim*, którego autorem jest pochodzący z Egiptu fotograf Youssef Nabil. Fotografia wykonana we Florencji w roku 2009 ukazuje *Primaverę* – oryginalny obraz zawieszony w galerii zajmuje centralną część kadru. Poniżej, na przeznaczonych dla zwiedzających siedzeniach leży zwrócona tyłem do widza postać artysty okryta jasnym materiałem. Nie sposób zgadnąć, czy jest pogrążona we śnie, czy w tej pozycji przygląda się renesansowemu arcydziełu. W podobnym kadrze przedstawione zostały też *Narodziny Wenus*, jednak w tym przypadku węgierska artystka Flora Borsi zdecydowała się zmienić przesłanie obrazu, umieszczając na nim swoją postać jako Wenus wypadającą poza ramy.

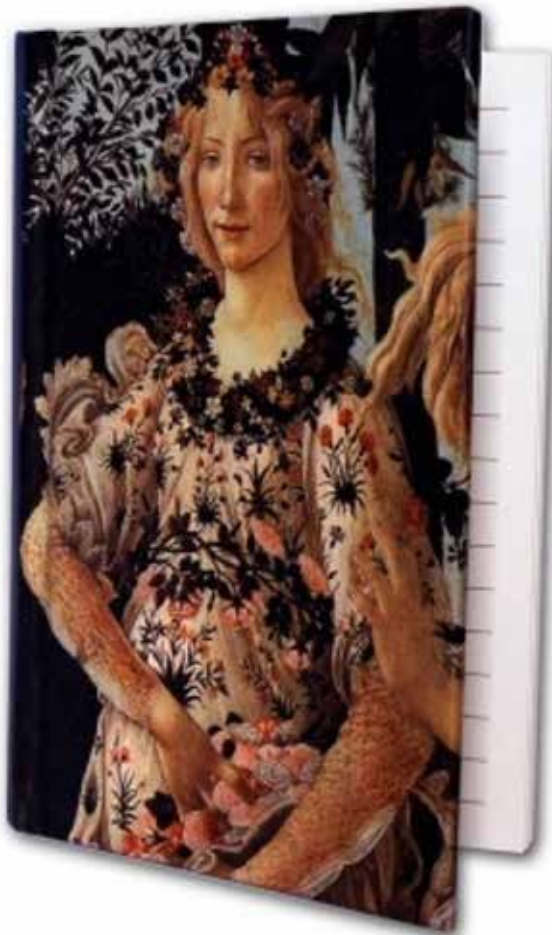
Pochodzący z Sardynii artysta Omar Ronda odnosi się do twórczości Botticellego w serii obrazów łączących legendarną postać Simonetty Cattaneo z Marilyn Monroe. W procesie twórczym korzysta on ze swojej autorskiej metody określanej jako *frozen*. Polega ona na utrwaleniu obrazu fotograficznego w plastiku upodobnionym do lodu – jak twierdzi artysta, nieomal na zawsze²⁹. Podczas swoich badań Ronda odkrył niezwykle podobieństwo łączące jego zdaniem modelkę Botticellego z żyjącą pięćset lat później aktorką. Każda z nich zrewolucjonizowała mitologię swojej epoki. Gdy artysta zestawiał twarz uwiecznionej na *Primaverze* Flory z fotografią Marilyn, odkrył, że wydają się one tą samą osobą. Za pomocą Photoshopa połączył oba wizerunki, a następnie utrwalił powstały obraz w plastiku. Ronda podkreśla, że obie kobiety łączyło nie tylko fizyczne podobieństwo. Dzieliły one również ten sam los: artysta porównuje romans łączący Marilyn z Bobem Kennedym do historii o uczuciu, którym darzył Simonettę Giuliano Medici. Obaj mężczyźni zmarli w młodym wieku w wyniku zamachu. Zarówno Marilyn, jak i Simonetta inspirowały swoim wyglądem wielu artystów, wyznaczając nowe kanony kobiecego piękna. Ponadto wczesna śmierć każdej z nich wywołała niezwykle poruszenie i smutek. Podążając za odkrytymi podobieństwami łączącymi obie kobiety oraz fascynacją, jaką w nim wzbudziły, Ronda utrwala ich wizerunki tak, by zapewnić im nieśmiertelność.

Jedną z najnowszych reinterpretacji *Narodzin Wenus* jest powstała w 2012 roku praca japońskiej artystki Tomoko Nagao zatytułowana *Botticelli – The Birth of Venus with Baci, Esselunga, Barilla, PSP and EasyJet*. Przedstawiona przez Nagao rzeczywistość składa się wyłącznie z dóbr materialnych: wypełniają ją czekoladki Baci, opakowania makaronów firmy Barilla i etykiety marketu Esselunga. Prawie całe niebo zasłonięte jest przez samoloty linii lotniczych EasyJet. Postacie wzorowane są na grach komputerowych, a zajmująca środek kompozycji Wenus stoi nie na muszli, lecz na przenośnej konsoli do gier. Razem

z dążącymi na spotkanie z nią bóstwami podróżuje Hello Kitty. Podobieństwo łączące pracę Nagao z dziełem Botticellego opiera się na dokładnym powtórzeniu kompozycji obrazu. W tym samym roku powstało również inne, fotograficzne nawiązanie. Jego autorem jest pochodzący z Jamajki Marvin Bartley. W jego wizji Wenus uosabia zupełnie inny kanon kobiecego piękna: ma ciemną skórę, krótkie włosy, szerokie biodra i obfite piersi. Choć pojawia się na brzegu w muszli, a na jej spotkanie spieszy kobieca postać niosąca płaszcz, pozostała część fotografii jest wizją artysty. Przedstawia on mocno wystylizowany obraz seksualności, zwielfokrotniając liczbę obecnych na obrazie postaci. Bogini miłości zjawia się u brzegu wyspy owładniętej zmysłowym szaleństwem.

Omówione powyżej obrazy nie zbliżają się nawet do wyczerpania wszystkich obecnych w sztuce współczesnej odniesień do twórczości Botticellego. Pozwalają jednak dostrzec siłę, z jaką oddziałują powstałe przed ponad pięcioma wiekami przedstawienia. Bez wątpienia największą popularnością cieszą się *Narodziny Wenus*. Na podstawie przywołanych obrazów możliwe jest też zaobserwowanie kilku strategii, jakie wykorzystywane są przez twórców czerpiących z dorobku florenckiego artysty. Jest to między innymi: dokładne bądź częściowe powtórzenie schematu kompozycji obrazu, wykorzystanie jednej lub kilku obecnych na nim postaci, gra z oryginalnym obrazem (poprzez usunięcie z niego niektórych elementów albo dodanie nowych) czy też próba „namalowania go od nowa”. Nie bez znaczenia pozostaje również rozwój technik artystycznych, a w szczególności fotografii.

Inspiracje twórczością Botticellego rozwijały się nie tylko w murach galerii sztuki. Już w lipcu 1931 roku wzorowana na Wenus postać pojawiła się na okładce „Vogue’a”, a w karykaturalnej formie zagościła również w magazynie „The New Yorker”: rysunek wzorowany na renesansowym przedstawieniu bogini ukazuje ją w momencie, gdy układa fryzurę za pomocą suszarki. Ubrana w biały szlafrok siedzi na fotelu, w dłoni trzymając szczotkę do włosów. O niesłabnącej popularności przedstawionych przez florenckiego artystę wizerunków świadczy również ich obecność w świecie mody. W 1938 włoska projektantka Elsa Schiaparelli zaprojektowała kolekcję inspirowaną strojami oraz biżuterią malowanych przez Botticellego kobiet, znaną jako *Pagan Collection*³⁰. Znalazła się w niej udekorowana przy dekolcie girlandą kwiatów sukienka przywodząca na myśl postać Flory oraz inspirowana florystyczną ornamentyką biżuteria³¹. Odniesienie do stroju bogini wiosny widoczne jest również w ubiegłorocznej jesiennej kolekcji Valentino. Najsłynniejszym wykorzystaniem obrazu Botticellego jest w świecie mody sukienka, którą w 1993 roku stworzył duet Dolce & Gabbana. Jest ona kolażem złożonym z fragmentów dwóch obrazów: *Narodziny Wenus* i *Primavery*. Oba płótna odnaleźć można nie tylko w kolekcjach największych domów mody – zdobią one także dostępne w sprzedaży elementy garderoby, takie jak strój kąpielowy, bluzę z kapturem, a nawet skarpetki.



Projekt Botticelli. Za: thefashioncommentator.com/it/2012/09.

Wśród współczesnych reinterpretacji twórczości Botticellego wyróżnia się tendencja, by postać Wenus zastępować wizerunkiem innej kobiety. Przykładem komercyjnego wykorzystania *Narodziny Wenus* i dowodem międzynarodowej sławy, jaką cieszy się to płótno, jest japońska reklama stacjonarnej suszarki do włosów z 1969 roku. Wenus postrzegana jako ideał kobiecego piękna często bywa też zastępowana przedstawieniami ikon XX i XXI wieku. W internecie odnaleźć można anonimową grafikę zatytułowaną *Birth of Marilyn*, na której postać aktorki ubranej w skąpy czerwony strój zajmuje miejsce należne bogini. W analogiczny sposób na fragmencie obrazu Botticellego ukazana została postać popularnej piosenkarki Rihanny.

W roku 2013 amerykańska wokalistka Lady Gaga wydała singiel zatytułowany *Venus*, promujący jej nową płytę *ARTPOP*. Nawiązujący do obrazu Botticellego utwór po raz pierwszy wykonany został w brytyjskim programie *X-Factor*³². *Narodziny Wenus* zostały wyświetlone na ogromnych ekranach, a charakterystyka Lady Gagi (blond peruka, stanik z muszelek) odnosiła się do postaci bogini miłości. Singiel promowała również grafika ukazująca artystkę jako nowe wcielenie Wenus. Kilka godzin po premierze utworu Lady Gaga została sfotografowana w sukience projektu Dolce & Gabbana wykorzystującej fragmenty dzieł florenckiego mistrza.



Projekt Botticelli, <http://www.ebay.com.au/itm/Sandro-Botticelli-Primavera-Round-Square-Leather-Strap-Watch-/162112374181>.

Dwa najsłynniejsze obrazy Botticellego są również popularnym motywem zdobiącym przedmioty codziennego użytku. Można z nimi obcować, kupując sobie parasolkę, zegarek czy też etui na telefon. Zdarza się, że wykorzystanie renesansowego arcydzieła przenosi je w świat kiczu, jak w przypadku kartki urodzinowej, którą zdobi wylaniająca się z morza Wenus z tortem. Tę popularność wykorzystują także muzea, które proponują zwiedzającym zakup różnego rodzaju pamiątek. Najczęściej są to niewielkie przedmioty codziennego użytku: ołówki, magnesy, pocztówki czy notesy. Wśród współczesnych nawiązań do sztuki Botticellego można też odnaleźć bardziej zaskakujące przykłady, jak przedstawiający postać Wenus tort. Osobną kategorią wydaje się wykorzystanie obrazu do ozdobienia własnego ciała. Można tego dokonać, przenosząc jego paletę kolorystyczną na włosy czy też tatuując na skórze fragment arcydzieła.

Przypisy

¹ Prezentowany tekst obejmuje wstęp i 3. rozdział pracy magisterskiej pt. „Primavera” i „Narodziny Wenus” Sandro Botticellego. Reinterpretacje, ekfrazy, reprezentacje (promotor: prof. dr hab. Dariusz Czaja), obronionej w IEiAK UJ w roku 2016.

- ² Jarosław Krawczyk, *Głowa, na którą wszystkim koniec świata przyszedł*, „Konteksty” 1993, nr 1, s. 3.
- ³ Hans Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones” 2000, t. XI, s. 321
- ⁴ Tamże, s. 307
- ⁵ David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 23
- ⁶ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemięń, [w:] *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 155.
- ⁷ Giorgio Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, „Konteksty” 2011, nr 2–3, s. 227.
- ⁸ H. Belting, *Obraz i jego media*, dz. cyt., s. 296.
- ⁹ Tamże, s. 296.
- ¹⁰ D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, dz. cyt., s. 44.
- ¹¹ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. Barbara Brzezicka, słow/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 98.
- ¹² Tamże, s. 122.
- ¹³ Jeremy N. Melius, *Art History and the Invention of Botticelli*, University of California, Berkeley 2010; <https://escholarship.org/uc/item/98r1q0mq>, dostęp 20.05.2015, s. 14.
- ¹⁴ Tamże, s. 40.
- ¹⁵ Tamże, s. 31.
- ¹⁶ Michał P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. Michał P. Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2013, s. 310.
- ¹⁷ Tamże, s. 318.
- ¹⁸ Tamże, s. 330.
- ¹⁹ www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/b/artist/edward-baird/object/the-birth-of-venus-gma-4473.
- ²⁰ www.l.rfi.fr/actu/pl/articles/107/article_6214.asp.
- ²¹ www.l.rfi.fr/actu/pl/articles/107/article_6214.asp.
- ²² www.steichencollections.lu/en/the-family-of-man.
- ²³ <http://icon.panorama.it/eventi/renato-guttuso-la-primavera-in-mostra/>.
- ²⁴ www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/JPWitkin.html.
- ²⁵ www.knightfoundation.org/articles/vik-muniz-pictures-of-junk.
- ²⁶ www.wwd.com/eye/people/yin-xin-talks-botticelli-and-enduring-power-of-western-painting-10379936/.
- ²⁷ <http://davidlachapelle.com/news/british-vogue-venus-rising/>.
- ²⁸ www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/29/my-best-shot-david-lachapelle-rape-of-africa-naomi-campbell.
- ²⁹ www.youtube.com/watch?v=uxd9PvyBJtQ.
- ³⁰ <http://thefashioncommentator.com/it/2012/09/surrealist-jewels-elsa-schiaparelli-and.html>.
- ³¹ Obecnie suknia projektu Schiaparelli stanowi część kolekcji The Metropolitan Museum of Art.
- ³² www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/5770608/lady-gaga-debuts-venus-do-what-u-want-live-on-uk-x-factor-watch.