

# Olga Isabel Acosta Luna

---

## Od świętego wizerunku do dzieła sztuki w sztuce kolumbijskiej od XVI do XX w.

---

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 1, 279-294

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Od świętego wizerunku do dzieła sztuki w sztuce kolumbijskiej od XVI do XX w.

Olga Isabel Acosta Luna  
(Museo de Arte Colonial, Bogotá)  
(tłum. z języka hiszpańskiego Elżbieta Więckowska)

---

W kościele klasztorным franciszkanów pod wezwaniem San Diego w Bogocie znajduje się pochodzący z końca XVI w. wizerunek Matki Boskiej, który od roku 1629 stał się przedmiotem szczególnego kultu. W 1674 r. kronikarz Juan Flórez de Ocaríz opisujący figurę Nuestra Señora del Campo [il. 1] nazwał ją dziełem pięknym i cudownym<sup>1</sup>. Prawie trzysta lat później, w roku 1890, ta sama rzeźba została opisana przez artystę Lázaro Giróna w następujący sposób: „rysy twarzy są piękne i harmonijne, choć niezbyt wyraźnie zarysowane, a całość uderza krępością i ociężałością”<sup>2</sup>. Te dwie wypowiedzi dotyczące tego samego dzieła oddają w pełni transformację percepcji niektórych wizerunków, jaka zaszła w Kolumbii, przemianę kolonialnego świętego obrazu w obiekt zsekularyzowany. Podczas gdy Flórez de Ocaríz postrzegał w wizerunku Nuestra Señora del Campo obraz cudowny, a co za tym idzie piękny, obserwacje Lázaro Girón nie były dyktowane religijnością czy bogobożnością, a wynikały z oceny figury jako dzieła sztuki i jako takie je osądzał.

---

<sup>1</sup> FLÓREZ DE OCARÍZ 1990: 199.

<sup>2</sup> IBÁÑEZ 1989, V. I: 137.



[1. Nuestra Señora del Campo, kopia rzeźby z XVI w., kościół franciszkanów San Diego w Bogocie, (fot. Ewa Kubiak)]

Między powstaniem obu opisów minęło ponad dwieście lat w czasie których Nowe Królestwo Grenady przekształciło się w Republikę Kolumbii. Matka Boska del Campo jest tylko jednym z wielu przykładów katolickich świętych wizerunków, które poczynając od połowy XVI w. zyskały status cudownych i stały się jednocześnie obiektami kultu mieszkańców Nowej Grenady. Po uzyskaniu niepodległości spod panowania Hiszpanii, a przede wszystkim po wprowadzeniu w życie ustawy o nacjonalizacji dóbr Kościoła wiele z tych dzieł zachowało co prawda swe sakralne funkcje, ale zaczęły być również postrzegane jako obiekty o wartości historycznej i artystycznej, aby w wieku XX stać się obiektem studiów kolumbijskich historyków sztuki. Poniższy artykuł porusza kwestię owej transformacji opierając się na studium wizerunków Maryjnych w Kolumbii w okresie od XVI do XX w.

### POMIĘDZY POBOŻNOŚCIĄ A CUDEM

W 1611 r. w słowniku języka hiszpańskiego, który jest uznany za pierwsze tego typu opracowanie, Sebastián de Covarrubias dowodził, że katolicy obrazem nazywają zwykle przedstawienia Chrystusa, Matki Boskiej, apostołów, świętych oraz „misteriów wiary katolickiej”, które uczonym przypominały historię ich wiary, a nieuczonym dawały możliwość jej poznania<sup>3</sup>.

Jednak w Hiszpanii w wieku XVI i XVII powstawały nie tylko dzieła pouczające, lecz również niemała liczba obrazów będących obiektami kultu – cudowne wizerunki przedstawiały przede wszystkim Matkę Boską. Kult maryjny utrwalił się w sposób znaczący od czasu rekonwisty terenów znajdujących się pod władaniem muzułmańskim. Od tego momentu Matka Boska postrzegana była jako niekwestionowany ratunek przed złem i herezją<sup>4</sup>.



[2. Matka Boska z Sewilli, ok. 1510 (fot. Olga Acosta)]

<sup>3</sup> DE COVARRUBIAS 1943: 732.

<sup>4</sup> CHRISTIAN 1976: 49–76.

Nic dziwnego więc, że obrazy maryjne pojawiają się od samego początku konkwisty Nowego Świata. Kult Matki Boskiej tłumaczy także dlaczego tak wiele osad Nowego Królestwa Grenady zostało założonych pod hiszpańskimi wezwaniami maryjnymi. Pierwsza osada na stałym lądzie powstała około 1510 r. i otrzymała nazwę Santa Maria Antigua del Darién, zgodnie z przysięgą złożoną wizerunkowi Matki Boskiej w katedrze w Sewilli [il. 2] przez około trzydziestu marynarzy podróżujących pod dowództwem Francisco Pizarro i Martina Fernándeza de Enciso<sup>5</sup>. Matka Boska z Sewilli została uznana przez badaczy jako jedyny wizerunek maryjny, który przetrwał pięć wieków inwazji muzułmańskiej, jakiej podlegało miasto (712–1248) i został w związku z tym określony Virgen de la Antigua<sup>6</sup>. Obraz szybko został rozpowszechniony na terenach Nowej Grenady i pod koniec XVI w. był kopiowany niemal we wszystkich kościołach, jak np. w miejscowości Tunja. Zarówno repliki obrazu z Sewilli, jak wiele innych wizerunków świętych, które dotarły na ziemię Nowej Grenady musiały odpowiadać normom ustanowionym w 1563 r. przez Sobór Trydencki: obraz miał spełniać funkcję kultową i dydaktyczną, a także miał komunikować i utrwać w ludzkiej pamięci misteria wiary katolickiej<sup>7</sup>.

W drugiej połowie XVI w. w Nowej Grenadzie nie tylko powielano wizerunek Santa Maria de la Antigua, ale także inne obrazy i rzeźby maryjne wypierały tysiącletnie wierzenia indiańskiej ludności tych rejonów. Przedstawienia utrwały się jako wizerunki o mocach taumaturgicznych jak również jako obiekty szeroko pojętej adoracji ze strony mieszkańców Królestwa. „Cudowne obrazy” opisuje około 1674 r. Flórez de Ocáriz używając tej popularnej wtedy wśród kronikarzy nazwy i wylicza w sumie około 20 dzieł tego typu na terenach Królestwa Nowej Grenady<sup>8</sup>.

Zarówno dokumenty dotyczące tego tematu, jak i budowle wzniesione w ciągu XVII i XVIII w. będące oprawą architektoniczną cudownych wizerunków maryjnych świadczą o statusie, jaki osiągnęły „cudowne obrazy” w społeczeństwie kolonialnym [il. 3]. Można zauważyć tu pewną sprzeczność, gdyż na Soborze Trydenckim Kościół wystąpił przeciw kultowi „cudownych obrazów”, głosząc że:

Obrazy Chrystusa, Bożej Rodzicielki oraz innych należy posiadać i zachowywać zwłaszcza w świątyniach, i oddawać im należną cześć i uszanowanie, nie dlatego by wierzono, że tkwi w nich jakieś bóstwo czy moc, ze względu na które miałyby być czczone; lub że można ich o coś prosić;

<sup>5</sup> MESA 1985: 528.

<sup>6</sup> PEREDA 2004: 201–212.

<sup>7</sup> LOPEZ DE AYALA 1789: 355–360.

<sup>8</sup> Patrz między innymi: FLÓREZ DE OCÁRIZ 1990: 192–197; TOBAR Y BUENDÍA 1986 [1694] oraz VILLAFANE 1740.

lub że należy pokładać nadzieję w obrazach, jak kiedyś czynili poganie, którzy swą nadzieję pokładali w bożkach, ale dlatego, że okazywany im honor odnosi się do wzoru, który przedstawiają. W ten sposób przez obrazy, gdy je całujemy, odkrywamy przed nimi głowę i klękamy, adorujemy Chrystusa i czcimy świętych, których one noszą podobizny<sup>9</sup>.



[3. Kaplica Różańcowa, kościół Santo Domingo, Tunja, XVII w.  
(fot. Olga Acosta)]

Mimo postanowień Soboru Trydenckiego w Królestwie Nowej Grenady czczono nie tyle samą postać Matki Boskiej, ile „cudowne obrazy” maryjne. Stały się one ważnymi narzędziami w rękach kościołów katolickiego, który jednocześnie za ich pomocą właśnie, bronił monoteizmu i walczył z indiańskimi „bożkami”.

<sup>9</sup> LÓPEZ DE AYALA 1789: 357 i dalsze [tłum. za *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t.IV/2, *Lateran V, Trydent, Watykan I*, wydane przez wydawnictwo WAM – Książa Jezuita w Krakowie w 2007 r. – DSP, t. IV/2, 2007: 780–783.]



[4. Vigen de Chuiquinquirá, 1586, Bazylika w Chuiquinquirá (fot. Olga Acosta)]

Taumaturgiczne właściwości figur i obrazów Matki Boskiej brały początek na terenie Nowej Grenady, jak i w innych regionach świata chrześcijańskiego, w niezwykłych zdarzeniach związanych z danym wizerunkiem od momentu cudu obraz był uznawany za narzędzie boskiej interwencji i przypisywano mu ponadnaturalną moc<sup>10</sup>. Tak jak w przypadku wizerunku Virgen de Chiquinquirá [il. 4] znalezionej, według relacji kronikarza Pedro de Tobar y Buendía, w 1586 r. przez „Indiańską niewiastę Isabel, Chrześcijankę która hiszpańskim językiem się posługiwała”. Kobieta zobaczyła obraz, który „na ziemi leżał i blask niebieski z niego bił i jasnością taką promienił, że całkowicie kaplicę wypełnił”<sup>11</sup>. Cud dawał początek kultowi, następnie celebrowano różnorodne ceremonie wyświęceń, które dodatkowo umacniały taumaturgiczną moc obrazu. Otoczenie obrazu kultem przebiegało zawsze według tego samego schematu, następowała zawsze podobna sekwencja wydarzeń. Znaminnym jest zatem stworzenie i rozpowszechnienie lokalnej legendy, nadanie własnego wezwania, wyznaczenie osobnego miejsca kultu, utworzenie bractw i stowarzyszeń protektoratów oraz ustalenie legatów w celu zapewnienia finansowania

<sup>10</sup> BELTING 1991: 60.

<sup>11</sup> DE TOBAR Y BUENDÍA 1986: 24.

kultu. Mimo tego cud „początkowy” i ceremonie wyświęceń nie nadawały obrazowi taumaturgicznych właściwości „na zawsze”.

W okresie kolonialnym cudownym wizerunkom Matki Boskiej przypisywane były różnorodne cudotwórcze właściwości, jak uzdrawianie chorób czy zbawienna pomoc w obliczu katastrofy. Jednocześnie „Cudowne Panienci” uznawane były za wpływowe wstawienniczki za zbawieniem dusz osób wierzących. Wierni w zamian za to ofiarowali ku czci Matki Boskiej swe bogactwa i ziemie, wznosili kaplice, fundowali ołtarze, relikwiarze, tabernakula oraz składali w darze najpiękniejsze szaty, klejnoty i wartościowe przedmioty<sup>12</sup>. Taka kumulacja bogactw przekształciła sanktuaria maryjne w ośrodki nie tylko kultu, ale i rządzące się zasadami ekonomii centra dewocyjne, co z kolei doprowadziło do indywidualizacji wizerunków, które zaczęto odróżniać od innych obrazów.

### OBRAZ ZSEKULARYZOWANY

W okresie walk o uzyskanie niezależności od korony hiszpańskiej kult cudownych obrazów należał w Nowej Grenadzie do życia codziennego. Wizerunki nadal były postrzegane jako niezawodna pomoc w nieszczęściach, ale były też „werbowane do służby” wojskowej. Antonio Nariño, bohater walk o niepodległość, mianował naczelnym dowódcą swych sił zbrojnych obraz Jezusa Nazareńskiego z kościoła Św. Augustyna w Bogocie<sup>13</sup>. Podobnie, w roku 1816, dzień przed kontratakiem wojsk hiszpańskich, żołnierze przetransportowali cudowny wizerunek Najświętszej Marii Panny z Chiquinquirá do kościoła w Bogocie, aby w ten sposób zmobilizować do walki wszystkich mężczyzn będących na siłach bronić miasta<sup>14</sup>. Jednocześnie klasztor dominikanów (z kościoła którego pochodzi cudowny wizerunek Virgen de Chiquinquirá) przekazał w 1815 r. walczącym hojny dar w postaci klejnotów należących do figury Matki Boskiej na rzecz wsparcia finansowego walk niepodległościowych<sup>15</sup>. Paradoksalnie te same figury i obrazy, które swojego czasu wprowadzili w tujejsze tradycje Hiszpanie, teraz służyły Nowej Granadzie w walce o niepodległość z hiszpańskimi władzami kolonialnymi.

W XIX w. kult cudownych obrazów kolonialnych nie osłabł, jednak straciła na wadze dominacja obrazów sakralnych w życiu codziennym. Pojedyncze dzieła o charakterze świeckim możemy spotkać już w XVI w., jak chociażby pochodzące z drugiej połowy stulecia malowidła ścienne w Casa del Escribano w Tuja. Trochę więcej kompozycji świeckich powstawało od momentu utwo-

<sup>12</sup> ACOSTA LUNA 2002: 81–101.

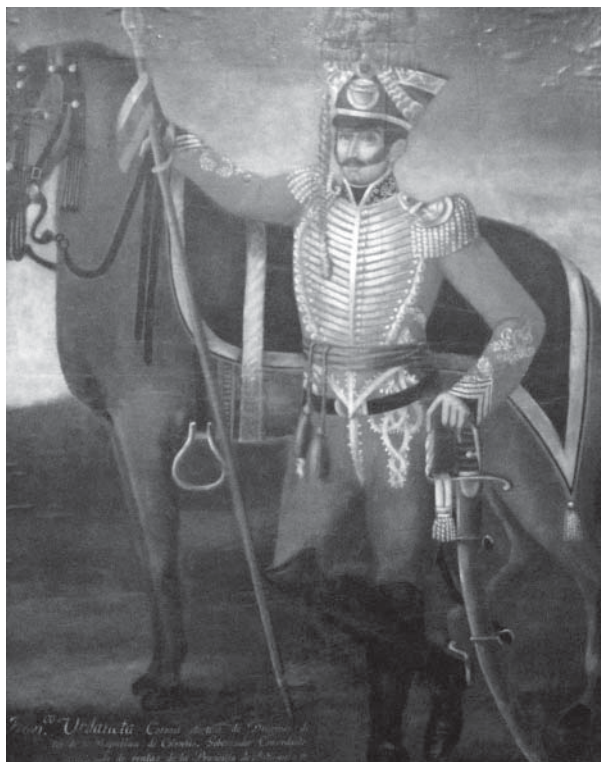
<sup>13</sup> PUYO VASCO, vol. 8, 1989: 11.

<sup>14</sup> PUYO VASCO, vol. 8, 1989: 14.

<sup>15</sup> ALVAREZ WHITE 1986: 96.



rzenia Wicekrólestwa w 1718 r. – zarówno Wicekrólowie jak i markizowie stali się tematem obrazów i malowanych parawanów. Jednak świat artystyczny okresu kolonialnego zmonopolizowały różne wersje Chrystusa, Matki Boskiej i świętych. Dopiero kampanie niepodległościowe przyniosły ze sobą nowe wizualne podejście, którego efektem była duża ilość obrazów o tematyce batalistycznej, jak rzeźby i portrety bohaterów, które wzbogaciły świat sztuki w rodzającą się właśnie Republice [il. 5].

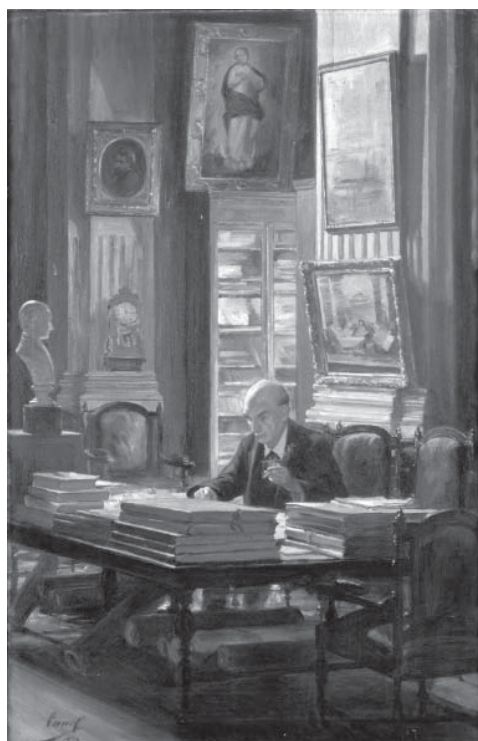


[5. Portret Francisco Urdaneta, 1821, olej na płótnie, Museo Nacional de Bogotá]

Ogromne znaczenie obrazów sakralnych zostało osłabione w dużym stopniu po sekularyzacji dóbr kościoła. 9 września 1861 została ogłoszona ustawa o nacjonalizacji dóbr *Desamortización de Bienes Muertos*, z mocy której wszystkie dobra należące do kościoła przechodziły na własność państwa<sup>16</sup>. Od tego momentu losy niezliczonych obrazów i rzeźb sakralnych epoki kolonialnej stał się niepewny. Większość cudownych wizerunków Matki Boskiej znajdowało się w kościołach, których właściciele w konsekwencji sekularyzacji

<sup>16</sup> RESTREPO, V. II, 1987: 60.

dóbr zmuszeni byli diametralnie zmienić sposób zarządzania świątyniami. Bez wsparcia finansowego runęła stabilna i misterna konstrukcja, na której opierał się luksusowy kult barokowych obrazów. Inwentarz kościoła San Diego w Bogocie z okresu między latami 1847 i 1896 pozwala zauważyć zupełnie inną politykę użytkowania obiektu w porównaniu z barokową rozrzutnością praktykowaną niegdyś przez zakonników. Teraz musieli oni zarządzać resztkami bogactw zgromadzonych w okresie rozkwitu kultu, którym otaczano cudowny wizerunek Virgen del Campo. W rezultacie maryjne retabulum, gdzie w czasach kolonialnych realizowany był surowy program ikonograficzny przedstawiający misterium Niepokalanego Poczęcia, musiało zostać zreformowane w związku ze zniszczeniami jakim uległy dzieła<sup>17</sup>. Na jego miejscu, i aby nie pozostawiać pustych przestrzeni, zostały wystawione obrazy religijne o różnej tematyce, co zarazem powodowało, że główny, cudowny wizerunek został zdegradowany do pozycji obiektu dekoracyjnego.



[6. Sekretarz Akademii Sztuk Pięknych w swoim gabinecie, Alonso Cano, 1929 r.  
(fot. Olga Acosta)]

<sup>17</sup> Archivo de la Provincia franciscana de Santafé (dalej APFS), *Inventarios y actas de visita del Convento de San Diego 1847–1896*, s. 1 i 50.

## OBRAZY RELIGIJNE JAKO DZIEŁO SZTUKI

Dzieło artysty Francisco Antonio Cano z 1929 r. [il. 6] ukazuje ponowną zmianę w percepcji kolonialnego obrazu religijnego. Na prezentowanym obrazie widzimy sekretarza Akademii Sztuk Pięknych w Bogocie siedzącego przy biurku, najprawdopodobniej w swoim gabinecie. W kontekście niniejszego artykułu najbardziej interesuje nas jeden ze szczegółów pomieszczenia, w tle oparty o szafę znajduje się wizerunek przedstawiający Matkę Boską Niepokalaną Poczętą. Obraz znajduje się tutaj poza wszelkim kontekstem religijnym, nie spełnia też roli przesłania dydaktycznego czy kulturalnego, wręcz przeciwnie, jest wystawiony w otoczeniu świeckim, wolny od dawnych funkcji sakralnych uosabia rolę dzieła sztuki jako obiektu muzealnego. Najprawdopodobniej jest to reprodukcja obrazu Niepokalanego Poczęcia pędzla Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos z roku 1697, którego oryginał znajduje się dzisiaj w Muzeum Sztuki Kolonialnej w Bogocie [*Museo de Arte Colonial de Bogotá*] [il. 7]<sup>18</sup>.



[7. Niepokalane Poczęcie, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1697; (Museo de Arte Colonial de Bogotá) (fot. Olga Acosta)]

<sup>18</sup> ACOSTA LUNA 2008: 7.

Dzieło Cano odpowiadało w pełni nowej koncepcji sztuki, było też przejawem powolnego procesu separacji między religią a sztuką w Kolumbii. Do pomogły w tym głównie dwa wydarzenia: Królewska Ekspedycja Botaniczna (1783–1817) pod kierownictwem José Celestina Mutisa i Komisja Kartograficzna (1859–1859) prowadzona przez Agustina Codazziego. Ekspedycja Botaniczna była zarazem pierwszą akademią rysunku, w której artyści kształcili się w obserwacji i wiernym wyobrażeniu flory Królestwa Nowej Granady<sup>19</sup>. Z drugiej strony Komisja Kartograficzna zgromadziła artystów i uczonych w celu „naniesienia ogólnej mapy geograficznej Republiki i opracowania map kartograficznych prowincji z jakich składało się państwo”<sup>20</sup>. Zarówno Ekspedycja, jak i Komisja pozwoliły ograniczonej grupie artystów podejść zarówno do zdobywanej wiedzy jak, i do swojej pracy w zupełnie inny sposób niż ten znany im dotychczas z kolonialnych rodzimych warsztatów. Od tego momentu przywiązywano coraz większą wagę do akademickiego kształcenia artystów. W 1847 r. Luis García Hevia, malarz i były uczestnik Ekspedycji Botanicznej, otworzył we własnym domu prywatną akademię malarstwa, a w 1873 r. meksykański artysta Felipe Santiago Gutiérrez założył szkołę malarstwa pod nazwą *Academia de Gutiérrez*, której był też pierwszym dyrektorem (1873–1875)<sup>21</sup>. Nieco później, w roku 1882 powstała oficjalna Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych [*Instituto de Bellas Artes*], która przetrwała jednak tylko dwa lata, a w roku 1886 Alberto Urdaneta założył Narodową Akademię Sztuk Pięknych [*Escuela Nacional de Bellas Artes*]<sup>22</sup>. W drugiej połowie XX w. przekształciła się ona w Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Narodowego Kolumbii w Bogocie.

Wraz z powstaniem Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych kolonialne obrazy religijne zaczęły być analizowane z nowej perspektywy, zaczęto je traktować jako przedmioty artystyczne. W tym kontekście Alberto Urdaneta np. w 1886 r. zorganizował wystawę, na której zaprezentował liczne obrazy przeniesione uprzednio z kościołów<sup>23</sup>. Percepcja obrazów religijnych jako dzieł sztuki wiązała się z „odarciem” ich z treści ustalonych przez Sobór Trydencki, należa-

<sup>19</sup> AMAYA Y GONZÁLEZ 1996: 4.

<sup>20</sup> BARNEY CABRERA 1986: 1267.

<sup>21</sup> SAMPER ORTEGA 1934: 115.

<sup>22</sup> SAMPER ORTEGA 1934: 118–126; FAJARDO DE RUEDA 2004.

<sup>23</sup> FAJARDO DE RUEDA 1999: 19; i Escuela de Bellas Artes de Colombia, *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta*, Bogotá: Imprenta Vapor de Zalamea Hs., Wydawca E. Zalamea, 1886. Prawdopodobnie część wystawionych dzieł mogła być powiązana z siedemdziesięcioma obrazami epoki kolonialnej, które dzięki krokom podjętym przez Ramona Torresa Méndeza zostały przechowane i tym samym zachowane przed zniszczeniem po wejściu w życie w 1861 r. ustawy o nacjonalizacji dóbr kościelnych. Z nich została utworzona galeria sztuki pod kierunkiem samego Torres Méndez. Patrz: GIRALDO JARAMILLO 1948: 122.

ło przestać patrzeć na nie jako narzędzia służące nauczaniu wiary katolickiej, utrwalaniu i adoracji budującego przykładu świętych. Tym samym religijna estetyka czy wiara w cudowne zdarzenia nie determinowała odbioru kolonialnego obrazu. Ocena dzieła zaczęła być dyktowana wyznacznikami stylistycznymi i formalnymi.

Duży wpływ na zsekularyzowaną percepcję kolonialnych obrazów religijnych w drugiej połowie XIX w. miał fakt umieszczenia wielu z nich w świeckim otoczeniu. Tak też było w przypadku figury Matki Boskiej Różańcowej pochodzącej z Sewilli i czczonej w XVII i XVIII w. przez wiernych w kościele franciszkańskim Santo Domingo w Santafé de Bogotá<sup>24</sup>. W kościele Santo Domingo odnajdujemy wprawdzie figurkę Matki Boskiej prezentowaną jako ta właśnie kolonialna madonna, to prawdą jest, że oryginał znajduje się w Muzeum Sztuki Kolonialnej w Bogocie. Rzeźba nie wyróżnia się na tle ekspozycji muzealnej spośród innych obiektów – nic nie zdradza jej wspaniałej przeszłości jako cudownej statuetki, obiektu adoracji mieszkańców Bogoty, którzy w przeciwieństwie do obserwujących ją dziś zwiedzających, padali na kolana i ślali ku niej gorące modlitwy. Przeniesienie religijnych obrazów z przestrzeni sakralnej do miejsc świeckich w społeczności katolickiej, z jaką mamy do czynienia w Kolumbii, znacznie ułatwiło sekularyzację ich percepcji. Z drugiej jednak strony niektóre cudowne wizerunki Matki Boskiej czasów kolonialnych, które pozostają w kościołach, jak Virgen de Chiquinquirá, Virgen de Monguí czy Virgen del Milagro del Topo nadal są czczone jako obrazy cudowne i praktycznie do dziś nie doczekały się innej opinii niż czysto religijnej [il. 8].

Zsekularyzowana percepcja kolonialnych obrazów religijnych umożliwiła włączenie ich w wieki XX do naukowych badań sztuki kolumbijskiej, co jednak nie było jednoznaczne z uznaniem ich wartości artystycznej. W 1948 r. Gabriel Giraldo Jaramillo ocenił sztukę kolonialną Ameryki jako mierną, której przydatność leżała więcej w jej wartości dokumentalnej niż artystycznej<sup>25</sup>. Tak dalekie lekceważenie wynikało po części z nieuczciwego porównywania sztuki Nowej Grenady ze sztuką europejską. Dopiero w pierwszej połowie lat 60. zaczynają powoli zanikać podobne opinie, m.in. przy istotnym wkładzie hiszpańskiego historyka Santiago Sebastiána, który uważał sztukę Kolonii Hiszpańskich za reprezentację mentalności i kultury ludności Nowej Grenady<sup>26</sup>. Od tego momentu zaczęły pojawiać się w tematyce badań nowe zagadnienia dotyczące ikonografii i znaczenia obrazu religijnego i choć nadal przeprowadzane są studia porównawcze ze sztuką europejską, to koncentrują się one na ukaza-

<sup>24</sup> FLÓREZ DE OCARIZ 1990: 294.

<sup>25</sup> GIRALDO JARAMILLO 1980: 73.

<sup>26</sup> ACOSTA LUNA 2002: 76–80.

niu nowych wpływów w twórczości artystów z Nowej Grenady, a nie na jakościowej ocenie dzieł.



[8. Główny ołtarz z cudownym obrazem Virgen de Chuiquirirá, bazylika w Chuiquirirá, (fot. Ewa Kubiak)]

Studia nad kolonialnym obrazem religijnym przeprowadzone dzięki interdyscyplinarnej współpracy humanistycznej na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat, brały pod uwagę zagadnienia o wiele bardziej złożone niż analiza czysto formalna. Wiele z badanych dzieł uznanych zostało za dziedzictwo kulturalne i odrestaurowanych w celu zachowania jak największej części dzieła oryginalnego. W aktualnych opracowaniach pozostało niewiele z dawnego lekceważącego podejścia do sztuki kolonialnej, tak popularnego jeszcze w połowie wieku XX. Lekceważenie to przetrwało jednak w odbiorze tej sztuki przez laicką publiczność, która nadal widzi w niej tylko brzemień mało ambitnej sztuki poddanej dominacji kościoła katolickiego, a nie złożone dzieła sztuki, które integrują ponad pięć wieków historii.

## BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA LUNA 2002 – O. I. ACOSTA LUNA, *Nuestra Señora del Campo. Historia de un objeto en Santafé de Bogotá. Siglos XVI al XX*, „Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura”, n. 29, 2002.
- ACOSTA LUNA 2008 – O. I. ACOSTA LUNA, *El Secretario de la Escuela de Bellas Artes*, „Cuadernos de Curaduría”, n. 7, junio–diciembre 2008; [w:] [www.museonacional.gov.co/secretario.pdf](http://www.museonacional.gov.co/secretario.pdf).
- ALVAREZ WHITE 1986 – M. C., ALVAREZ WHITE, *Chiquinquirá, arte y milagro*, Bogotá 1986.
- AMAYA, GONZÁLEZ 1996 – J. A. AMAYA, B. GONZÁLEZ, *Pintores de la Expedición Botánica*, „Credencial Historia”, n. 74, febrero 1996.
- APFS (Archivo de la Provincia franciscana de Santafé), *Inventarios y actas de visita del Convento de San Diego 1847–1896*.
- BARNEY-CABRERA 1986 – E. BARNEY-CABRERA, *Arte Documental e Ilustración Gráfica* [w:] *Historia del Arte Colombiano*, red. E. BARNEY-CABRERA et al., V. 5, Bogotá 1986.
- BELTING 1991 – H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991.
- CHRISTIAN 1976 – W. A. CHRISTIAN, *De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días* [w:] *Temas de Antropología Española*, (wyd.) C. LISÓN TOLOSANA, Madrid 1976.
- DE COVARRUBIAS 1943 – S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua castellana o española*, Barcelona 1943 [1611].
- DSP, t. IV/2, 2007 – *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. IV/2, *Lateran V, Trydent, Watykan I*, (oprac.) A. BARON, H. PIETRAS, Kraków 2007.
- FAJARDO DE RUEDA 1999 – M. FAJARDO DE RUEDA, *El Arte Colonial Neogranadino. A la luz del Estudio Iconográfico*, Bogotá 1999.
- FAJARDO DE RUEDA 2004 – M. FAJARDO DE RUEDA, *Documentos para la Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870–1886* [w:] *La Universidad Nacional en el siglo XIX, Documentos para su Historia: Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*, (wyd.) E. RESTREPO ZEA, Bogotá 2004.
- FLÓREZ DE OCARÍZ 1990 – J. FLÓREZ DE OCARÍZ, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá 1990 [1674].
- GIRALDO JARAMILLO 1948 – G. GIRALDO JARAMILLO, *La pintura en Colombia, México–Buenos Aires* 1948.
- GIRALDO JARAMILLO 1980 – G. GIRALDO JARAMILLO, *La Miniatura, la Pintura y el Grabado en Colombia*, Bogotá 1980.

- GUÍA 1886 – *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela*, General Alberto Urdaneta, Bogotá 1886.
- IBAÑEZ 1989 – P.M. IBAÑEZ, *Crónicas de Bogotá*, Bogotá 1989 [1951].
- LÓPEZ DE AYALA 1798 – I. LÓPEZ DE AYALA, *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Cuarta edición. Con privilegio. Madrid en la imprenta de Ramón Ruíz. MDCCXCVIII (1798)*, Madrid 1798.
- MESA 1985 – C. MESA, *La Diócesis de Santa María del Darién, Primera de Tierra Firme 1513–1524*, V. IX, n. 44, diciembre 1985.
- PEREDA 2004 – F. PEREDA, *Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada Andalucía* [w:] *Los Reyes Católicos y Granada*, [Exposición Hospital Real de Granada 27.11.2004–20.01.2005], Madrid 2004.
- PUYO VASCO 1989 – F. PUYO VASCO et al, *Historia de Bogotá*, Bogotá 1989.
- RESTREPO 1987 – J.P. RESTREPO, *La Iglesia y el Estado en Colombia*, Bogotá. 1987 [1885].
- SAMPER ORTEGA 1934 – D. SAMPER ORTEGA, *Breve Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes* [w:] *Academia Nacional de Bellas Artes, Iniciación de una Guía de Arte Colombiano*, Bogotá 1934.
- DE TOBAR Y BUENDÍA 1986 – P. DE TOBAR Y BUENDÍA, *Verdadera Histórica Relación (...) de la imagen de la sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Bogotá 1986 [1694].
- DE VILLAFANE 1740 – J. DE VILLAFANE, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la reyna de cielos, y tierra, Maria Santísima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*, Madrid 1740.



## Resumen

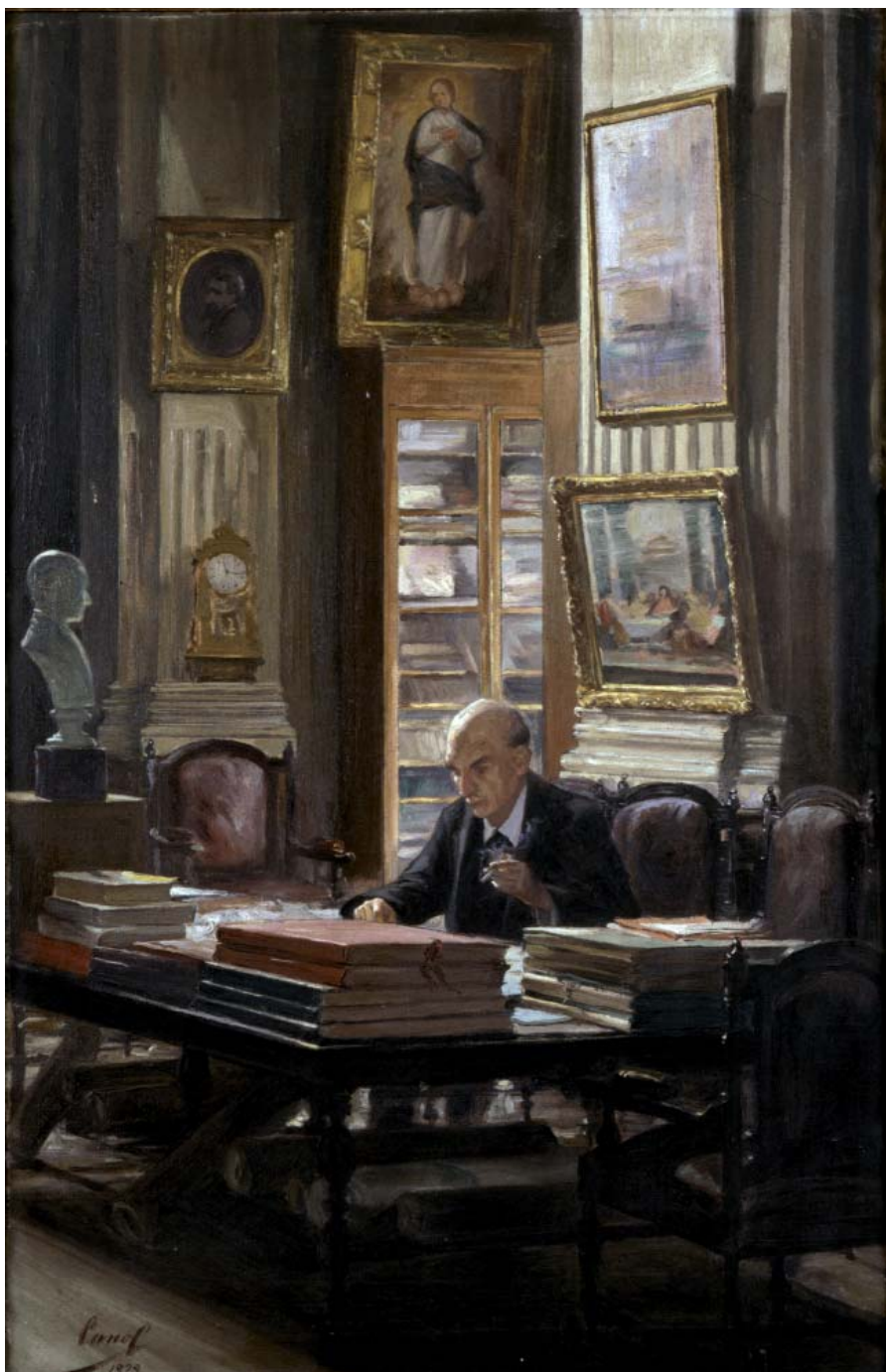
**DE LA IMAGEN RELIGIOSA A LA OBRA DEL ARTE EN COLOMBIA  
DEL SIGLO XVI HASTA XX**

La imagen mariana y el culto a la Virgen aparecen en el Reino de Nueva Granada desde los mismos comienzos de la Conquista del Nuevo Mundo y a pesar de las resoluciones establecidas por el Concilio de Trento sobre el papel de la imagen, la veneración de las vírgenes milagrosas y su culto deja parte de la sociedad neogranadina. Después de la Independencia de España y sobre todo a partir de la Ley de la Desamortización de Bienes Muertos las imágenes religiosas empiezan a ser vistas también como objetos de valor artístico e histórico, aunque una gran parte de la iconografía conserva también sus funciones sacras. A la vez se ve debilitada la dominación de la imagen religiosa a favor de la pintura profana y a partir del siglo XIX hay un interés común en el desarrollo de la formación académica para artistas. Las imágenes religiosas de la época colonial pasan en el siglo XX a formar parte de la investigación de la historia del arte. El siguiente artículo reflexiona sobre esta transformación a partir del estudio de imágenes marianas en el periodo de larga duración comprendido entre los siglos XVI y XX en Colombia.

## Summary

**FROM SACRAL REPRESENTATION TO PICE OF ART IN COLOMBIAN ART  
FROM 16<sup>TH</sup> TO 18<sup>TH</sup> CENTURY**

Maria's Images and cult appears In New Grenada Kingdom from the beginning of the new World conquista. Despite of Council of Trent decisions concerning the importance of image in religiuus life revering of miraculous icons of The Blessed Virgin and the cult of these icons were a part of New Grenada's everyday life. Since the moment the country had become independent from the Spanish government and, most of all, after the enactment of The Church, property nationalization had been executed, the situation of Maria's images changed. They still have their sacred function but they started to be perceived as objects of historical and artistic value as well. This process is connected with weakening of sacred iconography in aid of laic painting and academic art development that took place in 19<sup>th</sup> century. Miraculous icons from colonial age have become an object of History of Art studies. The article below concerns the problem of the transformation, basing on Maria's images from 16<sup>th</sup> till 20<sup>th</sup> century from Columbia.



II.10.a. Sekretarz Akademii Sztuk Pięknych w swoim gabinecie, Alonso Cano, 1929 r.  
(fot. Olga Acosta)