

Marta Skwirowska

Święte obrazy na blasze malowane

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 1, 113-138

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Święte obrazy na blasze malowane

Marta Skwirowska
(Instytut Archeologii i Etnologii PAN
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)

Malarstwo religijnych obrazków na blasze przedstawiające sceny biblijne, świętych oraz cudowne wydarzenia rozkwitło w XIX w. w centralnym Meksyku. Dziś te małe obrazki popularnie zwane *retablos*¹ odnajdywane są w meksykańskich domach, kapliczkach, na targach, w sklepach antykwarycznych zarówno w Meksyku, jak i w Stanach Zjednoczonych. Współczesne zainteresowanie sztuką ludową stworzyło miejsce także i dla nich. Mimo że coraz chętniej kupowane przez turystów i kolekcjonerów, to dopiero w drugiej połowie XX w. doczekały się kilku większych monograficznych opracowań. Niejednokrotnie wspominali o nich znani folklorysty meksykańscy, m.in. Carlos Espejel, Porfirio Martínez Peñaloza czy Xavier Moysén. W wydaniu z 1922 r., na kartach *Las Artes Populares en México* pisał o nich Gerardo Murillo, znany jako Dr Atl². Jedną z pierwszych monografii poświęconych malarstwu wotywnemu, była praca Roberto Montenegro *Retablos de México (ex-votos). Mexican Votive Paintings* wydana w Meksyku w 1950 r.

Uznana badaczka, historyk sztuki, Gloria Fraser Giffords poświęciła wiele lat pracy na zbadanie tego fascynującego tematu. W przedmowie zamiesz-

¹ Oprócz klasycznego znaczenia tego słowa – ołtarz, w potocznym użyciu *retablo* (l.mn. *retablos*) odnosi się właśnie do obrazów na blasze, o charakterze sakralnym, które mogą zarówno ukazywać Chrystusa, Marię, świętych, jak i wydarzenia o charakterze cudownym (*milagros*).

² MURILLO 1922: rozdz. XX: *La Pintura*, t. II: 89–115.

czonej do pierwszej edycji książki³ *Mexican Folk Retablos* Gloria Fraser Giffords pisze:

...często mówi się, że aby zrozumieć społeczeństwo, trzeba zrozumieć ich sztukę (...) język, którym przemawiają do nas *retablos* jest wyjątkowy i rozumiały, odzwierciedla zwyczaje i wierzenia Meksyku, który już wirtualnie zniknął (...) *Retablos* są świadectwem tego, że wizerunki były tworzone dla wierzących i przez wierzących. Tak jak ikona, *retablo* było powszechnym przedmiotem czci, a dziś uważane jest za wyróżniającą się, rozpoznawalną i unikalną formę sztuki⁴.

Moje osobiste fascynacje tym tematem pojawiły się wraz z pracą polegającą na identyfikacji ikonograficznej niewielkiej kolekcji *retablos* ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Niniejszy zbiór składa się z trzech *retablos santos* i dwóch *retablos ex-votos*. Zaś analiza tego tematu opiera się na literaturze przedmiotu, jak i poszukiwaniach własnych podczas pobytu w Meksyku. Niezwykle cennym źródłem są dla mnie prace wybitnego etnografa Jacka Olędzkiego, którego to artykuły dotyczące wrażliwości mirakularnej i obrazków wotywnych posłużyły mi głównie do analizy w drugiej części tekstu.

1. RETABLOS SANTOS. ŚWIĘCI NA BLASZE MALOWANI

Samo słowo *retablo* pochodzi z łacińskiego *retabulum* i oznacza miejsce za ołtarzem (łac. *retrotabulum*). W Meksyku ma wiele znaczeń. Przed 1800 r. odnoszono go do wielkich złożonych, malowanych i rzeźbionych scen tworzonych w apsydzie kościoła będącej oprawą dla głównego ołtarza⁵. Przedstawienia rzeźbiarskie oraz obrazy umieszczone w architektonicznej oprawie, często bogato zdobionej wyszukany ornamentem, przedstawiały świętych patronów kościoła, Świętą Rodzinę, Boga, Chrystusa i Marię, a także bardziej rozbudowane sceny o charakterze religijnym. Były to głównie realistycznie wyrzeźbione lub malowane wizerunki z często widocznymi elementami „meksykańskie-

³ Przedmowa do wydania pierwszego zamieszczona także w wydaniu drugim, z którego tutaj korzystam.

⁴ GIFFORDS 1992: xviii.

⁵ W Ameryce Łacińskiej rzeźby rzadko kiedy miały charakter wolnostojących wizerunków, najczęściej stanowiły część pięknie wypracowanych, złożonych drewnianych ołtarzy, w skład których, oprócz rzeźb, wchodziły obrazy oraz bardzo bogaty ornament wypełniający często całą ścianę za ołtarzem, ołtarz zaś ściśle odpowiadał kompozycji zamknięcia prezbiterium. Te skomplikowane struktury, nie były dziełem tylko jednego człowieka, ale angażowały pracę architektów, rzeźbiarzy, malarzy, rzemieślników oraz stolarzy i stanowiły element architektoniczny (BAILEY 2005: 254–256).

go baroku”⁶. Po 1800 r., słowo *retablo* odnosi się także do małego, wotywnego obrazka wykonanego na zamówienie przez ludowego artystę. Obrazek taki pełnił funkcję dziękczynną za otrzymane łaski lub doświadczenie cudownego ozdrowienia. Jednakże miano *retablo* zyskiwały także przedstawienia wizerunków świętych malowane na blasze⁷.

Dziś termin ten odnosi się do małych, dziewiętnastowiecznych obrazków meksykańskich o tematyce religijnej, zwykle wykonanych farbami olejnymi na blasze, najczęściej przez rodzimych, niewykwalifikowanych ludowych artystów. Tworzone na specjalne zamówienie lub nabywane od artysty, który sprzedawał je chodząc od drzwi do drzwi lub podczas uroczystości i dni świątecznych, zaczęły gościć na domowych ołtarzykach. Obrazki te – często anonimowe – miały wesprzeć pomocą niemal w każdej sprawie – w różnego rodzaju dolegliwościach, bólach, problemach osobistych i sprawach pogodowych. Różnorodność tematów była nieograniczona⁸.

Retablos, santos sobre hoja de lata, láminas – wszystkie te określenia opisują szczególnie rodzaj malarstwa religijnego. Gloria Fraser Giffords w swoich publikacjach identyfikuje dwa typy: *retablos santos* odnoszące się do wizerunków świętych osób, które przeznaczone były do osobistego, domowego kultu oraz *ex-votos* czyli obrazki wotywno, które upamiętniają lub składają podziękowanie za cudowne uzdrowienie, ratunek od pewnej śmierci, uszczerbku fizycznego. Te ostatnie, umieszczano w kościele lub sanktuarium blisko wizerunku świętego, który zapewniał opiekę. W pewnych rejonach Meksyku⁹, głównie w jego centralnej części, obrazy przedstawiające świętych zwane są *láminas* odnosząc się w swojej nazwie do materiału na jakim są malowane, inaczej *santos sobre hoja de lata*¹⁰. Ale nazwę *retablo* można także zastosować w odniesieniu do małych obrazków dziękczynnych, wotywnych *ex-votos* zna-

⁶ Styl barokowy w Meksyku (jak też i innych krajach Ameryki Łacińskiej) skupiał się na dekoracji fasad i wnętrz, bogatym zestawieniu detali i ornamentów, złoceniach i barwnej polichromii. Retabulum przeogromnych i bogato zdobionych ołtarzy często zostaje rozbudowane na boczne ściany. Kontrast fasad i wnętrz podkreślało użycie miejscowych kamieni, np. czerwonego w kolorze kamienia wulkanicznego *tezontle* oraz glazurowanych płytek. Natomiast zatrudnianie miejscowych rzemieślników zaowocowało włączeniem elementów zdobniczych sztuki lokalnej ludności indiańskiej (BAILEY 2005).

⁷ GIFFORDS 1991: 34, GIFFORDS 1992: 2.

⁸ GIFFORDS 1992: 1.

⁹ Według Glorii Giffords *retablos* nie cieszyły się taką samą popularnością w całym Meksyku. Wśród najważniejszych regionów „produkcyjnych” trzeba głównie wskazać okolice wokół miasta Guadalajary, wokół Zacatecas oraz tereny sąsiadujące z Bajío, a zwłaszcza Guanajuato. Prawdopodobnie, „prosperity” tych stanów mogło wpłynąć na wytwórczość tej dziedziny sztuki oraz „przywóz” artystów zarówno do pracy w kościołach, jak i prywatnych domach (GIFFORDS 1992: 13–14, GIFFORDS 1991: 40).

¹⁰ „Santos sobre hoja de lata” (hiszp.) – święci na blaszanej płytce.

nych także jako *milagros* opisujących cudowne wydarzenie za sprawą interwencji boskiej. *Milagros* jednak mogą się odnieść do prawie jakiegokolwiek przedmiotu będącego świadectwem obecności boskiej. Może to być wycięta lub odlana z metalu replika części ciała, już zbyteczne kule, bransolety, włosy, a obecnie także prześwietlenia rentgenowskie, fotografie i szpitalne bransoletki identyfikacyjne¹¹. Dlatego też, za Glorią Giffords, przyjmę termin *retablo* na określenie obrazu na blasze z przedstawieniem Świętej Rodziny lub świętego, a *ex-voto* na określenie dziękczynnych obrazków wotywnych. Warto jeszcze wspomnieć, że o ile produkcja *retablos santos* ustała na przełomie XIX i XX w. i została zastąpiona nowymi, tańszymi i łatwiej dostępnymi formami (np. obrazkiem religijnym na papierze), to *ex-votos* nadal są wykonywane. Wraz ze zmianą czasu i technologii zmienia się także ich charakter i problematyka, ale nadal można je zobaczyć zawieszane lub przypięte, umieszczone w pobliżu lub w samych kapliczkach na terenie całego Meksyku¹².

„SREBRO UBOGICH”¹³

W dopiero co „nawróconej” Ameryce nie istniał panteon świętych lokalnych. Misjonarze rozpoczynając proces ewangelizacji Indian do ich nawracania używali wizerunków świętych z ksiąg, obrazów, rzeźb o tematyce religijnej pochodzących z Europy. Pierwszymi fundatorami obrazów powstałych na Nowym Kontynencie byli Hiszpanie i Kreole, czyli biali potomkowie hiszpańskich imigrantów.

Pierwsi zakonnicy nie obawiali się łączyć elementów chrześcijaństwa z wierzeniami rdzennych mieszkańców niedawno odkrytego lądu. Rodzimy bóstwom przypisywano nowy zestaw świętych, niekiedy uderzająco podobnych, a nawet obchodzących swoje święto w podobnym terminie. Imiona bogów indiańskich przenoszono na figury świętych europejskich. Terminy katolickich świąt zbiegały się z rytuałami w kalendarzu azteckim, po to, by te „działały” na rzecz Kościoła¹⁴. Z kolei przybyli osadnicy nadal chcieli mieć patrona, który miałby zapewnić zdrowie, płodność i obfitość pól. To zapotrzebowanie na wizerunki wśród osiedlających się Hiszpanów w pierwszych latach po konkwiście wypełniane było obrazami sprowadzonymi z Hiszpanii, a następnie wytwarzanymi już w Meksyku kopiami znanych europejskich prac tego okresu. Przy klasztorach powstawały szkoły kształcące Indian w sztuce rzeźbiarskiej i malarskiej. Jedynie bogaci Hiszpanie mogli pozwolić sobie na

¹¹ GIFFORDS 1992: XXII, GIFFORDS 1991: 33, EGAN 2000: 25–45.

¹² VILCHIS ROQUE, SCHWARTZ 2004, VILCHIS ROQUE 2005, OLĘDZKI 2002, *Exvotos* 2000.

¹³ Określenie przyjęte za: (GIFFORDS 1999: 15).

¹⁴ BAILEY 2005: 212–213.

import obrazów z Europy lub wytwarzane na miejscu w Meksyku przez malarzy imigrantów. Oni też, jak i Kreole, byli pierwszymi fundatorami obrazów.

Misjonarze wprowadzali miejscowych rzemieślników w arkany ikonografii chrześcijańskiej, nadzorowali pracę Indian przy budowie i zdobieniu świątyń. Ikonografia zdeterminowana była przez surowe kanony religijne. Mnisi oraz nawróceni Indianie pracujący przy malowaniu fresków wykorzystywali europejskie wzory. Nierzadko malarze kolonialni, którzy nie mieli możliwości wzbogacenia swojej twórczości z powodu niewystarczających środków finansowych na podróże, a tym samym docierania do nowych dzieł z Europy, polegali na importowanych wzorcach. Czerpali je głównie z obrazów i figur z przedstawieniami świętych, drzeworytów, miedziorytów oraz rycin z ksiąg religijnych. Kolejnym źródłem inspiracji były kościoły i znajdujące się w nich obrazy świętych, Matki Boskiej, Jezusa. Niektóre z obrazów, a zwłaszcza te, którym przypisywano uzdrawiające właściwości lub łączono z cudownym wydarzeniem (jak np. Matki Boskiej z Guadalupe czy Matki Boskiej z San Juan de los Lagos¹⁵) chętnie „przenieszone” były na małe obrazki¹⁶. Niektóre *retablos* to jedynie ich czysta uproszczona reprodukcja różniąca się od oryginału tylko nieznacznie¹⁷.

Mimo trudności, jakie pojawiają się przy dokładnym określeniu rozwoju tej dziedziny sztuki meksykańskiej, mówi się o jej początkach przypadających na lata 20. XIX w. i jej zanikaniu w pierwszej dekadzie wieku XX, z okresem rozwoju przypadającym na lata 50. i 60. XIX w. Jej rozkwit, częściowo można powiązać z szeroko wówczas dostępnym i tanim materiałem – blachą, który pojawił się w połowie XVIII w., ze szczególnym rozpowszechnieniem przypadającym na przełom XVIII i XIX stulecia¹⁸.

Zanim jednak blacha weszła do powszechnego użycia, w XVIII w. popularnością cieszyły się obrazy wykonane na miedzianych płytkach, ale z powodu kosztu materiału tylko ci o zasobniejszych portfelach mogli sobie na nie pozwolić. Dla tych biedniejszych wytwarzano wizerunki na drewnie lub płótnie lokalnie wyrabianym w Meksyku. Pod koniec XVIII w. metalurgiczny proces nakładania cienkiej warstwy blachy na metalową płytkę został udoskonolony. Blachę zaczęto wykorzystywać nie tylko do wyrobów dekoracyjnych, ale także użytkowych, produkowanych na domowe potrzeby. Dla ludowego artysty stała się niedrogim i łatwo dostępnym materiałem i uważana była za *plata de*

¹⁵ Więcej o historii Matki Boskiej z Guadalupe: MARTI 1973; o znanych sanktuariach i związanych z nimi postaciami, patrz: DURAND, MASSEY 2005.

¹⁶ Więcej o konsekracji obrazka i nabywania przez niego „cudownych” właściwościach: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr1–2/2002; FREEDBERG 2005.

¹⁷ GIFFORDS 1992: 8–10.

¹⁸ *Hojalata* 1999, GIFFORDS 1992.

los pobres – srebro ubogich. Farba łatwo przywierała do podłoża i w sprzyjających warunkach blacha była tak trwała jak miedź, i co ważniejsze, znacznie lżejsza. W latach 30. XIX w. ów materiał zaczął wypierać zarówno miedź, jak i płótno, stał się najpopularniejszym „podłożem” wykorzystywanym do malowania małych *retablos*¹⁹.

CHARAKTERYSTYKA RETABLOS SANTOS

Większość *retablos* powstawała na prowincjach, obszarach poza bezpośrednim sąsiedztwem metropolii Mexico City i Puebli. Oficjalne centrum artystyczne – Akademia San Carlos powołana w 1783 r. w mieście Meksyk – podążało za modą i popularnym wówczas nurtem neoklasycyzmu i romantyzmu. Artyści malujący na prowincji pozostali raczej nieskażeni modą z miasta. W związku z naturalnym umiłowaniem do dramatyzmu i barokowego przepychu aż do XX w. zdołali wykorzystywać siedemnastowieczne oraz osiemnastowieczne środki stylistyczne i pozostali wierni barokowej estetyce²⁰.

Prowincjonalny artysta zwykle otrzymywał tylko powierzchowną wiedzę i szkolenie. W najlepszym wypadku był uczniem utalentowanego malarza *retablos*. W większości jednak artyści ludowi byli samoukami, jednocześnie dobrymi obserwatorami, którzy potrafili skopiować to co widzieli. Jest wielce prawdopodobne, że każdy z nich wykonywał także inny zawód, a malował w wolnym czasie. Zdarzało się, że kilku artystów pracowało w warsztatach i malowało pod okiem mistrza, specjalizując się w wykonywaniu określonych „partii” obrazu²¹. Twórcy dosyć wiernie stosowali przyjęte schematy ikonograficzne. Chociaż ściśle przestrzegali nakazów kościoła katolickiego odnośnie wyznaczonych kanonów i starannie malowali świętych z tradycyjnie przypisanymi im atrybutami, to czasami dodawali im swojskiego, „lokalnego kolorytu”, np. włączali tradycyjne motywy zdobnicze charakterystyczne dla danej społeczności indiańskiej.

Malarstwo *retablos* odznacza się kilkoma stałymi cechami. Ludowi artyści używali zwyczajowych ram do prezentowania wizerunków, które zaznaczały się w podobieństwie kolorów, rozmiarów czy wykorzystywanego materiału. Cechą charakterystyczną jest stosunkowa niezmienność stylu, barokowa wymowność w odróżnieniu od popularnego wówczas – jak już wspomniałam – neoklasycyzmu czy romantyzmu wyznaczanego przez Akademię San Carlos. Starając się określić główne cechy malarstwa ludowego, należy podkreślić rolę kształtu, konturu oraz uzyskanie efektu dekoracyjności, na którym skupiali się twórcy. Ich obrazy to głównie kopie innych prac malowane bez wykorzystania

¹⁹ Hojalata 1999.

²⁰ GIFFORDS 1992: 5.

²¹ Szerzej o specjalizacji i cyklu *retablos* Red Bole Group (GIFFORDS 1992: 10–12).

żywych modeli. Detale redukowali do tego, co najistotniejsze, bardziej opierając się na tym, co czuli i znali. Postaci ukazane są w sposób konwencjonalny, a święci identyfikowani poprzez charakterystyczne dla nich atrybuty. Reguły anatomii i perspektywy były nieznane lub źle zrozumiane, a wszystkie formy zredukowano do prostych kształtów. Główne postaci rzadko portretowano z profilu czy z całą twarzą, przeważnie ukazane są w ujęciu trzy-czwarte i zwykle przedstawiane pojedynczo. Gdy pojawia się grupa osób, wyobrażenie przestrzeni uzyskiwane jest poprzez „wertikalną projekcję figur lub całych scen”²². Przeważa próba zachowania konwencji barokowej i efektu *grand manier*. Figura świętego znajduje się w otoczeniu draperii, mebla, na którym mogą spocząć jego atrybuty. Dekoracyjność podkreślona jest przez tkaniny. Czasem pojawia się pejzaż, wzory kwiatowe. Kolory najchętniej używane to czerwony, granatowy, ciemne odcienie żółtego²³.

Aż do początku XX w., kiedy to następuje schyłek ich popularności, *retablos* pozostają raczej niezmiennie stylistycznie. Pojawienie się pod koniec XIX w. niedrogich i w dużej ilości kolorowych litografii było istotnym czynnikiem, który zmienił zapotrzebowanie i rynek. One to, bardziej realistyczne, w żywszych kolorach i tańsze, a przede wszystkim nowe, zredukowały zapotrzebowanie na *retablos*. Jak wskazuje Gloria Giffords, złote lata *retablos* przypadają na lata 50. i 60. XIX w., z kolei przełom XIX i XX stulecia, to nie tylko schyłek *retablos*, ale także pogarszanie się jakości ich wykonania.

„Kiedy niedrogie i kolorowe reprodukcje stały się dostępne niemal dla wszystkich, zapotrzebowanie na ręcznie malowane wizerunki zanikło, a nowa moda podyktowała zanik tej czarującej sztuki ludowej”²⁴.

²² GIFFORDS 1992: 7.

²³ O cechach stylu ludowego i meksykańskiej sztuce typu ludowego, patrz: MURILLO 1922; GIFFORDS 1992; MOYSSÉN 1975; RUBIN DE LA BORBOLLA 1972; Przegląd ikonografii pojawiającej się w *retablos santos*: *Spis inwentarza meksykańskich ludowych obrazów religijnych na blasze* 1999.

²⁴ GIFFORDS 1992: 14.

OPIS RETABLOS ZE ZBIORÓW PAŃSTWOWEGO MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO
W WARSZAWIE



[1. Święta Trójca (PME 16339/E, fot. 1) (35,5 cm x 24,5 cm, fot. Edward Koprowski, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)]

Święta Trójca (PME 16339/E) [il. 1]; (35,5 cm x 24,5 cm, fot. Edward Koprowski, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)

Klasyczne przedstawienie Trójcy Świętej jest jednym z najważniejszych tematów *retablos* w meksykańskiej sztuce ludowej, zajmuje także istotne miejsce wśród przedstawień religijnych. *La Trinidad* – Święta Trójca: Bóg Ojciec, Syn Boży i Duch Święty połączeni w jeden nierozdzielny Byt. Reprezentując Jedność Boską, trzy postaci przedstawione są identycznie. Można jedynie je rozpoznać po charakterystycznych dla nich gestach, kolorach szat czy atrybutach. Wyobrażenie Trójcy Świętej pod tą samą postacią stało w opozycji do zakazu wydanego przez Papieża Benedykta XIV w 1745 r. o przedstawieniu Trójcy Świętej jako trzech identycznych postaci²⁵. We wcześniej, bo

²⁵ GIFFORDS 1992: 37.

w 1623 r., przedstawienie Ducha Świętego w ludzkiej postaci potępił Papież Urban VIII²⁶.

Na prezentowanym tutaj *retablo*, Trójca Święta przedstawiona została jako potrójny wizerunek tego samego młodego mężczyzny. Postaci rozpoznawalne są dzięki charakterystycznym symbolom przedstawionym na piersi każdej z nich. Siedzą obok siebie, wszystkie mają nad głową nimb w kształcie trójkąta, który odpowiada symbolicznemu znaczeniu liczby trzy. Trójkąt równoboczny używany na oznaczenie Boga lub harmonii jest jednocześnie symbolem Trójcy Świętej²⁷. Każda z postaci ma wysuniętą lewą stopę, którą opiera na kuli będącej symbolem wszechświata. Może się zdarzyć, że każda z nich będzie miała ten sam, biały kolor szat, chociaż najczęściej zarezerwowany jest on dla Boga Ojca, będąc symbolem czystości, wiary, mądrości, światła i wspólnoty życia duchowego, radości i zwycięstwa.

Bóg Ojciec usytuowany jest pośrodku. Na piersi widnieje słońce będące personifikacją światła, ciepła, ognia i życia. W jednym ręku trzyma atrybut władzy – Królewskie Berło, druga uniesiona do góry w geście błogosławieństwa (kciuk, palec wskazujący i środkowy wyprostowane, serdeczny i mały zgięty).

Syn Boży został przedstawiony z barankiem i rękoma skrzyżowanymi na piersi. Na dłoniach ma widoczne stygmaty. Baranek, reprezentując nieskalaną czystość, niewinność, jest przede wszystkim zwierzęciem ofiarnym, dlatego też jest symbolem Chrystusa i jego ofiarnej śmierci za grzechy świata. Niebieski kolor sukni to symbol bożej mądrości, nieba, nieskazitelności i czystości. Czasami trzyma krzyż w ręku.

Duch Święty przedstawiony jest w czerwonej sukni. Prawą rękę składa na piersi, obok gołąb – symbol Ducha Świętego, będący oznaką pojednania i symbolem pokoju. Czerwony kolor szaty oznacza władzę, instytucję najwyższego kapłana i witalność²⁸.

Temat ten, chociaż już nie tak bardzo popularny, często spotykany jest na dawnych *retablos*. Oczywiście przedstawienie Trójcy Świętej może różnić się detalami, chociaż schemat jest zachowany. Obok, dodatkowo może pojawić się scena stworzenia świata wraz z Adamem i Ewą oraz zwierzętami. Zdarzają się też „poprawne” wersje, czyli z Bogiem Ojcem wyobrażonym pod postacią starca, Synem Bożym w tradycyjnym ujęciu oraz Duchem Świętym pod postacią gołębic. Czasem też Duch Święty może „zamienić się” miejscem z Bogiem, będzie więc znajdował się pośrodku.²⁹ Z rzadka przedstawia się trzy obli-

²⁶ AMODIO 2005: 96, 102, GIFFORDS 1992: 37.

²⁷ FORSTNER 1990: 59–60.

²⁸ FORSTNER 1990: 117–120.

²⁹ GIFFORDS 1992: 36–38.

cza Chrystusa z koroną cierniową na chuście Weroniki czy też inną wersję tego tematu w ikonografii, a mianowicie przedstawienie mężczyzny „trójgłowego” czy też mężczyzny o trzech obliczach. Właśnie to ujęcie tematu zostało potępione przez papieża Urbana VIII w 1628 r. w odpowiedzi na krytykę protestantów, którzy przedstawienie to określali mianem „cancerbero católico” – katolickim cerberem³⁰.



[2. Pietà (PME 16338/E; 34,5 cm x 24,2 cm); Tłocznia Mistyczna, cudowna krew Chrystusa (PME 16337/E; 17,8 cm x 12,8 cm, fot. Edward Koprowski, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)]

Pietà (PME 16338/E) [il. 2]; (34,5 cm x 24,2 cm, fot. Edward Koprowski, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)

Motyw ten ukazany jest zawsze z przedstawieniem Matki Boskiej, która pochyla się i podtrzymuje zdjęte z krzyża ciało Syna. Prawdopodobnie źródłem i inspiracją tego *retablo* był obraz czy druk pochodzący z Europy. W tle widoczne są dwie kopuły z półksiężycami, być może jest to próba przywołania atmosfery Bliskiego Wschodu. Pietà – etymologicznie słowo to pochodzi od włoskiego „pieta”, co oznacza miłosierdzie, współczucie, pobożność. W tym

³⁰ AMODIO 2005: 98–102.

przypadku mamy do czynienia z przykładem Piety bolesnej, świadczą o tym atrybuty Marii – sztylet wbity w serce i łza spływająca na policzek. Ważniejsze jest tu zilustrowanie „bolesnej tajemnicy z życia Marii, a nie idei *pietas*, to jest wiernej miłości, prowadzącej do spełnienia obowiązku”³¹. Kolorystyka tego obrazu utrzymana jest w ciemnej tonacji. Jedynie białe szaty Jezusa oraz miejscami jaśniejsze tło rozświetlają nieco obraz.

Maria pochylona jest nad ciałem syna. Prawą ręką podtrzymuje jego głowę, lewą trzyma na piersi, smutno spogląda na umęczone ciało. Odziana jest w granatowe i białe szaty. Połączenie tych kolorów jest znakiem szczególnego poświęcenia się Maryi, a kolor niebieski oznacza nieskazitelność i czystość. Chrystus ułożony jest na białej płachcie symbolizującej czystość i niewinność. Widoczne na ciele rany po gwoździach i krew spływająca na białą szatę są wyrazem poświęcenia, męczeństwa i odkupienia życia poprzez przelaną krew. Symbolizują zbawienie i wybawienie człowieka od grzechu pierworodnego. Poniżej ciała Chrystusa leżą symbole ukrzyżowania: gwoździe, młotek, korona cierniowa. Słońce i Księżyc na niebie oznaczają spowicie nieba ciemnością.

Tłocznia Mistyczna, cudowna krew Chrystusa (PME 16337/E) [il. 2]; (17,8 cm x 12,8 cm, fot. Edward Koprowski, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)

Specjalny kult dla Najświętszej Krwi Pańskiej wyrażają ilustracje określone jako *Chrystus w tłoczni mistycznej*. W myśl prorocत्व Izajasza (63, 1–4), św. Augustyn zwykł mówić, że Chrystus jest winnym gronem z Ziemi Obiecanej, które położą pod prasę; że niewierzący i grzeszni powiększają cierpienia Zbawiciela w tłoczni³².

Na prezentowanym *retablo* widzimy postać klęczącego Chrystusa na studni z rękoma złożonymi w geście modlitwy. Z jego ciała – czoła, ramion, rąk, łokci, bioder, kolan i stóp – ścieka do niej krew. Wokół studni zgromadzone są owce. Pod lewym ramieniem Chrystus trzyma winorośl, na której końcach z pięciu kiści winogron skapuje sok. W innych przedstawieniach Tłoczni Mistycznej winorośl często wyrasta z ran w boku Chrystusa.

Atrybuty tutaj przedstawione, a więc winorośl i winogrona oraz sok winny są symbolicznym odniesieniem do krwi Chrystusa, krwi ofiarnej sprawiającej pełne odkupienie i przebaczenie grzechów. Dookoła studni usytuowanych jest siedem owieczek symbolizujących siedem sakramentów lub też siedem pieczęci z Księgi Objawienia (Apokalipsy wg Św. Jana). Owce – to metafora wiernych spragnionych zbawienia. Złożone ręce Chrystusa wyrażają wzniesienie duszy do Boga.

³¹ PIELAS 2000: 167.

³² KIBISH-OZAROWSKA 1999: 127.

Temat ten, o charakterze eucharystycznym, pojawił w malarstwie europejskim za sprawą miedziorytów braci Wierix, którzy działali w Antwerpii w drugiej połowie XVI w.³³ Motyw ten był także szeroko rozpowszechniony niemal w całej Ameryce Łacińskiej, o czym świadczy jego obecność od Nowej Hiszpanii aż po Argentynę.

Malarze *retablos santos*, przestrzegając kanonów wyznaczonych przez Kościół, powielali kopie europejskich prac. Tworzone z zapotrzebowania posiadania świętych przeznaczonych do osobistego, domowego kultu trzymały się sztywnych instytucjonalnych reguł malarskich. Nie powstawały więc w wyobraźni artysty, ale były to kopie znanych europejskich prac. Zawieszane w miejscach do tego przeznaczonych, stawiane na domowych ołtarzykach, *retablos santos* zaspokajały pragnienie posiadania patrona zapewniającego dobrobyt, szczęście i dostatek, opiekuna chroniącego przed chorobami i nieszczęściem. Przeznaczone do domowego kultu zamykały się w przestrzeni domowej wierzącego, cicho i skrycie nawiązującego kontakt „z tym, co powyżej”, inaczej niż *ex-votos*.

EX-VOTOS. OPowieści o MILAGROS

David Freedberg pisze:

Praktyka składania wotów jest starożytna i bardzo rozpowszechniona, począwszy od *tammata* i *arthemata* antycznej Grecji po hiszpańskie *milagros*, portugalskie *alminhas* i polskie wota (...). Łączy się z wykorzystaniem ogromnie zróżnicowanych przedstawień, począwszy od form najprostszych i najbardziej rudymenarnych po wizerunki na najwyższym poziomie artystycznym³⁴.

Zwyczaj składania przedstawień uleczonych części ciała albo ukazywania zdarzeń, od których bohater został ocalony do dziś jest obecny w wielu krajach świata. Meksykańskie obrazki wotywnie wśród ludzi, którzy je wykonywali lub zamawiali, znane także jako *retablos* czy *milagros*, opowiadają historie niezwykle, cudowne, a i niebezpieczne zarazem. Chociaż podstawą wykonania obu, w sensie materii, zarówno dla *retablos santos*, jak i *retablos ex-votos* jest niewielkich rozmiarów blaszana płytką, to zamierzony cel i sens ich tworzenia był zupełnie inny. O ile *retablo* powstawało z przeznaczeniem do domowego, prywatnego kultu i było efektem instytucjonalnej potrzeby ewangelizacji, *ex-voto* było (i nadal jest) przykładem spontanicznej potrzeby ofiarodawcy, desy-

³³ DELUGA 2000: 123.

³⁴ FREEDBERG 2005:138–139.

gnuje przedmiot ofiarowany Bogu, Matce Boskiej lub świętemu zgodnie z daną przez ofiarodawcę obietnicą za otrzymaną łaskę.

Ex-voto jest przykładem bezpośredniej relacji pomiędzy człowiekiem, a tym co ponadnaturalne, ze światem „powyżej”, wyrazem i świadectwem wiary, ludzką potrzebą komunikacji z tym, co boskie i transcendentne. Świadczy o wydarzeniu o charakterze nieprzeciętnym, cudownym lub za takie uznanym, połączonym z pozytywnym rozstrzygnięciem spraw z pomocą interwencji Boga lub konkretnej osoby świętej. *Ex-voto* dotyka cudowności i o niej traktuje. Jest wyrazem wiary w zaistniałe wydarzenie uznane za cudowne i niezwykle. Jest *milagro* – cudowne³⁵.

W 1929 r., na kartach *Idols Behind Altars*, Anita Brenner tak pisała:

W dzisiejszym Meksyku słowo cud oznacza zdarzenie, ale także mały obrazek, który je upamiętnia (...). Możesz powiedzieć, że widziałeś cud i będzie to oznaczało, że widziałeś samochód, który ominął dziecko, chociaż miało zostać zabite; że byłeś chory na gruźlicę czy czyrak, lecz zostałeś uleczony; lub też, że w kościele, w którym się modlisz, w długich pionowych i poziomych rzędach obrazków opisujących takie oto zdarzenia, jeden przykuł twoją uwagę. „Widziałeś”, oznacza że przeżyłeś dany moment³⁶.

Wota są cennym źródłem poznania religijności, która znajduje wyraz w tym urzekającym zjawisku sztuki religijnej. Jacek Olędzki pisał, że cechą religijności

jest oscylowanie między (...) wrażliwością mirakularną, pragnieniem cudowności, czy tylko niezwykłości, a dążeniem praktycznym, zmysłem praktycznym, potrzebą rzeczy nader konkretnych, niezbędnych, aż pospolitych. Jest to oscylowanie między powściągliwością i egzaltacją, umiarem i niepohamowaniem, gorliwością i nadgorliwością³⁷.

Ex-voto więc, przedstawia pewnego rodzaju świadomość religijną, wrażliwość mirakularną, zdarzenie za cudowne uznane, które w świadomości jednostkowej czy zbiorowej uzyskało miano niezwykłego, niewytłumaczalnego³⁸. „Cud [jak pisał Rudolf Otto] jest najukochańszym dzieckiem wiary”³⁹. Zdarze-

³⁵ *Milagro* – z hiszp. „cud”. Obrazki wotywnie określa się także mianem *milagros*, chociaż jak pisałam w części poświęconej *retablos*, *milagros* mogą odnieść się do prawie jakiegokolwiek przedmiotu będącego świadectwem obecności boskiej.

³⁶ BRENNER 2000: 163.

³⁷ OLĘDZKI 1989: 147.

³⁸ OLĘDZKI 1989, HEMKA, OLĘDZKI 1990, KOWALSKI 1994.

³⁹ OTTO 1968: 100.

nie cudowne to doświadczenie numinalne, *numinosum*, które charakteryzuje się jako zupełnie coś innego, coś co nie przynależy do tego świata, coś co jest objawieniem się pewnego aspektu mocy bożej⁴⁰.

A jak cud powstaje?

To, co jako niezrozumiałe i groźne wkraczało w zakres jego działania, co w naturalnych procesach, wydarzeniach, ludziach, zwierzętach i roślinach wywoływało osłupienie, podziw albo odrętwienie, a zarazem było połączone z mocą albo strachem, to wzbudzało zawsze najpierw demoniczny lęk, a następnie świętą bojaźń i przyciągał do siebie, to stawało się portentum, prodigium, miraculum. Tak, i tylko tak, powstał cud⁴¹.

Cud ukierunkowuje pewne zachowania, wytycza granicę pomiędzy *sacrum* a *profanum*, tym co święte i ludzkie. Takiemu miejscu oddaje się należną mu cześć poprzez modlitwy, ofiary, kwiaty, czuwanie przy *żywym* wizerunku. Na pamiątkę cudownego uzdrowienia czy po prostu upamiętnienia pewnej sytuacji uznanej za cudowną funduje się wota. To widzialne świadectwo wiary składane w kościołach, kapliczkach, domowych ołtarzykach okupuje przestrzeń w sensie fizycznym, a będąc świadectwem wiary – przestrzeń w sensie duchowym, w duszach wierzących. Rekonstruując wydarzenia opowiedziane przez darczyńcę, konkretyzuje świadectwo wiary i wdzięczność za otrzymaną „przysługę”. *Ex-voto* „pracuje” na rzecz ofiarodawcy⁴².

Koncepcja świata, wiary i życia zmaterializowana i przedstawiona w *ex-voto* odzwierciedla wrażliwość religijną danej wioski, społeczności, na którą ma wpływ wiele czynników, jak np. czynniki geograficzne, historyczne, ekonomiczne, polityczne itp. Także od tych czynników zależy tematyka obrazków wotywnych⁴³. Będąc wyrazem religijności ludowej, pokazują bezpośrednią relację pomiędzy „tym, co poniżej” i „tym, co powyżej”. Ta relacja zwykle zachodzi bez pośrednika kościelnego. Osoba księdza pojawia się niezwykle rzadko⁴⁴.

Ex-voto jest więc przejawem kultu osobistego widzialnym także dla innych. Przekazuje, komunikuje innym wierzącym o zdarzeniu o charakterze cudownym, ingerencji boskiej, ponadnaturalnej, wynagrodzeniu i złożonych

⁴⁰ OTTO 1968, ELIADE 1974.

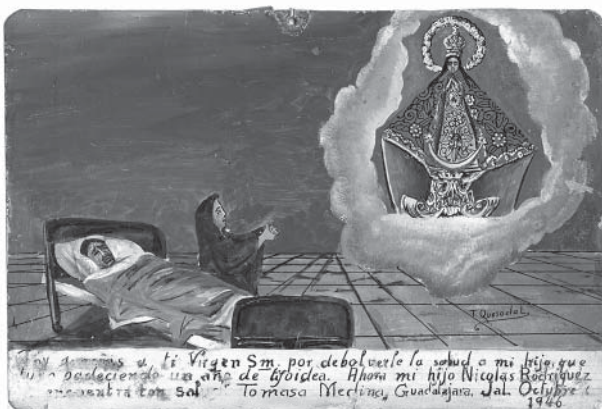
⁴¹ OTTO 1968: 100.

⁴² *Retablos y exvotos* 2003: 36.

⁴³ Por. tematykę obrazów wotywnych: MONTENEGRO 1950; VILCHIS ROQUE 2003; GIFFORDS 1992; ciekawy cykl obrazków wotywnych o tematyce morskiej, (OETTINGER JR. 2000), emigracyjnej i zarobkowej (DURAND, MASSEY 1995) i inne *Exvotos* 2000.

⁴⁴ *Retablos y exvotos* 2003: 38.

przez ofiarodawcę podziękowaniach⁴⁵. Przedstawia relację uprzywilejowaną, która połączyła fundatora z osobą Chrystusa, Matki Boskiej czy świętym. W momencie niebezpieczeństwa zagrożony prosi święty wizerunek o pomoc, jednocześnie składając obietnicę spełnienia jakiegoś czynu, np. odbycia pielgrzymki czy złożenia w ofierze wota w zamian za interwencję i przywrócenia *status-quo ante*, stanu poprzedniego⁴⁶.



[3. *Ex-Votos*: Eligio Abalos, styczeń 1908; (25,6 cm x 18 cm), (PME 16335/E)
Tomasza Medina, Guadalajara, Jalisco, 6 października 1946; (29,1 cm x 19,6 cm),
(PME 16336/E), (fot. Edward Koprowski)]

Widząc mnie w niebezpieczeństwie śmierci z powodu groźnej czkawki oddałem się pod Twą opiekę Najświętsza Panno z Guadalupe i otrzymałem ulgę. W podzięce składam to.
Eligio Abalos, styczeń 1908.

(25,6 cm x 18 cm)

(PME 16335/E, fot. Edward Koprowski)

Składam Ci dzięki Przenajświętsza Dziewico za powrót do zdrowia mego syna, który przez rok cierpiał na tyfus. Teraz mój syn Nicolas Rodríguez cieszy się zdrowiem.

Tomasza Medina, Guadalajara, Jalisco, 6 października 1946.

(29,1 cm x 19,6 cm)

(PME 16336/E, fot. Edward Koprowski) [il. 26]

⁴⁵ Wota, prócz dziękczynnych, mogą też być prośbne (ślubowane). Wotum prośbne czy też ślubowane prowokuje zdarzenie mirakularne, fakt cudownych interwencji jeszcze nie istnieje, natomiast wotum dziękczynne takie zdarzenie dokumentuje, jest jakby znakiem cudowności, utrwaleniem plastycznym zdarzenia o charakterze cudownym (por. OLEŃDZKI 1989: 147).

⁴⁶ *Retablos y exvotos* 2003: 39–43.

Tradycyjnie przestrzeń plastyczna na obrazkach wotywnych dzieli się na trzy części. W pierwszej, w wyodrębnionej części górnej obrazka pojawia się wizerunek „sprawcy” cudu. W przypadku naszych dwóch *ex-votos* są to Matka Boska z Guadalupe oraz Matka Boska z San Juan de los Lagos. Aby położyć nacisk na niebiańskość postaci, zwykle ta unosi się nad ziemią, umieszczona jest na niebieskim tle i otoczona obłokami. Namalowany wizerunek jest częścią obrazka mówiącą o jego wotywnym charakterze – jest widzialnym elementem niebiańskim. Część „ziemska” obrazka usytuowana jest pośrodku. Ilustruje ofiarodawcę i sytuację, która stała się przyczyną ofiarowania *ex-voto*. Dół obrazka to wydzielona przestrzeń poświęcona opisowi cudownej sytuacji.

Obrazki wotywnie używają podwójnej narracji: malowanej i pisanej. Obie stanowią całość. Na naszych przykładowych *milagros* pojawia się osoba klęcząca, w obu przypadkach jest to sam ofiarodawca. Pierwszym z nich jest sam ozdrowiały, drugim – matka chorego, która dziękuje za wyzdrowienie syna. Obie postaci przedstawione są w pozycji klęczącej z rękoma złożonymi do modlitwy, na jednym z obrazków ze świecą (co jest częstym motywem) składają podziękowanie za otrzymany cud. Takie przedstawienie ma na celu podkreślenie pobożności i szacunku. Jednak obok przedstawienia religijnej gorliwości i pokorności ofiarującego, część malarska ma za zadanie uwypuklić dramatyzm wydarzeń, który najczęściej zastosowany jest poprzez użycie jasnych, żywych i zdecydowanych kolorów. Ich zadanie polega na podkreśleniu emocjonalnego charakteru zaprezentowanej sceny.

Natomiast tekst, będąc zazwyczaj spontanicznym komentarzem często bez zachowanych reguł ortograficznych, wzmacnia część plastyczną przedstawionej sytuacji nadając jej emocjonalny i osobisty charakter. Prawie zawsze wskazuje datę, miejsce i okoliczności cudownego wydarzenia, ale rzadko wspomina imię jego wykonawcy. Większość tekstów rozpoczyna się od słów podziękowania, tym samym wyrażając chęć uczynienia rezultatu boskiej interwencji powszechnie znanym. W chwili zagrożenia, w momencie kryzysu, ofiarodawca „powierza się opiece Najświętszej Paniencie” i opowiada, w jaki sposób „otrzymał” cud⁴⁷.

Cud jednak – według Anity Brenner – nie posiada chronologii, ponieważ sam obrazek jest bliższy jego naturze niż historia. Nawet takie informacje jak data, miejsce, imię świętego czy Madonny, która jest sprawczynią cudu, czy nośnik niebezpieczeństwa pojawiają się jako składowe, niczym formuła kompozycji.⁴⁸ Jedyne dodany tekst jest opisem aktu malowania, nadaje emocjonalny charakter rzeczy: „dłatego dedykuję ten oto obrazek”⁴⁹.

⁴⁷ DURAND, MASSEY 1995: 23–27, *Retablos y exvotos* 2003: 33–53.

⁴⁸ BRENNER 2000: 167.

⁴⁹ BRENNER 2000: 167.

Tym, co podkreśla osobisty charakter obrazków wotywnych jest przede wszystkim tematyka obracająca się wokół zdrowia człowieka. Temat ten wkracza w życie domowego ogniska i pozwala zapoznać się z życiem rodzinnym. Dotyka ważnych elementów: cierpienia, życia i śmierci. Jedne z ważniejszych tematów i najczęściej poruszane oscylują wokół choroby, uszczerbku zdrowia, ale nie jego utraty. Historie opowiadają o ocaleniu z pożaru, w wyniku którego osoba ucierpiała, straciła prawe oko ale nie życie; upadku z dachu, upadku z konia do wody, upadku z wysokości, wybawieniu przed utonięciem, uratowaniu się podczas sztormu. Równie popularnym wątkiem jest przedstawienie wszelkiego rodzaju chorób, operacji, powikłań chorobowych, poporodowych itp. – czyli zdrowia. Kolejny wątek to odnajdywanie osób i rzeczy zagubionych: znalezienie zagubionego osiołka i innych zwierząt; odnalezienie rodziny, dzieci, zagubionych cennych rzeczy⁵⁰.

Obrazki wotywnie często przedstawiają niebezpieczne sytuacje i wybawienie z opresji. Najczęściej pojawiające się wątki to m.in.: ocalenie podczas napadu, zaatakowanie nożem przez bandytę; okaleczenie przez byka (np. podczas zawodów) czy spłoszonego konia. Autorzy książki *Miracles on the Border* przedstawili intencje zawarte na czterdziestu obrazkach wotywnych meksykańskich imigrantów do Stanów Zjednoczonych. Jak ważnym tematem jest zdrowie, świadczy o tym połowa z nich. Reszta dotyczy osobistych perypetii: napadów rabunkowych, wcielenia do armii amerykańskiej, kłopotów związanych z nielegalnym przekraczaniem granicy⁵¹.

Wraz ze zmianą czasu, stylu życia i z postępowaniem technicznym, migracją, zmianie czy też pewnym modernizacją podlega problematyka pojawiająca się na obrazkach wotywnych. Szeroki zakres przemian zachodzących w codziennym życiu mieszkańców Meksyku pokazują autorzy książki *Infintas gracias. Contemporary Mexican Votive Painting*. Album zawiera ponad 170 prac meksykańskiego malarza obrazków wotywnych, „malarza dzielnic” – Alfredo Vilchis Roque. Pierwszych pięć *ex-votos* dotyczy samego autora, a jego studio, *nomen omen*, nosi nazwę *Rincón de los Milagros* – Zaulek Cudów – bowiem *ex-votos*, to *milagros* [il. 4–9].

⁵⁰ MONTENEGRO 1950.

⁵¹ Analizę obrazków wotywnych zawartych w książce *Miracles on the Border* przeprowadził J. Olędzki (OLĘDZKI 2002: 164–171).



[4. „Luchadores” (współczesny obrazek wotywny), aut. Alfredo Vilchis Roque, fot. Marta Skwirowska, Mexico D.F.]



[5. W Hołdzie “World Trade Center” (współczesny obrazek wotywny), aut. Alfredo Vilchis Roque, warsztat “Rincón de los Milagros”, fot. Marta Skwirowska, Mexico D.F.]



[6. Warsztat autora “Rincón de los Milagros” (w prawym dolnym rogu autoportret malarza), fot. Marta Skwirowska, Mexico D.F.]

Tematyka podjęta w tej książce jest niezmiernie szeroka. Znajdziemy w niej problemy związane z pieniędzmi, ogólnej prosperity i zamożności człowieka. Dotyczą pomyślnej sprzedaży ryb czy wyrobów ceramicznych, udanych połowów, jak i spłacenia nabytych wcześniej na kredyt przedmiotów. Sporo *milagros* traktuje o ważnych etapach w życiu człowieka i relacjach międzyludzkich, poczynając od narodzin dzieci, ich wychowania, poprzez przemoc w rodzinie, pomyślne związki i zdrady małżeńskie, a nawet podziękowania za Viagrę, dzięki której relacja między dwojgiem partnerów przetrwała, aż do tych mówiących o związkach homoseksualnych i prostytucji. Obrazowane życie toczy się zarówno na wsi, jak i w mieście, dlatego też podejmowana tematyka nierozzerwalnie łączy się z miejscem zamieszkania, pracą, codziennymi sytuacjami i zagrożeniami czyhającymi w danym miejscu. Dziękczynienia są składane za przywrócenie głosu, bez którego *mariachi* nie mógłby zarabiać na chleb, pomyślny zbiór *maguey*⁵², znalezienie pracy w domu publicznym, innym razem za pomyślną emigrację, pracę w Stanach Zjednoczonych i powrót. Historie opowiadają o wyzwoleniu się od alkoholu, coca-coli i narkoty-

⁵² *Maguey* – roślina z rodziny agaw.

ków, ale także uratowaniu się przed utonięciem czy pomyślniej rekonwalescencji po stratowaniu przez konia czy byka.



[7. „El cumplidor” (współczesny obrazek wotywny), aut. Alfredo Vilchis Roque, fot. Marta Skwirowska, Mexico D.F.]

Część *milagros* poświęcona jest oczywiście chorobom i ozdrowieniu, pomyślnym operacjom, przywróceniu do życia z *delirium tremens*, wypadkom i szczęśliwym zakończeniom przeróżnych życiowych historii; na innych przedstawia się grabieże, przemoc, naturalne kataklizmy i ocalenia podczas trzęsienia ziemi, zawalenia się domu czy porażenia piorunem. Wśród współczesnych obrazków są i takie, które opowiadają o atakach na World Trade Center z 11 września 2001 r. i bezpośrednim uczestnictwie w wydarzeniu i ocaleniu. Z wydarzeń światowych pojawiają się nie tylko Dwie Bliźniacze Wieże i Osama Bin Laden, ale i eksplozja fabryki z chemikaliami, która miała miejsce we Francji w 2001 r. Są też i takie, które opowiadają o ważnych wydarzeniach w historii Meksyku, jak np. uratowanie się przed śmiercią podczas masakry studentów dokonanej przez meksykańskie siły rządowe na placu Trzech Kultur (w dzielnicy Tlatelolco) w mieście Meksyk w 1968 r. czy zakwalifikowanie się do Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej w 2002 r.



[8. “Ciudad Juarez” (współczesny obrazek wotywny), aut. Alfredo Vilchis Roque, fot. Marta Skwirowska, Mexico D.F.]

Te niewielkich rozmiarów obrazki relacjonują historie ludzi na przestrzeni ponad osiemdziesięciu lat⁵³. Ujęte zaledwie w dwóch czy trzech zdaniach dają obraz zmian jakim podlegali ludzie, opowiadają o kształtowaniu się nowej świadomości i zwyczajów, ale przede wszystkim są nieustającym i widzialnym świadectwem wiary i religijności ludowej.

Jak stwierdza Jacek Olędzki:

Wotum jest trwałym dokumentem, jedynym swego rodzaju. Ujawnia fakty w akcie wiary w cud, we wzniosłym wyznaniu dziękczynienia czy prośby. Wiara w cud, niezwykłą interwencję osoby boskiej, to przedmiot

⁵³ Najstarsze zamieszczone i opatrzone datą *ex-voto* w książce pochodzi z 1920 r., najwcześniejsze z 2003 r. Alfredo Vilchis Roque wyjawiał, w przeprowadzonym przeze mnie wywiadzie 14 X 2009 r., że historie te są jak najbardziej prawdziwe. Te sprzed kilkudziesięciu lat maluje ponownie, by nie uległy zapomnieniu, te współczesne opowiadają mu ludzie. Często też przedstawiane przez niego historie są zapisem jego osobistych obserwacji. „Są jak krótki film – mówi – kadr z filmu, scena i krótki komentarz”.

wotywnych wyznań. Wyznawca, najszczerzej jak potrafi, wiare tę podaje do publicznej wiadomości. Cyborium ołtarza, część za mensą, blatem ofiarnym, to miejsce dla *retablos*. Poprzedzały je w historii rozwijających się form kultu obrazy świętych, *santos*, fundowane dla kościoła przez zamożnych parafian. *Retablos* mają swoich fundatorów w reprezentacji zasadniczo odmiennej osób niezamożnych, najczęściej ciężko w swym losie doświadczonych. Ich forma malarska bywa niezdarna, rozbrajająco szczerą, aż naiwną (...). Ujmując rzecz ogólnie, mają *retablos* swoją autonomiczną formułę przekazu⁵⁴.

Sami autorzy książki *Miracles on the Border* stwierdzają, że „obrazki wotywnie zawierają w sobie, kondensują, zbierają najbardziej skrajne ludzkie emocje – strach, smutek, wdzięczność, ulgę, horror – na małe blaszane płytki. Patrząc na sytuacje, którym – wydaje się – nie można zapobiec ziemskimi sposobami, które przedstawiają ogromną stratę, tak miazdzącą i niezwykle bolesną, że jakiegokolwiek pocieszenie byłoby nie na miejscu, nie tylko dzielimy intensywność smutku i strachu, ale też doświadczamy ulgi i całkowitej radości, gdy następuje ten niewiarygodny przyływ szczęścia”⁵⁵.



[9. “Epidemia grypy” (współczesny obrazek wotywny), aut. Alfredo Vilchis Roque, fot. Marta Skwirowska, Mexico D.F.]

⁵⁴ OŁĘDZKI 2002: 169.

⁵⁵ DURAND, MASSEY 1995: 27.

BIBLIOGRAFIA:

- AMODIO 2005 – E. AMODIO, *El Monstruo Divino. Representaciones Heterodoxas de la Trinidad en el Barroco Latinoamericano* [w:] *Manierismo y Transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz 2005.
- BAILEY 2005 – G.A. BAILEY, *Art of Colonial Latin America*, London 2005.
- BRENNER 2000 – A. BRENNER, *Idols Behind Altars. Modern Mexican Art and Its Cultural Roots*, New York 2000.
- DURAND, MASSEY 1995 – J. DURAND, D.S. MASSEY, *Miracles on the Border: Retablos of Mexican Migrants to the United States*, Tucson and London 1995.
- DELUGA 2000 – W. DELUGA, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000.
- EGAN 2000 – M. J. EGAN, *Milagros: antiguos iconos de fe*, „Artes de México”, nr 53, 2000.
- ELIADE 1974 – M. ELIADE, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, wybór i wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1974.
- ESPEJEL 1972 – C. ESPEJEL, *Las artesanías tradicionales en México*, México 1972.
- EXVOTOS 2000 – *Exvotos*, „Artes de México”, nr 53, 2000.
- FORSTNER 1990 – D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i opr.: W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- FREEDBERG 2005 – D. FREEDBERG, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.
- GIFFORDS 1999 – G. F. GIFFORDS, *Un metal noble*, „Artes de México”, nr 44, 1999.
- GIFFORDS 1992 – G. F. GIFFORDS, *MEXICAN FOLK RETABLOS* (Revised Edition), Albuquerque 1992.
- GIFFORDS 1991 – G. F. GIFFORDS, *THE ART OF PRIVATE DEVOTION: RETABLO PAINTING OF MEXICO*, Dallas 1991.
- GIFFORDS 1979 – G. F. GIFFORDS, *MEXICAN FOLK RETABLOS. MASTERPIECES ON TIN*, Tucson – Arizona 1979.
- HEMKA, OLĘDZKI 1990 – A. HEMKA, J. OLĘDZKI, *Wrażliwość mirakularna*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1, 1990.
- HOJALATA 1999 – *Hojalata*, „Artes de México”, nr 44, 1999.
- KIBISH-OŻAROWSKA 1999 – K. KIBISH-OŻAROWSKA, *MALY PRZEWODNIK PO SZTUCE RELIGIJNEJ*, Warszawa 1999.
- KOWALSKI 1994 – P. KOWALSKI, *Prośba do Pana Boga. Rzecz o gestach wotywnych*, Wrocław 1994.

- Leksykon symboli* 1992 – *Leksykon symboli*, Herder, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992.
- MARTÍ 1973 – S. MARTÍ, *La Virgen de Guadalupe y Juan Diego. Guía Histórica Guadalupana*, México 1973.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA 1981 – P. MARTÍNEZ PEÑALOZA, *Arte Popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*, México 1981.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA 1975 – P. MARTÍNEZ PEÑALOZA, *ARTE POPULAR MEXICANO* [w:] *Arte Popular Mexicano*, México 1975.
- MONTENEGRO 1950 – R. MONTENEGRO, *Retablos de México (ex-votos). Mexican Votive Paintings*, México 1950.
- MOYSSÉN 1975 – X. MOYSSÉN, *La pintura popular* [w:] *Arte Popular Mexicano*, México 1975.
- MURILLO 1922 – G. MURILLO (DR ATL), *Las Artes Populares de México*, V. 1–2, México 1922.
- OETTINGER JR 2000 – M. OETTINGER JR., *Exvotos marítimos*, „Artes de México”, nr 53, 2000.
- OLĘDZKI 2002 – J. OLĘDZKI, *Meksyk. Współczesna świadomość mirakularna*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1–2, 2002.
- OLĘDZKI 1989 – J. OLĘDZKI, *Świadomość mirakularna*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3, 1989.
- OTTO 1968 – R. OTTO, *Świętość*, przeł. B KUPIS, wstęp J. KELLER, Warszawa 1968.
- PIELAS 2000 – M. PIELAS, *Matka Boska Bolesna*, Karków 2000.
- Retablos y exvotos* 2003 – *Retablos y exvotos*. Exposición *El Favor de los Santos. Colección de retablos y exvotos de la Universidad Estatal de Nuevo México*, Museo de América, 25 de marzo–4 de mayo, Madrid–Nuevo Mexico: Colección Uso y Estilo Museo Franz Mayer, Artes de México.
- RUBÍN DE LA BORBOLLA 1975 – D.F. RUBÍN DE LA BARBOLLA, *Arte popular mexicano*, México 1975.
- Spis inwentarza...* 1999 – *Spis inwentarza meksykańskich ludowych obrazów religijnych na blasze (Mexican folk retablos) w zbiorach prof. Dra Andrzeja G. Pacholczyka*, Tucson, Arizona 1999.
- TOKARSKA BAKIR 2000 – J. TOKARSKA BAKIR, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000.
- VILCHIS ROQUE 2005 – A. VILCHIS ROQUE, *La Revolución Imaginada. Alfredo Vilchis: pintor del barrio*, México 2005.
- VILCHIS ROQUE, SCHWARTZ 2004 – A. VILCHIS, P. SCHWARTZ, *Infinitas gracias. Contemporary Mexican Votive Painting*, France 2004.

Resumen

IMÁGENES SANTAS EN LAS LÁMINAS PINTADAS

El artículo Imágenes santas en láminas pintadas contiene la descripción de los retablos en México. Esta genuina rama del arte popular mexicano que últimamente está bien reconocida por muchos especialistas del arte mexicano, está presente en muchas galerías del arte y museos en México y a la vez en los Estados Unidos. La autora describe dos tipos de los retablos mexicanos: retablos santos y retablos ex-votos. La bibliografía, fotos y observación de campo da una referencia al texto.

La pintura de los retablos floreció en el siglo XIX sobre todo en los estados centrales de México y conocemos dos tipos de retablos: retablos santos y retablos ex-votos también conocidos como milagros. Estos objetos de devoción privada que representa imágenes de los santos o la Sagrada Familia gozaban de popularidad entre los siglos. Los artesanos mostraban su gusto por los ornamentos decorativos buscando obtener con ello una mayor calidad en sus pinturas. Por lo común no conocían ni las reglas de la anatomía ni de la perspectiva, por eso las personas o detalles al final obtenían simples formas en la pintura. Los retablos santos estaban presentes en la cultura popular hasta principios del siglo veinte – el momento en cual los cuadritos impresos en papel y litografías sustituyeron las imágenes pintadas en hoja de lata.

Contrariamente a los retablos santos, ex-votos todavía existen en el espacio religioso de sus creyentes. Los milagros mexicanos nos cuentan unas historias excepcionales de sus donantes, quienes agradecidos por los milagros recibidos dan gracias a la Virgen de Guadalupe, al Santo Niño de Atocha o a un santo. La forma de los ex-votos contemporáneos continua la tradición de la pintura que incluye dos partes: la parte pintada que contiene al “fabricante del milagro” y la escena y, la parte escrita que describe la escena y el milagro obtenido. Ex-votos, al contrario de retablos santos, marcan un ejemplo de la relación directa entre la gente y lo sobrenatural. Siendo una fuente significativa de la sensibilidad religiosa de la gente, los retablos nos dan el testimonio visible de la fe y la gracia por los milagros obtenidos. Tienen su poder autónomo de poder expresar las emociones humanas.

Summary

SACRED PAINTINGS ON METAL SHEET

The article Saint images painted on tin contains the description of retablo painting in Mexico. This genuine branch of Mexican folk art ultimately widely recognized by many specialists of Mexican art now can be found in many art galleries and museums around Mexico and the United States. The author focuses on the retablos santos and retablos ex-votos giving the wide description of these

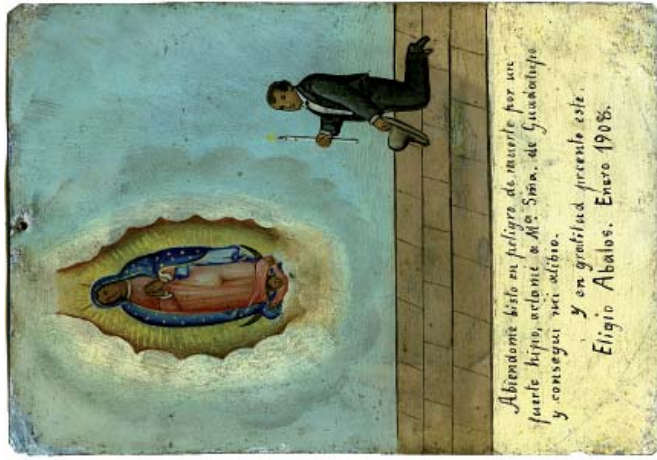
two types of Mexian retablos. The text is accompanied by the wild bibliography, pictures and observation from the field research.

The retablo painting flourished in 19th century mainly in the central states of Mexico and there are known two types of it: retablos santos and retablos ex-votos known as milagros. This object of a private devotion with the images of saints or the Holy Family, were very popular in the turn of the 19th and the 20th century. Naïve artist presented in their works their love for the decorative ornaments trying to obtain grand manner effect. Rules of anatomy and perspective were rather unknown to the artist and persons or articles portrayed were reduced to the simple shapes. Retablo paintings were widely common till the beginning of the 20th century when sacred pictures printed on paper replaced them and the coloured lithographs appeared on the market.

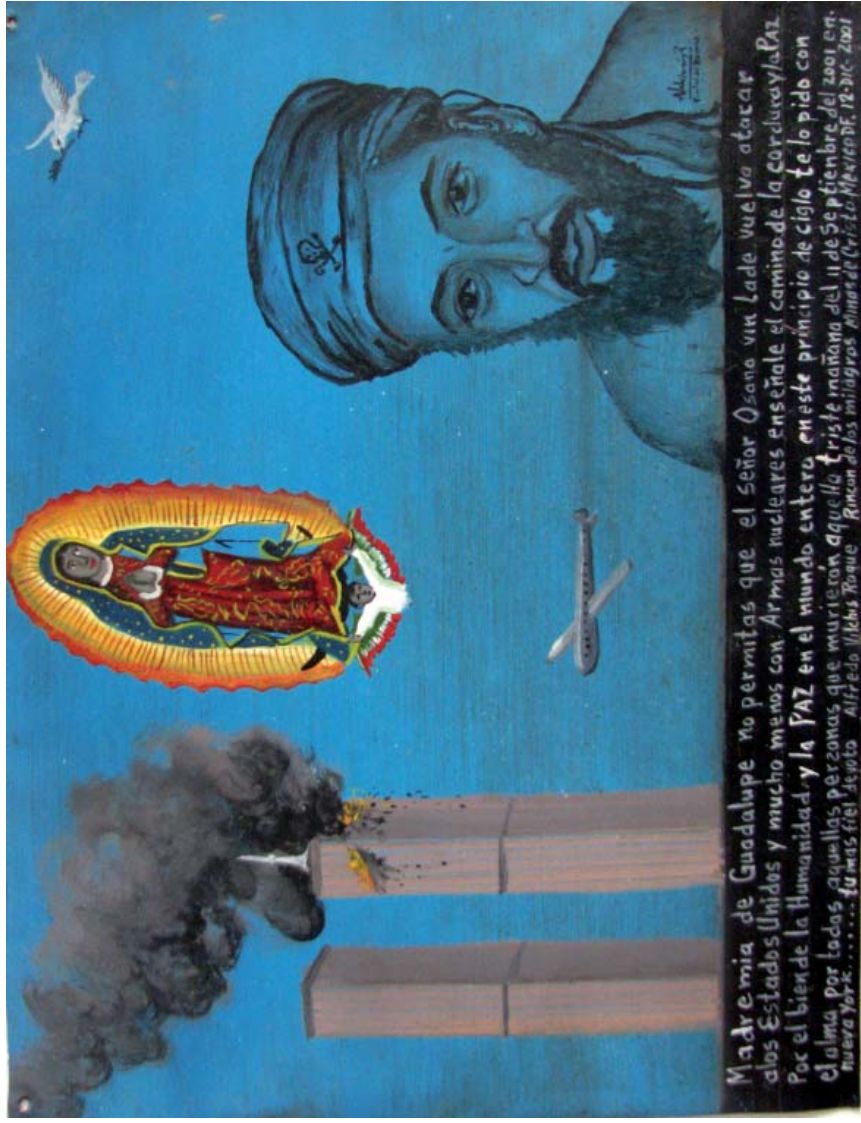
Contrary to the retablos santos, ex-votos still are present in the in the religious space of its believers. Mexican milagros tell the unusual stories of their donors who being grateful for the received mercies give thanks to la Virgen de Guadalupe, Santo Niño de Atocha or some saint. The contemporary votive painting still remain its traditional form divided in two parts: painted part which includes a “miracle-maker” and a scene, and a written one which is text describing the scene and a miracle received. Ex-votos, contrary to retablos santos, are a very fine example of direct relation between people and supernatural powers. Having been a very important source of people’s religious sensitivity, they give a true visible testimony of faith and gratitude for the received miracles. They have their autonomous force of expressing human emotions.



II.3.a. Pieta (PME 16338/E; 34,5 cm x 24,2 cm); Tłocznia Mistyczna, cudowna krew Chrystusa (PME 16337/E; 17,8 cm x 12,8 cm, fot. Edward Koprowski, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)



II.3.b. Ex-Votos: Eligio Abalos, styczeń 1908; (PME 16335/E) Tomasa Medina, Guadalupe, Jalisco, 6 października 1946; (PME 16336/E), (fot. Edward Koprowski)



Il.4.a. W Hołdzie "World Trade Center" (współczesny obrazek wotywny), aut. Alfredo Vilchis Roque, warsztat "Rincón de los Milagros", fot. Marta Skwirowska, México D.F.



II.4.b. „El cumplidor” (współczesny obrazek wotywny), aut. Alfredo Vilchis Roque, fot. Marta Skwirowska, México D.F.