

Olga Isabel Acosta Luna

 <https://orcid.org/0000-0002-6899-5409>Universidad de los Andes
Bogota, Kolumbia

Niewidoczni w sztuce i zapomniani przez historię Refleksje na temat sztuki jako czynnika przechowującego narodową pamięć historyczną*

Invisible in art and forgotten by history
Reflections on art as an agent for preservation
of the national historical memory

Streszczenie. Tekst stanowi refleksję nad sposobem, w jaki niektórzy artyści, przedstawiciele sztuk wizualnych od XIX wieku uwidaczniali w swoich pracach obecność zapomnianych i ignorowanych grup społecznych, takich jak potomkowie Afrykańczyków, kobiety, ludność tubylcza i chłopci, którzy odegrali zasadniczą rolę w procesach emancypacyjnych w Kolumbii zapoczątkowanych w 2. połowie XVIII wieku. Aktywność artystyczna związana z marginalizowanymi grupami była tradycyjnie ignorowana w środowiskach muzealnych Kolumbii. W tekście znalazły się przemyślenia dotyczące problemu „zapomnienia grup podporządkowanych” jako istotnego czynnika kształtowania się lokalnej pamięci historycznej, a także analiza prób ich uwidocznienia w sztuce narodowej, które podejmowano od XIX wieku. Zostały zaprezentowane trzy konkretne studia przypadku, które ukazują różne momenty w historii sztuki w Kolumbii (1845–1860, 1910–1950 i 2010). W analizie podkreślono także rolę obchodów 200-lecia niepodległości Kolumbii (Bicentenario de la Independencia de Colombia) w 2010 roku, a zwłaszcza wystawy prezentowanej w Museo Nacional de Colombia *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* (Historia krzyku. 200 lat bycia Kolumbijczykami) w dniach 3 lipca 2010 – 16 stycznia 2011. Celem wystawy było m.in. zarządzenie „procesowi zapomnienia” i uwidocznienie wysiłków podejmowanych od końca XX wieku przez historiografię narodową w celu uzupełnienia historycznych luk.

Słowa kluczowe: sztuka kolumbijska, kolumbijska historiografia narodowa, proces zapomnienia, sztuka wykluczonych grup społecznych

* Artykuł zatytułowany *Invisibles en el arte y olvidados por la historia. Reflexiones sobre el arte como reparador de la memoria histórica nacional* został opublikowany w książce *El arte y la fragilidad de la memoria*, red. Javier Domínguez Hernández et al., Medellín 2014, s. 231–258.

Summary. The text reflects on the way in which some visual artists since the nineteenth century made visible in their works the presence of forgotten and ignored part of populations such as Afro-descendants, women, indigenous people and peasants who played a fundamental role in the emancipation processes that took place in Colombia since the second half of the eighteenth century. These artistic productions were traditionally ignored in museum environments in Colombia. Hence, the text highlights the oblivion of subaltern populations as an essential factor in the conformation of a local historical memory and analyzes how, since the 19th century, an attempt was made to make them visible in national art. To this end, she focuses on three particular case studies that connect different moments in the history of art in Colombia (1845–1860, 1910–1950 and 2010) and highlights how the commemoration of the Bicentennial of Colombia's Independence in 2010, and especially the exhibition organized by the National Museum of Colombia, *Las historias de un grito. 200 years of being Colombian* (3.07.2010–16.01.2011), sought to address these oversights and thereby made visible the attempts made by national historiography since the late twentieth century to mend these historical gaps.

Keywords: Colombian art, national Colombian historiography, process of forgetting, art of excluded social groups

Trzy lata po bitwie z 1822 roku, która odbyła się pod miejscowością Boyacá, ukazała się w Londynie książka *Colombia. Relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial y política de este país*¹ (Kolumbia. Stosunki geograficzne, topograficzne, rolnicze, handlowe i polityczne tego kraju), w której odnotowano: „[...] szacuje się, że ludność Kartageny² liczy 25 000 dusz. Spośród nich najliczniejszą grupę stanowią potomkowie Indian zamieszkujący przedmieścia. Reszta to *chapelones*³ czy też Europejczycy”⁴. Jak można zrozumieć taką charakterystykę społeczności miasta, w którym czarnoskórzy i Mulaci, zarówno niewolnicy, jak i ludzie wolni, odgrywali niezwykle ważną rolę? Javier Ortiz Cassiani przypisuje to „zapomnienie” świadomej potrzebie wyparcia ważnej roli politycznej, którą ludność pochodzenia afrykańskiego odegrała w Kartagenie podczas walk o niepodległość:

[...] nazywanie ich nawet częścią społeczności prowincji przypominało władzom i José Maríi del Real, o ważnej roli politycznej, którą właśnie w tamtym czasie grupy te odgrywały w ukształtowaniu nowych terytoriów. Zatem siła negacji ich roli już w tak wczesnym okresie i pominięcie udziału czarnoskórych oraz Mulałów w tworzeniu oficjalnej pamięci rodzącej się

1 Niektórzy autorzy przypisywali tę wersję Franciscowi Antoniowi Zea, ale w przedruku z 1974 r. Sergio Elías Ortiz przypisuje ją mężowi stanu i dyplomacie z Kartageny – José Maríi del Real.

2 Miasto portowe na karaibskim wybrzeżu Kolumbii [przyj. red.].

3 Hiszpan, lub szerzej Europejczyk, dopiero co przybyły do Ameryki Łacińskiej.

4 DEL REAL 1822, s. 178.

republik i prowincji, okazują się wprost proporcjonalne do ich faktycznej partycypacji w działaniach narodowotwórczych, jak i starań w poszukiwaniu uznania tych działań⁵.

Jednak „fenomen zapomnienia” znalazł odzwierciedlenie nie tylko w ówczesnie wydawanych publikacjach książkowych, ale także w obrazach i dziełach graficznych powstałych jeszcze w trakcie walk o niepodległość i w okresie tworzenia nowego państwa. W scenach ukazujących bitwy i ich bohaterów można odnotować brak przedstawicieli pochodzenia afrykańskiego. W pracach plastycznych zignorowano obecność pewnych grup społecznych i zapomniano (dobrowolnie) nie tylko o przedstawieniu populacji czarnoskórych i Mulatów. Na obrazach zabrakło także przedstawicieli ludności tubylczej, jak i wielu zwykłych, anonimowych ludzi (zarówno kobiet, jak i mężczyzn), którzy brali udział w walkach o niepodległość.

Kolekcje muzealne ważnych bogotańskich instytucji, takich jak Museo Nacional de Colombia, La Casa Museo Quinta de Bolívar oraz Museo de Independencia – Casa del Florero, pozwalają nam poznać bohaterów i wydarzenia walk o niepodległość, które zaznaczyły się w pamięci kolumbijskiej od początku XIX wieku. Dzieła sztuki, podobnie jak publikacja londyńska *Colombia. Relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial y política de este país*, powstają w podobnym czasie, kilka lat po utworzeniu Wielkiej Kolumbii (*Gran Colombia*), a później Republiki Kolumbii. Miejscowi artyści ukazywali walki o niepodległość z 1822 roku i niezależnie od wykorzystywanych technik przedstawiali w formie rysunków, grafik, obrazów, pamiątkowych medalionów rytych w kości słoniowej tych, którzy uchodzili za bohaterów historii walk o niepodległość. Powtarzają się wizerunki Simóna Bolívara, Antonia Nariño czy Francisca de Paula Santandera⁶. Ale nie jest to odpowiednie miejsce, by z perspektywy współczesności osądzać XIX-wiecznych artystów oraz ich polityczne i społeczne zaangażowanie w narodziny sprawiedliwej i zintegrowanej Republiki. Warto natomiast zastanowić się nad znaczeniem obrazów ignorowanych i zapomnianych – czy ich nieobecność była istotnym czynnikiem mającym wpływ na ukształtowanie pamięci historycznej, a także w jaki sposób jeszcze w XIX wieku starano się jednak pomijać grupy przedstawiać w sztuce narodowej (bo takie próby istniały).

Refleksji zostaną poddane trzy konkretne okresy, które łączą różne momenty w historii sztuki narodowej (1845–1860, 1910–1950 i 2010). Szczególnie ciekawy był rok 2010, czyli stosunkowo niedawne obchody 200-lecia niepodległości Kolumbii, a wśród towarzyszących im wydarzeń kulturalnych wystawa prezentowana

5 CASSIANI ORTIZ 2006, s. 79. Wszystkie przekłady cytatów pochodzą od tłumaczy.

6 Aby lepiej zrozumieć te dzieła, zob. *Las historias* 2010 i GONZÁLES 1998.

w Museo Nacional de Colombia *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* (Historie krzyku. 200 lat bycia Kolumbijczykami). W ramach prezentowanej narracji starano się poruszyć problem grup społecznych ignorowanych w procesach narodotwórczych. W ten sposób historiografia narodowa podjęła ostatnią próbę zadośćuczynienia świadomemu zapomnieniu⁷. Kuratorzy w czasie przygotowywania wystawy mierzyli się z wieloma wyzwaniem natury historiograficznej i zastanawiali się nad odpowiednimi sposobami przedstawiania wydarzeń i uczestników walk o niepodległość. Kuratorzy w czasie przygotowywania wystawy mierzyli się z wieloma wyzwaniem natury historiograficznej i zastanawiali się nad odpowiednimi sposobami przedstawiania wydarzeń i uczestników walk o niepodległość. A jednak postarano się ukazać w narracji wystawy milczenie, zapomnienie i wyparcie, które miało miejsce podczas wieloletniej kreacji wspólnej historycznej pamięci walki o niepodległość. Starano się uwidocznic na wystawie ciszę, która miała reprezentować wpływ niewygodnej przeszłości na ukształtowanie się historii Kolumbii. Oto tylko kilka przykładów wyzwań, które stanęły przed kuratorami wystawy.

Seria obrazów *Kampania Południowa (Campaña del Sur)* José Marí Espinosy: pierwsze próby rozpoznania?

Jak zauważyła Beatriz González w swoim obszernym studium na temat José Marí Espinosy Prieto (1796–1883), krąg rodzinny malarza pozwolił mu od dzieciństwa żyć blisko przemian zachodzących w pewnych kręgach intelektualnych Bogoty, w których przestały dominować kultura kolonialna i pruderyjne tradycje regulowane przykazaniem Kościoła katolickiego. Stare ustępowało, aby zrobić miejsce dla nowej, rewolucyjnej i niepodległościowej atmosfery. Zapewne pod wpływem tych idei José María Espinosa 20 lipca 1810 roku, w wieku zaledwie 13 lat, wstąpił

7 Wystawa czasowa: *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* była prezentowana od 3 lipca 2010 do 16 stycznia 2011 r. Studia w ramach prac kuratorskich przeprowadziło ośmiu badaczy prezentujących różne dziedziny sztuki i nauk humanistycznych: Cristina Lleras, Amada Carolina Pérez, Olga Isabel Acosta, Maite Yie, Antonio Ochoa, Carolina Vanegas, Juan Ricardo Rey i Yobenj Aucardo Chicangana. Wystawa skupiała się na tym, jak wydarzenia i bohaterowie walki o niepodległość byli wspominani i reprezentowani przez różne ważne instytucje, takie jak muzea, archiwa, akademie, uniwersytety oraz inne organizacje społeczne i polityczne w ciągu ostatnich 200 lat. Na wystawie prezentowano 200 prac, 130 dodatkowych obiektów ilustrujących wybraną tematykę, 14 nagrań wideo i 10 audycji z fragmentami programów telewizyjnych, filmowych i radiowych. Zwiedzając ekspozycję, można się było także zapoznać z wynikami najnowszych badań historycznych przeprowadzonych w kraju. Pomogły one wypuklić wydarzenia, postacie i regiony, które przez ostatnie dwa stulecia były przemilczane w opowieściach o niepodległości. Ciekawe informacje znajdują się na stronie wystawy: http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentenario_site/. W ramach wydarzenia opublikowano także katalog, w którym zebrano teksty przygotowane z okazji ekspozycji, zob. *Las historias* 2010.

w szeregi wojsk patriotycznych. Wyjątkowy był talent plastyczny młodzieńca, który bardzo lubił rysować, co wpłynęło na jego dalsze życie⁸.

Espinosa spisywał impresje z frontu. W jego *Memorias de in abanderado* (*Wspomnieniach chorążego*) można przeczytać, że entuzjastyczny i wrażliwy młody żołnierz szybko zdał sobie sprawę z absurdów wojny⁹. W pierwszej wojnie domowej między federalistami i centralistami w latach 1812–1813 Espinosa pod dowództwem Antonia Nariño dumnie nosił flagę armii rządu centralnego. Ale to już wówczas odkrył daremność wewnętrznych sporów. Od tego czasu wspierał tylko walkę zbrojną, której celem było pokonanie wroga narodowego, zewnętrznego. Krytykował wewnętrzne działania zbrojne skierowane przeciwko innym mieszkańcom Kolumbii, którzy dla niego byli przede wszystkim rodakami¹⁰. Następnie Espinosa brał udział w bitwach Kampanii Południowej, dowodzonej przez Nariño w latach 1813–1816, zakończonej triumfem Hiszpanii pod wodzą Pabla Morillo i schwytaniem kilku żołnierzy kolumbijskich, w tym przyszłego malarza. Po kilku miesiącach spędzonych w więzieniu w Popayán i Huila José Marii udało się uciec i pozostawał zbiegiem aż do 1819 roku, kiedy otrzymawszy ułaskawienie wrócił do swojego domu w Bogocie. Odtąd zrezygnował z życia wojskowego i wykorzystując swój talent, poświęcił się zawodowi malarza i portrecisty¹¹.

Espinosa jako współczesny reprezentant walk o niepodległość stał się postacią emblematyczną, „graficznym kronikarzem”, który w swoich pracach doskonale odzwierciedlił postacie i wydarzenia pomagające w ukształtowaniu historycznej pamięci wizualnej związanej z niepodległością. Chociaż przypuszcza się, że Espinosa w okresie, kiedy był żołnierzem i więźniem, stworzył kilka rysunków ilustrujących część swoich przeżyć, Beatriz González uważa za mało prawdopodobne, aby te dzieła przetrwały trudny okres, kiedy malarz wiodł życie uciekiniera¹². Najprawdopodobniej zatem jego obrazy przedstawiające bohaterów i wydarzenia związane z wyzwoleniem powstały po 1819 roku na podstawie wspomnień z lat wojennych.

Jakież to musiało być trudne zadanie dla Espinosy! Wybrać z zakamarków swojej pamięci obrazy, które zasługiwały na to, by je zapamiętać, i te, które można czy też trzeba zapomnieć! Ważna wydaje się w tym kontekście seria prac wykonanych przez artystę w latach 1845–1860. Odtworzył na nich epizody Kampanii Południowej, w której uczestniczył jako żołnierz¹³. Według recenzji autorstwa

8 GONZÁLEZ 1998, s. 17–21.

9 ESPINOSA 1876, s. 266–267.

10 GONZÁLEZ 1998, s. 31.

11 ESPINOSA 1876, s. 265.

12 GONZÁLEZ 1998, s. 33, 38–39.

13 Datowanie tej serii można znaleźć w: GONZÁLEZ 1998, s. 169–176.

José Caicedo Rojas opublikowanej w 1849 roku, poświęconej pierwszemu obrazowi z serii zatytułowanemu *Bitwa nad Juanambú*, płótno zostało pokazane po raz pierwszy na *Exposición de los productos de la Industria* (Wystawie produktów przemysłowych), która odbyła się 20 lipca w Bogocie. Była to pierwsza z kilku prac poświęconych „najbardziej heroicznym czynom naszej wspaniałej epoki emancypacji”, które artysta chciał przedstawiać corocznie¹⁴. Seria wykonana przez Espinosa składa się z ośmiu obrazów olejnych o podobnym formacie (80 × 120 cm) i od 1960 roku znajduje się w zbiorach Museo Nacional de Colombia i Museo de Independencia – Casa del Florero¹⁵.

Seria prezentowanych obrazów powstała co najmniej 30 lat po tym, jak Espinosa walczył jako żołnierz w bitwach, które stały się tematem jego dzieł. Tworząc płótna, był już artystą w dojrzałym wieku. Miał czas, by przemyśleć i przyswoić swoje wspomnienia. Czy jednak Espinosa miał wolność wyboru? Czy swobodnie zdecydował o tym, co warto zapamiętać, a o czym lepiej zapomnieć? Wydaje się, że w tym wypadku decyzję w zakresie tematyki i sposobu przedstawiania podejmował bez zewnętrznych nacisków. W swoich wspomnieniach komentował, że seria ośmiu obrazów, które posiadał „przez długi czas”, została wykupiona przez rząd dopiero podczas drugiej kadencji Manuela Murilla Toro (1872–1874). Oznacza to, że nie była to seria realizowana na zamówienie, chociaż została zatwierdzona „przez generałów Joaquína Parísa i Hilariá Lópeza oraz doktora Alejandra Osorio, który był sekretarzem generalnym [Antonia] Nariño, przez cały czas trwania Kampanii Południowej”¹⁶. Osiem prac Espinosy oprócz tego, że są jednymi z pierwszych przykładów gatunku malarstwa historycznego w Kolumbii, są chyba najwyraźniejszą próbą skonstruowania obrazu przedstawiającego różnych anonimowych bohaterów uczestniczących w walkach o niepodległość, takich jak kobiety, chłopcy czy tubylcy, którzy do tej pory byli zapomniani i ignorowani w popularnym w pierwszej połowie XIX wieku „gatunku portretowym”.

Spuścizna Espinosy pojawia się w początkowej fazie istnienia gatunku „narodowego malarstwa historycznego” w XIX wieku i składają się na nią przede wszystkim przedstawienia scen batalistycznych. Dla malarstwa historycznego

14 ROJAS 1849, s. 253–254.

15 Z wyjątkiem obrazu *Bitwa nad Río Palo*, utraconego w 1960 r. i odzyskanego w 1972 r., siedem z ośmiu obrazów należało do Kolumbijskiej Akademii Historii. 29 września 1960 zostały przekazane do Museo Nacional de Colombia i Museo de Independencia – Casa del Florero. Dzieła ze zbiorów Museo Nacional to: *Bitwa pod Llano de Santa Lucía* (sygn. 2514), *Bitwa nad Juanambú* (sygn. 2516), *Bitwa pod Cuchilla del Tambo* (sygn. 2517), *Bitwa pod Ejidos de Pasto* (sygn. 2515), *Bitwa pod Tacines* (sygn. 2513), *Bitwa nad Río Palo* (odzyskana w 1972 r. i przekazana do Museo Nacional, sygn. 3423). Dwa obrazy znajdują się w Museo de Independencia – Casa del Florero *Bitwa nad Alto Palacé* i *Bitwa pod Calibío*, obecnie w depozycie, eksponowane w Museo Nacional.

16 ESPINOSA 1876, s. 277.

decydujące znaczenie miał wybór zdarzenia, które zostało przedstawione. Na ogół na kompozycjach pojawiały się ważne historycznie momenty, które miały istotne konsekwencje dla osiągnięcia oczekiwanego zwycięstwa lub związane były z wykreowaniem narodowego bohatera¹⁷. Espinosa zdecydował się na podobny schemat kompozycyjny we wszystkich obrazach – panoramiczny widok bitwy, w obrębie której jednocześnie rozgrywa się kilka akcji. Zabieg ten znany jest w paryskim batalistycznym malarstwie historycznym już od XVII wieku. André Félibien zauważył, że w przeciwieństwie do historyka, który przedstawia wydarzenia za pomocą słów oraz przemówień, podążając za akcją, malarz używając płótna, miał możliwość ukazania tylko jednego konkretnego wydarzenia historycznego. W związku z tym aby widz mógł lepiej zrozumieć prezentowaną scenę, konieczne było połączenie różnych momentów historycznych, które nie zawsze rozgrywały się symultanicznie¹⁸. Tworząc swoją serię malarską z przedstawieniami o charakterze bitewnym, Espinosa musiał być świadomy tego fenomenu wizualizacji historycznej.

W przeciwieństwie do bitwy pod Boyacá, która jest głównym tematem malarstwa batalistycznego w sztuce kolumbijskiej, Kampania Południowa nie była zwycięska dla armii narodowej i tym samym rzadko była tematem przedstawień wizualnych. Przypomnijmy, że to Pablo Morillo, przedstawiciel Korony Hiszpańskiej, wygrał kampanię i tym samym dokonał odbicia zbuntowanych terytoriów na rzecz Hiszpanii. Można się zastanowić, jaki był cel Espinosy, który poświęcił całą serię obrazów Kampanii Południowej. Z pewnością prace wojenne artysty były świadectwem jego udziału w walkach o niepodległość. Prezentowane z punktu widzenia żołnierza, stanowiły być może także hołd dla wodza Antonia Nariño. Można się jednak pokusić o refleksję, czy Espinosa za pomocą swojej serii malarskiej nie próbował krytykować okrojonej wersji pamięci budowanej dotąd wokół walk o niepodległość, zarówno w odniesieniu do faktów, jak i samych bohaterów? Taka interpretacja staje się możliwa, gdy przypomnimy sobie rozczarowanie Espinosy działaniami zbrojnymi w czasie wojny domowej w 1812 roku, a od tego czasu brak zaangażowania w wewnętrzne konflikty i negację walki z tymi, których nazywał rodakami¹⁹. Wydaje się, że artysta, malując na swoich obrazach rdzennych mieszkańców, kobiety i chłopów, nadawał im nowe miejsce pełnoprawnych obywateli w historii rodzącej się Republiki.

17 ACOSTA LUNA 2010b, s. 172.

18 MAI 1990, s. 19.

19 „Mam wielką satysfakcję, że nie przelałem krwi braci, jeśli pominąć krótki okres wojny domowej, który nastąpił po rewolucji 1810 roku między centralistami a federalistami; zawsze walczyłem z wrogami narodu, nigdy z moimi rodakami”, ESPINOSA 1876, s. 266–267.

Na płótnach poświęconych bitwom pod Ejidos de Pasto, Calibío i Tacines Espinosa przypisuje ważną rolę przede wszystkim anonimowym kobietom określonym jako „Juanas”. Były to krewne walczących żołnierzy: siostry, żony i córki, które dobrowolnie służyły jako pielęgniarki, kucharki, posłańcy czy wsparcie eskorty armii narodowej na polach bitew. Ich przedstawienie na obrazach uzupełnia wzmianka Espinosy w jego wspomnieniach. Według artysty „Juanas” były „grupą wiejskich kobiet, które zwano ochotniczkami (było to bardzo dobre określenie, ponieważ nie były rekrutowane do regularnego wojska) dźwigającymi plecaki, kapelusze, manierki i inne niezbędne przedmioty”²⁰. Nariño starał się zabronić kobietom udziału w przemarszu wojsk, te jednak dzięki swojemu uporowi znalazły sposób, aby towarzyszyć armii, a generał w końcu zaprzestał protestów. W pracach Espinosy widać szczególne zainteresowanie uznaniem roli kobiet w walkach o niepodległość. Można dodać, że to właśnie on w 1855 roku wykonał jeden z pierwszych portretów bohaterki Policarpy Salavariety, zastrzelonej w 1817 roku²¹.

Pomimo jak na owe czasy niemal rewolucyjnej propozycji Espinosy, zastosowany przez niego schemat kompozycyjny, w którym rdzenni chłopcy i kobiety są ukazywani na drugim planie scen batalistycznych, nie ułatwiał dostrzeżenia ich na obrazie. Cykl prezentujący Kampanię Południową był eksponowany w Museo Nacional w Bogocie, w sali imienia założycieli republiki, gdzie poprzez wystawiane dzieła oddano hołd Antoniowi Nariño, Simonowi Bolívarowi oraz Franciscowi de Paula Santanderowi, uznawanym za twórców Republiki Kolumbijskiej. Tam zwiedzający mogli podziwiać, wraz z innymi artefaktami, obrazową serię *Kampanii Południowej* umieszczoną na jednej ze ścian sali. Jednak ani muzeografia, ani teksty towarzyszące dziełom nie pomagały uwidocznić nowych bohaterów, których Espinosa nieśmiało przedstawił na obrazach batalistycznych (il. 1). Odnajdujemy tu zatem kolejną negację. Wyeksponowanie tych zapomnianych przez historię postaci, ostatecznie zaprezentowanych przez Espinosę, nie było priorytetowym aspektem w kreowanym dyskursie muzealnym skierowanym do publiczności. Rdzenni mieszkańcy, chłopcy i kobiety, ponownie stali się niewidzialni, pomimo że byli obecni.

Upamiętnienie 200-lecia niepodległości Kolumbii stało się idealnym momentem do rozpoczęcia procesu uwidaczniania, który Espinosa rozpoczął we wspomnianym cyklu obrazów. 3 lipca 2010 roku w kolumbijskim Museo Nacional

²⁰ *Ibidem*, s. 36.

²¹ Jest to mały obraz olejny na płótnie sygnowany przez José Marię Espinosę i datowany na 18 kwietnia 1855, znajduje się obecnie w kolekcji Museo Nacional w Bogocie w Kolumbii (sygn. 2094). Więcej na temat ikonografii Policarpy Salavarieta zob. GONZÁLEZ 1996, s. 7–13 oraz *Inventario iconográfico* 1996, s. 14–37.

w Bogocie zainaugurowano jedną z najbardziej kontrowersyjnych wystaw ostatnich lat – *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*²². W ciągu sześciu miesięcy trzy pomieszczenia, które zostały wyznaczone w muzeum jako przestrzeń wystawy czasowej, odwiedziły 134 472 osoby. Widzowie znaleźli tam miejsce, w którym mogli krytycznie zastanowić się nad tym, w jaki sposób Kolumbijczycy budowali i opowiadali własną historię. Wystawa była efektem ponad trzyletniej pracy badawczej, której podjął się zespół ośmiu naukowców z różnych dyscyplin: historii, antropologii, historii sztuki i muzealnictwa²³.



1. Sala *Fundadores de la República* w Museo Nacional de Colombia w Bogocie; fot. Museo Nacional de Colombia / Juan Darío Restrepo, 2007.

Jednym z głównych celów wystawy było wyeksponowanie dotychczasowego wykluczenia, milczenia i zaniedbania, które dokonywało się podczas 200-letniego procesu konstruowania historii niepodległości. Zadanie pytania, kim byli rozpoznawalni bohaterowie tej historii, pozwoliło na refleksję nad nieobecnością pewnych grup, niekompletnością w prezentowaniu różnorodności społeczeństwa

22 Museo Nacional, http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentario_site/ [dostęp: 25.05.2018], zob. także SUAREZ 2011, s. 419–442.

23 LLERAS 2011.

kolumbijskiego, a nawet zagranicznego, które aktywnie uczestniczyło w walkach o niepodległość. Część bohaterów nie istniała w narracjach muzealnych, przez długi czas byli oni ignorowani w przemówieniach, nieobecni na ekspozycjach oglądanych przez publiczność Museo Nacional. Wystawa z 2010 roku była zatem doskonałą okazją, by bezimienni bohaterowie nieśmiało prezentowani przez Espinosę w tle wydarzeń na serii obrazów poświęconych Kampanii Południowej z lat 1845–1860, mogli zostać uwidocznieni i wyeksponowani.

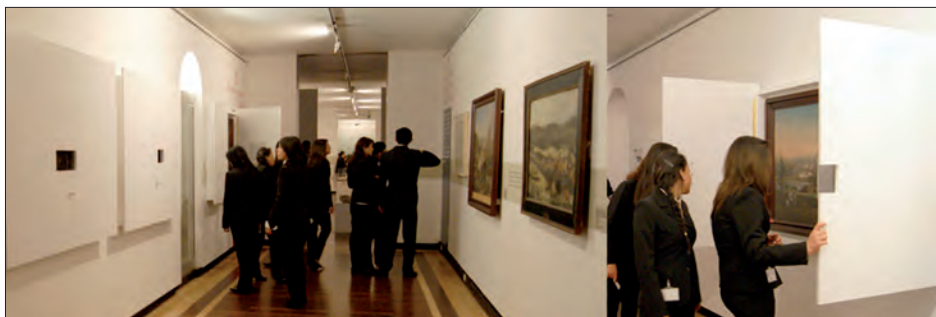
Seria obrazów Espinosy była wystawiana osobno w dwóch salach zatytułowanych Czas Bohaterów (Estación Héroes) i Czas Chłopów (Estación Pueblo). Z jednej strony na części wystawy poświęconej chłopstwu starano się zademonstrować niejednoznaczny sposób ukazywania ludności wiejskiej. Tylko czasami prezentowano chłopów jako bohaterów walki o wyzwolenie, jednak w większości przypadków ukazywano rozwścieczony tłum, który wręcz zagrażał wolności i który musiał być kierowany przez cnotliwych bohaterów z wyższych sfer, aby walka osiągnęła założone cele²⁴. Z drugiej strony obrazy takie jak *Bitwa pod Calibío*, *Bitwa nad Alto Palacé*, *Bitwa pod Ejidos de Pasto* i *Bitwa pod Tacines* umożliwiły wyjaśnienie opinii publicznej, jaki był rzeczywisty wkład ignorowanych dotychczas grup społecznych. Został podkreślony znaczący udział osób pochodzenia afrykańskiego (zarówno ludzi wolnych, jak i niewolników), a także rdzennej ludności, w tym kobiet. Unaoczniono ich udział w walkach wyzwoleniczych, co znalazło odzwierciedlenie w tekstach towarzyszących dziełom oraz na umieszczonych obok eksponowanych obrazów reprodukcjach prezentujących wcześniej pomijane postacie (il. 2).



2. José María Espinosa, *Bitwy pod Alto Palacé, Tacines i Ejidos de Pasto*, wystawione w sali zatytułowanej *Czas chłopów* na wystawie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

24 http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentenario_site/exposición.html [dostęp: 25.05.2018].

Podobny przekaz został zaproponowany w sali zatytułowanej Czas Bohaterów. Uwypuklono idee Espinosa, który w swojej serii malarskiej przekazywał, że wojna nie dotyczyła jedynie bohaterów, ale że jest zjawiskiem obejmującym całe społeczeństwo, które ponosi jej koszty. Na wystawie starano się pokazać, jak obrazy Espinosa komentują złożoną rzeczywistość wojenną. Oglądając przedstawienia bitew pod Juanambú, Llano de Santa Lucía i Río Palo, widz mógł według własnego uznania zdecydować o zakresie odbioru oglądanego dzieła sztuki. Płótna umieszczone zostały za zamkniętymi „okiennicami”. Otwierając jedną z nich, zwiedzający widział tylko fragment obrazu, ukazujący bądź „ignorowanych” dotychczas bohaterów wojny, bądź główną scenę bitwy. Wyróżnienie zapomnianych postaci było możliwe tylko poprzez ukrycie części kompozycji, a odbiorca mógł obejrzeć całość po otwarciu obu przysłaniających obraz okiennic (il. 3).



3. José María Espinosa, *Bitwy pod Juanambú, Llano de Santa Lucía i del Río Palo*, wystawione w sali zatytułowanej *Czas bohaterów* na wystawie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Lepiej późno niż wcale: malarstwo historyczne w Kolumbii

W 1910 roku, pięć lat po tym, jak m.in. Henri Matisse i André Derain wystawili na paryskim Salonie Jesiennym serię obrazów, dając początek fowizmowi, kolumbijski malarz Jesús María Zamora otrzymał pierwszą nagrodę w kategorii malarstwa na Wystawie Sztuk Pięknych, która odbyła się w ramach obchodów 100-lecia uzyskania niepodległości przez Kolumbię. Zwycięską pracą było płótno zatytułowane *1819* ukazujące armię wyzwoleńczą i jej przemarsz przez równiny wschodnie²⁵. Choć José María Espinosa malował w duchu malarstwa historycznego już w XIX wieku, to gatunek ten przeżywał rozkwit w sztuce kolumbijskiej głównie dzięki twórczości Zamory, a potem aż do lat 50. XX wieku²⁶.

25 ISAZA/MARROQUÍN 1911, s. 248–249.

26 ACOSTA LUNA 2010b, s. 166–192.

W 1. połowie XX wieku w niektórych krajach Europy Zachodniej i Ameryki Łacińskiej malarstwo historyczne stało się już gatunkiem przestarzałym, akademickim i dalekim od awangardowych propozycji modnych wówczas nurtów artystycznych. Okres świetności malarstwa historycznego minął w krajach takich jak Francja i Niemcy, gdzie przeżywało ono swój rozkwit od XVIII do XIX wieku. Podobna sytuacja miała miejsce w Ameryce Łacińskiej, Meksyku i Brazylii, tematyka ukazująca sceny historyczne była tam popularna głównie w XIX wieku i na początku XX stulecia. Spóźnione pojawienie się malarstwa historycznego w Kolumbii można wytłumaczyć częściowo tym, że rozwijało się ono zwykle pod wpływem projektów politycznych inicjowanych przez oficjalne instytucje zajmujące się nauczaniem sztuk pięknych lub przez artystów związanych z państwowymi akademiami. Można zatem przypuszczać, że późna fundacja państwowej Escuela de Bellas Artes (Szkoły Sztuk Pięknych) w Bogocie w 1886 roku jako oficjalnej instytucji mogącej ukierunkowywać krajowe projekty artystyczne była jednym z powodów „opóźnienia” kolumbijskich artystów w podejmowaniu pewnych tematów malarskich, które już od dawna cieszyły się popularnością w innych krajach. Dla porównania w Meksyku Real Academia de San Carlos została założona w 1781 roku, a w Brazylii Academia Imperial de Belas Artes powstała w 1826 roku. W orbicie tych instytucji malarze i rzeźbiarze podejmowali tematykę historyczną przez cały XIX wiek²⁷.

W Kolumbii głównymi twórcami obrazów historycznych, które pojawiły się w 1. połowie XX wieku, byli: Andrés de Santa María (1860–1945), Francisco Antonio Cano (1865–1935), Coriolano Leudo (1866–1957), Pedro Alcántara Quijano (1878–1953) i Ricardo Gómez Campuzano (1891–1981). W pracach tych artystów dominowały wizerunki postaci i sceny obrazujące wydarzenia historyczne z czasów odzyskania niepodległości. W przeciwieństwie do Espinosy żaden z malarzy nie brał udziału w walkach, a prace artystów to obrazy powstałe 100 lat po historycznych wydarzeniach, o których wiedzę czerpano z ustnych i pisemnych relacji oraz wcześniej powstałych przedstawień. Siłą rzeczy były one pewną wizją historyczną skonstruowaną *post factum*. Prace stały się jednocześnie obwiążującą narracją narodową, były eksponowane w przestrzeniach urzędowych i publicznych. Możemy zatem mówić o wkładzie muzeografii 2. połowy XX wieku w budowanie wizualnej pamięci historii niepodległości²⁸.

27 Więcej na temat instytucji artystycznych w tych krajach opublikowali Tomás Pérez Vejo (Meksyk) i Maraliza de Castro Vieira Christo (Brazylia), PÉREZ VEJO 2009; VIEIRA CHRISTO 2009.

28 O malarstwie historycznym oraz przedstawianiu i zapominaniu obrazów niewygodnych dla pamięci zbiorowej zob. także PÉREZ VEJO 2007.



4. Francisco Antonio Cano, *Przemarsz wojska przez Páramo de Pisba*, obraz wystawiany na wystawie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Jako przykład jednostkowy można scharakteryzować obraz z 1922 roku autorstwa Francisca Antonia Cano artysty pochodzącego z Antioquii. Płótno znajduje się w kolekcji La Casa Museo Quinta de Bolívar i jest zatytułowane *Przemarsz wojska przez Páramo de Pisba*²⁹ (il. 4). Ten wielkoformatowy obraz, choć ukazuje tytułowy przemarsz, w rzeczywistości koncentruje się na jednej scenie. W dniu kampanii wyzwolenczej grupa mężczyzn przerwała wędrowkę z powodu śmierci żołnierza. Niepogodzeni z odejściem współtowarzysza starają się mu jeszcze pomóc, choć jest to już niemożliwe. Być może scena ukazuje pożegnanie ze zmarłym. Z lewej strony zbliżają się Bolívar i dwaj jego generałowie, którzy zsiadli z koni i zdjęli z głów kapelusze, oddając szacunek zmarłemu. Wydają się przejść sytuację. Za Bolívarem i generałami znajduje się kolejna grupa współtowarzyszy, w tym czarnoskóry żołnierz. Po prawej stronie kompozycji widać nieprzerwany szyk oddziału patriotycznego, który kontynuuje swój marsz, nie zwracając uwagi na dramatyczne wydarzenia. W 1922 roku, kiedy Cano kończył swój obraz, przejście Kampanii Wyzwolenczej przez Páramo de Pisba było już znane z narracji historycznych jako trudna przeprawa, która spowodowała wiele strat w oddziałach patriotycznych. Sam Santander, w swojej relacji z wydarzeń spisanej i przekazanej w październiku 1819 roku, skomentował tę drogę następująco:

Wciąż drzę na wspomnienie żalosego stanu, w jakim widziałem tę armię, która przywróciła nam życie. Znaczna liczba żołnierzy poległa przez surowe zimno panujące na wrzosowiskach Pisby: większa ich liczba wypełniła szpitale, a reszta oddziałów nie była w stanie przebyć najkrótszego marszu. Korpus kawalerii, na którego odwadze opierała się nasza ufność,

29 ACOSTA LUNA 2010b, s. 169–184.

przybył do Sochy bez jednego konia, bez siodła, a nawet broni, ponieważ wszystko przeszkadzało żołnierzom w opuszczeniu Páramo: uzbrojenie i amunicja wojenna potrzebne do walki zostały porzucone, ponieważ nie było kawalerii, która mogłaby przejść do ataku, ani żadnego dowódcy, który mógłby go poprowadzić. Zamiast umrzeć z powodu mrozu, woleli spotkać się z wrogiem w jakimkolwiek stanie. Armia umierała³⁰.

Wiele lat później, w 1891 roku, Pedro María Ibáñez tak opisywał trudności, jakich doświadczyli żołnierze podczas tej przeprawy: „[...] nieopisany trud i wysiłek, aby dotrzeć na szczyty wrzosowisk Pisby. Stu żołnierzy zginęło z zimna, inni zachorowali, szwadrony straciły wierzchowce i siodła, a broń wojenna i amunicja zostały porzucone”³¹.

Chociaż nie znamy źródeł, z których Cano korzystał przy tworzeniu swojego dzieła, możliwe jest, że malarz z Antioquii sięgnął po *Historię Kolumbii* (*Historia de Colombia*) autorstwa Jesúa Maríi Henao i Gerarda Arrubli. Książka była wówczas bardzo popularna, została nagrodzona w ramach obchodów 100-lecia niepodległości w 1910 roku. W opisie przejścia przez Páramo de Pisba autorzy podają:

Bolívar wybrał szlak przez Páramo de Pisba, ponieważ latem był mało uczęszczany, a zimą całkowicie opuszczony. Maszerujący ze zdumieniem przyglądali się andyjskim wyżynom, do których dobrnęli, a przed ich oczami pojawiały się kolejne wyższe tereny, do których jeszcze trzeba było dotrzeć; zimno ogarnęło zmysły; konie padały ze zmęczenia i tarasowały wyboisty szlak tym, którzy podążali z tyłu; wyposażenie armii zostało porzucone tam, gdzie padły zwierzęta z grupy prowadzącej dywizjon; deszcze były nieustanne w dzień i w nocy, a korzystanie z wody w tym regionie sprawiało, że żołnierze chorowali³².

Z drugiej strony Henao i Arrubla wspominają, że w skład oddziałów wojska wchodził również żołnierz Legionu Brytyjskiego, którzy przyłączyli się do walki o niepodległość. Według autorów nosili oni „bryczesy z miejscowego sukna, które nie sięgały poniżej kolan, długą i luźną koszulę z krótkimi rękawami, dla wygodnego posługiwania się lancą oraz duży słomkowy kapelusz z szerokim rondem (*corroscá llanera*)”³³, co przypomina ubiór noszony przez żołnierzy na obrazie Cano.

30 SANTANDER 1820, s. 4.

31 IBÁÑEZ 1989 [1891], IV, s. 15.

32 HENAO/ARRUBLA 1967 [1910], s. 479.

33 *Ibidem*, s. 475.

Malując *Przemarsz wojska przez Páramo de Pisba*, Cano skupił się zatem nie tylko na ukazaniu dramatycznych chwil podczas marszu, na przeciwnościach, które żołnierze musieli znosić z powodu trudności geograficznych i klimatycznych, o których do 1922 roku wspomiano w tekstach historycznych, ale także na samych oddziałach i różnorodności kulturowej walczących po stronie narodowej. Wydaje się więc, że jest to hołd złożony żołnierzom, którzy towarzyszyli Bolívarowi, tym bezimiennym bohaterom, którzy zginęli podczas przeprawy i walk o niepodległość Nowej Granady.

Chociaż Cano przedstawia wyniosłego i pozornie prostodusznego Bolívara, który zatrzymuje się, aby zająć się swoim wojskiem, prawdziwym bohaterem tej sceny jest skromnie ubrany martwy żołnierz. Prawdopodobnie zginął nie w wyniku jakichś dramatycznych wydarzeń, ale z powodu mrozu, który dziesiątkował szeregi. W przeciwieństwie do prostych żołnierzy Bolívar i jego generałowie noszą ciepłe ubrania, które są zdecydowanie bardziej przystosowane do niskich temperatur Páramo. Choć na wcześniejszych obrazach Espinosy także pojawiali się drugoplanowi bezimienni bohaterzy wojenni, Cano wyraźnie zmienia hierarchię przedstawień postaci, anonimowi uczestnicy wojny zajmują pierwszy plan i stają się głównymi bohaterami obrazu.



5. Ignacio Gomez Jaramillo, *Powstanie chłopskie*, kopia wykonana na potrzeby wystawy *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Kolejnym momentem historycznym skłaniającym do refleksji jest rok 1938, kiedy to rząd narodowy zlecił Ignaciowi Gómezowi Jaramillo powracającemu właśnie z Meksyku wykonanie dwóch murali, które miały ozdobić ściany schodów Kapitulu Narodowego (Capitolio Nacional). Kompozycje zostały zrealizowane, jeden z murali przedstawiał powstanie chłopów (*comuneros*), a drugi wyzwolenie niewolników (il. 5)³⁴. Od momentu inauguracji prace Gómeza Jaramillo

34 MEDINA 1995, s. 165–174; PINI 2009, s. 98–123; ACOSTA LUNA 2010b, s. 184–187.

spotykały się z dużą krytyką. Pewien czytelnik skarżył się na łamach „El Tiempo” z 9 stycznia 1939 roku:

Gómez Jaramillo pokrył schody nieprzyzwoitymi marionetkami. Wyglądają jak namalowane przez dziecko. Nie sprawiają wrażenia ruchu. Brakuje im motywacji i siły. Kolorystyka jest prosta, ponura, jakby artysta nie zdołał jeszcze przebić się przez ten milionowy świat odcieni. A przede wszystkim obraz w tym stylu na Kapitolu, który mógłby dobrze wyglądać na wystawie sztuki modernistycznej Diega Riverę, jest absurdalny.

Czytelnik zastanawia się: „Kto mógł wpaść na pomysł, że mural autorstwa Gómeza Jaramillo będzie dobrze wyglądał na budowli w stylu greckim?”³⁵. Głosy krytyki nie cichły. We wrześniu tego samego roku gazeta „El Siglo” nazwała chłopów ukazanych przez artystę z Antioquii „klaunami”³⁶, a w tym samym miesiącu w „El Tiempo” ukazał się artykuł donoszący o jednomyślnej propozycji Rady Bogoty (Consejo de Bogotá) w sprawie dzieła. „W trosce o estetykę stolicy, z szacunkiem uprasza się odpowiednie ministerstwo o to, aby murale umieszczone na schodach Kapitolu Narodowego, które kłócą się z elegancją tego pięknego budynku, zostały usunięte lub zastąpione innymi, które zharmonizują się z tradycją artystyczną wielkich malarzy kolumbijskich”. W tym samym tekście zamieszczono stanowisko pewnego radnego, którego zdaniem „malowidła są naprawdę okropne”³⁷. Ostatecznie ostra krytyka doprowadziła do zakrycia murali na kilka lat.

W tym wypadku warto przeanalizować kilka aspektów, które wpłynęły na negatywny odbiór murali. Po pierwsze wprowadzenie w latach 30. XX wieku nowoczesnych idei artystycznych, aktualnych i popieranych w krajach takich jak Meksyk, związanych z zaangażowaną i awangardową publiczną praktyką artystyczną popularnych wówczas murali, nie znalazły akceptacji w Kolumbii. Pomysły awangardowe były powszechnie odrzucane przez opinię publiczną, a zwłaszcza przez prasę i przywódców politycznych, którzy uważali je za znamienne „artystyczne rozluźnienie w narodzie, niewygodne z każdego punktu widzenia dla samej kultury, będące zdecydowanym odejściem od stylu klasycznego”³⁸, zwłaszcza w miejscu tak oficjalnym jak Kapitol. Artystyczna propozycja Jaramilla była politycznie i społecznie nie do zaakceptowania.

35 *Sobre los frescos*, „El Tiempo”, 9 stycznia 1939, s. 4.

36 MEDINA 1995, s. 170. Autor z kolei cytuje: *Alusiones-Tal vez se curen*, „El Siglo”, 10 września 1939, s. 12.

37 *Se solicita el retiro de los cuadros de Capitolio*, „El Tiempo”, 9 września 1939, s. 18.

38 *Ibidem*.

Po drugie krytyka skupiała się na obrazowym stylu murali, a nie na przedstawionej na nich tematyce. Nazywanie ukazanych na malowidłach chłopów i wolnych niewolników „nieprzyzwoitymi marionetkami” i „klaunami” jest ewidentną pogardą dla marginalizowanych grup społecznych, takich jak chłopci, biała biedota, rdzenni tubylcy amerykańscy czy wyzwoleni Afrokolumbijczycy, których udział w kształtowaniu państwa był bezsprzeczny, choćby poprzez udział w rebeliach takich jak ta z 1781 roku. Możemy porównać tę krytykę z podobną, jaka miała miejsce po inauguracji tryptyku wojennego przedstawiającego bitwę pod Boyacá. Autorem kompozycji był Andrés de Santa María. Praca powstała w 1926 roku i miała ozdobić Salę Eliptyczną Kapitolu. Dzieło to spotkało się z kilkoma krytycznymi uwagami dotyczącymi postaci Bolívara przedstawionego jako zmęczonego walką wojownika, a nie dumnego generała; krytycy ci nigdy jednak nie używali w stosunku do postaci Wyzwoliciele określonych takich jak „nieprzyzwoita marionetka” czy „klaun”, mimo niezadowolenia wyrażonego w związku ze sposobem, w jaki został on ukazany przez Santa Marię³⁹. Określenia używane w odniesieniu do chłopów i wyzwolonych niewolników przypominają nam, w jaki sposób pisma historyczne negatywnie charakteryzowały lud biorący udział w walce o niepodległość. Pisano o rozwścieczonych, nieświadomych masach, motłochu, prostych, niczego nierozumiejących ignorantach i barbarzyńcach. Prosty ludzi określano terminami, których historia nigdy nie używała w odniesieniu do znanych bohaterów wywodzących się z wyższych sfer.

W wyniku krytyki w 1947 roku tryptyk Santa María został usunięty i zastąpiony dziełem *Bolívar i Kongres w Cucutá* autorstwa Santiaga Martíneza Delgado, gdzie Bolívar „odzyskał” wizerunek wspaniałego bohatera, podczas gdy murale Gómeza Jaramillo zakryto, ale nie zastąpiono ich nowymi dziełami przedstawiającymi José Antonia Galána⁴⁰ i jego kompanów lub grup wyzwolonych niewolników. Zatem i tutaj widzimy zamiar uczynienia niewidzialnymi, wymazania bohaterów „zapominanych” przez historię, w tym przypadku chłopów i wyzwolenców.

39 TAVERA 1926, s. 3. Malarz Rafael Tavera napisał recenzję w „El Espectador” krótko po wystawieniu dzieła Santa Marii na Kapitolu. Według Tavery tryptyk miałby być „odbiciem swobodnych, złożonych i paradoksalnych modernistycznych tendencji estetycznych, które bardziej wyróżniają się chęcią zniszczenia wszelkich starych podstaw estetycznych niż wyraźnie twórczością”. Artysta dodał, że „do sali honorowej Kapitolu, budynku, będącego dla nas symbolem narodu, artysta powinien był wykonać dzieło o wymaganej wartości estetycznej [...]”. Jego wykonanie jest kiepskie: brak mu stylu, charakteru, prawdy historycznej, dobrego rysunku, koloru i techniki [...]” i konkluduje: „uważamy, że byłoby rozsądnie poprosić rząd, aby uszanował naszych bohaterów i historię Kolumbii, Kapitol jako nasz pierwszy budynek narodowy, jak i wspaniałą kulturę Bogoty, aby dał znać panu Santa Marii, że powinien wykonać swoje dzieło ponownie, w sposób bardziej zgodny z wolą społeczeństwa”.

40 José Antonio Galán był przywódcą powstania chłopskiego (*Revolta de los comuneros*), które miało miejsce w Nowej Granadzie w 1781 r., zob. ACOSTA DE SAMPER 2016 [przyp. red.].

Podobnie jak dzieło *Espionsy*, praca Cano i rekonstrukcja muralu Gómeza Jaramillo były obecne na wystawie w Museo Nacional w Bogocie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*. Jedna sala ekspozycji została poświęcona problemowi, w jaki sposób ludzie zostali zapamiętani i zapomniani; fenomen ten w ostatnim czasie stał się przedmiotem badań różnych historyków⁴¹. Ze względu na swoją złożoność praca Cano pozwala nam przybliżyć się do różnych tematów związanych z przedstawieniem bohaterów ignorowanych w dyskursach historycznych i ich wizualnym upowszechnianiem. Widoczni na obrazie martwy żołnierz, jego towarzysze i czarnoskóry kompan Bolívara stali się głównymi bohaterami wystawy. Na potrzeby ekspozycji postanowiono wyeksponować to wielkoformatowe płótno w innej przestrzeni. Obraz został umieszczony w centralnym punkcie, pomiędzy częścią poświęconą ludności pochodzenia afrykańskiego, niewolnikom jak i wolnym Afrokolumbijczykom a grupom wykluczonych, ludziom o różnym pochodzeniu i kolorze skóry. Tutaj rodzi się refleksja, jak trudno było przyjąć równość obywateli, biorąc pod uwagę, że w momencie uzyskania niepodległości większość społeczności pochodzenia afrykańskiego była już wolna. Obraz wpisywał się również w tematykę poświęconą piechurom i chłopom, tym anonimowym postaciom, które walczyły na wojnach, a których większość do dziś nie została rozpoznana jako równoprawni, jednostkowi obywatele (il. 4).

Z kolei reprodukcja jednego z murali Gómeza Jaramillo została umieszczona w przestrzeni poświęconej powstaniu chłopskiemu (*Revolta de los comuneros*) w 1781. Przedstawieniu malarskiemu towarzyszył szkic akwarelowy wykonany przez artystę około 1938 roku i jego późniejsza praca z 1957 roku ze sceną śmierci Galána (il. 5). Po rebelii Galán został rozczłonkowany, a w miastach, których mieszkańcy uczestniczyli w powstaniu chłopskim, jego części ciała wystawiono ku przestrodze na widok publiczny. Wizualizacja tych wydarzeń, zobrazowanie powstania chłopskiego, związana jest z inicjatywami artystów XX wieku, takich jak Ignacio Gómez Jaramillo, Domingo Moreno Otero, a w ostatnich latach Beatriz González⁴².

41 Na temat reprezentacji „ludu” jako bohatera w walkach o niepodległość zob. ostatnie publikacje, takie jak: GONZÁLEZ QUINTERO 2010, s. 243–261, a także: ROMERO LEAL 2010; ROMERO LEAL 2011.

42 Jediną wystawioną na ten temat pracą z XIX w. był druk z 16 marca 1881 r., zilustrowany przez Alberta Urdanetę dla upamiętnienia 100-lecia powstania chłopskiego. Sam autor подарował swoją pracę Museo Nacional w Kolumbii w 1881 r. [sygn. 776].

Nasza historia a historia powszechna

Jak zostało wspomniane, zarówno dzieła Espinosy, Cano, jak i Gómeza Jaramillo nie powstały współcześnie do wydarzeń, które przedstawiają, a obrazują „zapamiętane” historie z końca XVIII wieku i z pierwszych dwóch dekad XIX stulecia. Poddając refleksji ich prace, zdecydowano podczas przygotowań do ekspozycji, aby „rozpoznanie” poprzez artystyczne interwencje dokonali także współcześnie działający artyści i wsparli pracowników muzeum w rozpowszechnieniu zapomnianych „obrazów” wśród zwiedzających. Jak wyjaśniła Cristina Lleras:

dla osób zaangażowanych w to przedsięwzięcie bardzo ważne było ukazanie, że pewne kwestie nadal pozostają niezalutwowane; że Niepodległość nie rozpoczęła się ani nie skończyła 200 lat temu, ponieważ wciąż istnieją jednostki i całe grupy walczące o swoje prawa, o wyzwolenie swoich ziem, o to, by sprawiedliwości stało się zadość. Dlatego podczas tworzenia wystawy zaproponowano umieszczenie pewnych elementów „niepasujących”, które miały na celu odnieść się do działań wcześniejszych niż działania niepodległościowe⁴³.

Poproszono zatem współczesnych kolumbijskich artystów, takich jak np. Johanna Calle, aby uczestniczyli w procesie uwidaczniania sławnych, lecz zapomnianych liderów, których wizerunki, w przeciwieństwie do niezliczonych powstających od XIX wieku portretów Bolívara, zostały zapomniane. Johanna Calle jest artystką znaną dzięki swoim pracom graficznym⁴⁴; zaproponowano jej stworzenie, właśnie w tej technice, wizerunku Pedra Romero (il. 6), przywódcy afroamerykańskiej jazdy z dzielnicy Getsemaní w Kartaginie, który zarazem był kluczową postacią w walce o ostateczne uzyskanie niepodległości w rejonie północnego wybrzeża. Graficzka stworzyła także portret Agustína Agualongo (il. 7), kolumbijskiego Metysa, który dowodził wojskiem Indian i ludności wiejskiej walczących z narodowcami w latach 1822–1824; było to zainspirowane odkryciem oryginalnego podpisu Agualongo w dokumentach archiwalnych. Oba wizerunki, zarówno Romero, jak i Agualongo, stworzone w 2010 roku, zostały wystawione w części ekspozycji zatytułowanej *Czas Chłopów* z kilkoma innymi obrazami rdzennych tubylców i ludności pochodzenia afrykańskiego, wyzwolonych czarnoskórych oraz Mulatów (il. 6 i 7).

43 LLERAS 2011, s. 21.

44 Na temat niektórych prac Johanny Calle zob. CALLE 2010, s. 132–136.



6. Johanna Calle, Portret Pedra Romero, wystawa *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Co ciekawe, w dzień otwarcia ekspozycji w Museo Nacional, czyli 3 lipca 2010 roku, grupa mieszkańców i artystów z Kartaginy przedstawiła na ulicy Sierpe⁴⁵ w prowincji Getsemaní pierwszy akt sztuki zatytułowanej *Pedro Romero tu mieszka*. Do udziału w przedsięwzięciu zaproszono artystów plastyków, malarzy, rysowników, grafików i muralistów, by ci wspólnie stworzyli portret Pedra Romero, który miał być zaprezentowany na ruinach ulicy Sierpe. To nie był przypadek. Jak sami piszą na swojej stronie internetowej, ich działania zainspirowało odkrycie na jednej z wystaw stałych w Museo Nacional pustej ramy podpisanej nazwiskiem Pedro Romero, świadczącej o braku jego wizerunku. Ekspozycja była poświęcona XIX-wiecznym portretom kluczowych postaci uczestniczących w procesie odzyskiwania niepodległości, a zarazem pierwszą próbą zasygnalizowania przez muzeum braku przedstawień malarskich ukazujących obecność osób pochodzenia afrykańskiego w walkach niepodległościowych. Inicjatywa „uwidaczniana” podjęta została kilka lat przed wystawą z 2010 roku, ale idee „odzyskiwania”, rozwinięte i szerzej skomentowane były bardziej widoczne na wystawie zorganizowanej z okazji 200-lecia uzyskania niepodległości⁴⁶. Dla kuratorów muzeum niezwykle motywujący jest fakt, że dialog z historią zapoczątkowany w murach instytucji miał wpływ na działania artystyczne i społeczeństwo kolumbijskie.

45 Grupa ta dążyła do zachęcenia innych artystów, mieszkańców, podobnych grup artystycznych i instytucji do skorzystania z prawa do wykorzystywania przestrzeni publicznych do aktywności artystycznych mających na celu konstruowanie historii. Twórcy poprzez sztukę promowali odnajdowanie wielokulturowej tożsamości, opowiadali się za żywą pamięcią, zalecali poszukiwania symbolicznej sprawiedliwości, ukazując w ten sposób wolę walki, świadomość historyczną i zaangażowanie mieszkańców. Więcej na ten temat zob. <http://pedroromeroviveaqui.com>.

46 Wystawa „powstała bazując na badaniach Marixa Lasso i Alfonso Munery na temat roli wyzwolonych czarnoskórych i Mulatów na kolumbijskich Karaibach. Próbowano wskazać brak wizerunków świadczących o udziale w walkach ludności pochodzenia afrykańskiego, jak



7. Johanna Calle, Portret Agustína Agualongo, wystawa *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Kolejną inicjatywą artystyczną podjętą w ramach wystawy w 2010 roku było zaproszenie kartagińskiego artysty Nelsona Fory'ego do zorganizowania części ekspozycji pod hasłem „Nasza historia, szanowny panie!” Fory był autorem działań artystycznych już w 2008 roku, kiedy to ozdobił perukami afro głowy kilku rzeźb ukazujących postacie narodowych herosów w Kartaginie. Po przyjęciu zaproszenia Fory stworzył osiem rzeźb kolumbijskich bohaterów, umieścił je w salach wystawowych, tymczasowych i stałych Museo Nacional, a na ich głowy włożył peruki o czarnych, mocno skręconych włosach. Wśród rzeźb można odnaleźć podobizny Bolívara, Santanderera, a także Epifania Garaya (il. 8). Akcja ta wydawać by się mogła swego rodzaju przerostem formy nad treścią, warto jednak podkreślić, że celem kartagińskiego artysty i koordynatorów ekspozycji było wyłącznie

przywrócenie uczestnictwa afrykańskich potomków w historii społecznej, politycznej i ekonomicznej narodu oraz wytknięcie niedocenia ich wkładu w narrację historyczną. Czarnoskórzy i Mulaci przewodzili Niepodległości Kartaginy, a jednak nie istnieją ważne portrety ani monumenty, które zwracałyby uwagę na te działania⁴⁷.

Ciekawe, że nie trzeba było długo czekać od dnia inauguracji na głosy niezadowolone ze strony zwiedzających: peruki na statuach bohaterów zostały

również rozpowszechnić nazwiska i krótkie biografie niektórych z uczestników w Pierwszej Republice Kartagińskiej (Primera República de Cartagena) i innych mieszkańców, którzy już wcześniej bronili swoich społecznych praw”, LLERAS 2011, s. 30.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 22.

odebrane jako wymyślna kpina, obraźliwa, a nawet wulgarna. Jak napisał częsty gość muzeum kilka dni po inauguracji:

[...] nie wyobrażam sobie, żeby w jakimkolwiek innym miejscu na świecie zezwalało się na drwiny z bohaterów i osobowości, które zasługują na szacunek. Wielka część chaosu i cierpienia, które widzieliśmy w każdej możliwej formie, mają swoje korzenie w duchu ludzi i w wartościach, które im wpoiiliśmy. Jestem przekonany, że respekt względem przodków i znakomych postaci jest częścią edukacji, do której jest zobligowane Museo Nacional⁴⁸.

Do czasu zakończenia wystawy peruki były obiektem dyskusji. Fory nie pozostał na interwencji artystycznej w Museo Nacional, ale organizował akcje artystyczne w różnych miejscach publicznych, tak jak miało to miejsce w mieście Cali w 2011 roku, w przypadku posągu Simóna Bolívara, a także wizerunków takich postaci jak Blas de Lezo, Santander, Pedro de Heredia, Cristobal Colón, dziewięciu popiersi z Camellón de los Mártires, Fernándezem de Madrid i Simónem Bolíwarem w Kartaginie⁴⁹. W licznych przypadkach mieszkańcy poczuli się zaatakowani i obrażeni, postrzegali akcje artystyczne jako zachowanie lekceważące oraz zły przykład dla społeczeństwa. Ciekawe jednak, że niektórzy doceniali działania artysty. W „El Tiempo” Dominique Rodríguez napisał, że to dopiero peruki stały się elementem przypominającym społeczeństwu o istnieniu monumentów⁵⁰. Można zatem skonstatować, że działania Fory’ego były nie tylko „atakami” na rzeźby ukazujące bohaterów narodowych, ale paradoksalnie jego wystąpienia uwidoczniły zapomniane dziedzictwo publiczne, które powróciły do świadomości mieszkańców.

Niewielu ludzi zrozumiało, a jeszcze mniej zaakceptowało przesłanie działań artystycznych Fory’ego „Nasza historia, szanowny panie!” Było to wystąpienie mające na celu uruchomienie mechanizmu uwidaczniania historii w konkretnej przestrzeni publicznej, takiej jak muzeum narodowe. Jednak instytucja muzeum państwowego przez swój oficjalny i narodowy charakter⁵¹ w odczuciu niektórych

48 <http://pedroromeroiviveaqui.com>, informacje z dnia 25 maja 2012.

49 Więcej na ten temat: <http://citytv.com.co/videos/321378-florero-de-llorente-por-peluca-para-libertador-en-cali>. Wykluczenie kartagińskiej pamięci politycznej, wizerunków czarnoskórych i Mulatów poprzez historię. Na stronie: <http://pedroromeroiviveaqui.com/exlusion-de-la-memoria-politica-cartagenera-de-las-representaciones-negras-y-mulatas-a-traves-de-la-historia/#more-413> [dostęp: 20.05.2012].

50 Dominique Rodríguez, *Perukowy dylemat*, „El Tiempo”, 30.05.2011.

51 Museo Nacional sprawuje ochronę nad czterema rodzajami kolekcji, które stanowią o jego unikatowości, ale i powszechności. Są to obiekty zgromadzone w działach: sztuka, historia, archeologia i etnografia.

nie powinna poruszać pewnych kwestii ani zaczynać publicznej dyskusji na tematy niewygodne i kontrowersyjne. Można wskazać, że tego typu wydarzenia artystyczne nie są żadną nowością, szczególnie rozwinęły się w latach 60. XX wieku i funkcjonowały poza muzeami czy galeriami sztuki, w miejscach, do których wtargnęły w sposób prowokujący ze względu na treść dzieł, obejmującą także interesy związane ze zmianami społeczno-politycznymi⁵². Tym sposobem zarówno w muzeach prywatnych, jak i tych o charakterze narodowym takie wystąpienie artystyczne stanowiło efektywne narzędzie, jeśli chodzi o wywołanie nowych dygresji, reakcji i przemyśleń ze strony publiczności.



8. Nelson Fory, interwencja artystyczna: „Nasza historia, szanowny panie!”, wystawa *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / María José Echaverri.

52 „Zainteresowanie odbiorem działań artystycznych w przestrzeni miejskiej zaczęło się od głębokich zmian mających swoje początki w latach 60. Było to związane z tzw. »wyjściem z obiegu artystów konwencjonalnych«. Sztuka, przesiąknięta ruchami politycznymi i społecznymi z tamtego okresu: ruch praw obywatelskich, wyzwolenia kobiet, ruch chicano, ruch praw osób homoseksualnych; protestów związanych z wojną w Wietnamie, walką o wpływy zbrojeniowe i protesty przeciwko tzw. »imperializmowi amerykańskiemu« na obszarach takich jak Ameryka Łacińska oraz rodząca się kontrkultura, nie powinna pozostać obojętna na to, co dzieje się w społeczeństwie. Chęć zmiany świata w sferze moralnej i duchowej oraz rekonstrukcji całego społeczeństwa wywołała bezprecedensowy napływ wszelkiego rodzaju postulatów, publikacji i działań artystycznych. Podważanie uprzywilejowanej sytuacji sztuki było, z punktu widzenia demokratycznego, nieuniknione”, FERNÁNDEZ QUESADA 1999, s. 39.

Możemy więc postawić pytanie, czy sztuka Fory'ego spełniła swoje założenia, przynajmniej na ekspozycji 200-lecia uzyskania niepodległości. Bez wątpienia zdołała sprowokować pokaźną grupę zwiedzających, którzy rwali sobie włosy z głów, widząc peruki na rzeźbach swoich bohaterskich przodków. Jak wiemy, autor wskazywał w ten sposób na niedostrzeżenie (także w sztukach wizualnych) udziału Afrokolumbijczyków w historii walk o niepodległość. Jednak intencje artysty nie zostały zrozumiane, peruki na głowach herosów historii wywołały sprzeciw części publiczności oglądającej wystawę. Wystąpienie Fory'ego przez większość zostało uznane za kpiny z narodowej historii i patriotyzmu. Po raz kolejny spotykamy się zatem z wykluczeniem popartym przez publiczne instytucje, które ugięły się pod wpływem fali protestów. Antropolog Jaime Arocha zastanawiał się wówczas, „dlaczego stereotypy dotyczące Afrokolumbijczyków generowane w różnych mediach i narracjach są odrzucane z taką zaciekłością”⁵³.

Widzieć i czynić widzialnym – kto jest odpowiedzialny za te zadania?

Jak słusznie zmanifestował niemiecki artysta George Baselitz, „nie zauważa się dobrze znanych obrazów”. Zgodnie z tą logiką możemy zrozumieć, że nieśmiałe reprezentacje postaci nieobecnych w pamięci zbiorowej traktującej o niepodległości, zrealizowane przez Espinozę w kolekcji obrazów opowiadających o Kampanii Wschodniej, pozostawały niezauważone przez lata w Museo Nacional głównie ze względu na sposób, w jaki zostały wystawione. Z drugiej strony obraz Gómeza Jaramillo ukazujący bunt chłopów był – przeciwnie – zbyt widoczny. Został odrzucony prawdopodobnie nie tylko ze względu na temat, ale także na nowoczesny i zwracający uwagę styl malarski. Wreszcie ostatnie z opisywanych – artystyczne interwencje Fory'ego – spowodowały jeszcze większe oburzenie niż dzieło Gómeza Jaramillo dla Kapitolu. Fory swoim dziełem zdołał nie tylko zwrócić uwagę na nieobecność wizerunków i w konsekwencji brak rozpoznawalności ludności afrokolumbijskiej w historii narodowej, ale także na nowo wskazać doskonale znane dziedzictwo, które z czasem stawało się niewidzialne.

W tym kontekście można przytoczyć słowa Davida Freedberga, który ubiegał się o uznanie siły obrazów: „[...] ludzie odczuwają podniecenie, gdy analizują obrazy i rzeźby, niszczą je, uszkadzają, całują, płaczą nad nimi i przemierzają kilometry, by je zobaczyć; odczuwają spokój, podekscytowanie i nawoływanie do buntu”⁵⁴. Ekspozycja zorganizowana z okazji 200-lecia uzyskania niepodle-

53 LLERAS 2011, s. 22.

54 FREEDBERG 1992, s. 19.

głości w Museo Nacional w Bogocie miała za zadanie nakreślić w działalności tej instytucji nowe kierunki. Muzeum, w myśl założeń ideowych kuratorów wystawy, to nie tylko miejsce, gdzie gromadzi się zbiory i zajmuje ich konserwacją, to także instytucja, która powinna aktywnie wykorzystywać kolekcję, instytucja opiniotwórcza, w ramach której prowadzi się dyskursy dotyczące trudnych tematów, także narodowych, to wreszcie instytucja, która może współtworzyć historyczną pamięć kraju. Tak więc próba pokazania niektórych obrazów z innej perspektywy pozwoliła na zobrazowanie w salach muzealnych nowych wątków historii narodowej, poprzez uwidocznienie za pomocą różnych strategii wizualnych postaci zapomnianych i ignorowanych we wcześniejszych narracjach.

Tłumaczenie z języka hiszpańskiego:

Dominika Frączek, Martyna Knyszka, Sylwia Krajewska, Bartłomiej Michalak

Bibliografia

- ACOSTA DE SAMPER 2016 – Soledad Acosta de Samper, *José Antonio Galán. Insurrección de los comuneros*, Bogotá 2016.
- ACOSTA LUNA 2010a – Olga Isabel Acosta Luna, *Invisibles en el arte y olvidados por la historia. Reflexiones sobre el arte como reparador de la memoria histórica nacional*, [w:] *El arte y la fragilidad de la memoria*, red. Javier Domínguez Hernández, Carlos Arturo Fernández Uribe, Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, Carlos Mario Vanegas Zubiría, Medellín 2014, s. 231–258.
- ACOSTA LUNA 2010b – Olga Isabel Acosta Luna, *Narraciones patrias. Representación pictórica de sucesos históricos de la Independencia durante la primera mitad del siglo XX*, [w:] *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* [Catálogo de exposición, Museo Nacional de Colombia, 3 de julio 2010 – 16 enero 2011], Bogotá 2010, s. 166–190.
- ARRUBLA/HENAO 1967 [1910] – Gerardo Arrubla, Jesús María Henao, *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, Bogotá 1967 [1910].
- CAICEDO ROJAS 1849 – José-Damón Caicedo Rojas, *La acción de Juanambú*, „El neogranadino”, Año 2, 20 julio, 56, 1849, s. 253–254.
- CALLE 2010 – Johanna Calle, *Registros temáticos*, „Revista de Artes Visuales. Errata” 2020, 1, s. 132–136.
- CASSIANI ORTIZ 2006 – Javier Cassiani Ortiz, *Negros y mulatos en Cartagena de Indias: memoria, olvido y búsqueda de reconocimiento*, „Palimpsestvs: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas” 2006, 6, 1002, s. 76–81.
- DEL REAL 1822 – José María del Real, *Colombia. Relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial y política de este país. Adaptada para todo lector en general y para el comerciante y colono en particular*, Londres 1822 [Reimpresia: Bogotá 1974].
- ESPINOSA 1876 – José María Espinosa, *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba 1810–1819*, Bogotá 1876.

- FERNÁNDEZ QUESADA 1999 – Blanca Fernández Quesada, *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales, Estados Unidos 1965–1995* [praca doktorska na Universitat de Barcelona], Barcelona 1999.
- FREEDBERG 1992 – David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid 1992.
- GONZÁLEZ 1996 – Beatriz González, *La Iconografía de Policarpa Salavarrieta, „Cuadernos Iconográficos del Museo Nacional de Colombia”* 1996, 1, s. 7–13.
- GONZÁLEZ 1998 – Beatriz González, *José María Espinosa: Abanderado del arte en el siglo XIX*, Bogotá 1998.
- GONZÁLEZ QUINTERO 2010 – González Quintero, *Representación y exclusión: sujetos y habilidades políticas en la Nueva Granada a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX*, [w:] *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Bogotá 2010, s. 243–261.
- IBÁÑEZ 1989 [1891] – Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, Bogotá 1989 [1891].
- Inventario iconográfico 1996 – Inventario iconográfico de Policarpa Salavarrieta, „Cuadernos Iconográficos del Museo Nacional de Colombia”* 1996, 1, s. 14–37.
- ISAZA/MARROQUÍN 1911 – Emiliano Isaza, Lorenzo Marroquín, *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810–1910*, Bogotá 1911.
- Las historias 2010 – Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Bogotá 2010.
- LLERAS FIGUEROA 2011 – Cristina Lleras Figueroa, *Las historias de un grito y los mitos sobre el origen de la nación en el Museo Nacional de Colombia*, „Cuadernos de Curaduría”, styczeń–czerwiec 2011, Museo Nacional de Colombia. Recuperado a partir de: http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Las_historias_de_un_y_los_mitos.pdf
- MAI 1990 – Ekkerhard Mai, *Poussin, Félibien und Le Brun: zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris*, [w:] *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, red. Ekkerhard Mai, Anke Repp-Eckert, Mainz am Rhein 1990, s. 9–25.
- MEDINA 1995 – Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá 1995.
- PÉREZ VEJO 2007 – Tomás Pérez Vejo, *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*, [w:] *IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XTI Jornadas*, red. Marcela Gené, Buenos Aires 2007, s. 213–226.
- PÉREZ VEJO 2009 – Tomás Pérez Vejo, *La representación de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX*, „Memoria de las Revoluciones en México” 2009, 3, s. 167–180.
- PINI 2009 – Ivonne Pini, *Reflexiones desde Colombia en torno al arte mexicano*, [w:] *Diego, Frida y otros revolucionarios*, red. Olga Isabel Acosta Luna et. al. [Exposición Museo Nacional de Colombia, 8–15 listopada 2009], Bogotá 2009, s. 98–123.
- ROMERO LEAL 2010 – Zulma Romero Leal, *Construyendo el sujeto político: El pueblo como legitimador del orden político en la crisis monárquica. Nueva Granada, 1808–1810*, „Cuadernos de Curaduría”, Museo Nacional de Colombia, 11 (2010), http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Construyendo_el_sujeto_politico.pdf
- ROMERO LEAL 2011 – Zulma Romero Leal, *Construyendo el sujeto político: El pueblo como legitimador del orden político en la crisis monárquica. Nueva Granada, 1811–1821*, „Cuadernos de Curaduría”, Museo Nacional de Colombia, 12 (2011), http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Construyendo_el_sujeto_politico_Iparte.pdf

- SANTANDER 1820 – Francisco de Paula Santander, *El general Simon Bolívar en la campaña de la Nueva Granada de 1819. Relación escrita por un Granadino, que en calidad de aventurero, y unido al Estado Mayor del Ejercito Libertador, tubo el honor de presentarla hasta su conclusión. Santafé* [de Bogotá], Bogotá 1820.
- SUÁREZ 2011 – Juana Suárez, *Transitions towards the New Museum: the mise-en-scène of the Bicentenary in Colombia*, „Journal of Latin American Cultural Studies” 2011, 4, s. 419–442.
- TAVERA 1926 – Rafael Tavera, *El tríptico de Santa María*, „El Espectador-Suplemento Literario”, 23 września 1926, s. 3.
- VIEIRA CHRISTO 2009 – Maraliz de Castro Vieira Christo, *A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório*, „Arbor” 2009, 185 (740), s. 1148–1167.