

EWA KUBIAK

MALARSTWO SZKOŁY KUZKEŃSKIEJ
(*ESQUELA CUSQUEÑA*)
JAKO PRZEJAW TOŻSAMOŚCI ANDYJSKIEJ
DAWNIEJ I DZIŚ

1. MALARSTWO KOLONIALNE W CUSCO,
CZYLI TZW. *ESCUELA CUSQUEÑA*

Malarstwo szkoły z Cusco rozwijało się w samym mieście oraz w regionie kuzkeńskim w XVII i XVIII wieku i było jednym z najbardziej charakterystycznych fenomenów artystycznych wyżyn peruwiańskich okresu kolonialnego¹. Z jednej strony można wskazać na jego silne związki ze sztuką niderlandzką, z drugiej zaś na cechy rodzime, które przejawiały się w zdecydowanej kolorystyce, obecności elementów lokalnej flory i fauny, czy też pojawiających się często złoceniach (*pan de oro*) oraz lokalnych wezwaniach maryjnych i chrysto-

Dr EWA KUBIAK – Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, ul. Narutowicza 65, 90-131 Łódź; e-mail: lalibela@tlen.pl

¹ Powstało wiele opracowań dotyczących malarstwa kuzkeńskiego. Najważniejszym dziełem pozostaje dwutomowa publikacja Teresy Gisbert i José de Mesy (J. DE MESA, T. GISBERT, *Historia de la pintura cuzqueña*, La Paz 1982, pierwsza próba opisanie malarstwa kuzkeńskiego przez tych autorów miała miejsce 20 lat wcześniej: J. DE MESA, T. GISBERT, *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires 1962). Do najwcześniejszych publikacji zaliczyć trzeba: F. COSSIO Y DEL POMAR, *Historia crítica de la pintura en el Cuzco*, Cuzco 1922 i późniejsze wydanie *Pintura colonial: escuela cuzqueña*, Cuzco 1928; R. MARIÁTEGUI OLIVA, *Pintura cuzqueña del siglo XVII: los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la Iglesia de Santa Ana del Cuzco*, Lima 1951. Z bardziej współczesnych zaś wymienić należy: A. HINOJOSA GÁLVEZ, *La pintura cusqueña en la ideología Andina*, Lima 2012; V. D'ALESSIO, M. J. VERA DEL CARPIO, *A arte mestiça: Escola Cusquenha de Pintura*, São Paulo 2012. Powstaje także wiele publikacji, w których malarstwo kuzkeńskie, choć nie stanowi jedyne go tematu, jest obecne i odgrywa bardzo ważną rolę: G. SIRACUSANO, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las practicas culturales andinas. Siglos XVI-XVII*, Buenos Aires 2005; *Barroco peruano*, ed. R. Mujica Pinilla, Lima 2002; *Barroco peruano 2*, ed. R. Mujica Pinilla, Lima 2003; C. DEAN, *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, Lima 2002 [1999].

logicznych. Oddziaływanie malarstwa kuzkeńskiego nie ograniczało się do terenów departamentu, informacje mówiące o obecności obrazów z Cusco w odległych rejonach Wicekrólestwa Peru można odnaleźć do dziś zarówno w terenie (Argentyna, Boliwia, Chile), jak i w wielu źródłach archiwalnych, choćby w inwentarzach kościołów misji jezuickich w regionie Mojos i Chiquitos przechowywanych dziś w archiwum w Sucre, a sporządzonych w związku z wygnaniem jezuitów w 1767 r.

Obrazami pochodzącymi z warsztatów kuzkeńskich mogą się pochwalić muzea w La Paz (Museo Nacional de Arte), Sucre (Museo Charcas), Santiago de Chile (Museo de Arte Colonial de San Francisco), Kordobie (Museo de Arte Religioso Juan de Tejada y Monasterio de Santa Teresa), Potosi (Museo de Casa Nacional de Moneda; Museo y Convento de Santa Teresa; Museo y Convento de Sanfrancisco) czy Buenos Aires (Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco). Płótna szkoły z Cusco znajdują się także w wielu kościołach północnej Argentyny i można wymienić tu kilka z nich: Nuestra Señora de la Candelaria w Cochinoa, San Francisco de Paula y Santa Cruz w Uquía czy Nuestra Señora de la Asunción w Casabindo².

Wiele o popularności malarstwa kuzkeńskiego mówią także źródła. W opisie misji Santísima Trinidad de Mojos (wschodnie krańce Boliwii) wymieniony został „obraz zrobiony w Cusco Nuestra Señora de Belén w zdobionej skrzyneczce”³, a w relacji z misji San Javier de Chiquitos „jeden rulon malarstwa kuzkeńskiego”⁴. Być może do malarstwa z Cusco można odnieść też inne relacje dotyczące rulonów z obrazami, jak informacje o tych, które znajdowały się w misji San Pedro de Mojos („dwa rulony płócien malowanych z Pasją Chrystusa”⁵), czy też bardziej jednoznaczne dane dotyczące Estancia de Abana („pięć płócien z czterema wydzielonymi przedstawieniami różnych wezwań”⁶). Wiadomo bowiem, że typowe dla warsztatów z Cuzco były obrazy malowane na jednym dużym płótnie i oddzielone od siebie kwiatowymi ramami, tak by łatwo dało się je podzielić na poszczególne sceny. Zachowało się kilka takich obiektów jeszcze nie rozciętych, znane jest płótno ukazujące świętych Domi-

² M. PENHOS, *Pintura de la región Andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados*, [w:] *Pintura de los reinos*, vol. III, *Identidades compartidas. Territorios del Mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, red. J. Gutiérrez Haces, Mexico 2009, s. 848-849, 870-871.

³ Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia [dalej: ABNB], MyCh, vol. 1, I, f.8 v.: „un Linzo hecho en Cuzco de Nuestra Señora de Belén en un cajonito adornado”.

⁴ ABNB, MyCh, vol. 24, II, f.56 r.: „un rollo de la pintura cusqueña”.

⁵ ABNB, MyCh, vol. 1, I, f.27 r.: „dos rollos de lienzos pintados de la pasión de Christo”.

⁶ G. SIRACUSANO, *El poder de los colores...*, s. 160: „sinco lienzos con quatro guarniciones de diferentes advocaciones”.

nika i Franciszka z pinakoteki w klasztorze Santa Catalina w Arequipie (Peru)⁷ (il.1), czy też, jeszcze bardziej sugestywny, obraz z kościoła San Francisco de Paula y Santa Cruz w Uquíá (Argentyna), na którym możemy zobaczyć Chrystusa Bolesnego, Matkę Boską oraz dwa przedstawienia Matki Boskiej karmiącej Dzieciątko (il. 2). Tego rodzaju przedstawienia Marta Penhos określiła jako „produkcję niemal fabryczną”, typową dla XVIII wieku⁸, a Gabriela Siracusano cofa tradycję masowej produkcji nawet do wieku XVII⁹.

Niezwykle silne i powszechne jest przekonanie uznające malarstwo z Cusco za przejaw metysażu kulturowego, w odniesieniu do badań nad sztuką kolonialną istnieje nawet określenie *arte mestizo*. Można z łatwością wykazać cechy hiszpańskie (kolonialne) oraz rodzime (indiańskie) kuzkeńskich płócien, zarówno w aspekcie formalnym, jak i w warstwie semantycznej przedstawień. Najczęściej wymienianymi elementami kompozycji, które łączy się z miejscową tradycją, jest obecność miejscowych potraw, elementy charakterystyczne dla strojów inkaskich czy miejscowych rytuałów, których emblematycznymi symbolami pozostają *keros* (kubki przeznaczone do picia chichy) oraz liście koki.

Zdaniem niektórych na obrazie znajdującym się w kuzkeńskiej katedrze, zatytułowanym *Ostatnia Wieczerza* (1753), autorstwa indiańskiego artysty Marcosa Zapaty, na stole zamiast baranka paschalnego znajduje się pieczona świnka morska, czyli dania typowe dla regionu andyjskiego¹⁰. Świnka morska znana jest w Andach pod nazwą *cuy*¹¹, i w tradycji indiańskiej stanowi nie tylko element lokalnej diety, ale jest również zwierzęciem ofiarnym¹². Z tego powodu

⁷ Obraz został sfotografowany przez autorkę w czasie badań terenowych w Peru w maju 2015 r.

⁸ M. PENHOS, *Pintura de la región Andina...*, s. 848.

⁹ G. SIRACUSANO, *El poder de los colores...*, s.160.

¹⁰ W języku polskim patrz prace: J.Z. WOŁOSZYN, *Dziwne losy świnki morskie (po obu stronach Atlantyku)*, „Przegląd Historyczny” 102(2011), z. 4, s. 635; M.F. GAWRYCKI, *Chrystus jada cuy. Latinoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Warszawa 2014, s. 15; A. HINOJOSA GÁLVEZ, *La pintura...*, s. 306; obraz wykonany został według grafiki Christopha Thomasa Schefflera i Martina Engelbrechta „Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi Miserere Nobis”, jednak zamiast pustego talerza na grafice, na obrazie pojawiła się pieczona świnka morska, a także owoce na stole.

¹¹ Samo danie, czyli pieczona świnka morska, określane jest jako „cuy asado” albo świnka morska z grilla „cuy al horno”. Obecność świnki morskiej w lokalnym jadłospisie nie należy do historii, jej mięso jest nadal spożywane i stanowi bardzo ważne źródło białka dla ludności zamieszkującej wyżyny andyjskie. J. WOŁOSZYN, *Dziwne losy świnki...*, s. 645. Można też zauważyć, że coraz częściej pojawia się w menu restauracji, nie tylko tych, które odwiedzane są przez ludność miejscową: E. KUBIAK, *Quechuisimos en el espacio público del Cusco y su región cercana*, (praca magisterska napisana w Katedrze Filologii Hiszpańskiej Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem prof. dr. hab. W. Nowikowa), Łódź 2016, s. 93.

¹² D.H. SANDWEISS, E.S. WING, *Ritual Rodents: The Guinea Pigs of Chíncha, Peru*, „Journal of Field Archaeology” 24(1997), nr 1, s. 54-56; J. WOŁOSZYN, *Dziwne losy świnki...*, s. 645-647.

– jak pisze Marcin Gawrycki – jego obecność na stole w momencie Ostatniej Wieczerzy jest bardzo zrozumiała dla miejscowej ludności¹³.

Portret, jako typ przedstawienia, nie istniał w tradycji inkaskiej. Taki rodzaj wizerunków, oddających zindywidualizowane cechy fizjonomiczne postaci, pojawił się w Ameryce Południowej wraz z przybyciem Hiszpanów, którzy przywieźli ze sobą także zwyczaj tworzenia serii portretów władców, które podkreślały ich pozycję poprzez odpowiednie atrybuty. Kilka takich serii znalazło się w Hiszpanii, inne służyły do dekoracji „na sposób” europejski siedzib inkaskiej szlachty w andyjskich rezydencjach¹⁴. Wizerunki Indian możemy także odnaleźć na obrazach o treści religijnej i dokumentujących pewne wydarzenia historyczne lub religijne. Do najsłynniejszych przedstawień należy anonimowa seria ukazująca procesję Bożego Ciała w Cusco, która powstała za czasów biskupa Manuela de Molliendo y Angulo (1673-1699) i stanowi ikonograficzny dokument obrazujący niezwykle przepych obchodów kuzkańskiego święta¹⁵. Szlachta inkaska, choć na co dzień przejęła zwyczaje hiszpańskie w zakresie mody, na portretach oficjalnych czy wizerunkach powstających podczas świąt religijnych często przedstawiana była w tradycyjnych strojach, z elementami podkreślającymi pozycję społeczną ukazywanych postaci. Pojawia się zatem inkaska tunika (*unku*) czy też przynależne władcy dekoracyjne nakrycie głowy (*mascaypacha*). W sytuacjach oficjalnych sytuowało to inkaską szlachtę na pozycji mediatora łączącego obie kultury i społeczności: indiańską (lokalną) i kolonialną (hiszpańską)¹⁶. Kontrast pomiędzy strojem europejskim i inkaskim doskonale widać na podwójnym portrecie wykonanym w połowie XVIII wieku przez Marcosa Zapatę. Na obrazie przeznaczonym do kościoła Jezuitów w Cusco przedstawione zostały dwie pary w momencie zawierania związku małżeńskiego: kapitan-konkwistador Martín de Loyola i *ñusta* (inkaska księżniczka) Beatriz, córka inki Sayri Tupaka, oraz Juan de Borja i Lorenza *ñusta* de Loyola¹⁷. Strój inkaskiej

¹³ M. GAWRYCKI, *Chrystus jada cuy...*, s. 15.

¹⁴ Jedną z takich serii, ukazujących prekolumbijskich władców Peru, kazał namalować w 1572 r. wicekról Francisco de Toledo i wysłał ją następnie Filipowi II do Madrytu. Obrazy spłonęły w pożarze w 1734 r.; C. DEAN, *Inka Nobles: Portraiture and Paradox in Colonial Peru*, [w:] *Exploring New World Imagery*, red. D. Pierce, Denver 2005, s. 81-82.

¹⁵ Seria przedstawień przeznaczona była do kościoła Santa Ana w Cusco. W inwentarzu z XIX wieku wymienione jest 18 obrazów, ale dziś możemy zidentyfikować 16 przedstawień, 12 znajduje się w Museo Arzobispal del Arte Religioso w Cusco i cztery w kolekcjach prywatnych w Santiago de Chile; C. DEAN, *Los cuerpos...*, s. 61.

¹⁶ Tamże, s. 115-117.

¹⁷ L.E. WUFFARDEN, *Iglesia y Colegio de la Transfiguración, Cuzco, Perú*, [w:] *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, red. L.E. Alcalá, Madrid 2002, s. 126.

księżniczki Beatriz oraz przedstawionych powyżej członków jej rodziny i dworu odróżnia się w sposób zdecydowany od ubioru Europejczyków¹⁸ (il. 3).

W tej krótkiej charakterystyce malarstwa szkoły z Cusco warto też wspomnieć o tematach przedstawień. Wydaje się, że najchętniej wybierano Madonny. Możemy odnotować wiele typów ikonograficznych, do tradycji lokalnej należą z pewnością przedstawienia Virgen de Belén (wraz z historią cudownego przybycia wizerunku do Cusco), Virgen de Sunturhuasi (Matka Boska, która uchroniła już podbite przez hiszpańskich konkwistadorów miasto od ponownego przejścia go przez zbuntowanych Indian), Virgen de Cocharcas (il. 4) czy Virgen de Pomata oraz znane w Europie, ale malowane w zupełnie odmiennej stylistyce, Virgen del Rosario czy Virgen de la Candelaria. Jako najbardziej czczone wizerunki Chrystusa wskazać należy Jezusa Ukrzyżowanego z katedry w Cusco – Chrystusa od Trzęsień Ziemi (Cristo de los Temblores)¹⁹. Przedstawienie to powielane było wielokrotnie, a poza samym Cusco znane jest przede wszystkim w interpretacji malarskiej (il. 5). Świadczenia kultu związane z lokalnymi wezwaniem znów sięgają bardzo odległych terenów. Znów jako źródło posłużyć mogą nam inwentarze z regionu misji jezuickich wśród Indian Mojos. Poza wspomnianym już kuzkeńskim przedstawieniem Virgen de Belem w inwentarzach pojawiają się także zapiski na temat innych „cudownych wizerunków” z Cusco. W misji Santa Magdalena jako przedmiot kultu wymienione zostały „trzy duże gwoździe ze srebra dla Świętego Chrystusa od Trzęsień Ziemi, które pochodzą z tego oryginalnego [przedstawienia], które czci się w świętej katedrze w Cusco”²⁰. Natomiast w misji San Pedro znajdowała się osobna kaplica poświęcona Virgen de Cocharcas²¹. To wizerunek maryjny otaczany kultem z sanktuarium w miejscowości znajdującej się w połowie drogi między Cusco i Ayacucho. Typ przedstawienia ikonograficznego jest bardzo charakterystyczny. Matka Boska ukazana jest na ołtarzu (lub być może platformie procesyjnej), ponad nią znajduje się baldachim, a w tle i poniżej ołtarza udokumentowane zostały pielgrzymki do sanktuarium oraz sceny z życia codziennego wiejskiej ludności²². Wizerunek znany jest od początków XVII wieku i wywodzi się od

¹⁸ T. GISBERT, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz 2008, s. 153-157.

¹⁹ Chrystus od Trzęsień Ziemi, nazywany także Taytacha de los Temblores – imieniem częściowo wywodzącym się z języka keczua. „Tayta” w języku keczua znaczy „ojciec, pan”, a „taytacha” rozumie się jako „Bóg, ojciec nasz, nasz pan”; E. KUBIAK, *Quechuismos...*, s.118.

²⁰ ABNB, MyCh, vol. 1, I, f. 58 r.: „tres clavos grandes de plata para el Santo Christo de los Temblores sacado por el original, que se venera en la santa catedral del Cusco”.

²¹ ABNB, MyCh, vol. 1, I, f. 24 r.

²² *Museo Pedro de Osmá*, [katalog], Lima 2004, s. 86-87; C. DAMIAN, *The Virgin of the Andes. Art and Ritual in Colonial Cuzco*, Miami Beach 1995, s. 57-58.

słynnego przedstawienia *Virgen de Copacabana*. Matka Boska z Cocharcas jest jednym z najbardziej oryginalnych typów ikonograficznych Wicekrólestwa Peru²³, a wizerunek największą popularnością cieszył się w drugiej połowie XVIII stulecia²⁴.

Charakterystycznym tematem malarstwa andyjskiego są przedstawienia anielskie. Najczęściej powtarzającą się postacią jest Archanioł Michał, który nie tylko pojawia się w licznych przedstawieniach malarskich, ale także rzeźbiarskich czy też dekoracji reliefowej fasad kościołów. Kolejną postacią jest Archanioł Rafał z typowym dla siebie atrybutem (rybą), odnoszącym się do biblijnej historii o Tobiaszu, a wreszcie wizerunki mniej znane w Europie, takie jak Trony czy Moce, oraz typowe jedynie dla andyjskiego wyżu przedstawienia aniołów arkebuzerów²⁵.

Na zakończenie można zaznaczyć, że w regionie andyjskim i w samym Cusco niezwykle łatwo zmieniano medium artystyczne. Wiele przedstawień rzeźbiarskich powielanych było jako wizerunki malowane, bardzo często z zachowaniem całego otoczenia. Na obrazach widać fragmenty bogato złożonych ołtarzy, świeczniki czy wazy z kwiatami, które ustawiano przed cudownymi wizerunkami. Możemy to wiązać z tradycją hiszpańską ubierania figur świętych (szczególnie wizerunków Matki Boskiej). Często z inicjatywy fundatora stroju nową kreację cudownego wizerunku upamiętniano drukiem, a widoczne fragmenty oryginalnej rzeźby najczęściej ograniczone były jedynie do twarzy i dłoni²⁶. Zwyczaj ten cieszył się także popularnością w Ameryce Łacińskiej. Czarnobiałe grafiki (zarówno europejskie, jak i miejscowe) funkcjonowały jako wzory powtarzane przez artystów malarzy, którzy dodając kolory, elementy dekoracji i złocenia, tworzyli niepowtarzalne nowe kompozycje²⁷. Olga Isabel Acosta Luna podkreśla także, że w redakcji rzeźbiarskiej pierwowzory malar-

²³ H. SCHENONE, *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*, Buenos Aires 2008, s. 351-353.

²⁴ L.E. ALCALÁ, *The image of the Devout Indian: the Codification of Colonial Idea*, [w:] *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, red. I. Katzew, Los Angeles 2012, s. 241-242.

²⁵ R. MUJICA PINILLA, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima 1996 [1992], s. 249-269; J. DE MESA, T. GISBERT, *Ángeles y arcángeles*, [w:] *El retorno de los Ángeles*, red. J. de Mesa, La Paz 1996, s. 38-51; E. KUBIAK, *Motyw anioła w sztuce obszaru andyjskiego Wicekrólestwa Peru*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. I, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 387-393.

²⁶ Na temat drukowanych kopii wizerunków maryjnych patrz także: D. FREEDBERG, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005 [1989], s. 114-123; M. STANFIELD-MAZZI, *Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson 2013, s. 139-146.

²⁷ S.L. STRATTON-PRUIT, „Dressed Sculpture” Paintings, [w:] *Journeys to New Worlds. Spanish and Portuguese colonial art in the Roberta and Richard Huber Collection*, red. S.L. Stratton-Pruit, M.A. Castro, Philadelphia 2013, s. 66.

skich interpretacji opracowywane były z niezwykłą dokładnością, autorka określiła nawet tę tendencję jako „obsesyjny realizm”, osiągnięty poprzez barwną polichromię, stroje i biżuterię. Rzeźbiona Matka Boska powinna była wyglądać jak „żyjąca kobieta”, malarskie interpretacje mają zaś na celu przedstawienie nie prawdziwej Marii, ale prawdziwego cudownego wizerunku wraz z jego otoczeniem²⁸. Jako przykład ilustrujący to zjawisko, można zaprezentować malarski wizerunek cudownej figury maryjnej z sanktuarium w Copacabanie, który znajduje się w klasztorze Rekoletów w Cusco, czy wspomiane już przedstawienie malarskie *Virgen de Cocharcas* (il. 4).

2. WSPÓŁCZESNE MALARSTWA NEOBAROKOWE W CUSCO

Barokowe malarstwo kuzkeńskie nie należy jednak do przeszłości, również dzisiaj działają warsztaty, w których powstają obrazy neokolonialne naśladowujące stylistycznie dawne przedstawienia. Oczywiście, współczesna sztuka dewocyjna Cusco nie ogranicza się do kopii malarstwa barokowego, ale często jest twórczą interpretacją kompozycji kolonialnych. Dawna dzielnica San Blas nadal zachowała swoje funkcje dzielnicę artystyczną, a w dziesiątkach sklepików można kupić współczesne rękodzieło i wyroby rzemiosła (tzw. *artesanía*). Przepych i bogactwo neobarokowych przedmiotów do dziś przykuwa uwagę kupujących i właśnie tam spotyka się kopie obrazów kolonialnych, wykonane tą samą techniką co przed laty (olej na płótnie), choć z użyciem odmiennych, uwspółcześnionych, materiałów²⁹.

Większość dzieł powstających dzisiaj w Cusco pozostaje anonimowa, podobnie jak w epoce baroku (il. 6, 7), tylko nieliczni artyści sygnują swoje dzieła i sprzedają je we własnych galeriach. Nadal jest to przeważnie praca kolektywna, większość dzieł powstaje w trzech odrębnych warsztatach, jeden artysta maluje krajobraz i szaty, kolejny twarze i dłonie, a następny nakłada złocenia. Zgodnie z życzeniem klientów niektóre obrazy są „postarzane”, by zapewnić im charakterystyczny dla barokowego malarstwa koloryt (il. 8, 9). Nie zawsze zachowana jest ta sama powyżej opisana kolejność wykonywania poszczególnych etapów prac i tylko najlepsi mistrzowie wykonują swoje dzieła w całości.

²⁸ O.I. ACOSTA LUNA, *Milagrosas Imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid–Frankfurt am Main 2011, s. 397; patrz także: L.E. ALCALÁ, *On perceptions of Value in Colonial Art*, [w:] *Journeys...*, s. 23.

²⁹ W świat malarstwa neobarokowego wprowadził mnie Alfredo Pacheco Venero, właściciel niewielkiego sklepiku „Galería de Artesanía «Fenix»”. W 2008 r. po raz pierwszy mogłam tam zobaczyć, jak powstają płótna neokolonialne oraz poznać kolejne etapy pracy nad nimi.

Kopie obrazów kolonialnych spełniają funkcje dewocyjne w samym Cusco lub innych miastach Peru i Ameryki Południowej; dobrym przykładem może być przedstawienie Virgen de Belén. Obraz kolonialny ukazujący historię podróży cudownego wizerunku został namalowany przez Basilia de Santa Cruz Pumacallę w latach 1693-1698 i nosi tytuł „Virgen de Belén con el obispo Manuel de Mallinedo y Angulo como donante”³⁰. Powstał on dla katedry w Cusco i tam znajduje się do dziś. Jednak wierni rodzimej parafii Nuestra Señora de Belén zapragnęli mieć podobną kompozycję także w swojej świątyni, zamówiono zatem kopię, która zawisła w prezbiterium kościoła (il. 10). Badania nad malarstwem neobarokowym w Cusco dopiero się rozpoczynają, powstały dwie książki³¹ i kilka artykułów o charakterze popularnonaukowym włoskich autorów.

O popularności obrazów barokowych w samym Cusco świadczy fakt, że podczas organizowanego przez władze miasta konkursu malarstwa „na żywo” (*Qosqoruna*) w 2014 r. określono dwie kategorie. Ocenie poddawano obrazy o tematyce dowolnej oraz wizerunki utrzymane w konwencji neobarokowego malarstwa kuzkeńskiego. Konkurs wygrał Artemio Coanqui Carrasco, a wyróżnieni zostali za swoje prace bracia William i Robert Quispe Huari. Wszyscy wymienieni artyści tworzą swoje prace samodzielnie, choć Artemio czasami korzysta z pomocy przy złoceniach obrazów.

William i Robert wierniej kopiują obrazy kolonialne. Pierwszy z nich ukończył akademię, a drugi jest samoukiem. W ich dziełach bez trudu można rozpoznać obrazy Diego Quispe Tito (il. 11) czy Marcosa Zapaty. Nie koncentrują się na bardzo efektownych złoceniach, które są tylko jednym z elementów malarstwa kuzkeńskiego, ale odwołują się przede wszystkim do niderlandyzującej tradycji, bardzo silnie obecnej w malarstwie andyjskim, szczególnie w wieku XVII. Dla obu artystów malarstwo neobarokowe jest jednym z wybranych gatunków, choć nie jedynym, ale obaj podkreślają, że sprzedaż takich obrazów przynosi najlepsze dochody³².

Artemio Coanqui Carrasco należy do starszego pokolenia³³ (urodził się 22 lutego 1967 r.) i ukończył Akademię de Bellas Artes w Cusco imienia Diego

³⁰ Virgen de Belén z biskupem Manuelem de Mallinedo y Angulo jako donatorem.

³¹ R. SCOTTI, *Barocco Andino: Arcangeli guerrieri, madonne e dee, santi meticci*, Torino 2009; R. SCOTTI, M. CENTINI, *Barocco Andino Contemporáneo: Arcangeles guerreros, virgenes y diosas, Santos mestizos*, Verdello–Bergamo 2013.

³² Rozmowa z artystami przeprowadzona w pracowni Roberta Niltona Quispe Huariego w dniu 20.06.2015 r.

³³ Rozmowa z artystą przeprowadzona w pracowni Artemia Coanquiego Carrasca w dniu 17.06.2015 r.

Quispe Tito, jednak artysta twierdzi, że w kuzkeńskiej szkole nigdy nie uczono tradycyjnych technik malarskich. Po krótkiej przygodzie z malarstwem nowoczesnym Artemio powrócił do malarstwa tradycyjnego. Uważa swoje obrazy za indywidualne dzieła, coś więcej niż tylko kopie obrazów kolonialnych. Niektóre z nich sygnuje. Często dodaje elementy, które nie istniały na oryginalnych płótnach. Krajobraz w tle zmienia w jednorodne barwne, złote lub srebrne struktury. Niektórym elementom przypisuje skomplikowaną indiańską symbolikę, zupełnie nieczytelną dla przeciętnego widza. Czasami, jak robią to także inni artyści, ubiera swoje postacie w stroje wykonane z tradycyjnych indiańskich tkanin. W twórczości Artemia najczęściej pojawiają się aniołowie i archaniołowie (il. 12, 14) oraz wizerunki Matki Boskiej (il. 14). Malarz jest także autorem kompozycji prezentujących postać Chrystusa, scen ewangelicznych, takich jak na przykład *Ecce Homo* czy *Ostatnia Wieczerza*; odwołuje się niejednokrotnie także do tradycji inkaskiej i metyskiej (il. 11).

3. MALARSTWO NEOBAROKOWE JAKO ELEMENT IDENTYFIKACJI W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ

Już w okresie po odzyskaniu niepodległości przez Peru Cusco stało się symbolem dawnego, antycznego imperium inkaskiego i miejscem „przebudzenia” pamięci historycznej. Ceremonie publiczne organizowane po zwycięstwie nad Koroną Hiszpańską definiowały wyraźnie bezpośrednie relacje pomiędzy Inkami i wyzwolicielami. W 1825 r. zorganizowana w Cusco parada związana z sukcesami militarnymi wyruszyła z dawnej świątyni słońca Qorikanchy, a zakończyła się przed ratuszem – w ten sposób starano się nadać paradzie status łącznika pomiędzy dawną świetnością i wyczekiwaną z nadziejami przyszłością. Proces ten postępował w okresie konfederacji (1936-1939), choć wydaje się, że nie tyle promowany był przez głowę państwa Andresa de Santa Cruz, ile raczej był wynikiem dążeń samych kuzkeńczyków³⁴.

Po stagnacji i regresie w drugiej połowie XIX wieku zmiany przyszły pod koniec stulecia. Koniec wieku XIX był w Peru okresem przemian w świadomości zarówno metysko-indiańskiego chłopstwa, jak i peruwiańskiej elity intelektualnej³⁵. Problem dyskryminacji Indian w górskich regionach Peru (sierry)

³⁴ N. MAJLUF, *De la rebelión al museo. Genealogías y retratos de los incas 1781-1900*, [w:] *Los incas, reyes del Perú*, red. T. Cummins, Lima 2005, s. 276–279.

³⁵ Na temat zmian świadomości i ruchów indygenistycznych w Cusco oraz zjawisk *cusqueñismo* patrz szerzej: E. KUBIAK, *Reinterpretacje. Percepcja i recepcja dzieł architektury na przykładzie świątyń jezuickich Ameryki Południowej okresu kolonialnego*, Łódź 2015, s. 217-220.

zaczął być dostrzegany przez coraz szersze kręgi głównego nurtu społeczeństwa. Indygeniści i reformiści ze środowisk akademickich byli najważniejszymi w tym okresie promotorami „kwestii indiańskiej”. Początek wieku XX to okres wzmożonej aktywności organizacji i ugrupowań o charakterze indygenistycznym. Bogata historia miasta, jego imperialna przeszłość oraz uwarunkowania społeczne zdecydowały o tym, że Cusco od początku XX wieku stało się jednym z głównych ośrodków rozwoju nurtów reformatorskich i odrodzeniowych związanych ze społecznościami indiańskimi³⁶. I tak – w latach dwudziestych XX wieku został zapoczątkowany fenomen określany jako *cusqueñismo*. Początkowo był on związany z ruchami indygenistycznymi, z czasem został utożsamiony z poczuciem lokalnego patriotyzmu i silną samoidentyfikacją mieszkańców, dla których Cusco stało się przedmiotem dumy. *Cusqueñismo* było stale opisywane i dyskutowane zarówno w kręgach intelektualistów, jak i przez samych mieszkańców³⁷. Jak się wydaje, postulat „cusqueñizar a los cusqueños” znalazł odzwierciedlenie w życiu lokalnej społeczności³⁸. Istotnym elementem idei *cusqueñismo* jest identyfikacja z samym Cusco i z całym regionem. Początkowo podziwiano przede wszystkim inkaskie tradycje i okres świetności sprzed przybycia Hiszpanów, jednak z czasem doceniono także niezwykle bogatą i barwną spuściznę kolonialną.

Za moment przełomowy, w którym mieszkańcy Cusco wypowiedzieli się na temat swojej historii, można uznać trzęsienie ziemi w 1950 r. Miasto w znacznej części zostało zniszczone, a wiele kościołów i klasztorów z okresu kolonialnego zostało zrujnowanych³⁹. Wówczas nadeszła pora na decyzję, w jakim stopniu także i te zabytki należy uznać za ważne, oraz czy warto inwestować w przywracanie im dawnej świetności. Dość szybko, przy wsparciu UNESCO,

³⁶ M. KANIA, 1909-2009: ewolucja idei *cusqueñismo* w stulecie ruchu Reformy Uniwersyteckiej w Cusco, [w:] *Ruchy społeczne i etniczne w Ameryce Łacińskiej*, red. K. Derwich, M. Kania, Kraków 2011, s. 100-104; J. PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA, *Tradycje oporu w Andach. Mobilizacje indiańskochłopskie w Peru od XVI do XX wieku*, Łódź 2015, s. 138.

³⁷ M.H. MILLA, *Cincuenta años de cusqueñismo*, „Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco” 1993-1994, nr 14, s. 1-15; T. GUTIÉRREZ SAMANEZ, *Las impulsoras del cusqueñismo y del Inti Raymi*, „Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco” 1993-1994, nr 14, s. 47-54.

³⁸ J.A. GUTIÉRREZ SAMANEZ, *Humberto Vidal y la creación de las fiestas del Cusco*, „Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco” 1993-1994, nr 14, s. 23. Termin *cusqueñismo* po raz pierwszy został użyty przez José Ángela Escalante w artykule opublikowanym w 1928 r. w czasopiśmie „Mundial”; C. NIETO DEGREGORI, *Tres momentos en la evolución del cusqueñismo*, „Márgenes. Encuentro y debate” 7(1995), nr 13-14, s. 114.

³⁹ M. KANIA, *Prekolumbijski image Peru. Rola archeologii i dziedzictwa inkaskiego w kształtowaniu peruwiańskiej tożsamości narodowej*, Kraków 2010, s. 283.

w ramach którego została powołana specjalna komisja koordynująca prace restauracyjne⁴⁰, odnowiono nie tylko obiekty przedhiszpańskie, ale także zabytki okresu kolonialnego⁴¹.

W przypadku Cusco poczucie dumy z własnej historii, kultury i zabytków rozszerzyło się zarówno przestrzennie, jak i chronologicznie – dotyczy już nie tylko samego miasta, ale całego regionu; fenomen *cusqueñismo* zaczyna obejmować nie tylko odwołania do okresu dawnej świetności państwa inkaskiego, ale też spuściznę czasów kolonialnych. Przekonanie Andyjczyków o dużym znaczeniu ich kultury jest niezwykle silne, stanowi też odpowiedź na marginalizację społeczności Indian oraz prowincjonalizację odległych od stolicy terenów sierry.

Dzisiejsze poszukiwania tożsamości regionu nie ograniczają się do czasów prekolumbijskich, ale coraz częściej wysoko oceniana jest także spuścizna kolonialna. Dla artystów Cusco nie istnieje zresztą podział na dwie odrębne kultury: inkaską i kolonialną. Tradycja i historia jest jedna, łącząca zarówno elementy pochodzenia europejskiego, jak i lokalnego, tworząca ich synkretyczną mieszanekę – metysaż kulturowy. Jak wynika z wypowiedzi samych malarzy, tak samo ważna jest powaga procesji katolickiego Bożego Ciała, jak i codzienna dbałość o kultywowanie w rodzinie indiańskich tradycji; zachwyty mieszkańców Cusco budzą zarówno barwy i złocenia obrazów barokowych i neobarokowych, jak i melodyjne brzmienie języka keczua.

BIBLIOGRAFIA

ABNB, MyCh, vol. 1, I – Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Boliwia, Sucre). Fondo Mojos y Chiquitos, Colección Gabriel René-Moreno, Signatura: 1, I. Inventarios de los bienes, así de Iglesia como Temporalidad, secuestrados en los pueblos de Loreto, Trinidad, San Javier, San Pedro, Santa Ana, Exaltación, Magdalena, San Ignacio y Reyes desde del 4 de Octubre hasta el 16 de Diciembre de 1767 y son extendidos por los comisarios que para el efecto destacó el jefe de extrañamiento de Mojos Don Antonio Aymerich y formalizados por este en Loreto

⁴⁰ Tamże, s. 283-284.

⁴¹ G. KUBLER, *Cuzco: Reconstruction of the Town and Restoration of its Monuments*, Paris 1962.

- ABNB, MyCh, vol. 24, II – Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Boliwia, Sucre). Fondo Mojos y Chiquitos, Colección Gabriel René-Moreno, Signatura: 24, II. Relación informativa sobre el estado y modo de ser general de las misiones de Chiquitos, y sobre arreglos para ellas consultados con vista de su ulterior gobierno y administración temporal y espiritual. Por el Itmo. Sr. Obispo dr D. Francisco Ramón de Herboso.
- ACOSTA LUNA Olga Isabel, *Milagrosas Imagenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid–Frankfurt am Main 2011.
- ALCALÁ Luisa Elena, *On perceptions of Value in Colonial Art.*, [w:] *Journeys to New Worlds. Spanish and Portuguese colonial art in the Roberta and Richard Huber Collection*, red. Suzanne L. Stratton-Pruit, Mark A. Castro, Philadelphia 2013, s.18-27.
- ALCALÁ Luisa Elena, *The image of the Devout Indian: the Codification of Colonial Idea*, [w:] *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, red. Iлона Latzew, Los Angeles 2012, s. 226-249.
- D’ALESSIO Vito, *VERA DEL CARPIO Manuel Julio, A arte mestiça: Escola Cusquenha de Pintura*, São Paulo 2012.
- Barroco peruano*, red. R. Mujica Pinilla, Lima 2002.
- Barroco peruano 2*, red. R. Mujica Pinilla, Lima 2003.
- COSSIO Y DEL POMAR Felipe, *Historia crítica de la pintura en el Cuzco*, Cuzco 1922.
- COSSIO Y DEL POMAR Felipe, *Pintura colonial: escuela cuzqueña*, Cuzco 1928.
- DAMIAN Carol, *The Virgin of the Andes. Art. and Ritual in Colonial Cuzco*, Miami Beach 1995.
- DEAN Carolyn, *Inka Nobles: Portraiture and Paradox in Colonial Peru*, [w:] *Exploring New World Imagery*, red. Donna Pierce, Denver 2005, s. 79-103.
- DEAN Carolyn, *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, Lima 2002 [1999].
- FREEDBERG David, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005 [1989].
- GAWRYCKI Marcin Florian, *Chrystus jada cuy. Latynoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Warszawa 2014.
- GISBERT Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz 2008.
- GUTIÉRREZ SAMANEZ Julio A., *Humberto Vidal y la creación de las fiestas del Cusco*, „Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco” 1993-1994, nr 14, s. 17-33.
- GUTIÉRREZ SAMANEZ Tania, *Las impulsoras del cusqueñismo y del Inti Raymi*, „Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco” 1993-1994, nr 14, s. 47-54.
- HINOJOSA GÁLVEZ Alfredo, *La pintura cusqueña en la ideología Andina*, Lima 2012.

- KANIA Marta, 1909-2009: ewolucja idei cusqueñismo w stulecie ruchu Reformy Uniwersyteckiej w Cusco, [w:] Ruchy społeczne i etniczne w Ameryce Łacińskiej, red. Karol Derwich, Marta Kania, Kraków 2011, s. 99-126.
- KANIA Marta, Prekolumbijski image Peru. Rola archeologii i dziedzictwa inkaskiego w kształtowaniu peruwiańskiej tożsamości narodowej, Kraków 2010.
- KUBIAK Ewa, Motyw anioła w sztuce obszaru andyjskiego Wicekrólestwa Peru, [w:] Anioł w literaturze i kulturze, t. I, red. Jolanta Ługowska i Jacek Skawiński, Wrocław 2004, s. 387-393.
- KUBIAK Ewa, Quechuisimos en el espacio público del Cusco y su región cercana, (praca magisterska napisana w Katedrze Filologii Hiszpańskiej Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Waczesława Nowikowa), Łódź 2016.
- KUBIAK Ewa, Reinterpretacje. Percepcja i recepcja dzieł architektury na przykładzie świątyń jezuickich Ameryki Południowej okresu kolonialnego, Łódź 2015.
- KUBLER George, Cuzco: Reconstruction of the Town and Restoration of its Monuments, Paris 1962.
- MAJLUF Natalia, De la rebelión al. museo. Genealogías y retratos de los incas 1781-1900, [w:] Los incas, reyes del Perú, red. Thomas Cummins, Lima 2005, s. 251-319.
- MARIÁTEGUI OLIVA Ricardo, Pintura cuzqueña del siglo XVII: los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la Iglesia de Santa Ana del Cuzco, Lima 1951.
- MESA de José, GISBERT Teresa, Ángeles y arcángeles, [w:] El retorno de los Angeles, red. José de Mesa, La Paz 1996, s. 38-51.
- MESA de José, GISBERT Teresa, Historia de la pintura cuzqueña, La Paz 1982.
- MESA de José, GISBERT Teresa, Historia de la pintura cuzqueña, Buenos Aires 1962.
- MILLA Miguel H., Cincuenta años de cusqueñismo, „Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco” 1993-1994, nr 14, s. 1-15.
- MUJICA PINILLA Ramón, Ángeles apócrifos en la América virreinal, Lima 1996 [1992]. Museo Pedro de Osma, [katalog], Lima 2004.
- NIETO DEGREGORI Carlos, Tres momentos en la evolución del cusqueñismo, „Márgenes. Encuentro y debate” 7(1995), nr 13-14, s. 113-161.
- PENHOS Marta, Pintura de la región Andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados, [w:] Pintura de los reinos, vol. III, Identidades compartidas. Territorios del Mundo hispánico, siglos XVI-XVIII, red. Juana Gutierrez Haces, México 2009, s. 820-877.
- PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA Joanna, Tradycje oporu w Andach. Mobilizacje indiańsko-chłopskie w Peru od XVI do XX wieku, Łódź 2015.

- SANDWEISS Daniel H., WING Elizabeth S., Ritual Rodents: The Guinea Pigs of Chincha, Peru, „Journal of Field Archaeology” 24(1997), nr 1, s. 47-58.
- SCHENONE Héctor, Santa María. Iconografía del Arte Colonial, Buenos Aires 2008.
- SCOTTI Riccardo, Barocco Andino: Arcangeli guerrieri, madonne e dee, santi meticci, Torino 2009.
- SCOTTI Riccardo, Centini, Massimo, Barocco Andino Contemporáneo: Arcangeles guerros, virgenes y diosas, Santos mestizos, Verdello–Bergamo 2013.
- SIRACUSANO Gabriela, El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las practicas culturales andinas. Siglos XVI-XVII, Buenos Aires 2005.
- STANFIELD-MAZZI Maya, Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes, Tucson 2013.
- STRATTON-PRUIT Suzanne L., „Dressed Sculpture” Paintings, [w:] Journeys to New Worlds. Spanish and Portuguese colonial art in the Roberta and Richard Huber Collection, red. Suzanne L. Stratton-Pruit, Mark A. Castro, Philadelphia 2013, s. 66.
- WOŁOSZYN Janusz Z., Dziwne losy świnki morskiej (po obu stronach Atlantyku), „Przełęcz Historyczny” 102(2011), z. 4, s. 635-655.
- WUFFARDEN, LUIS EDUARDO, Iglesia y Colegio de la Transfiguración, Cuzco, Perú, [w:] Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica, red. Luisa Elena Alcalá, Madrid 2002, s. 116-129.

SPIS ILUSTRACJI

1. *Wizerunki św. Dominika i św. Franciszka*, pinakoteka w klasztorze Santa Catalina w Arequipie (Peru); fot. E. Kubiak, 2015.
2. Plótno w czterema wizerunkami (*Chrystus Bolesny, Matka Boska Bolesna, dwa przedstawienia Matki Boskiej karmiącej Dzieciątka*) z kościoła San Francisco de Paula y Santa Cruz w Uquía (Argentyna); M. Penhos, *Pintura de la region Andina...*, s. 871.
3. *Małżeństwo kapitana-konkwistadora Martina de Loyoli i niusty Beatriz, córki inki Sayri Tupaka oraz małżeństwo Juana de Borjy i Lorenzy niusty de Loyoli*, XVIII wiek, kościół Jezuitów, Cuzco; L.E. Wuffarden, *Iglesia y Colegio de la Transfiguración, Cuzco, Perú*, s. 126.
4. *Virgen de Cocharcas*, obraz anonimowy, 1767 r., kolekcja prywatna, Lima (C. Damian, *The Virgin of the Andes...*, s. 59); *Virgen de Copacabana*, XVII wiek, obraz anonimowy, klasztor Franciszkanów Rekoletów, Cusco, Peru (L.E. Alcalá, *On perceptions...*, s. 23).
5. *Cristo de los Temblores* z katedry w Cusco, rzeźba anonimowa XVII wiek, procesja podczas Wielkiego Poniedziałku, Cusco (fot. E. Kubiak, 2010); *Cristo de los Temblores*, obraz anonimowy, klasztor Las Nazarenas w Cusco; fot. E. Kubiak, 2015.

6. *Ostatnia Wieczerza*, obraz anonimowy, zbiory prywatne; fot. E. Kubiak, 2015.
7. *Virgen de Candelaria*, obraz anonimowy, zbiory prywatne autorki; *Cristo de los Temblores*, obraz anonimowy, zbiory prywatne autorki; fot. E. Kubiak, 2016.
8. Luis Alfredo Pacheco Venero w swojej galerii przy pracach nad wykończeniem neobarokowego obrazu przedstawiającego *Aniola Arkebuzera*, Cusco; fot. E. Kubiak, 2010.
9. Różne etapy powstawania współczesnych płócien neobarokowych w Cusco, fotografie wykonane w „Galería de Artesanía «Fenix»” w Cusco (właściciel: Luis Alfredo Pacheco Venero); fot. E. Kubiak, 2013.
10. Basilio de Santa Cruz Pumacalla, *Virgen de Belén con el obispo Manuel de Malledo y Angulo como donante* (1693-1698), Catedral de Cusco, Perú; Copia de la obra de Basilio de Santa Cruz Pumacalla, *Virgen de Belén con el obispo Manuel de Malledo y Angulo como donante*, 2005, Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Cusco, Perú; fot. E. Kubiak, 2012.
11. Thomas de Leu, *Św. Sebastian*, grafika wg kompozycji Aegidiusa Sadalera II, wg kompozycji malarskiej Jacopa Palmy Młodszego; naśladowca Diego Quipse Tito, *Św. Sebastian*, XVII wiek, Museo de Santa Catalina, Cusco, Peru (źródło: www.colonialart.org); Robert Nilton Quispe Huari, *Św. Sebastian*, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015.
12. Artemio Coanqui Carrasco, malarz prezentujący obraz *Aniola Arkebuzera*, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015.
13. Artemio Coanqui Carrasco, *Małżeństwo konkwistadora i żony*, obraz niedokończony; Para inkaska, szkic, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015.
14. Artemio Coanqui Carrasco, *Archanioł Gabriel* (fragment obrazu); *Matka Boska z Dzieciątkiem*, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015.

MALARSTWO SZKOŁY KUZKEŃSKIEJ (*ESQUELA CUSQUEÑA*) JAKO PRZEJAW TOŻSAMOŚCI ANDYJSKIEJ DAWNIEJ I DZIŚ

Streszczenie

Malarstwo szkoły kuzkeńskiej rozwijało się w mieście Cusco oraz w całym regionie kuzkeńskim w XVII i XVIII wieku. Jego wpływ nie ograniczał się jednak do tego obszaru. W licznych źródłach znaleźć można informacje na temat wpływu malarstwa z Cusco na odległe regiony Wicekrólestwa Peru. Istnieje silnie zakorzeniona tradycja uznająca malarstwo kuzkeńskie za przejaw kulturowego krzyżowania ras. Z łatwością można wskazać na hiszpańskie (kolonialne) oraz tubylcze (indiańskie) cechy reprezentacyjne, zarówno w aspekcie formalnym, jak i semantycznym. Malarstwo kuzkeńskie nie jest sprawą minioną. Obecnie istnieją pracownie, w których powstają obrazy neobarokowe, stylistycznie naśladowujące ten rodzaj malarstwa. Chciałabym zaprezentować pochodzące z nich barokowe płótna oraz kolejne etapy pracy nad nimi, wykorzystując badania terenowe z roku 2013, a także zdjęcia zrobione w Galería de Artesanía „Fenix” w Cusco, którą prowadzi Luis Alfredo Pacheco Venero. W tym kontekście istotne znaczenie ma namysł nad „cusqueñis-

mo”, zjawiskiem typowym dla Cusco z okresu lat dwudziestych XX wieku. Zastanowić się należy, czy obejmuje ono tylko tradycję Inków, czy również sztukę kolonialną. Współcześnie poszukiwanie tożsamości regionalnej nie ogranicza się bowiem do epoki prekolumbijskiej, ale coraz częściej doceniane jest dziedzictwo kolonialne.

Słowa kluczowe: malarstwo kuzkeńskie; malarstwo barokowe; sztuka kolonialna; neobarok; sztuka peruwiańska.

PAINTING OF THE CUSCO SCHOOL (*ESQUELA CUSQUEÑA*)
AS A MANIFESTATION OF THE ANDEAN IDENTITY PAST AND PRESENT

S u m m a r y

Painting of the Cusco school developed in the city itself and in the Cusco region in the 17th and 18th centuries. Its influence was not limited to this area; information about the presence of paintings from Cusco in distant regions of the Viceroyalty of Peru can be found in numerous sources. The tradition which acknowledged Cuscan painting to be a manifestation of cultural mestizaje is extremely strong. We can easily point at Spanish (Colonial) as well as native (Indian) features in both formal and semantic aspects of representations. However, Cuscan painting is not a matter of the past; nowadays there are still workshops which produce neo-baroque pictures, stylistically imitating former painting. I would like to present neo-baroque canvas and subsequent stages of work on them, using field research from 2013 and photographs taken in Galería de Artesanía „Fenix” in Cusco, run by Luis Alfredo Pacheco Venero. What is important in the summary is reflections on “cusqueñismo”, a phenomenon typical of the city since the 1920s and wondering whether within its scope there is a place not only for the Inka tradition, but also for the colonial art. Modern searching for regional identity is not limited to the pre-Columbian era, but more and more often highly assesses the Colonial legacy.

Key words: Cuscan painting; baroque painting; colonial art; neo-baroque; Peruvian art.



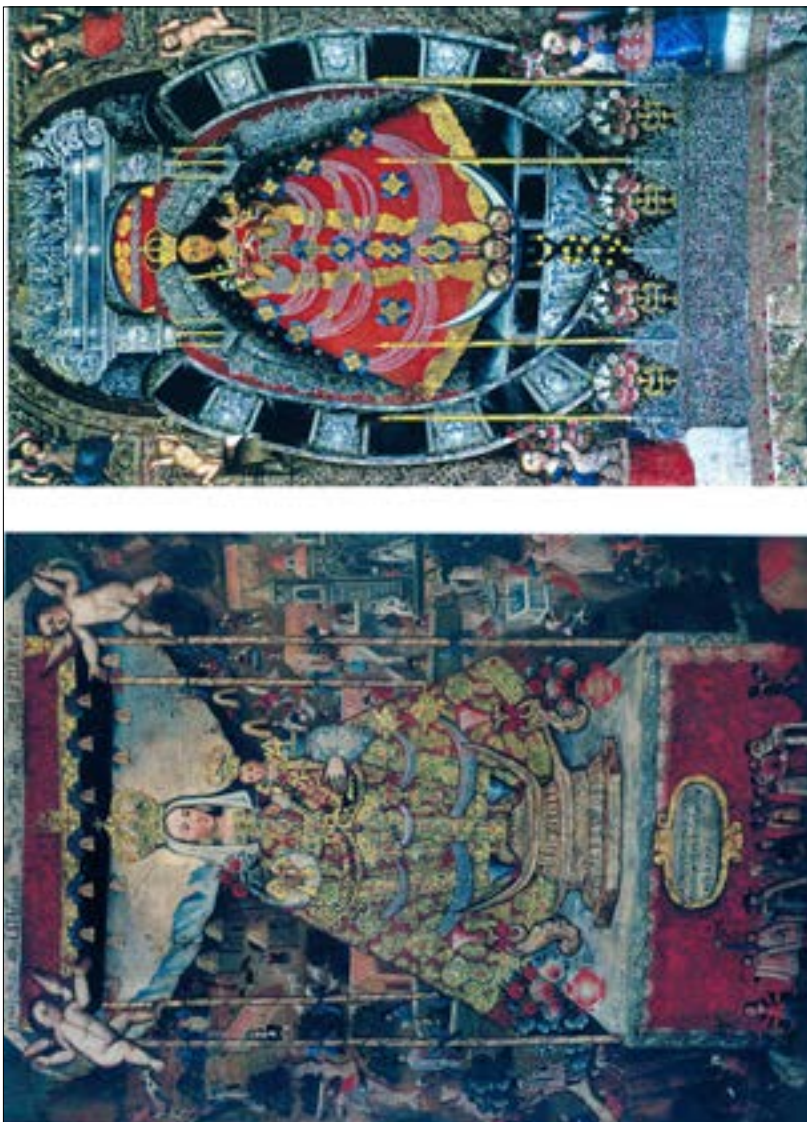
1. *Wizerunki św. Dominika i św. Franciszka*, pinakoteka w klasztorze Santa Catalina w Arequipie (Peru);
fot. E. Kubiak, 2015



2. Płótno w czterema wizerunkami (*Chrystus Bolesny, Matka Boska Bolesna, dwa przedstawienia Matki Boskiej karmiącej Dzieciątko*) z kościoła San Francisco de Paula y Santa Cruz w Uquía (Argentyna); M. Penhos, *Pintura de la region Andina...*, s. 871



3. Małżeństwo kapitan-konkwistadora Martina de Loyoli i żony Beatriz, córki inki Sayri Tupaka oraz małżeństwo Juana de Borja i Loreny żony de Loyoli, XVIII wiek, kościół Jezuitów, Cuzco; L.E. Wuffarden, *Iglesia y Colegio de la Transfiguración, Cuzco, Perú*, s. 126



4. *Virgen de Cocharcas*, obraz anonimowy, 1767 r., kolekcja prywatna, Lima (C. Damian, *The Virgin of Andes...*, s. 59);
Virgen de Copacabana, XVII wiek, obraz anonimowy, klasztor Franciszkanów Rekoletów, Cusco, Peru;
 L.E. Alcalá, *On perceptions...*, s. 23



5. *Cristo de los Temblores* z katedry w Cusco, rzeźba anonimowa, XVII wiek, procesja podczas Wielkiego Poniedziałku, Cusco (fot. E. Kubiak, 2010); *Cristo de los Temblores*, obraz anonimowy, klasztor Las Nazarenas w Cusco; fot. E. Kubiak, 2015



6. *Ostatnia Wieczerza*, obraz anonimowy, zbiory prywatne; fot. E. Kubiak, 2015



7. *Virgen de Candelaria*, obraz anonimowy, zbiory prywatne autorki; *Cristo de los Temblores*, obraz anonimowy, zbiory prywatne autorki; fot. E. Kubiak, 2016



8. Luis Alfredo Pacheco Venero w swojej galerii przy pracach nad wykończeniem neobarokowego obrazu przedstawiającego *Aniola Arkebuzera*, Cusco; fot. E. Kubiak, 2010



9. Różne etapy powstawania współczesnych płócien neobarokowych w Cusco, fotografie wykonane w Galeria de Artesanía „Fenix” w Cusco (właściciel: Luis Alfredo Pacheco Venero); fot. E. Kubiak, 2013



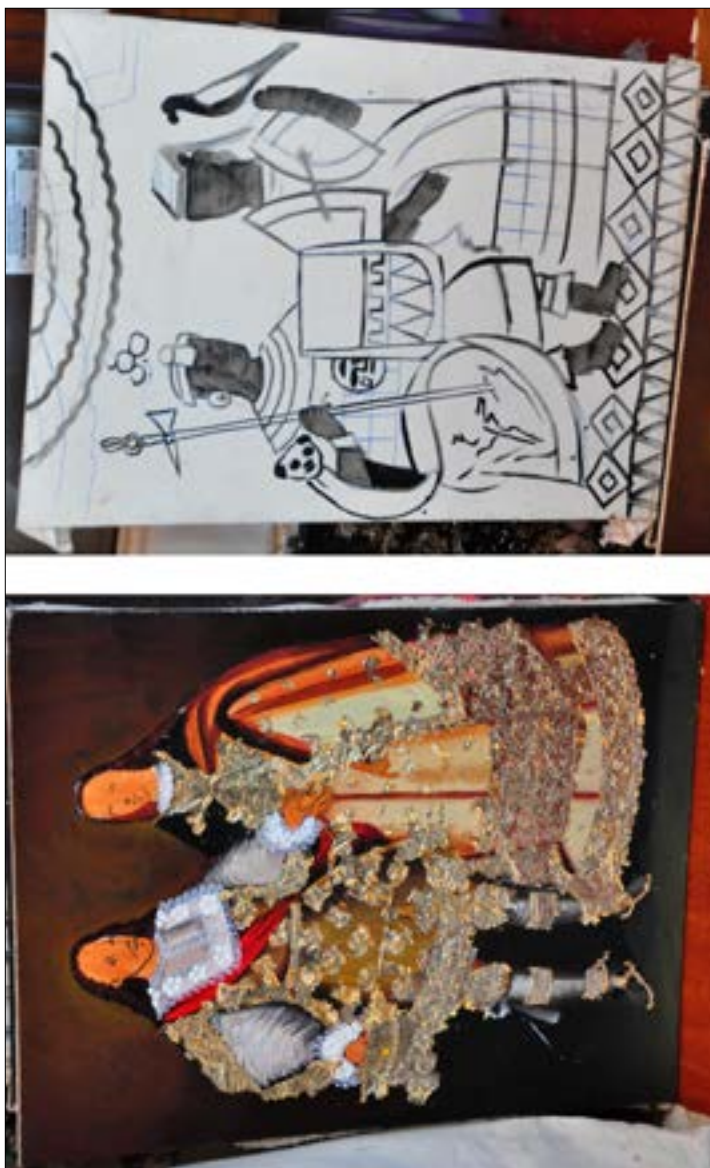
10. Basilio de Santa Cruz Pumacalla, *Virgen de Belén con el obispo Manuel de Mallinedo y Angulo como donante* (1693-1698), Catedral de Cusco, Perú;
 Copia de la obra de Basilio de Santa Cruz Pumacalla, *Virgen de Belén con el obispo Manuel de Mallinedo y Angulo como donante*, 2005, Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Cusco, Perú; fot. E. Kubiak, 2012



11. Thomas de Leu, *Św. Sebastian*, grafika według kompozycji Aegidiusa Sadalera II, według kompozycji malarskiej Jacopa Palmy Młodszego; naśladowca Diego Quipse Tito, *Św. Sebastian*, XVII wiek, Museo de Santa Catalina, Cusco, Peru (źródło: www.colonialart.org); Robert Nilton Quispe Huari, *Św. Sebastian*, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015



12. Artemio Coanqui Carrasco, malarz prezentujący obraz *Aniola Arkebuzera*, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015



13. Artemio Coanqui Carrasco, *Małżeństwo konkwistadora i żony*, obraz niedokończony;
Para inkaska, szkic, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015



14. Artemio Coanqui Carrasco, *Archanioł Gabriel* (fragment obrazu);
Matka Boska z Dzieciątkiem, zbiory własne artysty, pracownia; fot. E. Kubiak, 2015