

Το κείμενο που μεταφράζεται εδώ προέρχεται από την απομαγνητοφώνηση της διάλεξης που έδωσε ο ομότιμος καθηγητής ιστορίας της τέχνης του University of California, Berkeley, T. J. Clark¹, ως προσκεκλημένος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, στο Αμφιθέατρο του Μουσείου Μπενάκη (Κτήριο οδού Πειραιώς) το Σάββατο 7 Δεκεμβρίου 2013². Κατά την απόδοση του κειμένου διατηρήθηκε ο προφορικός χαρακτήρας της διάλεξης. Η Σύνταξη εκφράζει στον καθηγητή Clark τις θερμές της ευχαριστίες.

1. Για μια κριτική αποτίμηση του έργου του T. J. Clark βλ. Παναγιώτης Μπίκας, «Για τον T. J. Clark», *Ιστορία της τέχνης*, 2, καλοκαίρι 2014, σσ. 59-80.

2. Πολλές ιδέες που περιλαμβάνονται στη διάλεξη περιέχονται στο βιβλίο του Timothy J. Clark, *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica*, Πρίνστον και Οξφόρδη, Princeton University Press, 2013. Η διάλεξη υπάρχει μαγνητοσκοπημένη στη διεύθυνση <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1108> (πρόσβαση: 18/4/2014).

Η Guernica του Picasso

T. J. Clark

Η διάλεξη αυτή αφορά την *Guernica*, ένα ζωγραφικό έργο με ιστορικό θέμα, το οποίο για κάποιο λόγο αρνείται να πεθάνει. Ξεκινώ την παρουσίασή μου δείχνοντας μια φωτογραφία του τότε Πρέσβη των Ηνωμένων Πολιτειών στα Ηνωμένα Έθνη, John Negroponte, το 2001, ενώ ποζάρει για την κάμερα μπροστά στην περίφημη πλέον τοιχογραφημένη εκδοχή της *Guernica* στον προθάλαμο του Συμβουλίου Ασφαλείας. Ο Negroponte είχε –σχετικά πρόσφατα– ολοκληρώσει την υπηρεσία του ως Πρέσβη στην Ονδούρα, κατείχε δηλαδή υψηλή διοικητική θέση στον πόλεμο των Κόντρας εναντίον των Σαντινίστας. Προφανώς σε αυτό το σημείο δεν γινόταν αντιληπτή η παραφωνία μεταξύ των τρομοκρατημένων άμαχων πολιτών (που απεικονίζονται στο έργο του Picasso) και των ροδαλών προσώπων εκείνων που μεθόδευαν τον θάνατό τους. Τα πράγματα, όπως γνωρίζετε, επρόκειτο να αλλάξουν. Η *Guernica* κρίθηκε απορριπτέα: η κυβέρνηση των Ηνωμένων Πολιτειών κατά την προετοιμασία της εισβολής στο Ιράκ ζήτησε να καλυφθεί η τοιχογραφία. Και φυσικά οι εκθροί των Ηνωμένων Πολιτειών αντεπιτέθηκαν. Εδώ, βλέπουμε το στιγμιότυπο που αποτύπωσε φωτογραφικά ένας διαδελωτής στο Λονδίνο το 2004 [εικ. 1]. Είναι μία από τις εκατοντάδες, χιλιάδες ίσως, τέτοιες επανεμφάνσεις του έργου μέσα στα χρόνια που ακολούθησαν την εφαρμογή του δόγματος «Σοκ και Δέος». Στο διαδίκτυο μπορεί να βρει κανείς εκατοντάδες ανάλογες περιπτώσεις επαναχρησιμοποίησης της *Guernica* στο παρόν.

Δεν θα μιλήσω άμεσα για τον ρόλο της *Guernica* του Picasso από τη στιγμή της επαναποικιοποίησης της Μέσης Ανατολής από τη Δύση αλλά, κατά μία έννοια, όλα όσα θα πω στη συνέχεια σκιαάζονται από αυτή. Πώς συνέβη δηλαδή –αυτό είναι το βασικό ερώτημα της διάλεξής μου– ένα ζωγραφικό έργο του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου να φτάσει να θεωρείται εμβληματικό της κρατικής βίας, με τον τρόπο που δηλώνουν αυτές οι φωτογραφίες; Τι ήταν αυτό που έκανε την *Guernica* –και συνεχίζει να την κάνει– να λειτουργεί ως χρήσιμο, όπως φαίνεται, ακόμη και αναγκαίο, οπτικό ανάλογο του ολοκληρωτικού πολέμου;

1.
Αντιπολεμική
διαδήλωση, 2004.



Η προσέγγισή μου θα είναι περιορισμένη. Δεν θα υποκριθώ ότι θα δώσω έναν πλήρη απολογισμό σε σχέση με το ζωγραφικό έργο και ό,τι συνολικά το αφορά –μία και μόνη διάλεξη δεν μπορεί να ελπίζει ότι θα καταφέρει κάτι τέτοιο– αλλά μάλλον προτιμώ να ξανασκεφτώ την *Guernica* ως προς τη μορφή της, έχοντας κατά νου ερωτήματα σχετικά με την εικονογραφική της δομή. Με απασχολούν ερωτήματα που αφορούν, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, τον χώρο της εικόνας – το πώς μεταχειρίζεται το έξω και το μέσα, την απόσταση και την εγγύτητα, την έδραση ή την απουσία έδρασης των μορφών στο έδαφος. Θα υποστηρίξω ότι τούτες οι πλευρές της *Guernica* απαιτούν την προσοχή μας, καθώς σε αυτές, και μέσω αυτών, ο Picasso κατάφερε να αποδώσει την αίσθησή του για όσα συνέβησαν στη μικρή βασκική πόλη. Θα μιλήσω για το πώς αυτή η συγκεκριμένη αεροπορική επιδρομή μάλλον σηματοδότησε μια αλλαγή όχι μόνο στις πολεμικές τεχνικές του 20ού αιώνα, αλλά και στον συνολικό χαρακτήρα της μοντέρνας ζωής.

Για να το πω ξεκάθαρα και να επαναλάβω τη βασική μου θέση: για τον Picasso, αυτό σήμαινε ότι χρειαζόταν να αποφασίσει τι είδους χώρο απαιτούσε το νέο θέμα. Ο χώρος ήταν το μεγάλο ενδιαφέρον του Picasso – ο τρόπος του να σκέφτεται τον κόσμο. Δεν μπορώ να επιχειρηματολογήσω εδώ διά μακρόν σχετικά με τους λόγους για τους οποίους υποστηρίζω κάτι τέτοιο, είναι εξάλλου ένα από τα κεντρικά θέματα που με απασχολούν στο βιβλίο μου που κυκλοφόρησε πρόσφατα, επί της ουσίας όμως πρόκειται για κάτι απλό. Γνωρίζουμε όλοι ότι ο Picasso ήταν ένας καταστροφέας. Είναι προφανές ότι η τέχνη του προσπέρασε πολλές από τις δοκιμασίες της οπτικής απομίμησης που μέχρι τότε η απεικόνιση θεωρούσε δεδομένες· αλλά αυτή η εργασία της αμφιβολίας και της αναίρεσης τον έφερε, νομίζω, μπροστά σε μια αναπόφευκτη δοκιμασία επάρκειας (*adequacy*)



2.
Pablo Picasso
Ψωμί και πιάτο με φρούτα,
1908-1909, λάδι σε
καμβά, 163,7 x 132,1 εκ.,
Kunstmuseum, Βασιλεία.

στην τέχνη. Η αλήθεια μιας απεικόνισης –η ικανότητά της να παρουσιάζει μια συγκεκριμένη πτυχή του κόσμου με έναν τρόπο που θα εμφανιζόταν στον θεατή ότι παράγει αληθινή γνώση– ήταν αδιαχώριστη από τον διακριτό χαρακτήρα του τρόπου απόδοσης του χώρου. Στην περίπτωση του έργου *Ψωμί και πιάτο με φρούτα* [1908-1909] του Picasso [εικ. 2], για παράδειγμα, φαίνεται ότι η εικόνα είναι μάλλον πειστική ως προς την αίσθηση ότι μερικές φορές –ίσως ευοίωνα, ίσως δυσοίωνα– ολόκληρος ο κόσμος των οικείων σε εμάς πραγμάτων μπορεί να αποκτήσει μιαν απολύτως μόνιμη όψη. Τα υπάρχοντά μας επιστρέφουν το βλέμμα μας με μια ακινησία που τη συναντάμε στην αρχαία Αίγυπτο. Έτσι, μιλώντας από την άποψη του χώρου, η συμμετρία και η ακαμψία κυριαρχούν. Ο κόσμος είναι κλειστός και αυτάρκης· κοιτάξτε πώς αυτή η βαριά κουρτίνα στο βάθος περικλείει τα πάντα. Βεβαίως, αυτός είναι ένας μόνο από τους πολλούς πιθανούς τρόπους με τους οποίους ο χώρος μπορεί να βιωθεί από τα ανθρώπινα υποκείμενα, αλλά ένας πίνακας –αυτό είναι το θέμα– θα πρέπει να οδηγεί προς έναν τρόπο ο οποίος ενυπάρχει στον κόσμο των αντικειμένων που ο πίνακας ατενίζει ή φαντάζεται. Ο πίνακας θα πρέπει εντέλει να έχει αδράξει μια συγκεκριμένη μορφή του χώρου.

Ο Picasso είναι για μένα ζωγράφος ιστορικών θεμάτων (*history painter*). Αυτή η παραδοχή μου αποτελεί μάλλον κοινή πεποίθηση για τους περισσότερους από εμάς: είναι η φρίκη και η διάλυση των τελευταίων 100 χρόνων που διαμόρφωσαν και εμπλούτισαν την αντίληψή του για τον κόσμο. Αλλά ως επί το πλείστον τούτο

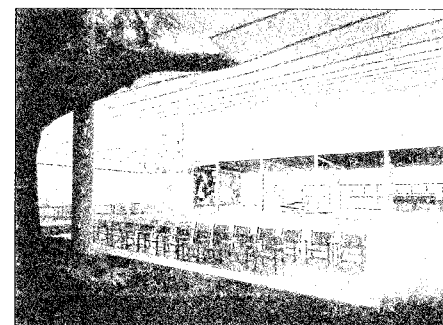
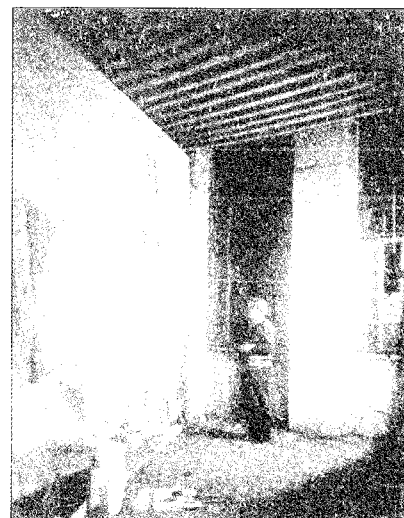
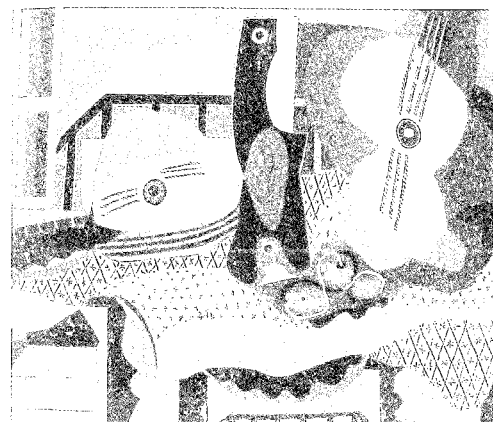
συνέβη, πιστεύω, σε δομικό επίπεδο: αυτή η περίοδος εμφανίστηκε στον Picasso μεταμφιεσμένη σε μια μορφή ζωής –ένα σχήμα κατανόησης– που έπνεε τα λείψια. Περιγράφω όλα αυτά, στο ευρύτερο πεδίο της ζωγραφικής του Picasso, με τη φράση «το τέλος του χώρου-δωματίου» (*room-space*). Βλέπουμε το έργο *Κιθάρα και μαντολίνο*, του 1924, ένα από τα σημαντικότερα ζωγραφικά έργα του Picasso [εικ. 3]. Η τέχνη του Picasso αφορά ακριβώς στο τέλος του χώρου-δωματίου. Με τον όρο «χώρος-δωμάτιο» εννοώ απλώς ένα συναίσθημα και μια αίσθηση εμπιστοσύνης σε έναν κόσμο που ορίζεται από τέσσερις τοίχους, που εξασφαλίζει μπροστά μας έναν κοιντό, κοινό, απτό, οικείο κόσμο πραγμάτων. Στο βάθος υπάρχει προφανώς ένα παράθυρο και ένα μπαλκόνι. Αλλά εδώ μπροστά, όπου βρισκόμαστε, ένα δάπεδο, ένα τραπέζι, μια κιθάρα, ένα τζάκι, μια ταπετσαρία.

Ο κόσμος στον κυβισμό –σας δείχνω την *Προσωπογραφία ενός νεαρού κοριτσιού*, του 1914 [εικ. 4]– δεν είναι μακρινός, και πολύ συχνά είναι μικρότερος ή ίσως ακριβώς στο μέγεθός μας. Το *Νεαρό κορίτσι* νιώθει ζεστά μέσα στο πράσινο δωμάτιό του. Ο κόσμος της είναι ένα σύνολο από μουσικά όργανα, παιχνίδια, σκεύη, που μας ζητούν να απλώσουμε το χέρι και να τα πάρουμε. Πρόκειται για ιδιοκτησία. Οι περιπλανώμενοι (*Bohemians*), όπως ο νεαρός Picasso, είχαν την τάση να ζουν σε μέρη όπου η ιδιοκτησία παρακαμάζει: η ταπετσαρία είναι παλιομοδίτικη και ξεφλουδίζει, η πολυθρόνα σπασμένη, η επένδυσή της φθαρμένη και σκισμένη. Αλλά δεν πειράζει. Ο κόσμος για τον αστό είναι ένα δωμάτιο. Δωμάτια, εσωτερικά, έπιπλα, καλύμματα, ανθογραφίες, είναι η ενσάρκωση του «ατόμου». Και καμιά τεχνοτροπία εκτός από τον κυβισμό δεν έχει εντυφώσει τόσο βαθιά στον χώρο της κατοχής και της χειραγώγησης. Το δωμάτιο ήταν η παραδοχή του κυβισμού – το πρότυπο της ομορφιάς και της υποκειμενικότητας.

Τι συμβαίνει λοιπόν όταν ο «χώρος-δωμάτιο» πεθαίνει;

Η *Guernica* είναι ένα ζωγραφικό έργο, λάδι σε καμβά, με διαστάσεις τρία και μισό επί πάνω από επτά μέτρα: με άλλα λόγια, ξεδιπλώνεται σε ένα τεράστιο πλάτος προσκαλώντας τον θεατή να διατρέξει αυτό το μεγάλο σκηνικό, να περπατήσει μπροστά του, έχοντας ένα ύψος δυσθεώρητο σε σχέση με την ανθρώπινη κλίμακα. Εδώ ο Picasso σε μια πολύτιμη φωτογραφία ενώ δουλεύει την *Guernica* στο εργαστήριό του στην οδό Grands-Augustins [εικ. 5]. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 1937 στην είσοδο του περιπτέρου της Ισπανικής Δημοκρατίας, στην Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι. Αμέσως μετά τους ατσάλινους πυλώνες της εσωτερικής αυλής ήταν ο κινηματογράφος, όπου, κάτω από μια ψευδοροφή, προβάλλονταν ταινίες του Εμφυλίου Πολέμου [εικ. 6]. Υπεύθυνος ήταν ο Luis Bunuel.

Είναι η εικόνα [εικ. 7] μιας αεροπορικής επιδρομής. Στις 26 Απριλίου του 1937, κατά τον δέκατο μήνα του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου, η αρχαία πόλη της Γκερνίκα, για αιώνες το επίκεντρο της βασκικής εθνικής ταυτότητας, δέχθηκε επίθεση από μια μοίρα βομβαρδιστικών της Luftwaffe και λίγα ακόμη αεροπλάνα που έστειλε ο Μουσολίνι. Σκοπός ήταν να βομβαρδιστεί και να καεί εξολοκλήρου το κέντρο της πόλης. Ήταν η ευκαιρία της Luftwaffe να δοκιμάσει τι ήταν ικανά να κάνουν τα νέα εμπρηστικά εκρηκτικά και να κρίνει πόσος χρόνος θα χρειαζόταν να μετατραπεί μια πόλη σε σωρό από στάχτες, καθώς και τι αντίκτυπο μια τέτοια



3. **Pablo Picasso**
Κιθάρα και μαντολίνο πάνω σε ένα τραπέζι (Νεκρή φύση μπροστά σε παράθυρο), λεπτομέρεια, Juan-les-Pins, 1924, λάδι με άμμο σε καμβά, 140,7 x 200,3 εκ., Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη.

4. **Pablo Picasso**
Προσωπογραφία ενός νεαρού κοριτσιού, Αβινιόν, καλοκαίρι 1914, λάδι σε καμβά, 130 x 96,5 εκ., Παρίσι, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

5. Ο Picasso φωτογραφημένος από την Dora Maar στο εργαστήριό του ενώ δουλεύει την *Guernica*, [φάση 3], 1937, τύπωμα αργύρου, 23,9 x 17,8 εκ., Musée Picasso, Παρίσι [MP1998-202].

6. **François Kollar**
Άποψη της εσωτερικής αυλής του Ισπανικού περιπτέρου στην Παγκόσμια Έκθεση του 1937 στο Παρίσι – η *Guernica* διακρίνεται στο βάθος αριστερά. Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Παρίσι.



ενέργεια θα είχε ενιέλει στο «ηθικό των πολιτών». (Αυτός ο τελευταίος ευφημισμός κυριαρχεί στα υπουργικά συμβούλια.) Με αυτή την έννοια, με την Γκερνίκα έγινε η αρχή. Εισήγαγε, στον προηγούμενο αιώνα και στον δικό μας, τον Πόλεμο του Τρόμου –τρόμου σε μεγάλο βαθμό διαχειριζόμενου από το κράτος– στο πλαίσιο του οποίου θα πέθαιναν δεκάδες εκατομμύρια άνθρωποι. Ο Picasso έκανε τα πρώτα προσχέδια της εικόνας του βομβαρδισμού την Πρωτομαγιά στο Παρίσι, πέντε μέρες μετά την επιδρομή. Εμφανίζεται να ξεκινάει να δουλεύει πάνω στον ίδιο τον καμβά περίπου 10 μέρες αργότερα: η πρώτη φωτογραφία του έργου εν εξελίξει [εικ. 8], που τράβηξε η σύντροφός του Dora Maar, έχει ημερομηνία 11 Μαΐου. Μπορούμε να είμαστε αρκετά βέβαιοι, από εσωτερικές αποδείξεις, ότι το ζωγραφικό έργο έφτασε στην τελική του μορφή στις 4 Ιουνίου ή λίγο μόνο αργότερα. Από το πρώτο σχέδιο μέχρι το ολοκληρωμένο ζωγραφικό έργο επομένως, ο Picasso χρειάστηκε λίγο περισσότερο από πέντε εβδομάδες: από τη στιγμή που ξεκίνησε να δουλεύει έως την ολοκλήρωση του συνόλου, 26 ίσως ημέρες.

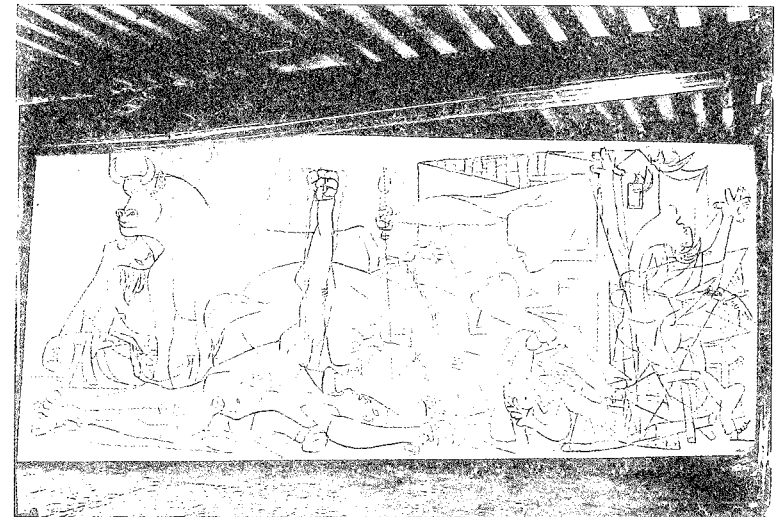
Αυτές οι εβδομάδες, αυτές οι ημέρες, ήταν μερικές από τις χειρότερες του αιώνα. Οι δυνάμεις του Φράνκο κινήθηκαν βόρεια και ανατολικά σε ένα ευρύ μέτωπο και η Ισπανική Δημοκρατία άρχισε να τρώει τις σάρκες της. Από τις 3 έως τις 8 Μαΐου, στη Βαρκελώνη, το Κομμουνιστικό Κόμμα χτύπησε τους υποστηρικτές του POUM, του ανεξάρτητου μαρξιστικού κόμματος, και της CNT, της συνδικαλιστικής οργάνωσης των αναρχικών. Πεντακόσιοι άνθρωποι πέθαναν σε συμπλοκές από σπίτι σε σπίτι. Το POUM τέθηκε εκτός νόμου από τη Δημοκρατία στις 16 Ιουνίου. Ο φυλακισμένος αρχηγός του κόμματος, Andrés Nin, δολοφονήθηκε από πράκτορες του Στάλιν πέντε μέρες αργότερα. Ο Largo Caballero υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει την πρωθυπουργία.

Φυσικά, ο φιλικός κύκλος του Picasso διχάστηκε αυτές τις κρίσιμες στιγμές. Ορισμένοι, όπως ο Eluard και ο Aragon, αποσιώπησαν το όλο θέμα και τις Δίκες της Μόσχας, το θέατρο ψευμάτων των οποίων είχε δηλητηριάσει τους πρώτους μήνες του 1937. Άλλοι, όπως ο Breton, αντιμετώπισαν τις Δίκες ως μια νέα Ιερά Εξέταση και δεν θα συγχωρούσαν ποτέ τον Picasso για τη μετέπειτα δουλοπρεπή του στάση απέναντι στον Μεγάλο Αρχηγό [εικ. 9].

7.
Pablo Picasso
Guernica, 1937, λάδι σε καμβά, 349,3 x 776,6 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.

8.
Dora Maar
Η *Guernica* εν εξελίξει, [φάση 1], Μάιος-Ιούνιος 1937, τύπωμα αργύρου, Musée Picasso, Παρίσι [MP1998-270].

9.
Ο Picasso ενώ κοιτάζει μια φωτογραφία του Στάλιν την 1η Νοεμβρίου του 1949 στη Ρώμη.



Θα προχωρήσω χρονολογικά. Γνωρίζουμε ότι όταν οι εκπρόσωποι της Δημοκρατίας στις αρχές του 1937 επισκέφθηκαν τον Picasso, εκείνος τους απάντησε ότι δεν γνώριζε αν μπορούσε να ανταποκριθεί στο είδος της εικόνας που επιθυμούσαν. Για ένα διάστημα μέσα στην άνοιξη φαίνεται πως ήταν μάλλον αρνητικός, μισοευχόμενος η ανάθεση να ανακληθεί. Αλλά όταν συνέλαβε το θέμα της *Guernica*, γνώριζε –αυτή είναι η διαίθησή μου, βασισμένη όμως σίγουρα στην κοινή λογική– ότι αυτό συνοδευόταν από πολιτικές επιταγές. Πρώτα-πρώτα, και εντελώς καθοριστικά, ο βομβαρδισμός θα έπρεπε να απεικονιστεί ενώ συμβαίνει σε δημόσιο χώρο. Θα έπρεπε να δειχθεί ότι παραμορφώνει, και κατά μία έννοια απομονώνει, συγκεκριμένα άτομα –αποξενώνοντάς τα με τον τρόπο που το κάνει ο τρόμος–, ωστόσο όμως σε έναν χώρο κοινό, που μοιράζονταν όλοι οι πολίτες. Η ιδιωτικότητα είχε αλλωθεί: το δωμάτιο πρέπει να παραχωρήσει τη θέση του στον δρόμο. Και, δεύτερον, οποιονδήποτε φριχτό τραυματισμό κι αν είχαν υποστεί οι γυναίκες και τα ζώα στην εικόνα –και σίγουρα είχαν υποστεί



10.
Pablo Picasso
Σπουδή (IV) για την *Guernica*, 1η Μαΐου 1937, μολύβι και λάδι σε γύψο στερεωμένο σε ξύλο, 53,5 x 64,5 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Μαδρίτη.



11.
Pablo Picasso
Σπουδή (V) για την *Guernica*, 2 Μαΐου 1937, μολύβι και λάδι σε γύψο στερεωμένο σε ξύλο, 60 x 73 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Μαδρίτη.

πολλά- δεν θα έχαναν τη γνώριμη υλική τους υπόσταση. Η καταστροφή θα έπρεπε να επιβεβαιώνει ότι ήταν ζωντανά πλάσματα. Κι ωστόσο, όσο και αν η νέα εποχή του Θανάτου μπορεί να τους διέλυσε και να τους τρέλανε, επιβαλλόταν να είναι παρόντες στο έδαφος ή στο παράθυρο, τη στιγμή ακριβώς της πτώσης, ενώ κοιτούν απεγνωσμένα και ενώ ουρλιάζουν.

Πρόκειται για ευγενείς επιταγές, και η ικανότητα της *Guernica* να ανταποκριθεί σε αυτές είναι που της δίνει, πιστεύω, διαρκή ζωή. Όμως -εδώ βρίσκεται και πάλι η ουσία του επιχειρήματός μου- πρόκειται για αυτοδεσμευτικές κατευθύνσεις με μεγάλο βαθμό δυσκολίας για τον ζωγράφο του έργου *Ψωμί και πιάτο με φρούτα*. Τον οδηγούν μακριά από τον χώρο όπου ο ίδιος φυσικά ζει. «Δημόσιο» και «πολιτικό», αυτά υπαινίσσονται οι πρώτες απόπειρες του Picasso να φανταστεί τη σκηνή -οας δείχνω μια σπουδή με μολύβι σε γύψο, με ημερομηνία 1η Μαΐου [εικ. 10]- που πρέπει να σημαίνει πως πρέπει να δείξει ότι *συμβαίνει έξω*. Αλλά το έξω είναι άραγε ένας χώρος που ο Picasso μπορεί πραγματικά να σκεφτεί από εικαστική άποψη (*pictorially*); Η Geneviève Laporte ρώτησε κάποτε τον Picasso γιατί δεν ζωγράφισε ποτέ τοπία. «Δεν έχω δει ποτέ κανένα», απάντησε (*Je n'ai jamais rien vu*), «ζούσα πάντοτε μέσα στον εαυτό μου». Και το ερώτημα που έπεται: είναι το έξω ένας χώρος που ο Picasso μπορεί να *κατοικίσει*; Μπορεί άραγε να το γεμίσει με πλάσματα που υποφέρουν - σε αντίθεση δηλαδή με τα φανταστικά όντα ενός ονειρικού τοπίου; Προσπαθεί ξανά την επόμενη μέρα, χρησιμοποιώντας και πάλι την ίδια κλασική τεχνική, μολύβι και γύψο [εικ. 11]. Προσπαθεί να δει τα πράγματα σοβαρά. Αλλά τα ερωτήματα επιμένουν.

Νομίζω ότι ο καλύτερος τρόπος να οδηγηθούμε στην κατανόηση αυτών των πρώτων δοκιμών είναι να κοιτάξουμε για λίγο πίσω, τα τρία αμέσως πριν την *Guernica* χρόνια, από το 1933 έως το 1936. Είναι χρόνια σύνθετα και, με πολλούς τρόπους, δυστυχημένα. Φαίνεται πως καταλήγουν, καθόλη σχεδόν τη διάρκεια του 1936, στην μεγαλύτερη κρίση αυτοπεποίθησης που θα μπορούσε ποτέ να περάσει ο Picasso. Δεν ολοκληρώνει τίποτε σχεδόν από αυτά που ζωγραφίζει για μήνες, φιλοτεχνεί χαρακτηριστικά με παροξυστικό τρόπο, διοχετεύει την ενέργειά του σε μια περίεργη (και κατ' εμέ μάλλον κακή) ποίηση. Η *Guernica* είναι, μεταξύ άλλων, ένα σπασμωδικό ξύπνημα από αυτόν τον λήθαργο.

Έχει πολλές πτυχές η δυστυχία του, εστιάζω όμως σε αυτή που συνδέεται με το επιχειρήμά μου. Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ο Picasso αρχίζει να οικειοποιείται τον εξωτερικό κόσμο. Κάποιες φορές ήταν ο εξωτερικός ανοιχτός χώρος της αρένας ταυρομαχίας και άλλοτε ο τεράστιος, απροσδιόριστος χώρος (*terrain vague*) του μύθου. Στα θηρία παρέχεται ένα τοπίο ως σκηνικό δράσης: περπατούν στην ακτή ή κυκλώνουν τα τείχη της Τροίας. Και όλα αυτά συνοδεύονται -θα λειτουργήσω ως κριτικός εδώ- από μια τεράστια πώση της αισθητικής θερμοκρασίας. Εάν αυτό που προσπαθεί να επιτύχει ο Picasso εδώ είναι πάλι ένα είδος κλασικισμού, τότε η νέα εκδοχή απλώς επιβεβαιώνει την αληθινή σοβαρότητα -την τεράστια φιλοδοξία- του κλασικισμού της δεκαετίας του '20, όταν αγωνίστηκε για τη συγκρότηση ενός επικού χώρου φτιαγμένου από τα υλικά του κυβισμού [εικ. 12]. Η μάχη φαίνεται πως έχει κριθεί στα έργα της δεκαετίας του '30. Το εξωτερικό έχει επικρατήσει στα σημεία.

Τα πράγματα είναι περισσότερο σύνθετα βεβαίως. Ο Picasso δεν αποκρυπτογραφείται ποτέ. Πρόκειται για αληθινά κατορθώματα τα χρόνια αυτά –ακόμη και για πραγματικές φαντασιώσεις χώρου– ωστόσο το ερώτημα που τίθεται, έχοντας κατά νου την *Guernica*, είναι: τι είδους κατορθώματα; Εδώ και πάλι ένα έργο που θεωρώ από τα καλύτερα του Picasso τη δεδομένη στιγμή – χρονολογείται τον Μάρτιο του 1936 [εικ. 13]. Είναι φιλοτεκνημένο με πένακι και χρωματιστά μολύβια και στο μέσο του έχει επικολληθεί μια ενιαία ταινία από χαρτί εφημερίδας και είναι μικρό: λίγο περισσότερο από 34 x 51 εκατοστά μόλις. Ως εκ τούτου, σ' ένα επίπεδο η σύγκριση με την *Guernica* είναι πλασματική, παρά όλα αυτά όμως θα την επιχειρήσω: διότι δομικά, χωρικά, η σύγκριση είναι εξαιρετικά δηλωτική. Οι σχολιαστές της *Guernica* διατυπώνουν συχνά την άποψη –αποδοκιμαστικά ενίοτε– ότι η τοιογραφία αξιοποιεί πολλά στοιχεία από το αποθεματικό του Picasso: ότι έχει το άρωμα της αρένας ταυρομαχίας, ότι οι γυναίκες, τα μέλη και τα σπαράγματα των πολεμιστών έχουν μεταναστεύσει από την παραλία ή το εργαστήριο. Η θέση είναι προφανής και η μικρή υδατογραφία την επιβεβαιώνει. Τόσο πολλά στοιχεία της *Guernica* είναι ήδη παρόντα στην υδατογραφία – οι ομοιότητες είναι παράξενες: ένα σκοτεινό σπίτι στα δεξιά, με τον ήλιο ή τη φωτιά να λάμπει μέσα από τα παράθυρά του· το κομμένο κεφάλι ενός άνδρα –έναν γενειοφόρο ήρωα, γίγαντα ίσως– στο έδαφος, φωλιασμένο στο γρασίδι· ό,τι εμφανίζεται ως πηγή του φωτός στον ουρανό μοιάζει να το κρατάει ένα χέρι, ενώ μακριές λωρίδες από μελάνι γίνονται τα ίχνη των ακτίνων του σε όλη την επιφάνεια του έργου· και μια αγωνιώδης μορφή στο κέντρο, μισός άνθρωπος αλλά με κεφάλι αλόγου ή τέρατος, μια μορφή σταυρωμένη ίσως ή κρεμασμένη από μια θηλιά στο κλαδί του δέντρου.

Στόχος δεν είναι απλώς να απαριθμήσω τα κοινά χαρακτηριστικά του έργου με την *Guernica*, αλλά να καταδείξω πόσο συνήθη έγιναν για ένα διάστημα τα χαρακτηριστικά αυτά στην τέχνη του Picasso και πάνω απ' όλα σε τι είδους εξωτερικό κόσμο τοποθετήθηκαν. Η μικρή υδατογραφία, όπως πολλά ακόμη έργα που ο Picasso φιλοτέχνησε το 1935 και το 1936, είναι ένα τοπίο. Και το τοπίο είναι ουσιαστικά αβαρές: το φως λάμπει μέσα από τα ερειπωμένα οικοδομήματά του, η κεντρική μορφή είναι φάντασμα, το δέντρο μιμείται τη φρίκη, η σκάλα γέρνει γραφικά πάνω στον τοίχο. Είναι χώρος της φαντασίας και των ελεύθερων συνειρμών. Ένα είδος σουρεαλιστικού επιδιασκόπιου. Οπότε, προκύπτει το επόμενο ερώτημα: εάν αυτό είναι το είδος του «εξωτερικού» χώρου που φαίνεται να ταιριάζει με φυσικό τρόπο στην περίπτωση του Picasso, με φωτιά και αγωνία και διαμελισμούς, τότε πώς στην ευχή αυτοί οι τρόποι της εμπειρίας θα μπορούσαν να επιστρέψουν στα εγκόσμια, να αποκτήσουν βάρος και ουσία, να γίνουν καθημερινοί; Το έξω θα πάψει από εδώ και στο εξής να είναι για τον Picasso ένα ονειρικό τοπίο; Η επιτακτική ανάγκη να δημοσιοποιήσει τον πόνο, εάν αυτό σημαίνει να τον τοποθετήσει σε κάποιου είδους εξωτερικό χώρο, φαίνεται πως για τον Picasso βρίσκεται σε βαθιά αντίθεση με την εξίσου επιτακτική ανάγκη να κάνει τον πόνο να ενσαρκωθεί.

Αυτό είναι το πρόβλημα που τον απασχολεί για τις επόμενες πέντε εβδομάδες. Η κατασκευή της *Guernica* περιστρέφεται, νομίζω, γύρω από την επινόηση ενός

12.

Pablo Picasso

Ο αυλός του Πάνα, 1923,
λάδι σε καμβά, 205 x
174 εκ., Musée Picasso,
Παρίσι.

13.

Pablo Picasso

Το μολύβι που μιλά,
1936, παστέλ, μελάνι και
επικολλημένο χαρτί, 33,6
x 50,8 εκ., Συλλογή Riane
Gruss.



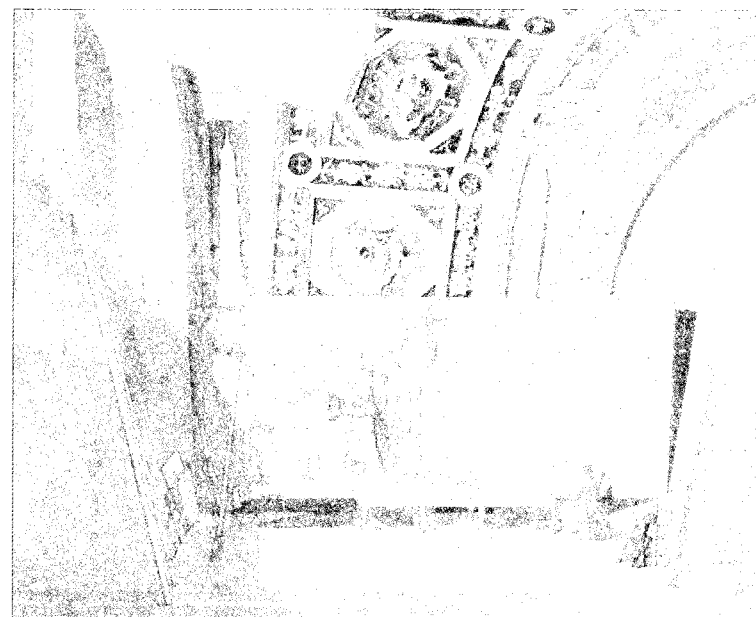
χώρου που θα περιλαμβάνει τη δράση και που δεν θα είναι αυτή η παραμυθένια γωνιά στην άκρη της πόλης. Ό,τι τελικά καταλήγει να την αντικαταστήσει στην *Guernica* είναι δύσκολο να χαρακτηριστεί. Αυτό είναι το θέμα. Γιατί δεν μπορεί να είναι χώρος-δωμάτιο ακριβώς: δεν πρόκειται να σας αφηγηθώ την ιστορία ενός καλλιτέχνη ο οποίος επιστρέφει στον μικρόκοσμο που γνωρίζει και φτιάχνει το τελικό του αριστούργημα με τα υλικά που διαθέτει. Σίγουρα ο χώρος στην *Guernica* έχει κάτι από τον χαρακτήρα ενός δωματίου: είναι στρωμένος, ίσως με κεραμικές πλάκες· φαίνεται πως ανοίγει δεξιά και αριστερά σε ένα ανοιχτό πεδίο που τον ξεπερνά, ωστόσο στις δύο επάνω γωνίες φαίνεται να υπάρχουν γραμμές προοπτικής που καθορίζουν την οροφή του δωματίου και τις πλευρές του· υπάρχει κάτι σαν ηλεκτρική λάμπα στο ταβάνι ή εκεί όπου θα μπορούσε να βρίσκεται το ταβάνι· ακόμη και μερικές δειλές ακτίνες φωτός. Η Anne Baldessari έχει προτείνει ότι καθώς το έργο προχωρούσε κάτω από τα δοκάρια και καθώς ο Picasso αφομοίωνε το υλικό των -τραβηγμένων από την Dora Maar- συγκλονιστικών φωτογραφιών των διαφόρων φάσεων του, η ελαιογραφία ενσωμάτωσε συγκεκριμένα γνωρίσματα του περιβάλλοντός της. Έγινε δηλαδή περισσότερο σαν τον χώρο εντός του οποίου φτιαχνόταν. Ας πούμε, και ναι και όχι. Μπορεί να πήρε πράγματι κάποια *χαρακτηριστικά* του χώρου-δωματίου, αλλά δεν πιστεύω πως αυτό σημαίνει -ειδικά σε πραγματική κλίμακα, όπου το επάνω μέρος της εικόνας βρίσκεται σχεδόν εκτός οπτικού πεδίου- ότι ο χώρος κατέληξε να μοιάζει περιεκτικός και οικείος. Δεν είναι ένας χώρος μέσα στον οποίο το έξω εισέρχεται όπως το φως από το παράθυρο, με τον τρόπο που συμβαίνει στις υπέροχες νεκρές φύσεις του Picasso τη δεκαετία του 1920. Το εξωτερικό βρίσκεται εκεί, εντάξει - αλλά ως διακοπή, ως κάτι κάτι στιγμιαίο, ως φρίκη. Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο το εξωτερικό πρέπει να καταστεί παρόν στην εικόνα *ως μια εγγύτητα, ως κάτι που μας προσεγγίζει και την ίδια στιγμή μας είναι απολύτως ξένο*, απολύτως μη-ανθρώπινο. Πρόκειται για τεράστια ανατροπή της κυβιστικής ενόρασης σε σχέση με τον ανθρώπινο χώρο, την εγγύτητα, την οικειότητα. Δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει ότι έκανε τέτοιο αγώνα ο Picasso για να βρει τον τρόπο να το πετύχει.

Περνάω γρήγορα παρακάτω. Στις 9 Μαΐου, ο Picasso έκανε την πρώτη του προσπάθεια να σκιαγραφήσει τις βασικές γραμμές του υπό προετοιμασία έργου, χρησιμοποιώντας αδρά τη μορφή που υπαγόρευε ο τοίχος του περιπέτρου. Το φύλλο είναι γεμάτο ιδέες, αλλά στον χώρο δεν έχει προχωρήσει πολύ από τα σχέδια με μολύβι σε γύψο, που έκανε μια εβδομάδα πριν. Ο ταύρος, πλαισιωμένος από δίδυμες κεραμοσκεπείς δεξιά και αριστερά, στέκεται μάλλον υποτακτικά μπροστά στο τοπίο μιας κατεστραμμένης πόλης· το σπίτι της μορφής που κρατάει τη λάμπα στα δεξιά είναι ένα κουκλόσπιτο-μινιατούρα· και η πόλη εικονίζεται φλεγόμενη σε μια μέση απόσταση, πίσω από ένα πρώτο επίπεδο, γεμάτο πτώματα. Δεν ήταν παρά δύο μέρες αργότερα, στις 11 Μαΐου, που συνέβη η πρώτη πραγματική ρήξη με αυτή την εκδοχή του εξωτερικού χώρου, ως μιας γωνιάς στην άκρη της πόλης. Και συνέβη, όπως συνήθως για τον Picasso, όταν το ζήτημα της κλίμακας αντιμετωπίστηκε κατά μείωπο. Ο καμβάς τεντώθηκε, η σοφίτα καθάρισε και το έργο ξεκίνησε. Μια μέρα περίπου αργότερα, η Dora Maar τράβηξε την πρώτη

14.

Jean-Auguste-Dominique Ingres

Αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη ενώ δουλεύει τον «Ρωμύλο» του στην *Trinità dei Monti*, 1812, υδατογραφία, πενάκι και καφέ μελάνι, και γραφίτης σε χαρτί, 46,4 x 56,6 εκ., Musée Bonnat, Μπαγιόν.



φωτογραφία. Είναι καταπληκτική αυτή η πρώτη κατάσταση των πραγμάτων. Έχει καταγραφεί η άποψη του Clement Greenberg ότι «υπήρξε πολύ επιτυχεστέρα, στο βαθμό που μπορεί κανείς να κρίνει από τις φωτογραφίες, σε σχέση με όλες τις φάσεις από τις οποίες το έργο πέρασε πριν ολοκληρωθεί». Ο Greenberg ήθελε να προκαλέσει, αλλά καταλαβαίνει κανείς τι εννοεί. Κοιτάζω την πρώτη φάση της *Guernica* και σκέφτομαι αμέσως το υπέροχο σχέδιο του Ingres με πενάκι και ακουαρέλα, την *Αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη ενώ δουλεύει τον «Ρωμύλο» του στην Trinità dei Monti* [εικ. 14]. Σας δείχνω τα δυο έργα ταυτόχρονα. Και η σύγκριση λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Και τα δύο παραδείγματα που έχουμε μπροστά μας διαπρέπουν στο πραγματικό, μεγάλων διαστάσεων εγχείρημα που καλείται ιστορική ζωγραφική. Και, επίσης, και τα δύο καταγράφουν τη στιγμή - την ουσιώδη, σαμανιστική, μαγική στιγμή στην παράδοση της ιστορικής ζωγραφικής, με τον τρόπο που τη συνέλαβαν οι Γάλλοι, κατά την οποία, μετά την αποτύπωση και τη σκληρή προσπάθεια των προκαταρκτικών σχεδίων, η πρώτη γραμμική μορφή του συνόλου εμφανίστηκε από το πουθενά, επάνω στο τεράστιο άδειο ορθογώνιο. Είναι εξαιρετικά σημαντική, νομίζω, η απόφαση αυτή του Picasso να ανακεφαλαιώσει τις διαδικασίες του Ingres, του David και του Géricault· πάνω απ' όλα, να πάει πίσω στη στιγμή της καθαρής γραμμής -της αβαθούς γραμμής- στην αρχή των πραγμάτων. Η γραμμή, θα δείτε αμέσως σε αντίθεση με το σκίτσο του δύο ημέρες πριν, τοποθετεί την εικόνα μπροστά στο ζωγραφικό πεδίο, και το πολυπληθές μεσαίο επίπεδο κάθε άλλο παρά καταρρέει [εικ. 15]. Η μορφή που κρατάει τη λάμπα γέρνει έξω από το παράθυρο τώρα και προσηπνά ακριβώς τις γυναίκες που βρίσκονται από κάτω. Ο ταύρος απλώνεται στο πλάι

15.

Pablo Picasso

Σπουδή (VII) για την *Guernica*, 9 Μαΐου 1937, μολύβι σε χαρτί, 24 x 45,3 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.



και χάνει τη σκιάσή του. Μια μορφή μέσα στο κουβάρι των νεκρών πολεμιστών ανασπώνεται, άκαμπτη, ίσως σ' έναν τελευταίο σπασμό, και παραθέτει το στήθος της, τον κορμό της, το πέος της, τα δυο της πόδια σε αυστηρή παραλληλία με το ζωγραφικό πεδίο. Μοιάζει σαν τα άγρια οπίσθια τεταρτημόρια του αλόγου που εικονίζονται στη μελέτη να έχουν μετατοπιστεί εδώ στον ήρωα.

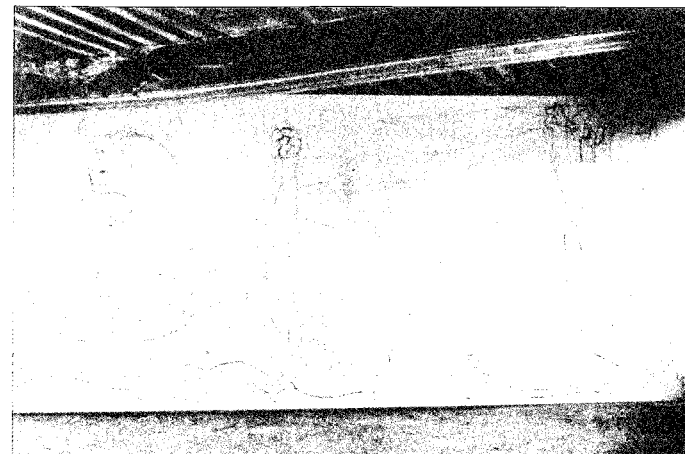
Αυτή η διάλεξη, θα το ξαναπώ, δεν εξαντλεί το θέμα το οποίο πραγματεύεται. Ένας πλήρης απολογισμός της πρώτης φάσης του έργου, για να μείνουμε σε αυτή λίγο ακόμη, θα έπρεπε να εμβαθύνει περισσότερο στη σύγκριση με τον Ingres. Και αυτό με τη σειρά του –δεδομένου ότι ο Ingres εμφανίζεται στον Picasso όταν τίθεται θέμα σεξουαλικότητας– θα οδηγούσε στη μοναδικότητα, στο έργο του Picasso, αυτής της στιγμής ομοφυλοφιλικής ανδρικής ομορφιάς. Μου φαίνεται περίεργο το γεγονός ότι αυτή η μοναδικότητα δεν έχει αναγνωριστεί. Η στροφή της γύμνιας του ήρωα μέσα στο ζωγραφικό πεδίο φορτίζεται –θα έλεγα, αφελώς– από την εξίσωση της αντίστασης με τη φαλλική τελειότητα της φόρμας.

Τα ερωτικά διακυβεύματα της *Guernica* είναι σημαντικά, με άλλα λόγια. Ξεκινούν με μια εντελώς ασυνήθιστη για τον Picasso εξύμνηση του γυμνού ανδρικού σώματος. Μπορεί να ειπωθεί με έμφαση ότι ο πρωϊσμός δεν είναι οικεία περιοχή για τον Picasso – ένα από τα πράγματα που θαυμάζω περισσότερο σ' εκείνον είναι ότι έχει τόσο λίγη επαφή με τις διάφορες αφηγήσεις του αιώνα του σχετικά με τον «Νέο Ανθρώπο» (“*The New Man*”). Εδώ μου φαίνεται ότι βρίσκεται στο όριο να το πράξει. Επομένως, ένας πλήρης απολογισμός της κατασκευής του έργου θα έπρεπε να εντοπίσει τον τρόπο με τον οποίο αυτό το πρώτο ομοφυλοφιλικό στοιχείο –αυτό το δάνειο, οφειλόμενο στο σύνολό του στο ερωτικό θέατρο της ιστορικής ζωγραφικής του David– εξαλείφθηκε σταδιακά από το σύστημα του Picasso. Ένα σημαντικό στοιχείο που έπρεπε να φύγει ασφαλώς ήταν η σφιγμένη γροθιά. Μεγάλωσε [εικ. 16], πλαισιώθηκε από ένα φαλλικό φωτοστέφανο, σχηματισμένο από το φως του ήλιου και από ώριμους καρπούς [εικ. 17], και εξαφανίστηκε [εικ. 18]. Ο Francis Frascina έχει υποστηρίξει πως ένας βασικός λόγος για την εξαφάνισή της υπήρξε η κατάσταση στη Βαρκελώνη τη στιγμή που ο

16.

Dora Maar

Η *Guernica* εν εξελίξει, [φάση 2], Μάιος-Ιούνιος 1937, τύπωμα αργύρου, Musée Picasso, Παρίσι [MP1998-215].



17.

Dora Maar

Η *Guernica* εν εξελίξει, [φάση 3], Μάιος-Ιούνιος 1937, τύπωμα αργύρου, Musée Picasso, Παρίσι [MP1998-219].



Picasso δούλευε το έργο: το αίμα των αναρχικών και των μελών του ΡΟUM στους δρόμους, και ο θρίαμβος του Κομμουνιστικού Κόμματος. Η σφιγμένη γροθιά, ως θυμηθούμε, γινόταν όλο και περισσότερο σαλινικό σύμβολο. Μπορεί πράγματι να έχει δίκιο. Και φυσικά, όπως πριν από πολύ καιρό ο Aphelion υποστήριξε εύγλωττα, υπάρχουν περίπλοκα δομικά αίτια για τα οποία ο χώρος της εικόνας δεν θα μπορούσε να συνεχίσει να κρέμεται τόσο αποφασιστικά από μια κεντρική, αδιάσπαστη σπονδυλική στήλη. Ωστόσο, η ζωγραφική εξέλιξη της σφιγμένης γροθιάς από το έργο υποστηρίζω ότι μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή ως ένα είδος αμφικανίας από την πλευρά του Picasso. Το πρώτο στάδιο του έργου υπήρξε υπερβολικά όμορφο. Υπερβολικά αρρενωπό. Υπερβολικά ελληνικό ίσως. Ήταν διαφανές σχεδόν υπερβολικά.

Το σεξ και η βία λοιπόν αλληλεπιδρούν στην *Guernica* με συχνά απροσδόκητους τρόπους. Αλλά η πτυχή του έργου στην οποία θέλω να επικεντρωθώ για το



18.
Dora Maar
Η *Guernica* εν εξελίξει,
[φάση 4], Μάιος-Ιούνιος
1937, τύπωμα αργύρου,
Musée Picasso, Παρίσι
[MP1998-207].



19.
Dora Maar
Η *Guernica* εν εξελίξει,
[φάση 6], Μάιος-Ιούνιος
1937, τύπωμα αργύρου,
Musée Picasso, Παρίσι
[MP1998-211].



20.
Dora Maar
Η *Guernica* εν εξελίξει,
[φάση 8], Μάιος-Ιούνιος
1937, τύπωμα αργύρου,
Musée Picasso, Παρίσι
[MP1998-284].

υπόλοιπο αυτής της ομιλίας, όπως είπα και στην αρχή, αφορά στην αίσθηση του χώρου. Και εδώ ακόμη πρέπει να είμαι επιλεκτικός. Θα μειώσω σε μια στιγμή αρκετά κοντά στο τέλος [εικ. 19-20]. Μέχρι τη στιγμή που ο Picasso δούλευε πάνω στην εικόνα, όπως τη βλέπουμε εδώ –πιθανώς δύο εβδομάδες ήδη ή και περισσότερο μέσα στη διαδικασία, τις πρώτες ίσως μέρες του Ιουνίου– η βασική τονική και χωρική δομή του πράγματος είχε προ πολλού αποφασιστεί. Το έργο επρόκειτο να οργανωθεί γύρω από ένα επαναλαμβανόμενο, διαγώνιο μοτίβο από απολύτως διακριτά φωτεινά και σκοτεινά μέρη, ένα είδος τριγωνοποίησης σε μαύρο και άσπρο. Κοιτάξτε, για παράδειγμα –είναι περισσότερο σαφές στο ολοκληρωμένο έργο–, την γκριζα και λευκή γεωμετρία που ξεκινά από τη λάμπα, ή, ακόμη καλύτερα, τη βαθιά μαύρη διαγώνιο που διατρέχει το θύρωμα της πόρτας, κάτω από το σαγόνι της μορφής με τη λάμπα· ή κοιτάξτε τις φλόγες, το παράθυρο, την περιέργη οροφή επάνω δεξιά. Οι επικριτές της *Guernica* απεχθάνονταν πάντα περισσότερο από οτιδήποτε άλλο αυτή τη γεωμετρία. Τα τρίγωνα της είναι πολύ ακαδημαϊκά, υποστηρίζουν. Είμαι βέβαιος ότι έχουν δίκιο· όμως η απάντηση σε αυτούς –είναι νομίζω η απάντηση για την οποία ο Picasso πάλευε καθόλη τη διάρκεια των τελευταίων εβδομάδων– ήταν να κατασκευάσει ένα είδος πυκνής, ψηλαφητής δραστηριότητας μέσα και γύρω από τη γεωμετρία, στην επιφάνεια, στην εγγύτητα του πρώτου επιπέδου, που θα ισοσκελίζε την ευκρίνεια των φωτεινών και σκοτεινών μερών. Νομίζω πως το κατάφερε, αλλά νομίζω πως ήταν δύσκολο.

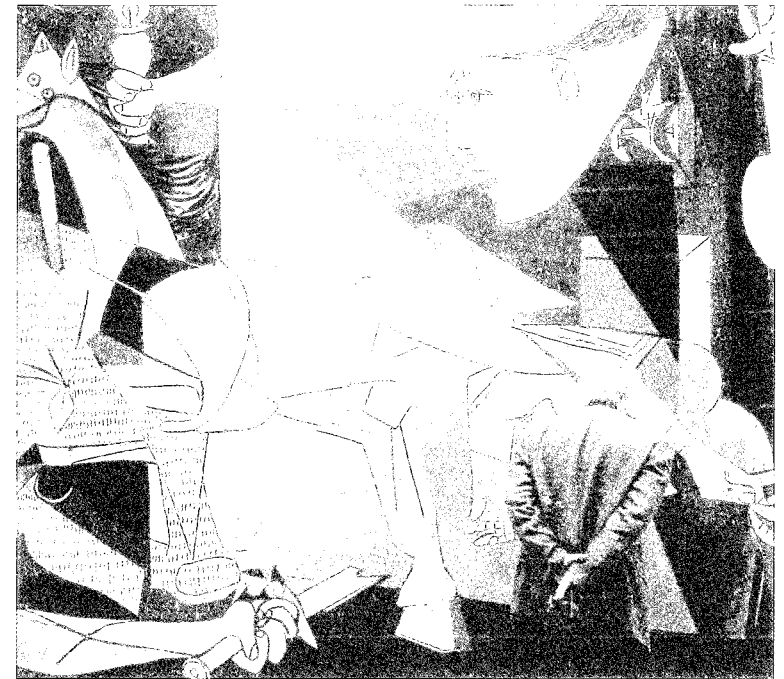
Πολλά εξαρτώνται από το φυσικό μέγεθος. Η *Guernica* υποφέρει σημαντικά –είναι το τμήμα της φήμης– από τις διαρκείς μικρογραφικές και άσχετες με το πραγματικό της μέγεθος αποδόσεις στον κόσμο της μηχανικής αναπαραγωγής. Σε σχέση με όσα λέω τώρα για τον χωρικό της χαρακτήρα, θα πρέπει να ενσωματώσετε στην κρίση σας μια συνείδηση –βασισμένη στη μνήμη ή στη φαντασία– του πώς είναι να βρίσκεσαι μπροστά στην ίδια την εικόνα. Θυμηθείτε ότι η αίσθηση κάποιου σε σχέση με τη φυσική του τοποθέτηση μπροστά στο έργο –και μ' αυτό εννοώ όχι το να μετρήσει κανείς το ύψος του σε σχέση με το ύψος του έργου, αλλά τη φαντασιακή του προβολή μέσα στο χώρο του– είναι ότι το έργο είναι εξαιρετικά μεγαλύτερο από τον ίδιο, τις περισσότερες φορές ο θεατής φτάνει στο ύψος του στήθους του αλόγου. Και αυτός ο γιγαντισμός είναι πάλι ένα καινούργιο είδος για τον Picasso. Βρισκόμαστε –για να δανειστώ μια φράση του ποιητή Michel Leiris, ο οποίος έγραψε έξοχα για τον Picasso λίγο νωρίτερα, γύρω στα 1930– “*terre à terre*” με τους γίγαντες εδώ, στο ίδιο επίπεδο με εκείνους, κοιτώντας ψηλά: μέσα σ' έναν κόσμο σαθρό και ευάλωτο –η αίσθηση καρφισωμένου χαρτιού που αφήνει το σώμα του αλόγου είναι πασιγνωσμη–, ωστόσο την ίδια στιγμή σιβαρό, συνθησιμένο, που πατά στο ίδιο έδαφος μ' εμάς, “*terre à terre*”. Και ασφαλώς οι αναπαραγωγές της εικόνας σε διαφάνειες ή *jpg* διαστρεβλώνουν αυτή τη φυσική σχέση. Το καλύτερο που μπορώ να κάνω είναι να σας δείξω μια τέτοια φωτογραφία, που έχει ληφθεί από αρκετά μακριά [εικ. 21] – με κανέναν τρόπο δεν δημιουργείται μια σφρεβλή εγγύτητα, παρά την τήρηση (εκ μέρους του θεατή) της εσφαλμένης απόστασης ανάγνωσης βιβλίου. Νομίζω ότι αυτή η φωτογραφία καταγράφει τουλάχιστον το είδος και τις συνθήκες της θέασης που προσδοκά η *Guernica*.

Τι μπορώ να πω επομένως για τον τρόπο με τον οποίο κοιτάζουμε την *Guernica*; Λοιπόν, τουλάχιστον τούτο. Πρώτον, επιστρέφουμε σίγουρα σ' έναν κόσμο εγγύτητας, όπου τα πάντα πιέζονται κοντά στο σημείο στο οποίο βρισκόμαστε. Αλλά αυτό τελικά δεν μετατρέπει τον χώρο σε έναν συνολικό περιέκτη δράσης: δεν ενεργοποιεί τη διάκριση εξωτερικού-εσωτερικού – έχουμε ξεφύγει από τον κόσμο των έργων *Κιθάρα και μαντολίνο* και *Ψωμί και πιάτο με φρούτα*. Είναι αρκετά προφανές ότι ο Picasso αποφάσισε εντέλει να μας προσφέρει λίγο και από τα δύο, από τον εσωτερικό και από τον εξωτερικό κόσμο. Ο ορίζοντας επάνω στην κορυφή αλλάζει συνεχώς, από οροφή σε πανοραμική θέα της στέγης. Αυτό θα μπορούσε να είναι εκνευριστικό –σημάδι της ακατάλληλης για την περίπτωση κυβιστικής ευφυΐας του ζωγράφου– αν είχε σημασία· αλλά στο συγκεκριμένο σημείο θέασης δεν νομίζω ότι έχει σημασία. Το επάνω μέρος της εικόνας είναι συνοδευτικό (*accompaniment*): δεν βρίσκεται εκεί ο χώρος στην *Guernica*. Ο χώρος βρίσκεται εδώ, χαμηλότερα, πλησιέστερα σ' εμάς, στον σταθμισμένο, γειωμένο, βαρύ κόσμο των γιγάντων. Ο χώρος είναι μια υπόθεση που αφορά τις σιλουέτες και τα ζωγραφισμένα περιγράμματα που αγωνίζονται να αποσπάσουν την προσοχή μαζί με αρκετά άλλα είδη, που επίσης εκτείνονται στον χώρο: τον λαιμό και τα σαγόνια του αλόγου, για παράδειγμα· ή τον κυματισμό της κουρτίνας καθώς η μορφή που κρατάει τον λαμπτήρα τη σπρώχνει στο πλάι· ή την ώθηση –τη ροή, σχεδόν σαν να συμπιέζεται έξω από ένα σωλήνα– του προσώπου της ίδιας μορφής, κάπου προς τα δεξιά, πάνω από τα κεφάλια μας.

Χρειάστηκε δουλειά. Επιτρέψτε μου να πάω πίσω στη στιγμή με την οποία υποσχέθηκα ότι θα τελειώσω [εικ. 19-20]. Η ασφαλέστερη υπόθεσή μας είναι ότι βρισκόμαστε μία ή δύο εβδομάδες πριν από την ολοκλήρωση. Ένα πράγμα που πάντοτε συγκινούσε τους σχολιαστές σχετικά με αυτές τις δύο φάσεις του έργου είναι ότι κατ' αυτές ο Picasso φαίνεται να έχει κολλήσει κομμάτια από χαρτιά με μοτίβα, πιθανώς επιχρωματισμένα, επάνω στα μαύρα, λευκά και γκριζα της *Guernica*. Ήταν κάτι περισσότερο από μια στιγμιαία ιδιοτροπία. Και τα δύο κομμάτια του χαρτιού στη φάση έξι εφαρμόζονται στη γυναίκα στο πρώτο επίπεδο, που σκονιάφει, στο κατώφλι στα δεξιά [εικ. 19]: το ένα από αυτά είναι ένα χαλαρό κομμάτι από ταπετσαρία, το άλλο έχει κοπεί προσεκτικά στο σχήμα της μαντίλας που φορά η γυναίκα στο κεφάλι. Υπάρχει μια στιγμή, σχεδόν μια μέρα φαίνεται πως είναι, που τα κομμάτια εξαφανίζονται. Και μετά επικολλούνται και πάλι, τοποθετημένα λίγο μόνο διαφορετικά, και προστίθενται και δύο κομμάτια επιπλέον: μια λωρίδα από ταπετσαρία επάνω στο φόρεμα της πενθούσας μητέρας, και ένα περιέργο απόκομμα –και πάλι από κάτι που μοιάζει με ταπετσαρία– προσεκτικά προσαρμοσμένο στο σχήμα των κάτω άκρων της γυναίκας που πέφτει, μοιάζει να είναι το φόρεμά της που ανασπώνεται καθώς εκείνη πέφτει.

Οπότε, έχουμε επιτρέψει στον κόσμο του κυβισμού. Μοιάζει σαν ξαφνικά ο Picasso να αισθάνθηκε ότι η *Guernica* έπρεπε να υποβληθεί στη δοκιμασία του κολάζ. Και σαφώς τα καρφισωμένα χαρτιά, παρότι στο τέλος ο Picasso τα απέρριψε, ήταν εκείνα που προκάλεσαν προφανέστερα τον χαρακτηρισμό «κυβιστικό» για το έργο όπως το γνωρίζουμε: οι σπικτές γραμμές από μαύρο μελάνι, που ξαφνικά τον Ιούνιο εξαπλώθηκαν όλο και περισσότερο στο σώμα του αλό-

21.
Andrew Moisey
Guernica και θεατής, 2008
(φωτογραφία).



γου, και το μετέτρεψαν, εν μέρει, σε μια έντυπη –σε χαρτί εφημερίδας– εκδοχή του εαυτού του. Με αυτόν τον τρόπο ερμηνεύω τα καρφισωμένα χαρτιά [εικ. 20]. Ακόμη και τόσο αργά μέσα στη μέρα, ακόμη δηλαδή και σε μια τόσο προχωρημένη φάση, με τις συνεχείς διακυμάνσεις της μονοχρωμίας, που από ένα πολύ πρώιμο στάδιο είχε αποφασιστεί ως η μήτρα του έργου, ο Picasso μοιάζει αβέβαιος για το εάν πράγματι η γεωμετρία της εναλλαγής φωτεινών-σκοτεινών μερών έκανε όντως την εικόνα να διαδραματίζεται στην επιφάνεια –ή *αρκεί* στην επιφάνεια– ή εάν άνοιγε την ψευδαίσθηση του βάθους, με την προοπτική, σ' έναν υπερβολικά διευρυμένο χώρο. Πρόκειται για το πρόβλημα της κατασκευής εικόνων (*picturing*), σε ό,τι αφορά τον Picasso: το πρόβλημα της επιφάνειας και του βάθους – η προτεραιότητα που η μοντέρνα ζωγραφική δίνει στην επιφάνεια και η έλλειψη εμπιστοσύνης που έχει στο προοπτικό βάθος.

Τα κομμάτια του κολάζ είναι «επιφάνεια» στην κυριολεξία, υλοποιημένη επιφάνεια. Δεν πιστεύω ότι ο Picasso σκέφτηκε ποτέ σοβαρά να αλλάξει ολόκληρη την εικονογραφική οικονομία του έργου κατά την ενδεκάτη ώρα ή ακόμη και να ενσωματώσει εδώ κι εκεί μια νότα χρώματος εντός του. Σκεφτόταν τι ήταν εκείνο που στη ζωγραφική κρατούσε την επιφάνεια παρούσα – πάνω απ' όλα, πόση διαφοροποίηση της υφής της επιφάνειας, πόση δράση στην επιφάνεια χρειαζόταν, ώστε να καταφέρει να εξουδετερώσει, να «ισοπεδώσει» τον μηχανισμό της εναλλαγής φως-σκοτάδι. Επιδίωκε την εγγύτητα, αλλά όχι την οικειότητα. Την όψη των πραγμάτων που βγαίνουν από το σκοτάδι, με το σκοτάδι προσκολλη-

μένο πάνω τους. Στο τέλος, είδε ότι τα κόμματα, τα στικτά σημεία στο τρίχωμα του αλόγου, αρκούσαν.

Αλλά αυτό συνέβη επειδή στο μεταξύ είχε βρει μια λύση για την πιο δυσεπίλυτη εκκρεμότητα του έργου: το επίπεδο του εδάφους του – τη φύση της επαφής μεταξύ των πρωταγωνιστών, των ανθρώπων, των ζώων, των αντικειμένων και του δαπέδου. Το έδαφος παραμένει, θα προσέξετε, απολύτως ασαφές στη φάση οκτώ [εικ. 20]. Τα διασπαρμένα μέλη του πολεμιστή, οι οπλές του αλόγου και τα αδέξια γυμνά δάχτυλα των ποδιών της γυναίκας που εμφανίζεται απότομα μέσα από την πόρτα στα δεξιά: όλα πέφτουν στο χαμηλότερο σημείο του έργου σαν αβαρή, απροσδιόριστα, αιωρούμενα όντα. Ίσως ο Picasso είχε σε αυτό το στάδιο την ιδέα πως η απουσία εδάφους –ο ίλιγγος– επρόκειτο να είναι η κυρίαρχη δήλωση του έργου. Ίσως η γυναίκα που έπεφτε, που βουτούσε στο κενό, να ήταν εκείνη που θα υπαγόρευε όλη την υπόθεση και όλη την εμφάνιση του έργου.

Αλλά στο τέλος δεν συνέβη αυτό. Η αλλαγή, όταν έρχεται, συμβαίνει γρήγορα [εικ. 22]. Αυτή είναι η ένατη από τις φωτογραφίες που τράβηξε η Dora Maar, βγαλμένη λίγες ώρες πριν ο Picasso αποφασίσει ότι το έργο έχει ολοκληρωθεί. Και μόλις η επιφανειακότητα, που είχε ανακαλυφθεί εκ νέου στα κομμάτια του κολλάζ, αρχίζει να τοποθετείται στο έργο, κόμμα μετά το κόμμα, να εξαπλώνεται στην πλάτη και την κοιλιά του αλόγου, η συνολική ισορροπία του χώρου και του εδάφους στο πρώτο επίπεδο αρχίζει να αλλάζει. Οι οπλές του αλόγου έχουν πόδια να προσαρτηθούν, το σπασμένο άγαλμα γίνεται τρισδιάστατο. Η επιφάνεια με τα αποκόμματα ισοσκελίζεται από ένα σκληρό επίπεδο εδάφους. Ένα πλέγμα από πλακάκια ξεπροβάλλει, στηρίζοντας όλη τη χωρικότητα του έργου. Δείτε τι κάνει, για παράδειγμα, στη μακριά, αυστηρά περιγραφόμενη διαγώνιο, μοιάζει σαν τη βάση ενός τοίχου ή ακόμη και μιας ξεχαρβαλωμένης πόρτας, που ωθεί στο βάθος, μέσα στον χώρο, πίσω από την παραπαίουσα γυναίκα, την εμπρόσθια οπλή του αλόγου και το σπασμένο σπαθί του πολεμιστή. Αυτή η γραμμή, ως βασική δομική ιδέα, ήταν εκεί για μέρες, ίσως εβδομάδες [εικ. 19]. Φαίνεται ότι φτάνει την ίδια στιγμή με τα πρώτα επικολλημένα χαρτιά. Αλλά στην πραγματικότητα δεν λειτουργεί στο πρώτο επίπεδο της *Guernica* –δεν διανοίγει επαρκή χώρο ώστε να σταθούν οι πρωταγωνιστές στο προσκήνιο– μέχρι τη στιγμή που εντάσσεται ζωγραφικά στο έργο το πλέγμα. Τότε όλα φαίνεται να αποκτούν περίγραμμα και να αποσαφηνίζονται. Η επικλίνουσα γκριζα σκιά στο μέσο, κατά μήκος του τοίχου, γίνεται ξαφνικά ορατή. Το άλογο γονατίζει με όλο του το βάρος πάνω στις κεραμικές πλάκες.

Μου αρέσει η φωτογραφία που τράβηξε η Maar με τον Picasso καθισμένο χαμηλά, στο δάπεδο του εργαστηρίου του, δίπλα στο έργο, να το μελετά (βεβαίως, αυτή είναι η δική μου ανάγνωση): τι θα χρειαζόταν ακριβώς ώστε να υλοποιηθούν τα αφηρημένα μέχρι εκείνη τη στιγμή τελευταία εκατοστά της ψευδαίσθησης; Στο τέλος η υλοποίηση ήρθε εύκολα, σχεδόν απλοϊκά· αλλά μόνον επειδή ο Picasso είδε τελικά πώς η επιφάνεια και το βάθος θα μπορούσαν να συνυπάρχουν. Οι φόρμες απλώνονται κατά μήκος του κατά το δυνατόν πλησιέστερου στο θεατή σημείου της εμπρόσθιας επιφάνειας, στο επίπεδο του δαπέδου, σαν να βρίσκονται λίγα μόλις εκατοστά μακριά μας. Ψηλά, στο επάνω μέρος της σύνθεσης, σώματα

22.

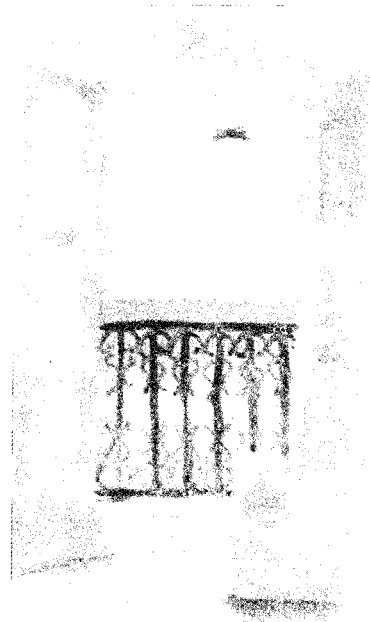
Dora Maar

Η *Guernica* εν εξελίξει,
[φάση 9], Μάιος-Ιούνιος
1937, τύπωμα αργύρου,
Musée Picasso, Παρίσι
[MP1998-211].



εμφανίζονται σε ρυθμική εναλλαγή, τη μία φορά τόσο λεπτά όσο ένα φύλλο χαρτιού και την αμέσως επόμενη στιβαρά και συμπαγή. Ας δούμε την αξιοσημείωτη αντίθεση ανάμεσα στην αίσθηση που αφήνει το σώμα του αλόγου και τη συγκλονιστική υλικότητα του λαιμού και των σαγονιών του. Τα πλακόστρωτα σημεία σπρώχνονται στο βάθος, πέρα από τα σώματα, κάνοντάς τα να εμφανίζονται ακόμη πιο κοντά. Πρόκειται για την εγγύτητα, με μία λέξη, αλλά επινοημένη εκ νέου· για την επιπεδότητα που βρίσκει τον δρόμο της.

Εξέκρινσα λοιπόν αυτή τη διάλεξη λέγοντας ότι το ζήτημα του χώρου είναι βασικό για την αίσθηση του Picasso συνολικά, σε σχέση με το νόημα της ζωγραφικής. Εδώ, στο τέλος, θα επανέλθω σε αυτό. Προφανώς η τέχνη του Picasso παίρνει συχνά αποστάσεις από την κανονική ιδέα που έχουμε για το πώς φαίνονται τα πράγματα. Η δική του ζωγραφική δεν επιθυμεί να μας πείσει ότι ο κόσμος που παρουσιάζει είναι συνέχεια του δικού μας κόσμου, ούτε καν ακριβώς ισοδύναμός του. Και όμως, στην τέχνη του Picasso η ιδέα του *κόσμου* εξακολουθεί να υφίσταται. Θυμηθείτε την επιφυλακτική, εχθρική σχεδόν στάση του απέναντι στην αφηρημένη ζωγραφική· για τον Picasso, η ζωγραφική πρέπει κάπως, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, πάντοτε να αναπαριστά τον κόσμο. Και ως εκ τούτου, κατά την άποψή μου, υπάρχει ένα πράγμα που ο Picasso θεωρεί απαραίτητο για κάθε σημαντικό ζωγραφικό έργο: αναφέρομαι στον χώρο – σε μια νοερώς κατοικήσιμη τρισδιάστατη κατασκευή, με συγκεκριμένο χαρακτήρα, που προσφέρεται ως περιβάλλον όπου μπορούμε να κινηθούμε. Ένας τρόπος για να περιγραφεί αυτή η σταθερά στον Picasso είναι να πούμε ότι η απεικόνιση για εκείνον είναι αδιανόητη εάν δεν στοχεύει στην παροχή ενός χώρου, ώστε να βρεθούμε «μέσα» – εάν δεν παρέχει ένα δωμάτιο. Και ίσως ακόμη να σφάλλουμε και με την απλή προσθήκη του αόριστου άρθρου πριν από τη λέξη «δωμάτιο», λέγοντας δηλαδή «ένα δωμάτιο»: γιατί η παροχή χώρου –το *sine qua non* της



23.
Pablo Picasso
 Ανοικτό παράθυρο στη
 θάλασσα και αεροπλάνο
 στον ουρανό, Οκτώβριος
 1919, gouache σε χαρτί,
 19,5 x 11,1 εκ., Musée
 Picasso, Παρίσι [MP856].

ανθρώπινης υπόστασης- είναι ήδη για τον Picasso στοιχείο ταυτόσημο με την έννοια του δωματίου, ένα συγκεκριμένο και οικείο δάπεδο, τοίχος, ταπετσαρία, παράθυρο. Η ύπαρξη για τα ανθρώπινα όντα προϋποθέτει το «μέσα»: απλώνοντας το χέρι, πραγματικά ή φαντασιακά, να έχει κανείς τη δυνατότητα να αισθανθεί το σχήμα και την πίεση ενός τόπου.

Ελπίζω ότι αυτό που λέω βοηθά να εστιάσουμε στο επίτευγμα της *Guernica*. Σας δείχνω την υδατογραφία *Παράθυρο με αεροπλάνο*, του 1919 [εικ. 23]. Δεν υπάρχει καμία υπόνοια ακόμη σχετικά με το πόσο δραματικά το αεροπλάνο επρόκειτο να επιδράσει στη νεωτερικότητα, με ποιους τρόπους ακόμη επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί. Ας υποθέσουμε ότι η νεωτερικότητα επρόκειτο να βρεθεί αντιμέτωπη με μια στιγμή κατά την οποία ολόκληρη η ευφάνταστη δομή της κατοίκησης -της ένταξης «εντός», της διαμόρφωσης του κόσμου γύρω από ένα απόλυτο μοντέλο δωματίου και παράθυρου, του αισθήματος της συμπερίληψης και του ανήκειν, του μέσα ή του έξω- κοίταξε τον θάνατό της κατά πρόσωπο. Ας υποθέσουμε ότι το αεροπλάνο στον ουρανό άλλαξε πορεία και κατευθύνθηκε προς εμάς, όπως στην περίφημη σκηνή του Hitchcock, στην κινηματογραφική ταινία *North by Northwest*. Και ας υποθέσουμε ότι αυτό ήταν κάτι περισσότερο από τοπικό φαινόμενο. Ας υποθέσουμε ότι στον βομβαρδισμό της *Guernica* η νεωτερικότητα συνάντησε το μέλλον της, και είδε, σε λίγο, να καταρρέει ένας ολόκληρος τρόπος ζωής - να παύει να υπάρχει ως καθοριστικός παράγοντας της ανθρώπινης ύπαρξης. Με ποιον πραγματικά τρόπο θα μπορούσε η ζωγραφική να αναπαραστήσει μια τέτοια κατάληξη χωρίς να υποπέσει η ίδια σε μια χωρική

καταστροφή, ένα χωρικό τίποτα, υποστηριζόμενη ίσως -ή αποσπώντας την προσοχή, όπως συμβαίνει με τα κόλπα του ταχυδακτυλουργού- από το μελόδραμα στο πρώτο πλάνο; Αυτό ήταν το πρόβλημα. Θα υπάρχει νομίζω πάντοτε διαφωνία εάν πράγματι ο Picasso βρήκε μια λύση. Αλλά εκείνο που πάνω απ' όλα η διάλεξη αυτή σκόπευε να προτείνει είναι η φύση του εγχειρήματος και σε ποιο βαθμό η ανάληψή του από τον Picasso σήμαινε την εκ νέου επινόηση των πάντων. Το ότι μπορώ ακόμη να υποστηρίξω πως στάθηκε στο ύψος της πρόκλησης, ότι βρήκε έναν τρόπο, την τελευταία στιγμή έστω, να τοποθετήσει τους ανθρώπους του και τα ζώα σε κάποιο έδαφος (και μάλιστα σε ένα έδαφος που δεν βρισκόταν ούτε έξω ούτε μέσα, αλλά που πραγματικά το ένα μετασχηματιζόταν διαρκώς στο άλλο - ένας κόσμος μέσα στον οποίο γυναίκες και κτήνη ακόμη αγωνίζονταν για μια στέρεη βάση, τη στιγμή που τα πάντα διαλύονταν), το ότι λοιπόν μπορώ να ισχυριστώ κάτι τέτοιο (αυτή την εξωφρενική άποψη) ελπίζοντας ότι θα σας πείσω είναι περισσότερο από αρκετό.

Μετάφραση: Άννη Μόλλαρη