

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Zasłona i faszyzm

autor:

Michał Pospiszyl

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 25

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/zaslona-i-faszyzm>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.25.2040>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

antyfaszyzm; sztuka antyfaszystowska; Pablo Picasso; Unia Europejska

streszczenie:

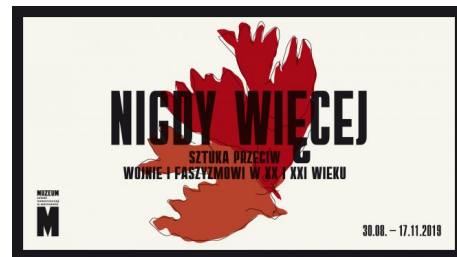
Recenzja wystawy *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 30 sierpnia – 17 listopada 2019

Michał Pospiszyl – Filozof, teoretyk kultury. Asystent w Zakładzie Filozofii Polityki w ISP PAN. Redaktor Praktyki Teoretycznej kierujący działem filozofia społeczna. W swoich badaniach używa przede wszystkim pojęć z filozofii Waltera Benjamina, Gilles'a Deleuze'a i Giorgio Agambena. Jest autorem monografii *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*. Poza tym publikował m.in. w „Widoku”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „Kulturze Współczesnej”, „Praktyce Teoretycznej”, „Kronosie”, „Civitas”.

Zastona i faszyzm

Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 30 sierpnia – 17 listopada 2019

1. Wystawę przygotowaną w muzealnym pawilonie nad Wisłą otwierała seria dwudziestu ośmiu zdjęć Dory Maar dokumentujących prace Pabla Picassa nad *Guernicą*. Fotografie odsłaniają to, co z jakichś względów miało zostać ukryte. Na pierwszym etapie tworzenia obrazu głównym motywem jest przedstawiona na tle słońca zaciśnięta pięść robotnika, która po kolejnych przeróbkach zaczyna łamać kłosa (lub, jak twierdzą niektórzy, wyjęte z godła faszystowskiej falangi strzały). W kolejnym stadium pięść znika – zastąpiona owalnym kształtem przypominającym oko, w którego centrum zamiast źrenicy znajduje się żarówka. Nie ma pewności, co zdecydowało o tej zmianie. Polityczna jednostronność pierwszych wersji? Konformizm malarza liczącego na uznanie wśród mieszczańskiej publiczności? Wiemy jednak, że to autorskie zasłonięcie było zaledwie pierwszym z całej serii gestów zakrywania dokonanych na tym obrazie.



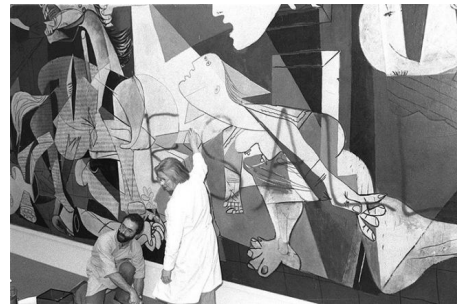
Mimo że z *Guerniki* znikają bezpośrednio odniesienia do ruchu antyfaszystowskiego, to wywołuje ona sprzeczne reakcje. Nad usunięciem lub przysłonięciem obrazu zastanawiają się już latem 1937 roku mocodawcy Picassa, a więc dyrektorzy pawilonu hiszpańskiego na paryskiej wystawie światowej, oczekujący dzieła o znacznie prostszym przekazie¹. Obraz, z całkiem innych powodów, zastłonią członkowie grupy Art Workers' Coalition, gdy w 1970 roku protestować będą przed *Guernicą* (w latach 1958–1981 obraz wisi w MoMA w Nowym Yorku) z plakatami przedstawiającymi amerykańskie zbrodnie wojenne w Wietnamie. Gest w innej formie, ale z tych samych powodów, powtórzy w lutym 1974 roku członek AWC, Tony Shafrazi, gdy pokryje płótno czerwonym napisem: *Kill Lies All*. Najślynniejszy akt zastłonięcia *Guerniki* rozegra się jednak 5 lutego 2003 roku w siedzibie Organizacji Narodów Zjednoczonych podczas konferencji prasowej amerykańskiego sekretarza stanu Colina Powella, przekonującego wówczas Radę Bezpieczeństwa o konieczności przeprowadzenia ataku na Irak. Obraz (a dokładniej gobelin wykonany w latach 50. za zgodą Picassa i umieszczony w holu nowojorskiej siedziby ONZ w 1985 roku) zostaje ukryty za niebieską tkaniną. Zgodnie z oficjalnym stanowiskiem amerykańskiego rządu *Guernica* była zbyt pstrokata, a patrząca na Powella publiczność musiałaby „mrużyć oczy”.

Obraz – do czego jeszcze wrócę, ale mogę uchylić już rąbka tajemnicy – zastłaniają także kuratorki i kuratorzy wystawy w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej.



Demonstracja The Art Workers' Coalition przed *Guernicą* Pablo Picassa, MoMA, Nowy York, 1970

Czym jednak jest sama zasłona?
 Jej sens jest co najmniej dwojaki.
 Jak poucza tradycja religijna,
 suknia służy zazwyczaj do
 okrywania obnażonego ciała,
 chorego i pełnego grzechu; ten
 rodzaj zakrycia ma przede
 wszystkim wskazywać, że jest coś
 do ukrycia, że nagie ciało wraz z pierwszym grzechem („wtedy
 odkryli że są nadzy”, Rdz 3,7) staje się wstydlivym znakiem
 Upadku². Dlatego zdarcie zasłony oznacza zbawienie, jak
 w obietnicach z Księgi Izajasza („Zdrze On na tej górze zasłonę,
 zapuszczoną na twarz wszystkich ludów, i całun, który okrywał
 wszystkie narody”, Iz 25,7) czy Listu do Koryntian („Teraz widzimy
 jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą
 w twarz: Teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak
 i zostałem poznany”, 1 Kor 13,12)³.

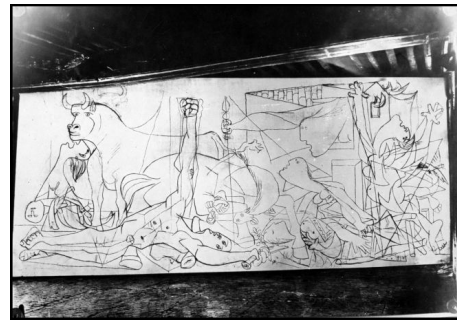


Czyszczenie Guerniki po akcji Tony'ego
 Shafrazi, Nowy York, 28 lutego 1974

W tej samej tradycji zasłona może jednak służyć także jako znak
 sakralizacji i uświęcenia. Tak działa wstęga na słynnym
 przedstawieniu Ottona III z Ewangeliarza z Akwizgranu,
 poddanym szczegółowej analizie przez Ernsta Kantorowicza w
*Dwóch ciałach króla*⁴, ale o ontologicznej funkcji szat, zdolnych
 przemieniać ciała śmiertelne w ciała namaszczone i odwieczne,
 zaświadcza także Szekspir w *Henryku IV* i *Ryszardzie III*⁵. Bez
 wątplenia inaczej zasłania Powell, a inaczej Picasso. Czy pierwszy
 ze wstydem, drugi zaś z poczuciem świętości?

2. Maar nie robiła swoich zdjęć z ukrycia i wiele przemawia za tym, że należy o nich myśleć jako o elementach tworzonej wspólnie z płótnem całości. Dwa lata przed *Guernicą* Picasso tłumaczył:

Kiedys obrazy były uzupełniane stopniowo. Każdy dzień przynosił coś nowego. Obraz był sumą dodatków. W moim przypadku obraz jest sumą zniszczeń. Robię obraz, a potem go niszczę. Na końcu jednak nic nie jest stracone; kolor czerwony, który zabrałem z jednego miejsca, pojawia się gdzie indziej. Interesuje mnie, co by się stało, gdyby spróbować uchwycić na zdjęciach nie sceny z obrazu, ale przemiany obrazu. Być może udałoby się wtedy odkryć drogę, którą podążał mózg w urzeczywistnianiu snu. Podczas oglądania fotografii najdziwniejsze jest odkrycie, że pierwsza wizja wbrew pozorom pozostała prawie nienaruszona. Często zastanawiam się nad światłem i cieniem; umieszczając je na obrazie, próbuję zrobić wszystko, żeby je rozbić, wytrącając z nich kolor, który da inny efekt. Kiedy praca jest fotografowana, widzę, że wszystko, co włożyłem w poprawienie mojej pierwszej wizji, zniknęło, a zdjęcie przedstawia obraz sprzed tych wszystkich poprawek .



Dora Maar, *Raport z ewolucji Guerniki [stadium VII]*, 1937, odbitka żelatynowo-srebrowa, papier. Dzięki uprzejmości Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madryt © Adagp, Paris, 2019

Posiłkując się taką teorią obrazu, moglibyśmy postawić hipotezę, że zajmujące badaczy pytanie: „co sprawiło, że Picasso zamalował pięść i słońce?” jest źle postawione, ponieważ początkowe stadia wcale nie znikają, tylko przybierają inną postać. Carlo Ginzburg, w swojej analizie *Guerniki* przywołujący niezliczone konteksty, przypomina o jednym wyjątkowo przydatnym w próbach zrozumienia pięści i słońca – mianowicie krótki, ale gęsty esej *Soleil Pourri* autorstwa Georges’a Bataille’a z 1930 roku . Nie mamy pewności, czy Picasso kiedykolwiek go czytał, nie jest jednak tajemnicą, że w latach 30. z Bataille’em

spotykał się często, a podobieństwa między tekstem i obrazem są tak duże (lampa łukowa, ptak wygięty w krzyku, byk, odcięta głowa itd.), że *Guernicę* można by uznać za wizualną wersję *Soleil Pourri*.

Teoria słońca z eseju Bataille'a jest częścią autorskiego projektu, rozwijanego od czasu zerwania z Bretonem i surrealistami. Słońce zostaje w nim usytuowane na tym samym poziomie co ojciec, duch, świadomość, rozum oraz forma. I jak wszystko, co wzniosłe, musi zostać ściągnięte na ziemię. Dlatego mowa o „słonecznym odbycie” czy „solarnym gniciu”. *Soleil Pourri* dotyczy podwójności słońca. Z jednej strony, unosząc się nad światem, oświeca ono i rozjaśnia spojrzenia. Z drugiej – gdy tylko zaczniemy się w nie dłużej wpatrywać – może stać się przyczyną oślepiającego obłędu. Bataille, biorąc stronę tego, co bezproduktywne, niskie i upadłe, przypuszcza atak na współczesne malarstwo, całkowicie pochłonięte słoneczną wielkością i estetyczną sublimacją. Picasso jest wówczas jego zdaniem jedynym artystą, któremu udało się zastąpić tę humanistyczną wzniosłość lotem w dół ku materialistycznemu „rozkładaniu i przekształcaniu form”⁸.

Polityczne konsekwencje tej kosmologii stają się zrozumiałe w świetle kolejnego eseju Bataille'a, mianowicie *L'Anus Solaire* (1927/1931). Krytyka tego, co estetyczne i wzniosłe, zostaje tu przepisana na wojnę klas. Bataille broni niskiej i bezproduktywnej seksualności robotników i przepowiada, że „proletariusze wydają się burżujom obrzydliwi i brudni, niby owłosione krocze. Prędzej lub później nastąpi jednak haniebna erupcja, w trakcie której strącone zostaną bezpłciowe i szlachetne głowy burżuazji”⁹. W latach 30. autor tych słów włożył niemały wysiłek w ich realizację. Stąd zakładane jedno po drugim stowarzyszenia: *Acéphale*, *Contre-Attaque* czy *Collège de Sociologie*. Impulsem napędzającym wszystkie grupy jest przekonanie, że główny nurt ówczesnej lewicy pozostaje bezradny w starciu ze skrajną prawicą, że używa języka, narzędzi i emocji, które nie tylko są

nieskuteczne, ale podsycają kolejne wybuchy faszyzmu. Zamiast wiary w laickie oświecenie i parlamentaryzm, Bataille marzy o lewicy, która zdolna będzie pobudzić emocje, stworzyć nowe mity, religie i wspólnoty, słowem: będzie w stanie wyrwać świat – w sposób inny niż robi to faszyzm – z alienującego marazmu nowoczesnego kapitalizmu.

W czasie, gdy Picasso maluje *Guernicę*, Bataille przygotowuje podwójny numer „Acéphale”, zawierający kilkustronicowy traktat *Chronique nietzschéenne*, będący krytyką nazistowskiej interpretacji Nietzschego. Argumentacja filozoficzna przeplata się tu z odniesieniami do trwającej w tym czasie wojny w Hiszpanii. Zdaniem Ginzburga uwagi te powinniśmy potraktować jako cenne wskazówki do pracy z *Guernicą*¹⁰. Bataille zaczyna od zarysowania paraleli między Madrytem (obleganym przez armię generała Franco wiosną 1937 roku) a starożytną Numancją, której – pomimo utraty charyzmatycznego przywódcy – udało się stawiać skuteczny opór Rzymianom aż do 133 roku p.n.e. W przeciwieństwie do cesarstwa, którego trwałość opierała się wyłącznie na wodzu, numañczycy mieli tworzyć „wspólnotę bez głowy, połączoną jedynie obrazem przeżytej tragedii”¹¹. Obrona przed faszyzmem, ciągnie Bataille, wymaga stworzenia analogicznych związków, nie może wspierać się na „pozbawionej treści zbieraniu, której jedynym punktem wspólnym jest fakt bycia przeciwko [faszyzmowi]”¹².

Jak ta teoria ma się do *Guerniki*? Jeśli filozofia Bataille’a rzeczywiście była dla Picassa ważnym punktem odniesienia, to słońce oraz maczystowska pięść robotnika nie mogły – na żadnym z etapów pracy – być rozważane jako właściwy temat obrazu. Znikają nie dlatego, że autor zmienił poglądy (na przykład pod wpływem bieżącej sytuacji politycznej w Hiszpanii¹³); znikają, ponieważ od początku miały zostać zasłonięte. Więcej: mając w pamięci hipotezę, zgodnie z którą zdjęcia Maar budują z obrazem dialektyczną całość, pięść i słońce nie tyle znikają, co

pozostają w dziele, choć jako ukryte. Ta ukryta obecność maczystowskiego antyfaszyzmu służy tu nie jako kontrapunkt, ale jako stała możliwość, rodzaj molekularnego (jeśli użyć języka schizoanalizy¹⁴) zagrożenia, któremu ruch walki z faszyzmem nieustannie podlega. Stawką, o którą grają Maar i Picasso, byłby więc antyfaszyzm niebędący prostą (i niepokojąco podobną do faszyzmu) negacją. Celem było już nie tyle zablokowanie, wyczyszczenie, zdyscyplinowanie faszystowskich pragnień, poddanie tego, co faszystowskie, odpowiednio skrojonym prawom, ile stworzenie przestrzeni dla alternatywnych form społecznienia. „Antyfaszystowski obraz *par excellence* – napisze Ginzburg – w którym faszystowski wróg znika, zastąpiony wspólnotą ludzi i zwierząt, połączonych przez tragedię i śmierć”¹⁵. Tak, jakby płótno miało stać się suknią okrywającą kolektywne ciało wspólnoty bez głowy i wyraźnych granic, jednak nie po to, by to, co upadłe, przemienić w to, co święte i odwieczne, ale by całkowicie zakwestionować obowiązujące hierarchie.

3. Na wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie *Guernica* miała służyć jako „motyw przewodni”¹⁶, prowadzący publiczność od antyfaszyzmu lat 30. przez odgórnie animowaną sztukę pacyfistyczną lat 50. po współczesne życie obrazu. Dlatego obok fotografii Maar w muzeum umieszczona została replika muralu przygotowana przez Wojciecha Fangora na Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w 1955 roku oraz praca Goshki Macugi (*O naturze bestii*, 2009) tematyzująca polityczne oddziaływanie *Guerniki* w XX wieku. Mimo kuratorskiej deklaracji i tych trzech przykładów trudno dostrzec, co poza sprzeciwem wobec wojny i faszyzmu łączy dziesiątki bardzo



Kopia obrazu *Guernica* Pabla Picassa wykonana przez Wojciecha Fangora / Niepublikowana fotografia z serii do fotoreportażu *Miasto nie do poznania*, „Świat” 1955, nr 32 (14)

różnych prac pokazywanych na wystawie. Jedną strukturą to kłamra: od *Guerniki* jako najważniejszego dzieła dwudziestowiecznej sztuki antyfaszystowskiej po zamykającą ekspozycję pracą Wolfganga Tillmansa, a więc serię plakatów zachęcających do głosowania w wyborach do Parlamentu Europejskiego. Jeśli jednak rzecz dobrze rozważyć, to widać, że forsowana przez artystę perspektywa (w której Unia Europejska urasta do roli ostoji antyfaszyzmu na kontynencie) pozostaje radykalnie sprzeczna ze wszystkim, co na temat antyfaszyzmu mówi nam *Guernica* (antypartyjność, uspołecznienie zamiast pustej negacji, krytyka laickiego oświecenia itd.). Skąd więc kuratorski pomysł, by łączyć Maar z Tillmansem?

Otóż z *Guerniką* wiąże się jeszcze jedno zastłonięcie. Obraz powstał jako bezpośrednia reakcja na nazistowskie bombardowanie w Kraju Basków. Samo wydarzenie częściowo za sprawą obrazu, a zdecydowanie bardziej za sprawą europocentryzmu zyskało status pierwszego nalotu bombowego w historii. Tymczasem pierwsze naloty miały miejsce siedemnaście lat wcześniej w Iraku, gdzie użyte zostały jako niskokosztowa metoda tłumienia antybrytyjskiego powstania. Powody, dla których dziś każdy wie o Guernice, a tylko niektórzy o brytyjskiej ofensywie w Iraku w 1920 roku, są złożone. Pamięć o ofiarach w Iraku jest z wielu względów bardziej kłopotliwa niż pamięć o zabijanych Europejczykach. Podobne emocje może budzić pomysł Winstona Churchilla, by powstanie, na dwie dekady przed Hitlerem, tłumić z użyciem nalotów. W końcu, fakt zbombardowania Iraku, podobnie jak „obozy koncentracyjne” zakładane przez Brytyjczyków w Afryce podczas wojen burskich czy przeprowadzana w tym samym czasie belgijska zagłada ośmiu milionów Kongijczyków, zaciera fundamentalną różnicę między faszyzmem i (liberalnym) antyfaszyzmem. Przemoc, wcześniej niemal całkowicie eksportowana do kolonii, staje się widzialna dopiero wówczas, gdy wybucha – jak w trakcie

pierwszej wojny światowej czy bombardowań Guerniki – w samym środku Europy¹⁷. Rozpoznanie tego paradoksu było, zdaniem Hannah Arendt, pierwszym krokiem do zrozumienia, że pomiędzy europejskim imperializmem a faszyzmem nie było żadnego zerwania. Przeciwnie, oba zjawiska łączy ponury splot obustronnych zależności¹⁸. Prawdopodobnie dlatego bliska także dzisiejszym imperialistom idea paneuropejskiego pokoju budowanego kosztem kolonii czy globalnego Południa stała się także obsesją nazistowskiego jurysty Carla Schmitta¹⁹.

4. Źródła złożonej bliskości filozofii Schmitta i prac Tillmansa staną się jaśniejsze, jeśli spojrzymy na nie z perspektywy serii kolaży Marthy Rosler (*Piękny dom: przynosząc wojnę do domu*), również umieszczonych na wystawie. Praca składa się z dwóch części. Pierwsza, powstała na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, dotyczy wojny w Wietnamie; druga, tworzona w pierwszej dekadzie XXI wieku, odnosi się do wojen w Iraku i Afganistanie. Rosler w obu przypadkach poddaje analizie wyparcie, jakiemu ulegają obrazy wojny: czasami tłumione, innym razem przetwarzane i asymilowane, by stać się elementem (amerykańskiej) sfery publicznej. Historię tego wyparcia artystka opowiada, używając motywu zasłony, powracającej jako temat kolaży, na których kotara dosłownie zakrywa obrazy wojny. Zasłonięcie nie musi być jednak prostym ukryciem; znacznie częściej polega na odpowiednim skonstruowaniu narracji tak, by obrazy zamiast o arbitralnej przemocy opowiadały o dzielności, poświęceniu, patriotyzmie lub czyniły wojnę czymś pospolitym (na



Martha Rosler, *Szara zasłona*, z serii *Piękny dom. Przynosząc wojnę do domu*, 2004-2008. Dzięki uprzejmości artystki i galerii Nagel Draxler, Berlin/Kolonia

przykład turystycznym wyjazdem do egzotycznego kraju czy codziennym serialem telewizyjnym).

Choć obrazy te dążą do zrywania zasłon, nie jest to gest prosty. Tym, co odkrywamy, nie jest przecież przemoc – w jakimś stopniu oczywista, także dla wszystkich tych, dla których wojna stała się emitowanym w odcinkach serialem. Większość z kolaży nie gra także łatwą opozycją wygodnego życia i okrucieństwa wojny: przy pierwszym spojrzeniu często zatrzymujemy się na przedstawieniach ogrodów i eleganckich salonów, dopiero po chwili rejestrując napięcie generowane przez fotografie wojenne wkomponowane w mieszczańską scenerię. Kolaże Rosler przede wszystkim odkrywają sam fakt ukrycia, cały system mechanizmów służących temu, by wojna w żaden sposób nie zakłóciła pluszowych przestrzeni amerykańskich domów.

5. Być może w kontekście zasłony powinniśmy myśleć także o pracy Tillmansa. Jasny polityczny przekaz – „Unia Europejska to największy i najbardziej trwały projekt pokojowy w historii”²⁰ – wydaje się dokładnym powtórzeniem gestu, który drobiazgowej krytyce poddaje Rosler. Tak jakby umieszczenie pracy Tillmansa na końcu wystawy miało przywrócić porządek w eleganckim salonie, w którym ktoś właśnie rozwija listę ofiar europejskiej polityki migracyjnej lub pokazuje efekty „unijnego pacyfizmu” widoczne od greckiej prowincji, przez azjatyckie fabryki, po topniejące lodowce.

Demokracja, pokój i prawa człowieka mają wielu wrogów. Osłabienie Unii Europejskiej ich wzmocni.

Tylko jako zjednoczona Europa możemy się im przeciwstawić.

Unia Europejska nie jest naszym wrogiem. Chroni nasze prawa.

Chrońmy Unię Europejską przed nacjonalizmem.

Wolfgang Tillmans, Plakaty kampanii politycznych, 2016–2019, druk, papier. Dzięki uprzejmości artysty i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

- 1 Por. Catherine Blanton Freedberg, *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*, Garland, New York 1986; Sidra Stich, *Picasso's Art and Politics in 1936*, „Arts Magazine” 1983, t. 58.
- 2 „Grzech nie przyniósł na świat zła, ale po prostu je ujawnił. Polegał on – przynajmniej co do swoich skutków – na zdjęciu szaty”; Giorgio Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 73; Erik Peterson, *Theologie des Kleides*, „Benediktinische Monatschrift” 1934, t. 16, s. 347.
- 3 Do tej mesjańskiej tradycji odwołuje się W.E.B. Du Bois, gdy opisuje świat, w którym nie istnieje już rasizm: W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Yale University Press, New Haven–London 2012, s. 61.
- 4 „Myślę, że król jest takim jak ja człowiekiem; [...] zdejm mu purpurę, a w swej nagości pokaże się takim jak ja człowiekiem”; William Shakespeare, *Życie Henryka V*, przeł. L. Ulrich, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, akt IV, scena 1, s. 510.
- 5 „Ta zasłona to konkretnie zasłona tabernakulum [...]. Zasłona tabernakulum była uznawana za symboliczne oddzielenie nieba od ziemi”; Ernst Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 56.
- 6 Pablo Picasso, Christian Zervos, *Conversation avec Picasso*, „Cahiers d'Art” 1935, nr 10, s. 173.
- 7 Carlo Ginzburg, *La spada e la lampadina. Per una lettura di Guernica*, w: *Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, Milano 2015, s. 206–209.
- 8 Georges Bataille, *Soleil Pourri*, w: idem, *Oeuvres complètes*, t. 1: *Premiers écrits 1922–1940*, red. D. Hollier, Gallimard, Paris 1970, s. 232.
- 9 Georges Bataille, *L'Anus Solaire*, w: idem, *Oeuvres complètes...*, s. 86.
- 10 Carlo Ginzburg, *La spada e la lampadina...*, s. 211–212.
- 11 Georges Bataille, *Chronique nietzschéenne*, w: *Oeuvres complètes ...*, s. 489.
- 12 Ibidem, s. 488.

- 13 Francis Frascina, *Picasso, surrealizm i polityka w 1937*, w: *Nigdy więcej: sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, red. J. Mytkowska, K. Szotkowska-Beylin, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Warszawa 2019, s. 71; Sidra Stich, *Picasso's Art and Politics in 1936...*, s. 114.
- 14 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, przeł. Anonimowy, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 258.
- 15 Carlo Ginzburg, *La spada e la lampadina ...*, s. 213.
- 16 *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku* (broshura), Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, s. 4.
- 17 Hanna Arendt, *Korzenie totalitaryzmu. 1*, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 305–308.
- 18 Ibidem, s. 248–262.
- 19 Schmitt za największe osiągnięcie zachodniego kolonializmu uznaje fakt wyeksportowania przemocy do kolonii, czego efektem miało być niemal całkowite ustanie wojen wewnątrz europejskich od końca XVII do początku XX wieku: Carl Schmitt, *Nomos ziemi w prawie międzynarodowym ius publicum Europaeum*, przeł. K. Wundarska, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2019, s. 202.
- 20 *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku* (broshura)..., s. 3.

