

Magdalena Śniadecka-Kotarska

Formy narracyjne retablos andyjskich. Casus Peru i Boliwii

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 1, 139-161

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.

Formy narracyjne *retablos* andyjskich. Casus Peru i Boliwii

Magdalena Śniadecka-Kotarska
(Uniwersytet Łódzki, Uniwersytet Warszawski,
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)

WSTĘP

Retablos z regionu andyjskiego to jedne z najpopularniejszych i najtańszych dziś przedmiotów pamiątkarskich, jakie można nabyć na każdym niemal targu indiańskim, w stołecznych sklepach z *artesaną* czy na lotnisku. Wyroby te o tradycjach kolonialnych masowo produkowane straciły cechy wyrobów artystycznych, ocierając się często o tandetę i kicz, a w Boliwii nawet okresowo zaprzestano ich produkcji. Abstrahując od różnego (w większości wypadków niskiego) poziomu artystycznego, zasługują jednak nadal na szczególną uwagę ze względu na ciekawe formy narracji odnoszących się do bieżących wydarzeń społeczno-politycznych, jakie miały miejsce w obu krajach w skrajnie różnych kontekstach, w dwóch okresach – tragicznego konfliktu zbrojnego w Peru oraz głębokich radosnych dla ludności tubylczej zmian i transformacji w Boliwii.

1. HISTORIA RETABLOS: TRADYCJE, FORMY, SUROWCE, ORNAMENTYKA, TEMATYKA, TWÓRCY

1.1. Tradycje

Termin *retablo* etymologicznie wywodzi się od słowa nastawka, zastawka. W praktyce w regionie andyjskim odnosi się do skrzynkowych kapliczek domowych. Korzeni *retablos* szukać należy w przenośnych kapliczkach okresu kolonialnego używanych podczas podróży przez przedstawicieli hiszpańskiej administracji, jak i w tradycjach rzemieślniczych ludności tubylczej, której wybrane warstwy od wczesnego okresu kolonialnego zaczęły specjalizować się w wytwarzaniu figur malowanych i rzeźbionych dla potrzeb zdobienia ołtarzy i kościołów wznoszonych w Wicekrólestwie Peru. Regiony Huamanga – Ayacucho w Peru, jak i region Potosi w Boliwii słynęły z wyrobu figur świętych. Proces twórczy był nadzorowany przez księży, ale obiekty wykonywali własnymi rękoma anonimowi twórcy indiańscy. Nic więc dziwnego zatem, że już z XVII w. pochodzą pierwsze informacje o popularności tzw. *cajones de madera* – skrzynek drewnianych nazywanych także *sanmarcos* o tematyce religijnej, które stały się popularne także wśród ludności tubylczej. Z czasem termin *cajones* zastąpiono określeniem *retablos*, który funkcjonuje do dziś. W rękach ludowych rzemieślników kapliczki produkowane na własne potrzeby ulegały transformacji w zakresie form i przekazywanych treści, odbiegając coraz bardziej od hiszpańskich wzorców typowych dla wczesnego okresu kolonialnego. Traciły one stopniowo swój typowo religijny charakter na rzecz ludowości, stając się formą synkretyczną, poprzez którą oddawano treści i potrzeby lokalnych twórców oraz użytkowników. W końcu XIX w. zwrócili na to uwagę pierwsi indygeniści i badacze folkloru, w kolejnym stuleciu historycy, a następnie etnologowie i antropologowie, włączając *retablos* w zakres studiów nad sztuką ludową¹.

Na początku lat 60. XX w. peruwiańska folklorystka Alicja Bustamante „odkryła” ponownie upadający wyrób *retablos*, rozpoczynając zbieranie tych obiektów dla Instituto de Arte Popular, a potem i Museo de la Cultura Peruana. Jej uparte promowanie tych właśnie wyrobów *artesanii* zmobilizowało elity intelektualne Limy. Rosnąca liczba zainteresowanych nabyciem *retablos* rozbuździła także w nowy sposób inwencje indiańskich twórców. Zaczęto wprowadzać zmiany jakościowe w wyrobach przeznaczonych na rynek pozaandyjski. Lokalne tradycje narracyjne okazały się bardziej atrakcyjne dla zewnętrznych odbiorców metyskich niż wyroby o tematyce religijnej.

¹ Patrz między innymi: SABOGAL 1978: 70, MACERA 1979: 21; GEP 1998: 266.

1.2. Typologia *retablos*

Retablos są drewnianymi skrzynkami różnej wielkości, ich rozmiary mogą liczyć od kilkunastu centymetrów do półtora metra. Od frontu umieszczone jest zamykanie jedno lub dwudrzwiowe, czasami ołtarzyki przybierają formę tryptyków. Wewnątrz skrzyni znajdują się sceny figuralne komponowane na kilku poziomach: od jednego do czterech. Dodatkową powierzchnię zdobniczą stanowią trójkątne zwieńczenia drzwi i same płaszczyzny zamknięć, zamieniane niekiedy w kolejne, istotne elementy kompozycji.

1.3. Ornamentyka, kolorystyka, surowce

Cała powierzchnia wnętrza skrzynek oraz drzwi po stronie zewnętrznej i wewnętrznej są zazwyczaj bogato zdobione dużymi wielobarwnymi motywami roślinnymi i kwiatowymi wywodzącymi się z tradycji kolonialnych. Po stronie wewnętrznej motywy kwiatne zastępowane są niekiedy malowanymi scenami figuralnymi – będącymi rozwinięciem scen głównych znajdujących się wewnątrz skrzyni, na wszystkich poziomych „kondygnacjach” *retablos*. Dzięki temu oglądający uzyskują szerszy panoramiczny obraz przedstawianych „historii”. Sceny główne tworzą na ogół kompozycje z figur umieszczanych na poszczególnych poziomach, a wyobrażenia malowane na drzwiach stanowią ich dopełnienie. Typową cechą *retablos* andyjskich jest luźne przeplatanie się symbolicznych motywów o tradycjach prekolumbijskich (kondor, słońce, księżyc, góra) z symbolami chrześcijańskimi np. Męki Pańskiej (*Arma Christi* czyli gwoździe, drabina, krzyż). Tło wypełnia na ogół lokalny pejzaż. Kolorystykę charakteryzuje wielobarwność z dominacją kolorów żywych, czystych, jaskrawych, zestawianych najczęściej kontrastowo. Podstawowym surowcem dla wszystkich *retablos* było dawniej drewno, potem przez dziesięciolecia figurki wykonywane były z masy ziemniaczanej, kukurydzianej, z chleba, gliny, a od niedawna także z ceramiki i fabrycznej modeliny.

1.4. Tematyka

Dominująca dawniej tematykę religijną zastąpiono:

- scenami ilustrującymi religijność ludową np. prezentującymi lokalne fiesty ku czci patrona wsi;
- scenami ukazującymi wydarzenia historyczne z bardziej lub mniej odległej przeszłości;
- scenami z życia codziennego;
- wyobrażeniami dokumentującymi aktualne problemy społeczne i polityczne z jakimi borykali się twórcy w danym momencie.

Zależnie od wiedzy oraz bieżących wydarzeń, które stanowiły inspirację dla miejscowych artystów, jedne tematy „przemijały” dość szybko, inne wyka-

zywały dużą trwałość dzięki swej uniwersalności, jak np. typowe wydarzenia z życia społeczności rolniczo-hodowlanych: siewy czy zbiory. Umieszczanie wyobrażeń i scen z życia codziennego rosło stopniowo, początkowo inspiracją było zainteresowanie indygenistów, a potem również podobne gusta odbiorców zewnętrznych – odwiedzających Andy turystów zagranicznych.

Rosnąca produkcja przeznaczona na rynek zewnętrzny spowodowała wykształcenie pewnego kanonu kompozycyjnego – na ogół niższe poziomy *retablos* przeznaczano na sceny codzienne i dotyczące wydarzeń bieżących, wyższe pozostawiając na tradycyjne wyobrażenia religijne.

Tematyka *retablos* masowo produkowanych na potrzeby rynku zewnętrznego, z czasem głównie dla przybywających turystów, zmieniała się oczywiście, odpowiadając bieżącym gustom odbiorców, ilustrując jednak zawsze w jakimś aspekcie wiedzę i poglądy jej twórców jako reprezentantów określonych grup społecznych. Zwykle wyobrażenia odnoszące się do codziennego życia i miejscowych problemów były umieszczane w dolnych piętrach kompozycji. W oparciu o tematykę najczęściej powtarzającą się wyróżnić można:

- sceny biblijno-religijne (Adam i Ewa, Narodziny Chrystusa, Ucieczka do Egiptu, Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie);
- sceny historyczne odnoszące się najczęściej do czasów inkaskich lub okresu podboju hiszpańskiego (np. zabójstwa Atahualpy), walk epoki kolonialnej (np. powtarzanych w różnych wersjach scen z powstania Tupaka Amaru i Tupaka Katari) czy okresu walk o niepodległość (typowe stały się wizerunki batalii o Ayacucho czy Sucre);
- sceny z życia codziennego i odświętnego ilustrujące tradycyjne prace związane przede wszystkim z andyjskim kalendarzem rolniczym (siewy, żniwa, znakowanie zwierząt) oraz działalnością rękodzielniczą (wyrób tkanin, kapeluszy, sceny z lokalnych targów) oraz sceny związane z życiem religijnym jak święta ku czci patrona wsi, *Semana Santa*, *Corpus Cristi* czy karnawał z *diaboladas*;
- sceny ilustrujące zmiany życia na wsi: ukazujące realia pracy w systemie zależnym *gamonales*, potem zmian okresu reformy rolnej, rozwoju handlu pojawienia się turystów, rozwoju komunikacji, problemów wynikających z migracji do miast.

Podobną klasyfikację tematyki można przeprowadzić w odniesieniu do innych wyrobów sztuki ludowej charakterystycznych dla różnych rejonów andyjskich, jak i generalnie południowoamerykańskich. Mowa tu o dekoracji tykw, ceramiki, motywach hafciarskich oraz wzorach tkackich² czy też przedstawieniach pojawiających się w malarstwie ludowym.

² Szczególnie z okolic Puno i Cuzco w wypadku Peru oraz Oruro, Potosi, Tarabuquenos w wypadku Boliwii.

Tematyka *retablos* zasługuje jednak na szczególną uwagę, bo wyróżnia się tematami nie poruszonymi w innych dziedzinach sztuki ludowej. Stanowi je jedyny w swoim rodzaju, specyficzny, i co ważne, niemal historyczny zapis zmian społeczno-politycznych dokonujących się w prowincjach górskich w ostatnich dekadach. W Peru ta aktualna tematyka dotyczy scen ilustrujących okres przemocy w latach 1980–2000, a w Boliwii przedstawień ukazujących rozwój mobilizacji etnospołecznych, jakie doprowadziły do wyboru prezydenta Evo Moralesa. Właściwe zrozumienie wartości poruszanych tematów i ocena ich interpretacji odbiegających od powszechnie przyjętych, wymaga przybliżenia kontekstu wydarzeń etnopolitycznych w obu krajach.

2. CASUS PERU

Raport Końcowy Komisji Prawdy i Pojednania (CVR) opublikowany w 2003 r. ukazał prawdziwą skalę konfliktu wewnętrznego w Peru, jaki miał miejsce w okresie 1980–2000, jak również jego złożony charakter. Przez lata wypaczano socjologię rozwoju konfliktu, jego aktorów i formy przemocy. Dominująca liczba ofiar, wbrew promowanym przez władze rządowe opiniom, nie wywodziła się z terenów miejskich a wiejskich, a pierwszymi agresorami wobec cywili byli nie żołnierze *guerrilli*, a państwowe siły zbrojne i tajne siły policji. Elementem składowym, ale o kluczowym znaczeniu rzutującym na przebieg konfliktu, były tradycyjne zasady asymetrycznych relacji interesnicznych bazujące na niechęci i nieufności wobec mieszkańców pochodzenia indiańskiego na izolowanych terenach. Te niesprawiedliwe relacje podtrzymywano dzięki nierównomiernemu poziomowi rozwoju ekonomicznego i społecznego wynikającego z dominacji i eksploatacji jednych przez drugich oraz odwiecznym przekonaniu o słuszności wyższości racy oraz przekonań ludności dominującej, tj. biało-metyskiej (uważającej się za jedynych przedstawicieli narodu) nad problemami i oczekiwaniami obywateli drugiej kategorii, tj. ludności indiańskiej. W 1980 r. te zasady odżyły po raz kolejny w historii Peru, bo świat biało-metyski przyzwyczajony do autorytarnego wypowiedania się, rządzenia i rozstrzygania wszelkich problemów w imieniu wszystkich obywateli nie uwzględnił głębokich zmian światopoglądowych części Peruwianczyków. Ludność zamieszkująca tereny górskie, marginalizowana przez wieki uzyskała w II połowie XX w. nadzieje na zmiany za sprawą ideologii lewicowej *guerrilli*. *Guerrilla* nie zyskałaby tytułu zwolenników wśród chłopów indiańskich, gdyby nie błędy rządzących. Drżące poczucie niesprawiedliwości społecznej pod wpływem ideologii ultralewicowej, przy kompletnej najpierw obojętności a potem wrogości sił państwowych, sprawiło, że mieszkańcy terenów górskich stali się aktorami konfliktu wciąganyymi różnymi metodami przez obie zwal-

czające się strony, zarówno przez państwowe siły zbrojne, jak i przedstawiciele *guerrilli*. Mechanizm zbyt szybkiego, niezgodnego z rzeczywistością, utożsamienia wszystkich mieszkańców terenów andyjskich ze zwolennikami *guerrilli* ukazany został obiektywnie dopiero przez Raport Końcowy CVR w 2003 r., ale znacznie wcześniej powstawały wizualne dowody ilustrujące przyczyny i skalę rozwoju nastrojów lewicowych wśród ludności okolic Ayacucho oraz aktów przemocy i etnobójstwa. Tym niezwykle prostym, ale jakże wymownym kulturowym dokumentem ilustrującym opisane powyżej procesy, były tradycyjne *retablos*.

2.1. *Retablos* peruwiańskie okresu przemocy i ich twórcy

Retablos należały do wytworów sztuki ludowej chętnie badanych w okresie od lat 60. do lat 80. W latach 80. zaprzestano jednak na blisko dwie dekady badań nad *artesanią*, bo twórcy ludowi rekrutowali się z terenów górskich, a więc terenów zamieszkałych przez terrorystów z *Sendero Luminoso* (dalej SL). W 1984 r. wydano nawet dekret w ramach prawa antyterrorystycznego, na mocy którego za nielegalne i oznaczające sprzyjanie Świetlistemu Szlakowi uznawano jakiegokolwiek wyobrażenia związane z wojną. W ten sposób zaczęto interpretować także ekspresje ludowo-artystyczne dotyczące tematu konfliktu. Nie oznacza to jednak, że twórcy ludowi całkowicie zaprzestali swej działalności. Wyroby powstałe wówczas, nie badane dotychczas, stanowią bardzo interesujący materiał źródłowy zasługujący dziś na szczególną uwagę.



[1. Masakra chłopów w Puracuti – Huamanga 2 czerwca 1983; Kobieta z dwójką dzieci; (fot. Jędrzej Kotarski)]

Retablos jako jedyna dziedzina sztuki ludowej nie zanikła w paralizującym rzemiosło artystyczne okresie wojny. Być może właśnie dlatego, że artyści umieszczali w wyrobach narracje i opinie, o których głośno nie wolno było mówić. Dzięki temu powstały bardzo sugestywne dowody wizualne ilustrujące w odmienny sposób procesy społeczno-polityczne mające miejsce górskich rejonach okolic Ayacucho. Wyrzędały one, a zarazem potwierdzały, wnioski powstałego później Raportu Końcowego CVR z 2003 r.

Losy, zagmatwane historie życia wybranych twórców *retablos* oraz konkretne dzieła, które wówczas powstawały, stanowią nieznany a wiarygodny zapis rzeczywistości etnopolitycznej Peru. Ilustrują co naprawdę działo się w rejonach górskich w okresie 1980–2000. Już od 1981 r. zaczęły powstawać pierwsze *retablos* odnoszące się do zbrojnego konfliktu wewnętrznego. Te wczesne prace jednoznacznie ukazują pierwszych agresorów stosujących przemoc wobec wieśniaków – przedstawicieli wojska. Na jednym z nich znajduje się scena ukazująca sylwetki żołnierzy bijących mieszkańców wsi, strzelających do kobiet i dzieci. Inna scena ilustruje w bardzo sugestywny sposób przemoc wobec kobiet.



[2. Zabójstwo dzieci przez *Sendero Luminoso* w Chucay/Chuschi Sierpień 1985, Ediberto Jimenez, (fot. Jędrzej Kotarski)]

W 1984 r. na zamówienie władz z Limy powstało *retablo* o zupełnie innej wymowie. Jeden z czołowych *retablistów* Florencio Jimenez wykonał wraz z synami propagandową pracę zatytułowaną *Zabójstwo w Uchuraccay*, która ilustrować miała oficjalną, państwową wersję zabójstwa 8 dziennikarzy w miejscowości Uchuraccay. Na trzech poziomach znalazły się na wzór tradycyjnej

drogi krzyżowej sceny: przyjazdu dziennikarzy, ich masakry i śmierci. Przybycze przedstawieni zostali jako ofiary chłopskich patroli. Synowie artyści twierdzą dziś, że ani ojciec, ani oni nie znali wówczas innych faktów poza tymi, które podał im wysłannik ministerstwa zamawiający *retablo*. Dlatego też, nie zawarli w pracy informacji istotnych: przyczyny przyjazdu grupy dziennikarzy, jaką była wiadomość o masakrze, która miała miejsce w pobliskiej osadzie, a dokonana została przez wojsko na ludności cywilnej. Dziennikarze przybyli, aby wyjaśnić zaistniałą sytuację. Zabrakło również opinii miejscowej ludności, odbiegających zasadniczo od wersji oficjalnej, na temat przebiegu wydarzeń. Poznanie prawdy utrudniał fakt, że mieszkańcy Uchuraccay niedługo po tragicznych wydarzeniach zostali wysiedleni, a wersja przyjęta i propagowana przez władze przetrwała blisko 20 lat, m.in. jako wizualizacja w wymienionym *retablo*. Autor pracy poznał wersję lokalną wydarzeń dopiero po 2001 r., w czasie prac CVR. Praca Jimeneza wykonana na zamówienie została wykorzystana przez władze w celach propagandowych podczas wystawy otwartej w pierwszą rocznicę upamiętniającą zdarzenia³.



[3. *Huamaguino*, przemoc polityczna w Ayacucho 1990, Ediberto Jimenez, (fot. Jędrzej Kotarski)]

Jednak Jiménez, mimo że nigdy nie był związany bezpośrednio z *Sendero Luminoso* i wykonał dzieło zgodne z sugestiami władz, nie ominęły prześladowania. Pod wpływem nacisków władz zaprzestał wykonywania *retablos*: „Żyłem moimi wyrobami, zawsze przedstawiałem bieżące problemy, otaczające nas życie. Uważałem to za naturalne. To stało się w okresie przemocy niebezpiecznej. Długo nie mogłem zrozumieć dlaczego posądzano mnie o terroryzm. Ja tylko chciałem ilustrować to, czym żyliśmy lub to, co opowiadali

³ Patrz więcej artykuły z 25 I 1984 r. – „El Observador” i „El Diario”.

bliscy i sąsiedzi ciężko doświadczeni przez przemoc *sinchis*⁷⁴. Z wypowiedzi synów i sąsiadów wiemy dziś, że Jiménez musiał patrzeć jak *sinchis* niszczyło dorobek jego życia, także wyroby nie zawierające żadnych scen z okresu wojny. Te akty wandalizmu władz nie są znane: „Wpadli jak dzieci do warsztatu, zaczęli wyrzucać, łamać, deptać a potem palić. To im sprawiało wyraźną radość” (z wypowiedzi syna dla CVR).

Jimenez nawet nie cieszył się z tego, że uniknął więzienia. Stracił na zawsze serce do swej pracy, zaprzestał wyrobu *retablos*, a tworzył je przez całe życie. Potem musiał z czegoś żyć, powrócił do wyrobu *artesanii*, ale, jak twierdził, to już nie była ta sama praca. Rodzinny warsztat przestał funkcjonować wskutek opisanych powyżej wydarzeń. Synowie odłączyli się, poszli swymi drogami co wynikało też w dużym stopniu z ich zróżnicowanego stosunku do wojny. Najstarszy syn Nicario nie krył sympatii prolewicowych, gdy młodszy Edilberto i Claudio zachowali bardziej umiarkowane, ale także różniące ich poglądy. Edilberto przez pewien czas pracował dla Komisji Praw Człowieka, ilustrując swymi rysunkami opowieści-zeznania ludności z Chungui, natomiast Claudio starał się pracować nie ulegając wpływowi żadnej ze stron co było jeszcze trudniejsze.

Sceny ilustrujące przemoc pojawiały się początkowo w pracach wielu *retablistów*. Jednak z powodu toczącej się przez długi czas nieregularnej wojny oraz wobec faktu, że *sinchis*, gwardia i policja niszczyły powstające prace odnoszące się do aktualnych wydarzeń, większość twórców porzuciła wyrób *artesanii*. Losy i dzieła kilku z artystów są jednak wielce wymowne. Te, które się zachowały, są w posiadaniu osób prywatnych w kraju lub zagranicą. Mimo że od zakończenia konfliktu minęło 10 lat, opisywanych obiektów nie można znaleźć w zbiorach muzeów Limy – ani w Museo Nacional de la Cultura Peruana, ani w Museo de la Nación, a tym bardziej w muzeach regionalnych, które chlubią się pokaznymi kolekcjami *retablos*.

2.1.1. Joaquín López Antay

Joaquín Antay to jeden z pierwszych *retablistów*, który zdobył międzynarodową sławę. Świadectwem jego popularności była wystawa prac artysty zorganizowana w USA w 1979 r. *Retablista* przerwał pracę twórczą, gdy w 1981 r. uwięziono pracującego z nim syna Ignacio Lópeza Quispe pod zarzutem terroryzmu. Syn wyszedł na wolność dopiero po dwóch latach, dzięki osobistej interwencji i rekomendacji Alicji Bustamante, która udzieliła wsparcia obu artystom. Warunkiem bezwzględny było zarzucenie umieszczania w *retablos*

⁷⁴ HUERTAS 1987:122; *Sinchis* – tajna policja antyterrorystyczna powstała w Peru w czasie walk rządu z *guerrillą* w latach 60. XX w.

scen związanych z obecnością *guerrilli* i tematami wojennymi. Joaquin z synem wyemigrowali do Limy, a warsztat rodziny Antay przestał istnieć, gdyż jego dzieci nie akceptowały interwencji zewnętrznych, cenzury i kontroli, jaką ich objęto.

2.1.2. Nicario Jiménez Quispe

Życie i twórczość Nicario Jiménez Quispe stanowi inny przykład ukazujący jak niebezpieczna stała się sama praca nad *retablos*. Jak twierdzi dziś twórca, artyści nie mogli w tym czasie tworzyć inaczej, nie odnosząc się do aktualnej sytuacji politycznej, pozostając obojętnymi wobec tego co ich otaczało. Jest to związane z funkcją społeczno-komunikacyjną, którą pełniły *retablos* w społecznościach andyjskich niemal od zawsze.

Żaden mieszkaniec departamentu Ayacucho nie mógł udawać w końcu lat 70., że nie dostrzega roli szkół ludowych i tego co się wokół dzieje. Większość z nas cieszyła się z ich powstania. Szkoły cieszyły się sympatią ogólną, bo zmieniały nasze możliwości, zmieniały nas samych. Zmniejszały odwieczny dystans pomiędzy mieszkańcami wsi i miast; wielu młodych poznając hiszpański mogło wyjść z nędzy. Ukazywaliśmy w *retablos* jak szkoły ludowe pozwoliły podnieść głowy, jaką stanowiły dla nas szansę. To dzięki szkołom dowiedzieliśmy się o możliwościach zmian, ... a spotkały nas za to prześladowania.

Sendero Luminoso identyfikowane z rozwojem szkolnictwa nie było przez wieś przyjmowane jako organizacja nielegalna, ani wiążąca się z przemocą. Żołnierze *guerrilli* wchodzili na obszary wiejskie poprzez szkoły ludowe, a te kojarzyły się mieszkańcom wsi z pomocą, polepszeniem życia, nadzieją na przyszłość. Dlatego też Jimenez już w maju 1980 r. po wypadkach w Chuschi (spalenie urn wyborczych określane dziś jako moment rozpoczęcia konfliktu pomiędzy państwem a SL) wykonał pierwsze *retablo* zatytułowane *Historia Sendero Luminoso*, w którym kompleksowo, na kilku poziomach ukazał drogę prowadzącą SL do walki zbrojnej i przemocy. Pierwszy poziom pod tytułem *Edukacja* stanowi ilustrację nastrojów, które panowały wśród uczącej się młodzieży. Przedstawieni zostali studenci protestujący otwarcie na terenie Uniwersytetu w Ayacucho (na co wskazuje napis UNSCH – Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga). Ściany w tle pokryte są lewicowymi napisami propagandowymi pełnymi symboli marksistowskich, pod hasłami widać czerwone flagi. Transparent z napisem: „książki są za drogie” wskazuje na powiązania protestów z problemem wciąż ograniczonego dla młodzieży wiejskiej dostępu do materiałów dydaktycznych. Na drugim poziomie zilustrowane jest niszczenie urn wyborczych w Chuschi. Zwraca uwagę obecność kobiet oraz za-

słonięte twarze członków *guerrilli*, którzy przeszli do etapu walki z państwem oraz scena chłosty na winnym korupcji urzędniku państwowym. Na trzecim poziomie pokazano scenę dokumentującą działania dywersyjne *guerrilli* – niszczenie linii wysokiego napięcia. Czwarty poziom ukazuje „typową” scenę starcia zbrojnego oddziału *guerrilli* z państwowymi siłami zbrojnymi wspieranymi przez siły powietrzne. Widać nierówny układ sił, znaczną przewagę wojska oraz to, co najbardziej dotykało mieszkańców wyżyn – starcie zawsze związane było z ofiarami wśród ludności cywilnej. Na tym poziomie ponad głowami walczących rozciągają skrzydła dwa kondory – „usakralizowane” istoty świata andyjskiego, co być może ma symbolizować także rozdarcie chłopów pomiędzy dwoma stronami konfliktu.

W 1982 r. Nicario wykonał *retablo* zatytułowane *Starcie wojska z terrorystami*, na którym liczny oddział żołnierzy marynarki wspierany przez helikopter ostrzeliwuje patrol żołnierzy *guerrilli*. W tle za plecami przedstawicieli sił zbrojnych znajduje się kościół, którego fasadę zdobią wiele znaczące hasła komunistyczne: „Niech żyje prezydent Gonzalo” (czyli przywódca SL, Abimael Guzman, uznawany przez senderystów od 1982 r. za prezydenta), „Niech żyje ruch ludowy”, rysunki sierpa i młota oraz skrót PCP (Partido Comunista del Peru) i SL – graffiti tak charakterystyczne dla całego okresu konfliktu wskazują dobitnie na rozrost sympatii lewicowych wśród mieszkańców wiosek.

W 1987 r. Jimenez wykonał jako pierwszy *retablo* poświęcone masakrom w więzieniach. Praca zatytułowana *Masakra w więzieniu* dokumentuje wypadki z 18 VI 1986 r. W momencie, gdy w Limie rozpoczął obrady Międzynarodowy Zjazd Socjaldemokratów, więźniowie SL rozpoczęli równoległe strajk w trzech więzieniach (Santa Barbara, El Fronton i Lurigancho), pragnąc zwrócić uwagę opinii międzynarodowej na sytuację w Peru. Władze zareagowały ostro tłumiąc strajk metodami siłowymi. Więzienie na wyspie El Fronton zostało zbombardowane przez marynarkę, w wyniku czego śmierć poniosło 118 osób (spośród 150 więźniów), w Santa Barbara zginęło 5 kobiet, a w Lurigancho 70.

W *retablo* z 1988 r. zatytułowanym *Morderstwo w Cayara* Jimenez udokumentował z kolei mord dokonany przez siły zbrojne na wieśniakach w miejscowości o tej właśnie nazwie. 13 V 1988 r. w starciu z SL w Erusco w pobliżu Cayara zginęło 3 żołnierzy sił zbrojnych. W odwecie 14 V oddział 180 żołnierzy wkroczył do wioski w okrutny sposób torturując i mordując nieuzbrojonych, wracających z pól wieśniaków – ofiarą padło 31 osób (w tym kobiety i dzieci), a 45 kolejnych uznano po tych wypadkach za zaginione.

Retablo pod tytułem *Zbiorowe groby w Paracuti – Huamandze (Fosas comunes en Puracuti – Huamanga)* wykonane w 1990 r., a odnoszące się do wydarzeń sprzed 7 lat, wywołało krótką reakcję międzynarodową. W niezwykle ekspresyjny sposób autor udokumentował mord na wieśniakach dokonany

w miejscowości Puracuti niedaleko Huamangi, który miała miejsce w 1983 r. 18 VI do miejscowości wkroczył oddział 30 zamaskowanych *sichis*, którzy torturowali i zamordowali kobiety, dzieci i starców. Zabito tam do dziś nie ustaloną liczbę osób. Identyfikację ciał utrudniały członkom rodzin odcięte dłonie, stopy, głowy, celowo okaleczone i deformowane twarze (odcięte nosy, wydłubane oczy), których szczątki rozrzucano na rozległym terenie. Zniszczenie powiększyły psy i dzikie zwierzęta oraz fakt, że zmarłych obdarto w wielu wypadkach z ubrań. *Retablo* Jimeneza stało się tematem dwóch artykułów prasowych, w których zwrócono uwagę na dwa fakty. Pierwszy koncentrował się na przemocy w Ayacucho i sytuacji artystów zmuszonych do migracji („The Independent”, 15 VII 1990). Drugi opublikowany został 8 VIII 1991 r. w prosenderowskim piśmie ukazującym się w Brukseli – „El Diario Internacional”⁵. Artykuł pod ironicznym tytułem *Kiedy przybywają rebelianci odchodzą święci* (*Cuando llegan los rebeldes se van los Santos*) miał co prawda wydźwięk antyrządowy, ale był jak najbardziej prawdziwy w zakresie opisu wydarzeń w Puracuti, co potwierdziły dopiero badania CVR 10 lat po powstaniu pracy Jimeneza, a 20 lat od masakry. Jimenez nachodzony przez policję zmuszony został do ucieczki z kraju. Mieszkał przez pewien czas w Stanach Zjednoczonych, powrócił do Peru w połowie lat 90.

2.1.3. Jesus Urbano Rojas

Jesus Urbano Rojas, inny znany *retablista* z miejscowości Soccoscocha w okolicach Huanty, także wskutek prześladowań w 1984 r. w wieku 60 lat, został zmuszony do migracji z prowincji Ayacucho do Limy. Przedstawiciele policji zabronili mu umieszczania w *retablos* scen mówiących o bieżących zdarzeniach. „Widziałem te wydarzenia, umierali moi sąsiedzi, bliscy nie mogłem i nie umiałem milczeć. Za to musiałem opuścić ziemię na której się urodziłem, wychowałem, gdzie pracowałem przez całe życie...” – te słowa pochodzą z zeznań sędziwego artysty złożonych przed CVR w 2002 r. w 20 lat po opuszczeniu domu. Bezpośrednią przyczyną prześladowań ze strony policji stało się *retablo* z 1983 r. Urbano Rojas wykonał je w oparciu o opinie panujące w okolicznych wspólnotach chłopskich, a zatytułowane *Zabójstwo w Uchuraccay*, które wbrew ustaleniom specjalnie powołanej wówczas komisji Kongresu przedstawiało inną wersję wydarzeń – przecząc przyjętej koncepcji oficjalnej, iż mordu dokonali chłopci, zwolennicy SL. Praca ta została zniszczona przez *sinchis*, a warsztat artysty spalono. Urbano zmuszony został do ukrywania się, a potem ucieczki do Limy.

⁵ „El Diario Internacional”; 8 VIII 1991, nr 8, s. 1.



[4. *Florr del Llanto*, Ediberto Jimenez, Ayacucho 1991, Ediberto Jimenez, (fot. Jędrzej Kotarski)]

2.1.4. Edilberto Jiménez

Praca innego syna Florentina Jimeneza, Edilberto: *retablo* historyczne „El hombre” wskazuje, że artysta uległ wpływom ideologii lewicowej. W pracy wyraźnie dominuje pragnienie ukazanie walki klas – zupełnie nowa jest też kompozycja. W centralnej części znajduje się sylwetka zakrwawionego mężczyzny zrywającego kajdany spinające jego ręce i nogi. Tą wyeksponowaną, usytuowaną na planie koła sylwetkę otacza pierścień pięciu scen zamykających się także w zarysie koła. Wspólnym mianownikiem jest określenie osób winnych wyzysku chłopów andyjskich. Pierwsza scena związana jest z warunkami pracy w górskich majątkach ziemskich w systemie *gamonales*. Zawiera sylwetkę ekonoma i właściciela, druga scena ukazuje pracę w warunkach, gdy ekonoma zastąpił urzędnik administracji państwowej. W trzeciej scenie zilustrowany jest kapitalista – cudzoziemiec wchodzący na tereny Peru w imieniu obcych korporacji. W czwartej scenie widać wojsko stojące przeciw chłopom na wsi, zaś piąta scena ilustruje wyzysk w kopalniach. To *retablo* musiało powstać pod wpływem fascynacji obietnicami SL, gdyż sylwetka w centralnej części zrywająca kajdany spina poszczególne sceny w ekspresyjnym akcie protestu. Artysta w tym okresie odszedł wyraźnie od tradycji *retablos*, ozdabiając tylko drzwi typową, wcześniej stosowaną ornamentyką z motywami kwiatowymi. Równie wymowne są dwie inne jego prace, które wskazują na dalszą ewolucję poglądów artysty.



[5. Tajemnice wieśniaków, masakra chłopów przez oddziały samoobrony 1995, Ediberto Jimenez, (fot. Jędrzej Kotarski)]

Pierwsze *retablo* zatytułowane *Wieśniak między senderystami i żołnierzami* (*El campesino entre senderistas y militares*) ukazuje potyczkę zamaskowanych *sinchis* w kominiarkach oraz senderystów. Nieobecny jest tytułowy chłop, ale u góry sceny autor znów umieszcza sylwetkę kondora, symbol kosmosu andyjskiego. Drugie *retablo* zatytułowane *Sen kobiety z Huanty* (*El sueño de mujer huantina*) to scena, która w sposób ekspresyjny syntetyzuje doświadczenia tysięcy kobiet z okolic Ayacucho, które nie знаły przez lata losu zatrzymanych przez siły zbrojne mężów i synów. To *retablo* znów pełne jest symboliki tubylczej i religijnej, tak jak we wczesnych pracach artysty. W centralnej części na sienniku, utworzonym przez ściekające krople krwi, śpi kobieta wraz z dziećmi. Autor wskazuje, że znajduje się ona pod opieką ducha góry – Apu. Jej posłanie umieszczone jest w grotcie górskiej. Scena dolna ilustruje sen, który układa się w zsintetyzowany obraz traumatycznych przeżyć typowych dla setek kobiet wiejskich w okresie przemocy 1980–2000. W małych scenach na dole artysta ilustruje historie najbardziej typowe. Zatrzymany przez wojsko mężczyzna

zostaje zamknięty w więzieniu, gdzie poddawany jest zapewne torturom, na co wskazują okrwawione części ciała. Po śmierci jego ciało zostaje wyrzucone na śmietnik, gdzie szczątki rozszarpują psy. Ofiara zostaje uniesiona przez archanioła Gabriela do nieba pod okiem Boga Ojca, czuwają nad nim Słońce i Księżyc, których wizerunki zajmują górną część *retablo*. Uwagę zwraca dualistyczny podział stref sakralnych, lewa to kosmos andyjski, świat ducha Apu, Słońca i Księżycy, podczas gdy prawa to świat Boga Ojca i Archanioła Gabriela. Czarne tło całego *retablo* oraz ścian drzwi zdobionych wyjątkowo jednobarwnym białym ornamentem kwietnym podkreśla żałobny charakter dzieła.

2.1.5. Claudio Jimenez Quispe

Kolejny z synów Florencia Jimeneza – Claudio, uznawany za jego prawą rękę i głównego kontynuatora tradycji rodzinnych, o pracy w okresie konfliktu wypowiadał się w sposób następujący: „Przemoc zmieniła całe nasze społeczeństwo, nas – mieszkańców gór i nas – artystów jako jego część. Jedni zwrócili się ku Bogu zachodniemu, inni ku naszym rdzennym wierzeniom religijnym, a jeszcze inni odeszli od duchowości zawierając lewicy”.

Wyrazem poglądów autora świadomego zróżnicowanego charakteru przemocy jest *retablo* zatytułowane *Kryzys (La crisis)*, w którym w części centralnej przedstawiony jest chłop ciągnięty z jednej strony przez żołnierza sił zbrojnych, z drugiej zaś przez zamaskowanego uczestnika nielegalnej *guerrilli*. Na ścianach bocznych *retablo* znajdują się sceny charakterystyczne dla tego okresu stanowiące pełną panoramę różnych sytuacji społecznych. Mamy zatem sceny ukazujące żołnierzy pacyfikujących mieszkańców jednej z wiosek, w której chłopci są tylko ofiarami; widok bitwy – *guerrilla* ścierająca się z wojskiem i chłopów uciekających zarówno przed wojskiem, jak i członkami *guerrilli*; a także scenę przedstawiającą chłopów walczących pod kierownictwem *guerrilli* z wojskiem. W kolejnej scenie bezbronni wieśniacy skupieni są pod krzyżem i pogrążeni w modlitwie, inni uczestniczą w procesjach, z krzyżem na czele obchodząc ziemie, na których czyha na nich tyle niebezpieczeństw (na horyzoncie widać wojskowych i *guerrillę*), a w kolejnym kasetonie *retablo* klęczący, prerażony chłop w błagalnym przejmującym geście zwraca się o pomoc ku Słońcu. Inna praca tego samego twórcy zatytułowana *Łzy peruwiańskiego dziecka (Las lagrimas del niño peruano)* przedstawia zrozpaczoną klęczącą matkę nad ciężko rannym dzieckiem, załamującą ręce. Jej sylwetka, układ ciała, gesty, cała kompozycja stylizowana jest na wizerunki Matki Boskiej Bolesnej. Sceny z boku i z tyłu ukazują różne sytuacje, w jakich uczestniczyły dzieci wplątane w konflikt zbrojny na terenach objętych stanem wyjątkowym. Jedno z biegnących dzieci niesie dynamit, zapewne dla *guerrilli*, inne uzbrojone przebiega pod walącą się i płonąca ścianą budynku, a jeszcze inne

przygląda się wywracającej się na niego wieży wysokiego napięcia. To *retablo* jest też ukłonem w stronę organizacji międzynarodowych. Odnotowuje pomoc zagraniczną poprzez umieszczenie w jednej ze scen sylwetki sanitariusza ze znakiem czerwonego krzyża biegnącego na pomoc rannemu dziecku, nad którym klęczy bezsilna matka.

Retablo pod tytułem *Terrorizm (Terrorismo)* ukazuje z kolei skrótowo, na trzech poziomach kompozycyjnych, ewolucję poglądów ludności *sierry* i historię organizacji samoobrony. *Ronda campesina* zaczęły dopiero z biegiem lat, wskutek zmian poglądów i własnych decyzji, walkę z *guerrillą*. Początkowo były to organizacje narzucane przez władze, których działalność była wymuszana przez tajne siły policji i wojsko. Na górnej płaszczyźnie znajduje się scena nierównej potyczki oddziałów samoobrony z patrolem *guerrilli*. Chłopi uzbrojeni w kije, kopaczki i maczety walczą z członkami *guerrilli* uzbrojonymi w broń palną. Środkowa scena przedstawia moment euforii, jaki zapanował po ukazaniu się prawa władz o przyznaniu broni palnej oddziałom samoobrony. Te nastroje oddają transparenty powiewające nad grupą zgromadzonych i wiatujących (sądząc z gestykulacji) chłopów: „Niech żyje prezydent Fujimori”, „Wieś jest z tobą” oraz trzymane przez nich flagi – nie czerwone, jak było to wcześniej, a narodowe. Naprzeciw grupy wieśniaków znajduje się uzbrojona w broń maszynową grupa żołnierzy sił zbrojnych, którzy przez lata kontrolując walkę chłopów, nie interesowali się ich niewspółmiernie prymitywnym uzbrojeniem. Najniższy poziom przedstawia już równe szanse walczących w scenie potyczki, gdzie oddziały wiejskie dysponują bronią palną podobną do tej, jaką dysponują żołnierze *guerrilli*.

Pozytywna ocena działań prezydenta Fujimori’ego w pewnym zakresie nie oznacza, że artysta i mieszkańcy wsi popierali bezkrytycznie jego politykę. Kolejne *retablo* zatytułowane *El paquetazo* ilustruje oceny krytyczne wobec działań Fujimori’ego. Pierwszy poziom przedstawia zamach stanu z 9 IV 1992 r., drugi kontrowersyjną akcję „Chavin de Huantar” w ambasadzie Japonii w Limie, po której uwolniono przetrzymywanych zakładników (kilkudziesięciu dyplomatów), ale też zamordowano wszystkich terrorystów w momencie negocjacji finalnych. Trzeci poziom ilustruje niespełnione obietnice wobec prowincji: na tle pustych, wyludnionych wiosek, ruin kościoła i szkoły stoją zstraszone kobiety, słuchając zapewnień przedstawicieli administracji rządowej lub organizacji pozarządowych – jak można interpretować przedstawione postaci ze względu na stroje.

Wizerunki zmian relacji płci

Drugim, zupełnie nowym zjawiskiem w *retablos* tego okresu są zmiany w zakresie wyobrażeń kobiet. Kobiety zaczęto ukazywać w charakterystyczny

sposób ilustrujący ich nowe pozycje, jakie zagwarantował im udział w strukturach nielegalnych *guerrilli*. Uwagę zwracają wyobrażenia kobiet jako żołnierzy, liderów politycznych i przywódczyń – postaci walecznych i dynamicznych. Sposoby ich przedstawiania przypominają nieco ikonografię kobiet z okresu socrealizmu w Związku Radzieckim czy w Chinach.

Wytwórczość *retablos* w okresie 1995–2000

Pojawienie się specyficznego populizmu prezydenta Fujimori'ego po 1995 r. ożywiło na nowo wytwórczość ludową. Mimo braku pomocy państwa w promocji handlu wyrobami tradycyjnymi, odrodzenie działalności artystycznej twórców ludowych było procesem, który pojawił się samoistnie, wskutek działań oddolnych. Zjawisko miało miejsce na innych terenach – nie we wsiach, skąd pochodzili twórcy, a miastach, dokąd imigrowali. Było to przede wszystkim konsekwencją urazowych rozwiązań neoliberalnych, jakie przyniósł tzw. *fujiszok*. W okresie tym powrót do wytwórczości rękodzielniczej i próby handlu nią tysięcy migrantów z terenów górskich koczujących w *pueblos jóvenes* (biednych dzielnicach) wokół Limy stały się po prostu ekonomiczną koniecznością. Z drugiej strony władze, nie interesując się losami nowych mieszkańców, umożliwiły (nie zdając sobie z tego sprawy) rozprzestrzenianie się wpływów tej warstwy w zakresie społeczno-kulturowym na cały naród. Takim nieznanym kanałem przepływu znaków kulturowych i wybranych informacji stały się właśnie wyroby *artesanii*. *Retablos* masowo pojawiające się w tym czasie na ulicach Limy znajdowały nabywców wśród mieszkańców stolicy, co wspomogło ożywienie handlu rzemiosłem artystycznym. Pojawienie się *retablos* w miastach stało się, poza względem ekonomicznym istotnym dla twórców, także ważnym kanałem przekazu i upowszechniania wybranych informacji społeczno-kulturowych istotnych dla ludności *sierry* – na co dzień poddawanej twardym regułom asymilacyjnym. Mirko Lauer w swojej pracy analizującej *artesanie* w skali kontynentu podkreślał nierozzerwalny związek pomiędzy interesami państwa a handlem lokalnym rzemiosłem artystycznym. Pisał on, że władze państwowe w Peru widziały okresowo w *artesanii* ważny składnik wyobrażeń narodowych⁶. Z całą pewnością okres po 1995 r. do takich nie należał, a jednak na skutek dziś dopiero odkrywanych oddolnych procesów, w jakimś zakresie *retablos* wpłynęły na świadomość narodową, bo stały się źródłem i dokumentem okresu wojny⁷.

⁶ LAUER 1989:71.

⁷ WOOD 2005: 207–213.



[6. Narodziny edukacji ludowej, Victor Fajardo 1995, (fot. Jędrzej Kotarski)]

3. CASUS BOLIWI

Inny charakter rozwoju *retablos* odnotować należy w kontekście Boliwii, co ma bezpośredni związek z tamtejszymi wydarzeniami społeczno-politycznymi dwóch okresów: lat 50. XX w. oraz pierwszej dekady wieku XXI. Rewolucja 1952 r. i stosowana przez kolejne trzydzieści lat zupełnie nowa etnopolityka władz doprowadziła do niemal całkowitego upadku krajowej *artesanii* (poza tkactwem). O faktach tych, o dziwo, milczą źródła, mimo że od wielu lat rokrocznie wielu turystów zastanawia niemal zupełny brak *artesanii* w Boliwii, w porównaniu z niezwykle różnorodnością rynku lokalnego rzemiosła artystycznego, który spotykamy w krajach sąsiednich. Wytwórczość *retablos*, mimo tradycji, które sięgają wczesnego okresu kolonialnego, nieprzerwanego rozwoju oraz charakterystyki analogicznej do sąsiadującego Peru, stopniowo, ale konsekwentnie zanikała od połowy lat 50. W dekadzie lat 80. sprowadzona została praktycznie do szczytkowych form przedstawień w postaci drewnianych lub ceramicznych fasad domów, kościołów, wybranych pomieszczeń lub tylko okien czy balkonów (najczęściej z okresu kolonialnego), przeznaczanych wyłącznie na potrzeby odbiorców zewnętrznych. Zanik wyrobu *artesanii*, w tym *retablos*, wiązać należy z narzuconą przyspieszoną asymilacją i sztucznym układowaniem Indian. Władze postrewolucyjne, przyjmując meksykańską koncepcję sterowanego scalania narodu poprzez układowanie Indian i poddanie ich metyzacji kulturowej, wbrew istniejącej rzeczywistości, zamknęły na długi czas dyskurs etniczny. Indianie zostali sprowadzeni do chłopów (którymi byli, ale przy zupełnie innej kulturze, języku, wizji świata oraz systemie wartości). Tubylcze struktury społeczno-kulturowe przenikające wszelkie aspekty życia, w tym działalność gospodarczą, zastąpiono rozwiniętą i kontrolowaną siecią organizacji związkowych. Te zaś umiejętnie, choć nie do końca skutecz-

nie, czuwały nad niwelowaniem lokalnych tradycji jako zbędnego balastu. Jednym z pierwszych elementów, jaki uległ tej polityce, stała się wytwórczość rękodzielnicza *retablos*.

Narastające wśród ludności tubylczej konsekwentnie od połowy lat 90. XX w. ruchy społeczne, mobilizacje, bunty, strajki, okupacje dróg i budynków jako reakcja na urazowe konsekwencje reform neoliberalnych, były początkowo tylko ruchami protestu. Ponieważ towarzyszyła temu gwałtowna reaktywacja dyskursu etnicznego, doszło do etnopolityzacji istniejących organizacji, których rezultatem stała się w sumie reindianizacja w zakresie poczucia tożsamości. To gwałtowne ożywienie etniczne przyniosło zaskakujące wyniki na scenie politycznej. Indianie i *cholos* (zmetysiali indiańscy mieszkańcy miast) solidarnie pojawili się na niej przemawiając wspólnym głosem, doprowadzając do zwycięstwa w skali krajowej i wprowadzając na najwyższy urząd w kraju – urząd prezydenta – własnego przedstawiciela Indianina Aymara Evo Moralesa. Przyspieszyło to procesy odwrotne do mających miejsce w minionych dekadach, czyli zmierzających do deindianizacji. Obecnie zachodzi widoczna w wielu aspektach życia reindianizacja części społeczeństwa. Cała seria nowych wyborów, przywracanie starych lub nadawanie nowych treści i wartości wybranym, zarzuconym niegdyś elementom, wcielanie od nowa niemal zapomnianych tradycji, jakie można obserwować zarówno z perspektywy zewnętrznej (obiektywnie analizując wybrane formy kulturowe), jak i wewnętrznej (zmian tożsamości) i ich wzajemnych relacji, to procesy szczególnie ciekawe w dobie wszechobecnej globalizacji. Jednym z namacalnych, prostych przykładów tych procesów stał się powrót do wyrobu *retablos* w dwóch rejonach – Tarabuceno i Oruro.

3.1. *Retablos* z okresu 2005–2009

Retablos, jakie zaczęły pojawiać się w tych regionach na początku XXI w. mają zupełnie inny charakter. Reaktywowaną wytwórczość charakteryzuje kilka cech. Po pierwsze są one anonimowe i stosunkowo nieliczne.

Po drugie, stylistyka, kompozycja, ornamentyka i kolorystyka są bardzo uproszczone. W dekoracji, niezależnie od treści samych scen (omówionych w dalszej części artykułu), wszechobecne są przedstawienia *wipalli* – flagi, symbolu ruchów tubylczych w kolorach tęczy. Pojawiają się także napisy informujące na ogół w języku hiszpańskim, ale niekiedy także w kiczua i aymara, sprowadzone tylko do jednego słowa np. kongres, biuro, lotnisko czy nazwy miejscowości np. Cochabamba, La Paz albo wyeksponowane napisy na transparentach – co pozwala poznać i umiejscowić sceny figuralne w konkretnym kontekście wydarzeń np. wojny o wodę, walki o gaz itd.

Po trzecie, uwagę zwraca niski poziom artystyczny, absolutnie nieporównywalny z wcześniejszymi wyrobami boliwijskimi czy obecnymi pochodzącymi z Peru. Po czwarte, celem *retablos* (zdaniem twórców) jest tylko upamiętnienie ważnych wydarzeń ostatnich lat. To co jest jednak najciekawsze dla antropologów, to znakomity wizualny zapis zjawisk i wydarzeń, które doprowadziły na początku XXI w. do upodmiotowienia Indian w kraju i przewartościowań w zakresie tożsamości. Te problemy i zjawiska są kategoryzowane poprzez zakres wybieranych przez autorów tematów i bardzo wyraźnie widoczne w *retablos*. Wśród przedstawień uwagę zwracają trzy serie scen powtarzanych w różnych, choć zbliżonych wersjach. Dotyczą one:

- wydarzeń historycznych ostatniej dekady, głównie politycznych (strajki i marsze, zwycięstwo Moralesa, Indianie w Kongresie);
- pozycji kobiet (przedstawienia kobiet w nowych funkcjach);
- uprawa liści koki.

W grupie pierwszej najczęściej powtarzają się sceny obrazujące marsze i strajki, gdzie uwagę zwracają niesione transparenty oraz barykady stanowiące połowę kompozycji lub nawet większą jej część. Treść transparentów informuje nas o tym, że są to marsze z dwóch okresów: reform neoliberalnych rządów znienawidzonego prezydenta Sancheza de Lozady (1993–1997) i wydarzeń nazywanych wojnami o wodę, gaz, terytorium i kokę, które doprowadziły do upadku trzech kolejnych rządów w latach 2000–2005.

Następna grupa, najliczniejsza, przedstawia drogę Evo Moralesa do pałacu prezydenckiego. Możemy zobaczyć same wybory z 2005 r., w których masowo wzięli udział Indianie, górnicy i chłopi. Ciekawie zaznaczona została różnorodność strojów, wskazująca na różne regiony pochodzenia. Kolejne sceny ukazują Evo Moralesa po zwycięskiej batalii jako prezydenta na tle pałacu prezydenckiego czy w terenie, wśród mieszkańców prowincji – pochodzących głównie z rejonów górskich. Dalej wśród przedstawień odnaleźć można spotkania z uczniami, lekarzami i nauczycielami kubańskimi. Interesujące wydają się także postacie Indian zasiadających w Kongresie. Figurki są bardzo uproszczone, ale podkreślona jest różnorodność kulturowa zgromadzonych identyfikowana poprzez nakrycia głowy. Wyeksponowany zostaje także sam napis informujący o miejscu przedstawianej sceny – „El Congreso”.

W grupie drugiej sceny wyraźnie nawiązują do nowych pozycji kobiet, co czytelne jest głównie dzięki napisom wplecionym nad, pod czy obok grup kobiet tubylczych. Informują nas kto został przedstawiony w kolejnych scenach. Możemy odczytać: „Oficina de mujeres indígenas en Congreso Nacional” czy „Oficina de Bartolinas”. Trzeba zaznaczyć, że biura organizacji kobiet indiańskich im. Bartoliny Sisa są obecnie miejscami silnie opiniotwórczymi, z którymi liczyć się muszą politycy. Inną scenę zlokalizować możemy w domu *Japiri*

(znachorki). Widzimy kolejkę oczekujących pacjentów (także metyskich), napisy w kiczua i aymara nad figurkami pary kobiety i mężczyzny – nawiązujące do ich tradycyjnych, równoważnych pozycji. Jako ostatnie przedstawienie w tej grupie wymienić można scenę, w której kobiety oczekują na samolot na tle gór i pejzażu typowo andyjskiego. Rzeczywiście wielu deputowanych indiańskich korzysta od niedawna z tej formy transportu.

Ostatnia grupa przedstawień z *retablos* to sceny powiązane z walką o legalizację upraw koki w rejonie Chaparé. Wśród najpopularniejszych tematów wskazać można kilka: starcia *cocaleros* z siłami policji i wojska, wizerunki Evo i jednej z liderek, Zurity (obecnie senator – o czym także informuje napis) jako przewodniczących federacji *cocaleros* i kobiet *cocaleras* na czele marszów, rynki skupu liści w Socobo (gdzie doszło do masakr *cocaleros* w 2001 r.), a także Evo jako prezydenta z naszyjnikami z liści na szyi. Ta grupa wyobrażeń ma wręcz niekiedy propagandowy wydźwięk, co potwierdzają przekreślone napisy: „Gringo no, coca sí” („Gringo nie, koka tak”) czy „Yanquis fuera, coca es nuestra cosa” („Amerykanie wynoście się, koka jest naszą sprawą”).

Reasumując, wybory tematów, jakich dokonywali twórcy, przedstawiające sceny, powtarzające się elementy kompozycji, mówią wiele o procesach etno-społecznych ostatnich lat. Trudno dziś prorokować, czy powrót do wytwórczości *retablos* będzie stały czy tylko chwilowy po euforii wynikającej ze zwycięstwa Moralesa, czy przywrócony zostanie im artyzm w zakresie stylistyki, kolorystyki i symboliki wciąż zachwycającej w tkactwie. Nie ulega jednak wątpliwości, że *retablos* pojawiły się po trzydziestu latach nieobecności w podupadłej wytwórczości *artesanii* boliwijskiej, dokumentując w interesujący sposób zmiany kulturowe i społeczno-polityczne ostatniej dekady.

PODSUMOWANIE

Retablos okresu przemocy w Peru, jak i te z pierwszych lat XXI w. w Boliwii, ilustrujące aktualne zmiany w państwie, są znakiem kulturowym bardzo ważnym z kilku powodów. Po pierwsze dają prawdziwą panoramę problemów, z jakimi borykała się ludność tubylcza (na terenach górskich w okresie 1980–2000 w wypadku Peru oraz w okresie przełomowym 2000–2005 w Boliwii), wizualnie dokumentując realia historyczne oczyma twórców (rozwoju przemocy i okrucieństw wojny w wypadku Peru i zmian społeczno-kulturowych o innym charakterze w wypadku Boliwii – nowe role Indian i Indianek).

Przed wszystkim *retablos* demonstrują jednak, w jaki sposób tradycyjne formy narracyjne odnalazły swe miejsce w diametralnie różnych kontekstach historycznych, z jednej strony w zmienionym wojną domową tragicznym okresie w Peru, a z drugiej reaktywowane zostały w Boliwii w momencie wielkich

radosnych, zwycięskich i przełomowych zmian dla ludności indiańskiej przywracających im podmiotowość.

BIBLIOGRAFIA:

- BURGA 1988 – M. BURGA, *Nacimiento de una utopia. Muerte y resurreccion de los Incas*, Lima 1988.
- CELESTINO 1996 – O. Celestino, *Transformaciones religiosas en los Andes Peruanos*, „Gazeta de Antropologia”, nr 14, Lima 1996.
- DESCO 1989 – DESCO, *Violencia y pacificación – reporte de Comision Especial del Senado sobre causas de la violencia y alternativas de pacificación en el Peru*, Lima 1989.
- FLORES 1988 – G. FLORES, *Buscando un Inca; Identidad y utopia en los Andes*, Lima 1988.
- FUENTE, NOLTE, NUNEZ 1992 – M. FUENTE, M. NOLTE, L. NUNEZ, *Artesanía peruana. Origen y evolución*, Lima 1992.
- GOLTE 2001 – J. GOLTE, *Cultura, racionalidad y migracion andina*, Lima 2001.
- Gran Encyklopedia del Peru*, 1998 – *Gran Encyclopedia del Peru*, Barcelona 1998.
- HUERTAS 1987 – C. HUERTAS, *Vida y obra de Florentino Jimenez Toma*, CEDAP, Lima 1987.
- LAUER 1989 – M. LAUER, *La producción artesanal en America Latina*, Lima 1989.
- MACERA 1979 – P. MACERA, *Historia de arte popular*, Lima 1979.
- MENDOZA 2007 – R. MENDOZA, *Arte popular en Bolivia*, Cochabamba 2007.
- MENTIZABAL LOSACK 1984 – E. MENTIZABAL LOSACK, *La diffusion, aculturacion y reinterpretacion a traves de las cajas de imageros ayacuchanos*, „Revista de Folclore Americano”, nr 11–12, Lima 1984.
- MURUCHI 2004 – J. MURUCHI, *Artesania boliviana*, La Paz 2004.
- PRADA 1984 – F. PRADA, *Retablo Ayacuchano*, Lima 1984.
- SABOGAL 1978 – J. SABOGAL, *El arte popular del Perú*, Lima 1978.
- WOOD 2005 – D. WOOD, *De sabor nacional. El impacto de la cultura popular en el Peru*. IEP, Lima 2005.
- TOLEDO 2003 – E. TOLEDO, *Retablos de Ayacucho*, Lima 2003.
- VILLEGAS ROBLES 2001 – R. VILLEGAS ROBLES, *Artesanias peruanas*, Lima 2001.

Resumen

**FORMAS NARRATIVAS DE LOS RETABLOS DE LOS ANDES.
CASUS DEL PERÚ Y BOLIVIA**

El artículo trata del arte popular contemporáneo en Bolivia y Perú. La autora presenta detalladamente los retablos de estas zonas, resume la historia de este tipo de objetos desde los tiempos coloniales y presenta sus nuevas funciones hoy en día. La artesanía tradicional de este campo cambia su función de un objeto sacro a un objeto que conlleva mensajes relacionados con los actuales cambios políticos y sociales. El análisis se centra sobre todo en ejemplos procedentes de la época de la Guerra Civil Peruana de 1980–2000 así como en ejemplos bolivianos de la época de los años 2005–2009. Los retablos peruanos de la zona de Ayacucho representan los trágicos incidentes de la guerra civil, la violencia contra la población indígena, los enfrentamientos y el desgraciado destino de la mujer. Los retablos en Bolivia muestran acontecimientos de otra índole, allí vemos el proceso de la toma del poder de Evo Morales y los cambios decisivos dentro de la sociedad boliviana que devolvieron a los habitantes indígenas su importancia.

Summary

THE NARRATIV FORM OF ANDEAN RETABLOS. CASUS OF PERU AND BOLIVIA

The article concerns contemporary folk art in Peru and Bolivia. The local retablos are described, their history from colonial period and their new functions in the present time are presented. Traditional products of artesanía have been converted from sacred objects into ones that comment actual political-social changes. The author focuses on examples from the civil war period in Peru 1980–2000 and these from 2005–2009 from Bolivia. Peruvian retablos from Ayacucho region show tragic events of civil war, violence against indigenous Indians, fights and women tragic fate. Bolivian retablos show different type of events – Evo Morales access to power and watershed changes in Bolivian society in which subjectivity of indigenous Indians were restored.



Il.5 a. Zabójstwo dzieci przez Sendero Luminoso w Chucay/Chuschi Sierpień 1985, Ediberto Jimenez, (fot. Jędrzej Kotarski)



Il.5.b. *Florr del Llanto*, Ediberto Jimenez, Ayacucho 1991, Ediberto Jimenez, (fot. Jędrzej Kotarski)