

Recenzja rozprawy doktorskiej Marty Agnieszki Skwirowskiej pt. „O ulotnej sztuce świętowania. Od *arte efimero* do instalacji świątecznych w przestrzeni miasta Meksyk”. Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2022. 273 ss., (237 s. tekstu), 51 kolorowych fotografii.

Monografia powstała jako efekt badań prowadzonych przez Autorkę w ramach projektu „Realizm, fantazja i magia w sztuce meksykańskiej” w Meksyku w ciągu dwóch miesięcy w roku 2008 i, podobnie, w 2009 roku. Wybór czasu wiązał się ze świętami, którym towarzyszy sztuka ulotna. Terenem badań było głównie Miasto Meksyk oraz, porównawczo, miejscowości w stanie Oaxaca słynące z wyrobów rzemieślniczych. Z początkowej tematyki, dotyczącej magiczno-surrealistycznego aspektu sztuki meksykańskiej (zwłaszcza fantastycznych zwierzęco-ludzkich *alebrijes*), projekt ewoluował w miarę poszerzania spektrum obserwowanych przez Autorkę zjawisk, określanych przez nią sztuką ulotną. Znajomość hiszpańskiego umożliwiła jej zarówno prowadzenie rozmów z twórcami (artystami profesjonalnymi oraz ludowymi, którzy się wzajemnie inspirują), jak i przyswojenie obszernej literatury przedmiotu. Jak podsumowuje bowiem prace dostępne jej w Polsce na etapie tworzenia projektu, trywializowały one interesującą ją problematykę, sprowadzając sztukę ulotną do tradycyjnych obiektów sztuki ludowej dostępnej w muzeach i zabawek, oraz jej walorów dekoracyjnych. Tymczasem w wyniku swoich obserwacji Autorka dostrzegła ignorowany potencjał tego rodzaju twórczości, szczególnie w *cartoneria*, przeznaczanych pierwotnie do „rytualnego niszczenia w celu oczyszczenia, spełniających akt ofiarniczy” (s. 45). Meksykańską sztukę efemeryczną / ulotną określa jako „dynamiczny proces, który włączał nowe formy artystycznego wyrazu (instalacje, happeningi) a jednocześnie zachowywał tradycyjne formy plastyczne i dostosowywał się do zmian zachodzących w obrzędowości” (s. 46).

Wybór twórców indywidualnych i grup artystycznych, których prace prezentuje Autorka, został starannie przemyślany i świadczy o latach pracy, poświęconych tytułowej problematyce. Pierwsza kategoria to twórcy o podejściu „tradycyjnym”, czyli odtwarzający wzory w ramach kontynuowania rodzinnej tradycji. Druga to *collectivos*, artystyczne kooperatywy, zajmujące się ulotną oprawą świątecznych rytuałów. Trzecią kategorię stanowili artyści profesjonalni, korzystający z inspiracji tradycyjnymi fenomenami kultury. Autorka objęła obserwacją praktyki tych trzech kategorii twórców, a fragmenty ich wypowiedzi cytuje w pracy. Analizuje kolekcje muzealne, odwołując się do przykładów dawnej sztuki Meksyku, jak i współczesnej

sztuki ulotnej, gromadzonej w ramach konkursów. Korzysta także z materiałów internetowych, zarówno z wywiadów z twórcami, jak i z filmów, prezentujących przebieg fiest.

Podstawowe informacje, dotyczące badań i realizacji projektu, pojawiają się jednak w pracy nieco przygodnie i *en passant*, często sprowadzane do przypisów, i to jest pewien problem w rozprawie naukowej. Wbrew oczekiwaniom czytelnika tytuł Rozdziału I: „Portret własny: performans autobiograficzny” bardziej niż do badań Autorki odnosi się do performansu meksykańskiego artysty Gabriela de la Mora, prezentującego ulotność życia poprzez destrukcję *piñaty* w postaci własnego sobowtóra. Informacje o realizacji projektu zawarte są w fragmentach rozdziałów I oraz II („Sztuka a świętowanie”), jednak pojawiają się w swoistym rozproszeniu: trzeba je wyławiać i uzupełniać w trakcie lektury różnych fragmentów pracy. Np. o tym, że podczas drugiego wyjazdu badawczego Autorka, poza badaniami własnymi, realizowała misję poszerzenia kolekcji muzealnej PME w Warszawie jako pracowniczka jego działu Etnografii Krajów Pozaeuropejskich, oraz o jej stażu w meksykańskim Museo de America, dowiadujemy się dopiero na s. 66. Jak na perspektywę performatywną (uzasadnioną, bo Autorka uczestniczyła w rozmaitych praktykach, performansach i happeningach) bezpośrednie refleksje na temat własnych doświadczeń są dość skąpe, wplecione w kolejne wątki związane z tytułową problematyką i przez nie zdominowane. Pośrednio ujawniają się poprzez wybór przykładów materializacji sztuki ulotnej i styl opisu.

Całość rozdziału pierwszego poświęcona jest przede wszystkim sztuce meksykańskiej i interpretacji pojęć analitycznych. Kluczowe pojęcie *arte popolar* nie ma według Autorki bezpośredniego odpowiednika w języku polskim. Najbliższa mu sztuka ludowa, kontrowersyjna i dyskutowana współcześnie kategoria, posiada zbyt wyraźne konotacje z kulturą wiejską. Autorka przedstawia znaczenie *arte popolar* w kontekście historii Meksyku jako państwa kolonialnego, a następnie prób konstruowania metyskiej meksykańskości (*mexicanidad*), wskazując na zróżnicowanie łączonych przez to pojęcie fenomenów: zarówno poszukiwań artystycznej spuścizny sprzed konkwisty, jak „ekspresji estetycznych narodu meksykańskiego (w znaczeniu metyskiego)”. Ta ostatnia konstrukcja została ukazana jako proces zapoczątkowany przez rewolucję, związany z odkrywaniem sztuki ludowej przez środowiska miejskie i inteligenckie oraz upowszechnianiem jej w mieście. W rezultacie *arte popolar* obejmuje zarówno wyroby rękodzielnicze społeczności rdzennych, sztukę i rzemiosło twórców ludowych migrujących do miast i w nich rozwijających swoją działalność – sztukę miejską, jak i zeuropeizowaną twórczość metyską. Autorka pozostaje w końcu przy

odpowiedniku sztuka ludowa, uznając je za najbliższy synonim bardziej według niej złożonego *arte popolar* i posługuje się nimi wymiennie.

W kolejnym fragmencie rozdziału I („W stronę sztuki Innego”), Marta Skwirowska ukazuje rozwój zainteresowań Europejczyków sztuką rdzenną „w szczytowym okresie epoki imperialnej” i jej inspirujący wpływ na twórczość profesjonalną, także sztukę meksykańską (m. innymi Diego Riveiry, Friedy Kahlo i innych). Omawia następnie znaczenie i funkcje papieru – *materia prima* sztuki ulotnej, w tym *amate*, materiału pozyskiwanego od czasów przed kolonialnych z kory figowca, oraz innych rodzajów papieru wykorzystywanych w technice *cartoneria*. Następnie śledzi historię sztuki efemerycznej, opisując jej rozkwit w okresie baroku, oraz podkreśla jej związek z świętami i różnymi uroczystościami, omawiając je na podstawie literatury przedmiotu. Zwraca uwagę na znaczenie praktyk pirotechnicznych dla sztuki ulotnej, której obiekty często bywają przeznaczone do destrukcji: ogień i dym, wydobywające się z systemu petard i linek, „powołują je do życia i jednocześnie unicestwiają” (s. 36). Istotny fragment narracji poświęcony został procesom instytucjonalizacji sztuki meksykańskiej, w tym konkursom i tworzeniu muzealnych kolekcji w związku ze wspomnianą konstrukcją meksykańskości oraz z wpływem kultury popularnej i rynku turystycznego na zachodzące w niej zmiany. Autorka konkluduje, że współcześnie sztuka ulotna jako „tradycyjna gałąź sztuki meksykańskiej przeszła w sferę działań instalacyjnych, performatywnych, czy też happeningowych. Wykonania te łączą się z określonymi świętami bądź wydarzeniami artystycznymi” (s. 54), a głównym przedmiotem badań stały się ostatecznie praktyki *colectivos* – grup artystycznych w przestrzeni Miasta Meksyk. W pracy przewija się wątek genderowy, między innymi w opisie tradycyjnego podziału ról w warsztatach *artesanes*, ale także w fragmentach poświęconych sztuce tworzonej przez kobiety.

W Rozdziale II – „Sztuka a świętowanie” – odnajdujemy metaforycznie określoną strukturę pracy, która od tego momentu staje się przejrzysta. Wielość poruszanych wątków, obfitująca w etnograficzne szczegóły, wynika z wielu kulturowych porządków wpływających na *arte popolar*, „twór synkretyczny, skreolizowany, obejmujący rozmaite procesy oraz doświadczenia historyczne” (s. 56), pisze Autorka, przywołując termin proponowany przez Jamesa Clifforda. Dla zobrazowania procesu zazębiania się sztuki i zwyczajów odwołuje się do przedstawienia tańca *voladores* na siedemnastowiecznym parawanie. Ten performans z czasów prekolumbijskich polega na wirowaniu głową w dół tancerzy, przywiązanych za kostki do wysokiego słupa, podczas gdy jeden z nich przygrywa im ze szczytu słupa na flecie. „Forma wydarzenia – pisze Autorka – pozwala na ukucie metafory łączącej opisywane przeze mnie



zjawiska związane ze sztuką efemeryczną. Palenie Judasza, instalacje na święto zmarłych czy pochody gigantycznych *alebrijes* łączą w sobie różne porządki, łączą się jednak u szczytu jak *voladores*” (s. 57). Istotnie, Judasz, Śmierć i fantastyczne stwory *alebrijes* są kolejnymi bohaterami dalszych trzech rozdziałów jako trzej kolejni *Voladores*. Teoria *performance* umożliwia ukazanie ich zbieżności, „postrzeganie zjawisk w kategoriach wykonań, a za swój przedmiot obiera konkretne wykonanie kulturowe. To pozwala przyjrzeć się przez jej pryzmat zjawiskom, które cechuje podobny rodzaj ekspresji, różnym, lecz jednocześnie wyrastającym ze wspólnego pnia. A zatem tą częścią wspólną, wierzchołkiem, wokół którego wirują tancerze, jest wykonanie oraz wykorzystanie sztuki do organizacji performansu” (s. 57-58). Wielość potencjalnych porządków, w ramach których można interpretować każde z obserwowanych wykonań, skłoniła Autorkę „do zastosowania teorii *performance*, pozwalającej na zawarcie w tworzonym przez *voladoras* kole cech konstytuujących interpretowane przeze mnie wykonania, oraz wyrzucenie poza obris elementów im obcych” (s. 58).

Ta zręczna metafora z jednej strony wskazuje na starannie przemyślany wybór opisywanych obiektów, z drugiej zaś daje wyraz interpretacji symbolicznej, charakterystycznej dla fenomenologii. (Moim zdaniem to ona tworzy założenia podejścia performatywnego; inne typowe symptomy fenomenologicznego „wglądu” w tej monografii to drążenie historii i języka, badanie etymologii w poszukiwaniu wspólnej istoty obserwowanych fenomenów). Deklarowane przez Autorkę podejście performatywne łączy dramat społeczny z pamięcią, a gest z obrzędowym rekwizytem. Tym bardziej jednak wieloznaczne, kontekstualne i wrażeniowe stają się prezentowane fenomeny, tym bardziej też autorska staje się ich interpretacja. Skwirowska zdaje sobie sprawę z subiektywności swoich wyborów, jak pisze, z czasem uświadomionej i w pewien sposób przepracowanej poprzez nabranie dystansu do własnych preferencji estetycznych oraz łatwości nawiązania komunikacji z wybranymi osobami. „Kwestionując pewniki zachodniej kultury przywróciłam świadomości fakt, że ludzie żyją według różnych epistemologii; (...) dostrzegłam też potencjał wszystkich badanych. Zwrot ku sobie przekierowałam na zewnątrz” (s. 63). Dyskusyjne jest, na ile taki zwrot jest możliwy. Autorka przyznaje, że nie uniknęła osobistych preferencji, ale z czasem „przekuła” swój smak w narzędzie interpretacyjne” (s. 67). Trudno jednak w tworzeniu kolekcji uniknąć własnych wspomnień i obsesji, decydujących o wyborach „niewytłumaczalnie fascynujących przedmiotów: osobistych fetyszów” (s. 65).

*Performance* jako świadectwo minionych wierzeń, praktyk i postaw można odczytać dzięki archiwum (materialnym świadectwom historii) i repertuariowi, czyli wykonaniom jako „gestom

umiejscowionym w ciele”. (Te przyjęte za Dianą Taylor kategorie służą także interpretacji pamięci). W wypracowanej przez Skwirowską charakterystyce performance’u staje się on podobny do wykonań *voladores*, efemeryczny, ulotny i kojarzony ze zniknięciem / znikaniem oraz śmiercią. Podobnie jak sztuka efemeryczna, która „zostawia ślad w pamięci uczestniczących w niej osób” i „stanowi część opisywanych (...) wykonań w przeznaczonym dlań miejscu i czasie – świętowaniu” (s. 70). Ten splot przedmiotu i zastosowanej metodyki łączy się z praktyką etnograficzną, którą także można (i należy) postrzegać jako swoisty performans, dialogicznie osadzony w refleksyjności badacza (czy, jak tłumaczy Ewa Klekot *reflexivity* – refleksyjności zwrotnej), o czym Autorka wspomina, odwołując się do Colina Turnballa (s. 61).

Charakterystykę meksykańskiego świętowania i jego performatywności Skwirowska przedstawiła na podstawie bogatej klasycznej literatury przedmiotu oraz uzupełniła ją obrazem specyfiki rytualnego charakteru kultury meksykańskiej, spełniającej się w nie kończących się fiestach. Podkreśliła obustronną zależność sztuki efemerycznej i święta oraz synkretyzm („kontrolowany” przez Kościół i „spontaniczny”), wynikający z adaptacji wierzeń i rytuałów sprzed konkwisty w procesie ewangelizacji. W podsumowaniu tej części pracy uznaje, że sztuka efemeryczna, która musi być przeżywana, jest raczej ucieleśnioną praktyką i zwyczajem, niż archiwalnym świadectwem. „Dla antropologa stanowi wyraz najgłębszej wiedzy kulturowej przechowywanej bardziej w działaniu niż w słowach” (s. 85). Ta konstatacja wydaje mi się jednak raczej założeniem, niż wnioskiem; bez „archiwum” trudno sobie wyobrazić interpretację „repertuaru”. Autorka nie stroni więc od wycieczek historycznych, możliwych dzięki „archiwalnym” szczątkom.

W kolejnych dwóch rozdziałach (III – „Volador I – Judasz” i IV – „Volador II - Śmierć”) dyskusja z tekstami historycznymi, literackimi, socjologicznymi i antropologicznymi dominuje nad prezentacją doświadczeń z terenu. W rozdziale III Skwirowska porównuje unicestwiania kukły Judasza z polskimi odpowiednikami tego obrzędu i wskazuje różnicę: Judasz nie reprezentuje w Meksyku Żydów, zatem meksykańskie performanse nie mają nic wspólnego z antysemityzmem (s. 111). Wprawdzie występuje w obchodach *Semana Santa*, jest postacią w kulturze meksykańskiej wszechobecną, zdrajcą i uosobieniem zła, jest identyfikowany z diabłem, a w destrukcji jego kukły można znaleźć „ślady pogańskich świąt ognia i rytuałów ofiarniczych”, ale w związanej z nim symbolice dominuje wpływ spektakli organizowanych od XVI wieku przez Świętą Inkwizycję: *auto-da-fé*. Wpływ ten dokonał się niejako *a rebours*: publiczne egzekucje, jak *corrida* czy walka byków, traktowane w kategoriach zabawy, były

parodiowane przez tłum, a owe zabawy powtarzały dzieci, paląc po domach kukły, „które udawały skazańców Świętego Oficjum”. Karanie zbiegłego heretyka *in effigie* dokonywało się przez spalenie kukły wykonanej z trzciny owiniętej papierem, „w taki sposób, jak teraz wykonuje się kukły Judaszów” (s. 99). Od XIX wieku Judasze stały się narzędziem satyry – krytyki społecznej i politycznej, manifestacji poglądów i konstruowania tożsamości poprzez odniesienie do „innego”. „Meksykański Judasz pełni taką właśnie funkcję: stanowi środek wyrazu pozwalający Meksykanom przedstawić ich opinie o świecie, w formie przekazanej im przez konkwistadorów i ich następców” (s. 100). Cytując barwne literackie opisy Autorka zwraca uwagę na ludyczny charakter tych obrzędów, wybuchy radości tłumu wywołane hukami wybuchających „Iskariotów” i towarzyszący obrzędowi hałas kołatek (choć nie używa określenia *charivari*, popularnej praktyki odpędzania zła hałasem).

Interpretacja ta, wsparta bogatą literaturą, analizą ikonograficzną i doświadczeniami Autorki, wydaje się przekonująca. Mam jednak wątpliwość co do znaczenia jednego z cytowanych fragmentów, który uruchomił moją „hermeneutykę podejrzeń”. Guillermo Prieto opisuje nastrój Wielkiej Soboty, kiedy „Żydzi spacerowali zaniepokojeni i strwożeni wokół świątyni i wśród ludzi niespokojnych... Nagle zapala się wielkim płomieniem świeca paschalna, (...) grzmią armaty, biją dzwony, wybuchają Judasze (...) na rogach wymieniają się kuksańcami chrześcijanie i Żydzi z czystej przyjemności, aby zobaczyć, że zmartwychwstał Zbawiciel świata”. Publikacja pochodzi z 1906 roku, ale nie znalazłam jej w bibliografii (jak i kilku innych cytowanych prac). Skwirowska w przypisie łączy „przyjemne” kuksańce z tańcem faryzeuszy, przedstawiającym sceny pasyjne, „w trakcie którego dochodzi do symbolicznej walki Rzymian i Żydów” (s. 101, przyp. 175). Podejrzewam, że jest znacznie prostsze i nie tak przyjemne (zwłaszcza dla Żydów) wyjaśnienie, a cytat ten trochę osłabia pewność, z jaką Autorka dowodzi nieobecności antysemityzmu w dziewiętnastowiecznym Meksyku, tym bardziej, że znaczenie tej postaci zmienia się w zależności od środowiska. Tę zmienność podkreśla przecież sama Autorka, wskazując cechy komiczno-seksualne (tricksterskie) Judasza, obserwowane w obrzędach meksykańskich społeczności rdzennych, w trakcie wspomnianego tańca faryzeuszy, wobec ich braku w społecznościach „bardziej metyskich” (s. 126-127).

Nie mam powodu jednak wątpić w przedstawioną w pracy interpretację współczesnych performance'ów, zwłaszcza tworzonych przez profesjonalnych twórców czy w ramach konkursów organizowanych przez muzea i inne instytucje. „Każdego roku spod rąk artystów meksykańskich wychodzi postać, która w danym kontekście historycznym i społecznym uchodzi za przysłowiowego zdrajcę. Judasz przyjmuje postać kogoś, kto w oczach



mieszkańców Miasta Meksyk swoim postępowaniem zasłużył na takie miano” (s. 110), w tym nawet prezydentów, od Reagana poprzez Obamę i Trumpa po Putina. Judaszem może się stać nawet negatywne zjawisko społeczne: Autorka wspomina o planie wykonania Judasza – koronawirusa przez jednego ze swoich rozmówców.

W rozdziale IV (*Volador II - Śmierć*) otrzymujemy znowu potężną dawkę „archiwów”, dzięki którym rozjaśnia się problem tego „narodowego totemu” Meksyku, trzeciego po Matce Boskiej z Guadalupe i indiańskim prezydencie Benito Juarezie (s. 160). Wędrując poprzez gąszcz literatury Autorka przedstawia genezę zróżnicowanych aspektów symboliki meksykańskiej koncepcji śmierci, a właściwie różnych jej koncepcji w kastowym społeczeństwie „wzajemnych wrogów”, ponieważ uzyskanie niepodległości nie pociągnęło za sobą wewnętrznej dekolonizacji i projekty narodowe konstruowano nadal w ramach „cywilizacyjnego projektu Zachodu”, określanego jako *Mexico imaginario*. Przedstawia się go w nieustannej konfrontacji wobec *Mexico profundo*, czyli kultur rdzennych. Efektem ich przenikania się (zarówno kast, jak i koncepcji) jest proces *mestizaje* / metysażu. „Popkulturowe upiększanie śmierci, z echem tradycji azteckich i katolickich, stało się perfekcyjnym ucieleśnieniem kulturowej hybrydy: *mestizaje*” (s. 185), podsumowuje Autorka swoje obserwacje współczesnych obchodów Święta Zmarłych w Mieście Meksyk, powołując się przy tym na Claudio Lomnita. „We współczesnym Meksyku miejska kultura popularna wykazuje pewnego rodzaju <zażyłość> ze śmiercią”, zwłaszcza w oprawie wizualnej, która jest wykorzystywana, podobnie jak Judaszowe obrzędy, do krytyki wydarzeń społecznych. Za interesujący wątek uważam wpływ grafik Jose Guadalupe Posady i inspirowanych nią *cartoneria* na wyobraźnię zbiorową Meksykanów, przejawiającą się między innymi w sztuce i inscenizacjach przygotowywanych z okazji Święta Zmarłych. Zarówno gatunek literacki, jak i rysunki, określane wspólną nazwą *calaveras* (czaszki), stały się – podobnie jak obrzędy judaszowe – formą krytyki społecznej. Śmierć jest ucłowieczona, więc „*Calaveras* zyskują lokalny charakter, mogą portretować konkretne osoby jak i ogólną grupę zawodową, w sposób satyryczny przedstawiają osoby publiczne. Humor i satyra polityczna jest typową obroną w meksykańskiej tradycji *burla* (naśmiewania się)” (s. 184). Powiedzmy, że jest to typowa broń słabych i w obu przypadkach – Śmierci i Judasza – z opisów przedstawień i rytualnych gestów emanuje ludyczna, zapustna, prześmiewcza symbolika świata na opak.

Narracja autorska jest tak gęsta i pełna szczegółów, że sama Autorka chyba czasem się w nich gubi, co widoczne jest w kilku powtórzeniach (podsumowanie literatury zajmuje w tym rozdziale dwukrotnie większą objętość niż opis własnych obserwacji; także w poświęconych

im fragmentach zdarzają się szczegółowe dygresje dotyczące genezy form i symboli, co nie sprzyja ich wyraźnemu rozgraniczeniu). Powtórzenia przy tak gęstej narracji nie muszą być wadą, chyba, że zabraknie rozstrzygnięcia wobec sprzecznych tez przytaczanych za różnymi autorami. Na przykład: „Meksykańska koncepcja śmierci wywodzi się z synkretyzmu, w którym łączy się kosmogonia dawnych kultur oraz religia katolicka, dająca nadzieję na przedłużenie egzystencji, na życie po śmierci – idei nicobecnej w kulturach prekolumbijskich (Pomar 1985: 68)” (s. 135). Tymczasem dalej Autorka podsumowuje: „Aztekowie wierzyli w życie wieczne: dusza była nieśmiertelna” (s. 152), a w świetle prezentowanych przez nią wierzeń teza ta jest całkowicie uzasadniona. Być może jest to kwestia precyzji sformułowania, bo „życie po śmierci” można interpretować na różne sposoby, jednak problem domaga się rozstrzygnięcia.

Istotną kwestią z perspektywy funkcjonowania kultury popularnej, poruszaną w tym rozdziale, są zmiany zachodzące w obchodach święta zmarłych w Mieście Meksyk pod wpływem instytucjonalizacji, objęcia patronatem, a więc i cenzurą przez władze, a wreszcie wpis na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO w 2008 roku (*Valadores* znaleźli się tam w roku 2009). Autorka słusznie konstatuje, że przyczynia się to do obejmowania kontrolą i nadawania „monologicznego” charakteru opisywanym fenomenom, chociaż zarazem wprowadza je w szeroki obieg przemysłu turystycznego.

*Voladorem* nr 3 (czy też raczej *Voladorami*) są w Rozdziale V. *alebrijes*, fantastyczne zoomorficzne stwory, wymyślone pod koniec lat 40. ubiegłego wieku przez słynnego *cartonero* Pedro Linaresa i nie związane z żadnym tradycyjnym świętem, ale od 2007 roku własne święto posiadające. Początkowo były to kukły Judasza ze zwierzęcą głową, z czasem zatraciły cechy antropomorficzne. Kojarzone zarówno z postaciami z mitologii prekolumbijskiej (jako istoty opiekuńcze, *nahualli*), jak i ze smokami tradycji chrześcijańskiej (*tarasca*), są według Autorki najbardziej reprezentatywne dla sztuki *cartoneria*. W przeciwieństwie do Judaszy i zaduszkowych *calaveras* są sprzedawane przez cały rok, są też w większym stopniu twórcami autorskimi. Surrealistyczne, oniryczne stwory o cechach sprawiających wrażenie przemieszczonych zostały uznane za dziedzictwo kulturowe Miasta Meksyk. Tworzone często bez projektu, spontanicznie, w efekcie „symbolicznej medytacji” wyobraźni artysty w dialogu z tworzywem (s. 195). Jaskrawe, pokryte dekoracyjnymi ornamentami, tworzone przez kolejne pokolenia tego samego warsztatu rodziny Linares, rozpowszechniły się w sztuce profesjonalnej i w kulturze popularnej dzięki konkursom oraz jako atrakcja turystyczna. Autorka dwukrotnie obserwowała październikowe parady gigantycznych *alebrijes* w Mieście Meksyk.



„Wprowadzają estetyczny chaos, wzbudzają skrajne emocje (...) generują ambiwalentne uczucia” (s. 227). Jeden z cytowanych artystów uważa, że *alebrijes* „są formą wizualną łączenia wielu idei, które rodzą nowe idee” (s. 204) i Autorka tę tezę powtarza w Zakończeniu. Jako kombinacje różnych form zwierzęcych kojarzone bywają z tożsamością mieszkańców Miasta Meksyk, a nawet reprezentują „ducha narodu meksykańskiego (umiłowanie świętowania i zabawy, przejawiających się w obfitości, nadmiarze, zbytku <wszystkiego i niczego>” (s. 227).

„Zakończenie: Święta Anna i *cartoneria*” (Rozdział VI) jest dobrze wypracowaną syntezą; powracając hermeneutyczną iteracją do głównego wątku sztuki ulotnej uzupełnia synkretyczną historię meksykańskich przedmiotów wykonywanych z papieru. Całość spina opis jej metaforycznego szesnastowiecznego przykładu kulturowej przemocy: procesyjnej figurki św. Anny, którą utworzono z połączenia elementów drewnianych z papierem, w tym – z fragmentami zniszczonych dokumentów w języku nahuatl. Tak jak ten opis, cała praca Skwirowskiej polega na zdejmowaniu lub łączeniu kolejnych warstw kulturowego palimpsestu, ponieważ „sztuka efemeryczna i wpisane w nią wykonania stanowią przekazy nadpisywane warstwowo”. Warstwy, które przeświecają wyraźnie, to „archiwum”. Inne, wymazane, można próbować rekonstruować za pośrednictwem „repertuaru ucieleśnionych praktyk”. Tak Autorka nawiązuje do teorii performansu (i teorii pamięci) Diany Taylor, według której „istnieje kontinuum sposobów przechowywania i przekazywania pamięci, które rozciąga się od archiwalnego do ucieleśnionego, czy też do tego, co nazywa się repertuarem ucieleśnionej myśli / pamięci, z wszelkiego rodzaju pośrednimi czy mieszanymi rodzajami pomiędzy nimi” (s. 231). W tym kontekście przejrzystości nabiera też symbolika wirujących głową w dół *voladores*. Odnoszę wrażenie, że tak rozumiana wiedza ciała, chociaż nabyta w wyniku zbiorowego doświadczenia i kolektywnych praktyk, ma charakter nieco mistyczny. Analiza symboliczna, której dokonała Autorka, wymaga indywidualnego wyczucia i wrażliwości, swoistego „pokrewieństwa” – jak etymologicznie wywodził znaczenie *symbola* Sergiej Awierincew. W wielości potencjalnych materializacji sztuki ulotnej kluczowy pozostaje zatem wybór przykładów i styl opisu.

Marta Skwirowska w swoich nasyconych szczegółem opisach wykazuje talent obserwatorski i zainteresowanie zarówno materiałem, jak techniką wykonania, przejawiając w swojej narracji biegłość muzealniczki. Cała praca jest rodzajem opisowej kolekcji, jakby przeznaczonej do przytaczania fragmentów w muzealnych katalogach. Autorka poświęca wiele uwagi społecznym kontekstom rękodzielniczej twórczości, zarówno strukturze grup rzemieślniczych, jak podziałom pracy i projektowaniu wytworów oraz chronologii praktyk. W tej

wieloaspektowej, rzetelnej, erudycyjnej pracy brakuje mi w zasadzie odpowiedzi na pytanie o relacje między przedstawioną twórczością a przemysłową, seryjną produkcją kulturalną, która pasożytuje na tej pierwszej i zalewa rynek tanimi produktami, te zaś ją wypierają i ostatecznie skazują na zagładę, jak np. w przypadku wszechobecnego polskiego Folkstar. Innymi słowy, jak to się dzieje, że *arte popular* jest wciąż tak żywa i obecna w Meksyku, w porównaniu np. z polskim rynkiem analogicznej twórczości?

Czego jeszcze brakuje, to przestrzeni. Autorka jest świetna w doborze i opisie szczegółów, słabiej wypadają opisy relacji przestrzennych, tworzących kontekst prezentowanych praktyk i wydarzeń. Czytelnik się w nich gubi. Nie pomagają w tym przypadku zdjęcia, również zwykle skoncentrowane na szczegółach (w dostępnej mi wersji papierowej zdecydowanie za małe, żeby te starannie opisywane szczegóły w pełni dostrzec). W Zakończeniu Autorka sygnalizuje znaczenie publicznej przestrzeni, agory, miejsc wspólnych jako sceny ekspresji zbiorowej i zbiorowego doświadczenia. „Panowanie nad przestrzenią, zwłaszcza miejską, łączy się również z – choć chwilową – władzą”. To przestrzeń właściwa zarówno dla performansów *voladores*, jak i całej prezentowanej przez Autorkę sztuki ulotnej, a także mocno w kulturze meksykańskiej osadzonych murali. (Może np. kategoria konfrontujących się ze sobą domen symbolicznych, spopularyzowana przez Lecha Nijakowskiego, byłaby użyteczna w analizie przestrzennej opisywanych performance'ów?).

Język pracy jest dobry, precyzyjny. Przecinki zazwyczaj umieściłabym w innych niż Autorka miejscach, ale ortografia w ogóle nie należy do mocnych stron współczesnych tekstów. Trafny dobór materiałów fotograficznych pomaga w lekturze (w publikacji, na którą praca zasługuje, można by ten zestaw powiększyć).

Podsumowując, uważam, że rozprawa pani Marty Skwirowskiej, wartościowa zarówno ze względu na styl przedstawienia meksykańskiej sztuki ulotnej, jak i realizację trudnego podejścia performatywnego w połączeniu z analizą symboliczną, spełnia wszelkie warunki stawiane pracom doktorskim. Wnioskuje o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Proponuję również Komisji doktorskiej sformułowanie wniosku o wyróżnienie rozprawy.

Magdalena Zowczak



Warszawa, 29 sierpnia 2022 roku