

Beata Bigaj-Zwonek<http://orcid.org/0000-0003-1316-375X>

Akademia Ignatianum w Krakowie

beata.bigaj@ignatianum.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2021.3403.13

Echa Goi w graficznych obrazach konfliktów społecznych i politycznych

STRESZCZENIE

Świadkowie trudnych wydarzeń zapisujący je na bieżąco obrazami nie mają możliwości koncentracji na formie dzieł i dopiero wracając do wspomnień, w późniejszych projektach, skupiają się na komponentach artystycznych. Tak w przypadku bezpośredniego szkicu, jak i dopracowanego obrazu prawdę rejestrowanych wydarzeń może podkreślać tradycja artystyczna, z tego względu rysunki obserwatorów niepokojów społecznych i politycznych niejednokrotnie nawiązują do twórczości Francisca Goi. Artykuł przybliży cechy grafik hiszpańskiego mistrza i przedstawia przykłady dzieł z różnych okresów, które wskazują na łączność z jego językiem artystycznym.


SŁOWA KLUCZE: Francisco de Goya y Lucientes, grafika, obrazy wojny, sztuka współczesna

ABSTRACT

Echoes of Goya in Graphic Images of Social and Political Conflict

Witnesses of critical events who record them in real-time with images do not have the opportunity to concentrate on the form of such works. Only when returning to the memories, in later projects, do they focus on the artistic components. In an immediate sketch and an elaborated image, the truth of the witnessed events can be emphasized by employing the artistic tradition, which is why drawings made by observers of social and political unrest often refer to the work of Francisco Goya. The article presents the characteristics of the Spanish master's graphics and gives examples of works from different periods which show links with his artistic language.

KEYWORDS: Francisco de Goya y Lucientes, graphic art, images of war, contemporary art

Sugerowane cytowanie: Bigaj-Zwonek, B. (2021). Echa Goi w graficznych obrazach konfliktów społecznych i politycznych. ©  *Perspektywy Kultury*, 3(34), ss. 203–220. DOI: 10.35765/pk.2021.3403.13

Nadesłano: 11.03.2021

Zaakceptowano: 09.08.2021

Grafika jako forma wypowiedzi artystycznej ma specyficzne właściwości: wymaga przemyślanego opracowania, a równocześnie może zachowywać charakter szkicu i cechować się atrybutami lekkiego rysunku, np. świeżością kreski. Szkic w grafice wiąże się także ściśle z procesem projektowania obrazu. Jednocześnie „pamięć szkicu” w grafice może spełniać funkcję wzmacniania komunikatu o bezpośrednim doświadczaniu przedstawianych wydarzeń. Taki reportersko-dokumentalny rys sprzyja projektom, które przypominają o konfliktach społecznych i politycznych. Przykładem są tu teki graficzne wydawane po II wojnie światowej, które dawały możliwość szerokiej dystrybucji bezpośrednich zapisów rysunkowych. Wojna nie sprzyja estetyzacji, kompozycję pierwowzorów determinował pośpiech i dostępność narzędzi, dlatego autorzy powojennych projektów, uznając wartość dokumentalną i emocjonalną pierwotnych szkiców, niejednokrotnie zachowywali ich nieformalność i niedopracowanie.

Zaangażowane dzieła graficzne mogą mieć pewne cechy wspólne. Na rysunkach naocznych świadków konfliktów ból i przerażenie zobaczymy w drzeniu kreski. W linii rwanej, powtórzonej, przywołującej na myśl szkic. Figury bywają niewycyzelowane, nieopracowane klasycznie. Wrażenie niepokoju wzmacnia deformacja, zwielokrotnienie, zwiększenie. Podkreśla go osadzenie postaci na ciemnym tle, dlatego bohaterowie ekspresjonistycznych grafik często wylaniają się z czerni lub szarości w blasku „scenicznego” światła. Wyobrażenie traumy opiera się tu na metodach wypracowanych przez wieki, ale też na intuicyjnych gestach: w kompozycji przeważają skosy i krzywizny, a linie pochyle i łuki tworzą warstwy mgieł, z których wylaniają się główne postacie dramatów.

Sposoby opracowania obrazu charakterystyczne dla części grafik i rysunków dotyczących współczesnych konfliktów politycznych czy społecznych zawdzięczamy dawnym mistrzom. Inspiracja może pochodzić od Rembrandta, którego lekko nakreślone, lawowane prace otwierają nowe możliwości graficznego szkicowania. Ekspresję linii i ciemne tło, ale także docenienie dokumentalnego potencjału grafiki znajdziemy później u Goi. Jego oryginalny sposób obrazowania zła i ludzkich wad zbudował jedną z ważnych tradycji wyobrażania niepokojów, dlatego liczne współczesne projekty nawiązują do artystycznego języka hiszpańskiego geniusza.

*Jeden drugiemu*¹

Rysunki Goi (Francisco de Goya y Lucientes, 1746–1828) łączą klasyczną ikonografię z karykaturą, pastiszem, fantazją i wizją wewnętrzną. Swoje

1 Jako śródtytułów użyto nazw plasz Goi z serii *Kaprysy* oraz *Okropności wojny*.

obserwacje, przemyślenia i komentarze zapisywał w seriach graficznych: *Kaprysy* (*Los Caprichos*, 1797–1798, wyd. 1799 r.), *Przysłowia*² (*Los disparates*, 1815–1824, wyd. jako *Los Proverbios* w 1864 r.) czy *Okropności wojny* (*Los Desastres de la Guerra*, 1810–1820, wyd. 1863 r.). Przekładał w nich na obraz to, co sądził o naturze ludzkiej, przemocy politycznej, zepsuciu instytucji kościelnych. Rejestrował również to, czego był bezpośrednim świadkiem – z taką celnością i odwagą, że *Okropności wojny* opublikowano ponad 30 lat po śmierci artysty, w 1863 r.

Język przekazu w grafikach Goi zmieniał się przez lata i jest różny między częściami poszczególnych serii, jednak ma pewne cechy wspólne. Mamy więc bogaty, ale zwarty rysunek postaci. Techniki z użyciem matrycy pokrytych woskiem, z których korzystał Goya, dają możliwość swobodnej pracy rysunkowej. Oстрым narzędziem można kreślić jak ołówkiem na kartce (podobnie jest w litografii, którą artysta posługiwał się w ostatnich latach życia). Dzięki temu ciała bohaterów opina kontur niedopieczony cyzelowaniem. Kwas używany w akwafortowym trawieniu narusza brzegi nieosłoniętych woskiem linii i wzmacnia drżenie kreski. Linia rozplywa się przede wszystkim w miejscach zacernionych: przy włosach lub w zacienionych partiach twarzy. Sylwety są dość jednoznacznie opisane światłem, jedne są białawe, inne powleczone szarością, w wielu grafikach duże fragmenty zostały potraktowane jednym walorem. Choć na obrazach często widzimy grupy figur, to owe klarowne odznaczenia walorowe pozwalają bez problemu rozróżnić bohaterów. W tym samym celu Goya wykorzystywał dość jednolite tło. Przy porządkowaniu przestrzeni artysta czerpał z możliwości łączenia różnych technik graficznych, np. akwaforty z akwatintą, którą stopniował plany zszarzeniem poszczególnych miejsc i postaci³. Akwatinta dzięki kalafonii, która szepiając się z matrycą, tworzy na jej powierzchni mnóstwo wypukłych i podobnych punktów, pozwala uzyskać w druku jednolite walorowo płaszczyzny. W niektórych miejscach artysta różnicował światła i plany, także tradycyjnie, poprzez zmianę gęstości kreski.

Bohaterowie obrazów Goi są zindywidualizowani, reprezentują jednak określone typy. Mają niejednokrotnie charakterystyczne twarze, jakby przykrywały je białe maski. Mogą one przypominać fizys zwierząt. Poszczególne elementy twarzy mogą być przeskalowane (duże wysunięte dolne wargi, przerośnięte nosy) i mieć podkreśloną ekspresję poprzez mocno uniesione łuki brwiowe czy usta ułożone w podkowę. Takimi sposobami Goya wzmacniał wyrazistość sygnału, a tym samym odbiór emocji.

2 Tytuł podany za drukiem z 1864 r. (w tłumaczeniu).

3 Goya posługiwał się swobodnie różnymi technikami graficznymi, łącząc np. klasyczny ryt z suchą igłą, akwafortą i akwatintą (por. Christies, 2014).

Dzieła graficzne Goi cechuje siła i bezkompromisowość przekazu. Ów przekaz wzmacnia sentencja opisu/tytułu plansz – po ten element będą sięgać niejednokrotnie inspirujący się Goyą artyści. Przykładem mogą być *Ani te* (il. 1) z serii *Okrropności wojny*, unaoczniające brutalizm wojennej rzeczywistości. Na obrazie kilka kobiet jest dręczonych przez żołnierzy. Jeden z nich chwycił swoją ofiarę ze ręce i pociągnął do tyłu. U stóp kobiety leży półnagie martwe dziecko – ten fragment zdaje się nawiązywać do biblijnej rzezi niewińtek. Na drugim planie inna kobieta, mocując się z wrogiem, błaga go o litość – jej postać, podobnie jak prześladowcy, rysuje się czernią na białym tle. Z ciemności, wypełniających dużą część tła, wylaniają się zarysy kolejnych bohaterów.



Il. 1. F. Goya, *Ni por esas*, plansza 11, 1810, akwaforta, The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333979> (dostęp: 20.02.2020).

Z kolei w obrazach Goi, mieszających z realnym stwory lub czarownice (jak w serii *Przysłowia*), metafora wzmacnia przekaz o ułomnościach ludzkiej natury. Motywy fantastyczne, wywodzące się z wierzeń i zabobonów ludu Hiszpanii, jak i z tradycji obecnej w sztuce powszechnej – pokazywania zła poprzez bogate w fantazję symbole, co przywodzi na myśl Boscha, sytuują komunikat płynący z obrazu pomiędzy ostrą satyrą a porażającym dokumentem rzeczywistości. Jest w niej możliwe każde szaleństwo i najbardziej bezsensowne okrucieństwo.

Do tego się urodziłeś

W kolejnych wiekach cechy artystycznego języka Goi znalazły się w obrazach wojny oraz przedstawiających trudną rzeczywistość społeczną, np. w litografiach Auguste’a Raffeta czy w pracach Honoré Daumiera poświęconych trudnym dziejom Francji z pierwszej połowy XIX w. Daumier, autor relacji z krwawej rzezi z ulicy Transnonain z 1834 r., pokazujący niekompetencje rządu i oddający głos walczącym robotnikom z Lyonu, okrzyknięty później „geniuszem karykatury”, rysuje inaczej niż Goya. Posługując się częściej bardziej malarską techniką graficzną – litografią – uzyskuje swobodne przejścia tonalne, a kreska nabiera płynności. Rzeczywistość komentuje jednak podobnie jak hiszpański artysta – ze swadą i gorzkim humorem.

Także wojenne realistyczne rysunki Amerykanina George’a Bellowsa, znanego m.in. z „malarskich” obrazów rozgrywek sportowych, cechuje ekspresyjny rozmach. Bogate w szczegóły i o wypracowanym światłocieniu, niczym fotografia, dokumentują okrucieństwo I wojny światowej: wojaka zapalającego papierosa obok zmarłej na skutek tortur kobiety, pijanych żołnierzy w brutalnych aktach zabójstw trzymających na bagnietach ciała przeбитych dzieci, stopy trupów w okopach⁴.

Lekcję od Goi pobrali również ekspresjoniści, którzy wyobrażali lęki i rozczarowania związane ze zmianą nastrojów społecznych i politycznych przed I wojną światową i po niej. Ekspresjoniści wiedeńscy – z ich skoncentrowaniem na ciele. Niemieccy – z całą ostrością obrazujący koszmar wojny i pokazujący notabli czerpiących z niej korzyści. W końcu, choć z innych powodów – meksykańscy, widzący w języku ekspresji szansę na wyobrażenie nowego świata w rękach ludu, wolnego od przemocy i wyzysku. W tym kręgu znajduje się też ekspresjonizm amerykański, np. bostoński: reprezentowany przez Hymana Blooma i Jacka Levine’a, twórców zainteresowanych kulturą europejską.

Ekspresjonizm jako kierunek dodał do języka Goi dodatkowe wartości – wzmacniając emocjonalność na poziomie formy (ostry kontur, krzykliwy kolor) i motywów (ekspozycja brzydoty). Znalazł siłę wyrazu w celowym niedopracowaniu. Wyraźnie widać to u artystów wiązanych określeniem Nowa Rzeczowość: George’a Grosza czy Ottona Dix’a. Dix, uczestnik walk na froncie I wojny światowej, miał zawsze przy sobie papier rysunkowy i notatnik (Voermann, 2012, s. 179), a jego bezpośrednie doświadczenia stały się kanwą takich obrazów jak rycina *Maschinengewehrzug geht vor* (z 1924 r., jednak odnosząca się do wydarzeń z roku

4 Zob. <https://www.historynet.com/gallery-lithographs-from-george-bellowss-war-series.htm> (dostęp: 02.01.2020).

1916), na której grupa żołnierzy brnie w stosie ofiar i wyszarpuje z ich rąk broń.

W sztuce II połowy XX w. podejmowano wątki wojen z uwagi na potrzebę pamięci, jak i zaznaczenia, że niebezpieczeństwo konfliktów mogą zwiastować niejednoznaczne sygnały. Inspiracją dla dzieł plastycznych były zdjęcia i filmy, które zarejestrowały już wiele zdarzeń II wojny światowej, ale też rysunkowe prace artystów, którzy nie mieli możliwości wykonania fotografii, np. więźniów obozów. Jednym z tych, którzy dokumentowali rzeczywistość niemieckiego nazistowskiego obozu, był Zoran Mušič, twórca słoweński. Wykonał on ponad 180 szkiców w Dachau (przetrwała ok. setka tych prac). Mušič, świetny warsztatowo, notował to, co widział, często lapidarnie, jednak z mocą ekspresjonistycznej wypowiedzi. Jego rysunki pokazują wychudzone, nagie ciała, także stosy ludzkich zwłok. Z lat 70. pochodzą powstałe na bazie rysunków malarskie obrazy zatytułowane *We Are Not the Last*: ciemne tła otwierają się na jasne sylwety zmarłych, z ekspresyjnie zadartymi głowami i otwartymi ustami. Seria ta ma także swoją reprezentację graficzną. Mušič, jak pisze Kržišnik (1997, s. 16): „Przypomina, że «kultura zwłok» jest niezbywalnym składnikiem egzystencji”. Jego dzieła wojenne nawiązywały przez temat, kolorystykę i stylistykę do „czarnych obrazów” Goi, które artysta wcześniej studiował i kopiował w Prado podczas pobytu w Madrycie w 1935 r. (Deyries-Henry, 2007).

Jerzy Dąlek i Teresa Świebocka (1989, s. 29) zauważają:

Jeśli uznać, że karykatura niesie w sobie ostrą ocenę rzeczywistości, że żywi się przeciwieństwami, że wreszcie metodą karykaturzysty jest wyolbrzymienie charakterystycznych cech ludzkich, deformowanie rzeczy i zjawisk, słowem ukazywanie świata w krzywym zwierciadle, nietrudno zrozumieć dlaczego uprawiali ją obozowi twórcy.

Jednym z nich był uczeń Mehoffera i więzień Auschwitz Mieczysław Kościelniak. Artysta w obozie wykonywał różnego rodzaju prace: szkice, studia portretowe, karykatury, korzystając z odmiennych technik (co, jak podaje Agnieszka Sieradzka [2016, s. 68], wiąże się z tym, że artysta pracował w tzw. dobrych komandach). Jego dorobek zdradza nie tylko umiejętności, ale i bogatą wiedzę o tradycji. *Muzułmanie*, *Szukanie wszy*, czy *Więźniowie oświećmy*⁵ z uwagi na metodę budowania postaci z wielu drżących i skręconych linii wskazują na znajomość rysunków barokowych. *Obozowa egzystencja* czy *Zalutwiony* zdradzają łatwość sięgania po groteskę i satyrę. *Więźniowie (3a)* i *List z domu*, poprzez wyostrenie rysów

5 Tytuły obrazów za: Dąlek i Świebocka, 1989; Sieradzka, 2017.

postaci i kanciastość kształtów, mogą świadczyć o inspiracji ekspresjonizmem (*Operacja* przywodzi na myśl dzieło Christiana Schada). Z kolei *Mroczny powrót z pracy* można odnieść do dorobku ekspresjonistycznych protoplastów, takich jak Matthias Grünewald. W pracach Kościelniaka znajdziemy elementy kojarzące się z twórczością Goi, może szczególnie tam, gdzie obrazy są wielopostaciowe, a bohaterowie wynurzają się z ciemności (grafiki: *Koncert Adama Kopcińskiego*, 1944 czy *Żłóbek*, 1943).

Podobnie jak Kościelniak, świadectwo trudnej obozowej rzeczywistości pozostawił Jerzy (George) Zieleziński. Nie wszystkie jego grafiki można wiązać z Goyą, jednak część z nich wskazuje, że artysta mogła być bliska sztuka hiszpańskiego mistrza. Kiedy wybuchła wojna, Zieleziński był świeżym absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na Pawiak trafił prawdopodobnie w związku z pobytem w warszawskim getcie, stamtąd został przeniesiony do Auschwitz, później był Flossenbürg i Dachau. Po wojnie udał się do Monachium, gdzie zorganizowano dwie wystawy jego obozowych rysunków, które w latach 1946 i 1948 ukazały się w formie tek graficznych. Na obrazach Zielezińskiego widzimy trudne warunki obozowego życia, grupy dzieci zdeformowanych głodem, publiczne egzekucje. Kompozycje w większości mają ciemne tła, z nich wydobyte są postacie oświetlone światłem obozowych reflektorów. Obrazy, ze względu na szkicowość kreski czy przetarcie niczym tłustym pastelem, wskazują na związek z tradycją dzieł Goi. Wyraźniej widać ją w rysunkach, w których gorzka satyra łączy się z tragiczną historią. Ujawniają się wtedy inne cechy prac Zielezińskiego: postacie mają wybielone twarze, rysuje się na nich dramatyczny grymas, ekspresja podbita jest perspektywicznym skrótem (*Prominenci* z teki z 1946 r. – il. 2). Satyryczne nasyce nie tych prac bynajmniej nie ośmiesza wojny, przeciwnie, eksponuje jej okrucieństwo.



Il. 2. J. Zieleziński, *Prominenci*, z teki (numer 763) zatytułowanej *24 rysunki z obozów koncentracyjnych w Niemczech*, ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma. Wydrukowane i opublikowane przez F. Bruckmann, KG, Monachium w 1946, rotograviura.

Rysunki i grafiki wojenne znajdziemy również w dorobku Jana Barasia-Komskiego, Zinowija Tołkaczewa, Marii Hiszpańskiej i Jonasza Sterna, a wstrząsający obraz powstania warszawskiego zapisał w litografiach Leon Wróblewski. W pracach tych można również wykazać cechy łączące je ze spuścizną artystyczną Goi.

Smutne przecucia tego, co się stanie

Energję i język wizualny Goi znajdziemy też w dziełach o tematyce społecznej. Środowisko robotnicze i jego tragiczną egzystencję pokazywała w grafikach pochodząca z Niemiec Käthe Kollwitz (np. *Powstanie tkaczy*, 1897–1898), w której dorobku są także obrazy skierowane przeciwko

wojnie (zob. Prelinger, 1992). W pierwszej połowie XX w. litografiami zasłynęła amerykańska artystka Mabel Dwight, która włączała w swoje projekty elementy ciepłej ironii i krytyki społecznej, a jej dzieła komentowały codzienne życie nowojorczyków. Nieobce jej były także tematy polityczne, czynnie sympatyzowała z lewicą (Dillon, 2014). Jej prace są dopracowane i mają cechy charakterystyczne dla amerykańskiej grafiki ilustracyjnej, zarazem przez satyryczne nachylenie i sposób pokazywania bohaterów znajdziemy w nich również zbieżność z twórczością hiszpańskiego artysty (*Brothers*, 1928). Także William Gropper tworzył grafiki zaangażowane. Jego biografia wiąże się z doświadczeniami wyzysku ekonomicznego (Kreitner, 2016), uczył się m.in. u Bellowsa i rozpoczął karierę jako współpracownik „New York Tribune”, później związany był z różnymi tytułami prasowymi. W latach 20. i 30. tworzył ilustracje społeczno-polityczne, jest także autorem zaprawionego gorzkim spojrzeniem na warunki pracy projektu muralu *Construction of the Dam* z ok. 1937 r. W czasie II wojny światowej potępiał nazizm (np. *Your brother's blood cries out*, 1943), a w latach 1953–1956 zainspirowany dziełami Goi przygotował serię litografii zatytułowanych *Caprichos*, w których odnosił się do makartyzmu, solidaryzując się z oburzonym nim społeczeństwem amerykańskim. Jego ostatnie polityczne obrazy (seria *Watergate*) związane były ze skandalem Nixona. Choć Gropper odwoływał się do Goi, a czasami bywa nazywany amerykańskim Daumierem, jego dzieła wykazują także wiele cech wspólnych z ekspresjonizmem niemieckim (widać w nich np. ducha satyryczno-krytycznych prac Dixy) i jego symboliką (średnio-wieczne sceny Sądów Ostatecznych, motywy śmierci – zob. Gropper, *Wojna*, 1950).

W Polsce w II połowie XX w. wykorzystywane przez Goyę: ironia, sarkazm oraz groteska były elementami wypowiedzi artystycznych skierowanych przeciwko wojnie i systemowi politycznemu. Wyrażały nastroje lęku oraz oczekiwania na zmianę. Odwołanie się do nastrojów społecznych widać w pracach twórców grupy Wprost, występującej przeciw „pozornej wolności twórczej”, konstruowanej przez władze komunistyczne (Król, 2016, s. 12). Wprostowców, jak pisał współtwórca grupy Jacek Waltoś (2016, s. 9), połączyła „potrzeba wyrażania obrazem tego, co przeżywa się w swojej codzienności, osobiście i w kontekście społeczności”. W rysunkach i grafikach Wprostowców znajdziemy realistyczne obrazy wydarzeń, jak i metaforyczne komentarze dotyczące ludzkiej egzystencji. Na rysunku Macieja Bieniasza z serii *Maraton* (1970) wychudzony biegacz, obserwowany przez innych z ziemi i powietrza i szukający drogi między samochodami transmitującymi jego zmagania, może się wiązać z metaforą życia podlegającego opinii licznych komentatorów. Odniesienia wprost do sytuacji politycznej znajdziemy w *Dniu Kobiet 68* (*Studentki do nauki*) z cyklu

Marzec Zbyluta Grzywacza, pracy, która dosłownością okrucieństwa wpisuje się w tradycję Goi. Jego *Serdeczna atmosfera* (z tej samej serii, 1968) z satyry na władze, w kontekście znanych a dramatycznych okoliczności, zmienia się w emocjonalny przekaz dotyczący historycznej tragedii. Należy dodać, że Wprostowcy, choć kojarzeni z bieżącymi wydarzeniami, również odwoływali się do doświadczeń wojny, np. grafika Jacka Waltośa *Tej jednej także nie udało się uratować* (1942) (1970) jest związana z osobistym wspomnieniem artysty dotyczącym wysiedlenia rodziny żydowskiej w okresie okupacji (il. 3).



Il. 3. J. Waltoś, *Tej jednej także nie udało się uratować* (1942), 1970, akwaforta, odbitka – własność autorki, fot. własna, zgoda artysty.

Innym językiem plastycznym wyobrażał czas niepokoїв Edward Dwurnik, jednak rys gorzkiej ironii cechujący jego prace (również graficzne) można odnieść do tradycji Goi. Czerpią z niej rysunki Tadeusza Kantora, który źródło inspiracji zaznaczył także w tytułach dzieł, takich jak *Egzekucja według Goi* (1970), *Pewnego dnia żołdak napoleoński z obrazu Goi wtargnął do mojego pokoju* (1988). Tradycję Goi przywołują również prace twórców późniejszych (np. Grzegorz Sztwiertnia, *Ostateczne rozwiązanie kwestii Formy*, 2005 r.).

I nadal nie odchodzą!

Wśród współczesnych artystów posługujących się językiem wizualnym bliskim Goi jest Paula Rego, artystka pochodząca z Portugalii, związana z Wielką Brytanią. Rego tworzy wielopłaszczyznowe, oniryczne obrazy, których bohaterami są najczęściej kobiety. Choć motywy jej prac odwołują się do baśni, romantycznych opowiadań i powieści dla dorosłych, to pod powierzchnią ilustracji kryje się świat ludzkich emocji, senne wizje zła, ukryta sensualność i seksualność. W dużej mierze są w nich zawarte sytuacje i zachowania znane autorce z autopsji. Rego urodziła się w mieszczańskie, „dobrej” rodzinie podczas dyktatury Salazara, jej matka należała do świata burżuazji, a ojciec cierpiał jednak na depresję maniacką, przez co bywał długimi godzinami smutny i oderwany myślami od rzeczywistości. Małą Rego fascynowały ludowe historie, które opowiadały jej babcia i pokojówka, ich wspomnienia od lat przenosi na plastyczną materię, w nie wplatają się jednak przerażające wizje strachów dziecięcych, w tym Śmierci, którą, jak twierdzi, zobaczyła w dzieciństwie (Wieseman, 2018). Rego twierdzi, że pociąga ją „piękna groteska” (Brown, 2009). Kobiety w jej pracach bywają okrutne i pełne zemsty, a czasem cierpiące. „Potrafię (...) sprawić, że kobiety będą silniejsze od mężczyzn” – zaznacza Rego w wywiadzie z Brown (2009) – a bohaterowie „jednocześnie posłuszni i morderczy”. Metafora, pastisz i czarny humor łączą ją z hiszpańskim mistrzem, podobnie jest z językiem wizualnym. W serii litografii *Jane Eyre – Sensuality and Stone* artystka odnosi się do zakłamania burżuazyjnego wychowania. W *Schoolroom* (2001, il. 4) ubrana w czerń nauczycielka bije szpicrutą małą uczennicę, a odchodzący na bok ksiądz spogląda z ukosa na inne dziecko. W *Jane & Helen* (2002) dwie przerażone dziewczynki leżące na łóżku obserwuje niski, łysy jegomość w pelerynie, a stojąca za nim starsza kobieta wspiera jego niepokojącą obecność w dziecięcym pokoju. Wszystkie te grafiki wykonane są z rysunkową swadą i energią, a cieniowanie postaci, ich mięsisty i zarazem groteskowy wygląd przypomina spuściznę Goi.



Il. 4. P. Rego, *Jan-Eyre – Sensuality and Stone – Schoolroom*, 2001, litografia, reprodukcja w: *Elles*, red. S. Triantafyllou, A.-T. Kanakari, 2015, s. 149, dzięki uprzejmości Frissiras Museum.

Aktywnym twórcą ilustracji, który posługuje się groteską i ironią, jest pochodzący z Argentyny Rodolfo Fucile. Fucile współpracuje z wieloma czasopismami i równocześnie tworzy niezależne wydania książkowe swoich prac graficznych. Wiązą się one z obserwacją ludzi i postaw społecznych, piętnuje w nich także naganne postępowanie i despotyzm prominentów. Artysta zaznacza (2019), że zajmują go tematy polityczne, „walka o demokratyczne prawa i wolność, krytyka systemu kapitalistycznego i jego instytucji”. Jedną z tek-książek Fucilego, *Semana Trágica* (2018), poświęconą jest strajkowi stłumionemu przez rząd Hipolita Yrigoyena z lat 20. XIX w., którego ofiarami było ponad 800 zabitych i tysiące rannych. *Rebusques* (2019) dotyczą z kolei pracowników ulicznych, w tym imigrantów, walczących o utrzymanie. Fucile korzysta z bogatego dorobku twórców zaangażowanych: karykatury politycznej, symboliki i metafor znanych z dzieł Goi (jak ludzie-małpy, kozły, osło-szczury).



Il. 5. R. Fucile, *Oligarquía*, 2010, akryl i ołówek, <http://www.rodolfofucile.com.ar/galeria/ilustraciones-diarios-revistas#&gid=1&pid=21>, za zgodą artysty.

Wśród artystów odnotowujących rzeczywistość wojenną jest Syryjka Azza Abo Rebieh. Jej twórczość jest różnorodna, w wielu grafikach posługuje się językiem o charakterze bardziej współczesnym, wykorzystując „smaczne brudy” warsztatu: pogranicze kartki z zabarwieniami z krawędzi matryc, linia jak z suchej igły lub odprysku, bywa, że jej postacie niczym u Chagalla lewitują w powietrzu. W jej dorobku są również prace bliższe fantazji i plastyce Goi, sama zresztą zaznacza (2018): „Zawsze zwracałam uwagę na dzieła hiszpańskiego artysty (...). Jego prace przedstawiają niesprawiedliwość i przemianę człowieka”. Abo Rebieh przebywała w więzieniu w Damaszku, gdzie była jedną z niewielu wykształconych, dlatego: „Jej sztuka stała się zwierciadłem dla współwięźniarek (...) rysowała je, aby mogły się zobaczyć, (...) z wykrzywionymi twarzami i cienkimi kończynami, zainspirowana jednym z jej ulubionych artystów, Goyą” (Sinjab i Barnard, 2018). Więzienie w jej pracach przypomina przestrzenie z grafik Hiszpana: na dość jednorodnym szarym lub czarnym tle rysują się pojedyncze lub zgrupowane postacie. Jedną z jej rycin przedstawia zacienionych ludzi atakowanych przez wielkie nietoperze (*Panyas, women*, 2011, il. 6). Bohaterowie – zdaje się ofiary i prześladowcy – nawiązują do postaci z tytułowej karty *Kapryśów* Goi, a napastliwi zwierzęcy agresorzy mogą wyobrazić zarówno realne zagrożenie, jak i metaforycznie odzwierciedlać zło.



Il. 6. A.A. Rebich. *Women from Banyas*, 2011, intaglio, akwatinta, <https://www.facebook.com/thesyrianart/photos/a.472637379540627/472637619540603>, za zgodą artystki.

Szybko, budzą się

Współczesne dynamiczne zmiany technologiczne wpływają na percepcję i prowokują prognozy, że sztuka będzie musiała się otworzyć na nowego odbiorcę: mniej skłonnego do zadumy, przyzwyczajonego do zmian uwagi i dostępnych powszechnie obrazów okrucieństwa. W tym kontekście można odczytywać działania braci Chapman (Jake i Dinos), którzy dokonali aktu zniszczenia jednej z najlepiej zachowanych do tej pory serii odbitek *Okropności wojny*. Chapmanowie kupili pełny zestaw rycin wydrukowanych z płyt Goi, cykl mający dodatkowe znaczenie, bo odbity w 1937 r., w czasie gdy w Hiszpanii zbombardowano Guernicę. Jeden z braci, Dinos, wyjaśnia: „przeszliśmy bardzo systematycznie przez całe 80 rycin i zamieniliśmy głowy wszystkich widocznych ofiar na głowy klaunów i głowy szceniąt”, a Jake tłumaczy: „Zawsze mieliśmy zamiar to naprawić, wziąć to mile słowo z *Lśnienia*, kiedy kamerdyner próbuje zachęcić Jacka Nicholsona do zabicia swojej rodziny – w celu naprawy sytuacji” (Jones, 2003). Zniszczoną (przetworzoną?) serię rycin Chapman Brothers nazwali *Insult to Injury* i po raz pierwszy pokazali na wystawie *The Rape of Creativity* (Museum of Modern Art, Oxford, 2003). Choć projekt wzbudził kontrowersję, a w jego krytycznych ocenach pojawiały się zarzuty powierzchowności,

Jonathan Jones (2003), argumentując, że „żyjemy w czasach ahistorycznych, bez głębi, zwłaszcza w sztuce”, sugeruje, że bracia: „Jakoś nie niszczą, ale znajdują coś nowego (...) w tym, co zrobili Goi jest nieokielznane zło (...) myślisz, że seryjny zabójca uzależniony od rysowania psychotycznych twarzy klaunów dostał się do sali grafik i rysunków British Museum”. Natomiast Rod Mengham (2010) ocenia, że „groteskowo przetworzone fizjologie ich czasami realistycznych a czasami komiksowych postaci nie nawiązują bezpośrednio, tak jak to czyni Goya, do możliwego do zidentyfikowania historycznego wydarzenia, lecz do historii przedstawiania potworności, którą zapoczątkował przykład Goi”.

Kto by w to uwierzył?

Poza bezpośrednimi świadectwami współczesnych zagrożeń i wojen ciągle powstają prace plastyczne odnoszące się do historycznych wielkich konfliktów, choć niejednokrotnie nie tworzą ich obserwatorzy. Wielość współczesnych przywołań w sztuce problematyki II wojny światowej wynika ze świadomości, że katastrofa może się powtórzyć, a także, że załóżkiem wielkich sporów są spory mniejsze. Dzieła zaangażowane mają różny charakter, jednak często cechuje je rys ekspresyjny. Siłą artystycznych projektów, zarówno odnoszących się do historycznych wydarzeń, jak i konfliktów współczesnych, może wzmocnić nawiązanie do Goi, jednego z najbardziej rozpoznawalnych demaskatorów ludzkich słabości i niesprawiedliwych systemów. Inspiracja Goyą może wynikać li tylko z pamięci jego mistrzowskich rozwiązań formalnych (na etapie kształcenia poznaje je przecież każdy adept sztuki graficznej), jednak świadome odwołanie do przekazu czy symboliki prac hiszpańskiego twórcy może stanowić wyraźny komunikat dla odbiorcy i uwypuklić zaangażowany przekaz obrazów.

BIBLIOGRAFIA (pozycje wybrane)

- Balcerzak, G., Kitowska-Łysiak, M. i Tomczak, R. (red.). (2003). *Sztuka „zaangażowana” – mity i szanse. Materiały seminaryjne*. Gorzów Wlkp. – Gościkowo/Paradyż: Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta.
- Bookbinder, J. (2005). *Boston Modern. Figurative Expressionism as Alternative Modernism*. New Hampshire: University Press of New England.
- Brown, M. (2009). Paula Rego interview. *The Telegraph*. Pozyskano z: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html> (dostęp: 29.08.2020).

- Dalek, J. i Świebocka, T. (1989). *Cierpienie i nadzieja. Twórczość plastyczna więźniów obozu oświęcimskiego*. Katowice: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Deyries-Henry, D. (2007). *Collection art moderne – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Prow. B. Leal. Paris: Centre Pompidou. Pozyskano z: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c978qX/rrgaGx9> (dostęp: 25.01.2020).
- Dillon, C. (2014). Mabel Dwight's Danse Macabre. W: *The Left Front. Radical Art in the "Red Decade," 1929–1940*. Evanston, IL: Mary and Leigh Block Museum of Art Northwestern University.
- Francisco José de Goya y Lucientes. Graphic masterpieces from a private collection. (2014). *Christies*, New York, 28.01.2014. Pozyskano z: <https://www.christies.com/en/auction/francisco-jos-de-goya-y-lucientes-graphic-masterpieces-from-a-private-collection-24362/browse-lots> (dostęp: 25.01.2020).
- Fucile, R. (2019). *Fosa Común*. edycja własna.
- Haskell, B. (1999). *The American Century. Art & Culture*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Hicks, A. (1989). *New British Art in the Saatchi Collection*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Hughes, R. (2004). *Francisco Goya*. New York: Alfred A. Knopf.
- Jerman, M. (red.). (1997). *Umetniki ekzistence: Zoran Mušič, Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, Janez Bernik*. Ljubljana: Galerija Tivoli, International Centre of Graphic Arts.
- Jones, J. (2003). Look what we did. *The Guardian*, 31.03.2003. Pozyskano z: <https://www.theguardian.com/culture/2003/mar/31/artsfeatures.turner-prize2003> (dostęp: 25.01.2020).
- Kolekcja poruszających rysunków byłego więźnia Jerzego Zielezińskiego w Zbiorach Miejsca Pamięci*. Pozyskano z: <http://auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/kolekcja-poruszajacych-rysunkow-bylego-wiezniaw-zieliezinskiego-w-zbiorach-miejsca-pamieci,2057.html> (dostęp: 25.12.2019).
- Kramer, H. (1955). On the Horizon: Bloom and Levine: The Hazards of Modern Painting. *Commentary*. Pozyskano z: <https://www.commentary-magazine.com/articles/hilton-kramer-2/on-the-horizon-bloom-and-levine-the-hazards-of-modern-painting/> (dostęp: 20.02.2021).
- Kreitner, R. (2016). Let's Not Forget Socialism in the Resurrection of Socialist Art. *The Nation*, 12.05.2016. Pozyskano z: <https://www.thenation.com/article/william-gropper-resurrection-of-socialist-art/> (dostęp: 20.01.2020).
- Król, A. (2016). Fenomen WPROST. W: A. Król i J. Waltoś (red.), *WPROST 1966–1986* Kraków: Manggha.
- Linares, M. (2017). *Francisco José de Goya y Lucientes*. Spain: Könemann.
- Mayor, A.H. (1974). *Goya: 67 Drawings*. New York: Metropolitan Museum of Art.

- Mengham, R. (red.). (2010). *In the Realm of the Senseless, Jake and Dinos Chapman. Wystawa w Galerii Rondo Sztuki*. Tłum. G. Kozłowski. Katowice: Instytut Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris.
- Milewski, C. (b.r.). *William Gropper: The Capriccios Suite*. Pozyskano z: <https://artcollection.wayne.edu/william-gropper> (dostęp: 20.02.2021).
- Prelinger, E. (1992). *Käthe Kollwitz*. Washington: National Gallery of Art, New Haven and London: Yale University Press.
- Rebieh, A.A. (2018). *Traces*. Pozyskano z: <https://rmeilgallery.squarespace.com/azza-abo-rebieh> (dostęp: 24.01.2020).
- Scheller, W.G. (2008). *America. A history in art*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers.
- Sieradzka, A. (2016). *Lagermuseum. Muzeum obozowe w KL Auschwitz*. Kraków: Universitas.
- Sieradzka, A. (2017). *Twarzą w twarz. Sztuka w Auschwitz*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.
- Sinjab, L. i Barnard, A. (2018). Syria's Women Prisoners, Drawn by an Artist Who Was One. *The New York Times*, 7.08.2018. Pozyskano z: <https://www.nytimes.com/2018/08/07/arts/design/syria-prison-artist.html> (dostęp: 28.01.2020).
- Stangret, L. (2015). *Tadeusz Kantor. Drawing*. Tłum. F. Sady. Warszawa: Fundacja im. Tadeusza Kantora, Adam Mickiewicz Institute, Culture.pl.
- Szczerski, A. (2018). *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szewczuk, M. (red.). (1995). *Mistrzowie rysunku. Rysunki polskich artystów z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu*. Radom: Muzeum Okręgowe im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
- Triantafyllou, S. i Kanakari A.T. (red.). (2015). *Elles*. Tłum. T. Moser. Athens: Frissiras Museum.
- van Bergen, L., de Mare, H. i Meijman, F.J. (2010). From Goya to Afghanistan – an essay on the ratio and ethics of medical war pictures. *Medicine, Conflict and Survival*, t. 26, nr 2, 124–144. DOI: 10.1080/13623699.2010.491386.
- Voermann, I. (red. prow.). (2012). *Otto Dix and the New Objectivity*. Ostfildern: Hatje Cantz; Stuttgart: Staatliche Akademie der Bildenden Künste; Stuttgart: Kunstmuseum.
- Waltoś, J. (2016). *Czym miało być WPROST?*. W: A. Król i J. Waltoś (red.), *WPROST 1966–1986*. Kraków: Manggha.
- Wieseman, E. (2018). Paula Rego: 'It isn't nice in my mind'. *The Guardian*. Pozyskano z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/11/paula-rego-it-isnt-nice-in-my-mind> (dostęp: 20.01.2020).
- <http://www.rodolfofucile.com.ar> (dostęp: 20.01.2020).

Beata Bigaj-Zwonek – doktor habilitowany, profesor Akademii Ignatianum w Krakowie. Ukończyła Wydział Grafiki ASP w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe obejmują wiedzę o kulturze i sztuce, w tym szczególnie problematykę ekspresji w sztuce i sztuki społecznej. W pracy twórczej zajmuje ją postawa i natura człowieka. Swoje obrazy prezentowała na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych.