

Europa zapomina o meksykańskich muralach¹. Być może wynika to z tego, że artystyczny język *muralistów* ma cechy socrealistyczne, jako że był on ściśle powiązany z politycznym rozwojem porewolucyjnego Meksyku i wyrażał właściwy tej epoce patos okresu przełomu. Do ostatniej dekady XX wieku dla kręgów definiujących się lewicowo w Europie Zachodniej, lecz także dla licznych przedstawicieli komunizmu w tzw. Trzecim Świecie, Meksyk był wzorem, a muralizm konotowano pozytywnie, a nawet idealizowano. Jeszcze w latach 70. i 80. ubiegłego stulecia meksykańskie malarstwo ścienne zaliczało się do intensywnie eksploatowanych tematów zasilających piśmiennictwo z historii sztuki. Zarówno w USA, jak i w Europie Zachodniej i Wschodniej ukazywały się liczne opracowania, organizowano wystawy i publikowano grube katalogi². W Polsce w latach 50. i 60. XX wieku zaprezentowano

w Warszawie dwie wystawy poświęcone sztuce meksykańskiej. Wśród pokazywanych obiektów dominowała sztuka współczesna, a największe zainteresowanie wzbudzały prace meksykańskich muralistów³.

Ideologiczna fascynacja muralami osłabła po upadku Związku Radzieckiego i zakończeniu konfrontacji między Wschodem i Zachodem wraz z jej licznymi głównymi i pobocznymi obszarami działań wojennych. Oczywiście nie dotyczy to ich ojczyzny, gdzie problematyka wielkoformatowego malarstwa ściennego jest nieprzerwanie podejmowana przez samych Meksykanów⁴, oraz Stanów Zjednoczonych, gdzie w związku z bliskością geograficzną czy innym rozumieniem

¹ Niniejszy tekst, daleki od mojej specjalizacji w historii sztuki, jest owocem fascynacji sztuką pozaeuropejską, studiów etnologii i kultur prekolumbijskich (patrz przypis 15). Tekst powstał w 2010 roku jako wykład habilitacyjny na Uniwersytecie Lipskim, dziś drukuję go po raz pierwszy. Ogromne podziękowania składam mojej Żonie dr Beacie Lejman oraz dr Ewie Kubiak – jedynej chyba obecnie w Polsce osobie zajmującej się tak intensywnie sztuką Ameryki Łacińskiej (przede wszystkim kolonialną, ale i okresu niepodległości). Dziękuję, że zechciały krytycznie przeczytać ten artykuł i zasugerowały mi kilka ważnych poprawek. Poza pracami wymienionej autorki tak wcześniej, jak i współcześnie pojawiają się w Polsce pojedyncze tylko publikacje na temat sztuki Ameryki Łacińskiej. W zakresie ogólnym warto wymienić dobrze znaną pracę Jana Białostockiego, *O sztuce dawnej Ameryki. Meksyk i Peru*, Warszawa 1972, czy artykuł Marii Hebisz, *Sztuka w Ameryce Łacińskiej*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M. F. Gawrycki, Warszawa 2009, s. 390–402. W odniesieniu do sztuki kolonialnej trzeba wspomnieć artykuł Przemysława Trzeciaka, *Architektura nowożytna Ameryki Łacińskiej*, [w:] *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 239–261, a także przetłumaczone na język polski teksty autorów peruwiańskich wydane przy okazji prezentowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie i Wrocławiu wystawy z 2018 „Sztuka Wicekrólestwa Peru”: R. Kusonoki, *O sztuce Wicekrólestwa Peru*, [w:] *Sztuka Wicekrólestwa Peru*, red. J. Aniołek, W. Chmielewski, J. Guze, Warszawa 2018, s. 21–28; L. E. Wuffarden, *Malarstwo i wyroby ze srebra Wicekrólestwa Peru z kolekcji Barbosa-Stern*, [w:] *Sztuka Wicekrólestwa...* s. 29–38.

² O. Münzberger, M. Nungesser, *Geburt der mexikanischen Wandmalereibewegung in den frühen zwanziger Jahren*, Berlin 1984; H. Haufe, *Funktion und Wandel christlicher Themen in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1978; *Diego*

Rivera, 1886–1957. Retrospektive, hg. V. O. Münzberg, M. Nungesser [katalog wystawy Philadelphia Museum of Art, Detroit Institute of Art, Berlin, Staatliche Kunsthalle], Berlin 1987; M. Rossi, *Die Fresken von Diego Rivera*, tłum. E. Stiefenhofer, Hersching 1989; *Wand Bild Mexico*, hg. v. Nationalgalerie Berlin [katalog wystawy], Berlin 1982; *Imagen de Mexico. Der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Erika Billeter [katalog wystawy], Frankfurt/M. 1987; *Kunst der mexikanischen Revolution. Legende und Wirklichkeit*, hg. v. Neuen Gesellschaft für bildende Kunst Berlin [katalog wystawy], Berlin 1974; A. Rodríguez, *Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dresden 1967.

³ H. Prignitz-Poda, *Kolekcja prac z Wystawy sztuki meksykańskiej z 1955 roku w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie/ Works from the 1955 Exhibition of Mexican Art, courtesy of the collection of the National Museum in Warsaw*, [w:] *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst / Frida Kahlo and Diego Rivera. Polish context*, Poznań 2017, s. 227–228. W katalogu wystawy z 1955 r. znalazły się teksty Meksykanów przetłumaczone na język polski: F. Gamboa, *Wstęp*, [w:] *Skarby sztuki meksykańskiej od czasów prekolumbijskich do naszych dni. Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec-lipiec 1961*, Warszawa 1961, s. 15–35. O tych wystawach patrz: E. Kubiak, *El arte colonial de América Latina y los investigadores polacos. El panorama de los textos*, „Estudios Latinoamericanos”, 2018, nr 38, s. 94.

⁴ Ze względu na ograniczone rozmiary tekstu chciałbym podać jako przykłady kilka nowszych publikacji: H. Jaimes, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Mexico 2012; I. Rodríguez Prampolini (ed.), *Muralismo mexicano, Crónicas, Catálogo razonado II*, Veracruz 2012; E. Subirats, *El muralismo mexicano: mito y esclarecimiento*, Ciudad de México 2018; Muro y mito: *murales de la Ciudad de México*, red. M. de Orellana, México D.F. 2016; *Libros pintados: murales de la Ciudad de México*, red. J. L. Trueba Lara, México D.F. 2015; R. González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, México D.F. 2008.

zakresu historii sztuki temat ten jest nadal aktualny⁵. Nieliczni specjaliści od Ameryki Łacińskiej w Europie, np. w Niemczech Michael Nungesser, Hans Haufe, Gerhard Haupt czy Raina Zimmering, zajmowali się tą tematyką do początku nowego tysiąclecia⁶. Wydaje się, że nawet Diego Rivera, jeden z najważniejszych przedstawicieli meksykańskiego malarstwa ściennego, wiedzie raczej cichy byt w cieniu swojej żony, Fridy Kahlo, która awansowała do roli ikony *gender studies* i stała się znana szerokiej publiczności co najmniej od roku 2002 za sprawą filmu *Frida* z Salmą Hayek w roli głównej⁷. W katalogu wystawy zorganizowanej w Polsce na przełomie 2017 i 2018 r. *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polskie konteksty* (Centrum Kultury Zamek w Poznaniu) znalazło się kilka tekstów dotyczących obojga artystów, przeważają jednak te poświęcone malarce⁸. Jeżeli pojawia się malarstwo meksykańskie pierwszej połowy XX wieku, to jest to raczej wynik fascynacji egzotyką i rzadko prowadzi do naukowej refleksji.

Gwoli przypomnienia. Na początku lat 20. XX wieku sekretarz ds. edukacji (Secretario de Educación Pública), intelektualista José Vasconcelos Calderón zainicjował pod rządami

prezydenta Álvaro Obregóna Salido program nauki za pomocą malowideł na budynkach publicznych⁹. Kolejny rozkwit muralizmu przypadł na lata 1934–1940 pod rządami prezydenta Lázaro Cárdenasa del Río. Wśród prac trzech największych muralistów przeważają prace Diega Rivery (1886–1957)¹⁰. Jego dzieło wywołało długotrwały, międzynarodowy dyskurs historyków sztuki. Na temat Joségo Clemente Orozco (1883–1949) do dzisiaj brakuje podstawowych, opartych na źródłach opracowań¹¹. Młodszy o pół pokolenia David Alfaro Siqueiros (1896–1974) wystąpił wprawdzie w 1921 roku jako współautor znaczącego manifestu artystycznego, w którym żądając sztuki dla wszystkich, napiętnował dotychczasową sztukę jako „masturbację klas panujących”, lecz do 1940 roku namalował stosunkowo niewiele murali¹².

Warsztatowe i artystyczne korzenie muralizmu tkwią nie tylko w Europie, dlatego meksykańskie malarstwo ścienne pozostaje w swoich najgłębszych wymiarach niezrozumiałe bez znajomości mezoamerykańskiego kręgu kulturowego¹³. Muraliści czerpali pełnymi garściami z tematów przedhiszpańskich swego kontynentu. Stało się to po okresie destrukcji autochtonicznych kultur Ameryki przez kolonialną Hiszpanię, kiedy niszczenie artefaktów „pogańskiej” kultury szło w parze

⁵ Przykład nowszych prac: A. Anreus, L. Folgarait, R. A. Greeley (ed.), *Mexican muralism: a critical history*, Berkeley 2012; Mary K. Coffey, *How a Revolutionary Art became Official Culture. Murals, Museums and the Mexican State*, London 2012.

⁶ H. I. Kuzdas, M. Nungesser, *Mural Art: Wandmalerei. Berlin, Los Angeles, México*, Berlin 1994; M. Nungesser, H. Gaßner, *Entwürfe einer neuen Gesellschaft. Sowjetische Revolutionskunst revolutionäre Kunst in Mexiko*, [w:] M. Wagner (Hg.): *Moderne Kunst 2, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek bei Hamburg 1991 (Rowohlts Enzyklopädie 517); M. Nungesser, *Diego Rivera: Proletarische Einheit. Aus dem Wandbildzyklus Portrait Amerikas (1933)*, [w:] G. Saure, G. Schirmer (Hg.), *Kunst gegen Krieg und Faschismus. 37 Werkmonografien*, Weimar 1999 (Schriften der Guernica-Gesellschaft); H. Haufe, *Die Kontroverse um die Eroberung in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts*, [w:] *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*, hg. v. Karl Kohut, Frankfurt/Main 1991, s. 326–358; *Der Revolutionsmythos in Mexiko*, hg. v. R. Zimmering, Würzburg 2005; V. Tiemann, *Der Muralismus, Kunst und Politik in Mexiko von 1910 bis 1950*, Berlin 1993; L. Folgarait, *Mural Painting and social Revolution in Mexico, 1920–1940. Art of the New Order*, Cambridge 1998.

⁷ Również podwójna książka – Rivery i Kahlo – z 2008 r. nic pod tym względem nie zmieniła: G. Souter, *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*. New York 2009; idem, *Diego Rivera. Kunst und Leidenschaft*, tłum. M. Goch, New York 2009; L.-M. Lugano, J. R. Coronel Rivera, *Diego Rivera. Sämtliche Wandgemälde*, hg. v. B. Taschen, Köln 2008; G. de Cortanze, L. Audric, *Frida Kahlo und Diego Rivera. Gesehen von Gisèle Freund*, Berlin 2014.

⁸ Można tu wskazać kilka ważniejszych tekstów, przede wszystkim teksty samych artystów: D. Rivera, *Frida Kahlo i sztuka Meksyku/ Frida Kahlo and Mexican Art*, [w:] *Frida Kahlo i Diego Rivera...*, op. cit., s. 53–64; F. Kahlo, *Portret Diego/ Portrait of Diego*, [w:] *Frida Kahlo i Diego Rivera...*, op. cit., s. 135–147; H. Prignitz-Poda, *Frida Kahlo – prace*, [w:] *Frida Kahlo i Diego Rivera...*, op. cit., s. 66–131. Por. również *Frida Kahlo. Retrospektive*, hg. V. Martin-Gropius-Bau Berlin [katalog wystawy], München, Berlin, London, New York 2010.

⁹ K. Gruhn, *Die Erziehungspolitik von Vasconcelos*, [w:] *Der Revolutionsmythos in Mexiko*, hg. v. R. Zimmering, Würzburg 2005, s. 45–53; R. Zimmering, *Mythenwandel und politische Transition in Mexiko*, [w:] *Der Revolutionsmythos in Mexiko*, op. cit., s. 27–44.

¹⁰ *Diego Rivera [...] Retrospektive...*, 1987; M. Rossi, 1989; G. Souter, *Diego Rivera, 2009; Diego Rivera...*, 2007; S. Schlünzig, *Die Kunst Diego Riveras vor dem Hintergrund unstabiler gesellschaftlicher Verhältnisse und sich wandelnder politischer Ziele*, [w:] *Der Revolutionsmythos in Mexiko...*, s. 54–71; A. Kettenmann, *Rivera*. Köln 2001; I. Alcántara, *Frida Kahlo and Diego Rivera*, Munich, London 1999; P. Hamill, *Diego Rivera*, New York 1999; P. Marnham, *Dreaming with his Eyes Open. A Life of Diego Rivera*, New York 1999; *Diego Rivera. Wort und Bekenntnis*, hg. V. M. Mittler, Zürich 1965; D. Rochfort, *The Murals of Diego Rivera*, London 1987; E.-M. Thiele, *Diego Rivera. Maler und Werk*, Dresden 1977.

¹¹ A. Reed, *Orozco*, Dresden 1979 [angielska wersja: New York 1976]; O. Schulz, *José Clemente Orozco. Darstellung der mexikanischen Revolution im Muralismus*, [w:] *Der Revolutionsmythos in Mexiko...*, s. 91–105; *José Clemente Orozco 1883–1949*, hg. v. E. Basque, H. Spreitz, Berlin 1981, tam cztery artykuły Münzberga i Nungessera o różnych aspektach jego twórczości; I. Eder, *Über Helden und Maschinen. Gedanken zu einer Neuinterpretation von Formen und Inhalten im Werk José Clemente Orozcos*, [w:] *Wand Bild Mexico...*, s. 183–205.

¹² D. Bahr, *Die Implementierung der Revolution über den Muralismus: David Alfaro Siqueiros*, [w:] *Der Revolutionsmythos in Mexiko...*, s. 72–90; M. de Micheli, *Siqueiros*, New York 1968; R. Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, Dresden 1966; S. M. Goldman, A. Arteaga, *Los murales de Siqueiros*, Mexico City 1998. Patrz również jego autobiografia oraz refleksje na temat muralizmu: D. A. Siqueiros, *Der neue mexikanische Realismus*, Dresden 1975; idem, *Man nannte mich den 'Großen Oberst': Erinnerungen*, Berlin 1988.

¹³ Autor studiował w latach 1984–1990 w Hamburgu „Altamerikanistik” – kierunek łączący etnologię, lingwistykę i archeologię Mezoameryki i obszaru andyjskiego Ameryki prekolumbijskiej, czerpie więc tutaj z własnych kwerend literatury.



Il. 1. Diego Rivera, *Kotlina Meksyku z rynkiem w Tlatelolco i wielkie miasto Tenochtitlán w tle*, 1945, Ciudad de México, Palacio Nacional, fot. T. Torbus

ze dziesiątkowaniem całej populacji przez przywleczone z Europy choroby. W niepodległym od 1821 roku Meksyku zainteresowania prekolumbijską przeszłością regionu inicjują poszukiwania „niehiszpańskiej” tożsamości narodowej; ten nurt sięgania do własnych korzeni narodowych (faktycznych czy domniemanych) pojawia się wówczas niemal na całym świecie. W żmudnym procesie kształtowania meksykańskiego etosu narodowego twórcy murali mieli swój znaczny udział. Siłą napędową stanowił tu Gerardo Murillo (1875–1964), pejzażysta i współzałożyciel ruchu *muralismo*, który nadał sobie nawet aztecki przydomek w języku *náhuatl* „woda”¹⁴ i występował odtąd jako Dr. Atl. Oprócz niego ważną postacią okazał się Diego Rivera, nawet jeżeli jego wiedza o prekolumbijskich korzeniach była początkowo zastraszająco mała. Dopiero w czerwcu 1921 roku przedsięwziął na koszt państwa pierwszą podróż do miast Majów Uxmal i Chichén Itzá¹⁵, stając się później kolekcjonerem przedhiszpańskich artefaktów. W połowie XX wieku jego zbiory obejmowały podobno ok. 60 000 eksponatów i były największymi w Meksyku; dopiero później palmę pierwszeństwa odebrało mu Museo Nacional de Antropología.

Diego Rivera rozpowszechniał nawet informację, jakoby w żyłach jego babki płynęła indiańska krew, dzięki czemu jego postrzeganie kultury prekolumbijskiej miało przybrać na autentyczności. Jednak skrupulatne oddzielenie faktów od

fikcji nie było specjalnością Rivery. Taki podział był przez niego rozumiany wręcz jako błędne kryterium, powiązane z etosem oświeceniowym. Nieprzypadkowo najsłynniejszą biografię artysty Bertram Wolfe zatytułował *The Fabulous Life of Diego*¹⁶. Całe życie był mitomanem, skandalistą i kłamcą – o czym świadczą np. wysane z palca rewelacje o udziale malarza w rewolucji meksykańskiej. Podobno pisarka Anna Seghers, która spędziła kilka lat na wygnaniu w Meksyku, w 1945 roku zapytała kogoś o zdrowie Rivery słowami: „Czy on jeszcze żyje i wciąż opowiada te swoje kłamstwa?”¹⁷. Indiańska babka była prawdopodobnie równie nierealna, jak rosyjska ciotka, o której opowiadał.

Niezależnie od osobistej mitologii Diego Rivera pozostawił po sobie sporo wielkoformatowych cyklów przedstawiających rdzenną kulturę Meksyku, na przykład w Ministerstwie Wychowania i w Palacio Nacional w Mieście Meksyku (il. 1), czy w ratuszu w Cuernavaca. Ciekawe, że Rivera prawie nigdy nie podejmował tematu kultury Majów, lecz skupił się głównie na Aztekach. Według stanu ówczesnej wiedzy dobrze odwzorował wygląd azteckiej stolicy, Tenochtitlánu, którą zastąpiono późniejszym stołecznym Ciudad de México. Z tych publicznie dostępnych przedstawień emanuje potęga i godność owych

¹⁴ *Atl – agua*: A. de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, wyd. Juan Pablos y Antonio de Spinosa, t. 1, México 1571, f. 6r.

¹⁵ A. Kettenmann op. cit., s. 23; por. również https://de.wikipedia.org/wiki/Diego_Rivera.

¹⁶ B. D. Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, New York 2000 [1963]. Por. również fabularyzowane narracje o życie Rivery pióra Eleny Poniatowskiej – *Kochany Diego, całuję cię Quiela*, tłum. D. Rycerz, Katowice 2016; *Jedyna w swoim rodzaju*, tłum. M. Olejnik, Katowice 2016 i wreszcie N. Gardner, *Through Their Eyes: Marginality in the Works of Elena Poniatowska, Silvia Molina and Rosa Nissán (Perspectivas Hispánicas)*, Bern 2007.

¹⁷ A. Kettenmann, op. cit., s. 8.



Il. 2. José Clemente Orozco, *Ofiara z ludzi składana przez Azteków*, 1932–1934, Hanover/New Hampshire, USA, Dartmouth College, Baker Library, Wikimedia Commons

– według oficjalnej wykładni – Protomeksykanów. Rivera przedstawia wysoki poziom rozwoju medycyny, architektury i rolnictwa w dawnym Meksyku, przemilcza natomiast agresywny militarizm Azteków, obchodzących się okrutnie z ujarzmionymi ludami¹⁸, a także mało „apetyczne” aspekty ich religii, jak dowiedzione historycznie krwawe ofiary z ludzi. Na przedstawieniu w Pałacu Narodowym scena ofiary z ludzi jest niewielka i znajduje się na uboczu¹⁹. Tego rodzaju motywy pojawiają się jednak u Rivery, mianowicie na mniejszych obrazach i w ilustracjach książkowych, np. indiańskiej księgi *Popol Vuh*,²⁰ czy w cyklu *Historia religii*²¹. Dla Rivery jako zdeklarowanego marksisty wszelka forma religijności była podejrzana, ale dobierał swój przekaz w zależności od adresatów – w tym wypadku szerokiej rzeszy religijnych Meksykanów miast i wsi, którzy całymi wycieczkami zwiedzali wielkie ścienne obrazy

¹⁸ Patrz H. Haufe, *Europäische und mexikanische Traditionen im Konzept Riveras*, [w:] *Diego Rivera (...) Retrospektive*, s. 35.

¹⁹ Rivera, *Wielkie miasto Tenochtitlán* (1945, Ciudad de México, Palacio Nacional).

²⁰ D. Tedlock, *Popol Vuh. Księga Majów o początkach życia oraz chwale bogów i władców*, tłum. I. Szybilska, Gliwice 1996.

²¹ Temat najlepiej opracowany w: I. R. Mortellaro, *Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista*, [w:] *México y España: huellas contemporáneas: resimbolización, imaginarios, iconoclastia*, ed. A. A. de la Cueva, C. G. Martínez (Vestigios de un mismo Mundo 3), Murcia 2010, s. 51–68, por. szczególnie s. 61.

urzędowych budowli Miasta Meksyku²², którym przekazywał treści dotyczące potęgi kultur przedhiszpańskich, a nie antyreligijne.

W sposób mniej „pedagogiczny” malował José Clemente Orozco. Jego mroczne, do dziś różnie interpretowane obrazy pokazują przykładowo drastyczne rozplatanie ciała mężczyzny (il. 2)²³. Jednocześnie przedstawiał też jaśniejsze aspekty indiańskiej kultury, z których miano czerpać nadzieję na lepszą przyszłość. Ważna w tym kontekście jest figura Quetzalcoátla, „dobrego boga” Tolteków, który niegdyś został wypędzony, lecz obiecał wrócić w postaci zbawiciela o białej skórze (il. 3)²⁴. W 1519 roku prorocтво to sprawiło, że początkowo indiańskie plemiona nie brały Hernána Cortésa za brutalnego zdobywcę, którym był, lecz traktowały go jak wybawcę. Tylko dlatego Cortés i jego 500 żołnierzy zdołali w tak krótkim czasie podbić większość azteckiego imperium.

Inną postać z azteckiej historii, ostatniego władcę i bojownika przeciwko europejskim najeźdźcom, Siqueiros namalował aż cztery razy (il. 4)²⁵. Cuauhtémoc dostał się do hiszpańskiej niewoli, był torturowany i w końcu został zamordowany przez Cortésa. Dla Siqueirosa symbolizował on odwieczny etos Meksykanów, którzy wielokrotnie w historii byli zmuszeni walczyć przeciw obcym agresorom. Raz jest nim Hiszpan w postaci odrażającego Minotaura, a w historii XX wieku muraliści wskazywali na Stany Zjednoczone, którym należy się przeciwstawiać.

Przedstawiciele *muralismo* selektywnie wybierali motywy ze świata prekolumbijskiego. Można zastanawiać się, czy ich twórczość – wzorem tendencji w wielu państwach Europy po pierwszej wojnie światowej – wiązała się z poszukiwaniem stylu narodowego. Wielu wykształconych w Europie muralistów powoływało się na zachodnie korzenie gatunku malarstwa ściennego, a realizm murali miał być przejętym z Europy stylem wprzęgniętym w służbę politycznej instrumentalizacji przeszłości. Konwencjonalna etnocentryczna wiedza i metodyka nie pozwalają jednak na pełne zdefiniowanie tego fenomenu. Perspektywa zachodnioeuropejska zwykle zadowala się wykazaniem istniejących niewątpliwie wpływów własnej tradycji malarskiej na twórczość młodego

²² L. Folgarait 1998, s. 196.

²³ Orozco, *Ofiary z ludzi* (1932–1934, Hanover/USA, Dartmouth College).

²⁴ Orozco, *Wypędzenie boga Quetzalcoátla* (1932–1934, Hanover/USA, Dartmouth College); por. A. Reed 1979, s. 158 i n.

²⁵ M.in. Siqueiros, *Zmartwychwstały Cuauhtémoc pokonuje nieprzyjaciela jego własną bronią* (1951, Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes).



Il. 3.
José Clemente Orozco, *Wypędzenie boga Quetzalcoátla*, 1932–1934, Hanover/New Hampshire, USA, Dartmouth College, Baker Library, Wikimedia Commons



Il. 4.
David Alfaro Siqueiros, *Zmartwychwstały Cuauhtémoc pokonuje nieprzyjaciela jego własną bronią*, 1951, Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes, Wikimedia Commons

Meksyku ok. roku 1920. W takim ujęciu dzieła *muralismo* razem ze swoją kompozycją, narracją i kolorystyką uchodzą za postimpresjonistyczne, symboliczne czy kubiistyczne. Można nazwać Riverę eklektykiem, który podejmuje np. wątki malarskie włoskiego *quattrocento* albo francuskiego postimpresjonizmu, ale próba wyliczenia wszystkich wpływów, jakie dają się wykazać w jego twórczości, rozsądziłaby ramy niniejszego tekstu.

Bezspornie istniały także inne inspiracje. Rdzennie meksykańskie jest samo medium, czyli malarstwo na murze, stanowiące w kulturach mezoamerykańskich główny środek przekazu informacji. Na przykład wiele ścian w Teotihuacanie, ośrodku najważniejszej przedazteckiej kultury w centralnym Meksyku, było ozdobionych malowidłami, które zawierały retorykę polityczną i służyły legitymizacji władzy (il. 5). Początki *muralismo* zbiegły się w czasie z kampaniami

wykopaliskowymi w Teotihuacanie pod kierunkiem Manuela Gamio i publikacją ich wyników w 1922 roku, które były przez artystów uważnie obserwowane²⁶. Wiedzieli też o odkrytych już wcześniej freskach Majów w Cacaxtli pod Tlaxcalą²⁷ czy w Bonampak²⁸.

Zarówno malarstwo prekolumbijskie, jak i murale XX wieku miały wspólną cechę: były skierowane do niepiśmiennej

²⁶ Patrj historia badań: G. L. Cowgill, *Ancient Teotihuacan. Early Urbanism In Central Mexico*, New York 2015; *Las pinturas realistas de Tetitla, Teotihuacán: estudios a través de la obra de Agustín Villagra Caletí*, red. L. Staines Cicero y Ch. Helmke, México 2017; Teotihuacan. *Geheimnisvolle Pyramidenstadt*, hg. V. Somogy éditions d'art und dem musee du quai Branly [wystawa w Martin-Gropius-Bau, Berlin], Paris 2009.

²⁷ R. López-Portillo, *Aztec-mexicas. El imperio de Mesoamérica*, Madrid 2012, s. 54–55.

²⁸ D. Magaloni, *Las pinturas murales de Teotihuacán, Bonampak y Cacaxtli*, [w:] *Estudios sobre el arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, red. M. Fernandez, L. Noelle, México 1998, s. 69–80.



Il. 5. Freski, Teotihuacan, ok. VII w. n.e., fot. T. Torbus

odbiorcy i z tego względu lokowano je w miejscach publicznych. Rivera, podobnie jak Majowie i artyści renesansu w Europie, używał techniki fresku na mokrym tynku; potem eksperymentował z nowymi technikami, pozwalającymi przedłużyć proces malowania; również inni muraliści zaczęli od *al fresco* lub jak Orozco od *buen fresco*, aby dojść do innowacyjnych metod. Siqueiros przykładowo używał losowo dobranych narzędzi, farb przemysłowych czy lakierów nitrocelulozowych.

U Rivery do rdzennych wzorców nawiązuje nie tylko technika, ale i formalne cechy fresków: niezależna od tematów i chronologii sekwencji poszczególnych scen narracyjność, *horror vacui* oraz daleko posunięta rezygnacja z cieniowania szeregów postaci, jak i ogólnie z trójwymiarowości. Podobnie

„prekolumbijskie” jest użycie kolorów ziemi – czerwieni, czerni, bieli – przez Orozco i Siqueirosa; Diego Rivera ze swoją profuzją barw odbiega pod tym względem od tradycji. Ponadto tematycznie całe sceny są niekiedy wzięte z zachowanych kodeksów z XVI wieku, jak np. *Codex Florentino* Bernardina de Sahagúna czy *Codex Borbonicus*²⁹. Wreszcie muraliści zapożyczyli u Indian prekolumbijskich gesty, stroje, a nawet komiksopodobne dymki. Efektem był fikcyjny świat, który istniał tylko w wyobraźni twórców. Symptomatycznie Betty Ann Brown zatytułowała w 1987 roku swój artykuł do katalogu z retrospektywy twórczości Rivery *El pasado idealizado: la utilización de la imagenería precolombina por Diego Rivera*³⁰. Ta idealizacja kontrastowała ze stosunkiem do Indian, stanowiących wówczas ok. 10% obywateli kraju. Byli oni wyrzuceni poza nawias społeczeństwa i zredukowani do „towaru folklorystycznego”, jak kolorowe indiańskie stroje Fridy Kahlo³¹.

²⁹ Patrz: H. Haufe, *Europäische und mexikanische...*, s. 34 i n.

³⁰ B. A. Brown, *El pasado idealizado: la utilización de la imagenería precolombina por Diego Rivera*, [w:] *Diego Rivera y su México a través del ojo de la cámara. Suplemento de la exposición Diego Rivera: Retrospectiva. Exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 18 de febrero de 1987–4 de junio de 1987*, Madrid 1987, s. 153.

³¹ „La presencia de lo indio en muros, museos, esculturas y zonas arqueológicas abiertas al público se maneja, esencialmente, como la presencia de un mundo muerto. Un mundo singular, extraordinario en muchos de sus logros; pero muerto. El discurso oficial traducido en lenguaje plástico o museográfico, exalta ese mundo muerto como la semilla de origen del México de hoy. Es el pasado glorioso del que debemos sentirnos orgullosos, el que nos asegura un alto destino histórico como nación, aunque nunca quede clara la lógica y la razón de tal certeza. El indio vivo, lo indio vivo, queda relegado a un segundo plano, cuando no ignorado o negado; ocupan, como en el Museo Nacional de Antropología, un espacio segregado, desligado tanto del pasado glorioso como del presente que no es suyo: un espacio prescindible” (G. Bonfil Batalla, *México Profundo: Reclaiming a Civilization*, Austin 1996, s. 91). Por. również Gruhn, *Prähispanische Kulturen in mexikanischen Schulgeschichtsbüchern: Glorreiche Vergangenheit einer Nation?*, München (GRIN) 2007 oraz I. R. Prampolini, *Die Vorstellung des Indio bei José Clemente Orozco und Diego Rivera*, [w:] *Wand Bild Mexico...*, s. 165–181.