



תא ררבשל :רגניטא גרבנטכיל הכרב
סינוא-רסוח דותמ אל דא —ךמצע
שופיח הנניאש השודק רחא שופיחב
תונמאה—תויוהולאל העינכ רחא
ההתשמו ברועמ תויהל דל תארוק
תוהשל—הלש קפואל ידוחייה ופואב
התא דוע לכ קר ומז -בחרמ ותואב
תאזו, לעפתמ-האתשמ-אלפתמ-גאוד
דתוא סיעינמו סידרוי וא סילועשכ סג
וליפא סגו הלמחהו האריה יללצ
אוה רויצה .תרוועתמ הדרחהשכ
סירדתב תדערנ תוילקיסומ

Bracha L. Ettinger (fragment z notatnika)

#1

Poznań 2011



Zespół redakcyjny

Olga M. Hajduk (redaktorka naczelna), Monika Kędziora (zastępczyni redaktorki naczelnej), Kamila Pakuła (sekretarz redakcji), Patrycja Łobodzińska, Ewelina Chodakowska (adiustacja tekstów), Bartek Korzeniowski (tłumaczenia)

Opiekun naukowy

dr Michał Mencfel

Rada Naukowa

dr hab. Andrzej Bettej, prof. UAM dr hab. Stanisław Czekalski, prof. UAM dr hab. Grzegorz Dziamski, prof. dr hab. Anna Jamroziakowa, prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz, prof. UAM dr hab. Roman Kubicki, prof. PAN dr hab. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, dr Jacek Zydorowicz, prof. UAM dr hab. Tadeusz Żuchowski

Projekt graficzny, łamanie

Marcin Matuszak ✱

Druk i oprawa

Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak
ul. Piwna 1, Poznań

Adres redakcji

al. Niepodległości 4
61-874 Poznań

Wydawca

Olga M. Hajduk
ul. Turkusowa 3/80
60-658 Poznań

Wydanie publikacji dofinansowane przez władze
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



Nakład: 300 egz.

Wstęp

„Czyż nie widzisz, że oko obejmuje piękno całego świata?” „O, najdoskonalsza z wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga! Jakichże pochwał by trzeba, by móc wyrazić twą szlachetność?”

Jeżeli przywołujemy tu słowa Leonarda, to przecież nie po to, by ożywić nowożytną debatę o wyższości zmysłów i sztuk; zresztą, kto bardziej niż renesansowy mistrz zdawał sobie sprawę, jak ważna i płodna jest korespondencja i współdziałanie różnych dziedzin sztuki i nauki. Tak i my, historycy sztuki, manifestując tytułem pisma nasze zaufanie do oka i fascynację zjawiskami wizualnymi, otwarci jesteśmy na różnorodne zjawiska kulturowe i na głos przedstawicieli różnych dyscyplin wiedzy.

Chcielibyśmy aby pismo *Wolę Oko*, owoc wysiłków studentów i doktorantów Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, realizowało ów ideał otwartości, aby inicjowało interdyscyplinarny dialog pomiędzy przedstawicielami różnych środowisk. Dlatego w pierwszym numerze, przekazywanym właśnie w Wasze ręce, oddaliśmy głos także filozofowi i socjologowi. Kultura współczesna, heterogeniczna i złożona, kwestionująca ważność uznawanych dotąd granic, pełna napięć i niekonsekwencji, wymaga w naszym przekonaniu różnorodności spojrzenia i komentarza. Taki wielogłos, wierzymy, pozwoli wskazać na istotne zjawiska kulturowe, punkty koncentracji i przenikania dawnych i współczesnych tendencji kulturowych, a tym samym okaże się inspirujący i – jak chciał Leonardo – pogłębiający nasze rozumienie kultury i świata.

Podziękowania kierujemy do Rady Naukowej, wspierającej nas merytorycznie, oraz do Władz Uczelnianych, bez wsparcia finansowego których nie moglibyśmy zrealizować naszych wydawniczych zamierzeń.

Redakcja

Spis treści

Sztuka i uzdrawianie.
Macierzysta transferencja
pomiędzy estetyką a etyką

Bracha L. Ettinger / 11

...language, a missing
mamalangu

Z Brachą L. Ettinger
rozmawia Monika Kędziora / 33

Dzieło filozoficzne jako dzieło sztuki -
wokół stylu pisarskiego Kanta

Mikołaj Ratajczak / 53

Guernica Pabla Picassa.
Od Pawilonu Hiszpańskiego do
arcydzieła międzynarodowej
sztuki współczesnej

Isabel Tejada Martin / 65

Ikonografia *Wielkiej Mapy Księstwa
Pomorskiego* Eilhardusa Lubinusa

Georgi Gruew / 83

Pałacowy przepych dostępny
dla każdego. Ekspozycje polskich
wystaw zabytków i starożytności
w drugiej połowie XIX wieku

Kamila Kłudkiewicz / 103

Muzeum mało krytyczne.
Omówienie książki Piotra Piotrowskiego
Muzeum Krytyczne

Joanna Erbel / 129

Iluzja historii sztuki.
Omówienie książki Dana Karlholma
*Art of Illusion. The representation of Art History in
Nineteenth-Century Germany and Beyond*

Dorota Molińska / 141

Kronika / 149


Abstracts / 156

ENG

ISABEL TEJEDA MARTIN

Wykładowca na Wydziale Sztuk Pięknych na University of Murcia; kuratorka wielu wystaw poświęconych problematyce gender (Territorios Indefinidos, discursos sobre la construcción de la identidad femenina; Mary Kelly; ORLAN; Marina Núñez; Cabello&Carceller; Francesca Woodman), sztuce Tadeusza Kantora (The Dead Class) oraz sztuce nowych mediów (Espacio, tiempo y espectador. Instalations and New Media in the IVAM Collection); autorka książki „El montaje expositivo como traducción”. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70., za którą otrzymała nagrodę Espais Art Critic Prize, i która znalazła się wśród finalistów konkursu Foundation Arte y Derecho Essay Prize; obroniła pracę doktorską na temat przemian semantycznych arcydzieł awangardy w ramach kolejnych re-ekspozycji.

Guernica Pabla Picassa. Od Pawilonu Hiszpańskiego do arcydzieła międzynarodowej sztuki współczesnej



Isabel Tejada Martin

1. Pawilon Hiszpański na Wystawie Światowej w 1937 roku

W lipcu 1936 roku część hiszpańskiej armii zbuntowała się przeciwko oficjalnemu republikańskiemu rządowi, rozpoczynając tym samym trwającą niemal trzy lata wojnę domową. Jako wstęp do drugiej Wojny Światowej, czy też próba generalna przed nią, siły nazistowskie i faszystowskie, Niemcy i Włochy, sprzymierzyły się z rebeliantami, podczas gdy rząd republikański desperacko szukał wsparcia ze strony krajów sąsiadujących. Siły demokratyczne, mające największe znaczenie na arenie europejskiej, okazały się głuche na apele prezydenta Manuela Azaña i jego prośby o pomoc, zasłaniając się polityką nieinterwencyjną, za co, jak się wkrótce miało okazać, drogo zapłacili.

Jeszcze przed wojną rząd hiszpański przygotował na Paryską Wystawę Światową w 1937 roku projekt pawilonu inspirowany architekturą regionalną¹. Wojna pokrzyżowała te plany i zgodnie z dyrektywami Louisa Araquistina, hiszpańskiego ambasadora w Paryżu, postanowiono nadać Pawilonowi funkcję propagandową i ukazać osiągnięcia republiki na polu edukacji, kultury, ekonomii, służb socjalnych itd. Miało to na celu uświadomienie dramatycznej sytuacji, w której znalazła się Hiszpania oraz pozyskanie międzynarodowych sojuszników i zdobycie wsparcia dla sił republikańskich². Projekt powstał

1 J. Alix Trueba, *Le pavillon espagnol de l'Exposition Universelle, Paris, 1937*, [w:] *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires de XXe siècle*, Paris 1998, s. 163.

2 R. Martín Martín, *El pabellon español en la exposicion Inuversel en Paris en 1937*, Seville 1983, s. 36-47.

w oparciu o grupę intelektualistów oraz przedstawicieli wolnych zawodów, którzy działali w sposób kolegiálny i nie byli niczym ograniczeni, poza problemami natury ekonomicznej, gospodarczej czy administracyjnej, wynikającymi z sytuacji w oblężonej Hiszpanii.

Pośród wielu osób wchodzących w skład owej grupy należy wspomnieć Josepa Renau. Jako artysta propagandowy oraz Generalny Dyrektor Sztuk Pięknych współdecydował on o ideologicznym wymiarze pawilonu oraz zaprojektował foto-kolaże, które zdobiły fasadę i wyznaczały poszczególne sekcje wystawy. Komisarzem pawilonu był filozof José Gaos, zaś wice-komisarzem José Bergamin. Poza nimi, wśród zaangażowanych w projekt znaleźli się Max Aub, attaché kulturalny ambasady hiszpańskiej oraz Juan Larrea, który został rzecznikiem prasowym pawilonu.

Architektami pawilonu byli Luis Lacasa oraz Lluís Sert. O ile edukacja w Weimarskim Bauhausie Louis'a Lucasa była połączona z dogłębną wiedzą na temat regionalnej architektury śródziemnomorskiej, Josep Lluís Sert, uczeń Le Corbusiera, był zagorzałym zwolennikiem architektury funkcjonalnej. Choć wywodzili się oni z różnych szkół architektonicznych, dzielili wiedzę na temat tego, co Josefina Álix określiła jako „budynek-wystawa”³.

Cechą pawilonu Hiszpańskiego był nacisk na innowacyjność, wyrażający się w połączeniu elementów awangardowych i społecznych – ponad 60% przestrzeni ekspozycyjnej zostało przeznaczone na prezentację sztuk użytkowych i ludowych. Cel polityczny projektu zakładał, że wśród uczestników wystawy znajdą się zarówno twórcy najbardziej oddani sprawie republiki, jak i tacy, których międzynarodowa sława mogła przyczynić się do uświadomienia sytuacji, w jakiej znajdowała się Hiszpania⁴. Wśród członków pierwszej grupy znalazł się m. in. Alberto Sánchez, rzeźbiarz właściwie nieznaną za granicą, niemniej ważny przedstawiciel hiszpańskiej awangardy; w drugiej grupie – Julio González, Joan Miró i Pablo Picasso. Ten ostatni przygotował dla Pawilonu obraz, który stał się jednym z najważniejszych, mitycznych wręcz obrazów XX wieku – *Guernicę* – dzieło pokazujące zbombardowanie przez siły niemieckie w końcu kwietnia baskijskiego miasta Guerniki. Dzieło to w języku wizualnym zsyntetyzowało różne, wcześniejsze osiągnięcia Picassa.

3 J. Álix Treuba, *1937 Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, Paris 1987, s. 36-47.

4 Ibidem.

2. *Guernica* Picassa – obraz dla konkretnego miejsca i przestrzeni

Choć polityczny wydźwięk oraz ogromne rozmiary (3,5 x 7 m) *Guerniki* upodabniają ją do malowidła ściennego, jest ona w rzeczywistości gigantycznym płótnem rozciągniętym na blejtramicie – miała zniknąć, gdy tylko wystawa dobiegnie końca. Według zachowanych planów, ściana, na której obraz był zawieszony, mierzyła właściwie tyle, co samo płótno, pozostawiono jedynie trochę ponad metr przestrzeni po bokach obrazu. Istnieją źródła dokumentujące liczne wizyty Picassa w pawilonie podczas jego budowy, które dowodzą, że wiedział on dokładnie, gdzie jego obraz zawiśnie, w jakiej relacji do architektury się znajdzie i w jaki sposób będzie oglądany przez publiczność⁵. Josep Renau wspominał po latach, że Picasso miał pierwszeństwo w wyborze miejsca dla swojej interwencji:

Facet zapomniał o Dorze Maar, zapomniał o wszystkim i pracował w szale, i zaczął pierwsze szkice. Zdziałał niezwykle silny impuls, a potem pojawiła się myśl, zobaczymy, co z tego będzie. Byłem jedną z niewielu osób, poza Luísem Sertem i Luisem Lucasa, które widziały, jak zaczął malować. Płótno w zasadzie jest malowidłem ściennym, którego rozmiar odpowiada wielkości ściany, którą wybrał, ponieważ ustalono, że nie będzie malował na elewacji zewnętrznej – odnosi się to do tego, co dzieje się teraz – co więcej wszystko miało znaleźć się za zasłoną. Ustalono, że tak właśnie będzie, ponieważ pawilon miał zostać całkowicie zniszczony. Po pierwszych targach ostala się tylko wieża Eiffla, wszystko pozostałe rozebrano. Dzieło powstało jako obraz na płótnie, aby można je potem zachować. [Picasso] mógł wybrać ścianę do powieszenia dzieła, mógł podjąć decyzję⁶.

Pawilon nie posiadał żadnej stałej ochrony. Dzieło zostało umieszczone właściwie na ulicy. Prawa strona budynku była otwarta od strony głównej alicy targowej, zaś lewa od strony zadaszonego patio, które służyło także jako teatr, kino i kawiarnia. Szczęśliwie nie nastąpił żaden atak na pawilon, zresztą nie wydaje się, żeby ktokolwiek się go obawiał. Obraz odgradzała

5 Op. cit., s. 103.

6 J. Renau, s/t dokument niepublikowany, s/f, Archiwum Muzeum Narodowego Renia Sofia.

jedynie delikatna, biała balustrada. Taka sama chroniła znajdującą się naprzeciwko ruchomą fontannę Caldera, wykonaną z wykorzystaniem rtęci z kopalni z Almanden. Rtęć miała zwrócić uwagę na jeden z powodów, dla których Niemcy zaangażowały się w konflikt: uzyskały obietnicę koncesji na wydobywanie w hiszpańskich kopalniach w przypadku wygranej sił Franco. Relacja przyczynowo-skutkowa (niemieckie bombardowanie a koncesja na wydobywanie) została więc odwzorowana z relacji przestrzennej pomiędzy *Guernicą* a dziełem Caldera.

Dyskurs wystawy miał swoją kontynuację w gablocie poświęconej Federico Garcia Lorce, który kilka miesięcy wcześniej został zamordowany przez faszystów, oraz dalej – w dziele *Rewolta krajów katalońskich* Joana Miró – muralu usytuowanym na półpiętrze klatki schodowej prowadzącej na drugie piętro.

Wydaje się szczególnie istotne, aby pokazać, że wartość i znaczenie *Guerniki* nie zależą wyłącznie od jej odniesienia do trudnej sytuacji historycznej, czyli konfliktu, który sparaliżował Hiszpanię w tym okresie, lecz są również rezultatem decyzji architektów, projektantów i zleceńodawców wystawy w pawilonie, a także późniejszych prezentacji dzieła. Wybór miejsca powieszenia obrazu czynił go albo początkiem albo końcem narracji wystawy, w zależności od tego, czy widz rozpoczynał trasę zwiedzania od schodów, które wiodły na pierwsze piętro w głównej fasadzie, czy wchodził do pawilonu prosto z ulicy – z tego właśnie punktu widzowie przechodzili przez galerie, w których znajdowały się kolaże ukazujące osiągnięcia drugiej Republiki. Sposób prezentacji *Guerniki* sprawiał, że nie mogła być ona postrzegana jako obraz sztalugowy; to, że nim jest, nie miało żadnego wpływu na sposób, w jaki zagarniała przestrzeń (nie wiemy, czy Picasso poza wyborem przestrzeni był w ten aspekt zaangażowany). Funkcjonowała jako malowidło ścienne, fragment architektury, podtrzymując dialog pomiędzy dziełami Caldera i Miró, foto-montażami Renau, tekstami, ludową ceramiką, fotografią Garcia Lorki oraz wielką mapą, która przedstawiała ewolucję konfliktu. Jej monumentalny format oraz relacja do architektury oraz innych prac wystawionych w Pawilonie, wymuszała na zwiedzającym, po pierwsze – by przeszedł wzdłuż jej płaszczyzny, oryginalnie od prawej do lewej; po drugie – by kontynuował zwiedzanie, udając się w stronę pozostałych dzieł zawierających odniesienia do Republiki.

Mając to na uwadze, można na nowo przemyśleć ten aspekt *Guerniki*, który dotyczy wyboru przez malarza przestrzeni, w której obraz miał wisieć oraz odnieść się do tego, że artysta wiedział, w jaki sposób widzowie będą się poruszać wewnątrz pawilonu, co było zupełnie niezwykle dla jego

praktyki twórczej. Wiemy, że Picasso posiadał znaczną wiedzę na temat historii malarstwa – kwestia, która pojawia się wielokrotnie w literaturze przedmiotu, zwykle w celu podparcia różnych hipotez na temat ikonograficznej genealogii *Guerniki*. Jednak w dotychczasowych badaniach brakuje analizy, w jakiej mierze lokalizacja dzieła w obrębie pawilonu mogła wpłynąć na pewne jego rozwiązania kompozycyjne. Odnoszę się tutaj do tego, co w historii sztuki nazywa się dziełem „lateralnym”. Przykłady takich dzieł można odnaleźć w kompozycjach obrazów bitewnych w korytarzach Prado lub w podwójnej perspektywie obrazu *Obmywanie nóg* Tintoretta – dzieła, które od początku zostało zaprojektowane jako dzieło „lateralne”, ponieważ miało zawisnąć na najdłuższej ścianie podłużnego refektarza. Stawiam tutaj hipotezę, że *Guernica* jest dziełem „lateralnym” – co oznacza, że w procesie jej powstawania Picasso brał pod uwagę uwarunkowania przestrzenne, zgodnie z którymi pierwsze odczytanie elementów retorycznych, struktury oraz ruchu w obrazie rozpoczynało się po stronie prawej; było to zdeterminowane jego usytuowaniem względem wejścia oraz monumentalnym rozmiarem, który wymuszał na widzu czytanie sekwencyjne, podążanie wraz z postaciami w lewo aż do natknięcia się na byka, który spełnia tutaj rolę kropki⁷. W przeciwieństwie do pozostałych dzieł Picassa, które miały wymiary sztalugowe i sugerowały ogląd frontalny, *Guernica* jest obrazem, który wymaga przesuwania się wzdłuż jego płaszczyzny. Zapewne prawdą jest, że ogląd frontalny jest wpisany w niemal każde dzieło Picassa, co, zgodnie z zasadami kubizmu, podkreśla dwuwymiarowość medium i jego płaszczyznowość. *Guernica* jest jednak wyjątkiem, i to z wielu powodów. Powieszona została bardzo nisko, w przestrzeni widza. Jest to fakt, który w ramach praktyki ekspozycyjnej wprowadzonej przez wojowniczy modernizm w nowojorskim MoMA za czasów Alfreda Barra – praktyki, która zresztą stała się normą – miał wpływ na wykreowanie intymnej relacji z obrazem. Jednak w przeciwieństwie do średniej wielkości obrazów, które powstawały w tamtym okresie, *Guernica* jest wielkowymiarowym malowidłem ściennym, a jego rozmiar pospołu z ruchem postaci oraz specyficznym sposobem wystawienia obrazu, wymuszał ogląd sekwencyjny, na który zwróciłam uwagę powyżej.

Fotografie, dokumentujące wygląd i układ pawilonu, oraz sposób instalacji odgradzającej barierki, wydają się wspierać moją hipotezę – barierka nie była bowiem usytuowana równolegle do płaszczyzny obrazu, ale diagonal-

7 Profesor Calvo Serraller przeanalizował także ruch postaci w obrazie od prawej do lewej, podkreślając, że jest to sposób czytania odwrotny do tego, w jaki sposób czytamy w kulturze zachodniej. Zob. F. Calvo Serraller, *„El Guernica” de Picasso*, Madrid 1999, s. 24.

nie, w znacznie mniejszej odległości od ściany po lewej stronie obrazu. Z jednej strony było to wymuszone bliskością pracy Caldera, ale z drugiej – uniemożliwiało widzowi odejście na tyle daleko od obrazu, by zyskać właściwy ogląd frontalny. W literaturze krytycznej i w późniejszych ekspozycjach dzieła zignorowano jednak wpływ, jaki na odczytanie obrazu, mogła mieć taka a nie inna instalacja dzieła w obrębie pawilonu.

3. *Guernica* rozpoczyna pielgrzymkę: przemiana w symbol

Po zakończeniu Wystawy Światowej obraz rozpoczął pielgrzymkę do różnych galerii i muzeów w Europie i Stanach Zjednoczonych. Odmienne konteksty, w których go wystawiano i różne sposoby jego prezentacji, przyczyniły się do modyfikacji jego symbolicznego znaczenia w ramach każdej z wystaw. Obraz przestał być wyłącznie przedstawieniem masakry z okresu hiszpańskiej Wojny Domowej, a stał się uniwersalnym symbolem pokoju, wywłaszczony z kontekstu zaczął nabierać znaczenia jako dzieło autonomiczne. Momentem kulminacyjnym tego procesu, który rozpoczął się wraz z pierwszą decyzją o ponownym wystawieniu obrazu, była jego muzeumifikacja w nowojorskim MoMA, początkiem zaś – wystawa zorganizowana przez marszanda Paula Rosenberga w 1938 r., podczas której *Guernica* wraz z dziełami Matisse'a, Braque'a i Legera, pojechała do Skandynawii. Proces ten był dalej kontynuowany: w wystawach zorganizowanych przez Rolanda Penrose'a w Wielkiej Brytanii w celu zebrania pieniędzy na cele Republiki, w charakterystycznej aranżacji wystawienniczej zapoczątkowanej przez MoMA, a także we wszystkich ekspozycjach w ramach niemal dwudziestoletniego *tournée* dookoła świata. Na układ tych ekspozycji Picasso nie miał już żadnego wpływu⁸.

Guernica stała się dziełem autoreferencyjnym. Została odseparowana od kontekstu Pawilonu Hiszpańskiego, choć jeszcze niepełnie od jego ideologicznego wymiaru. Decyzje Rolanda Penrose'a podczas brytyjskiego *tournée* obrazu przyczyniły się do nadania mu statusu wręcz mitycznego; chociaż został oderwany od kontekstu i odseparowany od prac, z którymi dzielił przestrzeń Pawilonu w 1937, nie podróżował sam – razem z nim podróżowały szkice i postscripta, które zwiastowały potężną siłę oddziaływania tego

8 G. van Hensbergen, „*Guernica*”. *La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona 2005, s. 106.

malarskiego geniuszu⁹. Podczas pierwszej wystawy, w Londynie w 1938 roku, *Guernica* nie została zauważona. Było to w Burlington Galleries – w awangardowej galerii, która w 1936 roku zorganizowała Międzynarodową Wystawę Surrealistów¹⁰. Na fotografiach opublikowanych w magazynie „*Cahiers d'Art*” można podziwiać przestrzenną, naturalnie oświetloną galerię oraz wystawę rysunków i szkiców olejnych otaczających obraz, które zostały zamontowane w dwóch naprzeciwległych rzędach na wysokości wzroku – 1,5 i 2 m. Obraz, powieszony na jednej z podłużnych ścian – ponieważ wejście było ułożone po prawej – czytało się od prawej do lewej, by w końcu uzyskać ogląd frontalny; była to prezentacja podobna do tej w Hiszpańskim Pawilonie. Z uwagi na wysokość galerii obraz zawisł 20 cm nad ziemią i górną krawędzią dosięgał sufitu¹¹.

W londyńskiej Whitechapel Gallery w 1939 roku rysunki zostały ponownie zaprezentowane wraz z *Guernicą*. Wystawa ta, otwarta w wyraźnie robotniczej części miasta, osiągnęła ogromny sukces, a kontekst, w jakim dzieło zostało pokazane, wpłynął na przywrócenie mu jego politycznego zabarwienia: wieczorami wyświetlano filmy na temat Wojny Domowej¹².

4. *Guernica* dociera do MoMA i zyskuje miejsce w historii modernizmu

W 1939 roku *Guernica*, wraz ze szkicami i postscriptami, wyruszyła do Stanów Zjednoczonych celem zebrania funduszy dla republikańskich uchodźców. Na antywojennej wystawie w San Francisco Art Museum, otwartej na trzy dni przed niemiecką inwazją na Polskę, *Guernica* została pokazana obok cyklu grafik Picassa *Sny i kłamstwa Franco* oraz obrazów Goi, Daumiera, Dixy, Grosza, Orozco. W Fogg Art Museum w Cambridge, Massachusetts w 1941 roku została zaś powieszona ponad dwa metry nad podłogą – niczym ekran kinowy; decyza ta, oprócz narzucenia frontalnego oglądu i zniwelowania jego *lateralności*, wpłynęła na zminimalizowanie możliwości intymnego doświadczenia dzieła przez widza, który nie mógł już w pełni uczestniczyć w jego przestrzeni poprzez przesuwanie się wzdłuż jego płaszczyzny od jednej strony do drugiej.

9 Wymiana listów pomiędzy Picassem a Penrosem została opublikowana [w:] E. Cowling, *Visiting Picasso. The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, London 2006, s. 37-47.

10 F. Martin Martin, op. cit., s. 34.

11 *Exposition du 'Guernica' et de 67 esquisses ou dessins préparatoires au New Burlington Galleries de Londres*, [w:] „*Cahiers d'art*”, nr 104, Paris 1939, s. 80.

12 G. van Hensbergen, op. cit., s. 119.

Pod koniec 1939 roku *Guernica* została pokazana w MoMA w ramach retrospektywy Picassa: *Picasso: 40 lat jego sztuki*¹³. Wtedy też ustalona została klasyczna dla jej prezentacji formuła wystawiennicza, mająca potem obowiązywać przez kolejne czterdzieści lat: *Guernica* powieszona została niemal na poziomie podłogi i wpasowana w wymiary *white cube* w sposób zachęcający do intymnego odczytania dzieła – sposób, który muzeum opracowało już na potrzeby stałej kolekcji. Alfred H. Barr, w tym okresie dyrektor MoMA, zdecydował się pokazać *Guernicę* na drugim piętrze muzeum, na końcu podłużnej galerii, w otoczeniu dzieł nie mających nic wspólnego z dramatycznymi obrazami malowanymi przez Picassa w 1937 roku: po jej prawej stronie znalazła się *Kobieta przed lustrem* (1932), po lewej – *Panny z Avignon* (1907). Fotografia wystawy z 1947 roku ukazuje, że w sposobie prezentacji obrazu położono nacisk na ogląd frontalny; został on wciśnięty w przestrzeń na końcowej ścianie galerii o dokładnych wymiarach obrazu, oświetlonej jasnym, rozproszonym światłem¹⁴. Jak słusznie zauważył Gijs van Hensbergen, taki sposób prezentacji pozwalał na kontemplację obrazu w sposób wolny od zakłóceń Pawilonu Hiszpańskiego, takich jak: rozbryzgujące i migoczące fale rtęci z rzeźby Caldera, poruszające fotografie Garcia Lorki i odgłosy dobywające się z baru |aby móc| skupić uwagę całkowicie na *Guernice*¹⁵.

Po zbombardowaniu Pearl Harbour *Guernica* stała się dziełem o uniwersalnym wydźwięku antywojennym. Jednak, gdy wojna dobiegła końca, na wielu wystawach nie prezentowano jej już jako świadectwa, lecz przede wszystkim podkreślano jej status jako dzieła sztuki. Stopniowo traciła swój wymiar polityczny, który wiązał ją ze sferą pamięci, tekstami z tamtego okresu oraz aktywizmem, wyrażającym się chociażby w zbiórkach pieniędzy dla republikańskich uchodźców. W zamian została wpisana w neutralny kontekst wystawienniczy, zgodnie z którym pokazywano ją w sąsiedztwie innych dzieł Picassa, nieodnoszących się do konfliktów z roku 1937. Jednak przy wielu okazjach *Guernica* ponownie pojawi się w towarzystwie szkiców i postscriptów.

Neutralna formuła prezentacji *Guerniki* był szczególnie propagowana na początku lat 50., za kadencji konserwatywnego senatora Josepha

McCarthy, kiedy to usiłowano usunąć w cień jakiegokolwiek związku z komunizmem¹⁶. MoMA usunęła z podpisu pod obrazem wszelkie historyczne i polityczne odniesienia. Jak zauważył Van Hensbergen:

*Wszelkie odniesienia do Franco lub Wojny Domowej zostały dyskretnie usunięte z wyjaśniającego tekstu, umieszczonego przy obrazie. W ten sposób – znamionując pierwszy krok ku uniwersalizacji dzieła – usiłowano przekonać niewinnego widza, że malowidło reprezentuje nienawiść wobec wojny i przemocy... Na tle białych ścian modernistycznej świątyni, bardziej niż kiedykolwiek wcześniej *Guernica* stała się po prostu obrazem¹⁷.*

Chociaż MoMA faktycznie była pod polityczną presją stworzenia wystawy ahistorycznej i akontekstualnej, w rzeczywistości była to praktyka, którą zainicjował już Alfred Barr w formule wystawy *Kubizm i sztuka abstrakcyjna* (1936). W tekstach jej towarzyszących nie pojawiły się żadne odniesienia do faktu cenzurowania tych dwóch języków artystycznych przez reżimy totalitarne: niemiecki i sowiecki. Barr położył nacisk przede wszystkim na formalne i lingwistyczne aspekty prac¹⁸. I tak *Guernica* została wpisana w ową pozornie neutralną ramę na lata.

Jednak w Europie wciąż podkreślano polityczne odniesienie dzieła, na co wskazują wycinki prasowe i przedstawienia bombardowania *Guerniki* włączone do katalogu wydanego przez Moderna Museet de Estocolmo, które pokazało *Guernicę* i szkice do niej w 1956 roku¹⁹. Willem Sandberg zaś, podczas wystawy w Stedelijk Museum w Amsterdamie w tym samym roku, do prezentacji *Guerniki* wybrał podłużną przestrzeń – podobną do tej w pawilonie z 1937 roku – i umieścił dzieło na końcu jednej z jej krótszych ścian; taka instalacja wystawy nadal sugerowała czytanie frontalne, ale pozostawiała przestrzeń kilku metrów po prawej i lewej stronie obrazu, co otwierało możliwość jego lektury od jednej strony do drugiej, w sposób dużo dogodniejszy niż

13 Na temat amerykańskiego tournée obrazu w latach 1939-41 zob.: P. Esteban Leal (red.), *Documentación científica*, [w:] *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso*, Madrid 1998, s. 27.

14 Ten sposób ekspozycji dzieła i jego relacja do architektury, kontekstu i sztucznego światła idealnie wpasowywały się w ekspozycje dzieł amerykańskiego modernizmu, dla którego paradygmatyczne są obrazy Jacksona Pollocka.

15 G. van Hensbergen, op. cit., s. 147.

16 S. Guillbaut, *How New York stole the idea of Modern Art*, Barcelona 1990.

17 G. van Hensbergen, op. cit.

18 M. A. Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts 2001, s. 81.

19 O. Sköld (reż.), *Guernica*, Estocolmo 1956.

w MoMA. Co więcej, *Guernica* został oświetlona przez duże boczne okna górnego piętra muzeum, co, choć nie najlepsze dla konserwacji dzieła, przywoływało kontekst jego prezentacji w Pawilonie Hiszpańskim.

Jednego z czynników determinujących percepcję dzieła nigdy nie zdołano wyeliminować: tendencji do odczytywania go od jednej strony do drugiej, a nie tylko od frontu. Manolo Valdes w ramach cyklu audycji *Documents* w Hiszpańskim Radio Narodowym opowiedział, jakie wrażenie podczas pierwszej wizyty w MoMA zrobiła na nim skala obrazu:

Ponieważ przestrzeń, w której znajdowało się dzieło, nie była zbyt duża, miało się wrażenie, że wymaga ono przestrzeni, jaką dopiero później zyskało w Casón. MoMA jest muzeum o mniejszej skali, w którym ledwie można było dzieło obejść czy przejść od jego jednej strony do drugiej, by zobaczyć je właściwie²⁰.

5. Przybycie do Hiszpanii: od symbolu politycznego do arcydzieła

Po śmierci Francisco Franco w 1975 roku *Guernica* odbyła swoją ostatnią podróż: do Hiszpanii. Proces to tego prowadzący był powolny, wzbudzał wiele polemik i nie obył się bez przeszkód²¹. Jak komentował Josep Renau:

Guernica to sprawa polityczna, wciąż bardzo żywa... Guernica musi teraz powrócić do Hiszpanii. Musi wrócić jak najszybciej, ponieważ to, że Guernica może przyjechać od tego, że przyjedzie dzieło otchłań²².

Według *Documents* Bergamin miał wątpliwości związane z powrotem *Guerniki*, porównując to wydarzenie do powrotu znumifikowanych zwłok Azaña czy Juana Ramóna Jiménez²³. Jak mówił Minister Kultury Íñigo Cabero, jej obecność w Hiszpanii znamionowała koniec przejściowego

20 *El Guernica de Picasso, 52' 55"*, *Documentos*, Spanish National Radio (Elvira Marteles, reż.).

21 Na temat problemów związanych z powrotem *Guerniki* do Hiszpanii patrz: F. Martín Martín, op. cit.; G. van Hensbergen, op. cit.

22 J. Renau, op. cit., anverso p. 2 de Picasso, 52' 55".

23 *El Guernica de Picasso, 52' 55"*, *Documentos*, Spanish National Radio (Elvira Marteles, reż.).

okresu kształtowania się demokracji oraz zagojenie ran otwartych przez Wojnę Domową, rodzaj pojednania²⁴. W Hiszpanii obraz odzyskał swoje pierwotne, polityczne znaczenie, które zostało mu odebrane przez akontekstualne strategie MoMA: *Guernica* przestała być wyłącznie obrazem przynależnym do historii sztuki, a stała się ponownie symbolem Wojny Domowej²⁵.

W 1981 roku obraz osiadł na stałe w Madrycie. Jego nową siedzibą stał się Casón del Buen Retiro – jeden z budynków Muzeum Prado, poświęcony kolekcji dziewiętnastowiecznej – a dokładniej ozdobiona malowidłami sufitowymi galeria Lucasa Jordana. Architekci, którzy zaadaptowali przestrzeń do prezentacji obrazu, J. L. Picardo i J. M. García Paredes, zaprojektowali bardzo widoczną aparaturę, która przedkładała względy bezpieczeństwa nad przestrzenne doświadczenie *Guerniki* przez widza i jego kontakt z dziełem²⁶. Jej celem było ponadto zagwarantowanie takiej relacji pomiędzy malowidłami Jordana i *Guernicą*, by nie wchodziły ze sobą w konflikt wizualny.

Pancerna szklana gablota wymusiła podniesienie obrazu prawie o metr i oddzieliła go od publiczności na odległość pięciu metrów²⁷. Jeśli porównamy tę instalację z wcześniejszymi opisami prezentacji, podczas których obraz był wpasowywany w wymiary ściany, widoczne staje się, że tym razem *Guernica* sprawiała wrażenie, jakby unosiła się w powietrzu; instalacja ta podkreślała status *Guerniki* jako obrazu sztalugowego, usuwając w cień jej podobieństwo do malarstwa ściennego, pozostawiając jedynie nieznaczna możliwość odczytywania jej od jednej strony do drugiej. Co więcej, podobnie jak Fogg Muzeum w roku 1941 forsowała uproszczoną percepcję dzieła.

Wydaje się, że obraz, strzeżony przez Gwardię Cywilną wyposażoną w pistolety maszynowe oraz flagę hiszpańską, miał uosabiać przekonanie o powrocie uchodźców republikańskich, których należy bronić przed aktami terrorystycznymi i traktować z honorami – pamiętajmy, że praca nigdy wcześniej

24 G. van Hensbergen, op. cit., s. 351.

25 M. Ángeles Layuno Rosas, „Guernica”: museos e instalaciones, [w:] *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, *Historia del Arte*, t. 6, 1993, s. 607-646. Layuno Rosas analizuje różne architektoniczne pomysły na umieszczenie obrazu, gdyby został umieszczony w mieście Guernica, które zostały zgłoszone do konkursu, koordynowanego przez Juntas Generales y la Diputación de Vizcaya.

26 Na ten temat, patrz: C. Garrido, *El descanso del guerrero. Algunas consideraciones y recuerdos de la llegada del Guernica e España*, [w:] P. Sedano (red.), *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte*, Santander 2002, s. 305-309.

27 Na temat technicznych aspektów szklanej gabloty, zob: M. Ángeles Layuno Rosas, op. cit., s. 365.

nie była w Hiszpanii²⁸. Dowodzi to, że sytuacja w Hiszpanii po przejściu od dyktatury do demokracji wciąż nie była stabilna (kilka miesięcy wcześniej, 23 lutego, próbowano dokonać zamachu stanu). Tym samym widz zmuszony był spoglądać na obraz jak na relikwię, co w rozszerzeniu odnosiło się do wszystkiego, czego wcześniej dotknął. Jako przykład Van Hansbergen przypomina wymowną anegdotę: podczas retrospektywy Picassa zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Współczesnej w Madrycie „ze szczególną atencją potraktowano drewnianą skrzynię, w której *Guernica* została przetransportowana z MoMA”²⁹.

Z drugiej strony, interpretacja *Guerniki* jako nadzwyczajnego arcydzieła stworzonego przez genialnego malarza, nadana jej przez Rolanda Penrose'a podczas wystawy w New Burlington Galleries, została powtórzona przez podarowanie państwu hiszpańskiemu przez potomków malarza pełnej kolekcji szkiców przygotowawczych, które od tego momentu zawsze już były wystawiane razem z dziełem.

Kiedy w 1992 roku obraz został przeniesiony do Muzeum Narodowego Reina Sofia, ponownie wystawiono go za wielką szybą, co wyglądało jak mniejsze pomieszczenie wpisane w ramy większego, by „zniwelować wrażenie, jakby dzieło było uwięzione”. Wszystko to zostało przygotowane dla przestrzeni ekspozycyjnej o wymiarach 10 x 11 m, zwanej *El Grano* (wyprysk), która została otwarta w centralnej części galerii południowych. Jednak dzieło nie pozostało na długo ani w tej przestrzeni, ani w ten sposób wystawione³⁰. W 1995 roku minister Carmen Alborch zdecydował o usunięciu szyby; dopiero wtedy, po raz pierwszy w Hiszpanii, można było zobaczyć *Guernicę* jako obraz. Dla skąpej kolekcji Reina Sofia obecność tego słynnego obrazu jest szczególnie ważna; jest to jeden z najbardziej wyrazistych przypadków, w których to jedno dzieło ustanawia muzeum³¹.

Znaczenie *Guerniki* w relacji do przestrzeni i widza, modyfikowane przez kolejne decyzje muzeologiczne i strategie wystawiennicze, znacząco się zmieniło na przestrzeni ostatnich siedemdziesięciu lat. W rezultacie dzieło doświadczyło semantycznego wysiedlenia. W 1937 roku *Guernica* nie była autonomicznym dziełem sztuki, była pracą kontekstualną, która w formie instalacji i w zgodzie z generalnym politycznym dyskursem oraz światopoglądem, który dzieliła z innymi pracami znajdującymi się w pawilonie, konstruowała dla widza ścieżkę zwiedzania pawilonu, odpowiadającą przestrzeni, w którą wkraczał, ścieżkę, która rozpoczynała się na ulicy od architektury Seta i Lucasa, rzeźb Alberto Sancheza i malowideł Renau, a miała swoją kontynuację wzdłuż *Guerniki* w kierunku prac Caldera, fotografii Garcia Lorki oraz Miró. To właśnie przez różne sposoby jej prezentowania po opuszczeniu Paryża i przez strategie, które nadały znaczenie jej późniejszym re-ekspozycjom – wspieranym przez szkice przygotowawcze i postscripta budujące wokół niej onanistyczny dyskurs – *Guernica* znalazła swoją istotę, którą buduje to, że wszelkie otaczające ją dyskursy zawsze kończą się w obrazie, i która, gdyby próbować wpisać ją w jeden z nich, znalazłaby miejsce w dyskursie formalnej ewolucji języka artystycznego awangardy.

W 1937 roku widz był poruszony sytuacją republikańskiej Hiszpanii symbolizowaną przez pawilon i każde ze znajdujących się w nim dzieł; jednak w późniejszych wystawach *Guerniki* ten kontekst zniknął. Pozostało samo dzieło. Uwidacznia to proces, w toku którego *Guernica* przestała być symbolem politycznym, a stała się arcydziełem artystycznym; sposób jej prezentacji wyciszał polityczne odniesienie w celu uwypuklenia wartości formalnych. Ten proces rozpoczął się wraz z przybyciem obrazu do MoMA i stał się normą w erze McCartianizmu. Organizowano wystawy, których cała aranżacja skłaniała do przyjęcia postawy kontemplacyjnej, w przeciwieństwie do wywołania empatii czy jakichkolwiek skojarzeń politycznych. Sądzę, że *Guernica* jest obrazem, który uzyskał sporą autonomię wraz z włączeniem jej do kanonu historii sztuki. Ponowne odwołanie do jej wymiaru politycznego, które nastąpiło po jej powrocie do Hiszpanii w 1981 roku, było stopniowo eliminowane w kolejnych wystawach, chociaż projekt Manuela Borja-Virell oraz Lynne Cooke z 2008 i 2009 roku w pewnym stopniu zachował oryginalny historyczny i polityczny kontekst.

Tłumaczenie: Monika Kędziora

28 Tak to przedstawiano w ówczesnej prasie. W gazecie „ABC” pojawił się artykuł zatytułowany *Powrót ostatniego uchodźcy* (Madryt, 10 września 1981). Tego samego dnia, szesnaście innych gazet zamieściło nagłówek: „Dziś ostatni wraca do Madrytu”.

29 G. van Hansbergen, op. cit., s. 359.

30 M. Ángeles Layuno Rosas, op. cit., s. 641. Autorka ta opublikowała plany drugiego piętra Muzeum Reina Sofia oraz szkice szyby, która zamykała *El Grano*.

31 Niestety nie udało mi się dostać fotografii, przedstawiających ekspozycje dzieła po 1992 roku. Osoba odpowiedzialna za Dział Fotografii w Reina Sofia stwierdziła, że jest to „wrażliwy” materiał.



Fasada Pawilonu
Hiszpańskiego, 1937
[dzięki uprzejmości
Museo Reina Sofia]



Wnętrze Pawilonu
Hiszpańskiego, 1937
[dzięki uprzejmości Museo
Reina Sofia]



Guernica w Muzeum Reina,
fot. Joaquín Cortés
[dzięki uprzejmości
Museo Reina Sofia]



Guernica w Pawilonie
Hiszpańskim, 1937
[dzięki uprzejmości
Museo Reina Sofia]



Guernica w Mediolanie,
1953, fot. Renè Burri



Guernica w Burlington Galleries
w Londonie, 1938
[Cahiers d'Art Review]

GEORGI GRUEW

Uczestnik stacjonarnych studiów doktoranckich na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, magister prawa oraz historii sztuki (UAM), aplikant adwokacki Okręgowej Rady Adwokackiej w Poznaniu.

* Niniejszy tekst bazuje na pracy seminaryjnej mojego autorstwa powstałej w 2009 r. pod kierownictwem prof. Szczęsnego Skibińskiego pt. *Ikonografia map Pomorza Eilhardusa Lubinusa* (IHS UAM) oraz informacjach uzyskanych latem 2009 r. w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Część ustaleń wykorzystano w sierpniu 2010 r. w prowadzonym przeze mnie blogu (<http://arthistory.blogspot.com/2010/08/wielka-mapa-i-sredni-posazek.html>).

Ikonografia Wielkiej Mapy Księstwa Pomorskiego Eilhardusa Lubinusa*



Georgi Gruew

Wykonana na podstawie pomiarów Eilhardusa Lubinusa (Eilerta Lübbena) i jego nieznanego z imienia pomocnika mapa nosi oficjalną nazwę *Nova Illustrissimi Principatus Pomeraniae Descriptio...* (*Nowy opis najjaśniejszego księstwa pomorskiego...*). Dzieło to, będące jednym z najistotniejszych artefaktów sztuki Księstwa Zachodniopomorskiego, ukończono w 1618 roku i stanowi ono dowód nawiązywania na dworach szczecińskim i wołogoskim do żywotnych w tym okresie koncepcji ideowo-artystycznych obecnych w sztuce niderlandzkiej, a także włoskiej oraz państw Rzeszy. Koncepcja dzieła dostarczającego całościowej wiedzy na temat przedstawianego terytorium wskazuje, iż zlecający (Filip Juliusz i Filip II) zmierzali do ukazania regionu mając na uwadze nie tylko kartograficzną dokładność, ale także historię i biologię Pomorza. W tym celu planowano uzupełnić pracę poprzez stworzenie kroniki pióra Jürgena Valentina von Winther oraz sporządzoną przez Lubinusa w latach 1611-1612 rozprawę naukową¹. Nacisk na informacje pozageograficzne uwypukla nietypową strukturę mapy, w której centrum pola obrazowego otoczono widokami miast w formie bordiury, a także pomniejszonymi herbami szlachty pomorskiej. Dodatkowo na obszarze Bałtyku umieszczono dwa drzewa genealogiczne Gryfitów i dynastii rugijskiej, mające uzasadniać legitymację do władzy nad wyspą po śmierci Wisława III w 1325 roku.

Już na pierwszy rzut oka mapa ta znacznie różni się od innych prac kartograficznych. Większość pola obrazowego zajmuje widok Księstwa Zachodniopomorskiego, w którym szczególną uwagę zwraca nacisk kartografa na centralny region ukazanego państwa. Po prawej stronie umieszczono meda-

¹ Rozprawa nosi tytuł *Beschreibung des Pommernlandes D. Eilhardi Lubini, p.p. Rostock; Qui jussu Principis magnan Geographicam cum hac descriptione conficere conatus est*. Do tego tekstu Eilhardus Lubinus załączył spis 77 ryb pomorskich, zarówno słodkowodnych, jak i słonowodnych.