

# IDEA A OBRAZ. IKONOKLASTYCZNY ASPEKT KONCEPTUALIZMU

Agnieszka Gralińska-Toborek

Mówienie o konceptualizmie po konceptualizmie jest zadaniem niezwykle trudnym i ryzykownym. Jego siłą napędową była postępowość i radykalizm, objawiające się szczególnie w odrzuceniu dzieła sztuki jako artystycznego wytworu, obecnie zaś sztuka w dużej mierze skierowana jest znów ku przedmiotom, obrazom, estetyczności. Najbardziej istotne dla konceptualizmu aspekty wydają się więc z tej perspektywy przytłumione i mniej oczywiste. Przyczyniła się do tego także „muzealizacja” dokumentacji działań konceptualistów a nawet ich tekstów, które stają się dla odbiorców obiektami artystycznymi. Konceptualizm odtwarzany i odczytywany z pozostałości nie jest tym samym co konceptualizm doświadczony. Z dzisiejszej perspektywy trudno jest więc mówić czym był konceptualizm, znacznie łatwiej jest mówić, jak go dziś dostrzegamy. I zadając sobie pytanie, co dziś może być w konceptualizmie najbardziej intrygującego, proponuję powrót do podstawowego problemu jakim był stosunek sztuki konceptualnej (sztuki idei) do obrazu (przedmiotu).<sup>1</sup>

Problem relacji pomiędzy ideą a obrazem jest prawdopodobnie tak samo stary jak sam obraz, a wyeksplikowany przynajmniej od czasów Platona. Czy obraz (dzieło sztuki) może odzwierciedlać ideę, czy ją odkrywa czy zaślania, reprezentuje ją czy może tylko siebie – to pytania które stawiali sobie filozofowie i teologowie, rzadziej zaś artyści. Ci ostatni bowiem praktykowali sztukę jako naśladowanie rzeczywistości w sposób uzgodniony czy może oczekiwany przez resztę odbiorców. W konceptualizmie natomiast to sami artyści zadają takie pytania, dołączając do grona wątpiących w adekwatność relacji sztuka – idea, i sztuka – rzeczywistość, czyli do grona tych, których historia nazwała ikonoklastami. Tym właśnie tropem – ikonoklazmu, chcę iść ku zrozumieniu postawy konceptualnej, choć ta ścieżka wciąż płącze się ze ścieżką ikonolatrii tak, że w końcu trudno będzie stwierdzić, która jest właściwa.

Warto na początku uczynić jeszcze jedno zastrzeżenie. Ikonoklastami to nie tylko ci, którzy niszczyli obrazy (κλάω – łamię),<sup>2</sup> ale także ci, którzy wyrażali nieufność lub zwątpienie w reprezentatywną funkcję sztuki, w jej przezroczystość względem naśladowanej rzeczywistości. Dlatego autorzy wystawy w ZKM w Karlsruhe w 2002 roku ukazującej różne artystyczne przejawy owego zwątpienia nadali jej tytuł *Iconoclash* (*clash* – zderzenie, konflikt). Bruno Latour, jeden z kuratorów, wyjaśniał:

„ikonoklazm jest wtedy, gdy wiemy o co chodzi w akcie niszczenia, jakie są motywacje tego co ukazuje się jako czysty projekt destrukcji. Iconoclash – jest wtedy, gdy nie wiemy, wahamy się, jesteśmy zakłopotani takim działaniem, nie znamy sposobu na zrozumienie bez dokładniejszych badań, czy to jest destrukcja czy konstrukcja”.<sup>3</sup> Może pojęcie *iconoclash* byłoby tu bardziej odpowiednie, ale biorąc pod uwagę powszechność terminu ikonoklazm nie tylko w historii i teorii sztuki ale także w innych naukach humanistycznych, pozostaję przy nim, rozumiejąc go jednak bardzo szeroko. Jednocześnie kreśląc zarysy tego, co nazwać by można mentalnością ikonoklastyczną wybierając będąc tylko te cechy, które są zbieżne z działaniami konceptualnymi.

## GDY SZTUKA BYŁA IDEA

Konceptualizm – czyli sztuka pojęciowa, sztuka idei, prowokuje na początku podstawowe pytanie właśnie o owe idee, o to, do czego odnosić ma się sztuka. Właściwie nie ma wątpliwości, że w konceptualizmie nie chodzi o reprezentację rzeczywistości. Zresztą wcześniejsze ikonoklazmy a zwłaszcza ikonoklazm sztuki nowoczesnej przygotował grunt pod to ostateczne odrzucenie wszystkiego co zewnętrzne wobec sztuki. Walka o autonomię i czystość sztuki, rozpoczęta w połowie wieku dziewiętnastego, już dawno została zakończona zwycięskim pochodem abstrakcji. A jednak wiele jeszcze pozostało do odrzucenia, aby sztuka rzeczywiście mogła stać się wolna czyli być sobą. Sztuka jako idea sztuki – to skrajna propozycja wolności. Sztuka nie może być niczym więcej, musi odrzucić wszystko co jest wobec niej zewnętrzne, ma reprezentować tylko własną ideę. „Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną” – do tego przykazania odwoływali się wszyscy ikonoklaści. Ci wcześniejsi – bizantyjscy, protestanccy, chronili ideę Boga przed sztuką, ci współcześni chronią ideę sztuki przed... sztuką. Ikonoklaści dawni największe zagrożenie widzieli w materii i w obrazie. Bali się, że idea zostanie zamknięta w przedmiocie, który stanie się idolem, któremu to, a nie idei, będą wszyscy oddawać cześć i nim się zachwycać. Michał P. Markowski idolatrię nazywa utopią estetyczną, która „postanowiła przedmiotem swojego doświadczenia uczynić nie ideę, lecz jej widzialną manifestację, pozór, w skrajnym zaś wypadku (...) zastąpić świat form bezcielesnych bezpośrednim doświadczeniem zmysłowym”.<sup>4</sup> Konceptualiści sytuują swoją sztukę poza estetyką, poza zmysłowym doznaniem. Obawiali się bowiem złudnej przyjemności oglądania, zamknięcia idei w materialnym przedmiocie, popadnięcia w ornament i wzbudzenia podziwu dla twórcy. Najlepiej więc pozbyć się materii, pozbyć się dzieła sztuki. Jerzy Ludwiński wśród cech rewolucji konceptualnej wymieniał: kompletną dewaluację oryginału oraz dewaluację własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę, a także wyeliminowanie przedmiotu materialnego w ogóle (degradację wszelkich elementów wizualnych).<sup>5</sup>

Zagrożeniem dla ikonoklastów był też obraz, jako przedstawienie – reprezentacja. Nie widzieli potrzeby i możliwości materialnego pośrednictwa pomiędzy człowiekiem a Bogiem – nieopisywalnym i nieskończonym. Błąd czynią ci, którzy „zapełniają takimi figurami i statuami oraz wszelkimi innymi postaciami bałwanów, wykonanych ręką człowieka, a będących wytworem sztuki malarstwa i rzeźby, które przez to wyrządziły wielką szkodę ludzkiemu życiu. Tacy bowiem zburzyli najlepszą podporę duszy, jaką jest prawdziwe pojęcie o wiecznie żyjącym Bogu”<sup>6</sup> – przestrzegali Filon Aleksandryjski. Konceptualiści, zwłaszcza ci reprezentujący stanowisko nazwane przez Grzegorza Dziamskiego „skrajnym realizmem pojęciowym”<sup>7</sup> ideę sztuki traktowali na sposób platoński – jako byt rzeczywisty, niezmienny, samoistny i inteligibilny. Dziamski podaje przykład koncepcji Andrzeja Matuszewskiego, dla którego sztuka jest „pewną rzeczywistością duchową, istniejącą niezależnym bytem własnym, rzeczywistością niepochwytną i niedefiniowalną, która może być doświadczana przez ludzką psychikę w procesie uczestnictwa”. Idea sztuki jest więc nieprzedstawialna zmysłowo, nie posiada odpowiedników w świecie materialnym, można się do niej zbliżyć tylko poprzez partycypację, zanurzenie, a w końcu iluminację. Jest to więc forma skrajnego, czy radykalnego ikonoklazmu, który Peter Weibel nazywa „widzeniem bez oczu”.<sup>8</sup> Stąd zamiast dzieła sztuki, przedmiotu uczynionego na wzór idei, artysta może zaproponować tylko własne doświadczenie, próbę wprowadzenia, wtajemniczenia nas w jego drogę ku sztuce, ale wszystko,

czego możemy jako obserwatorzy doświadczyć będzie tylko cieniem, odbłaskiem jego doświadczenia. I tak dokonuje się dematerializacja sztuki. Nie możemy zobaczyć sztuki, tylko ślady cudzego (tzn. artysty) obcowania z nią – z dokumentacją jego własnego doświadczenia. To może dlatego wszelkie świadectwa – zdjęcia, zapiski, szkice, dokumenty tak pieczołowicie przechowywane są przez galerie i muzea i tam nabierają mocy z pamiątek przemieniając się w relikwie? Słusznie zauważa Bruno Latour, że po każdym akcie ikonoklazmu zbiera się i montuje resztki, ochrania gruzy.<sup>9</sup> Czy tylko dlatego, że cały świat sztuki, od którego chcieli uciec konceptualiści, to zakłamany świat idolotrów? Bez tych szczątków jego byt byłby zagrożony?

## GDY SZTUKA BYŁA TYLKO SZTUKĄ

Powodem, dla którego ikonoklaści odrzucają obraz może być nie tylko chęć uchronienia rzeczywistej idei. Jeśli wyruszymy wraz z Baudrillardem w „procesji symulakrów”, spotkamy ikonoklastów, którzy wtajemniczeni są nie w boski świat idei, ale w prawdę o jego nieistnieniu. „[I] tak oto widzialna maszyna ikon zastępuje jasną i zrozumiałą ideę Boga? A tego obawiali się ikonoklaści, których tysiącletnią walkę dziś prowadzimy my. Przeczuli bowiem wszechmoc symulakrów, ich umiejętność wymazywania Boga z ludzkiej świadomości, oraz ową destrukcyjną, unicestwiającą prawdę, jaka stąd płynie: w gruncie rzeczy nigdy żadnego Boga nie było, istniało tylko *simulacrum*, sam Bóg zaś zawsze był tylko własnym wizerunkiem – i stąd brał się ich zapal w niszczeniu obrazów.”<sup>10</sup> Ta trudna do zniesienia wiedza o symulakryczności przedmiotów i obrazów zmusza niektórych do ciągłego uświadamiania nas o braku *signifié*. Pozbawianie znaczenia jest także działaniem ikonoklastycznym. Czym będzie przedmiot, jeśli odbierze mu się funkcję – zegar, który nie może odmierzać czasu, książka, której nie można przeczytać, bo ma posklejane kartki? Konceptualiści pozornie tylko informują używając zdań twierdzących, typu: „właśnie czytasz tę informację”,<sup>11</sup> w rzeczywistości wciąż prowokują nas do zadawania pytań i odpowiadania sobie samemu. Zastawiają pułapki, stwarzają paradoksy, ironizują. Nie zapominajmy, że karnawalizacja też płynie z mentalności ikonoklastycznej.

Oświeceni (ale nie w wyniku iluminacji, lecz dzięki analitycznej pracy rozumu) ikonoklaści w imię prawdy chcieli odczarować sztukę. Wiedza o powstawaniu obrazu niszczy jego moc.<sup>12</sup> Dlatego ikonolatry artyście-ikonopisa pozostawiają bezimiennym, stwarzają kanony i akademickim *fini* zacierają wszelki ślad ludzkiej ręki. Ikonoklaści zaś od zarania dziejów opowiadają o rzemieślniczym warsztacie. „Wziął spośród nich odpadek nic już niezdatny, kłoc kręty, poprzerastany sękami i rzeźbił, bawiąc się pracą dla odpoczynku i przekształcał, próbując swych umiejętności. Odtworzył w nim obraz człowieka lub uczynił podobnym do jakiego zwierzęcia. Pociągnął minią, czerwienią jego powierzchnię zabarwił i zamalował w nim wszelką skazę” – opisuje „Księga Mądrości”.<sup>13</sup> Ten dla zabawy uczyniony z odpadków przedmiot staje się jednak bałwanem – „przygotował mu pomieszczenie stosowne: na ścianie go umieścił, przytwierdzając gwoździem. Zatrószył się o niego, żeby czasem nie spadł, wiedząc, że sobie sam pomóc nie zdoła, bo jest tylko obrazem i potrzebuje jego pomocy. (...) ale gdy się modli (...) nie wstydi się mówić do bezdusznego i bezsilnego prosi o drowie”.<sup>14</sup> Ikonoklaści walczą z kontemplowaniem przedmiotów, z sakralizacją sztuki, z wykorzystywaniem jej do innych celów. W swoim „Manifeście” twórcy Warsztatu Formy Filmowej deklarowali: „odrzucaamy również inne użytkowe funkcje, wzięte spoza istoty kina, a więc: politykowanie, moralizowanie, estetyzowanie i bawienie widza”,<sup>15</sup> a w zamian oferowali obiektywną analizę techniki.

Ikonoklaści – konceptualiści ostrze swego ataku kierują nie tylko ku dziełu sztuki ale i artyście pojmowanemu jako namaszczony kapłan, demiurg czy wrażliwe medium. Ich zadaniem jest ujawnianie manipulacji. „Tymczasem niezmiernie ciekawi mnie, czy ja jestem artystą? – pyta Józef Robakowski – bowiem niezbitnie stwierdzam, że przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego. Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu społecznego, którego witalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem czyli publiczną akceptacją i uznaniem”.<sup>16</sup> Jarosław Kozłowski zaś ujawnia artystę – mitycznego Midasa, który za jednym dotykem zamienia wszystko w złoto (akcja

Opus I z 1983 roku w Galerii Akumulatory). Tymczasem ikonoklasta konceptualny ma korzystać z nieograniczonych możliwości swojego umysłu, które ujawniają, jak pisze Zbigniew Dłubak: „stałą gotowość do destrukcji elementów poznania. Ujawnia się ona nie w aktach poznawczych, ale przez bezinteresowne, niezależne demonstrowanie pierwiastka destrukcji”.<sup>17</sup>

## NA POCZĄTKU BYŁO SŁOWO

Protestanci odrzucali obraz jako wtórny wobec słowa i szkodliwy jako niereprezentatywny. „Bóg przeciwstawia swoje Słowo wszelkim obrazom i formom. Czyni to po to, abyśmy wiedzieli, że kto chce mieć widzialną postać Boga, ten odpadnie od Niego” – pisał Jan Kalwin. Największym zagrożeniem jednak nie była dla nich obecność obrazu w relacji ze słowem, (w końcu luteranie pozostawiają obraz jako ilustrację, która jest adiaforą – czymś neutralnym), ale usamodzielnienie się obrazu, a nawet zastąpienie słowa obrazem. Konceptualiści niejednokrotnie stawiają słowo w miejsce obrazu, ale ta zamiana ról jest pozorna. W poezji konkretnej np. słowo staje się materiałem, budulcem obrazu, nie pełni funkcji narracyjnej, odnosi do czegoś innego, ale do swej wizualnej formy. Jak pisze Maryla Hopfinger: „wizualnoprzestrzenny wizerunek słowa prezentuje jego treść, wygląd, układ graficzny przedstawia jego przesłanie. Strefa konkretności identyfikuje się ze znaczeniem”.<sup>18</sup> Ikonoklaści konceptualni nie tylko obraz ale i słowo sprowadzają do konkretności, który pozbawiony dotychczasowego znaczenia i funkcji staje się przedmiotem gotowym do ponownego użycia. Tak jak słowo może zastąpić obraz, tak język może zastąpić sztukę. W końcu skrajnym ikonoklazmem jest teoretyzowanie na temat sztuki, a wreszcie analizowanie samego języka. Niektórzy konceptualiści wierzyli w moc wyjaśniającą słowa, dlatego starali się pisać teorie, które miały stać na straży sztuki i ją wyjaśniać, Wiarę tą podzielali z nimi krytycy.<sup>19</sup> Podobnie protestanci ikonoklaści odbierali obrazowi zdolności wyjaśniające a rezerwowali je tylko dla słowa: „te obrazy są nieme i głuche, ani nie widzą, ani nie słyszą, niczego nie mogą nauczyć (...) niczego innego nie przybliżają prócz zwykłego ciała, które do niczego nie służy”.<sup>20</sup> To cielesność jest szczególnie przykra ikonoklastom, Słowa Andreasa Karlstadta, najbardziej zaciętego obrazoburcy: „Musicie przyznać, iż z nich [obrazów] można poznać tylko zwykłe życie i cierpienie cielesne i że tylko do takiej cielesności prowadzą” korespondują z zarzutem Kossutha wobec sztuki „realistycznej” : „nie odsyła nas do dialogu na temat natury sztuki, osadzonego w obszernych ramach, lecz wyrzuca z orbity sztuki w nieskończony kosmos kondycji ludzkiej”.<sup>21</sup> Obraz przywołuje własne doświadczenia odbiorcy – jego cielesność, historyczność, emocje. *Biblia pauperum* nie oświeca, nie naucza, nie zmusza do myślenia abstrakcyjnego. Tymczasem ikonoklaści zawsze byli postępowi, wiedzieli więcej i chcieli uświadamiać, i w imię tych celów niszczyli zasłony. Wszelkie ruchy ikonoklastyczne podważają *status quo*, w którym obrazy usadowione zostały jako reprezentacje władzy. Szczególnie więc atakują masowo adorowane obrazy i rzeźby wystawione na widok publiczny, proponując w zamian lekturę w prywatności indywidualnego rozumu.

## PROJEKT NIEMOŻLIWY

Czy ikonoklazm konceptualny miał doprowadzić sztukę do stanu zerowego? Czy jakikolwiek ikonoklazm może utrzymać się bez idolatrii? Czy może być postępowy jeśli sam stanie się *status quo*? Co się z nim stanie, gdy zamiast pytań zacznie oferować same odpowiedzi, gdy świadectwa zamienią się w relikwie, gdy odkryje, że nie ma żadnego oparcia bo i język nie jest wystarczający by się wytłumaczyć? Czy obroni się przed pokusą estetycznej idolatrii? I w końcu jeszcze jedno warte postawienia pytanie: a jak zareaguje ikonoklasta – artysta w starciu z odbiorcą-ikonoklastą, czyż nie będzie wiernie wraz ze światem sztuki bronił szczątków i ogłaszał agresora szaleńcem lub zwykłym prostakiem?<sup>22</sup> Ikonoklastyczny charakter konceptualizmu jest więc nie tyle punktem docelowym, co raczej punktem wyjścia ku nowej afirmacji. J.W.T Mitchell w retoryce ikonoklastycznej odkrywa pewną prawidłowość: „odrzucony obraz jest stygmatyzowany przez określenia takie jak: sztuczność, iluzja, prostactwo, irracjonalność, nowy obraz (który w deklaracjach zwykle nie jest obrazem) jest

honorowany tytułami: natura, rozsądek i oświecenie. W tym scenariuszu intelektualnej historii uwielbienie dla obrazu wrytego w ciemnych zagajnikach i jaskiniach pogańskich przesądów ustępuje miejsca przesądnej wierze w moc wrytego obrazu mentalnego, który rezyduje w ciemnych jaskiniach czaszki”.<sup>23</sup> Co więcej owe „idole umysłu” znajdują jakies materialne uobecnienie, które prędeż czy później poddane zostaną interpretacji i kontekstualizacji.



1 Ten problem zrodził się w trakcie rozmów z autorką kolejnego referatu – Wiolettą Kazimierską-Jerzyk, gdy zastanawialiśmy  
się nad istotą konceptualizmu i nad tym, co nas w nim najbardziej frapuje, a ponieważ z racji naukowych zainteresowań  
i obowiązków, teoria sztuki i estetyka są nam najbliższe, pytanie o relacje pomiędzy ideą a obrazem były dla nas oczywiste.  
Nieoczywiste zaś pozostały odpowiedzi.

2 To także nie zwykli wandale, jak zauważa Dario Gamboni, gdyż ikonoklazm sygnalizuje metaforyczny charakter destrukcji.  
Por. *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution* (London: Reaktion Books, 2007), 256.

3 Bruno Latour, „What is Iconoclasm, or Is There a World Beyond the Image Wars?,” w: *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in  
Science, Religion and Art*, red. Bruno Latour i Peter Weibel (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 15.

4 Michał P. Markowski, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza, Eseje o Sztuce* (Gdańsk:  
Słowo/Obraz Terytoria, 1999), 16.

5 Jerzy Ludwiński, *Époka Błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 158.

6 Filon Aleksandryjski, „O Dekalogu,” w: *Pisma*, t. 1, red. Leon Joachimowicz (Warszawa: PAX, 1986), 208.

7 Grzegorz Dziański, *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 172. Kolejny cytat z G.  
Dziańskiego pochodzi z tej samej publikacji, z tej samej strony.

8 Peter Weibel, „An End to the ‘End of Art.’ On the Iconoclasm of Modern Art,” w: *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in  
Science, Religion and Art*, 592. Weibel pisząc o rodzajach ikonoklazmu powołuje się na Mitchella. Por. W.J. T. Mitchell,  
*Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University Of Chicago Press, 1987), 172-75.

9 Latour, „What is Iconoclasm,” 15.

10 Jean Baudrillard, „Precesja symulaków,” w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran  
i Suszczyński, 1997), 179.

11 Praca Janusza Haki: „Ten napis zawiera 35 liter. Ten napis zawiera 36 liter. Ten napis zawiera 37 liter. Właśnie czytasz tę  
informację” Por. Grzegorz Dziański, „Konceptualizm,” w: *Od awangardy do postmodernizmu*,  
red. Grzegorz Dziański (Warszawa: Instytut Kultury, 1996), 380.

12 Por. Weibel, „An End to the ‘End of Art’,” 589.

13 „Księga Mądrości 13. 13-16,” w: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Poznań: Pallotinum, 1980 ),  
770-71.

14 Ibid. Szczególnie uderzający jest fragment o trosce o „obiekt”, który w prostej linii da się połączyć z „idolatricznymi”  
zabiegami muzealnymi.

15 Józef Robakowski, „Manifest,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA  
w Słupsku, 1995), 39.

16 ———, „Manipuluję!,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995*, 79.

17 Zbigniew Dłubak, *Systemy* (Białystok: Galeria Znak, 1978). Kat. wyst. Cyt. za: Dziański, *Szkice o nowej sztuce*, 179.

18 Maryla Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu* (Warszawa: PWN, 1993), 130.

19 Luiza Nader komentuje np., iż tekst Jerzego Ludwińskiego: „jest również symptomem żywionych przez krytyka ambicji  
poznawczych, niedopuszczających do świadomości epistemologicznych pułapek zastawionych przez język. Sens, istota,  
logika sztuki – wyznaczają horyzonty do których w diagramach i kolejnych tekstach krytyk usiłuje wciąż docierać, nie  
dostrzegając w manifestacjach konceptualnych pogłębiającej się szczeliny między językiem a światem”, Luiza Nader,  
*Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 117.

20 Andreas Karlstadt, „O zniesieniu obrazów,” w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, red. Jan Białostocki, *Historia  
doktryn artystycznych: wybór tekstów*, t. 2 (Warszawa: PWN, 1985), 114-15. Kolejny cytat z A. Karlstadta pochodzi ze  
strony 114.

21 Joseph Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski  
(Warszawa: Czytelnik, 1987), 251.

22 Ciekawe są przykłady takich aktów ikonoklazmu sprowokowanych przez samą sztukę, np. atak na pracę Burnetta  
Newmana *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue* – młody student odpowiedział na wyzwanie płynące z tytułu dzieła,  
podobnie jak niemal 50 lat wcześniej, w 1935 roku kilku młodych ludzi dosłownie potraktowało instrukcję załączoną do  
obiektu *Przedmiot do zniszczenia Man Ray’a*, aby zniszczyć go jednym mocnym uderzeniem młotka.

23 Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, 165.