

הגרניקה של פיקסו: מקום וסמל

אורלי נתנאל

גרניקה של פיקסו הינה אחת היצירות הגדולות והמונומנטליות שלו. היצירה מצויה כיום במרכז רנייה סופיה שהינו מרכז לציור מודרני במדריד. הציור נועד לכאורה לתעד ולהנציח אירוע ולמתוח ביקורת על הדרך שבה טובחים אזרחים פשוטים ותמימים נטולי אפשרות להתגונן, אך במרוצת הזמן הוא הפך לסמל שלילת המלחמה. היצירה הוזמנה על-ידי ממשלת ספרד הגולה בינואר 1937. עבור הביתן הספרדי שעמד לקום ביריד העולמי בפריז. פיקסו התבקש לצייר ציור קיר בו יראה ההרס שעוברת ארצו כתוצאה מהכיבוש הפאשיסטי והמישטר הצבאי הטוטליטרי. פיקסו לא היה צריך להתאמץ על מנת למצוא נושא לעבודתו. בעוד הוא מתלבט, הופגזה גרניקה, עיר בסקית עתיקה, ב-26 באפריל 1937 ביום שוק על ידי מטוסי קרב גרמניים (אפטר, 1982, 23-27).

פיקסו השתמש בציור לכיטוי אמוציות אוניברסליות במרכיבים פיקטוריאליים מודרניים כמו הצגת דמויות באופן הפשוט והפרימיטיבי ביותר. האקספרסיביות שבציור מתמקדת באימה ובחרדה שהדמויות חשות כתוצאה מההפגזה. הציור **גרניקה** מייצג דימוי של מלחמה לא הוגנת הכפויה על אזרחים חפים מפשע, כשמטרתו המובלעת היא להנכיח את הצד האיום, הנורא, והמכאיב שבמלחמה, ויותר מכל לסתור את התעמולה שבה מנהיגים משתמשים על מנת לפאר את המלחמה.

עד המאה עשרים הדגישו הציירים לרוב את המראה המרהיב של המלחמה. הציורים העלו על נס את הפאר, היופי וההוד שבה. באמצעות התמקדות בכלי הנשק, חרבות, רובים ואקדחים מבהיקים, סוסים אציליים וכיו"ב. ציורים אלה לא התייחסו לתוצאות המלחמה, לאלמנות, לחסרי הבית, ליתומים, לנכים, ולסכל כתוצאה ממנה. פיקסו הציג אנטי תזה לייצוג הרווח בהתמקדו באימה שנבעה מהמלחמה ומתוצאותיה האיומות. רזולנד הרסטהאוס במאמרה "אמת וייצוג" מצביעה על כך שמטרתו אכן הושגה:

למזלי, ביקרתי במדריד, וראיתי את ציורי המלחמה של גויה וגם את **גרניקה** של פיקסו. מכיון שראיתי את כולם באותו שבוע, אינני יודעת איזו השפעה היתה ל**גרניקה** אילו ראיתי רק אותה, או רק את הציורים של גויה, או רק ציור אחד או שניים משלו. אבל אני יודעת היטב כיצד הושפעת מן ההתבוננות בכל הציורים האלה. נוצר בי דימוי חי של "המלחמה כנוראה", והוא השולט בי מאז. עתה, כשאני מתבוננת בציורים שמייצגים את המלחמה כמפוארת, או כשאני קוראת שירים, רומנים או מחזות על תהילת קרב, או על כבוד ואומץ המתגלים במלחמה, צופה בסרטים כאלה או שומעת מוסיקה האמורה לעורר בנו רצון גלגב

להילחם למען המולדת או למען מטרה, תמיד עולים במחשבותי ציוריהם של גויה ופיקאסו. "לא, לא", הם אומרים תמיד, "אל תאמינו. כזאת היא המלחמה – נוראה, נוראה". תגובתי כלפי ציורים המייצגים מלחמה כמפוארת השתנתה (אוסוולד הנפלינג, 1999, 263-264).

פיקסו הצליח למוסס את היופי שבניצחון. הוא המחיש את מה שבדרך כלל לא מוכנים לראות, את המוות והאומללות שהם מנת חלקם של המשפחות ואלה ששרדו. הוא העביר מסר המגנה את המלחמה ומנציח את ההרס הפראי בעקבותיה. בחיבור זה אבחן את כותרת הציור, **גרניקה**, והדימוי העולה משם זה. אלי רוזיק דן בקשר בין "מלה" ל"דימוי" ומוצא שהן תופעות שונות בתכלית, כאשר הדימויים נתפסים במונחים של ייצוג תמונה עם תחושות חזותיות. המלה והדימוי חולקים את תפקודי הייצוג המשמעות והתקשורת. (רוזיק, אלי, 1998 עמ' 153). גומברייך טוען שבתקופתנו התמונה הופכת להיות בעלת תפקיד חשוב בהעברת מסרים בהיותה מיידית, קליטה וניתנת להבנה במהירות רבה יותר מדיבור. כיום אנו מוצפים בתמונות המוצגות בעיתון, בטלוויזיה ובשלטי חוצות. התמונה היא קומוניקטיבית, ואפקטיבית יותר מכל, החיבור בין קווים וצבעים הוא בעל פוטנציאל רב ומשפיע על האמוציות שלנו. צופה המצוייד בקונוונציות ובידע החברתי המתאים מסוגל להבין את המסרים הטמונים בציור. (Gombrich, 1982, p.140). נראה בחיבור כי השם **גרניקה**, העיר בה התחולל האירוע הטראומטי, שסיפק לפיקסו השראה ולציור את שמו הפך לדימוי חדש. עוצמתו של הציור, הפרשנויות המרובות והשימוש שנעשה בו, תפוצתו הגדולה והקהל הרחב שזכה להכירו, הפכו את **גרניקה** מציור של אירוע מקומי, בו דמויות מוכות לדימוי בעל משמעות ומסר פציפיסטי אוניברסלי. בארת' טוען שדימוי **image** קשור לשורש **imitari** כלומר חיקוי, שהוא אנלוגי לייצוג או העתקה למערכות אמיתיות של סימנים ולא רק סימבולים. (Barthes, 1977, 32). החיבור יעסוק בשאלה אותה מעלה בארת': כיצד משמעות הופכת לדימוי או היכן זה מסתיים כיצד הפכה הגרניקה לדימוי ברגע שפיקסו נטל את מכחולו וצייר את ציורו. כיצד ומדוע הפך הציור **גרניקה** מיצירה המתייחסת לאירוע מקומי למקור השראה ודיון לגבי המלחמה באופן כללי ושליטה.

החיבור מחולק לשלושה חלקים. החלק הראשון יעסוק בהצגת העיר גרניקה כבעלת חשיבות פוליטית והיסטורית בנקודת הזמן שבה הופגזה: חשיבות העיר בעבר הקרוב והרחוק, המניעים להרס העיר וההכחשה המרצת של הממשל את עובדות. חלקו השני ידון בציור **גרניקה** כמקור השראה עם מקדם ביקורתי וחברתי, וכיצירת אומנות שקיבלה תהודה בכל העולם. הציור הונצח כבול, כשטיח קיר שנתלה במועצת הביטחון, הפך למקור השראה לאומן מרואני שיצר מייצג שכלל במות ותאורה. בזלק השלישי והאחרון אפרט את המסקנה לפיה עבודת אומנות אינה מסיימת את תפקידה בין קירות המוזיאון, אלא הופכת לעתים לבעלת קול ואמירה חברתית. המסרים ביצירה רחבים ועמוקים עם דגשים פוליטיים מוראליסטיים וחברתיים. **גרניקה** פורשה כיצירה שנושאה רמיסת החלשים על ידי חזקים תאבי שילטון. היצירה הפכה עם הזמן למוקד ויכוחים בין ארה"ב וספרד, ובין ערים בספרד, על המיקום הנכון עבורה.

הציור וסגנונו

היצירה גרניקה מכילה מסרים שהם מעבר להבעה מודרנית בה טכניקות פיקטוראליות בנות זמנה. לפנינו תמונה אופקית שרוחבה ארוך ממכללת גובהה. הקומפוזיציה יוצרת מעין משולש גדול שבקודקודו מצויה עששית. תפישת העששית כסמל לניסיון נואש למצוא אור או תבונה בחברה האנושית כחברת כסילים כפי שנמצא בארצות השפלה במאה ה-17 יכולה לספק מפתח לפרשנות איקונוגרפית. הנורה, סמל להתפתחות טכנולוגית וקידמה שנוצלה לתוקפנות של כוחות בעלי עדיפות טכנולוגית להכניע אוכלוסיה פשוטה, נטולת עוצמה ויכולת תגובה. האור מוצג כאמצעי שנועד לסייע בחושך ואולי כסימבול לחשכה שנוצרה בלב האנשים לאחר שהפצצה הוטלה ויצרה חורבן. פיקסו מתמקד בתוצאות האלימות ולא באקט האלימות. רב הדמויות מצוירות כשפניהן מופנות מעלה, לכיוון שממנו נפלה הפצצה. כולם פרט לתינוק המת נראים בפרופיל. בציור נראית אישה כשידיה פרושות מעלה, אשה המנסה למלט את נפשה, אשה האוחזת בעששית, אם זועקת המבכה את התינוק המת שבזרועותיה. אישה מחפשת את קירבתו של השור המסמל את הישות הספרדית. נראים בציור גם ראש סוס וגופת חייל מת הנראה כפסל ולכן מהווה סמל אוניברסלי לכל הציילים המתים. השור הסוס לקוחים מעולם הדימויים של מלחמת השורים הספרדית כשהשור הוא היחיד המשדר יציבות כביכול מסמל את ספרד כחזקה מספיק לשרוד את המלחמה. (אפטר, 1982, 23-27).

דמויותיו של פיקסו מרפררות לציורי ילדים בהמשך לנטייה סגנונית שנראתה כבר בסוף המאה ה-19. שורשי הציורי מצוי בראייה הרומנטית שראתה בציורי ילדים תום וכנות, אמירה ללא מסכות או ביקורת פנימית, אמירה תמימה וישירה. בדומה להנרי מאטיס ופול קליי אימץ את הביטוי הילדותי כדרך לבטא אמירה קשה על החברה ועל השליטים, בעלי הסמכות ומקבלי ההחלטות. (Fineberg, 1995, 25-118).

גרניקה העיר מקום וסמל

ההשראה לציור היתה, כאמור, האירוע המחריד בעיר הבסקית גרניקה שנכחדה על מנת להפסיק את ההתנגדות לשלטון הטוטליטרי שהתבסס באותה תקופה. העיר התפתחה ושגשגה מימי הביניים כמרכז אסטרטגי, מסחרי ותעשייתי. מיקומה על שפך נהר ונמלה החשוב הפכו אותה למקשרת בין המערב למזרח. במאות השש-עשרה והשבע-עשרה הפכה העיר לבסיסם הפוליטי של הבסקים והעיר ייצגה היסטוריה ארוכה של קונפליקטים לאומיים בספרד.

בזמן ההתקפה, הוכרה היוותה גרניקה סמל לעיר הדמוקרטית העתיקה ביותר באזור בודאי בניגוד להכרתם של היטלר, מוסולוני ופרנקו שציידו במשטר פאשיסטי דיקטטורי. ביום שני, ב-26 לאפריל 1937 בשוק עמוס לעיפה, הופצצה העיר על-ידי הגרמנים כניסויי להפצצה מן האוויר. ההפצצה שירתה את פרנקו ומרעיו במלחמת האזרחים בספרד. הפצצה מן האוויר נבחרה על מנת לקצר תהליכים ולהביא לסיום מלחמת האזרחים. ההפצצה גרמה להרס האזור העתיק של העיר שהיה גאותם של הבסקים ולמספר רב של ניפגעים (יש הטוענים שכ-1654 נהרגו ו-889 ניפצעו) ויש המצמצמים את מספר ההרוגים לכדי 250-300). ההפצצה אכן הצליחה לחולל דיכוי מקומי מסויים, אך, המהגרים הבסקים באמריקה, הפכו את גרניקה באזכרות שלהם למקום בעל משמעות גלובלית. המשמעות של העיר גרניקה מודגש באנדרטאות, בטכסים, בסוג של התנגדות לאומית, ובעיקר בקונפליקט שנוצר

כתוצאה מזההות הלאומית. העיר המשיכה להוות בסיס עיקרי להתנגדות הפוליטית. העיר גרניקה שימשה הסבר לעבר והצדקה להווה באידיאולוגיה הלאומית. ההיסטוריה העתיקה ומצבות הזיכרון להפצצה, הינם הגרעין הקדוש של הבסקים וגרניקה רכשה משמעות מטפורית בעלת הד גלובלי.

עם ההפצצה ב-1937 השם גרניקה שהיה בעל אסוציאציה של מדינה באסקית שנישלטה באופן דמוקרטי, עובדה שהפריעה למדינות הפאשיסטיות גרמניה איטליה ולפרנקו הדיקטטור שהחל לבנות את עצמו שנה, רכש הד לאומי ואסוציאציות של רצח עם באופן ברוטאלי. במשך מלחמת העולם השנייה, אמריקה וצרפת ייצגו את הממשלה האוטונומית הבאסקית הגולה בעיתונים שונים תחת השם גרניקה, על מנת להנציח את הקהילה הבאסקית כקולקטיב סובל ועל מנת ליצור משמעות לציבור המצוי מחוץ לגבולות ארצו. מוסדות שונים העלו את שפת הבאסקים ואת תרבותם. תנועת ההתנגדות בצרפת אימצה את השם לרשת אינפורמציה טודית. הממשלה הבאסקית הגולה השתמשה לעיתים קרובות בשם גרניקה כמקבילה למדינה הבאסקית. הזיכרון והייצוג היו בעלי חשיבות רבה עבור הלאומיות הבאסקית שזכתה לאמפטיה מצד המדינות השכנות בנות-הברית שראו בה כנושאת חוויה היסטורית עם קונפליקט. המקום, הלאומיות, הזהות, ההנצחה והקונפליקט היוו סוג של מורכבות ראויה לעיון ובדיקה. (Raento, 2000, 707-736).

ההכחשה על החריבת ה"גרניקה", עדותו של אלוסג'י ותודתו לשימי היחס כלפי העיר

לא די בכך שגרניקה נהרסה, רבים נהרגו ואחרים נותרו פגועים פיזית ונפשית, הממשלה הלאומית הספרדית הכחישה בתוקף את דבר הפצצת העיר. עובדה זו רק מחזקת את הטענה שהיא בעיר סממן של יותר מגאווה לאומית מורליסטית, ומקור לעוצמה. ממשלת פרנקו ראתה צורך להשתיק את הנושא במהלך מלחמת העולם השנייה. קשר השתיקה נישבר בהדרגה, כאשר הגיעו עדויות ראשונות של עדים זרים, שצפו בהפגזה ודבריהם תורגמו לספרדית. יש לציין שעדותם הוסיפה לבלבול, כיון שתרגום דבריהם הכיל טעויות ומידע מוטעה וצונזר בצורה משמעותית או אומץ על ידי אנשי תעמולה למטרותיהם. בקונטקסט של הדיכוי העריצות, הסיפור על מה שבאמת קרה העצים את המשמעות הפוליטית של העיר גרניקה. העצמה זו זכתה להתייחסות רחבה יותר כתוצאה מהציור של פיקסו שהפך את הנושא לבעל אופי גלובלי, אוניברסאלי שאמור לזכות להתייחסות מצד כל מדינה וכל אזרח, כלומר לציור היה מימד של מסר שכוון לסובלנות בין קטבים.

הכחשת ההפצצה על העיר גרניקה נפסקה לאחר מותו של גנרל פרנקו ב-1975. בשלושה צמתים בהיסטוריה התעוררו גלים של פירסומים אודות מה שהתחולל בעיר גרניקה. במות פרנקו 1975, ב-1987 במלאות חמישים שנה להפצצת העיר וב-1997 במלאות שישים שנה לאירוע הטראומטי. קריאת תיגר קיצונית שנועדה להפסיק את ההכחשה היוותה הקרבתו העצמית של אלוסג'י. אלוסג'י, עד להרס של גרניקה, העלה עצמו באש לפני גנרל פרנקו תוך קריאה בבסקית: "תחי המדינה הבסקית החופשית". אלוסג'י שרד את האש, ומאוחר יותר ציינו שפעולתו מצביעה על הייאוש של החייל הבסקי שאינו שוכח את הסצינות האיומות שראה בגרניקה. הזיכרונות הכפייתיים של ההרס, וההכחשה של פרנקו, הביאו אותו להמחיש לשליט את תחושת המראות שעוברות לנגד עיניו. אלוסג'י מייצג את הטראומה של הקהילה הבאסקית הלאומית ואת התגובה לאימי המלחמה. וכך ניסח זאת אלוסג'י:

הבאסקים, אינם יכולים לסלוח על הסבל הרב והמיותר של אנשיהם. אנחנו מבינים שתמיד ישנו טבח במלחמה, אך רצח עם, או רצח שיטתי של כל האנשים, נכנס באופן מלא כפשע וכצעד ברברי. אלימות מולידה אלימות, ואנחנו יודעים את התוצאות אשר מביאות עימן את הזעם. האוכלוסייה האזרחית סבלה מהנסיבות וההפצצות יצרו השפעה מדכאת במוראל ובהתנגדות. (Raento, 2000, 715).

דבריו של אלוסגי היו הוכחה ניצחת לכך שהמקום ייצג עבור הבסקים מקור לעוצמה ולאמונה בכוחם כנגד אויביהם. עוצמה וכוח אלו נטרלו כתוצאה מההפגזה. דבריו והמודעות לכל שהתחולל שינו את היחס ללאומיות הבאסקית בתקופה שלאחר המלחמה. אלוסגי היווה את הבסקי הרדיקאלי הלאומי שמצא את עצמו תחת איום ממשלתו של פרנקו באופן לוחץ ומדכא. הטראומה הקולקטיבית הועלתה על ידי אלוסגי ונישאה כאירוע מקומי ולא יותר. בניגוד לזה, הגרניקה של פיקסו הפכה לאירוע אוניברסאלי בינלאומי.

אירועים וסיטואציות מיוחדות שנוצרו בעיקבות הציור

הציור גרניקה של פיקסו הפך לדימוי על זמני. מיצירה שמוקדה באירוע מסויים, ליצירה שהעלתה מחלוקות בכל מלחמה או אירוע בעל נפגעים רבים. קולין פאול, שר החוץ של ארצות-הברית, לא יכול היה להתעלם מהגרניקה של פיקסו שהועתק כשטיח קיר בכניסה לאולם מועצת הבטחון בבנין האו"ם בניו יורק. כשהוא פנה למועצת הביטחון בבקשה לאפשר את המלחמה בעירק, הועברה הוראה לכסות את השטיח ב בד כחול. מורין דאוד כתב בציור ידק טיימס בניו יורק: "אדון פאול אינו יכול לפתות בצורה טובה את העולם להפציץ את עיראק לאור המצלמות המראות נשים זועקות או בעלות מום, גברים, ילדים, שוורים וסוסים פגועים".

במהלך שלטונו של רייגן, יצר טום מריאוני, אמן קונספטואלי, מחזש את הגרניקה בעזרת תלמידיו במספר רב של וריאציות לקראת אירוע שחל ב-26 לאפריל 1983, יום השנה להפצצה בגרניקה (הנפליג, 1999, 263,264). מריאוני הקים כשלושים במות על מנת לצפות ישירות בציור הקיר, על מנת להגביר את העוצמה של הדימוי הציורי. מערכת הפיגומים שבהם הצופים נאלצו לעבור, איפשרה למתבוננים לחוש את התמונה באופן פיסי. הצופים מצאו את עצמם "על במה" מוארים על ידי זרקורים בני אלף וואט כשהם מצויים באירוע שבו הציור גרניקה היווה תפאורת רקע, המחזק את המציאות הקיימת בתרבות המדיה, למרות שהמלחמה תמיד נראתה כמתרחשת במקום אחר. אירוע זה ניסה להגכיח באופן מלכותי את הפחדים והאימה שעוברים האנשים המצויים באירוע מסוג זה. ההנחה היא שלוקחי החלטות שיצפו במייצג כזה ימנעו מסיטואציות מסוג זה בעתיד. החוויה שנועדה ליצור המחשה פיסיית לצופים אמורה להפנים את החוויה וליצור כלפיה דחייה והתנגדות לכל מהלך שאמור להביא את המלחמה הבאה.

הציור גרניקה העניק מימד ויזואלי למשמעות הפוליטית של המובלעת הבאסקית. חוסר סובלנות כלפי דעה שונה מזו של השליט והרס עיר על מנת להשתלט על מדינה שלמה. יאן לרה, באסקי, ראה בתמונה ייצוג של קטסטרופה בהיקף רחב יותר. הוא כתב: "אם בתחילה זו הייתה גרניקה הרי במהרה התמונה ייצגה את רוטרדם, נסי ולמעשה את רוב אירופה ההרוסה בחומר ובמוסר" (Fineberg, 1995, 118).

רודולף ארנהיים עומד על כך שהעיסוק בבעיות פוליטיות באומנות ובמדע הינן שכיחות. הנכונות למות עבור הישרדות תרבות שכיחה וקיימת בכל העולם (Arnheim, 1996, 3). פיקסו הוכיח ביצירתו שיש לאנושות כושר לעמוד נגד חוקים מופנמים ואולי טיבעיים לחלוטין ולהביא לעולם מידה גדולה יותר של אנושיות והומניזם.

ממקום לסמל למקום: מסע התמונה והמחלוקת שהתעוררו על המיקום המתאים ביותר עבורה

מצויר שנועד לתערוכה מייצגת בפריז ב-1937, ומצויר שהפך לסמל לעיר הרוסה עם טבח ביושביה, ומצויר שממחיש מאבק עיקש של עיר שמייצגת מיעוט באוכלוסייה הספרדית שדורשת את קבלתה כשונה ומבודלת, הפך הציור של פיקסו, לציון דרך היסטורי של העם הספרדי כולו. השאלה היכן תמצא לציור גרניקה אכסניה נאותה הביאה למחלוקות רבות. פיקסו ביקש למסור לספרד את הציור כאשר היא תהפוך דמוקרטית. בתקופת הביניים מ-1942 נמצא הציור על פי הנחיות ל פיקסו במוזיאון לאומנות מודרנית בניו-יורק. ב-1979 ביקשה אלמנט פיקסו ז'קלין להעביר את הציור למוזיאון הפרדו במדריד והעברה נעשתה לאחר מאבק ממושך. מאז 1981 הציור אכן נמצא במוזיאון זה, אולם המבקרים טענו שהציור במיקום הנוכחי אינו מבטא את עוצמתו האמיתית ויש להעבירו למוזיאון באיזור הבאסקים. מגלה המוזיאון לאומנות מודרנית לאומית טען כנגד, שהציור גרניקה מהווה את מקור המשיכה של המוזיאון, את עמוד השדרה של המוצגים והאוספים המצויים במוזיאון (Cantor, Judy, 1991, 39-40). ב-1982 שוב הועבר הציור והפעם למרכז לאומנות ריינה סופיה, שמהווה את המוזיאון הלאומי לאומנות מודרנית, וזאת חרף התנגדותה של בתו של פיקסו שטענה שהציור חייב להישאר בפרדו כיוון שפיקסו היה מעוניין שיציגו אותו עם הציירים הספרדים הגדולים. (Berger, 1992, 38). מבקרים רבים טוענים שהעברה נועדה לשמש מענה לבעיות שהתעוררו במוזיאון בריינה סופיה. מאוקטובר 1998, עד ינואר 1999 הועברה התמונה לתערוכה "פיקסו ושנות המלחמה 1937-1945" במוזיאון לאומנות יפות בארמון סאן פרנסיסקו קליפורניה בליגיון הכבוד. התצוגה נחשבה לשנונה וחרפה. (Golan 1997, 3-52)

מוזיאון גוגנהיים בבילבאו, ספרד, נאבק להשאיל את התמונה גרניקה לפתיחה שלו שנערכה באוקטובר 1997. המרכז לאומנות מודרנית ברנייה סופייה במדריד, סרב להשאילה בטענה שהציור שברירי מידי על מנת להעבירו. אף על פי כן, ממשלת ספרד ביקשה מהמרכז במדריד לשקול מחדש את האפשרות שהציור יושאל למוזיאון גוגנהיים כיוון שהמיקום של המוזיאון הוא קרוב לעיר גרניקה שבה מדובר (Pacheco, 1997 1,9). בסקים רבים נעלבו מתשובת מוזיאון רנייה סופייה וטענו שיש בסירוב סוג של אנטיפתיים ושימור הציור היווה רק תירוץ. למרות שפיקסו ביקש שיציבו את תמונתו בפרדו ליד גייה וולסקו, הציור הוצב עם ציורים של בני תקופתו, כתמונה המייצגת פשע.

סיכום

ההתמקדות של פיקסו בהרס של העיר, היא לא רק שיקוף של תקופה שעוסקת בהרס, בשבירה ובדקונסטרוקציה, אלא, באמירה שלכל חוסר סובלנות יש נמען, שהסכל של הנימען היום, יכול להיות הסכל של המתבונן בתמונה מזר, ובהתבוננות מרחוק ניתן אולי ליצור הזדהות עם האחר שמביאה לסובלנות ולקבלה. התגובה העיקרית למילה גרניקה כיום הינה לציור של פיקסו. פיקסו באופן משוכלל ותמציתי, נתן פרשנות, עיצב תכנים והפך אידיאולוגיה לצורה. היצירה מיוחסת יותר לצייר ולפירסום שלו מאשר לאירוע ולמשמעות שמסתרת מאחוריו. הציור מהווה

רב מכר המקשט בתים ומשרדים בעולם המערבי, במקום להיות מסר או אסוציאציה לגבי רצח עם. ההשערה לגבי הראייה הרחבה והמקיפה שהציור הוא אסתטי ופחות בעל מסר של יצוג מציאות נובע מכך, שבעולם המודרני, אנו מצפים שמסרים לגבי מלחמות יועברו דרך הטלוויזיה, הקולנוע הוידאו ופחות דרך תמונות. בסופו של יום האידאולוגיה של העולם המערבי צופנת בחובה את הרצון לצדק, לשלום ולאחווה, על כן מחבק המערב את גרזיקה ומספק לו מסרים פוליטיים הומניסטים ופציפיסטים. למרות הכישלון היחסי לחקוק את גרזיקה במודעות האנושית כמקום וכזמן ספציפי בהיסטוריה הלאומית, הרי הציור נושא ערך סימבולי חזק בפוליטיקה הספרדית. הציור זכה לכותרות, כשש שנים לאחר מותו של פרנקו ב-1981, כשהוא מייצג את הכרתו של העם הספרדי בחשיבות הדמוקרטיה. המעבר מדיקטטורה חזרה לדמוקרטיה הונצח בציור גרזיקה שהופיע על בול שהונפק באותה שנה.

בביליוגרפיה

אפטר, רות (1982), *אמנות בעידן הטכנולוגי*, יחידה 11, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

הרסטהאוס, רוזלינד, (1999) "אמת וייצוג" בתוך הגפלינג אוסוולד, *אסתטיקה: מבוא פילוסופי*, האוניברסיטה הפתוחה.

רוזיק, אלי (1998), "דיבור כדימוי: האמנויות הדרמטיות כמבזן", *מותר* 6, *המילה והדימוי באמנויות*.

Arnheim, Rudolf (1996), *The Split and the Structure*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Barthes, Roland (1977), *Image, Music, Text*, New York, Hill and Wang.

Berger, Laurel (1992), "Operation Guernica", *Art News*, 91(sep).

Cantor, Judy (1991). "Who should get Gernica?" *Art News*, 90.

Cembalest, Robin (1997), "Art Note", *New Art Examiner* 24 (Jul-Aug).

Fineberg, Yonathan, "The Innocent Eye", *Art News*, 94.

Golan, Romy (1999), "Picasso and The War Years 1937-1945", *Apollo* 150.

Gombrich, E.H. (1982), *The Image and The Eye*, Phaidon Oxford.

Hansen, Miriam (2004), "Why Media Aesthetic"s, *Critical Inquiry* 30, University of Chicago.

Pacheco, Patrick (1997), "Bilbao Battles for **Guernica**", *Art and Antiques* 20 (oct).

Raento, Paulina, (2000) "**Gernica?** Contested Meaning of a Basque Place", *Political Geography*, 19.



גרניקה של פיקסו. ציור שמן מאי 1937.