



— il. 1 O. Muñoz, *Aliento* (Tchnienie), 1985, przywoływanie twarzy. Fot. za: Museo de Arte del Banco de la República, http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/images/content/03_aliento.jpg (data dostępu: 8 XII 2018)

Aliento. Tradycja i współczesność w instalacji Oscara Muñoza (Kolumbia)

Ewa Kubiak

Uniwersytet Łódzki

Patrząc z perspektywy europejskiej, można powiedzieć, że istnieją dwa przeciwstawne wizerunki Ameryki Południowej¹. Nowy Świat jawi się nam, z jednej strony jako kraina egzotyczna, kolorowa barwnością tropikalnej roślinności i tubylczych strojów, z drugiej zaś – jako miejsce zdominowane przez przemoc, narkohandel oraz walki karteli i uwikłane w nierozwiązywalne problemy społeczne. Często mówi się, że nie ma jednej Ameryki, lecz jest ich wiele, a granice pomiędzy tymi światami nie są wyraziste: zacierają się i zlewają, jedna rzeczywistość płynnie przechodzi w zupełnie odmienną².

Żyjemy w rzeczywistości ciągłych zmian, stykania się rozmaitych światów, wymiany, ruchu. Jak wspominał Michel Foucault w swoim wykładzie z 1967 r., najważniejszymi relacjami nadchodzącej przyszłości będą te związane z przestrzennością, ponieważ nasza egzystencja rozgrywa się „w czasach symultaniczności, epoce przemieszczenia i zestawienia, epoce bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia”³. Taki sposób funkcjonowania sprzyja coraz bardziej wyrazistemu odczuwaniu przemijania, ale także poszukiwaniu coraz nowszych sposobów zapamiętywania i przypominania. Ruch stał się wszechobecny w naszym życiu i w kulturze. James Clifford, umieszczając w tytule swojej książki słowo „podróż” (*Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*), zdaje sobie sprawę z niedoprecyzowania tego pojęcia, z częściowego pokrywania się jego rozumienia z zakresami terminów „diaspora”, „pogranicze”, „imigracja”, „migracja”, „turystyka”, „pielgrzymowanie” czy „wygnanie”⁴, określających wędrówkę. Dariusz Czaja, interpretując



¹ Jest to oczywiście spojrzenie o charakterze generalizującym, które w rzeczywistości nie odnosi się do całego kontynentu i nie uwzględnia jego prawdziwej różnorodności.

² Na temat Nowego Świata postrzeganego w kategoriach własnej kultury zob. też L. Zea, *Filozofia dziejów Ameryki*, wyb., oprac. J. Wojcieszak, przeł. K. J. Hinz, Warszawa 1993, s. 31; S. Gruzinski, *La Colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, trad. J. Ferreiro, México 2007, s. 108-127; A. U. Pietri (*La creación del Nuevo Mundo*, [w:] *I Simposio de Filología Iberoamericana (Sevilla 26 al 30 de marzo de 1990)*, ed. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, Zaragoza 1990, s. 230) pisze, że rok 1492 nie był momentem odkrycia Ameryki, lecz załedwie początkiem procesu jej poznawania i odgadywania, intelektualnej kreacji i trudnej asymilacji, a także tworzenia „mitycznych wyobrażeń”, co zainicjowało ogromne problemy, mające swój oddźwięk i w dzisiejszym świecie. Również W. D. Mignolo (*Capitalism and Geopolitics of Knowledge: Latin American Social Thought and Latino/a American Studies*, [w:] *Critical Latin American and Latino Studies*, ed. J. Poblete, Minneapolis 2003, s. 38) wypowiada się o potrzebie wpisania Ameryki w orbitę świata zachodnio-chrześcijańskiego, istniejącej od początków poznania tego obszaru



świata. Autor, analizując tę problematykę, mówi o nowej rzeczywistości nie tylko geograficznej, lecz również historycznej i symbolicznej (*idem*, *Teorías renacentistas de la escritura y la colonización de las lenguas nativas*, [w:] *Simposio de Filología...*, s. 174). Szerzej na temat postrzegania Ameryki Łacińskiej zob. też *idem*, *The Idea of Latin America*, Malden [Massachusetts] – Oxford 2005.

³ **M. Foucault**, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2, s. 7.

⁴ **J. Clifford**, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge [Massachusetts] – London 1997, s. 11.

⁵ **D. Czaja**, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wyb., red., wstęp *idem*, Wołowiec 2013, s. 9.

⁶ **R. Barthes**, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 13.

⁷ Fotografia jest dla O. Muñoza zwykle jakimś etapem pośrednim, medium wykorzystywanym w czasie procesu twórczego, bardzo rzadko stanowi efekt końcowy pracy. Zob. **J. I. Roca**, *Protografías*, [w:] *Oscar Muñoz. Protografías, Exposición Retrospectiva. Museo de Arte del Banco de la Republica, Diciembre 8 de 2011 – Marzo 12 de 2012* [cat. exp.], ed. *idem*, Bogotá 2011, s. 14.

obraz rzeczywistości pokazanej przez Clifforda, pisze, że autor tego obrazu:

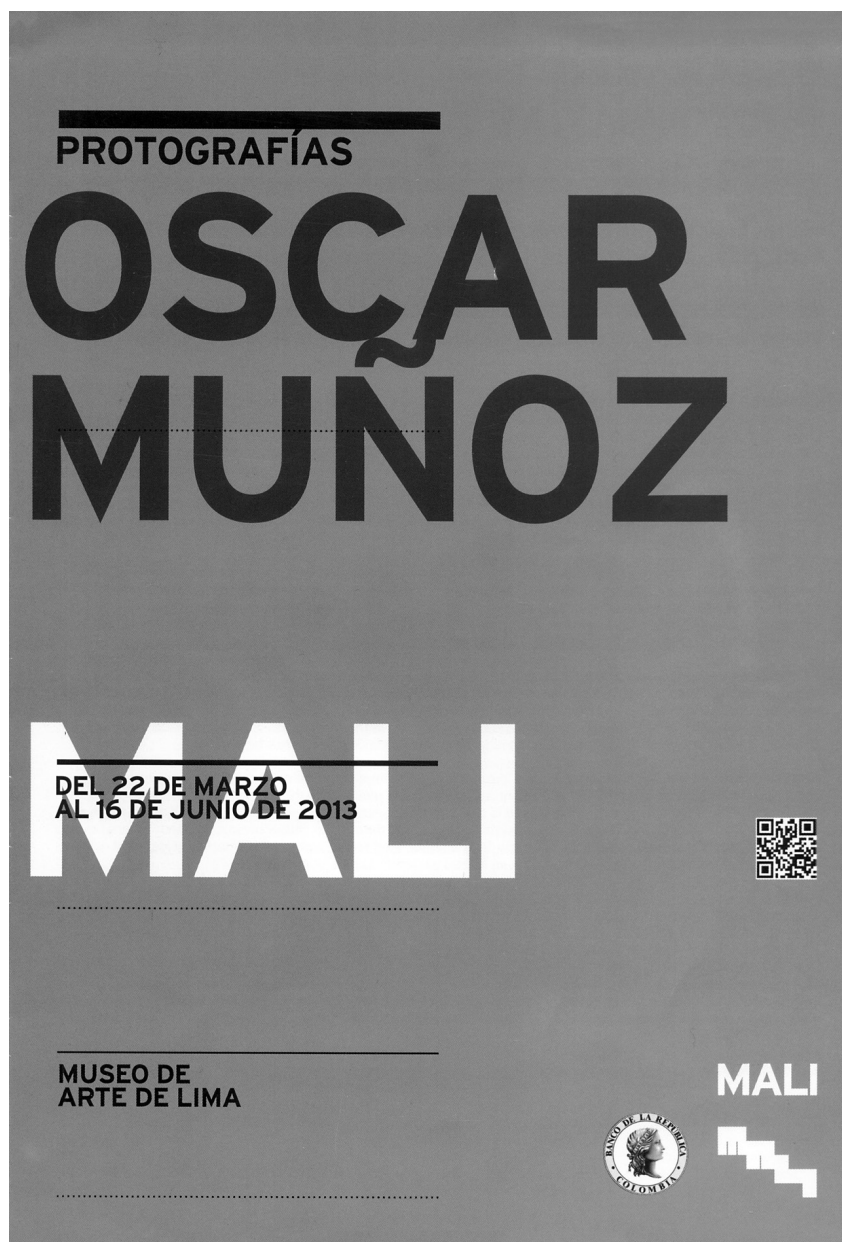
pokazuje świat współczesny w ciągłym ruchu, w przemieszczaniu, w permanentnej zmianie miejsc, w nieustającej oscylacji jeszcze niedawno obcych sobie światów, w ich zderzeniu i potykaniu się o siebie, w ich wzajemnym dystansie i przenikaniu [się]. Portretuje współczesność jako przestrzeń podróży, przemieszczających się obszarów kulturowych, *travelling cultures*⁵.

Trzeba pamiętać, że modyfikacji uległo nie tylko pojęcie przestrzeni, ale także odczuwanie czasu. Nie ma ono nic wspólnego z rozumieniem tego parametru w okresie nowożytnym, a nawet nowoczesnym, czyli z *continuitatem* (ciągłością). Dziś mamy do czynienia raczej z permanentną *simultatis* (jednoczesnością), którą trudno skonkretyzować. W takim świecie utrwalanie historii i pamięć coraz częściej stają się centralnym punktem zainteresowań artystów – bez względu na krąg kulturowy, w którym oni tworzą i z którym są związani. Co prawda, nie sposób zaprzeczyć, że w minionych epokach, od starożytności po wiek XX, twórców zajmowało zarówno opowiadanie dziejów, jak i odzwierciedlanie tego, co obecne, ale dziś pamięć stała jednym z najważniejszych problemów artystycznych. Ciągłe pozostaje niezbędnym elementem ludzkiej egzystencji, pozwalającym na zapewnienie ciągłości kulturowej.

Nowej rzeczywistości towarzyszą nowe media. Najbardziej klasycznym z nich pozostaje fotografia, choć i ona multiplikuje rzeczywistość – jak pisze Roland Barthes: „to, co Fotografia powieliła w nieskończoność, nastąpiło tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjonalnie powtórzyć”⁶.

W twórczości artystów latynoamerykańskich problem pamięci i przemijania stał się motywem znamionym. Wiąże się ze szczególną sytuacją panującą w wielu krajach Ameryki – skomplikowaną zarówno pod względem politycznym, jak i społecznym. Jednym z efektów braku porozumienia i dialogu jest stała obecność przemocy, która zdominowała wiele aspektów tamtejszego życia codziennego. Ludzie sztuki starają się komentować rzeczywistość, o czym świadczy np. twórczość kolumbijskiego artysty Oscara Muñoza.

Urodził się on w 1951 r. w mieście Popayán w Kolumbii. Jego kariera plastyczna rozpoczęła się na początku lat 70. ubiegłego wieku. Od początku działalności najchętniej wykorzystywanym przez Muñoza medium była fotografia, której używa on jako źródła zarówno informacji wizualnej, jak i refleksji dotyczącej relacji pomiędzy tym, co ukazywane, a tym, co rzeczywiste⁷. Posiada własne archiwum zdjęć, wykonanych samodzielnie i przez jego przyjaciół, ale także zbiera fotografie wycinane z gazet. W prasie interesowały go szczególnie rubryki dotyczące kolumbijskiej codzienności – pełnej przemocy i śmierci. Artykuł niniejszy powstał na marginesie indy-



il. 2 *Protografías*, okładka folderu wystawy retrospektywnej O. Muñoz; Museo de Arte de Lima, 2013. Fot. E. Kubiak

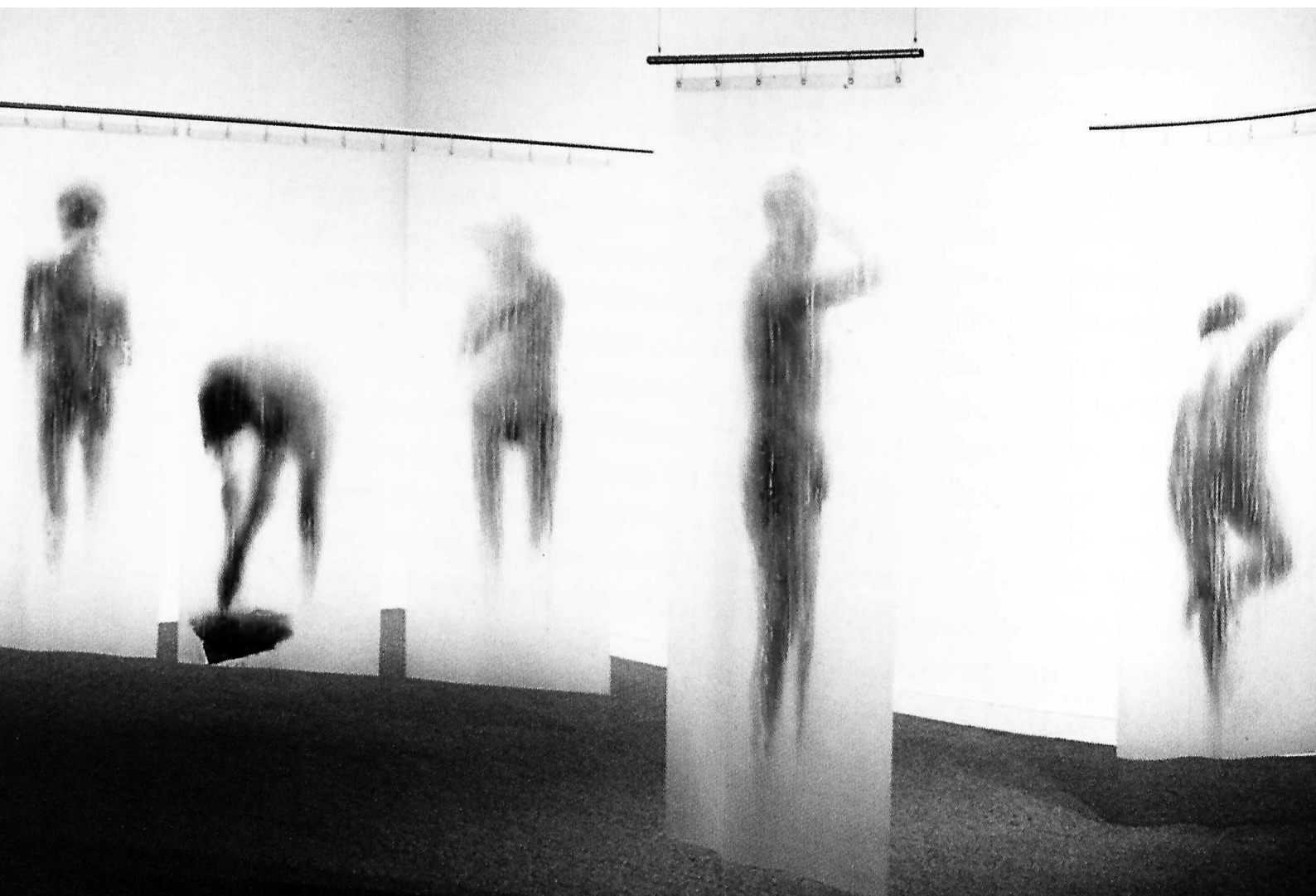
widualnej prezentacji prac Muñoz o charakterze retrospektywnym, zatytułowanej *Protografías*, a eksponowanej od marca do czerwca 2013 w Museo de Arte de Lima⁸ [il. 2].

W latach 80. XX w. widać było u artysty wyraźne odejście od tradycyjnej fotografii w kierunku rozwiązań alternatywnych, zawsze jednak powiązanych z tym medium⁹. Muñoz zaczął wtedy eksperymentować z różnymi materiałami światłoczułymi, a jego prace – przeradzać się w instalacje. Niektóre z nich pozostały obiektami, choć wykonanymi na nietypowym podłożu (*Cortinas de baño* [Zasłony prysznicowe], 1985–1986)¹⁰ [il. 3], inne są dokumentacją

⁸ Retrospektywna wystawa O. Muñoz *Protografías* została zorganizowana i po raz pierwszy pokazana w Bogocie w Museo de Arte de la Banco de la República (XII 2011 – III 2012); następnie w Museo de Arte de Antioquia, Medellín (IV–VI 2012); w Museo Malba w Buenos Aires (XII 2012 – II 2013), a następnie w Limie. Kuratorem ekspozycji był J. Roca, a M. Wills pełniła funkcję kuratora pomocniczego. Całość była także prezentowana w mieście artysty – w Cali (X 2013 – I 2014), a następnie w Paryżu, w Jeu de Paume (VI–X 2014).

⁹ Zob. M. M. Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, Bogotá 2010, s. 99; C. E. Sanabria, *Towards a Phenomenological Poetics of Body Forgetting the Body: An Outline of the Problem*, [w:] *Arte de América Latina y relaciones artísticas entre Polonia y Latinoamérica*, ed. E. Kubiak, O. I. Acosta Luna, Varsovia-Toruń 2016, s. 248–249.

¹⁰ Zob. J. I. Roca, *op. cit.*, s. 19.



il. 3 O. Muñoz, *Cortinas de baño* (Zasłony prysznicowe), 1985–1986. Fot. za: Colección de Arte del Banco de la República, <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/cortinas-de-ba%C3%B1o> (data dostępu: 2 XII 2018)

pewnych procesów (*Línea del destino* [Linia przeznaczenia], 2006)¹¹ [il. 4], jeszcze inne, jak *Aliento* (Tchnienie, 1995) [il. 1, 5], stanowią prace interaktywne – do pełnego ich odczytania niezbędny okazuje się współudział widza.

W dziełach Muñoza problem przemijania, pamięci i przypominania jest stale obecny. Jego twórczość odczytywać możemy jako dialog z tradycją, historią, ale i z realiami świata współczesnego. W 1995 r. artysta zrealizował instalację *Aliento*¹². Na ścianie galerii umieścił okrągłe wklęsłe lustra o średnicy 20 cm, które znajdowały się na wysokości twarzy zwiedzających. Lustra te wydają się tylko lustrami, ale kiedy widz zbliży się odpowiednio, by przyjrzeć się swojej podobiznie, jego oddech wydobywa obrazy-portrety umieszczone w obrębie szklanych wklęsłych tafli – i tak w rysy twarzy obserwatora wpisują się twarze innych ludzi, przywołanych do istnienia właśnie za sprawą oddechu-tchnienia. W pewnym momencie podobizny z fotografii stają się pierwszoplanowe, „przysłaniają” lustrzane odbicie widza. Jest to jednak tylko chwilowe – jak chwilowy i przemijalny jest czas „tchnienia”.

Artysta posłużył się pojawiającym się w wielu religiach archetypicznym motywem powołania do życia za pomocą oddechu¹³. Hiszpańskie „*aliento*” jest bliższe polskiemu słowu „tchnienie” niż „oddech” i to ono pojawia się w biblijnym opisie stworzenia człowieka¹⁴. „Jahwe uczynił człowieka [*adam*] z gliny i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia”¹⁵; jest on „istotą żywą, skoro Bóg tchnął w niego »oddech« czyli »ducha« [*rauh*]”¹⁶. Nawiązanie do ożywczej mocy „ducha” możemy także odnaleźć we fragmentach *Ewangelii św. Jana* (6, 63) i *Pierwszego listu św. Pawła do Koryntian* (15, 45)¹⁷. Tchnienie (*ruah*) w *Starym Testamencie* może oznaczać siłę witalną – w opozycji do cielesności, mięsa (*basar*), czyli tego, co pasywne, bierne i bliskożnaczne wobec słabości i grzechu. Jako impuls ożywiający tchnienie (*aliento*) pojawia się w *Psalmie 104* i w *Psalmie 146*¹⁸. Może być też rozumiane metaforycznie – jako Duch Pański (czyli mądrość), tak jak w *Księdze Liczb*, w odniesieniu do Jozuego (27, 18), lub bardziej dynamicznie: jako Boski podmuch wiatru, który miał miejsce w *Wieczerniku*, gdy dało się słyszeć nagłe „uderzenie gwałtownego wichru” i „Duch Święty zstąpił na nich”¹⁹.

Powołanie człowieka do życia za sprawą tchnienia czy też oddech jako szerzej rozumiane źródło ludzkiej egzystencji pojawia się w wielu religiach. Zgodnie z jedną z wersji mitu sumeryjskiego człowiek pierwotny został stworzony z materii (gliny i ziemi)²⁰ oraz z substancji Boskiej (tchnienia), które otrzymał (wraz z życiem) od boga Enki²¹. Jak podaje Mircea Eliade, „analogiczne mity są poświadczane właściwie wszędzie na świecie, od starożytnego Egiptu i Grecji aż do ludów »prymitywnych«. Podstawowa idea wydaje się ta sama: człowiek został ukształtowany z materii pierwotnej (ziemia, drzewa, kości) i ożywiony tchnieniem Stwórcy”²². W mitologii egipskiej czytamy, że „Ludzie, boże stado, zostali dobrze wyposażeni. On [tj. Bóg-



¹¹ Zob. *ibidem*, s. 23; C. Sanín, *Línea del destino*, [w:] Oscar Muñoz. *Protografías...*, s. 68.

¹² Zob. E. Alloa, *L'image soufflé / The image in a breath*, [w:] Oscar Muñoz: *Protographies* [cat. exp.], ed. J. Roca, L. Moukourie, Trézélan 2014, s. 59–60.

¹³ Wspominał o tym w swoim eseju J. H. Borja Gómez (*Aliento*, [w:] Oscar Muñoz. *Protografías...*, s. 88), powołując się na tekst *Psalmu 104*.

¹⁴ Zob. Rdz 2, 7: „Entonces Yahvé Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre en ser viviente”. Wszystkie cytaty z tekstów biblijnych na podstawie hiszpańskiego wydania: *Nueva Biblia de Jerusalén*, ed. V. Morla Asensio, S. García Rodríguez, Bilbao 1999.

¹⁵ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1997, s. 107.

¹⁶ *Ibidem*, s. 218.

¹⁷ Zob. J 15, 63: „El Espíritu es el que da vida; la carne no sirve para nada. Las palabras que os he dicho son espíritu y son la vida” (J 6, 63); 1 Kor 15, 45: „En efecto, así es como dice la Escritura: Fue hecho el primer hombre, Adán, alma viviente; el último Adán, espíritu que da la vida”.

¹⁸ Zob. Ps 104, 29–30: „So escondes tu rostro, desaparecen, les retiras tu soplo y expiran, y retornan al polvo que son. Si envías tu aliento, son creados, y renueva la faz de la tierra”; Ps 146, 3–4: „No pongáis la confianza en los nobles, en un ser humano, incapaz de salvar, exhala su aliento, retorna a su barro, ese mismo día se acaban sus planes”.

¹⁹ Zob. Dz 2, 2: „De repente vino del cielo un ruido como una impetuosa ráfaga de viento, que llenó toda la casa en la que se encontraban”.

²⁰ Znany jest bardzo plastyczny opis „lepienia” człowieka z gliny, która to czynność powierzona została najlepszym („rzemieślnicy przedni, rzemieślnicy doskonali glinę będą brać po kawałku”), czyli matce Enki Nammu wraz z boginią Ninmah, a towarzyszyły im „boginie: Ninima, Egiziana, Ninmada, Ninbara, Ninmung, Sarsardu i Ninnigina” (K. Łyczkowska, K. Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii*, wyd. 2, Warszawa 1986, s. 61–66).

²¹ Jako alternatywna substancja twórcza pojawia się także krew bogów; zob. M. Eliade, *op. cit.*, t. 1, s. 41.

²² *Ibidem*, s. 108.



²³ *Ibidem*, s. 60; cytat pochodzi z fragmentu nauk dla króla Merikare. Zob. też F. Daumas, *Od Narmera do Kleopatry. Cywilizacja starożytnego Egiptu*, przeł. J. Zawadzka, M. Marciniak, weryfikacja, przypisy, słownik J. Lipińska, Warszawa 1973, s. 325–327.

²⁴ H. Maspero, *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris 1998, s. 378: „le corps de l'homme est fait de souffles”.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 378: „A l'origine du monde, les Neuf Souffles mêlé formaient le Chaos; quand le Chaos se dispersa, ils se séparèrent”.

²⁶ Zob. *ibidem*: „L'Empereur Jaune, Huangdi, fabrique les hommes en dressant des statues de terre aux quatre points cardinaux; il les exposa à tous les souffles pendant trois nets ans; quand elles en furent bien pénétrées, elles purent parler et se mouvoir et donnèrent naissance aux diverses races d'hommes”; zob. też M. Eliade, *op. cit.*, t. 2: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1994, s. 278.

²⁷ Zob. R. A. Stein, *La Civilisation tibétaine*, wyd. 2, przejr., poszerz., Paris 1981, s. 196: „C'est à la fois l'air qu'on respire et un fluide subtil dans le corps”; zob. też M. Eliade, *op. cit.*, t. 3: *Od Mahometa do wieku reform*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1995, s. 176.

²⁸ Zob. M. Frankowska, *Mitologia Azteków*, Warszawa 1987, s. 205.

²⁹ *Ibidem*, s. 210.

³⁰ Jest to typ malarstwa, który do Ameryki przybył z Hiszpanii, ale zaadaptował się bardzo szybko w powstającym w XVII i XVIII w. malarstwie kolonialnym Ameryki Południowej. Nie są to iluzje takie jak w kompozycjach A. Pozza, ale rzeźby czy całe ołtarze przenoszone na płótno. Więcej na ten temat zob. A. E. Pérez Sánchez, *Trampantojos a lo divino*, „Lecturas de Historia del Arte” t. 3 (1992); A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, „Trampantojos a lo divino”: *Iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América Meridional*, [w:] *Barroco iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, ed. A. M. Aranda [et al.], Sevilla 2001, t. 2; L. E. Wuffarden, „Mirar sin Envidia”. *Emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del Virreinato del Perú*, [w:] *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI–XVIII*, ed. J. Gutiérrez Haces, introd. J. Brown, México 2008, s. 686; O. I. Acosta Luna, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid – Frankfurt am Main 2011, s. 396–400. Ta ostatnia badaczka, omawiając cudowne wizerunki maryjne na obszarze Wicekrólestwa Nowej Granady (czyli dzisiejszej Kolumbii), wspomina, że prototypy rzeźbiarskie powtarzane były na obrazach kolonialnych z obsesyjnym realizmem: starano się oddać barwę i strukturę polichromi, a także wszelkie ozdoby i biżuterię, tak by namalowany wizerunek wydawał się ukazywać „żywą kobietę” (*ibidem*, s. 397).

³¹ Zob. C. Jiménez, *Los Espejos de Alicia. O el arte de atravesarlos de Óscar Muñoz*, [w:] Óscar Muñoz, *Documentos de la amnesia*, ed. *idem*, Badajoz 2009, s. 22.

-Słońce] uczynił powietrze, by ożywić ich nozdrza, są [oni] bowiem jego obrazami, powstając z jego ciała”²³.

Również w bardziej odległych kulturowo kręgach element „tchnienia”, „oddechu” ma moc tworzenia. Według wierzeń taoistycznych „ciało ludzkie zbudowane jest z oddechów”²⁴. Bardzo sugestywny okazuje się opis początku świata, kiedy to „dziewięć oddechów zmieszało się i utworzyło Chaos; kiedy Chaos się rozproszył, oddechy się rozdzieliły”²⁵. Motyw „tchnienia” powraca w akcie stworzenia człowieka:

Żółty Cesarz, Huangdi stworzył ludzi, ustawiając figurki wykonane z ziemi w czterech stronach świata; przez trzysta lat wystawił je na działanie wszystkich oddechów, a kiedy na dobre nimi przeniknęły, mogli mówić i poruszać się i dali życie różnym rasom ludzkim²⁶.

Także w religiach tybetańskich tchnienie-wiatr stanowi element życiodajny; „jest to jednocześnie powietrze, którym się oddycha, jak i przenikający fluid w ciele”²⁷. Również w micie należącym do azteckich „wiatr” wchodzi w skład procesu kreacji człowieka. Zgodnie z tamtymi wierzeniami twórcą ludzi po potopie był Ehécatl – bóg Powietrze²⁸, w *Anales de Cuauhtitlan* czytamy zaś, że „pierwszych ludzi uczynił bóg kształtując ich z popiołu”, a czyn ten przypisuje się „Quetzalcoatlowi, którego znakiem jest 7 – Wiatr”; „on ich wymyślił on ich stworzył”²⁹.

Muñoz odnosił się do archetypicznego mitu kreacji, ale technika wykonania prac pozwoliła mu na uzyskanie dzieła, w którym odbiorca bierze bezpośredni udział w przywoływaniu postaci z niebytu i ofiarowuje im krótką chwilę wizualnego istnienia, tak krótką jak tchnienie.

W wielu swoich realizacjach artysta posługiwał się iluzjami optycznymi. Czasami jest to nawiązanie do tradycyjnego *trompe l'oeil* (hiszp. *trampantojo*), typowego jeszcze dla malarstwa kolonialnego Ameryki Łacińskiej³⁰. Tak stało się w serii *La mirada del Ciclope* (Spojrzenie Cyklopa, 2001) [il. 6], czyli na sześciu fotografiach ukazujących maski zdjęte z twarzy artysty i podtrzymywane jego dłonią. Kompozycja wprowadza niepewność. Nie wiemy, czy palce znajdują się na powierzchni reliefowej twarzy, czy w jakimś zagłębieniu policzka, czy prezentowana maska jest wklęsła, czy wypukła, i co (używając określeń fotograficznych) stanowi pozytyw, a co negatyw³¹. W serii *Aliento* iluzja okazuje się bardziej metaforyczna, połączona z czasem, powstawaniem i przemijaniem. Widz spogląda najpierw w swoje własne odbicie, w miarę oddychania



il. 4 O. Muñoz, *Línea del destino* (Linia przeznaczenia), 2006, wideo bez dźwięku, 2 min. Fot. za: Art Blart, <https://artblart.files.wordpress.com/2014/09/lc3adnea-del-destino-web.jpg> (data dostępu: 2 XII 2018)



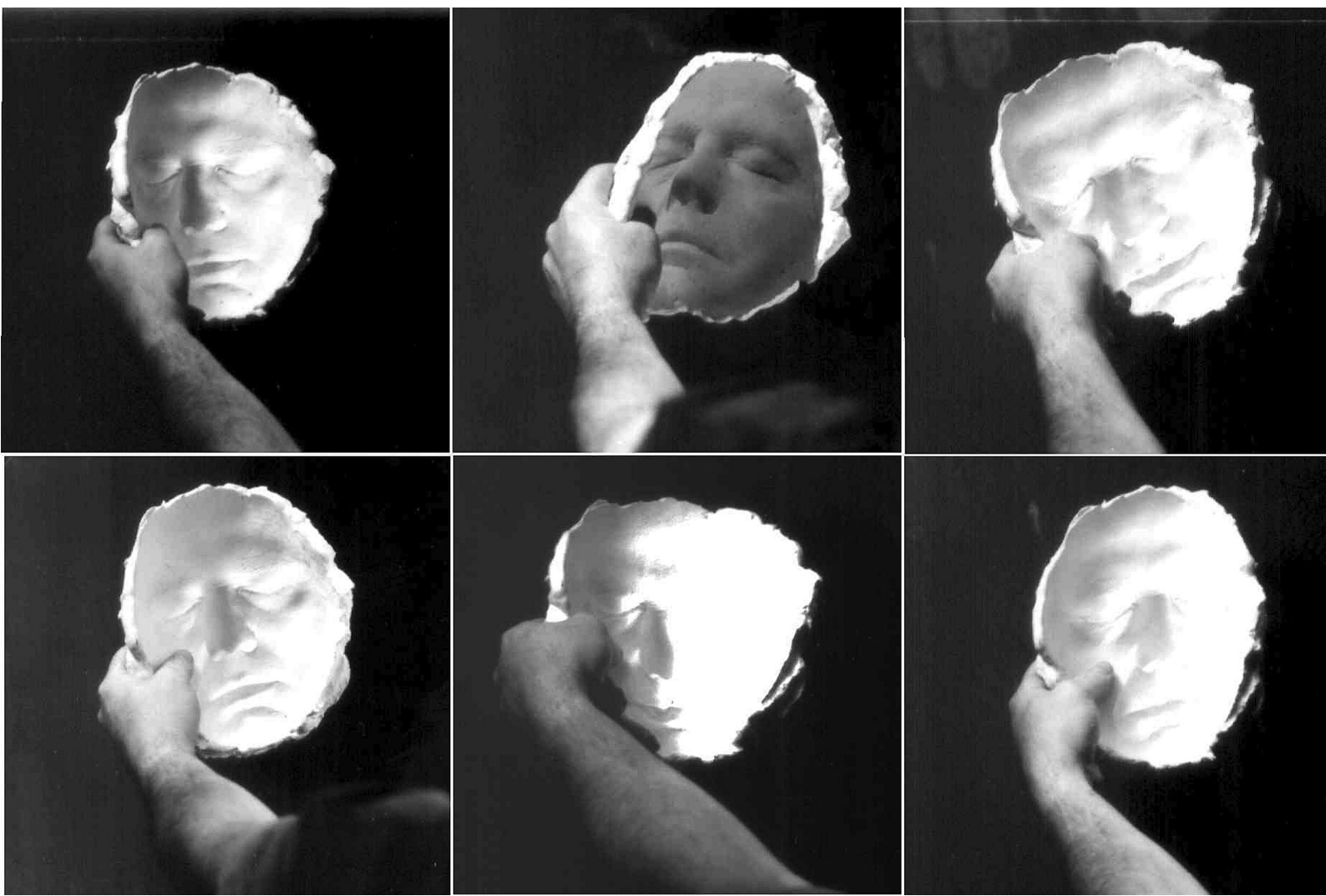
il. 5 O. Muñoz, *Aliento* (Tchnienie), 1985, dwa portrety. Fot. za: Museo de Arte del Banco de la República, http://www.banrepcultural.org/oscar-muñoz/images/content/01_aliento.jpg (data dostępu: 2 XII 2018)



³² C. Jiménez (op. cit., s. 24–27) prezentuje także refleksje nad dziełem O. Muñoz w kontekście prac S. Freuda (*Die Zukunft einer Illusion*, 1927) i J. Lacana (*Seminario 9. La identificación* (1961–1962), 1962; *Seminario 14. La lógica del fantasma* (1966–1967), 1967; *El acto psicoanalítico*, 1969).

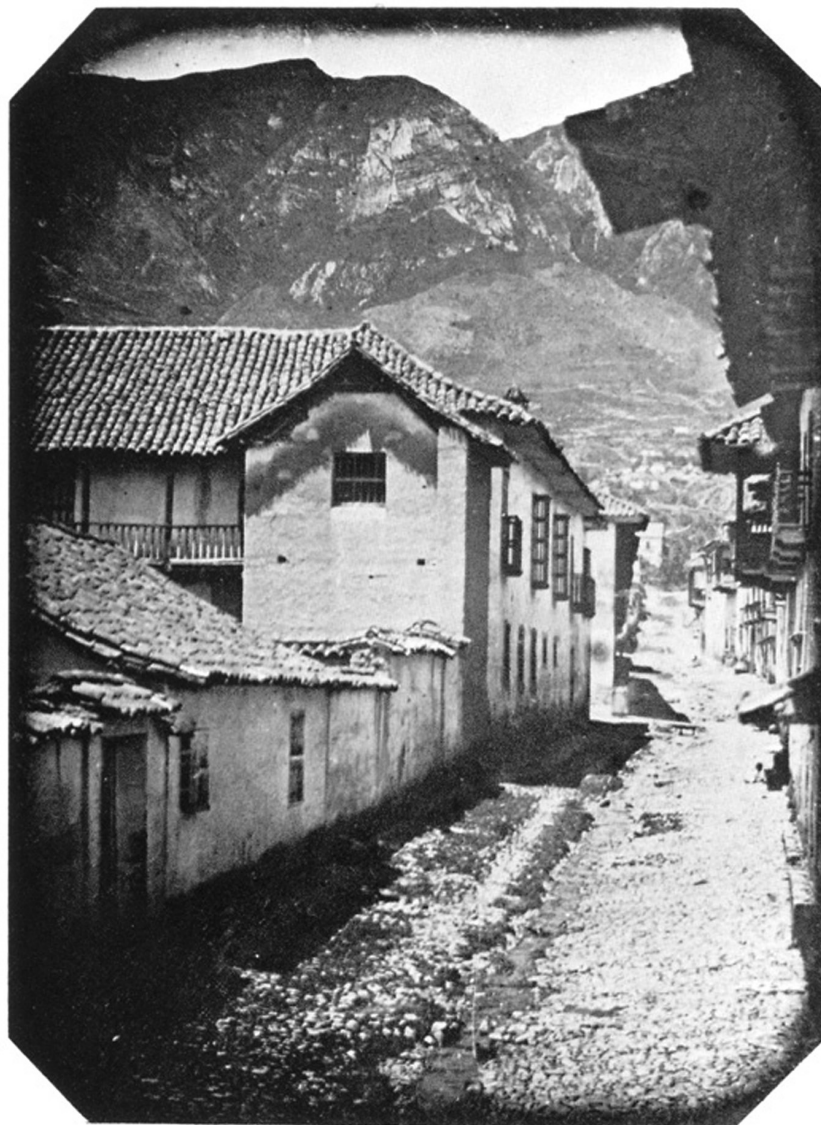
przysłaniane jest ono przez zdjęcia nieznanymi mu postaci „wydobywanych” z lustra, ale kiedy para tchnienia ulatnia się, powraca własny wizerunek obserwatora³². Jednak instalacja *Aliento* to nie tylko refleksja nad relacjami: twórca–model–odbiorca, i gra, która zostaje zaaranżowana w różnych konfiguracjach tego trójkąta. To także rodzaj refleksji o charakterze społecznym. Muñoz wykorzystał bowiem w swojej pracy zdjęcia z gazet przedstawiające osoby zaginione. Sformułował w ten sposób komentarz do sytuacji politycznej kraju w ostatnich dekadach XX wieku.

Od 1964 r. na terenie Kolumbii działał FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo [Rewolucyjne Siły Zbrojne Kolumbii – Armia Ludowa]), ugrupowanie partyzanckie (*guerilla*) uznane przez wiele krajów, w tym przez samą Kolumbię, za organizację terrorystyczną. W 1982 r. nastąpiła zmiana w zarządzaniu siłami FARC, ustalona po Siódmej Konferencji. Do tego momentu operacje *guerilli* ograniczone były do terenów wiejskich, jednak w ciągu wspomnianej dekady udało się uporządkować nieregularną armię do tego stopnia, że była ona zdolna do konfrontacji zbrojnych z większymi oddziałami wojsk rządowych również na terenie miast. Lata 80. XX w. stały się też początkiem rozmów i prób legalizacji



il. 6. O. Muñoz, *La mirada del Ciclope* (Spojrzenie Cyklopa), 2001. Fot. za: Art. Blart, <https://artblart.files.wordpress.com/2014/09/la-mirada-del-cc3adclope-web.jpg> (data dostępu: 2 XII 2018)

il. 7 J.-B. Luis Gros, *Bogota, pierwsze zachowane zdjęcie z widokiem ulicy miasta*, 1842. Fot. za E. Alloa, *L'image soufflé / The image in a breath*, [w:] Oscar Muñoz: *Protographies* [cat. of exposition], ed. J. Roca, L. Moukourie, Trézélan 2014, s. 57



³³ Zob. M. F. Gawrycki, *Między wojną a pokojem – narodowe i międzynarodowe koncepcje rozwiązania konfliktu zbrojnego w Kolumbii*, Warszawa 2004, s. 90–92.

FARC, lecz politycy związani z utworzoną przez FARC partią polityczną – Unión Patriótica – byli eksterminowani przez siły rządowe.

Kolumbia to wszakże nie tylko FARC. Na terenie kraju w interesującym nas czasie działało wiele mniejszych organizacji partyzantycznych, które przyczyniały się do coraz większej niestabilności społeczno-politycznej kraju. Z większych wymienić można Movimiento de Obreros, Estudiantes y Campesinos (MOEC), Ejército de Liberación Nacional (ELN), Ejército Popular de Liberación (EPL), Movimiento 19 de abril (M-19), Movimiento de Izquierda Revolucionario – Patria Libre (MIR-PL) i wiele innych³³. Wpisującym się w całą sytuację problemem były także produkcja kokainy i handel narkotykowy, stanowiące główne źródło finansowania walk zbrojnych partyzantki ko-

lumbijskiej. Uprawą koki i produkcją narkotyków pierwszy zainteresował się FARC. Partyzanci „opiekowali się” chłopami zajmującymi się tą uprawą i chronili ich przed policją antynarkotykową, chłopci zaś opłacali to udziałami w zyskach ze sprzedaży zarówno samych plonów, jak i półproduktów (pasty)³⁴. Także inne ugrupowania partyzanckie (np. M-19) zaczęły korzystać z tego rodzaju finansowania³⁵. Podobnie peruwiańskie Sendero Luminoso i MRTA traktowały kokę jako źródło własnych dochodów – ale również jako element ideologiczny³⁶.

Narkotyki nie były jednak problemem związanym tylko i wyłącznie z partyzantką. Jak pisze Gabriel García Márquez w kalendarium poprzedzającym jego reporterski *Raport z pewnego porwania*:

w roku 1989 udział w handlu narkotykowym w produkcji narodowym Kolumbii wynosił około 4%. W rękach mafii kokainowej, która podzielona była na dwie toczące ze sobą bezwzględna wojnę grupy – kartel z Medellín i kartel z Cali, znajdował się niemal milion hektarów najżyźniejszych ziem. Przekupstwo i zastraszenie stały się skutecznymi narzędziami nacisku na wpływową sferę gospodarczą i polityczną. Infiltracji nie oparły się wojsko i policja³⁷.

zgodnie z oficjalnymi danymi policji kolumbijskiej w pierwszym półroczu 1990 roku w całym kraju zginęło gwałtowna śmiercią 10 488 osób³⁸.

Pod koniec lat 80. XX w. konflikty zbrojne stały się powszechne i znacznie intensywniejsze – z wieloma punktami ogniskowymi i coraz bardziej przesiąknięte przemocą³⁹. W książce z 2003 r., podsumowującej konflikt końca XX w., opracowanej pod redakcją Hernando Gómeza Buendíi, możemy przeczytać, że granice pomiędzy dwoma Kolumbiami (biedną i bogatą, centrum a prowincją) zaczynają się zacierać – przede wszystkim dlatego, że „żadna osoba, która mieszka na terytorium kraju, nie jest dziś wolna od spowodowanego konfliktem cierpienia odczuwanego na własnej skórze: cylindry gazowe, bomby, zabójstwa, porwania, wymuszenia są obecne w każdej wsi, miasteczku i mieście”⁴⁰. Jak pisze Marcin Gawrycki, powołując się na ustalenia Daniela Pécauta, przemoc w Kolumbii nie jest tylko narzędziem władzy i polityki:

[jest ona] heterogeniczną mieszaniną: gwałtów wyborczych, działań politycznych i wojskowych, przemocy najemnych bandytów, lokalnych wendet, indywidualnej zemsty, konfliktów religijnych, zmian własnościowych, wywłaszczeń ludności wiejskiej, podziałów politycznych i bandytyzmu społecznego⁴¹.

Zgodnie z raportem US Office w sprawie Kolumbii (*Rompiendo el silencio: en la búsqueda de los Desaparecidos de Colombia*), opublikowanym 16 XII 2010, jedynie liczbę zaginionych w wyniku



³⁴ Zob. M. Śniadecka-Kotarska, *Guerrilla andyjska a narkohandel*, „Ameryka Łacińska” 1997, nr 2, s. 15; M. F. Gawrycki, *op. cit.*, s. 92.

³⁵ Zob. R. Kirk, *More Terrible than Death. Massacres, Drugs and America's War in Colombia*, New York 2003, s. 100–108.

³⁶ Zob. M. F. Gawrycki, *op. cit.*, s. 93.

³⁷ G. García Márquez, *Raport z pewnego porwania*, przeł. D. Walasek-Elbanowska, wyd. 2, Warszawa 2001, s. 5.

³⁸ *Ibidem*, s. 7.

³⁹ Zob. M. M. Malagón-Kurka, *op. cit.*, s. 6–7.

⁴⁰ *El Conflicto, callejón con salida. Informe Nacional de Desarrollo Humano para Colombia 2003*, ed. H. Gómez Buendía, Bogotá 2003, s. 43: “ninguna persona que reside en el territorio nacional está hoy exenta de sufrir el conflicto en carne propia: cilindros de gas, bombas, asesinatos, secuestros o extorsiones se dan en cualquier vereda, pueblo o ciudad”.

⁴¹ M. F. Gawrycki, *op. cit.*, s. 65.



⁴² Zob. E. Alloa, *op. cit.*, s. 63.

⁴³ Zob. M. M. Malagón-Kurka, *op. cit.*, s. 53-97.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 145-206.

⁴⁵ Zob. E. Alloa, *op. cit.*, s. 57-58.

konfliktu szacuje się na około 51 tys. (dane według informacji rządu kolumbijskiego), choć rzeczywiste dane ciągle nie są znane⁴².

Komentowaniem takiej rzeczywistości zajmowali się (i zajmują) nie tylko politycy, publicyści, reporterzy, ale także artyści, jak choćby wymieniony już Márquez, ale także prezentowany tu Muñoz czy – dawniej – malarka Beatriz González⁴³, a także rzeźbiarka Doris Salcedo, współczesna Muñozowi⁴⁴. Przed ludźmi sztuki stało trudne zadanie: jak w sposób przenikliwy i zwracający uwagę opowiedzieć o przemocy, która pod koniec XX w. zdominowała życie codzienne Kolumbijczyków i której, widząc ją na ulicach, w codziennej prasie i w telewizji, z pewnością nie chcieli oni oglądać w galeriach? Każdy z wymienionych artystów znalazł własny sposób na komentowanie trudnej kolumbijskiej rzeczywistości, uważając, że refleksja dotycząca bieżących wydarzeń, sytuacji politycznej i traumy jest konieczna.

Prace Muñoz skłaniają do przemyśleń, ale nie epatują przemocą, *la violencia* kryje się dopiero w naszych interpretacjach. Ciekawe wydaje się zestawienie wizerunków zaginionych ludzi wyłaniających się w miarę oglądu w pracy Muñoz *Aliento* i pierwszej znanej fotografii Bogoty z 1842 r. [il. 7], na której widać pustą ulicę – jakby wymarłą, bo zupełnie pozbawioną mieszkańców. Nie była to intencja autora zdjęcia, Jeana-Baptiste’a Louisa Grosa, ale wynik ograniczenia możliwości technicznych w tamtym okresie: konieczny był bardzo długi czas naświetlania – jak informuje nas notatka samego fotografa, w tym wypadku wynosił 47 sekund⁴⁵. Sprawiało to, że wszystkie poruszające się elementy (w tym ludzie) po prostu zniknęły...

Twórczość Oscara Muñoz, choć na wiele sposobów komentuje kolumbijską rzeczywistość, w aspekcie formalnym pozostaje delikatna i wysublimowana. Artysta wykorzystuje przede wszystkim czarno-białe fotografie (przetwarzając je i reinterpretując), które nadają jego pracom swoistej poetyckości. Widz zostaje postawiony przed obiektami niezwykle estetycznymi, jednak to, co się za nimi kryje, jest bolesne i trudne do opowiedzenia. Instalacje Muñoz są pracami otwartymi, pozostawiają wiele miejsca na indywidualną interpretację odbiorcy. To od naszej wrażliwości i znajomości kolumbijskich realiów zależy, co odczytamy z tych dzieł.

Słowa kluczowe

sztuka nowoczesna, sztuka kolumbijska XX wieku, fotografia, technienie

Keywords

modern art, XX century Colombian art, photography, breath

References

1. **Alloa Emmanuel**, *L'image soufflé/ The image in a breath*, [w:] Oscar Muñoz: *protographies*, eds. J. Roca, L. Moukourie, Paris 2014.
2. **Borja Gómez Jaime Humberto**, *Aliento*, [w:] Oscar Muñoz. *Protografias, Exposición Retrospectiva*, ed. J.I. Roca, Bogotá 2011.

3. **Jiménez Carlos**, *Los espejos de Alicia. O el arte de atravesarlos de Óscar Muñoz*, [w:] *Óscar Muñoz. Documentos de la amnesia*, ed. C. Jiménez, Badajoz 2008.
4. **Malagón-Kurka María Margarita**, *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de noventa*, Bogotá 2010.
5. **Roca José Ignacio**, *Protografías*, [w:] *Oscar Muñoz. Protografías, Exposición Retrospectiva*, ed. J.I. Roca, Bogotá 2011.
6. **Sanabria Carlos Eduardo**, *Towards a Phenomenological Poetics of Body Forgetting the Body: An Outline of the Problem*, [w:] *Arte de la América Latina y relaciones artísticas entre Polonia y Latinoamérica*, red. E. Kubiak, O.I. Acosta Luna, Toruń 2016.

PhD Ewa Kubiak, lalibela@tlen.pl

A PhD in art history (2002), MA in Spanish philology (2017). She graduated from the University of Lodz and has been working at the same university at the Institute of Art History since 2002. She is an author of numerous publications on Latin American art and Polish art in Polish, Spanish, English and Portuguese. She has received two conference scholarships from the Foundation for Polish Science (Brazil 2006 and Argentina 2008), as well as from the Lanckoronski Foundation in Brzezine (one month study stay in Rome, 2006). She lectured as a visiting professor at the Universidad de los Andes in Colombia, where she conducted a one-month summer course for art history students (2015). She also gave guest lectures during shorter stays at universities in Brazil, Peru, Colombia, Spain and Germany. She cooperates with Centro de Estudios Andinos en Cusco, a centre operating within the Warsaw University, as well as with numerous cultural institutions: Museo de Casa de Moneda (Potosi, Bolivia), Museo de Arte Colonial (Bogota, Colombia), Museo del Monasterio de La Merced (Peru) and Museo de San Francisco (Cusco, Peru).

Summary

EWA KUBIAK (University of Lodz) / *Aliento*. Tradition and modernity in the installation of Oscar Muñoz

Like many contemporary artists, Oscar Muñoz invokes the issues of memory and evanescence. This article analyses his work entitled *Aliento* (Breath) from 1995. It consists of round, concave mirrors, 20 centimetres in diameter each, placed on the gallery wall. The installation is interactive: when the viewers approach it to see their reflection, their breaths also draw out other faces – those of people lost to social and political conflicts haunting contemporary Colombia. On the one hand, the artist invokes the traditional religious archetype of creating new life with one's breath, present in many belief systems. On the other hand, we can regard his work as a commentary on modern-day Colombia, marked with violence, death and pain of loss of people who passed away suddenly and prematurely – like the eponymous breath.