

Małgorzata POPCZYK*

O WĘDRÓWCE TENDENCJI W MALARSTWIE Z EUROPY DO NOWEGO ŚWIATA, CZYLI MEKSYK SURREALISTYCZNY

*About a Migration of Tendencies in Painting from Europe to the New World:
Surrealism in Mexico*

Streszczenie:

Kiedy w Europie wybuchła druga wojna światowa, w rządzonym przez Prezydenta Lázaro Cárdenasa Meksyku znalazła schronienie grupa europejskich surrealistów, do której należeli m.in. Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo i Alice Rahon. Choć po zakończeniu konfliktu w Europie część z nich wróciła na Stary Kontynent, znaleźli się też tacy, którzy z Meksyku uczynili swoją drugą ojczyznę. Niniejszy artykuł w zwięzły sposób ukazuje proces przenoszenia idei surrealistycznych, przede wszystkim w malarstwie, ze Starego do Nowego Świata. Przedstawione zostały pierwsze kontakty surrealistów z Meksykiem, duchowe powiązania pomiędzy surrealizmem i kulturą meksykańską, a także moment zorganizowania pierwszej międzynarodowej wystawy sztuki surrealistycznej w Meksyku w 1940 roku. Analizie zostały poddane możliwości przyjęcia surrealistycznej sztuki na gruncie meksykańskim oraz wpływ obecności europejskich surrealistów w Meksyku na panoramę współczesnej sztuki meksykańskiej.

Słowa kluczowe: surrealizm, malarstwo, sztuka, Meksyk, XX wiek, migracja.

Abstract:

When the Second World War broke out, Mexico, governed by President Lázaro Cárdenas, became a shelter for a group of European surrealists, including among others Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo and Alice Rahon. Even though after the end of war in Europe some of them decided to go back to their countries, a part of the group converted Mexico into their second homeland. In a concise way this article presents a process of transferring surrealist ideas, mainly in painting, from the Old to the New World. First contacts between surrealists and Mexico, spiritual link between surrealism and Mexican culture and a moment of inauguration of the first international surrealist exhibition in Mexico in 1940 were described. Possibilities of accepting surrealist art on Mexican terrain as well as the influence of the European surrealists' presence in Mexico on contemporary Mexican art were also analysed.

Keywords: Surrealism, painting, art, Mexico, 20th century, migration.

Meksyk to kraj, który chyba od zawsze fascynował surrealistów; niektórych z nich już od wczesnego dzieciństwa. Jako chłopcy André Breton, Paul Éluard i Louis Aragon zaczytywali się w powieściach przygodowych, których niezwykła akcja rozgrywała się na kontynencie amerykańskim. „Chciałem sprecyzować głęboką przyczynę, która od zawsze z daleka łączyła mnie z tym krajem, (...) książki

* Małgorzata Popczyk – absolwentka studiów filologiczno-kulturoznawczych na Uniwersytecie Warszawskim.

mojego dzieciństwa, które nadają mu wyjątkowe znaczenie”¹ mówił Breton w wywiadzie udzielonym podczas swojego pobytu w Meksyku w 1938 roku. *El Indio Costal* – powieść Gabriela Ferry’ego, której akcja została umieszczona w Meksyku w czasie wojny o niepodległość – odniosła ogromny sukces wydawniczy we Francji i możemy przypuszczać, że była jedną z książek, które głęboko zaszczyliły obraz odległego Meksyku w umysłach przyszłych przywódców ruchu surrealistycznego w Europie.

Artaud i Breton w Meksyku

Pierwszy bezpośredni kontakt europejskiego surrealizmu z ziemią meksykańską miał miejsce w 1936 roku, kiedy do Meksyku przybył Antonin Artaud, jeden z najważniejszych surrealistów, kierownik „Biura Poszukiwań Surrealistycznych” (choć w 1936 roku oficjalnie już wykluczony z ruchu, któremu przewodził Breton). Ta podróż narodziła się nie tylko z fascynacji europejskich surrealistów kulturami pierwotnymi i ze zmęczenia myślą europejską, lecz była też prywatną ucieczką Artauda z piekła, jakim stało się dla niego życie na Starym Kontynencie. Wycieńczenie organizmu spowodowane narkotykami, zła sytuacja materialna, zerwanie z grupą Bretona oraz miłosne i twórcze niepowodzenia bezpośrednio przyczyniły się do tego, że 6 lutego 1936 roku Artaud przybył do portu w Veracruz. W artykule „Po co przyjechałem do Meksyku”, opublikowanym 5 lipca 1936 roku w *Nacional*, pisze: „Meksyk, ten osad niezliczonych ras, jest jak tygiel historii. Z tego osadu, z tej mieszaniny ras powinien się wytrącić jeden produkt, z którego wyłoni się meksykańska dusza”². Wiara Artauda w ten wyśniony Meksyk szybko zostaje zachwiana: drobnomieszczańskie społeczeństwo kopiuje modele europejskie, zarówno społeczne, jak i w dziedzinie sztuki, a jedyną artystką, w której dziełach dostrzega namiastkę „prawdziwego” Meksyku, jest malarka María Izquierdo. Rozczarowany, Artaud wyrusza w podróż do ziemi Indian Tarahumara, by wraz z nimi wprowadzać się w trans i uczestniczyć w rytuale pejotlu, który w oczach Artauda staje się „teatrem w stanie pierwotnym”³. I choć zdania historyków w kwestii tego, czy podróż rzeczywiście miała miejsce, czy też odbyła się jedynie w umyśle

¹ L. Andrade, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, Editorial Aldus S.A., México 1996, s. 51.

² J.M.G. Le Clézio, *Meksykański sen albo przerwana myśl indiańskiej Ameryki*, PIW, Warszawa 2010, s. 132.

³ Ibidem, s. 136.

jej głównego uczestnika, są podzielone, nie ulega wątpliwości, że pobyt w Meksyku odcisnął trwałe ślady na życiu Artauda.

Dwa lata po jego wizycie do Meksyku przybywa sam André Breton, założyciel europejskiego surrealizmu i autor dwóch (w owym momencie) manifestów surrealizmu (1924 i 1930). Breton prawdopodobnie już od dzieciństwa pragnął odwiedzić tę magiczną ziemię. „Znajdujemy się na ziemi konwulsyjnego piękna”⁴ napisał w 1936 roku na pocztówce zaadresowanej do Bretona Luis Cardoza y Aragón, gwatemalski poeta mieszkający w Meksyku. Zapewne ta korespondencja, jak i relacja Artauda z meksykańskiego pobytu (Breton i Artaud pogodzili się w 1937 roku), umocniły Bretona w jego pragnieniu. Dodatkowo pojawił się jeszcze jeden powód: spotkanie z przebywającym na emigracji w Meksyku Lwem Trockim, możliwe dzięki ich wspólnym przyjaciołom, Fridzie Kahlo i Diego Riverze. Owocem ich wspólnej pracy w Meksyku stał się manifest *Por un arte revolucionario independiente*.

W momencie swojego przyjazdu Breton nie był osobą całkowicie nieznaną w Meksyku, niemniej jednak jego wizyta nie wzbudziła ani zainteresowania, jakiego mógłby oczekiwać, ani też nadmiernie entuzjastycznych komentarzy. Przyczyn takiego braku uwagi mogło być tak naprawdę wiele, poczynając od bojkotu ze strony Francuskiej Partii Komunistycznej, która chciała uniemożliwić Bretonowi wygłoszenie jego cyklu wykładów, po ogłoszenie nacjonalizacji przemysłu naftowego przez prezydenta Cardenasę, która zaprzętnęła uwagę prasy. W gazetach ukazała się zaledwie jedna wzmianka na temat wykładów Bretona oraz kilka tekstów na temat samego surrealizmu. Zważywszy na to, że wiele z nich było utrzymanych w tonie podobnym do artykułu „Surrealizm równy zero?” autorstwa Adolfa Menendezza Samará, opublikowanego na łamach *Letras de México*, możemy się domyślać, że przywódca surrealistycznego ruchu nie mógł czuć się nimi usatysfakcjonowany.

Mimo tego dość „chłodnego” przywitania, Meksyk nie rozczarował Bretona. Wręcz przeciwnie, zafascynował go swoim czarnym humorem, sztuką ludową, malarstwem Fridy, „wciąż żywą mityczną przeszłością”⁵. Meksyk stał się dla niego krajem, w którym wszystkie jego postulaty znajdują spełnienie: „Meksyk dąży do bycia miejscem surrealistycznym *par excellence*. Odnajduję Meksyk surrealistycz-

⁴ E. Useda Miranda (ed.), *Surrealismo. Vasos Comunicantes*, Ediciones El Viso, México 2012, s. 99. Tłumaczem cytatów w tekście, o ile nie zaznaczono inaczej, jest autorka artykułu.

⁵ I. Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM, México 1969, s. 53.

ny w jego rzeźbie terenu, w jego florze, w jego dynamice, którą nadaje mu mieszanka jego ras, a także w jego najwyższych aspiracjach”⁶. Tuż przed wyjazdem do Paryża zwierzył się Diego Riverze: „Masz, w przeciwieństwie do nas, ten niezwykle przywilej uczestniczenia w ludowej tradycji, która, według mojej wiedzy, przetrwała tylko w tym kraju. To wrodzone wycucie poezji, sztuki, takiej, jaka powinna być tworzona przez wszystkich i dla wszystkich, a której utraconej tajemnicy tak desperacko poszukujemy w Europie...”⁷. Po powrocie do Francji zorganizował w Paryżu wystawę zatytułowaną *Méxique*, na której zaprezentowano m.in. obrazy Fridy Kahlo, fotografie autorstwa Manuela Álvareza Bravo oraz przedmioty w duchu surrealistycznym: tradycyjne meksykańskie *calaveras de azúcar* czy przykłady sztuki prekolumbijskiej. Breton napisał też artykuł „Wspomnienie z Meksyku”, opublikowany w czasopiśmie *Minotaure*, w którym dał wyraz swojej całkowitej fascynacji Meksykiem – krajem surrealistycznym *par excellence*.

Meksyk surrealistyczny *par excellence*

„(...) Surrealistyczny *par excellence* – czyli właściwie jaki?” To słynne stwierdzenie Bretona wymaga kilku wyjaśnień. Które elementy meksykańskiego świata tak silnie zafascynowały surrealistów? Czy rzeczywiście istnieją tak wyraźne zbieżności pomiędzy surrealistycznymi teoriami i postulatami a meksykańską kulturą i naturą? Spróbujmy je zdefiniować.

Po pierwsze: wolność. W *Pierwszym manifestie surrealizmu* André Breton pisze „Tylko słowo wolność potrafi mnie jeszcze porwać. (...) Niewątpliwie odpowiada ono moim jedynym uzasadnionym aspiracjom”⁸. Słowo „wolność” wydaje się być jednym z najczęściej używanych w kręgach surrealistów. Jego znaczenie, podobnie jak w przypadku większości terminów używanych przez tę grupę, ewoluowało na przestrzeni lat. W światopoglądzie surrealistycznym na pierwszym miejscu wyłania się wolność ducha i myśli, której pierwszorzędne znaczenie zostało podkreślone już w manifestie z 1924 roku; następnie pojawiają się także wolności natury politycznej, społecznej, moralnej. A w jakim innym miejscu na ziemi można szukać takiej wolności, jeśli nie właśnie w Ameryce, a w szczególności Meksyku, gdzie wolność znalazła swe odzwierciedlenie chociażby w aktualnej polityce kraju

⁶ I. Rodríguez Prampolini, *El surrealismo...*, op. cit., s. 54.

⁷ L.M. Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México 1978, s. 165.

⁸ A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 56.

– kraju pierwszej rewolucji XX wieku, kraju otwartym na imigrantów, na uchodźców hiszpańskiej wojny domowej (Meksyk był jedynym państwem Ameryki, które nie uznało rządów Franco) i drugiej wojny światowej, a nawet na jednego z najbardziej kontrowersyjnych uchodźców epoki – Lwa Trockiego. „Ziemia czerwona, ziemia dziewicza, ziemia przesiąknięta najszlachetniejszą krwią. (...) Przynajmniej istnieje jeszcze na tym świecie kraj, w którym nie uciął wiatr wolności”⁹ (André Breton, *Wspomnienie z Meksyku*).

Po drugie: zniesienie antynomii. „Wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jako przeciwstawne”¹⁰ czytamy w *Drugim manifestie surrealizmu*. Breton, szukający możliwości pogodzenia ze sobą sztucznych i przestarzałych antynomii, definiuje anty-antynomiczną koncepcję nadrzeczywistości zdolnej pogodzić ze sobą wartości pozornie sprzeczne. W Meksyku twórca surrealizmu obserwuje, że tam jego koncepcja znajduje spełnienie w sposób całkowicie naturalny, niewymuszony. Przeciwstawne na pierwszy rzut oka zjawiska współlistnieją, wzajemnie się przy tym nie wykluczając. I tak na przykład życie i śmierć, pozornie nie do pogodzenia, w Meksyku zdają się wzajemnie uzupełniać. Śmierć nie stanowi jednocześnie negacji życia; zamiast opozycji mamy do czynienia z ontologiczną koegzystencją. Tak silnie zakorzeniona z europejskiej kulturze alternatywa „być ALBO nie być” w Meksyku zamienia się w „być I nie być”. Choć najbardziej oczywistym tego przykładem wydaje się być meksykański Dzień Zmarłych, świadomość śmierci jest bardzo silnie zakorzeniona w życiu codziennym każdego Meksykanina i prowadzi do niespotykanego nigdzie indziej stopnia jej oswojenia, a nawet – zażyłości. Nawiązując do tej bliskości śmierci, Octavio Paz pisze: „Meksykanin ją odwiedza, wyśmiewa, pieści, śpi z nią, czci ją, śmierć jest jedną z jego ulubionych zabawek i jego najbardziej długotrwałą miłością”¹¹. Taki sposób pojmowania śmierci wydaje się nieosiągalny dla Europejczyka. Śmierć przybiera postać niemal ludzką i nad wymiar – żywą. W szczególności widać to w rysunkach José Guadalupe Posady, gdzie żywe kościotrupy tańczą, grają na instrumentach piją czy uprawiają politykę, a śmierć i życie znów wzajemnie się przenikają.

Po trzecie: czarny humor. Ryciny Posady, których reprodukcje zostały kilkakrotnie opublikowane przez André Bretona na łamach czasopisma *Minotaure*, to

⁹ L. Andrade, *Para la desorientación general...*, op. cit., s. 85.

¹⁰ A. Ważyk, *Surrealizm...*, op. cit., s. 125.

¹¹ A. Rico, *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México 1998, s. 121.

nie tylko idealny przykład zniesienia antynomii, ale również próbka wielbionego przez surrealistów czarnego humoru, który – choć nie stanowił jednej z głównych wytycznych sztuki surrealistycznej – był jednak przedmiotem kultu członków grupy zgromadzonej wokół Bretona. Sam twórca surrealistycznego ruchu sformułował teorię czarnego humoru, którą wyraził w przedmowie do *Antologii czarnego humoru*, opublikowanej po raz pierwszy w Paryżu w 1940 roku (i od razu zakazanej przez rząd Vichy). Jak pisze Agnieszka Taborska w swojej książce *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*:

Wymyślił on [Breton] pojęcie czarnego humoru: okrutnego, pełnego ironii, obalającego autorytety, obnażającego hipokryzję, nieznoszącego podporządkowania logice, normom społecznym i regułom języka, wykazującego dwuznaczność wszystkiego, odsłaniającego głęboko skryte zakamarki ludzkiej natury, krótko mówiąc – spełniającego funkcję do głębi wywrotową¹².

Czarny humor staje się jednym z narzędzi walki przeciwko porządkowi społecznemu i królestwu logiki, nadaje wszystkim aspektom życia nowy, groteskowy wymiar, wymykający się wszelkim ograniczeniom i naciskom. I właśnie ten humor, w zakresie malarstwa, „objawił się, zdaniem Bretona, dopiero w końcu XIX wieku w twórczości graficznej Meksykanina José Guadalupe Posady”¹³.

Po czwarte: sny i wizje. „Meksyk jest ziemią snów”¹⁴ pisze J.M.G. Le Clézio w swojej książce *Meksykański sen albo przerwana myśl indiańskiej Ameryki*. Sny miały ogromne znaczenie w społeczeństwie prekolumbijskim. Według Aztekich wierzeń sen był podróżą duszy poza ciało, w czasie której nawiązywała ona kontakt z bogami, otrzymywała napomnienia, ostrzeżenia, a nawet mogła poznać przyszłość. Już w swym *opus magnum*, *Złotej gałęzi*, brytyjski antropolog James Frazer zwracał uwagę na:

istnienie w społecznościach prymitywnych głębokiej wiary w realność marzeń sennych, uznawanych za zasadniczy element codziennego życia i jednocześnie jako objawienie wyższego poziomu prawdy, której nie da się doświadczyć na poziomie świadomości¹⁵.

Surrealiści, którzy przeżywali fascynację kulturami pierwotnymi i stanem *mentalité primitive*, również przykładali ogromną wagę do marzeń sennych: „Rzeczywiście, trudno pogodzić się z myślą, że ta pokaźna część aktywności psychicz-

¹² A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 71.

¹³ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 238.

¹⁴ J.M.G. Le Clézio, *Meksykański sen albo przerwana myśl indiańskiej Ameryki*, op. cit., s. 129.

¹⁵ A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011, s. 221.

nej (...) zwracała na siebie tak mało uwagi” pisze Breton w *Pierwszym manifestie surrealizmu*. Co ciekawe, surrealiści dopuszczają możliwość istnienia snów profetycznych, a sam Breton nie omieszczał wyrzucić Freudowi, że ten w ograniczający sposób interpretuje marzenia sennie jedynie jako rewelatory przeszłości¹⁶.

Po piąte: substancje halucynogenne. W społecznościach prekolumbijskich sny i wizje były często rezultatem zażywania przeróżnych substancji halucynogennych, przyjmowanych przez szamanów i uzdrowicieli w celu wprowadzenia się w trans i nawiązania kontaktu z boskimi siłami. Narkotyki były stosowane w czasie wojennych rytuałów czy ceremonii uzdrawiania chorych. I nie mam tu na myśli jedynie chyba najbardziej znanego pejotlu odkrytego przez Chichimeków (przynajmniej według relacji ojca Sahaguna), lecz także bielunia (*ololiuhqui*), a nade wszystko grzyby halucynogenne, a wśród nich otaczanego szczególną czcią *Teonanácatl*, który bez powodzenia utraty świadomości pozwalał na dostęp do sfery sennych wizji. Wyjątkowego znaczenia tego grzyba halucynogennego dowodzą chociażby jego liczne artystyczne podobizny, odkryte w czasie wykopalisk na terenach Gwatemali, Hondurasu, Salwadoru oraz meksykańskich stanów Veracruz i Guerrero. Znalaziono tam ponad dwieście rysunków przedstawiających *Teonanácatl*, datowanych na okres 1000 roku p.n.e. – 500 roku p.n.e. Chociaż po konkwiesci grzyby halucynogenne zostały zakazane, dziś odzyskują swoją dawną pozycję i znaczenie m.in. w rytuałach Mazateków, Zapoteków, Czinanteków, Czatinów czy Misteków z Oaxaki. W swojej książce *Meksyk od kuchni* Susana Osorio-Mrozek cytuje znaną mazatecką szamankę, Marię Sabinę, która opowiada o swych doświadczeniach z grzybami, nazywanymi przez nią *niños santos* – świętymi dziećmi: „Im bardziej wchodzisz w świat *Teonanácatl*, tym więcej widzisz, patrzysz w przeszłość i przyszłość jakby były jednością, która już się wydarzyła, zakończyła”¹⁷. Skłonność do eksperymentowania z substancjami halucynogennymi cechowała także surrealistów jeszcze w ich okresie paryskim. Nie powinno nas zatem dziwić, że ziemia meksykańska, gdzie tradycja zażywania świętych substancji narkotycznych otwierających dostęp do wyższego poziomu świadomości była tak silnie zakorzeniona, była postrzegana jako surrealistyczna *par excellence*.

Przykładów, dla których Meksyk był postrzegany jako niezwykle bliski myśli i praktyce surrealistycznej, znalazłoby się jeszcze przynajmniej kilka. Można by wspomnieć choćby upodobanie do metamorfoz i postaci hybrydycznych, które jest elementem wspólnym dla kultury meksykańskiej i surrealistycznego dorobku

¹⁶ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, op. cit., s. 94.

¹⁷ S. Osorio-Mrozek, *Meksyk od kuchni*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 1999, s. 100.

artystycznego. Okazuje się zatem, że inklinacja późniejszych surrealistów do meksykańskiej kultury i natury wywodząca się z czasów dzieciństwa nie była przypadkowa – kraj ten okazał się surrealistyczny już u swych źródeł. Jakże prawdziwie w tym kontekście brzmią słowa Salvadora Dalego: „Nie ma takiej możliwości, żebym jeszcze kiedyś wrócił do Meksyku. Nie jestem w stanie przebywać w kraju, który jest bardziej surrealistyczny niż moje obrazy”¹⁸.

Pierwsza wystawa sztuki surrealistycznej w Meksyku, 1940

Wystawa *Méxique* zorganizowana przez Bretona w Paryżu w marcu 1939 roku była tak naprawdę pierwszym etapem dwuczęściowego projektu. Drugim była wystawa, która miała na trwałe zapisać się w historii meksykańskiej sztuki XX wieku, czyli pierwsza w Meksyku międzynarodowa wystawa sztuki surrealistycznej, zainaugurowana 17 stycznia 1940 roku w Galerii Sztuki Meksykańskiej. Za zorganizowaniem wystawy w dużej mierze stał César Moro, peruwiański poeta i malarz surrealistyczny przebywający w Meksyku od 1938 roku, autor jedyńskich dwóch artykułów dotyczących surrealizmu, które ukazały się w prasie meksykańskiej na przestrzeni dwóch lat po wyjeździe Bretona. Drugą osobą, która odegrała niemałą rolę przy organizacji wystawy, był austriacki malarz Wolfgang Paalen. Z Paryża przygotowaniami do wernisażu kierował sam André Breton.

Eleganckie zaproszenia o przydymionych brzegach krążyły po mieście od początku stycznia, oznajmiając planowane otwarcie wystawy w nowym lokalu Galerii Sztuki Meksykańskiej należącej do Inés Amor. „Międzynarodowa wystawa surrealizmu” zaplanowana została na dzień 17 stycznia, na godzinę 22.00. Ogłaszano też planowane na godzinę 23 pojawienie się „Sfinksa Nocy”. Sfinksem okazała się być przyszła żona Paalena, Isabel Marín, która zjawiła się ubrana w długą, białą tunikę, z głową skrytą w konstrukcji o kształcie motyla ogromnych rozmiarów, co było żywą reprezentacją obrazu Paalena „Toisón de Oro” (1937). To wystąpienie, tak typowo surrealistyczne, przypomina podobne wydarzenie, które miało miejsce w czasie londyńskiej wystawy surrealistów, kiedy to Shelia Legge jako *la femme à tête des fleurs* zaprezentowała się z głową otuloną ogromnym bukietem kwiatów, przebrana tak przez Salvadora Dalego.

W sumie w galerii zaprezentowano ponad sto dzieł stworzonych przez pięćdziesięciu jeden artystów z piętnastu krajów. Artyści uczestniczący w wystawie

¹⁸ L. Andrade, *Para la desorientación general...*, op. cit., s. 55.

byli bezpośrednio związani z ruchem surrealistycznym lub też byli postrzegani jako surrealiści przez André Bretona. I tak w grupie malarzy narodowych znaleźli się m.in. Agustín Lazo, Manuel R. Lozano, Carlos Mérida, Roberto Montenegro i Antonio Ruíz. Co ciekawe, Frida Kahlo i Diego Rivera zostali wymienieni wśród artystów międzynarodowych (rzekomo na własne życzenie). Wraz z nimi na liście znaleźli się też m.in. Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Wolfgang Paalen, Max Ernst, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Yves Tanguy, Remedios Varo, Paul Klee, Man Ray, René Magritte i André Masson. Oprócz obrazów zaprezentowano też rezultaty surrealistycznych eksperymentów: kolaże, frotáže, dekalkomanie, fumaże, rayogramy. Wystawiono też ceramikę prekolumbijską z Colimy oraz maski ze stanów Guerrero i Guadalajara z kolekcji Diego Rivery, a także rzeźby i maski z Oceanii z kolekcji Wolfganga Paalena. Pokazano też kilka obrazów namalowanych przez chorych umysłowo.

Niektóre z nazwisk, wymienionych w katalogu wystawy, mogą dziś wydawać się dość zaskakujące. Nie jest zamiarem autorki zagłębianie się w szczegóły, zwłaszcza w przypadku artystów, którzy na przestrzeni lat eksperymentowali z różnymi stylami i nurtami artystycznymi, w tym z surrealizmem, niemniej jednak przynajmniej jedno nazwisko, nierozzerwalnie związane z Meksykiem, wyróżnia się w stopniu znaczącym: Rivera. W czasie swojego pobytu w Meksyku Antonin Artaud kategorycznie odrzucił jakąkolwiek możliwość zakwalifikowania jego sztuki jako surrealistycznej; dwa lata później André Breton mówi: „Prace Rivery nie są jedynie dziełami malarza, lecz także człowieka, który dzierży klucz do zdarzeń; człowieka, który w życiu zapisał się głośnymi aktami niezależności, wnikliwości i brawury i który, co więcej, posiadał wiele tajemnic”¹⁹. Niemniej jednak prace Rivery odbiegają znacząco od programu grupy paryskiej. Możemy jedynie przypuszczać, że tak jak kiedyś, w czasie pobytu w Paryżu, malarz ten pokusił się o eksperymenty z kubizmem, tak i teraz, pod wpływem Bretona, zapragnął stworzenia dzieła w duchu surrealistycznym. Jedyne wystawione w galerii Inés Amor obraz Rivery, „Majandrógora aracnilectósfera en sonrisa” (1939), w rzeczywistości ma dużo więcej wspólnego z portretem realistycznym. Podejrzewa się też, że dzieło to zostało namalowane z myślą o zaprezentowaniu go właśnie na wystawie sztuki surrealistycznej w Meksyku²⁰.

¹⁹ L.M. Schneider, *México y el surrealismo...*, op. cit., s. 137.

²⁰ L.M. Castañeda, „Surrealism and National Identity in Mexico. Changing Perceptions, 1940-1968” w: *Journal of Surrealism and the Americas*, 3: 1-2, 2009, s. 15.

Sam wernisaż stał się wielkim wydarzeniem towarzyskim. Żadna zorganizowana wcześniej w Meksyku wystawa nie przyciągnęła tak wielu reprezentantów burżuazji i intelektualnej śmietanki stolicy, ubranych zgodnie z najnowszą modą. To, co we Francji stanowiło prowokację i było symbolem walki, tutaj stało się aktem snobizmu. Jeden z komentatorów wystawy, krytyk sztuki Ramón Gaya, tak podsumował to wydarzenie: „Surrealizm stracił swych zagorzałych przeciwników, nikogo nie uraża, stał się czymś (...) eleganckim, czymś w dobrym stylu”²¹. Ale, czy chociaż wydaje się, że surrealizm w Meksyku został pozbawiony w ten sposób czynnika wywrotowego, to można powiedzieć, że stracił tym samym rację bytu? Choć rzeczywiście wystawa w Galerii Sztuki Meksykańskiej zyskała aprobatę burżuazji, której uznanie było zawsze odrzucane przez grupę Bretona, to nie zapominajmy, że jednym z naczelných haseł surrealistów było „zmieniać życie”. Meksykański badacz Luis Mario Schneider pisze, odnosząc się do wystawy:

Ten specyficzny snobizm, ten charakter spotkania prasy towarzyskiej komentującej wystawę, kryły pod powłoką banału i elegancji nową utajoną tendencję w Meksyku. To właśnie od momentu tej wystawy sztuka meksykańska zaczyna uchylać się od zobowiązań narodowych, oddala się od malarstwa o tematyce dydaktyczno-rewolucyjnej i od podporządkowania historii meksykańskiej opartej na stereotypach²².

Naczelne hasło surrealistów, „zmieniać życie”, miało zatem szanse spełnienia w nowym wymiarze poprzez wpływ surrealistycznych artystów na panoramę współczesnej sztuki meksykańskiej.

Sztuka meksykańska na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku

Sztuka meksykańska na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku wydaje się być całkowicie zdominowana przez jeden, wiodący nurt – muralizm. Program „ocalenia i odnowy Meksyku za pomocą kultury”²³, a właściwie malarstwa monumentalnego o tematyce narodowej, zapoczątkowany w 1921 roku przez José Vasconcelosa, rzeczywiście na wiele lat stał się głównym elementem w panoramie meksykańskiej sztuki. Swoją wielkością, zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym, murale zdają się przytłaczać wszelkie inne kielkujące inicjatywy artystyczne. Nic dziwnego, że w odniesieniu do „Wielkiej Trójki” (czyli

²¹ I. Rodríguez Prampolini, *El surrealismo...*, op. cit., s. 52.

²² L.M. Schneider, *México y el surrealismo...*, op. cit., s. 170.

²³ T. del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Ediciones Attame, México 1994, s. 18.

Diego Rivery, José Clemente Orozco i Davida Alfaro Siqueirosa) używano często określenia „dyktatura”. Niemniej jednak, choć w istocie dominujące, murale nie były jednak jedynymi dziełami, które powstawały w tamtej epoce.

W tym czasie swoją działalność utrzymały Escuelas al Aire Libre bazujące na bezpośrednim kontakcie z autentycznym, meksykańskim krajobrazem i meksykańskim ludem. W malarstwie sztalugowym wracano do motywów rodzimych, często wiejskich, używając przy tym palety barw odpowiadającej meksykańskiej rzeczywistości: różów, żółci, błękitów czy głębokich zieleni. Czerpano ze sztuki ludowej, powróciła też fascynacja sztuką prekolumbijską, uważaną za prawdziwie meksykańską w swej istocie. Rufino Tamayo, uważany dziś za jednego z najważniejszych malarzy meksykańskich XX wieku, łączył w swych obrazach autochtoniczną spuściznę i innowacyjne rozwiązania plastyczne, inspirowane m.in. kubizmem europejskim. Gwatemalsko-meksykański malarz, Carlos Mérida, dumny z tego, iż pochodził od Majów, tworzył geometryczne, abstrakcyjne obrazy inspirowane majańskimi tkaninami. Roberto Montenegro, chociaż na chwilę zaangażował się w tworzenie murali, wkrótce również zajął się malarstwem sztalugowym. W swych dziełach często uciekał się do świata magii i zjawisk nadprzyrodzonych, dzięki czemu został nazwany przez Idę Rodríguez Prampolini, meksykańską historyk sztuki, mianem „najbardziej przygotowanego, w 1940 roku, na nawiązanie pełnego kontaktu z [surrealistycznym] programem paryskim”²⁴. Pod względem twórczym i biograficznym przypomina go Agustín Lazo. Znaczący malarz europejskiego, pozostający w bezpośrednich relacjach z paryskimi kręgami artystycznymi, był jednym z twórców, którzy najbardziej świadomie przyjęli malarstwo surrealistyczne. Wszyscy trzej – Mérida, Montenegro i Lazo – uczestniczyli w wystawie w galerii Inés Amor w 1940 roku.

Wśród kobiet na szczególną uwagę zasługują dwa nazwiska: Frida Kahlo i María Izquierdo, jedne z pierwszych artystek, które przerwały męską dominację na polu sztuki meksykańskiej. Malarstwo Fridy Kahlo stanowi szczególny przypadek; źródła jej sztuki możemy szukać zarówno w sztuce ludowej, jak i w jej własnym życiu. Dzieła Marii Izquierdo są mocno zakorzenione w meksykańskiej kulturze; są jednocześnie prymitywne i wyrafinowane, pełne wizualnych metafor. Co ciekawe, obie artystki utrzymywały bliskie kontakty z surrealistami – Kahlo z Bretonem, Izquierdo z Artaudem. Chociaż malarstwo każdej z nich bywało czasem określane mianem surrealistycznego, obie artystki zdecydowanie odrzucały taką etykietkę.

²⁴ I. Rodríguez Prampolini, *El surrealismo...*, op. cit., s. 48.

Należy też wspomnieć o trzech ruchach artystycznych, które narodziły się w okresie pomiędzy Rewolucją Meksykańską a przybyciem europejskich surrealistów do Meksyku i które dowodzą większej różnorodności sztuki meksykańskiej doby porewolucyjnej, niż na pozór mogłoby się wydawać. Pierwszym z nich był estrydyentyzm, zapoczątkowany w 1921 roku. Ruch ten, w który zaangażowali się zarówno poeci, pisarze, jak i reprezentanci sztuk plastycznych, czerpał m.in. z europejskich ruchów awangardowych, głównie futuryzmu, co znalazło odbicie w zachwycie nad nowymi technologiami, prędkością i młodością oraz w równoczesnym odrzuceniu tego co przestarzałe, nieruchome. Drugą istotną formacją tych lat była grupa ¡30-30!, stworzona przez trzydziestu artystów sprzeciwiających się staremu systemowi nauki obecnemu w Akademii (choć wielu z nich było jej uczniami, a nawet wykładowcami). Opublikowali pięć manifestów, wydawali własne czasopismo, zapoczątkowali też przywrócenie dawnej świetności technice drzeworytu (w 1929 roku zorganizowali pierwszą w Meksyku wystawę drzeworytów). Trzecią grupę tworzyli artyści zgromadzeni wokół czasopisma *Contemporáneos*, wydawanego w latach 1928-1931. Do *Los Contemporáneos* (Współczesnych) należeli m.in. wspomniany wcześniej Agustín Lazo czy Xavier Villaurrutia – obaj uczestniczyli w wystawie surrealistów w 1940 roku. Artyści będący częścią tej grupy sprzeciwiali się hegemonii muralistów i zalecali otwarcie się na nurty międzynarodowe, przede wszystkim europejską awangardę.

Wszystkie wspomniane tu grupy oraz artyści indywidualni, wymykający się jakiegokolwiek klasyfikacji, czynnie eksperymentowali z nowymi stylami, technikami i środkami wyrazu. Mimo to, w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku byli oni zmuszeni rozwijać swą działalność artystyczną niejako na marginesie dominującej twórczości muralistów i ich programu opartego na meksykańskiej historii i narodowej tożsamości, ukierunkowanego na produkcję konkretnego przesłania. To właśnie w takiej atmosferze przesiąkniętej aktywną twórczością artystyczną, acz zdominowaną przez wiodący muralizm, została zorganizowana wystawa w galerii Inés Amor. To właśnie taką atmosferę zastali, po przybyciu do Meksyku na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, surrealiści europejskiego pochodzenia.

Europejscy surrealiści w Meksyku

Choć przez długi czas surrealiści europejscy czuli niewidzialne więzi, które łączyły ich z „ziemią snów”, a wizyta Bretona w 1938 roku tylko potwierdziła

przypuszczenie o istnieniu duchowego pokrewieństwa, nikt z tej grupy nie zdecydował się na przyjazd do Meksyku. Sytuację zmieniło dopiero wprowadzenie reżimu frankistowskiego w Hiszpanii oraz wybuch drugiej wojny światowej. W poszukiwaniu bezpiecznego schronienia artyści decydowali się na opuszczenie Europy i szukanie szczęścia po drugiej stronie Oceanu Atlantyckiego. Nic zatem dziwnego, że część z nich zdecydowała się na wyjazd właśnie do kraju surrealistycznego *par excellence*.

Od 1934 roku prezydentem Meksyku był Lázaro Cardenas. W czasie swojej prezydentury, podczas trwania wojny domowej w Hiszpanii, czynnie wspierał (zarówno politycznie, jak i zbrojnie) Republikę Hiszpańską, pomimo sprzeciwu meksykańskiej prawicy opowiadającej się za Franco. Po zakończeniu konfliktu nie uznał dyktatury *Caudillo*, a wrota do kraju pozostawił otwarte na oścież dla wszystkich uciekających z frankistowskiej Hiszpanii, a następnie z ogarniętej wojenną zawieruchą reszty Europy. I tak zjawia się w Meksyku wielu intelektualistów i artystów, w tym tych związanych z kręgami surrealistycznymi. W 1939 roku, na zaproszenie Fridy Kahlo, przybywa austriacki malarz Wolfgang Paalen wraz ze swą żoną, poetką i malarką francuskiego pochodzenia, Alice Rahon. Rok później w Meksyku zjawia się hiszpański malarz Esteban Francés. W 1937 malarka Remedios Varo, również Hiszpanka, ucieka z ogarniętej wojną domową ojczyzny i szuka schronienia w Paryżu, skąd wyjeżdża pod koniec 1941 roku wraz ze swoim partnerem, poetą Benjaminem Péretem. Celem staje się Meksyk. W 1942 roku, po pobycie w Nowym Jorku, dołącza do nich brytyjska malarka Leonora Carrington. Wszyscy oni, a także artyści José i Kati Horna (rzeźbiarz i fotografka) stworzyli grupę europejskich surrealistów na meksykańskiej ziemi.

Cztery lata po zorganizowaniu wystawy w galerii Inés Amor, kiedy w Europie wojna wciąż zbiera śmiertelne żniwo, meksykański malarz Gunther Gerzso maluje „Los días en la calle de Gabino Barreda” (Dni przy ulicy Gabina Barredy). Obraz, będący w zamyśle malarza jedynie malarskim ćwiczeniem, miał zostać zniszczony. W ostatniej chwili został uratowany przez Kati Hornę, dzięki czemu teraz możemy podziwiać to wyjątkowe świadectwo obecności surrealistów przebywających w Meksyku na emigracji. Tytuł obrazu pochodzi od nazwy ulicy, przy której mieszkali Remedios Varo i Benjamin Péret. To właśnie tam, raz w tygodniu, europejscy surrealiści spotykali się, by prowadzić długie dyskusje przy butelce wina. Obraz Gerzso przedstawia tych artystów, tak daleko od Europy, oczekujących końca wojny: Leonorę Carrington, Remedios Varo, Estebana Francesa, Benjamin Péreta i jego samego, Gunthera Gerzso, tak silnie związanego z grupą.

Czy jakakolwiek działalność artystyczna prowadzona przez tych imigrantów w Meksyku miała szansę zostać zaakceptowana i doceniona przez tamtejsze społeczeństwo? Czy mogli liczyć na przyjęcie w meksykańskich kręgach artystycznych i trwałe uznanie ze strony krytyków? W przedmowie do książki, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo* autorstwa Lourdes Andrade, José Pierre pisze: „Surrealizm zasłużył sobie w Meksyku na wrogość sporej części meksykańskiej inteligencji. I to nie tylko ze względu na to, że surrealiści manifestowali swoją niechęć wobec koncepcji „ojczyzny”, ale także dlatego że nie przestali traktować Meksyku jako *tierra indígena*”²⁵. José Pierre zwraca tym samym uwagę na dwa istotne elementy. Po pierwsze, na sytuację panującą w sztuce meksykańskiej w momencie przybycia surrealistów europejskich, czyli wspomnianą dominację wielkoformatowych malowideł ściennych o tematyce narodowej, która stała niemal w opozycji do malarstwa surrealistycznego opartego na introspekcji. Po drugie, zwraca uwagę na fakt, że grupa europejskich surrealistów postrzegana była niemal jako grupa „nowych kolonizatorów”. W 1943 roku, odnosząc się do meksykańskich twórców pozostających w związku z surrealistami bądź czerpiących z innych awangardowych nurtów europejskich, Diego Rivera wypowiedział się przeciwko „fałszywym artystom, których oskarżył o utrwalanie półkolonialnej sytuacji kultury meksykańskiej poprzez naśladowanie stylu europejskiego”²⁶. Sytuacji nie poprawiał fakt, że poza Wolfgangiem Paalenem i Alice Rahon, surrealiści unikali integracji z grupą artystów otaczających Diego Riverę i Fridę Kahlo.

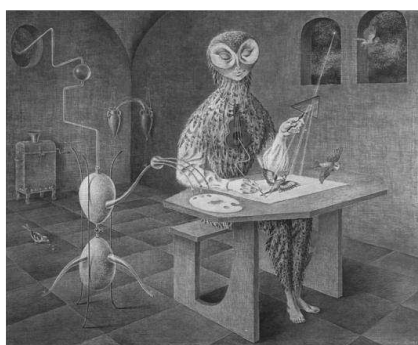
Trzeba także nadmienić, że spośród wspomnianych surrealistów nie wszyscy na dłużej związali swe losy z Meksykiem. Z grona malarzy Esteban Francés ostatecznie zdecydował się na wyjazd do Nowego Jorku. Dla Wolfganga Paalena natomiast to surrealizm, a nie Meksyk, stał się jedynie przystankiem na drodze twórczości artystycznej. Choć w momencie zorganizowania wystawy w galerii Inés Amor był uznawany za jednego z najbardziej liczących się przedstawicieli europejskiego malarstwa surrealistycznego, to już w pierwszym numerze czasopisma *Dyn*, założonego przez Paalena i ukazującego się w latach 1942-1944, został opublikowany jego tekst „Adiós al surrealismo”. Paalen, który odegrał tak istotną rolę w przeniesieniu surrealistycznych idei do Meksyku i zorganizowaniu wystawy w Galerii Sztuki Meksykańskiej w 1940 roku, był także pierwszym spośród surrealistów na emigracji, którzy zerwali więzi z surrealistyczną myślą.

²⁵ L. Andrade, *Para la desorientación general...*, op. cit., s. 12.

²⁶ C. Kunny, „Leonora Carrington’s Mexican Vision” w: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, t. 22, no. 2, 1994, s. 172.

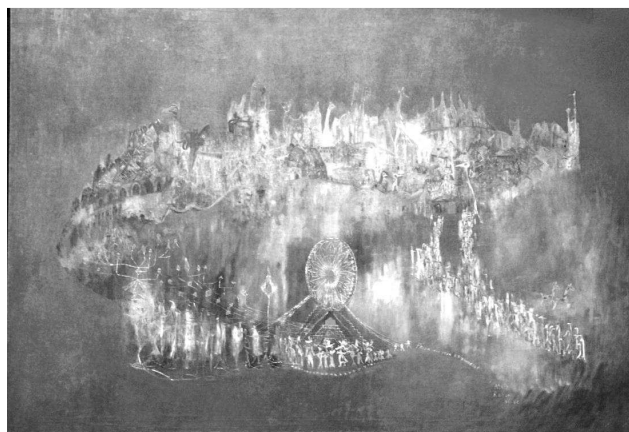


Fot. 1. Leonora Carrington „Temptation of St. Anthony” (1947).



Fot. 2. Remedios Varo „Creación de las aves” (1957).

Okazuje się, że główną oś sztuki surrealistycznej w Meksyku w zakresie malarstwa wyznaczają tak naprawdę dzieła trzech artystek różnej narodowości: Leonory Carrington (Wielka Brytania), Remedios Varo (Hiszpania) i Alice Rahon (Francja). Te trzy kobiety od momentu swojego przybycia do Meksyku potrafiły odnaleźć się w nowej rzeczywistości i stopniowo zapuścić korzenie w meksykańskiej ziemi, która wkrótce stała się ich nową ojczyzną. Leonora Carrington, w przeszłości związana burzliwą relacją miłosną z Maksem Ernsstem, w Meksyku rozwodzi się ze swoim kolejnym partnerem i zarazem pierwszym mężem, Renato Ledukiem. W 1947 roku Remedios Varo rozstaje się Benjaminem Péretem, który podejmuje decyzję o powrocie do Francji. Nigdy tak naprawdę nie poczuł się dobrze w Meksyku. W tym samym roku Alice Rahon rozwodzi się z Wolfgangiem Paalenem. Same lub z nowymi partnerami, silniejsze dzięki nowym przyjaźniom, wśród których na pierwszy plan wyłania się ta niemal legendarna pomiędzy Varo i Carrington, niezależne od dawnych kręgów surrealistów zgromadzonych wokół Bretona, te trzy artystki uwolniły całkowicie swoją wyobraźnię i niczym nieograniczone wypracowały swój własny, niepowtarzalny styl w nowej rzeczywistości kraju, który jak żaden inny odpowiadał ich potrzebom artystycznym – Meksyku. Ich twórczości, która z czasem bardzo silnie zrosła się z meksykańską ziemią będącą



Fot. 3. Alice Rahon „La balada de Frida Kahlo” (1956).

dla nich źródłem inspiracji i wewnętrznej energii, nie da się jednak zamknąć w kilku zaledwie słowach. To temat zasługujący nie tylko na odrębny artykuł, lecz i całą książkę. Pozostaje tylko wspomnieć, że pomimo dość ponurych prognoz, towarzyszących początkom działalności surrealistów w Meksyku, te trzy artystki z czasem zostały docenione zarówno przez krytyków, jak i publiczność. Jako pierwsza indywidualnej wystawy doczekała się Alice Rahon, bo już w 1944 roku (wydarzenie to okazało się być ogromnym sukcesem).

Pierwsza indywidualna wystawa malarstwa Remedios Varo miała miejsce w 1957. Jej twórczość została bardzo dobrze przyjęta przez krytyków i publiczność, co otworzyło jej drogę do kolejnych wystaw. Po jej przedwczesnej śmierci w 1963 roku w Meksyku zorganizowano trzy retrospektywy artystki, w 1964, 1971 i 1983 roku. Popularność każdej z nich przekroczyła najśmielsze oczekiwania organizatorów. Leonora Carrington zapisała się w sposób chyba najbardziej wyrazisty na kartach historii sztuki Meksyku. Jej pierwsza wystawa indywidualna została zorganizowana w 1950 roku. W latach 1965-1966, na zlecenie Narodowego Muzeum Antropologicznego w Meksyku, namalowała mural „El mundo mágico de los mayas” (Magiczny świat Majów). Artystka miała też swój wkład w formowanie się ruchu feministycznego w Meksyku. W 1972 roku stworzyła plakat „Mujeres conciencia” ukazujący Ewę, która oddaje jabłko i domaga się należnego jej miejsca w dziele stworzenia. W 2005 roku Carrington została uhonorowana Państwową Nagrodą w dziedzinie Nauki i Sztuki za działalność na polu sztuk pięknych.

Wpływ europejskich surrealistów na sztukę meksykańską

„Jest rzeczą pewną, że bez grupy artystów europejskich, którzy znaleźli w Meksyku warunki odpowiednie do tworzenia swych dzieł, rozwój historii sztuki tego kraju byłby inny”²⁷, przyznaje Ida Rodríguez Prampolini. Mimo wszelkich argumentów, które wydawały się przemawiać za brakiem możliwości nie tylko wywarcia wpływu na meksykańską sztukę, ale i nawet zwykłej akceptacji społecznej, okazuje się, że zjawienie się tej niewielkiej grupy artystów na początku lat czterdziestych XX wieku nie pozostało w Meksyku bez echa. Choć surrealizm ortodoksyjny, intelektualny, w „stylu Bretona”, poniósł w Meksyku porażkę i nie znalazł naśladowców, którzy tworzyliby swoje dzieła w pełni świadomi teoretycznych podstaw surrealistycznej ideologii głoszonej przez inicjatora ruchu (od źródeł odeszły przecież nawet wywodzące się z europejskiej tradycji surrealistycznej Carrington, Varo i Rahon), to dał jednak impuls do rozwoju nowych tendencji w sztuce meksykańskiej i przyczynił się do nastania schyłku muralizmu jako jedynej właściwej drogi w tworzeniu sztuki.

Lata czterdzieste XX wieku to trudny okres dla grupy rządzącej na polu sztuki. Muraliści robią wszystko, żeby utrzymać swoją pozycję. W 1944 roku David Alfaro Siqueiros publikuje w czasopiśmie *Hoy* artykuł w obronie muralizmu z legendarnym zdaniem „Nie ma innej drogi niż nasza”. Tym samym wskazuje na to, że nie istnieje, nie powinna istnieć, inna sztuka niż ta, która służy społeczeństwu i pozostaje wierna ideałom rewolucyjnym. Ten tekst jest reakcją na zmieniający się klimat lat czterdziestych, co jest związane między innymi także z przybyciem do Meksyku grupy surrealistów. Powoli obumiera duch rewolucji, w społeczeństwie można wyczuć pewne rozczarowanie epoką porewolucyjną. „Rewolucja meksykańska umarła nie rozwiązując naszych dylematów”²⁸ pisze Octavio Paz. Teraz artyści, zamiast służyć rewolucji, chcą poświęcić się sztuce indywidualnej, zbliżonej do koncepcji „sztuki dla sztuki”, która nie oznacza równocześnie odrzucenia meksykańskich korzeni.

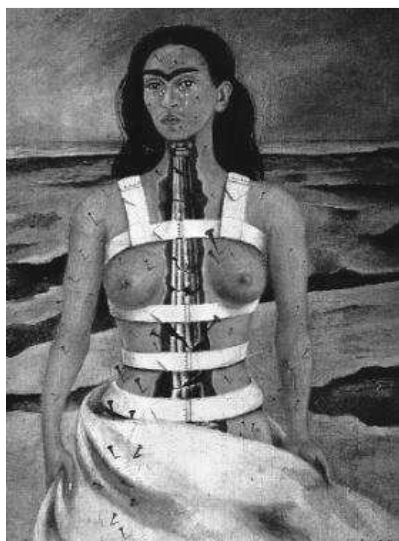
Wykształca się nowe pokolenie meksykańskich malarzy. Gunther Gerzso (ur. 1915), o węgiersko-niemieckich korzeniach, utrzymywał bliskie kontakty z grupą europejskich surrealistów w Meksyku. Był jednym z artystów, którzy silnie zaznaczali swój sprzeciw wobec dominacji „Wielkiej Trójki”. W jego obrazach widoczne są wpływy kubizmu i surrealizmu, a później sztuki abstrakcyjnej. Juan So-

²⁷ I. Rodríguez Prampolini, *El surrealismo...*, op. cit., s. 80.

²⁸ Ibidem, s. 81.

riano (ur. 1920) został meksykańskim *enfant terrible* na polu sztuk pięknych. Okres jego artystycznego „dojrzewania” zbiegł się w czasie z przyjazdem surrealistów w czasie drugiej wojny światowej, dzięki czemu miał możliwość zapoznania się z ich twórczością; utrzymywał także osobiste kontakty z niektórymi z nich, m.in. Leonorą Carrington. Obrazy Juana Soriano naznaczone są wpływem surrealizmu, który widoczny jest w mieszanu elementów fantastycznych z tym, co rzeczywiste, codzienne. Z kolei Carrington uwieczniła go na jednym ze swoich obrazów, „Juan Soriano de Lacandón” (1964). Oboje mieli też wspólną pasję: teatr, co zaowocowało stworzeniem, przy współpracy z Octavo Pazem i innymi artystami, grupy teatralnej „Poesía en Voz Alta”.

Upodobanie do świata fantazji widoczne jest nie tylko w twórczości Juana Soriano. Należy tu wspomnieć także nazwiska takie jak Juan O’Gorman, Emilio Rosenbluth czy Guillermo Meza. Chociaż nie zawsze można wskazać bezpośredni wpływ surrealizmu na ich twórczość, bądź też sami artyści odrzucali takie powiązania, nie ulega wątpliwości, że obecność surrealistów stymulowała tendencję do wyrażania się poprzez język wyobraźni czy elementy fantastyczne. Gdy przeanalizujemy historię meksykańskiej sztuki XX wieku okazuje się, że to właśnie w latach czterdziestych odnajdziemy najwięcej obrazów zawierających elementy liryczne i fantastyczne, aczkolwiek nie wywodzące się bezpośrednio z myśli surrealistycznej.



Fot. 4. Frida Kahlo „La columna rota” (1944).

W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje wspomniany już wcześniej przypadek Fridy Kahlo, jednej z najbardziej znanych i najbardziej wyjątkowych meksykańskich artystek XX wieku. Gdy w 1938 roku André Breton przybył do Meksyku, z zaskoczeniem odkrył, że malarstwo Fridy jest spełnieniem jego surrealistycznych postulatów. Na pierwszy rzut oka wydawać się może, że twórczość malarki wiele łączy z surrealizmem: elementy fantastyczne, paradoksy, absurd czy czarny humor. Choć perspektywa zakwalifikowania artystki jako przedstawicielki surrealizmu może wydawać się kusząca, to – pomijając postawę samej Fridy, która kategorycznie odrzucała taką etykietkę – róż-

nice są znaczące. Źródeł jej twórczości doszukiwać się można w jej niełatwym życiu: chorobach z okresu dzieciństwa, ograniczonej sprawności ruchowej, fizycznym cierpieniu, które towarzyszyło jej przez całe życie, operacjach chirurgicznych, niespełnionym macierzyństwie czy wreszcie burzliwej relacji, która łączyła ją i Diego Riverę. Całe jej życie, krótkie (Frida zmarła w wieku 47 lat), lecz bardzo intensywne, odcisnęło piętno na jej twórczości artystycznej. To, co w jej malarstwie na pierwszy rzut oka wydawało się być surrealistycznym światem marzeń sennych, okazuje się być ściśle powiązane z biografią artystki. Konkretnie wydarzenia z jej życia były przez nią zmieniane w malarskie metafory pełne aluzji i symboli, pozwalające nam jednak na odniesienie ich do realnego świata, do faktycznych zdarzeń. Chociaż Frida Kahlo była zaznajomiona z manifestami Bretona i utrzymywała kontakt z paryskimi i nowojorskimi kręgami artystycznymi, nie szukała typowej dla surrealistycznych poszukiwań ucieczki poza granice narzucone nam przez logikę i rzeczywistość. Wręcz przeciwnie, jej malarstwo pozostaje w ścisłym związku z otaczającym ją światem, z jej ojczystym krajem przesiąkniętym przecież w naturalny sposób czarnym humorem, paradoksami i cudownością. W jej obrazach pojawiają się elementy sztuki ludowej, papierowe szkielety, cukrowe czaszki. Frida portretuje samą siebie ubraną w meksykańskie stroje, a tło stanowią nieraz meksykańskie krajobrazy i egzotyczna flora. Jej twórczość wymyka się tak naprawdę jakiegokolwiek klasyfikacji: zamiast podążać za konkretnym programem artystycznym, Frida daje wyraz swoim namiętnościom i ogromnej wrażliwości. Jak podkreśla Araceli Rico, autorka książki *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, „bez potrzeby podpisywania się pod manifestami Bretona (...) i nie przejmując się tym, czy naśladuje surrealistów czy nie, Frida oddaje się grze metamorfoz, symboli i przerażających obrazów”²⁹.

W latach pięćdziesiątych do Meksyku powrócił przebywający na emigracji w Nowym Jorku Rufino Tamayo. Ponieważ zdecydowanie odrzucił możliwość wzięcia udziału w tworzeniu murali, w kraju postrzegany był niemal jak zdrajca ojczyzny. Tamayo uważał, że „sztuka, by mogła nią być, musi zawsze podążać nowymi drogami”³⁰. Po powrocie do Meksyku Tamayo stał się jednym z najbardziej

²⁹ A. Rico, *Frida Kahlo...*, op. cit., s. 86.

³⁰ E. Ramírez-Castañeda, *Rufino Tamayo vuela con sus raíces*, Círculo de Arte, México 1999, s. 26. Warto wspomnieć, że podobnie jak Frida Kahlo, również i ten artysta był postrzegany przez Bretona jako przedstawiciel surrealizmu; takie określenie należy raczej potraktować z dużym dystansem: choć w niektórych jego dziełach można dostrzec ucieczkę w świat fantazji i magicznych symboli, to jednak znów mamy do czynienia z artystą wymykającym się sztywnej klasyfika-

znaczących artystów pragnących reform na polu sztuki. Dzięki artystom takim, jak on zaczęła się wyłaniać nowa tendencja w sztuce meksykańskiej, nazwana potem „La Ruptura” (Zerwanie). Nie był to jednak zorganizowany ruch; relacje pomiędzy artystami miały charakter nieformalny. Przedstawiciele Ruptury (oprócz Rufina Tamayo także m.in. Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Lilia Carrillo) nie byli wierni jednemu nurtowi artystycznemu, przez co w latach sześćdziesiątych w Meksyku współistniało wiele stylów i tendencji, inspirowanych często wpływami zagranicznymi. Wracano także do surrealizmu, nawiązywano nawet do paryskiego programu André Bretona. Przykładem może być czasopismo *S.nob* założone w 1962 roku pod hasłem „Piękno będzie konwulsyjne lub nie będzie go wcale”, którego autorem był właśnie Breton. Przy powstawaniu kolejnych numerów czasopisma (w sumie ukazało się ich siedem) współpracowali ze sobą m.in. Leonora Carrington, Kati Horna, Alberto Gironella i José Luis Cuevas.



Fot. 5. Francisco Toledo „Conejos” (1974-1975).

Okazuje się zatem, że europejscy surrealiści poprzez swą obecność i twórczość na trwałe wpisali się w historię sztuki meksykańskiej XX wieku, a wśród nich największą rolę odegrały trzy artystki, które swoje życie na trwałe związały właśnie z Meksykiem: Carrington, Varo i Rahon. W tym kraju z natury surrealistycznym, interpretując na nowo postulaty głoszone

przez Bretona, nie tylko rozwinęły swój własny niepowtarzalny styl, lecz także objęły siłą swego oddziaływania nowe pokolenia meksykańskich artystów i wpłynęły na kształtowanie się nowych tendencji w meksykańskiej sztuce. Do dziś meksykańscy artyści sięgają po bliskie surrealizmowi środki wyrazu, zaskakujące zestawienia i język wyobraźni (wśród późniejszych artystów warto wspomnieć chociażby Francisca Toledo (ur. 1940), czy Javiera de la Garzy (ur. 1954). A o niesłabnącej sile oddziaływania surrealistycznego ducha w Meksyku niechaj świadczy zorganizowana w 2012 roku przez Muezeum Narodowe Meksyku wystawa *Surreali-*

cji, ulegającym wpływom także innych nurtów europejskiego pochodzenia takich jak kubizm oraz wyjątkowo silnie czerpiącym z meksykańskiej kultury

smo. *Vasos comunicantes* (Surrealizm. Naczynia połączone). W katalogu wystawy możemy przeczytać: „Nawet jeżeli Paryż zapoczątkował ten ruch, to Meksyk potrafił go przyjąć, wchłonąć i dać mu życie. Rzadko się zdarza, by lepiej zostały przydzielone role komplementarności i współdziałania”³¹. To chyba najlepsze podsumowanie drogi, jaką przebył surrealizm z Francji, będącej jego kolebką, do Meksyku – kraju surrealistycznego *par excellence*.

Bibliografia

- Andrade, Lourdes (1996), *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, Editorial Aldus S.A., México.
- Castañeda, Luis M. (2009), "Surrealism and National Identity in Mexico. Changing Perceptions, 1940-1968" w: *Journal of Surrealism and the Americas*, 3: 1-2, ss. 9-29
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (2010), *Meksykański sen albo przerwana myśl indiańskiej Ameryki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- del Conde, Teresa (1994), *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Ediciones Attame, México.
- Janicka, Krystyna (1985), *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kisielewski, Andrzej (2011), *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Kunny, Clare (1994), „Leonora Carrington’s Mexican Vision” w: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, t. 22, no. 2, ss. 167-179.
- Osorio-Mrozek, Susana (1999), *Meksyk od kuchni*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków.
- Ramírez-Castañeda, Elisa (1999), *Rufino Tamayo vuela con sus raíces*, Círculo de Arte, México.
- Rico, Araceli (1998), *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1969), *El surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM, México.
- Schneider, Luis Mario (1978), *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México.
- Taborska, Agnieszka (2013), *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Useda Miranda, Evelyn (ed.), (2012), *Surrealismo. Vasos Comunicantes*, Ediciones El Viso, México.
- Wazyk, Adam (1976), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, Czytelnik, Warszawa.

³¹ E. Useda Miranda (ed.), *Surrealismo. Vasos comunicantes*, op. cit., s. 114.

Ilustracje

- Fot. 1. Leonora Carrington „Temptation of St. Anthony” (1947), <https://www.flickr.com/photos/klausspecktur/5114090185/in/photolist-8MV3QH-5yNLxm-5yNMuh-4E8jno-5yJvdX-5yNM67-bmLfqP-9MxpXr-5ksZHK-azoXYE-azoXL9-9XJ6Q3-5ksZZv-mVbxD8-hn2-mQW-gAFnwQ-8MY8Ww-8MV3Qr-9UnzF7-nftiZ1-4UCbqn-bnAWGJ-bnAXCq-bn-AXeU-bnAYcQ-bnB1mb-bnAZXd-bAvQKT-bAvSjt-bAvQfT-bnAZvq-bnB28b-4zkE-KP-4UCbq6-cAayz3-4yWEcF-bWzsSK-8B5PG2-cdWMWs-8B5z3c-8B5AqP-8B8VU-7-8B5Gj2-8B8Pbj-8B5TiF-8B5KRz-8B8Uhs-8B91k5-8B5xEc-8B5RB4>.
- Fot. 2. Remedios Varo „Creación de las aves” (1957), <https://www.flickr.com/photos/lilik/440-5776744/in/photolist-7HjKW1-5faDBp-5r7yDn-eru733-5Tgnme-7HfQK2-Jr8MH-rjm-MN3-7HfQPt-4X9UGb-5qV1ka-Cfsze-hv8euo-hvat7P-hv9Dkr-hdkF7y-Cfswq-5qV1A-Z-dff1eQ-5qZm23-5rc6MS-Jr545-bz2j3R-hve5jN-7HjL3u-8MVmAz-avvPNw-5r7yDz-5qZkV9-5raPr5-6xE3QU-5qVNTg-ha2Wy9-5r7L2Z-5qW2Hz-5qVNT4-5qV1yc-5qZk-W5-df3Lp5-cfmTuS-5qVA8i-5raPrh-2q8NXD-5qVA7p-5qVA84-5qZVeL-5r6tkR-Cf-t3Y-Jr51o-5qVNSz>.
- Fot. 3. Alice Rahon „La balada de Frida Kahlo” (1956), <https://www.flickr.com/photos/rebecca-dru/10323956415/in/photolist-7oMXgP-7oRPjU-7oRPnL-gJhgDf-bx33Pr-bx33yz-bDe-R38-bx331r-cPGMHY-cCYgt1-d9ZuDK-oqh3W6-bx3VGi-cDaMNb-bunJE2-bNXW-Xz-82GBRn-gACVZG-gJhYyx-aAJLgJ-82L5zm-aAH3xB-aAKTmA-aAH6nn-aAKKI-3-aAKGqy-aAKDD5-aAGS7Z-aAGPQH-aAGLQF-aAGJP6-aAKrJG-aAGEWn—aA-GbSt-aAG6tc-bunJyc-gJibHR-6Hp4CC-oHVxNZ-7fagsk-gJhXCV-gJoTQa-gJoxvx--5pGV3S-7FxafH-ayru8g-aAG52H-aAFZ5P-aAHogq-aAHkLs>.
- Fot. 4. Frida Kahlo „La columna rota” (1944), <https://www.flickr.com/photos/flaviamartin/4823-246600/in/photolist-8mdpb9-gxhcq-gxhcr-e56Rhy-e51n1K-2AFvK7-6VRmcE-4CAYs-P-q6VTrU-5DQcMh-6FszwG-4wJHEB-61Tc1U-8zq7XD-D5B7-6MXvvF-e22nUP-56-qNos-4cUvBs-gh1nvc-dALwoR-35ras4-45Nj6M-5UBGEg-fbMpBY-2AFvEy-dxgssp-2Bxq3J-5xQKS5-n3eLu9-92ycNE-84uaT-rkUg44-3CZJfe-5UvarV-6M77c8-6pjt8eT-9-nSr31-45SpTQ-3KRnr9-pCfJXC-4JBFTw-5xwucz-4bL7PG-7yUWYx-4UHRt9-5fpFk-z-6M77ce-edjMya-3FENng>.
- Fot. 5. Francisco Toledo „Conejos” (1974-1975), <https://www.flickr.com/photos/centralasian/62-99602909/in/photolist-4mMFn2-54PYUX-gRqzu8-aAHQff-aAF78g-aAHRMm-aAHR-Hd-9GC15P-aAF7ne-aAF8GV-aAF8jR-aAF7tg-7kHacA-7Fg8U2-7Fg92R-7kDkec-7k-D8Xc-fk72t3-4Gareg-fjRUCc-aAHQ7d-aAHQty-8SLtvB-hKFr11-6pGrZS-aAF8Mn-qAoUds-6pGrYL-4GeBB5-b7YMwB-q6E5g-7kH7Bf-7kH1Hw-7kDfinM-7kH4HC-7k-HakL-7kD7mk-7kDcdD-7kDjMt-7kH4DA-7kFhKR-67TjPt-7KL7SD-op5AKT-721xru-q8pjrs-oC7BF1-qAoUd7-pVXkx9-pVXk17>.