

Rozdział pierwszy, „Malarstwo w roku 2”, poświęcony jest *Śmierci Marata* Davida, który to obraz, zdaniem Clarka, można przyjąć za pierwsze dzieło prawdziwie modernistyczne. Rzeczywiście, wskazane przez niego cechy modernizmu ujawniają się w związku z tym obrazem szczególnie ostro. Ilustruje on tezę autora, że bieżąca polityka, jako konkretna postać kontyngencji, nie tylko określa kontekst prezentacji nowoczesnego dzieła, lecz także dochodzi do głosu bezpośrednio w jego własnej formie. O ile wcześniej malarstwo niosło polityczne treści, dokonywało ich przekształcenia i uwznioślenia. Artyści modernizmu, nawet jeśli chcieli, nie byli w stanie dokonać podobnej transfiguracji polityki i ta niezdolność ujawnia się w ich dziełach. Obrazy takie, jak *Tratwa Meduzy* czy *Wolność wiodąca lud* zdominowane są przez leżący u ich podstaw polityczny surowiec. „Osią modernizmu jest niemożliwość transcendencji” – wyrokuje krótko Clark.

Zasadą organizującą obraz Davida, na różnych poziomach, jest propagandowe kłamstwo. Przedstawienie Marata jako męczennika oddanego sprawom prostych ludzi maskuje prawdę o rewolucji francuskiej, która w istocie była rewolucją burżuazyjną. Malowidło identyfikujące osobę Marata z ludem służyło fałszywemu utożsamieniu i zmarłego, i za jego pośrednictwem mas ludowych z polityką jakobinów. Dwuznaczny był stosunek tych ostatnich – a zaliczał się do nich także i sam malarz – do szerzącego się bałwochwalczego kultu Marata. Niektórzy wyrażali swą dezaprobatę, widząc w nim niezdrowy zabobon i nowy fanatyzm, sprzeczny z trzeźwym duchem rewolucji. Jeśli rewolucyjni działacze przyjęli rolę jego kapłanów w imię przekonania o potrzebie krzewienia wiary w przypisywane Maratowi ideały, to wiara ich samych nie była szczerą, lecz podszyta zimną polityczną kalkulacją; manipulowali tym kultem dla własnych celów. Obraz Davida, ukazujący Marata jako przyjaciela ludu, ucieleśnienie jakobińskich idei i nowego Chrystusa, zaprezentowany po raz pierwszy na specjalnej procesji, w liturgicznej bez mała oprawie, stanowił istotny element tej gry. W szerszej perspektywie cały epizod sytuuje się, jak zauważa Clark, na przecięciu „krótkoterminowej kontyngencji politycznej i długofalowego procesu odczarowania świata”.

Ambiwalencja prawdy i fałszu przenika także wewnętrzną strukturę obrazu. Autor stwierdza, że postać Marata, w dużej części pograżona w cieniu, przez odniesienie do pustej przestrzeni powyżej traci na cielesnej substancjalności. Staje się jak gdyby rusztowaniem służącym ekspozycji bardziej dobitnie wydobytych materii przedmiotów – przede wszystkim przyborów do pisania i listów. Kluczem do obrazu jest właśnie pismo, ono podporządkowuje sobie całe przedstawienie i głównie w nim rozgrywa się dialog prawdy z kłamstwem. W sposób oczywisty fałszywy jest list od Karoliny Corday, którym morderczyni zamierzała się posłużyć, by zostać dopuszczoną do Marata: „Wystarczy, zem nieszczęśliwa, bym miała prawo do waszej życzliwości”. Kłamliwy charakter tej prośby konotuje niepoprawne, niezgodne z regułami ówczesnego języka oficjalnego, użycie słowa „waszej” zamiast „twojej”. Kłamstwem jest jednak również jednoznaczna sugestia zawarta w obrazie, jakoby faktycznie za sprawą tego listu Karolina została przyjęta przez Marata, a więc jakoby zginął on dlatego, że chciał okazać pomoc nieszczęśliwej kobiecie. Sformułowane przez zabójczynię pochlebstwo pod adresem „przyjaciela ludu”, konstatujące jego dobroć, prezentuje się na płótnie Davida jako poświadczona męczeńską śmiercią prawda. W rzeczywistości jednak Marat tego listu nie otrzymał, a wpuścił Karolinę, bo obiecała mu zadenuncjować wrogów rewolucji.