

Hanna Schreiber

**Koncepcja
„sztuki prymitywnej”**

**Odkrywanie, oswajanie
i udomowienie Innego
w świecie Zachodu**



Helence

Hanna Schreiber

**Koncepcja
„sztuki prymitywnej”**

Odkrywanie, osvajanie
i udomowienie Innego
w świecie Zachodu



Recenzeci

Ewa Nowicka

Antoni Ziemba

Projekt okładki i stron tytułowych

Elżbieta Chojna

Na okładce

Maska tajnego stowarzyszenia Poro, lud Dan

Wybrzeże Kości Słoniowej

ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie

fot. *G. Solecki*

Redaktor prowadzący

Ewa Wyszowska

Redaktor

Jadwiga Witecka

Redaktor techniczny

Zofia Kosińska

Korektor

Ewa Fedoruc

Opracowanie indeksu

Anna Matysiak

Skład i łamanie

Dariusz Dejnarowicz

Publikacja dofinansowana ze środków Instytutu Stosunków Międzynarodowych UW

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012

ISBN 978-83-235-2243-0 (PDF)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4

<http://www.wuw.pl>; e-mail: wuw@uw.edu.pl

Dział Handlowy WUW: tel. (0 48 22) 55-31-333

e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl

Księgarnia internetowa: <http://www.wuw.pl/ksiegarnia>

Wydanie I

Spis treści

Podziękowania	7
Wstęp	9
Rozdział 1. Pojęcie „sztuki prymitywnej”	18
Wprowadzenie	18
1.1. Etymologia pojęcia – wśród słowników i encyklopedii	21
1.2. Wokół „ludów prymitywnych”, kultury i cywilizacji	26
1.3. Jak „sztuka prymitywna” stała się sztuką?	38
1.4. Czy istnieje alternatywa dla pojęcia „sztuki prymitywnej”?	45
Rozdział 2. Charakter „sztuki prymitywnej”	53
Wprowadzenie	53
2.1. Cechy oczekiwane „sztuki prymitywnej”	56
2.2. Anonimowość twórcy „sztuki prymitywnej”	66
2.3. Bezczasowość „sztuki prymitywnej”	74
2.4. Autentyczność „sztuki prymitywnej”	81
Rozdział 3. Odkrywanie Innego: pozaeuropejskie artefakty w europejskich gabinetach osobliwości	91
Wprowadzenie	91
3.1. Wokół kolekcji, ciekawości i osobliwości	94
3.2. <i>Kunstkammer</i> czy <i>Wunderkammer</i> ? Idea gabinetów osobliwości	101

3.3. <i>Exotica</i> jako elementy kolekcji i źródło wiedzy o Nowym Świecie	108
3.4. Spotkanie dwóch światów: pozaeuropejskie artefakty w kolekcjach Starego Kontynentu	118

Rozdział 4. Oswajanie Innego: narodziny „sztuki prymitywnej”

Wprowadzenie	134
4.1. Wokół Wschodu, Orientu i „sztuki prymitywnej”	138
4.2. Kolekcjonowanie świata: „ludy prymitywne” w oczach Zachodu	142
4.3. „Sztuka prymitywna” między etnologią a estetyką	157
4.4. Przypadek Gauguina i Picassa	179

Rozdział 5. Udomowienie Innego: „sztuka prymitywna”

w świecie postkolonialnym

Wprowadzenie	192
5.1. Postkolonializm i „sztuka prymitywna”	194
5.2. Kolekcjonując siebie: o procesie kolekcjonowania „sztuki prymitywnej”	207
5.3. „Sztuka prymitywna” między muzeum etnograficznym a muzeum sztuki	215
5.4. O powinowactwie „sztuki prymitywnej” i sztuki nowoczesnej w Museum of Modern Art w 1984 roku	237

Podsumowanie. „Sztuka prymitywna” jako sposób (samo)oglądania

Innego	256
Skąd przychodzimy?	256
Kim jesteś(my)?	271
Dokąd idziemy?	275

Bibliografia	282
-------------------------------	------------

Indeks osób	301
------------------------------	------------

Summary	311
--------------------------	------------

Zusammenfassung	315
----------------------------------	------------

Ilustracje

Podziękowania

Wyrazy największej wdzięczności za cierpliwość, słowa zachęty, wsparcie merytoryczne i redakcyjne kieruję do Profesora Antoniego Ziemby. Współpraca z Profesorem była dla mnie nie tylko wielką przyjemnością, lecz także prawdziwym zaszczytem. Za podjęcie się recenzji tej publikacji dziękuję Profesor Ewie Nowickiej. O przyjęcie podziękowań za życzliwą lekturę, krytyczne uwagi oraz udostępnienie zdjęć proszę również Doktor Ewę Klekot, Panią Teresę Walendziak, Profesora Jacka Pawlika i Michała Krasuckiego.

Za pomoc i zaangażowanie w dotarciu do źródeł niezbędnych do napisania pracy, a niedostępnych w ogromnej większości w Polsce, najserdeczniej dziękuję Julii Bork.

Dyrekcji Muzeum Narodowemu w Szczecinie chcę bardzo podziękować za możliwość opublikowania zdjęć otrzymanych z Działu Kultur Pozaeuropejskich.

Na koniec z serdeczną wdzięcznością zwracam się do Profesora Edwarda Halizaka, Dyrektora Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, oraz do Profesor Grażyny Michałowskiej. Otwartość Dyrektora na kwestię „obecności” kultury i sztuki w stosunkach międzynarodowych pozwoliła mi rozwijać zainteresowanie tymi zagadnieniami również dzięki prowadzeniu zajęć z międzynarodowych stosunków kulturalnych i historii sztuki ze studentami stosunków

międzynarodowych, a ostatecznie także – opublikować efekt zmagania z tym tematem. Pani Profesor zachęciła mnie zaś, abym moim pasjom z dziedziny historii sztuki nadała formalny kształt, dzięki czemu powstała niniejsza książka.

Wstęp

Wśród wielu funkcjonujących w literaturze przedmiotu pojęć, takich jak: sztuka czarna (franc. *l'art nègre*), sztuka tubylcza, sztuka plemienna, sztuka rdzenna (ang. *tribal art, indigenous art*), pojęcie „sztuki prymitywnej” wydaje się obejmować pełen zakres zachodnich odniesień do sztuki pozaeuropejskiej – Innego w świecie sztuki Zachodu. Samo pojawienie się pojęcia „sztuki prymitywnej” było pewnym ukoronowaniem procesu uznawania na Zachodzie za sztukę artefaktów kultur pozaeuropejskich, efektem ich przejścia ze sfery „ciekawości i osobliwości”¹ do sfery „kultury i sztuki”, często traktowanych jednak oddzielnie. Dziś pojęcie to jest obarczone bardzo poważnymi zastrzeżeniami, które są przedstawione w niniejszej książce, a dystans do niego jest obecny cały czas za sprawą wzięcia tego terminu w cudzysłów. Jednocześnie kategoria „sztuki prymitywnej”, umiejscowiona w odpowiednim kontekście kulturowym, politycznym i społecznym, odrywa się od swego czysto semantycznego znaczenia i przenosi badacza w sferę historii idei – staje się nie tylko pojęciem, lecz także koncepcją, której przemiany można starać się uchwycić i zbadać.

Problematyka niniejszej pracy, dla której osią konstrukcyjną jest teoria kolekcjonerstwa, lokuje się również na pograniczu teorii

¹ Pisał o niej Krzysztof Pomian w: *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001.

muzealnictwa, estetyki i dziejów myśli o sztuce, wkraczając na ścieżki antropologii, nauk politycznych i historii ogólnej. Przyjęcie takiego punktu wyjścia dla prowadzonych tu rozważań spowodowało, że w centrum zainteresowania zostały usytuowane praktyki odnoszące się do „sztuki prymitywnej” i jej twórców, same zaś dzieła tej sztuki pozostały na dalszym planie. Wybór takiego ujęcia tematu był podyktowany dwiema kwestiami: przekonaniem, że prześledzenie koncepcji „sztuki prymitywnej” z natury rzeczy przekracza ramy jednej metody badawczej, oraz założeniem, że to właśnie sfera praktyk odnoszących się do „sztuki prymitywnej” jest kluczowa dla podejmowanej próby poznania istoty naszego, zachodniego, problemu ze sztuką Innego. Dotychczas tematyka ta nie była również poruszana w sposób bardziej całościowy w polskiej literaturze przedmiotu, choć jest szeroko dyskutowana na łamach publikacji obcojęzycznych. W tłumaczeniu na język polski ukazała się tylko jedna monograficzna pozycja mająca w tytule sformułowanie *Sztuka prymitywna*, autorstwa Douglasa Fräsera (Warszawa 1976), jedna praca w języku polskim odnosząca się do niej, choć pod innym tytułem, napisana przez Michała Sobeskiego *Sztuka egzotyczna* (wydana w 1971 roku, ale prezentująca stan badań z lat 30. XX wieku i w związku z tym już w momencie wydania nieaktualna), czy wreszcie publikacja Krystyny Czerniewskiej *Sztuka prymitywna a człowiek współczesny* (Warszawa 1979).

Brak utrwalonej siatki pojęciowej i powiązanie ze sobą wielu dziedzin nauki wymagały podejścia interdyscyplinarnego (z całym jego dobrodziejstwem i obciążeniami) oraz sięgnięcia do różnorodnych źródeł, głównie obcojęzycznych. Wieloaspektowość poruszanych problemów została przedstawiona przez punkty zwrotne wyznaczające główne kierunki zmiany postrzegania „sztuki prymitywnej” przez Zachód. Wybór tych momentów przełomowych oraz przykładów mających je uzasadniać był w pewnej mierze subiektywny, sytuując niniejszą książkę między esejem a rozprawą naukową.

Początek pracy jest poświęcony opisowi koncepcji „sztuki prymitywnej” w świetle zachodnich sposobów jej klasyfikowania i pojęciowego osławiania. W rozdziale 1 można odnaleźć historię tego pojęcia na tle koncepcji mu towarzyszących (ludy prymitywne, barbarzyństwo, cywilizacja), a w rozdziale 2 – oczekiwane cechy charakterystyczne „sztuki

prymitywnej” widzianej oczami kolekcjonujących ją ludzi Zachodu (bezczasowość, anonimowość, kryteria „autentyczności”).

W dalszej części pracy zaprezentowano trzy studia przypadków: każdy został umiejscowiony w ostatniej części odpowiedniego rozdziału, poprzedzonej rozważaniami mającymi naświetlić kontekst historyczny i teoretyczny epoki. W rozdziale 3 są to gabinety osobliwości, przedstawione głównie na tle teorii kolekcjonerstwa w określonym momencie ich rozwoju, tj. XVI–XVIII wieku. W rozdziale 4 – artyści świata sztuki Zachodu: Gauguin i Picasso, których twórczość jest omówiona przede wszystkim w kontekście szczytowego okresu epoki imperialnej, rozwoju ewolucjonizmu i pierwszych prób jego przełamania (XIX/XX wiek). „Bohaterem” rozdziału 5 jest z kolei wystawa w Museum of Modern Art (MoMA) z 1984 roku, rozpatrywana głównie przez pryzmat rozwijanej równolegle krytyki postkolonialnej (II połowa XX i początek XXI wieku). Te trzy procesy: proces kolekcjonowania, artystycznego tworzenia i wystawiania odsłaniają trzy kolejne etapy zawłaszczenia „sztuki prymitywnej” przez świat Zachodu: odkrywania (w czasie spotkania dwóch światów), osvajania (w epoce „wielkiego kolekcjonowania świata”) i udomowienia (w dobie muzealnego ocalania-przez-zawłaszczenie) Innego.

Ostatnią część stanowi podsumowanie, zbierające różne wątki podjęte w pracy i przedstawiające również nowe zagadnienia, ułożone wokół trzech pytań Paula Gauguina: skąd przychodzimy? kim jesteśmy? dokąd idziemy?

Całość została ukierunkowana na ukazanie procesu nadrzędnego: zachodnich praktyk stosowanych wobec „sztuki prymitywnej” oraz tworzenia na jej temat „białej mitologii”². Dlatego też tak często na łamach niniejszej książki głos mają „ludzie Zachodu” (choć nie tylko oni): historycy (sztuki), antropologowie, politolodzy, kulturoznawcy, mówiący nam, co myśleli i myślą o Innym – a w związku z tym i o nas. W ten sposób zrealizowano postulat „spojrzenia w lustro” i przyjrzenia się sobie. Czytelnik może więc dowiedzieć się z tej pracy więcej o Zachodzie niż o „sztuce prymitywnej”, dostrzec ślepe uliczki, na które trafiamy, po-

² Odwołanie do tytułu książki poświęconej problematyce teorii historii Roberta C.J. Younga, *White Mythologies*, Londyn i Nowy Jork 1990.

sługując się kompasem stereotypów (także estetycznych), czy ledwie widoczne ścieżki, na końcu których odnajdujemy zupełnie nowe przestrzenie (także muzealne). Wkraczając zaś na nieznanne tereny, może też odkryć, że *the strangest thing in a strange land is the stranger who visits it...*³.

Z pewnością wiele wątków pozostało tu jedynie szkicowo nakreślonych; nie wszystkie dziedziny nauki, które zajmowały się „sztuką prymitywną”, zostały również przedstawione w sposób całościowy, uwzględniający ich pełen historyczny rozwój – wymagałoby to raczej zespołowej pracy specjalistów z każdej z nich, nie zaś przedsięwzięcia jednego autora. Czasami rezygnacja z podjęcia pewnych wątków była związana z widocznym ryzykiem, że „tekst zacznie puszczać oczka jak pończocha”, aby użyć metafory Ernsta Gombricha dotyczącej dylematów autora tekstu, zaś „ustępstwo na rzecz natarczywych skrupułów pociągnie za sobą zniszczenie powierzchniowej równowagi, do której autor ostatecznie był doszedł”⁴. Na pewno jednak warto głębszego potraktowania byłyby jeszcze m.in. problemy: filozoficznej analizy miejsca „sztuki prymitywnej” w teorii sztuki i estetyki; antropologicznego dyskursu dotyczącego relacji swojskość – obcość, ja – Inny⁵ oraz jego współczesnego zanegowania; zawartości współczesnych muzeów etnograficznych i tworzonej przez nie narracji o kulturach pozaeuropejskich wobec doświadczeń antropologii muzealnej; sposobów reprezentacji „sztuki prymitywnej” w świetle dorobku antropologii wizualnej, a także antropologii sztuki; obrazu „sztuki prymitywnej” widzianego oczami badacza „rdzennych”, niezachodnich; napięcia na linii: badacz, kurator „rdzenny” i „biały”; wizji

³ Zdanie otwierające film Dennisa O'Rourke'a *Cannibal Tours* z 1987 roku, będący ironicznym portretem Europejczyków podróżujących po Papui Nowej Gwinei. Film dostępny na portalu YouTube. Cytat w wolnym tłumaczeniu mógłby brzmieć: „najdziwniejszą rzeczą na nieznannej ziemi jest obcy, który ją odwiedza”, co oczywiście nie oddaje uroku angielskiego oryginału.

⁴ E.H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, w: J. Białostocki (oprac.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976, s. 303.

⁵ Porządkujący przegląd koncepcji „obcości” stworzonych m.in. przez Williama Grahama Sumnera, Georga Simmla, Floriana Znanieckiego, Zygmunta Baumana, Ewę Nowicką, Sławomira Łodzińskiego, Zbigniewa Benedyktowicza czy Samuela Huntingtona można odnaleźć w: Ł. Łotocki, *Obcość etniczna w perspektywie socjologiczno-politologicznej*, Warszawa 2009. Zob. także: E. Nowicka (red.), *Swoi i obcy*, Warszawa 1990.

Innego w europejskim malarstwie, rzeźbie; sposobu mówienia o „sztuce prymitywnej” lub jej nieobecności w programach kształcenia historii sztuki na zachodnich uniwersytetach czy wreszcie szersze zbadanie jej obecności na gruncie polskim⁶.

Nieśmiało liczę, że ich drugo- czy trzecioplanowa obecność tutaj będzie potraktowana jako inspiracja do podjęcia dalszych poszukiwań lub kontynuacji tych już prowadzonych w niektórych polskich ośrodkach naukowych, nie zostanie zaś poczytana za kolejną praktykę zachodniego wykluczania, marginalizowania i „odbierania głosu”. Nie jest również moim zamiarem utrwalanie opozycji ja – Inny, przestarzałej już w dzisiejszym zglobalizowanym świecie, w którym „wszyscy ocieramy się o siebie łokciami i depczemy sobie po piętach”⁷. Jej obecność w strukturze książki ma służyć uchwyceniu niektórych śladów historii tej relacji (pisanej przecież w głównej mierze ręką „białego człowieka”), która dopiero stopniowo na naszych oczach wydaje się ulegać zniesieniu i zamazaniu (a może tylko przededefiniowaniu?).

Szerszych wyjaśnień wymaga zatem podtytuł niniejszej książki: *Odkrywanie, osvajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*. W zasadzie, aby oddać w pełni także końcowe wnioski autorki, powinien on brzmieć: *Odkrywanie, osvajanie, udomowienie i ucieczka Innego ze świata Zachodu*. Kiedy bowiem każdy jest Innym – nie ma Innego. Nie-zachodni Inny zamieszkuje dzisiaj Zachód na równi z jego dotychczasowymi mieszkańcami, a więc jego ucieczka polega na ucieczce z roli, którą dotychczas był zmuszony odgrywać. Nie dając się wpisać w pojęciowe kategorie i instytucje Zachodu, stał się tym samym bezdomny – ale także wolny. Tymczasem pojęcia odkrywania, osvajania i udomowienia odsyłają nas do dotychczasowych praktyk niewolenia, uprzedmiotowienia i zawłaszczania Innego przez Zachód. Ten, kto odkrywa Innego chce się bowiem wobec niego określić, a więc go nazwać, skąd prosta droga do wyznaczania

⁶ Taką próbą była konferencja zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Szczecinie na temat „Sztuka afrykańska w kolekcjach i badaniach polskich” w listopadzie 2010 roku. Szeroko zakrojony projekt na ten temat jest również prowadzony na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

⁷ Sformułowania te padają w eseju Zygmunta Baumana, *Tarapaty tożsamości w ciasnym świecie*, w: W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Kraków 2004, s. 13–39.

granicy między tym, który nazywa, a tym, który nazwę zmuszony jest przyjąć – między nazywającym podmiotem, a nazywanym przedmiotem. „Aby coś osiąść, trzeba najpierw to nazwać”, pisze Jacques Attali o procederze, który można by nazwać imperializmem intelektualnym Zachodu⁸. Odkryty i nazwany Inny staje się tym samym Innym oswojonym, którego obcość przestaje przerażać, zamiast tego stając się pociągającą egzotyecznością: „Wędruje więc turysta po szlakach turystycznych, z których usunięto pieczołowicie wszelkie niespodzianki, wypełniając je w zamian egzotyką, która na każdym kroku obiecuje przygodę. A nade wszystko ustawiono gęsto na trasie malowniczych tubylców, wytresowanych w zadziwianiu i demonstrowaniu gotowości do «oswojenia» (Dean MacCannell, autor głośnych *Tourist Papers*, pisze o Masajach w Afryce, że mogą oni zarobić na życie, grając Masajów w nieskończoność)”⁹. „Hodowanie” Innego na potrzeby Zachodu z czasem zamienia się w jego trwałe udomowienie: jego domem stają się rezerваты, kolekcje etnograficzne, muzea sztuki, tubylcze wioski na potrzeby turystycznego safari. Ale także transkulturowe miasta, „globalne wioski” i przestrzenie wirtualne. „Zastawione sieci teoretyczne” na Innego, o których pisał Bronisław Malinowski¹⁰, płaczą się, rwą i przecierają – Inny ucieka, a pisanie o nim staje się po prostu portretowaniem nas samych. „Tutaj” zamienia się miejscami z „tam”.

Natrafiając od samego początku na pojęcie „sztuki prymitywnej”, stajemy również przed oczywistymi problemami terminologicznymi. Dotychczasowy uzus językowy, związany z powszechnie przyjętym, pejoratywnym rozumieniem słowa „prymitywny” zostaje zastępowany coraz częściej nowym normatywem translatorskim: tłumaczeniem na język polski ang. *primitive* i franc. *primitif* pojęciem „pierwotny”¹¹. Czasami dla podkreślenia historycznej zmiany w tej kwestii jest podawany przekład podwójny:

⁸ J. Attali, *1492*, Warszawa 1992, s. 247. Por. W.J. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996, s. 51.

⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, w: Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 32. Za: W.J. Burszta, *op. cit.*, s. 56.

¹⁰ W *Argonautach Zachodniego Pacyfiku*, za: W.J. Burszta, *op. cit.*, s. 59.

¹¹ Pisze o tym Joanna Tokarska-Bakir w przedmowie zatytułowanej *Energia odpadków* do książki Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007, s. 17.

„prymitywny/pierwotny”. To samo dzieje się w związku z napiętnowaniem pojęcia rasy, zastępowanym dziś określeniem „grupa etniczna”¹².

Mimo wszystkich złożonych zastrzeżeń z pełną świadomością zdecydowałam się na pozostawienie w książce terminu „sztuka prymitywna” – także pomimo wyrażanego w trakcie różnych dyskusji przez badaczy kultury dystansu czy wręcz głębokiej niechęci do jego stosowania. Jest to związane z moim przekonaniem, że po pierwsze, ewolucjonistyczna wizja postępu cywilizacyjno-moralnego wcale nie zniknęła z myślenia naszych elit¹³ (wystarczy wsłuchać się chociażby w panujący dyskurs polityczny, w odniesieniu zarówno do polityki wewnętrznej, jak i do stosunków międzynarodowych¹⁴), a w związku z tym nadal jest głęboko zakorzeniona w naszym społeczeństwie (które posługuje się hasłami o „prymitywnych” i „cywilizowanych”, doskonale je rozumiejąc i nie mając potrzeby wdawania się w naukowe rozważania o subtelnościach znaczeniowych). Wiele postaci naszego życia publicznego miałyby zapewne ochotę zakrzyknąć, jak czołowy ewolucjonista sir James Frazer, w reakcji na pytanie, czy kiedykolwiek widział jakiegoś „prawdziwego dzikusa”: „Ależ uchowaj Boże!”¹⁵. Po drugie, wydaje się, że wykreślenie go z naszego słownika byłoby w jakiś sposób fałszywe: jakbyśmy próbowali wymazać istnienie historycznej praktyki stałego, hierarchizującego porównywania prymitywnych „ich” i cywilizowanych „nas”. Po trzecie wreszcie, jest to efektem wewnętrznego sprzeciwu wobec postkolonialnej „łatwości buntu”

¹² Piszą o tym zarówno Joanna Tokarska-Bakir, jak i Mary Douglas: *ibidem*, s. 17 i s. 112. O stygmatyzacji pojęcia rasy może świadczyć także to, że nie pojawia się ono (choćby nawet w swoim historycznym kontekście) w ogóle w popularnym *Słowniku etnologicznym*, pod red. Zofii Staszczak, Warszawa–Poznań 1987.

¹³ Zwraca na to także uwagę Joanna Tokarska-Bakir, *op. cit.*, s. 13. Autorka pisze tu o ogromnym wpływie na taki stan rzeczy dorobku ewolucjonisty, sir Jamesa Frazera, podczas gdy tutaj za „winowajcę” tego stanu umysłowości w sferze sztuki jest uznawany „drugi Frazer”: Douglas Fraser.

¹⁴ By zilustrować to „pierwszymi z brzegu” przykładami: w Polsce nieustannie słyszymy o „rozwoju” bądź wręcz „skoku cywilizacyjnym”, konieczności „doganiania Europy”, lub, w warstwie krytycznej, porównujemy nasz kraj z krajami afrykańskimi, takimi jak Ruanda i Burundi lub Botswana, sugerując zacofanie tych ostatnich. Do obiegowych powiedzeń weszła diagnoza, że w kwestii osiągniętego „poziomu cywilizacyjnego” w poszczególnych sprawach jesteśmy „sto lat za Murzynami”.

¹⁵ Za: W.J. Burszta, *op. cit.*, s. 55.

przeciwko takim stygmatyzującym pojęciom i praktykom; „buntu opóźnionego”, o którym pisze (za Marquardem, Žižkiem i Polanyim) Joanna Tokarska-Bakir, będącego odpowiedzią na wyrzuty sumienia po buncie, którego nie było¹⁶. Piszę więc o „sztuce prymitywnej”, unikając „kulturowej poprawności”, aby nie stracić z pola widzenia sedna sprawy i by zwrócić uwagę na określone konteksty, niektóre historie i wybrane przypadki jej obecności w naszym świecie, posługując się znanym nam, bliskim i oswojonym kodem kulturowo-pojęciowym, przy jednoczesnej świadomości jego ograniczeń, lokalności oraz jednostronności. Miał rację Ludwig Wittgenstein, pisząc: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” (*Tractatus Logico-Philosophicus*). Jednak choć o „sztuce prymitywnej” mówić dziś w języku, który nie podlegałby zakwestionowaniu nie można, to przecież w świecie postkolonialnym nie można (już nie wypada?) o niej milczeć.

Podjmując się zadania rozpoczęcia kolejnej dyskusji na ten temat, stanęłam przed trudnym wyzwaniem: praca miała być zwięzła, przystępnie napisana, w miarę możliwości wyważona, prezentująca kluczowe tematy, najistotniejsze punkty dyskusji, dająca zarazem ogłęd kilkunastoletniego procesu odkrywania, osvajania i udomowienia „sztuki prymitywnej” – Innego w świecie sztuki Zachodu. Ocenie Czytelnika pozostawiam, czy się to udało. Ogromna liczba publikacji ze wszystkich wspomnianych tu dziedzin powoduje, że pracę tę można by właściwie pisać jako „niekończącą się opowieść”, jaką przecież jest w rzeczywistości nasze spotkanie z Innym. Jednak przychodzi taki moment, kiedy nawet najbardziej zdeteminowany do sprawdzenia wszystkich źródeł autor musi powiedzieć sobie „dość” (albo powie mu to w końcu zniecierpliwiony wydawca). Zawsze zostaną jakieś nie(do)czytane „arcydzieła przeszłości”, które z wyrzutem będą patrzeć na nas z półek¹⁷. Pierwszy wymóg – zwięzłości, sprawił, że praca pozostanie jedynie próbą opisania i krytycznej analizy

¹⁶ *Ibidem*, s. 37. Można to także porównać z jałowością rozpacz nad „światem, którego już nie ma” przebijającej z kart *Smutku tropików* Claude’a Lévi-Straussa, tym bardziej „spóźnionej/opóźnionej”, że publikowanej w 1955 roku, po dekadach kolonialnej przemocy, równocześnie w dobie walk wyzwoleniczych od Algierii po Wietnam. Zwraca na to uwagę Hal Foster w: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 251.

¹⁷ Ponownie odwołuję się tu do Ernsta Gombricha, *op. cit.*, s. 341.

wybranych tropów prowadzących po krętych, zawikłanych ścieżkach, po których „sztuka prymitywna” docierała do świata Zachodu. Sądzę też, że na ścieżkach tych, które przemierzam tutaj wspólnie z Czytelnikiem, postawionych jest dużo więcej pytań niż danych odpowiedzi. Pytania te mają jednak w założeniu pomóc nam w przekroczeniu barier myślowych, będących przecież – jak pisał Hans Belting – na swój sposób wyznacznikami wiary¹⁸. Mam nadzieję, że książka ta zostanie przyjęta po prostu jako wstęp do opowieści, którą dopiero należałoby podjąć, aby zbliżyć się choć trochę do pełniejszego obrazu „sztuki prymitywnej”. Obraz tej sztuki widziany oczami Zachodu jest tylko jednym z tysiąca elementów składających się na to, czym jest dzisiaj tak zwana „sztuka prymitywna”, a właściwie – czym są różne „sztuki prymitywne” i „sztuka” w ogóle.

¹⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 67.

Pojęcie „sztuki prymitywnej”

Sztuka

- 1. dziedzina działalności artystycznej wyróżniana ze względu na reprezentowane przez nią wartości estetyczne; też: wytwór lub wytwory takiej działalności.*
- 2. umiejętność wymagająca talentu, zręczności lub specjalnych kwalifikacji (...)*¹.

Wprowadzenie

Podjmując próbę opisu i analizy „sztuki prymitywnej”, musimy zadać sobie pytanie o rozumienie takich pojęć, jak sztuka, prymitywizm, kultura, cywilizacja czy barbarzyństwo. Pojęcia te nie tylko są poddawane nie tylko obiektywnej naukowej analizie, ale są stosowane niezwykle często w dyskusjach pełnych emocji, będących efektem ich wartościującego, hierarchizującego charakteru. Liczba prowadzonych na ich temat badań, wydanych publikacji, prezentowanych teorii i prób klasyfikacji potwierdza, że rozumienie tego, czym jest sztuka, kultura, cywilizacja (w tym, czym jest „sztuka prymitywna”) może stanowić klucz do zrozumienia wielu procesów zachodzących w świecie sztuki, a znajdujących swoje odzwierciedlenie w kolekcjach prywatnych i muzealnych od XVI wieku aż po czasy współczesne. Intuicyjne skojarzenia, nieuświadomiane postawy, niepoddające się obiektywnym kryteriom wybory estetyczne są efektem funkcjonowania mitów czy też „jedynie słusznych” wersji historii albo „narracji”, której często niechlubne dzieje (jak kolonializm i jego konsekwencje) musiały znaleźć swoje usprawiedliwienie i uzasadnienie, choćby w tym, iż służyły „postępowi” i „rozwojowi cywili-

¹ *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl>.

zacyjnemu”. Prześledzenie warstwy retorycznej relacji pierwszych „nio-
sących cywilizację odkrywców”, stosowanej stylistyki oraz metod, często
wyłącznie retorycznego, tworzenia i interpretowania historii uświadamia,
że prawdopodobnie w tej sferze niewiele się od XVI wieku zmieniło².
Walka o pamięć społeczną w XXI wieku opiera się na tych samych, usyste-
matyzowanych jeszcze przez Arystotelesa, zasadach³. Sztuka, która jest
nierozzerwalnie połączona z polityką, religią, gospodarką, nie jest wolna
od tego, co się z tymi sferami życia społecznego wiąże: etnocentryzmu
(w tym europocentryzmu), rasizmu, kolonializmu, ewangelizacji, dekoloni-
zacji itp. Trawestując tytuł książki Jacques’a Rancière’a, można powie-
dzieć wręcz: „sztuka jest polityką”⁴.

Początek XX wieku okazał się momentem narodzin pojęcia „sztuki
prymitywnej”, która właśnie wtedy zaczęła być na Zachodzie postrzegana
jako „sztuka”, a wraz z tym, zyskała wartość rynkową, wywołując coraz
większe zainteresowanie kolekcjonerów. W połowie XX wieku otrzymała
swoje własne muzeum – założone w 1954 roku przez Nelsona Rockefellera
Museum of Primitive Art w Nowym Jorku. W ciągu następnych trzydzie-
stu lat zainteresowanie sztuką pozaeuropejską nadal rosło: pojawiły się
pierwsze publikacje, ułatwiające rozeznanie rynku kolekcjonerom, pierw-
sze wystawy ściągające tłumy żądne „ciekawostek z dalekiego świata”.

² Jak pisze Łukasz Grützmacher, dla pierwszych odkrywców (Kolumba, Cortés, Díaz del Castillo) opis mieszkańców i samego Nowego Świata był częścią szerszego zamysłu retorycznego, który służył osiągnięciu określonych celów (np. zyskania przychylności władcy, otrzymania we władanie podbitych ziem, ochrony swojego wizerunku w przypadku niemożliwości przywiezienia z pierwszych wypraw wielkich bogactw) i w ich imię dokonywał przekształcania przedstawianej rzeczywistości. Ł. Grützmacher, *Odkrycie i podbój Ameryki – interpretacja i reinterpretacja*, w: M.F. Gawrycki (red.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009, s. 102.

³ Arystoteles, *Sztuka retoryki* z IV w. p.n.e., opublikowana w przekładzie i opracowaniu Henryka Podbielskiego pod tytułem *Retoryka. Poetyka* (Wrocław 1988).

⁴ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007. Stwierdzenie „sztuką jest polityką” pada natomiast w treści książki, przy czym termin „polityka” jest definiowany przez Rancière’a na nowo, jako niemający wiele wspólnego ze sprawowaniem władzy czy nawet walką o władzę: „[Polityka] jest raczej konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie”. Por. *ibidem*.

Jak zauważył Douglas Fraser, uczeń tak znanych badaczy „sztuki prymitywnej”, jak Paul Wingert, Meyer Schapiro czy Rudolf Wittkower:

Tempo odkrywania sztuki prymitywnej było oszalamiające. Czterdzieści lat temu kolekcjonerzy przypisywali niekiedy obiekty owej sztuki niewłaściwym kontynentom, dwadzieścia lat temu – niewłaściwym obszarom, dziesięć lat temu – niewłaściwym plemionom. Dziś jest ona tak głęboko związana z wrażliwością artystyczną XX stulecia, a badania nad nią tak dalece zaawansowane, że tylko niektóre wytwory jeszcze trudno sklasyfikować⁵.

Rok 1984 został w historii wystawiennictwa uznany za szczytowy, jeśli chodzi o zainteresowanie „sztuką prymitywną”: w Museum of Modern Art (dalej: MoMA) otwarto najszerzej do dziś komentowaną wystawę tej sztuki – *Primitivism in 20th Century Art*, której kuratorem został William Rubin. W tym samym roku tylko w Nowym Jorku można było zobaczyć jeszcze cztery inne wystawy „sztuki prymitywnej”: *Northwest Coast Art* w IBM Gallery, *Ashanti Gold* w American Museum of Natural History, *African Masterpieces from the Musée de L’Homme* w nowo otwartym Museum of African Art oraz stałą wystawę w skrzydle Rockefellera w Metropolitan Museum of Art, otwartą dwa lata wcześniej⁶. Fala wystaw i związanych z nimi publikacji spowodowały, że pojęcie „sztuki prymitywnej” zostało poddane gruntownym analizom i krytyce, jakiej nie mógł się spodziewać jej przeciętny zachodni admirator – „poszukiwacz ciekawości”.

Na początku XXI wieku posługiwanie się terminem „sztuka prymitywna” nadal budzi bardzo mieszane uczucia, włącznie z negowaniem możliwości dalszego posługiwania się tym pojęciem – stąd też przyjęta w niniejszej pracy konwencja pisania go w cudzysłowie. Zofia Sokolewicz w przedmowie do wydania polskiego *Sztuki prymitywnej* Douglasa Frasera pisze:

Należy się więc zastanowić, czy jest to sprawa konwencji językowej właściwej pewnej epoce, która się skończyła, a jej reminiscencje tkwią w obecnie stosowanym

⁵ D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, Warszawa 1976, s. 14.

⁶ Za: S. Errington, *What Became Authentic Primitive Art?*, „Cultural Anthropology”, maj 1994, t. 9, nr 2, s. 201–226. Wszystkie tłumaczenia fragmentów z języków obcych w niniejszej pracy, jeśli nie były wcześniej opublikowane w tłumaczeniu na język polski, są mojego autorstwa.

słownictwie, czy jest to świadectwo naszej wiedzy o pewnych społeczeństwach, czy jest to wreszcie sprawa czysto polityczna?⁷

Odpowiedź na to pytanie jest prosta, jeśli chodzi o stwierdzenie pewnych faktów: jest to zarówno kwestia konwencji językowej, świadectwo wiedzy i jej ewoluowania, jak i kwestia polityczna. Zarazem jest złożona, jeśli chodzi o wskazanie szerszego tła, przyczyn i skutków, stojących za tym, co i dlaczego współcześnie określamy mianem „sztuki prymitywnej”.

1.1. Etymologia pojęcia – wśród słowników i encyklopedii

Analizę etymologii pojęcia „sztuki prymitywnej” należy rozpocząć przede wszystkim od zbadania słownikowego znaczenia przymiotnika „prymitywny” jako podstawowego dookreślenia niezwykle złożonego pojęcia nadrzędnego, jakim jest sztuka. Według *Słownika wyrazów obcych* „prymitywny” znaczy tyle, co:

1. będący na niskim, pierwotnym stopniu rozwoju; także: świadczący o niskim poziomie cywilizacyjnym; pierwotny; 2. zacofany, ograniczony, prostacki; «fr. *primitif*, z p.-łac. *primitivus* najwcześniejszy (o kwiatach, owocach), od *primitiae* zątki, pierwsze plody, nowalie»⁸.

Wartościujący, hierarchizujący charakter tego słowa nie ulega wątpliwości. W sposób intuicyjny narzuca się tu rozumienie, że mamy do czynienia ze sztuką będącą na niskim poziomie rozwoju, prostacką, ograniczoną, zacofaną. Taka etykietka od razu sytuuje to pojęcie w opozycji do sfery kultury wyższej (czy raczej, aby uniknąć dalszego chaosu pojęciowego, sfery kultury „bardziej rozwiniętej”), a więc – jak powinniśmy domniemywać – tworzonej w Europie czy też szerzej – na Zachodzie. Równocześnie zmusza do zastanowienia się, co uznajemy za wyższe, bardziej zaawansowane, rozwinięte i dlaczego przymiotnik „prymitywny”

⁷ Z. Sokolewicz, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: D. Fraser, *op. cit.*, s. 5.

⁸ *Słownik wyrazów obcych PWN*, <http://swo.pwn.pl>.

funkcjonuje dzisiaj przede wszystkim w odniesieniu do sztuki powstałej w kręgach spoza cywilizacji Zachodu (lub dla określenia sztuki „prehistorycznej”, tworzonej przez „człowieka pierwotnego”).

Jako ilustrację pułapki definicyjnej, w którą wpadamy, można przywołać zaproponowane przez Douglasa Fräsera rozumienie tego terminu:

Sztukę prymitywną można najwięcej zdefiniować jako wielką sztukę mało rozwiniętych kultur. Jest to, oczywiście, definicja robocza, którą z trudem tylko można zastosować do wszystkich przykładów. Jest ona przede wszystkim pomocna do odróżnienia owej dziedziny od: sztuki niższego rzędu, nazywanej zwykle rzemiosłem, sztuki podporządkowanej wysokim kulturom, zwanej sztuką ludową, oraz od dzieł wysoko rozwiniętej cywilizacji, takiej jak nasza⁹.

Pomijając już fakt, że w połowie lat 70. XX wieku definicja ta nadal wpisuje się w XIX-wieczny, ewolucjonistyczny sposób rozumienia tego pojęcia (o czym więcej w rozdziale 4) przez użycie kontrowersyjnej kategorii rozwoju/postępu, nie daje nam ona oczywiście także żadnej wskazówki co do metod odróżniania w ramach sztuki „mało rozwiniętych kultur”, sztuki „wysokiej” i sztuki „niskiej”.

Sięgając ponownie do *Słownika wyrazów obcych*, możemy odnaleźć następujące znaczenia słowa „prymitywizm”:

1. pierwotny stan rozwoju czegoś; 2. niski poziom kogoś lub czegoś; prostactwo; 3. cecha sztuki ludów pierwotnych, także sztuki ludowej i sztuki dzieci, polegająca na upraszczaniu, często stylizowaniu i deformacji przedstawionych postaci lub przedmiotów; 4. spontaniczna twórczość artystyczna nie związana z tradycjami sztuki ludowej ani z żadnymi kierunkami sztuki współczesnej, charakteryzująca się naiwnym realizmem i swobodnym przeplataniem się elementów zaczerpniętych z obserwacji natury z tworam wyobraźni¹⁰.

W niniejszej pracy analizowano jedynie trzy pierwsze znaczenia tego słowa. Znaczenie wskazane w punkcie czwartym dotyczy tego, co w historii sztuki określa się mianem „sztuki naiwnej”¹¹, a artystów

⁹ D. Fraser, *op. cit.*, s. 17.

¹⁰ *Słownik wyrazów obcych PWN*, <http://swo.pwn.pl>.

¹¹ „Terminem tym określa się sztukę rozwijającą się z dala od prądów i szkół artystycznych, nie związaną z żadnym konkretnym środowiskiem czy kulturą ludową jakiego obszaru; niezależną od regionalnych tradycji i wzorów (czym różni się od sztuki ludowej),

tworzących w tym nurcie określa się co prawda „prymitywami” czy też „prymitywistami”, jednakże określenia te, poza identycznym rdzeniem leksykalnym, nie mają nic wspólnego ze sztuką kultur pozaeuropejskich, do której to właśnie pojęcie „sztuki prymitywnej” zostało przypisane. Najbardziej znani twórcy nurtu sztuki naiwnej wywodzą się zresztą prawie wyłącznie z Europy i Stanów Zjednoczonych: Henri Rousseau, Camille Bombois, Louis Vivin, André Bauchant, Morris Hirshfield, Grandma Moses, Theofilos, Ivan Generalić, Nikifor Krynicki, Teofil Ociepka, Władysław Rybkowski¹².

Mimo to oba pojęcia, choć treściowo rozłączne, często są używane zamiennie. Leksykon *Wszystko o sztuce* definiuje pojęcie „sztuki prymitywnej” następująco:

(...) określenie stosowane umownie do dzieł artystów nieuczonych; odnosi się zarówno do sztuki ludów pierwotnych i egzotycznych, jak i do sztuki ludowej, a także do sztuki artystów amatorów. (...) Z prymitywnej sztuki wywodzi się malarstwo tzw. naiwistów, malarzy współczesnych o wykształceniu akademickim, poszukujących nowych środków wyrazu¹³.

Również *The Oxford Dictionary of Art* sytuuje przymiotnik *primitive* jako stosowany:

(...) w wielu różnych znaczeniach w historii i krytyce sztuki. **W swoim najszerszym znaczeniu jest używany na określenie sztuki społeczeństw spoza wielkich cywilizacji Zachodu i Orientu** – w ten sposób amerykańska sztuka prekolumbijska również objęta jest tym terminem, mimo iż była wytworem społeczeństw wysoko rozwiniętych, zaawansowanych. W sposób rozszerzający określenie

a także od wpływów profesjonalnej sztuki współczesnej. Tworzą ją artyści z różnych grup społecznych (...), a podstawową przyczyną ich artystycznej działalności jest wewnętrzna potrzeba wyrażenia siebie poprzez malarstwo, rzeźbę czy haft. Artyści naiwni (zw. też prymitywistami) – często osamotnieni, wyobcowani ze środowiska, w którym żyją, i zazwyczaj nie mający kontaktu ze sztuką im współczesną – słuchają jedynie głosu szczerego, autentycznego powołania (...). Za: *Sztuka świata. Leksykon*, t. 13, Warszawa 2002, s. 127. Co warte odnotowania, ten popularny leksykon w ogóle nie zawiera hasła „sztuka prymitywna” czy też „prymitywizm”, przyjmując konsekwentnie europocentryczne klasyfikacje i wybór zamieszczonych haseł (brak w nim, w związku z tym, także haseł typu „sztuka afrykańska”, „sztuka Oceanii” itp.).

¹² Por. *ibidem*.

¹³ S.K. Stopczyk, *Wszystko o sztuce. Leksykon*, Warszawa 1993, s. 142.

to jest stosowane do innych dziedzin sztuki, **które wydają się niezaawansowane w porównaniu do pewnych określonych standardów**. Kiedyś termin ten był szeroko używany na określenie europejskiego malarstwa przedrenesansowego, zwłaszcza szkoły włoskiej i holenderskiej, ale jego użycie (takie jak w wyrażeniu „flamandzcy prymitywi”¹⁴) jest obecnie dużo mniej powszechne i nie posiada umniejszających, poniżających konotacji (...). Termin „prymitywny” używany jest czasami jako synonim dla „naiwny”¹⁵.

Prawdopodobnie pierwsza słownikowa definicja określenia „prymitywny” pojawia się we francuskiej siedmiotomowej encyklopedii Larousse’a z lat 1897–1904 (*Nouveau Larousse illustré*) i od razu autorzy hasła podają aż szesnaście różnych znaczeń, od algebraicznej i geologicznej do historycznej i kościelnej. Tylko dwie z tych definicji miały konotacje dziś postrzegane jako negatywne, w tym ta określana jako etnologiczna: *Les peuples qui sont encore au degré le moins avancé de civilisation* (Ludy, które pozostają jeszcze na mniej zaawansowanym poziomie cywilizacji). Definicja, którą możemy zaliczyć do historyczno-artystycznej była krótka: *Artistes, peintres ou sculpteurs qui ont précédé les maîtres de la grande époque* (Artyści, malarze bądź rzeźbiarze, którzy poprzedzali mistrzów wielkiej epoki)¹⁶.

Podsumowując różne definicje, należy oddzielić prymitywizm jako wyraz pewnej postawy (tak jak w przypadku romantyzmu i towarzyszącego mu orientalizmu), od sztuki prymitywnej jako przejawu działań twórczych.

¹⁴ Do *Les primitifs flamands* są zaliczani Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Jacques Daret, Petrus Christus, Simon Marmion, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Justus z Gandawy, Hans Memling, Gerard David, Quentin Massys mł., Albert van Ouwater, Geertgen tot Sint Jans itp. Por. R. Genaille, M. Monkiewicz, A. Ziemia, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, Warszawa 2001, s. 290 (A. Ziemia). Określenie *Les Primitifs* dotyczy także grupy artystycznej założonej w 1797 roku w kręgu pracowni Jacques’a-Louisa Davida, której dewizą było poszukiwanie piękna idealnego, mającego przejawiać się przez doskonałą prostotę środków artystycznego wyrazu. Do grupy naleeli m.in.: Pierre-Maurice Quay, Jean-Pierre Franque, Joseph-Boniface Franque, Lucile Messageot, Jean Broc. Por. *The Dictionary of Art*, t. 25, Londyn 1998, s. 581.

¹⁵ I. Chilvers, H. Osborne (red.), *The Oxford Dictionary of Art*, Oksford 1990, s. 401. Wszystkie wytluszczenia w cytatach zamieszczonych w pracy pochodzą od autorki – H.S., jeśli nie jest to zaznaczone inaczej.

¹⁶ Za: W. Rubin, *Modernist Primitivism 1984*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003, s. 333.

Precyzyjnie i dość trafnie złożoną definicję prymitywizmu przedstawia *Słownik sztuki XX wieku*:

Termin ten obejmuje zjawiska wpływu dzieł „prymitywnych” na twórczość malarzy europejskich i ich reakcji na te dzieła. W XIX w. odnosił się do postaw malarskich (G. Moreau, prerafaelici), czerpiących natchnienie ze sztuki włoskich „prymitywów” XIV i XV w. i zakładał, że sztuka dawna musi być prostsza i bardziej naiwna od obecnej. Ta koncepcja pojawia się jeszcze w pracach R. Goldwatera (*Primitivism in Modern Art*, 1938). Inne rozumienie tego terminu sprowadza go do roli, jaką odgrywa znajomość sztuki plemiennej (np. afrykańskiej czy polinezyjskiej) w twórczości europejskiej XX w. Można tu wyróżnić dwa podstawowe aspekty. Z jednej strony (kubizm, niemiecki ekspresjonizm) dzieła prymitywne oferują oryginalne rozwiązania plastyczne, z drugiej (od Gauguina do surrealizmu) świat magii, zadziwiających wierzeń i idei. Ten podział, zauważalny w ciągu całego stulecia, określa dwie koncepcje istnienia artysty: według pierwszej dąży on do wzbogacenia sfery wizualnej – dla niego związki z prymitywizmem będą jedynie formalne, a nawet sprowadzać się mogą do czystej dekoracyjności; według drugiej – artysta jest stwórcą domagającym się, jak Beuys, uznania go za kogoś w rodzaju szamana¹⁷.

Odwołując się do sfery semiotyki, należy zauważyć w tym miejscu, że każde pojęcie ma swoją denotację i konotację¹⁸. W przypadku pojęcia „sztuki prymitywnej” dużo łatwiej wskazać nam jego konotację niż denotację. Konotację będą stanowić określenia, takie jak: niezaawansowany, nierozwinięty, niecywilizowany, na wczesnym etapie rozwoju, prosty lub (niestety często) prostacki. Denotacja tego pojęcia będzie nastroczać duże problemy – w zależności od nadanego znaczenia może ona obejmować zarówno sztukę prekolumbijską (mimo iż jest wytworem społeczeństw uznanych za wysoko rozwinięte), maski afrykańskie (tu z kolei odwoływać się będziemy do najpopularniejszych artefaktów pozaeuropejskich w początkach XX wieku), totemy indiańskie (powiązane ściśle z symboliczną sferą wierzeń), rysunki naskalne (odwołanie do odkryć archeologicznych) itp. Nie można więc autorytatywnie wskazać zbioru

¹⁷ G. Durozoi (red.), *Słownik sztuki XX wieku*, Warszawa 1998, s. 515.

¹⁸ Denotacja – zbiór wszystkich desygnatów danej nazwy, zakres znaczenia nazwy, etym., łac. *denotatio* – „oznaczenie; spostrzeżenie” od *denotare* „spozstrzegać; notować”; konotacja – treść charakterystyczna nazwy, czyli zbiór minimum cech, jakie musi posiadać każdy z przedmiotów, aby mogła ona być do niego stosowana; etym., łac. *connotatio* – „skorzarzenie pojęciowe” od *connotare* „(współ)oznaczać coś”.

wszystkich desygnatów tej nazwy, a przynajmniej należy stwierdzić, że zbiór ten nie jest zamknięty (o tym, co zaliczyli do tego zbioru kolekcjonerzy na przestrzeni wieków, traktują rozdz. 3–5 niniejszej pracy). Stąd też w rozdziale tym musimy się skoncentrować przede wszystkim na konotacji tego pojęcia, równocześnie pozostając wrażliwymi lub wręcz uczulonymi na fakt jej płynności i zmienności w ciągu wieków.

Ponieważ kontrowersje terminologiczne związane z polisemicznością towarzyszą pojęciom prymitywizmu i „sztuki prymitywnej” od samego początku, należy sięgać do historycznych źródeł ich powstania, aby próbować zrozumieć ich ewolucję i współczesne znaczenie (poddane analizie w kolejnych rozdziałach).

1.2. Wokół „ludów prymitywnych”, kultury i cywilizacji

Każda grupa społeczna kieruje się w postrzeganiu świata naturalnym etnocentryzmem – przekonaniem, iż jest ona w świecie usytuowana w jego centrum, a inne grupy zajmują miejsce na jego peryferiach. Etnocentryczne nastawienie pozwalało przez wieki uznawać w związku z tym normy rządzące własną grupą za wzorcowe, a zwyczaje odmienne traktować za „dziwne, lecz interesujące” w najlepszym przypadku, w najgorszym zaś za „barbarzyńskie i zasługujące na wyćpienie”. Pojęcie „etnocentryzmu”, choć wprowadzone jako narzędzie analizy badawczej dopiero na początku XX wieku przez amerykańskiego socjologa Williama Grahama Sumnera¹⁹, pozwala wyjaśnić przyczyny ugruntowanego w okresie europejskich podbojów Nowego Świata przekonania, że „obcy to nie ludzie” ewentualnie „barbarzyńcy, których należy ucywilizować”²⁰.

Aby zrozumieć istotę kontrowersji związanych z arbitralnym używaniem pojęć takich jak kultura i cywilizacja, należy cofnąć się do epoki

¹⁹ G.W. Sumner, *Folkways: a Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*, Boston 1906, s. 13.

²⁰ Por. H. Schreiber, M.F. Gawrycki, *Cywilizacja latynoamerykańska – zarys problematyki*, w: M.F. Gawrycki (red.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009, s. 18. Zob. szerzej o pojęciu barbarzyńcy podrozdział 1.3.

kolonialnej, zapoczątkowanej przez wielkie odkrycia geograficzne XV i XVI wieku. W wyniku konfrontacji kultury europejskiej z „dzikimi” ludami obu Ameryk, Afryki i Australii doszło do wyniszczenia zasobów zarówno gospodarczych, jak i kulturowych, jakimi dysponowały te ostatnie. Claude Lévi-Strauss pisze w *Smutku tropików*:

(...) kiedy Las Casas²¹ usiłował znieść roboty przymusowe, kolonizatorzy byli bardziej zdziwieni niż oburzeni: „A więc nie wolno już nawet posługiwać się zwierzętami pociągowymi?”²².

Dopiero okres Oświecenia przyniósł rozwinięcie teorii „szlachetnego dzikiego”²³, do której narodzin przyczyniły się pisma Michela de Montaigne (w tym znany tekst *O kanibalach* z 1580 roku), a którą w pełni rozwinął Jean-Jacques Rousseau (*Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności*

²¹ Bartolomé Diaz de Las Casas, dominikanin, najgłośniejszy obrońca Indian w epoce hiszpańskiej konkwisty, autor *Krótkiej relacji o wyniszczeniu Indian* z 1552 roku. Relacja ta odbiła się szerokim echem w Hiszpanii i podbitej przez nią części Ameryki, wzbudzając sprzeciw konkwistadorów, którzy – z racji zastosowanej przez Las Casasa upraszczającej antytezy: „krwiożerczy niczym wilki konkwistadorzy” *versus* „potulni jak owce Indianie” – poczuli się zniesławieni i, prawdopodobnie, zagrożeni w możliwości czerpania zysków z owoców podboju. Obrony konkwistadorów podjął się jeden z żołnierzy Cortésa, Bernal Díaz del Castillo w *Prawdziwej historii podboju Nowej Hiszpanii* (napisana w 1578 roku, wydana jednak dopiero w 1632 była już mocno spóźnioną reakcją na pisma Las Casasa), jednak historia przez niego opowiedziana była równie upraszczająca, tyle że *à rebours* wobec historii Las Casasa. Pewnego rodzaju „wypośrodkowaniem” są *Naufragios* (1542) Alvara Núñeza Cabezy de Vaca, który w związku z nieudaną wyprawą odkrywczą na Florydę był zmuszony spędzić osiem lat wśród różnych plemion indiańskich. Zob. szerzej na ten temat: Ł. Grützmacher, *op. cit.*, s. 101–104.

²² C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, Warszawa 1960. Słynną dysputę teologiczną pomiędzy Las Casasem i biskupem Quevedo formalnie przecięła bulla Pawła III *Sublimis Deus* (1537), w której papież stwierdza: Indianie są prawdziwymi ludźmi, zdolnymi do przyjęcia wiary chrześcijańskiej. Formalnie, bo w praktyce nie uchroniła tych ludów przed eksterminacją. Por. J. Derlicki, W. Lipiński (red.), *Pierwsze narody. Społeczności rdzenne i idea tużyczności we współczesnym świecie*, Warszawa 2002, s. 5–6.

²³ Określenie to pochodzi z fragmentu pierwszej części sztuki Johna Drydena, *The Conquest of Granada by the Spaniards*, wystawionej po raz pierwszy w 1692 roku: „(...) wolny jak pierwszy stworzony przez naturę człowiek, / Nim powstały niegodziwe niewolnicze prawa, / Szlachetny dzikus biegał pośród drzew”. Za: A. Barnard, *Antropologia*, Warszawa 2006, s. 53.

między ludźmi z 1754 roku)²⁴. Jej istotą było uznanie „dzikich ludów” za godne szacunku i równe w swoim człowieczeństwie podbijającym je Europejczykom, którzy nawet „przewyższają je we wszelakim barbarzyństwie”²⁵.

Kolonizowane obszary nie były przy tym poddane jednakowemu wyzyskowi. O ile ludność terenów skolonizowanych przez hiszpańską i portugalską szlachtę była bezwzględnie zmuszana do płacenia Koronie kontrybucji, o tyle stosunki z ludnością zamieszkującą tereny kolonizowane przez kupców angielskich, holenderskich czy francuskich były raczej oparte na, co prawda nieuczciwych, ale jednak układach, negocjacjach, umowach²⁶.

Podobnie wyglądała sytuacja w Nowej Zelandii, gdzie kolonizacja brytyjska rozpoczęła się po zawarciu w 1840 roku przez rząd brytyjski z Maorysami tzw. traktatu z Waitangi, który zagwarantował im własność ziemi w zamian za uznanie władzy Wielkiej Brytanii (ogłosiła ona wtedy swą suwerenność na całym obszarze Nowej Zelandii), zgodę na osadnictwo i przyznanie Koronie brytyjskiej wyłączności na zakup ziemi²⁷.

W przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych, Kanady czy Nowej Zelandii, brytyjscy kolonizatorzy Australii nie podpisywali żadnych układów z jej rdzennymi mieszkańcami – Aborygenami. Kolonizacja rozpoczęta w końcu XVIII wieku opierała się na hodowli owiec, dzięki której Australia szybko stała się największym producentem wełny na świecie. Zajmowanie

²⁴ Por. W.J. Burszta, *Antropologia kultury*, Poznań 1998, s. 13–21.

²⁵ Cyt. z Montaigne’a *O kanibalach*. Za: W.J. Burszta, *op. cit.*, s. 20. Trzeba jednakże zaznaczyć, że teorii „szlachetnego dzikiego” przeciwstawiali się m.in. Thomas Hobbes i Voltaire. Por. R. Vorbrich, *Ludy niepiśmienne*, w: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny*, Warszawa–Poznań 1987, s. 213.

²⁶ Por. P.-T. Stoll, A. von Hahn, *Indigenous Peoples, Indigenous Knowledge and Indigenous Resources in International Law*, w: S. von Lewinski, *Indigenous Heritage and Intellectual Property*, Haga 2004, s. 6 i nast.

²⁷ Szerzej na ten temat: P. MacHugh, *The Maori Magna Charta: New Zealand Law and the Treaty of Waitangi*, Auckland 1991; U. Tiemann, *Rechte der Ureinwohner Neuseelands aus dem Vertrag von Waitangi*, Münster 1999. Należy dodać, że podobnie jak w sytuacji Indian amerykańskich, osadnictwo na Wyspie Północnej, którą zamieszkiwała większość Maorysów, napotkało wkrótce na ich opór. Próby wymuszenia na nich sprzedaży ziemi doprowadziły do wojen brytyjsko-maoryskich (m.in. w latach 1845–1846 i 1860–1872). Do końca XIX wieku Maorysi utracili większość najlepszych ziem (przez m.in. powojenne konfiskaty).

na pastwiska nowych terenów w interiorze jeszcze ją przyspieszyło i spowodowało napływ wolnych osadników także z innych krajów Europy. Koloniści zajmowali ziemię Aborygenów i stosowali wobec nich eksterminację (zaprzestano jej dopiero na początku XX wieku). Stosowana wobec Aborygenów metoda przymusowej asymilacji powodowała wymieranie całych plemion. Dopiero od połowy lat 60. XX wieku z niej zrezygnowano²⁸.

Ameryka Łacińska również z założenia była projektem europejskim. Hiszpańscy czy portugalscy konkwistadorzy nie przybyli do niej, aby stworzyć nowy byt, ale chcieli rozszerzyć swoje panowanie na tę część świata. Ocean Atlantycki miał być *mare nostrum* imperium hiszpańskiego. Hiszpanie nie znaleźli się tam jednak sami. Leopoldo Zea wyróżnił w związku z tym iberyjski i zachodni (przede wszystkim anglosaski, ale i holenderski²⁹) projekt cywilizacyjny. Pierwszy, według niego, miał charakter inkluzyjny – Indianie mieli być włączeni (dobrowolnie lub siłą) do nowego społeczeństwa. Drugi projekt miał być w swoim charakterze typowo eksploatacyjny: gdy 11 listopada 1620 roku purytanie z „Mayflower” przybili do wybrzeży Nowego Świata, patrzyli na tubylców pod kątem ich przydatności do realizacji wytyczonych celów gospodarczych. Nie prowadzono rozważań, czy „dzikus” są z gruntu dobrzy czy źli, ale jedynie, czy są użyteczni. Bardzo często kończyło się to stwierdzeniem, że „dobry Indianin, to martwy Indianin”³⁰.

Historia podboju Afryki niesie ze sobą podobne relacje. To właśnie ten kontynent stał się wielowiekowym źródłem pozyskiwania niewolników dla podbijanych obu Ameryk. Do Zatoki Gwinejskiej przyłgnęła nazwa „Wybrzeże Niewolników”, w sposób jednoznaczny określająca

²⁸ Nowa encyklopedia powszechna PWN, t. 1, Warszawa 1996, s. 19.

²⁹ Jak zauważa Antoni Ziemia, zarówno Zjednoczona Kompania Wschodnioindyjska (VOC), jak i założona w 1621 roku Kompania Zachodnioindyjska (WIC) były zdecydowanie nastawione na cele komercyjne i nie były zainteresowane działalnością misyjną; obie były przede wszystkim instytucjami ekonomicznymi, które miały utrwalać stabilizację w kraju macierzystym. A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 185–186.

³⁰ L. Zea, *Filozofia dziejów Ameryki*, Warszawa 1993, s. 47–82. Za: H. Schreiber, M.F. Gawrycki, *op. cit.*, s. 22.

„bogactwo”, jakie ściągało Europejczyków do Afryki³¹. Proceder ten na skalę masową trwał aż do XIX wieku, a pojawiające się obecnie doniesienia o współczesnym niewolnictwie nie należą do rzadkości³². Przez kilka dziesięcioleci, od II połowy XIX wieku, społeczne, polityczne i gospodarcze struktury lokalne na tym kontynencie były kształtowane na wzór europejski. Symbolicznym wydarzeniem stała się konferencja berlińska (1884–1885), podczas której szukano rozwiązań „kompromisowych” – ale dla roszczeń mocarstw europejskich, rozstrzygających o swoich strefach wpływów na tym kontynencie³³.

Niezrozumienie odmienności poznawanych przez Europejczyków kultur, rywalizacja między mocarstwami Starego Świata o nowe ziemie i ich bogactwa połączona z technologiczną przewagą militarną doprowadziły do eksterminacji, według obliczeń Johna H. Bodleya, 80% społeczności rdzennych tylko na obszarze Ameryk, Australii i Oceanii³⁴. W ówczesnym europocentrycznym świecie pojęcia cywilizacji i kultury odnosiły się jedynie do przestrzeni wyznaczonej przez granice kontynentu europejskiego, a mieszkańców „peryferii” uznawano za „dzikich, prymitywnych, zacofanych”.

Przenosiło się to także na postrzeganie „wytworów” rąk „dzikusów”, prowadząc do debat toczonych wewnątrz Kościoła, w jaki sposób postępować z obrazami należącymi do kultury tubylców³⁵. Pisze o tym Hans Belting:

Historia kolonizacji zawsze była też „wojną obrazów” (...). Sprzeczności unikano tylko wtedy, gdy praktykując wczesną humanistyczną tolerancję wobec prostego, nie

³¹ W. Lizak, *Wprowadzenie*, w: Z. Łazowski (red.), *Państwa Afryki Zachodniej*, t. 1, Warszawa 2006, s. 27.

³² Szacunkowe dane organizacji zajmujących się zwalczaniem niewolnictwa w XXI wieku podają dane od 1 do 5 mln sprzedanych osób rocznie, ogólna liczba niewolników szacowana jest na 27 mln osób. Jako kraje, z których pozyskuje się niewolników, wskazywane są przede wszystkim: Wybrzeże Kości Słoniowej, Sudan oraz kraje azjatyckie, jak Indie czy Bhutan.

³³ W. Lizak, *op. cit.*, s. 28.

³⁴ J. Derlicki, W. Lipiński (red.), *op. cit.*, s. 6.

³⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 66.

w pełni rozwiniętego użycia obrazów, triumfowano dzięki własnemu wykształceniu nad idolem, traktowanym jako „egzotyczny, prymitywny, ahistoryczny”³⁶.

Od II połowy XVIII wieku, wraz z pojawieniem się idei postępu i późniejszym rozwojem ewolucjonizmu w XIX wieku (np. prace Johanna Jakoba Buchofena, Henry’ego Maine’a, Lewisa Henry’ego Morgana, Edwarda Burnetta Tylora, Jamesa Frazera, Johna McLennana, Johna Lubbocka), życie „dzikich” zaczęto postrzegać jako będące w początkowej fazie rozwoju społecznego, podlegającego ewolucji ku formom coraz doskonalszym – od stanu dzikości przez barbarzyństwo do cywilizacji³⁷, na którym to etapie znajdować się już miały społeczeństwa europejskie. Koncepcja ta stała się później doskonałym uzasadnieniem dla wielowiekowej kolonizacji tych terenów – kolonializm miał przyspieszyć przechodzenie przez społeczności „dzikich” do kolejnych stadiów rozwoju, miał ich „cywilizować”. Dość wspomnieć, że o ile w 1800 roku Zachód posiadał 30–35% powierzchni ziemi, to w 1878 roku panował już nad 67%, a w latach I wojny światowej aż ponad 85% jej powierzchni, na której rozrastały się kolonie, protektoraty, dominia, wspólnoty i terytoria zależne³⁸. Zdaniem Michèle Duchet, w XVIII wieku ustaliła się logiczna struktura postrzegania dzikości, oparta na trzech opozycjach pojęciowych: człowiek cywilizowany – człowiek dziki, teraźniejszość – przeszłość, podmiot – przedmiot. „Dziki” został określony jako zarazem żywy relikwyt przeszłości („żyjący przodek”) i jako człowiek, w stosunku do którego „człowiek cywilizowany” „reprezentuje naturalną przewagę współczesnej podmiotowości”³⁹. W historii sztuki funkcjonowanie tych opozycji niech zilustruje fragment słynnej książki *O sztuce* Ernsta Gombricha:

Im dalej cofamy się w głąb historii, tym wyraźniej określone, ale i bardziej osobliwe są cele, jakim sztuka miała służyć. Tak samo jest, gdy wyjeżdżamy z miasta na wieś,

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Por. A. Ferguson, *An Essay in the History of Modern Society*, Londyn 1767; L.H. Morgan, *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism, to Civilization*, Nowy Jork 1877.

³⁸ Za: W.J. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996, s. 49.

³⁹ M. Duchet, *Antropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paryż 1971. Za: Z. Pucek, *Dyskurs antropologiczny w dobie dekonstrukcji*: [http://www.euro-limes.ae.krakow.pl/files/el1\(2\)2003/zp_limes1\(2\).pdf](http://www.euro-limes.ae.krakow.pl/files/el1(2)2003/zp_limes1(2).pdf) (25.10.2008).

albo **jeszcze lepiej, gdy opuszczamy nasze cywilizowane kraje i podróżujemy do ludów, których sposób życia przypomina wciąż warunki, w jakich żyli nasi odlegli przodkowie**⁴⁰.

Sposób rozumienia pojęcia cywilizacji (jako najwyższego etapu rozwoju kultury) długo panował także w nauce polskiej, oczywiście dalekiej już współcześnie od przywiązania do takich metod definiowania tych pojęć, a wręcz zdradzającej

daleko idącą awersję do tego rodzaju klasyfikowania kultur, kojarząc między innymi punkt widzenia XIX-wiecznych antropologów ze światopoglądem kolonialnym, poszukującym usprawiedliwienia dla politycznej ekspansji cywilizacji zachodniej⁴¹.

Socjolog kultury Stefan Czarnowski pisał jednak jeszcze w 1938 roku:

Jeśli więc zdarzy się nam użyć terminu „cywilizacja”, to nie w znaczeniu dorobku społecznego „kulturze” przeciwstawnego. Rozumieć przezeń będziemy jedynie pewien stopień kultury najwyższy, zakładający w rozwoju ogólnym ludzkości przebycie poprzednie stopni niższych – pierwotności i barbarzyństwa⁴².

Przełożeniem na język sztuki przekonań panujących w polskiej nauce w latach 30. XX wieku niech staną się również pierwsze zdania wstępu do *Sztuki egzotycznej* Michała Sobeskiego:

We wszelkim rozwoju, przyrodniczym czy też duchowym występują naprzód formy proste, a dopiero później złożone. Stąd też w sztuce prymitywnej wszelkiego rodzaju, to jest w początkowych stadiach sztuki, zarówno formy jako takie, jak i prawa nimi rządzące, wykazują charakter łatwiej rozpoznawalny aniżeli formy i prawa sztuki wyższych szczebli kultury. To, co prymitywne, a więc naturalne, źródłowe, początkowe, jest poniekąd wrodzone ludzkości i jeszcze nie zmienione przez późniejsze stadia rozwoju. Poznanie praw i zasad sztuki prymitywnej, poznanie zaczątków sztuki, jest dla zrozumienia ewolucji form podstawowe i niesłychanie ważne. (...) Najprostsze formy u progu sztuki, powstałe samorodnie, formy sztuki, która się jeszcze nie zetknęła z żadnymi wpływami, nazywamy **prymitywem bezwzględny, w odróżnieniu od form prymitywu, który powstaje ze zbarbaryzowania, to jest z przerobienia na swój sposób form sztuki wyższej**⁴³.

⁴⁰ E.H. Gombrich, *O sztuce*, Poznań 2008, s. 39.

⁴¹ E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2006, s. 49.

⁴² S. Czarnowski, *Kultura*, Warszawa 2005, s. 15.

⁴³ M. Sobeski, *Sztuka egzotyczna*, Warszawa 1971, s. 15.

Ponieważ spotykane kultury pozaeuropejskie były tak odmienne, zwłaszcza w kwestii rozwoju technologicznego, wcześniej zaczęto stosować pojęcia kultury i cywilizacji w sposób wartościujący, pisząc o „kulturach prymitywnych” i „wysoko rozwiniętych cywilizacjach”. U podstaw takiego hierarchizującego sposobu myślenia leżała oświeceniowa wiara w potęgę rozumu, racjonalizm i racjonalizatorstwo, które skłaniały cywilizację europejską do deprecjonowania wartości kultur nieeuropejskich⁴⁴. Jednocześnie, jak zauważa m.in. Leszek Kołakowski, to właśnie stanowiło o specyfice Europy – potrzeba poszukiwania Innego, wyjścia „poza siebie”, ciekawość Obcego, która umożliwiła narodziny antropologii jako nauki właśnie *par excellence* europejskiej⁴⁵.

Współczesna zmiana optyki badawczej obejmuje oczywiście zasadniczą zmianę w postrzeganiu kultury i jej definiowania. Nie może być dłużej miejsca na definicję statyczną, odzwierciedlającą myślenie o kulturze jako swoistym zbiorze, zespole niepodlegających zmianom w czasie tradycji, obyczajów, wierzeń, moralności, religii. W świecie naznaczonym nieustanną zmianą definicja kultury musi uwzględniać jej procesualny i dynamiczny charakter.

Antropolog Michał Buchowski pisze:

Kultura to wiecznie zmieniające się pole negocjowania sensów, sankcjonuje nie tylko zachowania, lecz poprzez nie przede wszystkim nierówności społeczne, interesy polityczne i ekonomiczne poszczególnych grup, podziały na lepszych i gorszych, uprzywilejowanych i upośledzonych. Kultura nie jest tylko kwiatkiem do kożucha, lecz także istotnym czynnikiem w różnicowaniu ludzi, który podziały społeczne czyni „naturalnymi” i akceptowanymi⁴⁶.

Dzisiaj kultura to – jak „sztuka prymitywna” – „przeklęte” słowo. Raymond Williams mówił wręcz, jeszcze w latach 70. XX wieku, że modlił

⁴⁴ A. Kowalska, *Spór o model cywilizacji*, w: J. Gąssowski, J. Goćkowski, K.M. Machowska (red.), *Problemy cywilizacyjne naszej współczesności*, Pułtusk 2007, s. 22–23. Za: H. Schreiber, M.F. Gawrycki, *op. cit.*

⁴⁵ L. Kołakowski, *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenia uniwersalizmu kulturowego*, w: L. Kołakowski, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984.

⁴⁶ M. Buchowski, *Antropologia jako „próba ognia”*, „Przegląd Bydgoski. Humanistyczne Czasopismo Naukowe” 2001, nr XI, s. 89.

się, aby nigdy go nie usłyszeć⁴⁷, choć przecież to jemu właśnie zawdzięczamy „nowe otwarcie” w kwestii rozumienia kultury w naukach społecznych. Dzięki niemu pojęcie kultury stało się pojęciem ksenogamicznym: takim, które daje się stosować do różnych obszarów badań⁴⁸. Wojciech Burszta i Michał Januszkiewicz piszą:

Historia zmiennych trajektorii rozumienia tego pojęcia wcale się jednak nie kończy na awangardzie i postmodernizmie, co więcej, **rozsiewanie się znaczeń kultury uległo ostatnio przyspieszeniu i dokonuje się na tych obszarach, na których wcale byśmy tego nie podejrzewali!** Jak to się stało, że elitarnie, monogamicznie rozumiane pojęcie analityczne, stało się kategorią ksenogamiczną, z łatwością krzyżującą różne tradycje, sensory i non-sensy? Dlaczego kultura uwodzi kolejne rzesze wyznawców poglądu, że bez niej nie da się powiedzieć niczego istotnego o świecie, człowieku i życiu zbiorowym? W czym tkwi tajemnica wyjątkowo wybuchowych właściwości pojęcia kultury?⁴⁹

Nie zdobywając się na odpowiedź (bo żadnej zadowalającej oczywiście nie ma), można zauważyć, że kultura jest słowem hasłem ustawionym na piedestale współczesnych nauk społecznych. O latach 50. XX wieku – czasach książki Clyde’a Kluckhohna i Alfreda Louisa Kroebera *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*⁵⁰, w której autorzy podali (tylko) 164 naukowe definicje kultury można wręcz pomyśleć, że były to „błogie czasy”. Dziś proliferacja sensów związanych z tym słowem zaszła tak daleko, że badacze-humaniści zdają się być bezradni, rezygnując w ogóle z prób uporządkowania tego chaosu pojęciowego i dowolności odwoływania się

⁴⁷ Raymond Williams (1921–1988), wybitny intelektualista, pisarz, krytyk, członek ruchu Nowej Lewicy, inspirator powstania studiów kulturowych (autor książki *Kultura i społeczeństwo* z 1958 roku przetłumaczonej na wiele języków i do dziś wznawianej) jako nowej dziedziny, różniące się od antropologii kulturowej przedmiotem badań (polityczne aspekty współczesnego kształtu kultury) i metodologią. Powiedział dosłownie w audycji radiowej z lat 70. XX wieku: „Nie wiem, jak wiele razy życzyłem sobie, bym nigdy nie usłyszał tego przeklętego słowa”. Cyt. za: A. Kuper, *Kultura. Model antropologiczny*, Kraków 2005, s. 3.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ W.J. Burszta, M. Januszkiewicz, *Słowo wstępne: kłopot zwany kulturoznawstwem*, w: W.J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.), *Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, Warszawa 2010, s. 9.

⁵⁰ A.L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Nowy Jork 1952.

do pojęcia kultury⁵¹. Jedno jest pewne – mówimy o nim zawsze wtedy, gdy chcemy zauważyć różnicę: my-inni, ja-Obcy, a kiedyś: cywilizowani Europejczycy – barbarzyńskie ludy prymitywne. Kultura to bowiem doskonała maszyna do „stwarzania Innego”⁵².

Ci Inni – ludy pozaeuropejskie i ich kultury – są przedmiotem naukowych badań od końca XVIII wieku. Wtedy również pojawia się naukowy problem typologicznego wyodrębnienia modelu społeczeństw odbieranych jako głęboko odmiennych od europejskich⁵³. Potoczna wiedza o ich istnieniu pojawiła się oczywiście na kontynencie europejskim wcześniej, dzięki relacjom pierwszych odkrywców i podróżników. To, z czym stykano się poza granicami Europy, było jednak często nie tyle przedmiotem badań i szacunku, ile – niszczenia, grabieży i pogardy, w najlepszym wypadku miało charakter ciekawostki, wartej umieszczenia w tworzonych od XVI wieku kolekcjach osobliwości⁵⁴.

Równoległe z postrzeganiem cywilizacji jako najwyższego stopnia rozwoju kultury, niektóre teorie XIX-wieczne traktowały pojęcie kultury zamiennie z pojęciem cywilizacji. Twórca pierwszej naukowej i najczęściej przytaczanej definicji kultury Edward Burnett Tylor pisał:

Kultura, czyli cywilizacja w najszerszym znaczeniu etnograficznym, jest to złożona całość, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje oraz inne zdolności i nawyki nabyte przez ludzi jako członków społeczeństwa⁵⁵.

⁵¹ W.J. Burszta, M. Januszkiewicz, *op. cit.*, s. 7. Ciekawą dyskusję współczesnych antropologów na temat pojęcia kultury przeprowadzono na łamach „American Anthropologist” w 2001 roku, zamieniając dotychczasowe pytania o to, *co* dokładnie znaczy lub nie znaczy to pojęcie, czy powinno nadal być centralnym pojęciem antropologii, na pytanie o to, *kiedy* tak naprawdę ma sens używanie pojęcia kultury. Zob. R. Borofsky, F. Barth, R.A. Shweder, L. Rodseth, N.M. Stolzenberg, *When: A Conversation about Culture*, „American Anthropologist” 2001, t. 103, nr 2.

⁵² Takie określenie roli kultury pojawia się u Lili Abu-Lughod, *Going Beyond Global Babble*, w: A.D. King (red.), *Culture, Globalization and the World System*, Londyn 1991, s. 131 i nast.

⁵³ E. Nowicka, *op. cit.*, s. 253.

⁵⁴ Niem. *Wunderkammer*, ang. *cabinet of curiosities*, franc. *cabinet de curiosités*. Zob. szerzej w rozdziale 3.

⁵⁵ E.B. Tylor, *Primitive Culture*, Nowy Jork 1871; wyd. pol. *Cywilizacja pierwotna*, t. 1, Warszawa 1896–1898, s. 1.

Tego typu wyliczenie praktycznie wszystkich sfer aktywności człowieka jako członka grupy społecznej (co w czasach panowania paradygmatu ewolucjonistycznego i tak można uznać za sukces, związany z przejściem od oceniającego do opisowego spojrzenia na kulturę⁵⁶) zaowocowało w nauce powszechnym uznaniem, iż kultura jest tym, co odróżnia świat człowieka od świata zwierząt (stąd słynne przeciwstawienie natura *versus* kultura, o którym pisał już Jean-Jacques Rousseau) i w związku z tym jest ona wytworem każdej grupy społecznej. Jak poetycko pisze John Julius Norwich:

Wszelkie życie, jakkolwiek przybiera postać i gdziekolwiek się pojawia, jest początkowo pobudzone dwoma podstawowymi instynktami. Pierwszym jest przetrwanie, drugim – rozmnażanie. Tylko człowiek uznaje trzecią konieczność. Sięga ona korzeniami najodleglejszej prehistorii, kiedy to myśliwi, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa odprawiający rytualne obrzędy dla zapewnienia sobie powodzenia w łowach, malowali wizerunki zwierząt na ścianach jaskiń. Dopiero znacznie później pojawili się biegli w swych umiejętnościach, profesjonalni artyści. (...) I tak oto – powoli, niepewnie, poprzez wzloty i upadki – pradawni ludzie zaczęli tworzyć sztukę. Odtąd w każdej z kultur, które w ciągu stuleci formowały się na całym świecie, instynkt estetyczny poszerzał naszą zdolność percepcji⁵⁷.

Takie przekonanie otworzyło z kolei drogę do upowszechnienia się idei relatywizmu kulturowego – postulatu metodologicznego, zainicjowanego w I połowie XX wieku przez Franza Boasa i jego uczniów (należeli do nich m.in. Edward Sapir, Alfred Louis Kroeber, Ruth Benedict, Melville Herskovits). Według tego postulatu każde zjawisko kulturowe powinno być rozpatrywane z punktu widzenia kultury, której jest częścią (relatywizm umiarkowany), a nawet, iż nie ma możliwości sformułowania ogólnych praw rozwoju kultury, badacza zaś powinna charakteryzować postawa aksjologicznej neutralności (relatywizm skrajny)⁵⁸. O tym, jak wiele przeszkód w mentalności świata nauki Zachodu trzeba było pokonać, niech świadczą słowa Douglasa Fräsera:

⁵⁶ Por. E. Nowicka, *op. cit.*, s. 47.

⁵⁷ J.J. Norwich, *Przedmowa*, w: *Oksfordzka encyklopedia...*, *op. cit.*

⁵⁸ M. Gawęcki, *Relatywizm kulturowy*, w: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny*, Warszawa–Poznań 1987, s. 308.

Gdy sztukę wysokich kultur Ameryki powtórnie odkryto przed przeszło stu laty, monumentalność jej form i bogactwo szczegółów wywołały z miejsca zachwyt świata zachodniego. Jednakże badaczom od razu nasunął się zagadkowy problem: **jak mogło dojść do wytworzenia tak wyrafinowanych form wśród skądinąd niezbyt kulturalnych tubylców?**⁵⁹

Właśnie Franzowi Boasowi zawdzięczamy pojawienie się jednego z najsłynniejszych dzieł antropologicznych, równocześnie pierwszej w ogóle monografii „sztuki prymitywnej” – *Primitive Art* w 1927 roku. On sam ochrzczony został mianem „ojca amerykańskiej antropologii” z racji tego, iż uczynił badania terenowe podstawą pracy antropologa. Na rezultatach takich właśnie badań, przeprowadzonych przez niego na północno-zachodnim wybrzeżu Kanady oraz na Ziemi Baffina (Indianie Kwakiutl i Eskimosi), oparł swoje wnioski dotyczące „sztuki prymitywnej”. Najważniejszym ich przesłaniem było stwierdzenie, że postrzeganie sztuki pozaeuropejskich ludów tubylczych jako „prymitywnej” jest wyłącznie efektem postrzegania jej przez pryzmat wartości wobec niej zewnętrznych (stworzonych w umysłach zachodnich badaczy), a więc jej obcych. Dwa podstawowe założenia tego dzieła, jak i całego dorobku naukowego Franza Boasa są następujące: wszyscy ludzie mają jednakowe zdolności umysłowe, a wszystkie kulturowe fenomeny i zachodzące między nimi odmienności należy rozpatrywać w kontekście historycznym. Oznaczało to zerwanie z ewolucjonistycznym postrzeganiem jedności doświadczeń, przez które przejść muszą wszystkie typy społeczeństw, i, w konsekwencji, odejście od uzależniania istnienia wartości artystycznych od osiągnięcia domniemanego etapu rozwoju⁶⁰.

Od tej również pory torował sobie drogę pogląd, że mianem „cywilizacji”, poza „cywilizacją Zachodu”, można określać lub wręcz należy także pozaeuropejskie obszary kulturowe. Wśród wielu badaczy, zajmujących się teoriami „kultury” i „cywilizacji” (jak m.in. Fryderyk Engels, Oswald Spengler, Wilhelm von Humboldt, Lewis Henry Morgan, Norbert Elias, Philip Bagby, Arnold Toynbee), swoją (*nota bene* trafną) diagnozę

⁵⁹ D. Fraser, *op. cit.*, s. 258.

⁶⁰ Szczegółowo historię walki Boasa z ewolucjonizmem, w Stanach Zjednoczonych propagowanym przez Smithsonian Institution w Waszyngtonie, przedstawia Adam Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, Kraków 2009, s. 121–141.

stawia Samuel Huntington, którego *Zderzenie cywilizacji* wyznaczyło w potocznej świadomości nowy paradygmat rozumienia świata XXI wieku:

W XX wieku stosunki cywilizacyjne przeszły więc z fazy jednokierunkowego naporu jednej z nich na wszystkie inne w stadium intensywnych, ciągłych i wielokierunkowych interakcji między wszystkimi (...). Po pierwsze, jak to z upodobaniem powtarzają historycy, **skończyła się „ekspansja Zachodu” i zaczął „bunt przeciw Zachodowi”**. (...) Po drugie, w rezultacie tych procesów system międzynarodowy wykroczył poza granice Zachodu i objął wiele cywilizacji⁶¹.

Można dodać – objął także wiele kultur, a wraz z tym – wiele form sztuki. Jak stwierdza James Clifford, także:

Sporo spośród „wyniszczonych” ludów zaczęło nawiedzać historyczną wyobraźnię Zachodu⁶².

Dlatego wreszcie, co zauważa Karol Estreicher:

W **XX wieku nauczyliśmy się cenić wszystkie dzieła sztuki**: i zabytki antyku, średniowiecza, renesansu, i **sztukę prehistoryczną i ludów prymitywnych**. Wystąpił liberalizm. Zanikł pogląd, że sztuka jest rozwojem form rozumianych w jeden jedyny sposób, idący od starożytnej estetyki greckiej⁶³.

W jaki sposób stało się to możliwe?

1.3. Jak „sztuka prymitywna” stała się sztuką?

Przez całe wieki pojęcie „sztuki prymitywnej” nie mogło się pojawić, choćby z tej podstawowej przyczyny, że odkrywani przez Europejczyków mieszkańcy innych ziem nie byli nawet uważani za ludzi⁶⁴. Wystarczy wspomnieć fakt, że już obywatele Imperium Rzymskiego nazwali

⁶¹ S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, Warszawa 2000, s. 62.

⁶² J. Clifford, *op. cit.*

⁶³ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1986, s. 33.

⁶⁴ Szerzej na temat europejskich wizji nie-ludzkiego Obcego w: E. Bujok, *Neue Welten in europäischen Sammlungen: Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004, s. 36–44.

„barbarzyńcami” ludy mieszkające poza *limes*, choć określenie to stworzyli Grecy w celu opisanego „cudzoziemców”⁶⁵ (z racji tego, iż języki, jakimi się posługiwali, były dla nich niezrozumiałe, brzmiąc w uszach Greków jako „bar bar bar”). Pierwotnym znamieniem barbarzyńców była ułomność językowa, zauważa Adam Kuper⁶⁶. Pojęciu temu jednak eksbarbarzyńcy, Rzymianie, przypisali kolejne cechy negatywne: zacofanie, okrucieństwo, prymitywny styl życia itp. Barbarzyńcy nie byli „prawdziwymi ludźmi”. Opozycja „ludzie–nie-ludzie” rozwijała się przez wieki w różnych konfiguracjach. Do najbardziej znanych należała „ludzie–zwierzęta”, wynikająca także z rozpowszechnionych przekazów o *monstra humana*⁶⁷. Janusz Tazbir przywołuje opisy Ascosa, jednego z najwybitniejszych geografów XVI wieku (zwanego Herodotem i Pliniuszem Nowego Świata⁶⁸), który o jednym z napotkanych szczepów indiańskich pisał:

Choć nie są tak okrutne jak tygrysy lub pantery, to jednak mało czym różnią się od zwierząt, chodzą nago i holdują najgorszym występkiem⁶⁹.

Janusz Tazbir podaje zresztą wiele jeszcze takich „smakowitych” cytatów, jak choćby komentarz Henri Estenne’a do *Chronologii* Euzebiusza (1512), z którego przebija zdziwienie:

(...) wynika z poznania tych egzotycznych stworów, rodzaju dwunożnych papug, barwnych i obrośniętych⁷⁰.

⁶⁵ Łac. *barbarus*, gr. *bárbaros* – „cudzoziemiec”.

⁶⁶ A. Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa...*, *op. cit.*, s. 21.

⁶⁷ W tej grupie zaś najwięcej miejsca i uwagi mają „psiogłowcy”, wedle relacji wielu, w tym Marco Polo: „Lud jest to bardzo krwiożerczy. Wszystkich ludzi, jakich pojmać zdołają, a którzy nie należą do ich narodu, zjadają”. Por. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ilustrowane mappae mundi jako obraz świata*, Warszawa 1997, s. 119–123.

⁶⁸ Pliniusza *Historia naturalis* miała szczególne znaczenie w okresie średniowiecza, kształtując na długo „egzotyczny” wizerunek wielu ludów, zwłaszcza zamieszkujących Afrykę – niektórzy badacze stosują nawet określenie *the Plinian Races* na oznaczenie afrykańskich plemion o „monstrualnym” wyglądzie. Informacje Pliniusza rozwinął Gajusz Juliusz Solinus, zw. Polihistorem, w swoim dziele *De mirabilis mundi*, z obu zaś tych autorów obficie korzystał Izydor z Sewilli. Za: K. Zalewska-Lorkiewicz, *op. cit.*, s. 119–120.

⁶⁹ J. Tazbir, *Szlachta a konkwistadorzy*, Warszawa 1969, s. 24.

⁷⁰ Za: Z. Benedyktowicz, *Portety „obcego”*, Kraków 2000, s. 126.

Aż do połowy XVI wieku na mapach świata pojawiają się przedstawienia ukazujące wygląd i obyczaje różnorodnych ludów zamieszkujących odkrywaną stopniowo ziemię. Nowo odkryty dzikus dołączył do potworów średniowiecza, które łączyły w sobie cechy ludzkie i zwierzęce, niekiedy nawet przypisywano mu atrybuty diabła⁷¹. Starożytne i średniowieczne legendy o „nieludziach” i ludożercach zamieszkujących inne rejony świata długo jeszcze były silniejsze od relacji pierwszych odkrywców⁷².

Jak zauważa Katarzyna Zalewska-Lorkiewicz:

Kolumb, zdając sprawozdanie ze swej wyprawy, w liście do Luisa Santangela z lutego 1493 roku pisał wręcz, że wśród mieszkańców odkrywanych wysp nie napotkał ludzi potwornych, ani nawet nie słyszał o nich; wprost przeciwnie, tubylcy odznaczają się urodą⁷³.

W opinii Krzysztofa Pomiana dopiero w końcu XVI wieku:

(...) **rzeczywistość zaczyna oddzielać się od legend**, z którymi tworzyła w średniowiecznym wyobrażeniu świata zamieszkanego splot nie do rozwikłania. Albowiem powracające z dalekich krain wyprawy przywożą nie tylko zyskowne towary, lecz również całkiem nową wiedzę. A także nowe semiofory. **Tkaniny, wyroby złotnicze, porcelana, stroje z piór, „idole”, „fetysze”, próbki flory i fauny, muszle, kamienie napływają licznie do gabinetów władców i uczonych**⁷⁴.

Stają się również motywem przewodnim twórczości zatrudnianych na dworach kolonialnych malarzy, takich jak Albert Eckhout, działający w holenderskich koloniach brazylijskich zarządzanych przez księcia Johana Maurits van Nassau-Siegen (1604–1679)⁷⁵. Obrazy przedstawiające „dzikie

⁷¹ A. Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa...*, *op. cit.*, s. 27–28.

⁷² Ciekawy artykuł wraz ilustracjami wizerunków kanibali w okresie renesansu: W. Williams, „*Out of the frying pan...*”: *Curiosity, danger and the poetics of witness in the Renaissance traveller's tale*, w: R.J.W. Evans, A. Marr (red.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Kornwalia 2006, s. 21–41. Analizę zmieniających się wizerunków Innego w ciągu wieków odnaleźć można w: G. Jahoda, *Images of Savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*, Londyn 1999.

⁷³ K. Zalewska-Lorkiewicz, *op. cit.*, s. 127.

⁷⁴ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001, s. 54–55.

⁷⁵ Zob. P. Mason, *Infelicities. Representations of the Exotic*, Baltimore–Londyn 1998; R.P. Brienen, *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*,

ludy” były w XVI- i XVII-wiecznych gabinetach osobliwości namiastką egzotycznego świata, wizualnym zastępnikiem tego, co było niemożliwe do umieszczenia w gablocie.

Na kolejny punkt zwrotny w postrzeganiu artefaktów prymitywnych, który pozwoli przenieść je z gabinetów osobliwości do muzeów, trzeba jednak poczekać jeszcze trzy stulecia – do połowy XIX wieku. Wtedy to romantyczna fascynacja Orientem (i idący wraz z nią ustereotypizowany orientalizm⁷⁶), odkrycie sztuki japońskiej i wartości sztuki ludowej otworzyły zamknięte do tej pory drzwi „sztuce prymitywnej”⁷⁷. W roku 1851 pierwsza Wielka Wystawa Światowa w Londynie (*The Great Exhibition*) pokazała europejskiej publiczności bogactwo odkrytych światów i kultur, uruchamiając zapotrzebowanie na turystykę i poszerzając granice wyobraźni przeciętnego Europejczyka o dokonania „dzikich”. W przemówieniu księcia Alberta, wygłoszonym z okazji organizacji tej wystawy jeszcze w roku 1849, słychać zapowiedź tego, co dwa lata później stanie się udziałem blisko sześciu milionów zwiedzających:

Odległości, które oddzielały różne narody oraz różne części naszego globu stopniowo znikają, ustępując osiągnięciom nowoczesnych wynalazków, i możemy przekraczać je z niespotykaną dotąd łatwością; języki wszystkich narodów są znane, a wiedza o nich jest w zasięgu ręki dla każdego; myśl ludzka przekazywana jest z niezwykłą szybkością, także za pomocą światła. (...) Panowie, wystawa roku 1851 będzie dla nas prawdziwym testem i żywym obrazem punktu rozwoju, do którego dotarł cały rodzaj ludzki w tym wspaniałym przedsięwzięciu, jak również punktem początkowym, od którego teraz wszystkie narody będą mogły zaczynać swoje kolejne wysiłki⁷⁸.

Amsterdam 2006. Wcześniejsza literatura patrz: A. Ziemia, *Iluzja a realizm, Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2009.

⁷⁶ Dzisiejsze rozumienie pojęcia orientalizmu wytyczyła przełomowa praca E. Saida, *Orientalizm* (1978). Więcej na ten temat w rozdziale 4.

⁷⁷ Tak: E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londyn–Nowy Jork 2002, s. 189–200. Również F. Whitford zwraca uwagę, że fascynacja sztuką prymitywną w Europie możliwa była dzięki poprzedzającej ją fascynacji Orientem, Chinami i przede wszystkim – Japonią, której twórcy wycisnęli piętno na malarstwie poszukiwaniach m.in. Van Gogha, Maneta, Whistlera, Degasa, Toulouse-Lautreca, Bonnard. L. Gowing (red.), *The Encyclopedia of Visual Art*, Londyn 1983, t. 10, s. 104–107. Zob. również szerzej rozdział 4.

⁷⁸ *The Illustrated London News*, 11 October 1849. Za: <http://pages.zoom.co.uk/leveridge/albert.html>.

Obecne na Wielkiej Wystawie artefakty kultur pozaeuropejskich zaczynają domagać się stworzenia dla siebie nowych kategorii od, będącej dopiero na etapie odkrywania realizmu, sztuki europejskiej⁷⁹. Tymczasem do Europy, po powtórnym otwarciu się portów japońskich na handel z Zachodem w 1854 roku, zaczyna się „wdzierać” sztuka japońska. To właśnie jej wpływom „sztuka prymitywna” zawdzięcza możliwość „wypłynięcia” na Starym Kontynencie.

Ernst Gombrich w *The Preference for the Primitive* odwołuje się do wykładów słynnego w Anglii na początku XX wieku profesora malarstwa George’a Clausena, który twierdził:

Kształty muszą mieć swoje tło i otoczenie, zaś widoki natury muszą być studiowane w celu wydobywania, przez światło, cień, czy też kolor, ich najważniejszych części. Zgadza się, że jest to właściwy sposób przedstawiania natury, **ale sztuka Japonii uświadamia nam fakt, że nie jest to jedyna droga**⁸⁰.

Gombrich zauważa:

Od czasu wygłoszenia tych wykładów wielu zachodnich artystów przekonało się do wartości dekoracyjnej sztuki Dalekiego Wschodu. Nie znaczy to, że moda na sztukę japońską lub kult dekoracyjności mogą zostać utożsamione z preferencją dla prymitywności (...). Ale to, co jest szczególnie istotne w tym upodobaniu, to fakt, że ta „zwesternizowana” sztuka⁸¹ (japońska – przyp. H.S.) mogła stać się mostem do zrozumienia i docenienia dużo bardziej odległych form sztuki. (...) Innymi słowy, **japonizm pojawia się w naszej historii głównie dlatego, że podważa i następnie niweczy opór przed akceptacją stylów nie-naturalistycznych**. Ponieważ naśladownictwo nie było już dłużej postrzegane jako wartość niezbędna, nie było przyczyną, dla której nawet ludzka postać nie miałaby zostać poddana alternatywnym regułom dyscypliny formalnej, kosztem praw organicznych⁸².

Dopiero po około czterdziestu latach rządów „japonizmu” w Europie zostaje on zdetronizowany przez sztukę „prawdziwie egzotyczną” za

⁷⁹ W latach 1849–1855 powstają pierwsze malarskie „manifesty” realizmu autorstwa Gustave’a Courbета: *Kamieniarze, Pogrzeb w Ornans, Kąpiące się, Spotkanie*.

⁸⁰ G. Clausen, *On Realism and Impressionism*, w: *Six Lectures on Painting. Delivered to the Students of the Royal Academy of Arts in London*, Londyn styczeń 1904, s. 130–132.

⁸¹ Gombrich odwołuje się tu do faktu, że zarówno Hokusai, jak i Hiroshige najpełniej przyswoili sobie zachodnie umiejętności odtwarzania perspektywy.

⁸² E.H. Gombrich, *The Emancipation of Formal Values*, w: *The Preference...*, *op. cit.*, s. 190.

sprawą Paula Gauguina. Jego wyprawa na Morza Południowe (w 1891 roku pierwszy pobyt na Tahiti), poprzedzona wieloma studiami i wizytami w Muzeum Etnograficznym w Paryżu (Musée Trocadéro), wpłynęła na zmianę wektora inspiracji artystycznych w ówczesnym centrum światowej sztuki. Gombrich podkreśla jednak, że pierwotnym źródłem poszukiwań Gauguina była fascynacja sztuką romańską regionu Bretanii. To wystarczyło:

Tabu zostało złamane, a wraz z nim wszelkie osiągnięcia sztuki klasycznej i renesansowej stanęły pod znakiem zapytania⁸³.

W krótkich odstępach czasu, około 1904–1905 roku, narodziły się „dzikie bestie”⁸⁴ malarstwa, a Picasso, Braque, Matisse, Vlaminck, Derain, Rouault odkryli i zaczęli kupować maski afrykańskie. Najsłynniejszym dowodem tego nagłego odkrycia w powszechnej świadomości stały się *Panny z Avignon* Picassa (1907), których powstanie przypisywane jest wizycie Picassa w Musée Trocadéro. Jak z emfazą pisze o tym odkryciu Frank Elgar:

Jako Hiszpana musiały go urzekać monstrialne deformacje afrykańskich fetyszów, wtedy właśnie odkrytych w Europie. Zresztą nie tyle były to deformacje, ile formy wyimaginowane, obarczone potężnym ładunkiem emocjonalnym. **Te prymitywy oczarowały Picassa**, zachwycała go ich wrażliwość, bujna świeżość, zmysłowe słownictwo plastyczne, śmiałość abstrahowania. Odwróciła się nowa karta historii sztuki (...) ⁸⁵.

Dotychczasowy porządek świata, w tym kanonów sztuki, zostaje ostatecznie zburzony, a uderzeniowa fala zaczyna docierać daleko poza Paryż, w którym pozostają jeszcze zafascynowani rzeźbą afrykańską Modigliani i Brancusi. Niemcy nie zostają w tyle za nowym trendem paryskim. Artyści tworzący od 1905 roku grupę *Die Brücke* (m.in. Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel), którzy

⁸³ *Ibidem*, s. 191.

⁸⁴ Początek fowizmu; etym. od franc. *les Fauves* – „dzikie bestie”.

⁸⁵ *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1995, s. 271.

zettekni się z obiektami z niemieckich kolonii na Pacyfiku⁸⁶, zaczynają emulować rzeźby i meble na wzór sztuki „zza Oceanu”. Podobnie dzieje się w środowisku *Der Blaue Reiter*. Poszukiwania w jego kręgu mają jednak bardziej eklektyczny charakter, gdyż inspirowano się tu nie tylko sztuką „dziką” pozaeuropejską, ale także „dziką”, niepoddającą się rygorom twórczością dzieci i chorych psychicznie, sztuką ludową, naiwną, a nawet ruskimi ikonami. Tak szerokie spektrum odniesień mogło z kolei stać się trampoliną dla poszukiwań surrealistów (zwłaszcza Maxa Ernsta, Joana Miró, Alberta Giacomettiego), odwołujących się nie tyle do formy, co do ducha przenikającego sztukę „dziką”, nieracjonalną, magiczną, animistyczną. Jak celnie zauważa Frank Whitford:

Mapa świata ponownie nakreślona przez surrealistów mało miejsca zostawia dla Europy, nie wspominając o Grecji i Rzymie. Dominują Afryka i Azja. (...) Rzym, jako mekka wyobraźni artystów Zachodu, nie był już jedynym miastem czy nawet jedyną cywilizacją. Został zastąpiony obejmującym cały świat wachlarzem sztuk i kultur, od japońskich drzeworytów do afrykańskich rzeźb drewnianych, od europejskiej sztuki ludowej do rysunków i obrazów dzieci i upośledzonych umysłowo⁸⁷.

Do twórców zafascynowanych „sztuką prymitywną” dołącza wkrótce Henry Moore, szukający inspiracji w rzeźbie prekolumbijskiej i odkrytych w 1879 roku paleolitycznych malowidłach z Altamiry. Ugruntowana już na dobre pozycja „sztuki prymitywnej” od lat 40. XX wieku będzie inspirować twórczość Adolpha Gottlieba, Jacksona Pollocka, Marka Rothko, Barnetta Newmana, Marka Tobeya, Davida Smitha, Isamu Noguchi, Jeana Dubuffeta i wielu innych. W końcu wieku zyska swój wymiar osobowy w twórczości artysty-szamana Josepha Beuysa oraz kosmiczny w działaniach Waltera de Marii, Roberta Smithsona, Michaela Heizera, Richarda Longa i innych.

Na początku XXI wieku „sztuka prymitywna” nie jest już niczym egzotycznym i odległym. Świat się dramatycznie skurczył. Nadal jednak

⁸⁶ Pechstein i Nolde odbyli wzorem Gauguina podróże egzotyczne: pierwszy w 1914 roku na Wyspy Palau, drugi na Nową Gwineę w latach 1913–1914. Za: I. Kreide-Damani, *Kunstethnologie. Zum Verständnis fremder Kunst*, Kolonia 1992, s. 33.

⁸⁷ L. Gowing (red.), *op. cit.*, s. 107.

aktualne dla mentalności odbiorców sztuki w XXI wieku są słowa wydrukowane na ulotce towarzyszącej wystawie w 1984 roku w MoMA:

Nie było niczego w sztuce Zachodu (czy Wschodu), co mogłoby przygotować artystów okresu modernizmu na inność sztuki plemienną. Jednak poruszyła ich ona, tak jak nas obecnie, właśnie dlatego, że **odnajdujemy w niej jakąś część siebie** – część, do której kultura Zachodu nie chciała się zbytnio przyznać, nie mówiąc już o tym, żeby sobie ją wyobrazić, przed nadejściem XX wieku⁸⁸.

Poszukujemy siebie w oczach Innego; patrząc na „sztukę prymitywną”, chcemy zrozumieć samych siebie. Używamy pojęcia sztuki, nie będąc świadomi, że jest ono wyłącznie wytworem naszej własnej kultury. Choć postkolonialni krytycy, poststrukturaliści, postmoderniści głośno napiętnowali kulturowe (a więc lokalne) pochodzenie tego pojęcia⁸⁹, nadal największym osiągnięciem w równouprawnieniu kulturowym wydaje się nam nazwanie „wytworów Innego” – mianem sztuki. Mając pełną świadomość, że stosując tę metodę możemy rzeczywiście przybliżyć się nie tyle do Innego, co do poznania samego siebie – zobaczymy, jak na Zachodzie dyskutowano nad nazwaniem tego, co w istocie wciąż wymyka się możliwościom pojęciowym naszego kodu kulturowego.

1.4. Czy istnieje alternatywa dla pojęcia „sztuki prymitywnej”?

Jeśli pojęcie „sztuki prymitywnej” z wszystkich przedstawionych powodów budzi uzasadnione kontrowersje, należałoby zastanowić się nad tym, czy istnieje dla niego jakaś rozsądna alternatywa? Wystawy i publikacje poświęcone tej sztuce są tytułowane w sposób rozmaity: sztuka

⁸⁸ M. Torgovnick, *Making Primitive Art High Art*, „Poetics Today” lato 1989, t. 10, nr 2, s. 312.

⁸⁹ Świadomość lokalności pojęcia sztuki pojawia się również wcześniej, także w środowisku historyków sztuki, by wspomnieć tylko Gombricha, który pisze: „Jeśli sztuka osadzona jest w kulturze, to musimy przyjąć, iż różne kultury wytwarzają różne sztuki”. E.H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, w: J. Białostocki (oprac.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976, s. 306.

egzotyczna, sztuka plemienna, sztuka tubylcza, sztuka aborygeńska, sztuka autochtoniczna, sztuka rdzenna, sztuka etniczna, sztuka pierwotna, sztuka nomadyczna, sztuka czarna, sztuka Trzeciego Świata, sztuka przedindustrialna, sztuka tradycyjna, sztuka inna. (Zwróćmy uwagę, iż nie zmienia się tutaj tylko jeden element, najbardziej jednak kulturowo naznaczone: samo pojęcie sztuki.) Często dla uniknięcia problemu tytuł nawiązuje do położenia geograficznego terenów, z których pochodzą artefakty tej sztuki (z tego powodu w 1991 roku zmieniono nazwę Działu Sztuki Prymitywnej w Metropolitan Museum of Art na Dział Sztuki Afryki, Oceanii i obu Ameryk; tak stało się zresztą praktycznie we wszystkich muzeach). Mamy np.: sztukę Australii, sztukę Oceanii, sztukę Afryki, sztukę Polinezji. Wreszcie, napotykamy określenia, odwołujące się wprost do etniczności jej twórców, tj. sztuka Indian Ameryki Północnej, sztuka Inuitów, sztuka Arawaków, sztuka Aborygenów (taką metodę opisu przyjął także Douglas Fraser). Jednakże, jak zauważa Robert Bruce Inverarity:

(...) wszystkie te tytuły, jeśli sytuacja tego wymaga, są grupowane pod hasłem sztuki prymitywnej przez tych, którzy zajmują się sztukami pięknymi. Niewielu będzie miało problem ze zrozumieniem, o co chodzi historykowi sztuki, jeśli omawiać on będzie kwestię „wystawy sztuki prymitywnej”, w przeciwieństwie do użycia przez niego właściwego sformułowania „złoto Aszanti”⁹⁰.

Mimo upływu ponad pięćdziesięciu lat od napisania tych słów nie straciły one na aktualności. Choć pojęcie „sztuki prymitywnej” jest obciążone negatywnymi konotacjami, wydaje się, że nie istnieje żadne inne (zrozumiałe dla nas), które z powodzeniem mogłoby je zastąpić. Jeśli bowiem używać będziemy określenia „plemienna”, to ograniczymy się do europocentrycznego zunifikowania wszystkich ludów (przede wszystkim) Afryki. „Nomadyczna” będzie dotyczyć wyłącznie pewnych plemion. „Czarna”, choć w czasach gdy Roger Fry pisał swój esej *Negro sculpture* było pojęciem powszechnie stosowanym, obecnie jest nie do zaakceptowania z powodu odniesień rasowych. „Trzeciego Świata” jest wykluczona ze względów politycznych. „Inna” – owszem, ale od czego? Oczywiście znowu

⁹⁰ R.B. Inverarity, *Anthropology in Primitive Art*, „Yearbook of Anthropology” 1955, s. 375–389.

od Zachodu, który, pisany dużą literą, stale jawić się będzie jako jedyny właściwy punkt odniesienia, wyznacznik wzorca, którym należy tę „inność” mierzyć⁹¹.

Wszystkie te określenia mają charakter egzogeny, narzucony „z zewnątrz”. Los ten jest zresztą udziałem bardzo wielu funkcjonujących nazw kontynentów czy grup etnicznych, co jednak nie zmienia faktu, iż trudno znaleźć obecnie dla nich zamiennik zrozumiały dla przeciętnego czytelnika⁹².

Świadomi obciążenia wszystkimi negatywnymi konotacjami pojęcia „sztuki prymitywnej”, organizatorzy wystawy w MoMA w 1984 roku na ulotce dystrybuowanej wśród zwiedzających zastrzegali:

Termin „prymitywizm” nie odnosi się do sztuki plemiennej samej w sobie (*tribal art itself*), lecz jedynie do modernistycznego zainteresowania nią na Zachodzie. Nasza wystawa w związku z tym koncentruje się nie na źródłach i wrodzonych wartościach obiektów plemiennych, ale na tym, w jaki sposób były one rozumiane i doceniane przez artystów okresu modernizmu. Twórcy, którzy pierwsi dostrzegli siłę sztuki plemiennej, generalnie nie znali jej źródeł i celów. Wyczuwali jej znaczenie przez intuicyjną odpowiedź na te obiekty, często obarczoną „twórczym niezrozumieniem” ich form i funkcji⁹³.

Jeśli więc określenie „sztuka prymitywna” jest efektem wpisania w nią relacji do „sztuki ucywilizowanej”, „sztuki europejskiej”, można by

⁹¹ Por. M. Torgovnick, *op. cit.*, s. 307.

⁹² Jeśli chodzi o nazewnictwo, warto zwrócić uwagę na jego zmiany w zakresie nazywania choćby ludów tubylczych. Obecnie mówi się o Samach (dawniejsi Lapończycy) czy Inuitach (zamiast Eskimosach). Na kwestie eufemizmów oraz powodów zmian terminologicznych zwraca uwagę Adam Kuper, *The Return of the Native*, „Current Anthropology”, czerwiec 2003, t. 44, nr 3. Niebagatelną rolę odegrała tu rodząca się w latach 60. XX wieku ideologia *political correctness*, powodująca, że odczuwamy współcześnie co najmniej dyskomfort, napotykać np. słowo „Murzyn” zamiast „Afroamerykanin”. W odniesieniu do nazw geograficznych warto choćby przywołać przykład Ameryki Łacińskiej, który również nie jest neutralny. Jako pierwszy w XIX wieku zastosował go Francuz Michel Chevalier i miał on z jednej strony umniejszać wpływy na tym kontynencie Hiszpanii, Portugalii i Wielkiej Brytanii, z drugiej zaś być uzasadnieniem ekspansjonizmu cesarza Napoleona III. Narodziny pojęcia nie są więc specjalnie chlubne, jednak mimo to sami mieszkańcy Ameryki Łacińskiej je przyjmują. Por. H. Schreiber, M.F. Gawrycki, *op. cit.*, s. 18.

⁹³ Cyt. za: M. Torgovnick, *op. cit.*, s. 310.

się zastanowić, czy nie lepszym pomysłem byłoby zastąpienie jej pojęciem „sztuki pozaeuropejskiej”, co proponuje Adrian A. Gerbrands⁹⁴. W końcu określenie to odnosi się do twórczości ludności tubylczej, zamieszkującej Afrykę, Australię, wyspy na Pacyfiku, Amerykę, Azję, Indonezję⁹⁵. Przywołując postulat Adriana A. Gerbrandsa, Philip H. Lewis zauważa jednak, że nie jest to właściwy trop, w ten sposób zostałaby wykluczona z pojęcia „sztuki prymitywnej” sztuka powstała na terenie Europy w okresie paleolitu, jak najbardziej zasługująca na określenie „prymitywna”⁹⁶. Argument ten jest jednak o tyle chybiony, że poszukiwana jest alternatywa dla określenia sztuki tworzonej poza kręgiem cywilizacji europejskiej, więc fakt, iż zostałaby z niego wyłączona sztuka paleolityczna powstała w Europie, nie ma tu większego znaczenia.

Problem wynikający z zamiany pojęcia „sztuki prymitywnej” na pojęcie „sztuki pozaeuropejskiej” polega na czymś innym: odwołujemy się tu wyłącznie do położenia geograficznego, co w konsekwencji powoduje wrzucenie „do jednego worka” współczesnej sztuki amerykańskiej, australijskiej, afrykańskiej tworzonej przez indywidualnych artystów, nowoczesnych instalacji, sztuki ludów tubylczych itp., byleby tylko spełniały kryterium „bycia spoza Europy”. Bezpodstawnie także pod tym szyldem powiązana zostałaby „sztuka prymitywna” ze sztuką Orientu, będącą kategorią zasadniczo odmienną, związaną z postrzeganiem świata Wschodu jako świata odmiennych cywilizacji, choć oczywiście zakładającym wyższość cywilizacji zachodniej⁹⁷. Z kolei wszelkie odniesienia do sztuki powstałej w kręgach cywilizacji innych niż Zachód zakładają relacyjność, dzieląc świat na „Zachód i resztę” i umniejszając w ten sposób wartość tego, co poza tym kręgiem powstało. W związku z tym Philip H. Lewis

⁹⁴ A.A. Gerbrands, *Art as and Element of Culture Especially in Negro-Africa*, Lejda 1957, cyt. za: P.H. Lewis, *A Definition of Primitive Art*, „Fieldiana. Anthropology”, 20 października 1961, t. 36, nr 10, s. 221–241.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 231.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 232.

⁹⁷ Więcej na temat Orientu, orientalizmu i różnic treściowych wobec prymitywizmu i „sztuki prymitywnej” w rozdziale 4.

proponuje, aby zdefiniować „sztukę prymitywną” jako sztukę tworzoną przez członków społeczeństw prymitywnych. Jak zauważa:

Sztuka prymitywna jest definiowana jako sztuka społeczeństw, która mogą być uznane za prymitywne w odniesieniu do charakteru organizacji społecznej. (...) **Forma sztuki nie jest tutaj używana jako kryterium rozstrzygające o prymitywizmie czy ucywilizowaniu.** Definicja sztuki i klasyfikacja społeczeństw jako prymitywnych lub cywilizowanych są raczej warunkiem wstępnym dla uporządkowania społecznego kontekstu tej sztuki, tak aby były możliwe przyszłe analizy porównawcze form sztuki⁹⁸.

W konsekwencji z tego pojęcia powinna zostać wyłączona złotnicza sztuka Aszanti, brązy Ife, osiągnięcia Majów, Azteków i Inków⁹⁹ – zaliczanych tymczasem dość powszechnie przez wieki na Zachodzie do kategorii – choćby i doskonałej to jednak – „sztuki prymitywnej” (por. przytoczone wyżej słowa R.B. Inverarity). Społeczeństwa te są uznane za tworzące wielkie cywilizacje okresu przedkolonizacyjnego, które same w czasach swojego największego rozkwitu podbijały inne ludy i kultury. Charakteryzowały się znaczną liczebnością, złożoną strukturą hierarchiczną, specjalizacją ról i funkcji, wysokim natężeniem styczności międzyludzkich, i – wreszcie – organizacją państwową (co pozwala nazwać je właśnie „cywilizacjami”). Tymczasem do typowych cech społeczeństw pierwotnych (równie dyskusyjne współczesne określenie społeczeństw nazywanych przez wieki „prymitywnymi”, co zauważa Ewa Nowicka, pisząc żartobliwie, iż są one nazywane „pierwotnymi”, bo były „pierwotnymi przedmiotami badań antropologii”¹⁰⁰), należą: mała liczebność, rozproszenie, izolacja, prostota technik i systemu gospodarczego, bezklasowy charakter struktury społecznej, typ wspólnoty oparty na Durkheimowskiej solidarności mechanicznej, brak pisma i względna stabilność (z tymi ostatnimi cechami związane jest nazwanie przez Claude’a Lévi-Straussa tych społeczeństw „społeczeństwami bez historii”¹⁰¹). Można jednak nieco ironicznie zapytać za niektórymi innymi badaczami, czy nie są to w rzeczywistości

⁹⁸ P.H. Lewis, *op. cit.*, s. 240.

⁹⁹ Por. D. Collier, *The Diversity of Indian Art*, „Indian Art of the Americas”, Chicago 1959.

¹⁰⁰ E. Nowicka, *op. cit.*, s. 253.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 245–258.

społeczeństwa, nie tyle „bez historii”, co „bez Europy”¹⁰²). Błędne koło znowu się zamyka, nie dając nam wcale wyraźniej korzystniejszej alternatywy dla pojęcia „sztuki prymitywnej”. Co począć z kolei z żyjącymi współcześnie społeczeństwami określanymi jako „prymitywne” (lub „współczesnymi ludźmi epoki kamienia łupanego”¹⁰³) i ich sztuką? Ralph Linton odpowiada:

W istocie nie ocalała żadna kultura, którą można by obecnie określić jako prymitywną. Istnieją kultury o większej lub mniejszej złożoności i kultury o mniejszej lub większej liczbie cech wspólnych z naszą własną, ale żadna z nich nie wywodzi się z tych wielkich kultur, które nazywamy cywilizacjami. Sposób życia plemienia Indian amerykańskich czy grupy polinezyjskich wyspiarzy nie reprezentuje etapu, który pokonali nasi przodkowie, bardziej niż współczesny pies reprezentować miałby etap w rozwoju ewolucyjnym słonia. Każda istniejąca kultura ma swoją własną, niezależną mniej lub bardziej, historię ewolucji¹⁰⁴.

Odcinamy się w ten sposób od negatywnej konotacji określenia „prymitywny”, nie znajdując nadal żadnego satysfakcjonującego synonimu. Zauważając tę paradoksalną sytuację, czasopismo „Current Anthropology” zaprosiło w 1965 roku dwunastu uznanych badaczy do skomentowania pojęcia „sztuki prymitywnej”. Cytowany wyżej Philip H. Lewis stwierdził, że „nie musimy być zakłopotani tym pojęciem. Nie jest ani niedelikatne, ani nieprzyjemne”. Carl B. Compton zasugerował z kolei zastąpienie go pojęciem „sztuki przedcywilizowanej” (*precivilized art*), wracając na powrót do ewolucjonistycznych konotacji tego pojęcia. Inni wskazywali na podstawowe problemy, jakie się z nim wiążą: fakt, iż jest to „gumowate, niekształtne, niewłaściwe pojęcie” (Emma Lou Davis), że jest „workowate, a jego składniki nie są wizualnie homogeniczne” (Douglas Fraser), jedynym zaś wątkiem łączącym te komponenty jest „ich zwyczajna obecność [dla nas] w formie i treści (Adrian A. Gerbrands, cytujący Leonharda Adama). Koniec końców, Adriaan G.H. Claerhout, który rozpełtał tę

¹⁰² Zob. T. Asad, *Are There Histories of Peoples without Europe? A Review Article*, „Comparative Studies in Society and History” 1987, t. 29, oraz J. Davis, *History and the People without Europe*, w: K. Hastrup (red.), *Other Histories*, Londyn 1992.

¹⁰³ L. Salerno, *Primitivism*, w: *Encyclopedia of World Art*, t. 11, Londyn 1966, s. 706.

¹⁰⁴ R. Linton, *op. cit.*, s. 9.

(jak zauważa Sally Price, „skądinąd nieskazitelnie dystygowaną i elegancką”) debatę, stwierdził, że „«prymitywny» to naprawdę przeklęte słowo (*damned word*)”¹⁰⁵.

To „przeklęte słowo” jednak nigdy nie zniknęło z debaty, ani wśród historyków sztuki, ani wśród antropologów. Pojawiając się z różną intensywnością w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, wytworzyło osobny dyskurs na swój temat, łączący doświadczenia i bolączki jednych i drugich: ukształtowała się tym samym antropologia sztuki, rozwijana na fali nowych zainteresowań antropologii lat 60. i 70. XX wieku (jak m.in. antropologia symboliczna czy teorie wymiany) oraz wydarzeń międzynarodowych (jak procesy dekolonizacji). Dziś jej dyskurs ponownie stanął w centrum zainteresowań dyscypliny, odmawiając pozostawania na dotychczasowym marginesie. Ale, jak piszą znani badacze tej dziedziny Howard Morphy i Morgan Perkins, pozostawanie przez lata na marginesach miało swoje dobre strony: umożliwiło spokojne czerpanie z różnych dyscyplin i ich pograniczy, zapewniło interdyscyplinarność, tak konieczną dla właściwego badania sztuki, także tej określanej jako „prymitywna”¹⁰⁶.

Pojęcie „sztuki prymitywnej” ponownie stanęło w ogniu krytyki w 2006 roku, kiedy otwarte zostało ostatecznie Musée du quai Branly (MQB) w Paryżu. Pierwotnie muzeum to miało nosić nazwę Musée de l’art premier, mającą „zdemilitaryzować” i „zdekolonizować” pojęcie *art primitif*, ale nawet ta dekonstrukcja semantyczna okazała się niewystarczająca. Po fali gwałtownej krytyki zrezygnowano z jakiegokolwiek kategoryzacji na rzecz czystej, pozbawionej konotacji, nazwy własnej, zaczerpniętej od nazwy bulwaru, przy którym mieści się muzeum¹⁰⁷. Ostatnim śladem debaty jest fraza w przemówieniu inauguracyjnym działalność muzeum, wygłoszonym przez inspiratora tego przedsięwzięcia – Jacques’a Chiraca:

¹⁰⁵ Wypowiedzi ekspertów i opis przebiegu debaty za: S. Price, *op. cit.*, s. 127, przyp. 1.

¹⁰⁶ H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, w: H. Morphy, M. Perkins (red.), *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden, Mass.–Oksford 2006, s. 1. Tam również więcej na temat możliwych przyczyn niechęci antropologów do zajmowania się sztuką. Zob. także na ten temat podrozdział 4.3.

¹⁰⁷ Nazwa bulwaru została z kolei zaczerpnięta od nazwiska fizyka i wynalazcy Édouarda Eugène’a Désiré’a Branly’ego (1844–1940).

Odchodząc od dawnych stereotypów „dzikiego” i „prymitywu”, należy starać się zrozumieć wielką wartość tych różnych kultur (...), owych „delikatnych kwiatów różności i odmienności”, by przywołać Claude’a Lévi-Straussa (...). Gdyż te ludy, zwane „pierwszymi/pierwotnymi” (*premiers*) są bogate w ich umysłowości, kulturze i historii¹⁰⁸.

A i tak kolekcje MQB są w powszechnym mniemaniu postrzegane jako triumfalistyczna manifestacja zdobyczy kolonialnych imperialnej Francji¹⁰⁹.

Nie pozostaje nam raczej nic innego, jak nadal borykać się z pojęciem „sztuki prymitywnej”, toczyć z nim boje, walczyć o jego niedyskryminacyjne wyjaśnianie i upowszechnianie wiedzy o jego charakterze, odzwierciedlającym złożoną historię spotkań i zderzeń ludzi, kultur i cywilizacji.

¹⁰⁸ Pełny tekst przemówienia: <http://www.quaibrany.fr/fr/actualites/actualites-par-rubriques/archives-des-actualites/m-jacques-chirac-president-de-la-republique-a-inaugure-le-musee-du-quai-branly/allocution-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique.html> (06.06.2010).

¹⁰⁹ Więcej na temat MQB w rozdziale 5.

Charakter „sztuki prymitywnej”

Prymitywny

1. *będący na niskim, początkowym stopniu rozwoju*
2. *świadczący o zacofaniu cywilizacyjnym*
3. *niemający wykształcenia ani ogłady i zachowujący się poniżej ogólnie przyjętej normy; też: świadczący o braku wykształcenia i ogłady¹.*

Wprowadzenie

W badaniach nad „sztuką prymitywną” prowadzonych w I połowie XX wieku wyraźny jest spór między antropologami a historykami sztuki o to, która z tych grup jest „wyposażona” we właściwe umiejętności badania i oceniania tej sztuki. Palmę pierwszeństwa chcą dźwżyć antropolodzy, powołując się na wczesne badania sztuki kultur pozaeuropejskich, związane z poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o to, co było pierwsze: przedstawienia o charakterze niefiguratywnym, które ewoluowały następnie do wizerunków (William Henry Holmes, Frank Hamilton Cushing, Otis Tufton Mason²), czy też odwrotnie – wizerunkowość

¹ *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl>.

² William Henry Holmes (1846–1943), amerykański antropolog, archeolog i etnograf, badający sztukę i architekturę ludności tubylczej Północnej i Środkowej Ameryki; Frank Hamilton Cushing (1857–1900), amerykański badacz kultury i sztuki Indian Zuni (Nowy Meksyk), jeden z pierwszych badaczy, który ponad pięć lat zamieszkiwał w rezerwacie, w którym prowadził swoje badania i wyprzedził metodę „obserwacji uczestniczącej” przypisywaną Bronisławowi Malinowskiemu o czterdzieści lat; Otis Tufton Mason (1838–1908), amerykański antropolog badający rzemiosło artystyczne amerykańskich Indian, inicjator badań nad kulturą według wydzielonych geograficznie i środowiskowo arealów kulturowych. Wszyscy ci badacze związani byli ze Smithsonian Institution w Waszyngtonie, pozostając w personalnym i naukowym sporze z Franzem Boasem, który zarzucał im uniwersalistyczny ewolucjonizm.

wyprzedziła abstrakcyjne wzory geometryczne (Hjalmar Stolpe³). Kwestię tę, jednak jako zdecydowaną drugorzędą wobec specyfiki każdej badanej kultury, poruszał także Franz Boas⁴. Co istotne, wszyscy ci badacze swoje wnioski wysnuwali na podstawie wyników badań terenowych. Jak zauważa krytycznie Robert L. Anderson:

Choć prowadzenie tego typu badań wydaje się oczywiste w kontekście współczesnej antropologii kulturowej, nie jest, nawet dzisiaj, za takie uważane przez inne dyscypliny nauki. Na przykład, archeolodzy rzadko raczej doświadczają luksusu rozmawiania z ludźmi, którzy wykonali i używali artefakty prehistoryczne (...). Inni, wypowiadający się autorytatywnie na temat dzieł sztuki – historycy sztuki, krytycy sztuki, kuratorzy muzealni czy zachodni filozofowie sztuki – mogą nie mieć nawet inklinacji czy też możliwości, aby to uczynić⁵.

Również Zofia Sokolewicz pisze:

Wielu autorów, określając sztukę mianem prymitywnej, ma na względzie jej odrębność od znanych stylów europejskich, jej syntetyczny charakter, jej zdolność wyrażania zasad podstawowych. To sformułowanie przyjęli przede wszystkim historycy sztuki, którzy zazwyczaj rozpoczynają badania od formy dzieła, rzadziej od społeczeństwa. (...) **Jednakże posługując się wyłącznie analizą formy, jesteśmy bezsilni**, chcąc odpowiedzieć na pytanie dotyczące funkcji, treści sztuki, a nawet mechanizmów jej zmienności⁶.

Zarzut nieprowadzenia badań terenowych i związane z tym oskarżenia o formalizm środowiska historyków sztuki są stale podnoszone przez środowisko antropologiczne. *Ad vocem* „odpowiada” im Karol Estreicher:

O sztuce ludów lub narodów dalekich lub obcych naszymi informatorami bywają często nie historycy sztuki (oceniający przede wszystkim formę), ale **filologowie, historycy, etnologowie, geografowie. Ci uczeni**, nieraz wybitni, jako rozumiejący język i dzieje kraju lub czytający trudny alfabet i znający skomplikowane religie,

³ Hjalmar Stolpe (1841–1905), szwedzki entomolog z wykształcenia, antropolog i archeolog z zamiłowania, prowadził badania terenowe w okolicach Sztokholmu.

⁴ Zob. np. F. Boas, *Some Traits of Primitive Culture*, „The Journal of American Folklore” 1904, t. 17, nr 67, s. 251.

⁵ R.L. Anderson, *Art*, w: D. Levinson, M. Ember (red.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, t. 1, Nowy Jork 1996, s. 87.

⁶ Z. Sokolewicz, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, Warszawa 1976, s. 9.

uwają się za powołanych do zabierania głosu o sztuce. Często jednak własne ambicje identyfikują z przedmiotem swej wiedzy: np. czują się głęboko dotknięci, jeśli potępić z zasięgu ich specjalności okrucieństwo jakiejś religii lub skostnienie kultury. **Uważają, że posiadając znawstwo na jednym polu, równocześnie mają monopol na całość. Za upadek, wypaczenia lub błędy są skłonni winić najczęściej kultury zachodnioeuropejskie i oskarżać je, byle podnieść przedmiot swej wiedzy (...)**⁷.

Estreicher używa więc w odpowiedzi argumentu, że holistyczne traktowanie dzieł „sztuki prymitywnej” w kontekście całości kultury, z której się wywodzą, nie jest jedyną usankcjonowaną metodą analizy tych obiektów. Wplata też do swej wypowiedzi wątki *ad personam* (choć skierowane przeciwko ogólnie zarysowanej grupie badaczy-antropologów), prawdziwe o tyle, że nastawione relatywistycznie środowisko antropologiczne rzeczywiście po II wojnie światowej było zaangażowane w działania na rzecz uświadomienia światu równorzędności wszystkich kultur, niesłuszne zaś o tyle, że nie było tu celem „podniesienie przedmiotu swojej wiedzy” (choć dzisiejsi antropologowie sami często z ironicznym dystansem piszą o „zawłaszczeniu” kultury i grup badanych przez antropologię i dawnych antropologów, piszących o „moich tubylcach”⁸), lecz przede wszystkim walka z tym, co rzeczywiście niszczyło badane przez nich kultury – ekspansjonistyczną postawą Zachodu i odziedziczonymi po nim sposobami wyzwalania się spod jego dominacji.

Spór między etnografią a historią sztuki, powstały na kanwie badań nad „sztuką prymitywną”, nie wnosi już jednak współcześnie zbyt wiele konstruktywnego. Jak stwierdza – ze strony antropologów – James Clifford:

Nowoczesny podział na etnografię i sztukę, podporządkowujący obie dziedziny różnym instytucjom, doprowadził do ograniczenia analitycznego potencjału pierwszej z nich i osłabienia wywrotowego powołania drugiej⁹.

Również ze strony historyków sztuki coraz silniejsza jest świadomość konieczności wyjścia poza dogmaty dyscypliny i „pogodzenia się” z antro-

⁷ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1986, s. 28.

⁸ Zauważają to m.in. Ulf Hannerz, James Clifford, Clifford Geertz, Lila Abu-Lughod.

⁹ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, s. 20.

pologią (a nawet napisania w związku z tym „na nowo” historii sztuki). Z własną koncepcją antropologii obrazu i otwartego, antydoktrynerskiego myślenia o nich (sprzeciw wobec „monopoli definicyjnych”) wystąpił Hans Belting. Dotykając w niej kwestii interkulturowych, pisze:

Pytanie o obraz tak długo nie mogło zostać właściwie postawione, jak długo nie natrafiło na granice, oddzielające nasze myślenie o obrazach od innych kultur. Zazwyczaj było ono zamknięte w tradycji myślenia, w obrębie której zachodnie doświadczenie obrazu wyznaczało niewidzialny horyzont dla fantazji oraz pracy na pojęciach. Wymiar antropologiczny obrazu może zostać adekwatnie ujęty tylko w ramach interkulturowych, pozwalających na zwerbalizowanie – życiodajnego dla procesu tworzenia pojęć – konfliktu między ogólnym pojęciem obrazu i konwencjami kulturowymi¹⁰.

Dlaczego w takim razie „spór” między antropologią a historią sztuki, choć zarysowany powyżej na podstawie jedynie wybranych z wielu cytatów, ma nadal dla nas znaczenie? Dlatego, że na długie lata wyznaczył co najmniej dwie zasadniczo różne perspektywy traktowania „sztuki prymitywnej”: zaliczania jej albo do świata kultury, albo do świata sztuki, w związku z którymi powstały definicje tej sztuki, będące podstawą do określenia jej cech, przyjętych następnie przez środowisko kolekcjonerskie.

2.1. Cechy oczekiwane „sztuki prymitywnej”

Charakter „sztuki prymitywnej” do dzisiaj w świadomości potocznej wyznaczył zespół cech, przypisanych jej przez zachodnich odbiorców: handlarzy, kolekcjonerów, marszandów z okresu XIX i I połowy XX wieku. Cechy te, które można by zasadnie nazwać właśnie „cechami oczekiwanymi”, szerzej zakwestionowano dopiero w końcu XX wieku. Mówienie o anonimowości, bezczasowości czy o kryteriach autentyczności „sztuki prymitywnej” przynależy więc do określonego kontekstu historycznego, który jednak, jak się wydaje – poza garstką (w porównaniu z rzeszą odbiorców) krytyków – nie przebił się (jeszcze?) do nurtu szerzej dostępnej refleksji o „sztuce prymitywnej”. Dlaczego tak się stało? Wydaje się, że

¹⁰ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 63–64.

dlatego, iż książki żyją dłużej niż ludzie, którzy je piszą i – jak twierdziła Gertruda Stein – ludzie nie zmieniają się z pokolenia na pokolenie, zmiana ulega jedynie sposób, w jaki widzą świat¹¹. Można zaryzykować twierdzenie, że i sposób widzenia świata nie zmienia się radykalnie z każdym pokoleniem, a przynajmniej nie w sferze „oglądania Innego”.

Wspominana wielokrotnie wcześniej książka Douglasa Frasera *Sztuka prymitywna* odegrała tu szczególną rolę, o jakiej chyba marzy każdy autor: utrwaliła na pokolenia określony sposób myślenia o poruszonym zagadnieniu – nasz sposób postrzegania „sztuki prymitywnej”. Choć naprawdę nieliczni spośród tłumnie odwiedzających muzea sztuki mieli kiedykolwiek w ręku dzieło Giorgio Vasariego (*Żywoty najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* z 1550 roku), to przecież nie przeszkadza to w powszechnym przyjmowaniu Vasariańskiego założenia, że Prawdziwa Sztuka kreowana jest przez wybitny geniusz jednostki. Fraser spełnił, jak sądzę, dla „sztuki prymitywnej” rolę „nowego Vasariego”: wyznaczył kanon myślenia o niej na pokolenia, który zakorzenił się w nas, niezależnie od tego, czy kiedykolwiek mieliśmy książkę Frasera w ręce, czy też nie. Oczywiście nie byłoby to możliwe, gdyby dzieło Frasera nie odzwierciedlało powszechnie panujących w latach 50. i 60. XX wieku przekonań (które zmieniają się wolniej, niżby się mogło wydawać) i gdyby było niszowe. Jednak ogromny sukces od samego początku jej oryginalnego wydania w 1962 roku sprawił, że w bardzo krótkim czasie została przetłumaczona na dużą liczbę języków, włącznie z holenderskim, szwedzkim czy właśnie polskim¹². Wydaje się, że żadna inna praca poświęcona temu zagadnieniu nie miała tak szerokiej recepcji. Złożyły się na to oczywiście zarówno jej popularnonaukowy charakter (przystępny język, okrojone z naukowych detali i szczegółów, w zasadzie brak przypisów), lekkie, wręcz kieszonkowe wydanie: raptem 300 stron, z czego ok. 100 zajmują ilustracje. Stąd też tak często ten „nowy Vasari” sztuki „prymitywnej” jest tutaj cytowany i krytykowany. Oczywiście krytyka jest przeprowadzana z perspektywy

¹¹ S. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998, s. 275.

¹² Píše o tym jej sukcesie oraz o uproszczeniach w niej zawartych Adrian A. Gerbrands w recenzji książki opublikowanej na łamach „*American Anthropologist*” 1963, nr 65, s. 1182.

stanu wiedzy, jaki mamy obecnie, głównie krytyki postkolonialnej (co może jest czasami wręcz nazbyt łatwym zadaniem). Nie o niego samego tu jednak przecież chodzi, ale o uświadomienie sobie konieczności rewizji światopoglądowej w sferze oglądu sztuki innych kultur, która tak bardzo rozmija się rzeczywistością XXI wieku. Hans Belting pisze:

Obrazy „innych” stale jeszcze traktuje się jako obrazy innego rodzaju, wykluczając je z własnego dyskursu o obrazie i co najwyżej uznając za wstępną fazę długiego „rozwoju”. Refleksja antropologiczna powinna jednak zobaczyć w nowym, stymulującym świetle owe różnorodne debaty na temat obrazów, by rozpoznać w nich ograniczenia, idealizacje i nieporozumienia, które sprawiają, że kwestia obrazu opiera się podejściu czysto naukowemu, jawiąc się jako wyraz ukształtowanego w danej kulturze doświadczenia obrazu. Tak rozumiany dyskurs o obrazach jest jedynie innym sposobem patrzenia na uwewnętrznione już przez mówiącego obrazy¹³.

Zerknijmy dla przykładu na późniejsze od Frasera o 50 lat wnioski Marka Antliffa i Patricii Leighton, ukazujące współczesne, potoczne postrzeżenie tej sztuki na przykładzie analizy pojęcia prymitywizmu w kategoriach: czas i przestrzeń, płeć, rasa i klasa¹⁴. To, co może nas uderzyć, to fakt, jak niewiele od czasów Frasera się zmieniło.

W odniesieniu do kategorii czasu i przestrzeni autorzy konstatują po pierwsze, że „sztuka prymitywna” jest (czyt. postrzegana jest jako taka *en masse*) beczasowa, tradycyjna, konserwatywna, niezmienna, co czyni ją wyabstrahowaną w ten sposób z „rozwoju” i „postępu” obecnego w koncepcji sztuki Zachodu. Po drugie, jest anonimowa i oderwana od konkretnego miejsca (zastępuje je wyobrażenie kontynentu lub regionu). Po trzecie, jest nastawiona na samoodtworzenie, będąc niezdolna do inspirowania się obcymi wpływami, tak jak w przypadku inspiracji „sztuką prymitywną” w sztuce zachodniego modernizmu (inspiracja ta miała charakter „odnowienia”, „młodzieńczego orzeźwienia”, jakim dla „dojrzałej” Europy był kontakt z będącą na etapie „dzieciństwa” niedojrzałą „sztuką prymitywną”).

¹³ H. Belting, *op. cit.*, s. 67.

¹⁴ M. Antliff, P. Leighton, *Primitivism*, w: R. Nelson, R. Schiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, s. 217–231.

W kontekście badań nad kategorią płci kulturowej (*gender*) autorzy nawiązują do słynnej publikacji Sherry B. Ortner *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak „natura” do „kultury”?*¹⁵. Uzasadniając uniwersalną podległość kobiet, Ortner wskazuje jej źródło w przywiązaniu kobiety do świata natury, świata biologicznej prymitywności, przeciwstawionego intelektualnej sferze kultury – światu mężczyzn. W kontekście „sztuki prymitywnej” świat kolonizatorów, powiązany ze sferą kultury i cywilizacji, opisuje świat „ludów prymitywnych” językiem, jakim opisywane są kobiety: emocjonalne, uzależnione od biologiczności, łatwo wpadające w histerię (w przypadku „ludów prymitywnych”: szał, amok¹⁶). Ta tendencja jest pogłębianą naturalnie rzeczywistą fascynacją męskich odkrywców, podróżników, kolonizatorów domniemaną seksualną żywiołowością i nieskrępowaniem kobiet czarnych (klasycznym przykładem ze świata sztuki jest tu Gauguin). Ten sam mechanizm funkcjonował w odniesieniu do Orientu, którego symbolem stała się zamknięta w haremie, poddana męskiej (zachodniej) dominacji odaliska¹⁷.

Kolejna kategoria analizy – pojęcie rasy – dostarcza przykładów z bogatej XIX-wiecznej literatury dotyczącej wyższości niektórych ras, z „klasycznymi” niemalże *Szkicami o nierówności ras ludzkich* Arthura de Gobineau z lat 1853–1855. Teoria o podrzędności „ras kolorowych” w stosunku do rasy białej uzasadniała kolonialną eksploatację, zarówno w sferze ekonomicznej, jak i społecznej. Idąca za nią idea wdrażania „dyscypliny pracy” była zaś doskonałym narzędziem do sprawowania nadzoru nad opresyjnym wprowadzaniem „nowej moralności” i „zasad cywilizowanych społeczeństw” w koloniach. Relacje Europejczyków o „prymitywnych” obyczajach „dzikich ludów” koncentrowały się na ich irracjonalnym, instynktownym i brutalnym charakterze, uzasadniając potrzebę wprowadzenia nowych, „cywilizowanych” obyczajów i zasad współżycia społecznego.

¹⁵ Artykuł opublikowany w jęz. polskim w: *Nikt nie rodzi się kobietą* (przeł. i oprac. T. Hołówka), Warszawa 1982.

¹⁶ Klasycznym tego przykładem jest znakomita powieść Stefana Zweiga zatytułowana właśnie *Amok* (1922), opisująca doświadczenia ludzi zamieszkujących azjatyckie tropiki.

¹⁷ Na ten temat szerzej: D. Kołodziejczyk, *Uwiedzeni Orientem – europejskie fantazje o haremie*, „Czas Kultury” 2003, nr 1. Zob. także rozdział 4.

Chociaż nawet de Gobineau nie zaprzeczał istnieniu niezwyklej kreatywności wśród ludów afrykańskich, twierdził, że brak zdolności do intelektualnego namysłu nad dziedziną twórczości wyklucza możliwość przekształcenia się jej w „prawdziwą” sztukę. „Sztuka prymitywna” była, jego zdaniem, wynikiem jedynie instynktownych popędów, charakterystycznych dla najniższych szczebli rozwoju ludzkości.

Wreszcie ostatnia kategoria z tych tworzących binarne opozycje „my” i „inni”: klasa. Antliff i Leighten nawiązują tu do modernistycznego utożsamienia prymitywizmu z wiejskością i, dalej, sztuką ludową. Spontaniczność i surowość tej sztuki po prostu fascynowała artystów okresu modernizmu, którzy upatrywali w niej możliwości duchowego odrodzenia zniszczonych przez rozwój cywilizacyjny żywotnych korzeni sztuki europejskiej.

Przyjrzyjmy się teraz z kolei definicjom cytowanym przez Sally Price w jej ironicznie zatytułowanej książce *Primitive Art in Civilized Places (Sztuka prymitywna w miejscach cywilizowanych)*¹⁸:

Mamy do czynienia ze sztuką ludzi, których wiedza technologiczna jest uboga – są to Ludzie bez Koła (*the People without Wheels* Hooper i Burland)¹⁹.

Sztuka prymitywna jest wytworem ludzi, którzy nie rozwinęli żadnej formy pisma (Christensen)²⁰.

To pojęcie powstało, z powodu braku lepszego, odnoszącego się do sztuki społeczeństw bezklasowych (Moberg)²¹.

Postulat definiowania „sztuki prymitywnej” jako wytworu „społeczeństwa prymitywnego” jest prezentowany głównie przez środowisko antropologiczne połowy XX wieku (m.in. Robert Redfield, Raymond Firth, Ralph Linton²²), choć także historyk sztuki Douglas Fraser za taką się

¹⁸ S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 1989, s. 2.

¹⁹ J.T. Hooper, C.A. Burland, *The Art of Primitive Peoples*, Londyn 1953.

²⁰ E.O. Christensen, *Primitive Art*, Londyn 1955.

²¹ D. Moberg, *Primitive Inspiration*, „In These Times”, 19 grudnia–8 stycznia 1984/1985.

²² Robert Redfield (1897–1958), amerykański antropolog i etnolingwista, prowadził badania terenowe w wiejskich społecznościach na terenie Meksyku (Tepoztlán), autor

opowiada, stosując jednak niefortunne z dzisiejszej perspektywy sformułowanie, iż:

Sztukę prymitywną można najzwężej zdefiniować jako wielką sztukę **mało rozwiniętych kultur**²³.

Antropolog Robert Redfield wskazał, iż społeczności prymitywne charakteryzują się następującymi cechami: są liczebnie niewielkie, kulturowo homogeniczne, niepiśmienne, dominuje w nich nieformalna kontrola społeczna, brakuje zawodowego wyspecjalizowania się poszczególnych ich członków w określonych dziedzinach, a grupę łączy solidarność oparta na wspólnym rozumieniu celu życia²⁴. Nie oznacza to wcale, że struktura i organizacja takich społeczności jest mniej rozbudowana (mało rozwinięta) i złożona w sferze gospodarki, stosunków społecznych, religii i sztuki w porównaniu ze społeczeństwami postindustrialnymi. Jednakże cechy te, w opinii części antropologów, oddziałują na charakter tej sztuki. Zofia Sokolewicz stwierdza na przykład:

Z powodu braku pisma jest ona, na przykład, ważnym środkiem komunikacji. **Dlatego musi być konserwatywna, dlatego wierność oryginałowi, wierność zasadzie jest znacznie ważniejsza od uniesień artysty**, który w dziele nie powinien wyrażać siebie, lecz mit, treść społeczną, zasadę działania²⁵.

Można sądzić, że m.in. z tej przyczyny to właśnie antropologowie zdominowali dyskurs o „sztuce prymitywnej”. Wykładana na Zachodzie historia sztuki jest bowiem ukształtowana przez „postępową” narrację

The Primitive World and its Transformations, Nowy Jork 1953, uznanej za jedną z najważniejszych w historii nauk społecznych, zwłaszcza antropologii; Ralph Linton (1893–1953), amerykański antropolog, badacz społeczeństw Polinezji, Madagaskaru i obu Ameryk, autor „*Primitive Art*”, w: E. Elisofon, *The Sculpture of Africa*, Nowy Jork 1958; Raymond Firth (1901–2002), amerykański antropolog, wybitny badacz Polinezji (Tikopia), wytyczył i ugruntował gospodarkę jako obszar badań antropologicznych.

²³ D. Fraser, *op. cit.*, s. 17.

²⁴ R. Redfield, *op. cit.*, s. 22. Jest to oczywiście jedynie pewien idealny model społeczności prymitywnej.

²⁵ Z. Sokolewicz, *op. cit.*, s. 8–9.

linearną, której punkty „rozwoju” wyznaczali tworzący indywidualiści. Dodatkowo, zachodnia historia sztuki, od *Żywotów najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego (1550) aż do początku XX wieku, widzi rozwój na drodze doskonalenia się sztuki przez coraz wierniejsze naśladownictwo natury²⁶. Tymczasem:

(...) dla artysty prymitywnego nie ma znaczenia nacisk, jaki artysta zachodni kładzie na dokładne naśladownictwo natury. **Artysta prymitywny, związany z dawną i ściśle obowiązującą tradycją**, odtwarza na nowo tę wersję rzeczywistości, którą zaakceptowała jego społeczność²⁷.

Z oczywistych więc względów „sztuka prymitywna” długo pozostawała poza obszarem zainteresowań historii sztuki, historykom sztuki brakowało również metod i środków jej analizy. Dość wspomnieć, biorąc za przykład ponownie *Żywoty* Vasariego, że do bardzo podstawowych trudności należała anonimowość twórców „sztuki prymitywnej” (ich „rozpłynięcie się” w grupie), gdy tymczasem dotychczasowa historia sztuki opierała się właśnie na analizie twórczości „najznakomitszych” artystów, którzy kształtowali jej bieg i wprowadzali ją na nowe tory. Przywołajmy znowu Douglasa Fräsera:

Cele artysty prymitywnego pokrywają się w istocie rzeczy z celami grupy społecznej, do której należy²⁸.

Co więcej, anonimowość pociągnęła za sobą także wrażenie bezczasowości: „sztuka prymitywna” miała być prymitywna, właśnie dlatego że nie podlegała żadnym zmianom „od zarania ludzkości”, miała być konserwatywna i tożsama z wytworami sprzed wieków. Historia „sztuki prymi-

²⁶ *Żywoty* z racji ich niezwyklej popularności stanowią w tym przypadku punkt odniesienia, choć zwraca się uwagę na fakt, iż idea naśladownictwa natury jako ideału, do którego sztuka powinna dążyć, znana była powszechnie już w starożytności (Sokrates, Platon, Arystoteles i następnii filozofowie). Więcej: Z. Ważbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975.

²⁷ D. Fraser, *op. cit.*, s. 21.

²⁸ *Ibidem*.

tywnej” została napisana zarówno przez antropologów, jak i – później – przez historyków sztuki, w czasie teraźniejszym²⁹, bo:

(...) **prymitywny człowiek zawsze był niezwykle konserwatywny**; każdy przejaw jego życia religijnego i społecznego sprzyja stałości i ciągłości. W rezultacie obecne formy sztuki prymitywnej, są przypuszczalnie bardzo podobne do form stosowanych przez jego praojców³⁰.

To, co także długo stanowiło przeszkodę w uznaniu „sztuki prymitywnej” za sztukę, to fakt, iż nie miała ona służyć celom estetycznym. O ile pojęcie sztuki (tak jak kultury i cywilizacji) nigdy nie miało i mieć nie będzie jednej, akceptowalnej przez wszystkich definicji, o tyle w momencie, w którym „sztuka prymitywna” wchodzi do europejskich saloonów w końcu XIX wieku, myślenie o sztuce opiewa idea wyłącznie estetycznych celów sztuki: *l'art pour l'art*, sztuka dla sztuki („Cokolwiek jest użyteczne, jest brzydkie” – głosi Théophile Gautier). Tymczasem, jak zauważa Douglas Fraser:

(...) **idea „sztuki dla sztuki” miałaby niewielkie znaczenie dla człowieka prymitywnego**. Nie przychodzi mu nawet na myśl, że jedynym celem sztuki mogłoby być dostarczenie jemu samemu i innym tej radości z dzieła artystycznego, którą określamy jako przyjemność estetyczną³¹.

W roku 1955 Erwin Panofsky podzielił wszystkie wytwory człowieka (*man-made objects*) na dwie klasy: 1) dzieła sztuki (postrzegane estetycznie) i 2) przedmioty praktyczne, które nie muszą być postrzegane estetycznie. Te ostatnie podzielił z kolei na dwa rodzaje: a) środki komunikacji i b) narzędzia lub przyrządy. Wszystkie wytwory człowieka mają „intencję” (są tworzone w jakimś celu), ale wyłącznie dziełom sztuki przyznaje on zdolność wzbudzania przeżyć estetycznych. Granica, która

²⁹ Czas ten określa się jako *ethnographic tense* – etnograficzny czas teraźniejszy. Tak pisane były słynne monografie kultury triobriandzkiej Bronisława Malinowskiego czy kultury Nuerów Edwarda Evansa-Pritcharda.

³⁰ D. Fraser, *op. cit.*, s. 33.

³¹ *Ibidem*, s. 21.

rozdziela przedmioty praktyczne od dzieł sztuki, to intencja (cel, zamiar) twórcy³². Jeśli za Fraserem przyjmiemy, że celem wytwórcy „sztuki prymitywnej” jest wyłącznie zaspokojenie potrzeb społeczności w sferze symbolicznej, nie zaś budzenie doznań estetycznych, to w konsekwencji wytwory człowieka prymitywnego nie są „dziełami sztuki prymitywnej”, lecz co najwyżej „przedmiotami praktycznymi”. Czy będzie to jednak twierdzenie uprawnione?

Współcześni teoretycy postrukturalizmu i postmodernizmu (jak Michel Foucault, Rosalind Krauss, Hal Foster, Craig Owens, Pierre Bourdieu) zwrócili uwagę na fakt, iż posługiwanie się takimi pojęciami, jak sztuka, kultura, cywilizacja, jest samo w sobie produktem kultury, a przy tym, przez ich definiowanie, formą używania wiedzy jako narzędzia władzy i dominacji³³. Przyglądając się historii kolekcjonowania „sztuki prymitywnej”, widzimy zresztą, że tym narzędziem władzy stało się „wytrawne oko” i „estetyczny smak” koneserów tej sztuki – koneserów zachodnich oczywiście. Strukturaliści i poststrukturaliści dowodzili również, że koncepcja autorstwa – idea indywidualnego geniuszu i indywidualnej ekspresji determinującej dzieło sztuki – również sama w sobie jest tworem kulturowym, koncepcją przyjętą w spadku po renesansowych ideach, która osiągnęła szczyt swojego rozwoju w epoce romantyzmu³⁴.

Wróćmy tymczasem do rodzimych klasyków. Władysław Tatarkiewicz w eseju *Sztuka: Dzieje pojęcia*³⁵ dokonuje przeglądu najważniejszych definicji wyznaczających rozumienie „sztuki” na przestrzeni wieków i wskazuje na powstałe w II połowie XX wieku poglądy estetyków (jak Morris Weitz, William E. Kennick), odrzucających możliwość zdefiniowania sztuki, aby na końcu zauważyć:

³² E. Panofsky, *Introduction. The History of Art as a Humanistic Discipline*, w: *Meaning in the Visual Arts*, Chicago 1955, s. 11–12.

³³ Więcej na ten temat w rozdziale 5. Por. także F. Myers, „Primitivism”, *Anthropology and the Category of „Primitive Art”*, w: Ch. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture*, Londyn 2006, s. 267–284.

³⁴ A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 158.

³⁵ W. Tatarkiewicz, *Sztuka: Dzieje pojęcia*, w: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 21–61.

Jakkolwiek będziemy określać sztukę – wszystko jedno, czy będziemy się odwoływać do jej intencji, jej stosunku do rzeczywistości, jej działania, jej wartości – zawsze kończymy na alternatywie, na formule: „bądź-bądź”³⁶.

W związku z tym proponuje on następującą definicję dzieła sztuki:

Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażeniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać³⁷.

Wydawałoby się, że droga do włączenia „sztuki prymitywnej” do zakresu pojęciowego sztuki jest otwarta. Pojemność zaproponowanej definicji, która kładzie nacisk na odbiór dzieła, a nie jego cel czy funkcję, miałyby umożliwiać włączenie do klasy „dzieł sztuki” także „dzieł sztuki prymitywnej”. Najważniejszy staje się odbiorca, którego percepcja określa standardy konieczne do spełnienia przez obiekt pretendujący do miana „dzieła sztuki”. Okazuje się jednak, że sprawa jest bardziej skomplikowana, gdyż, jak zauważa Michael Herzfeld:

Analizy kryteriów estetycznych nie można przeprowadzać w oderwaniu od stosunków społecznych, jakie panują pomiędzy tymi, którzy się owymi kryteriami posługują w celu wydawania estetycznych sądów o sobie nawzajem. (...) funkcjonowanie estetyki musimy postrzegać jako sumę tego, co formalne, i tego, co społeczne; ponadto musimy też pamiętać o tym, że sfera społeczna dostosowuje się do kryteriów estetycznych (takich jak manieri, elegancja itd.). (...) **Sądy estetyczne, podobnie jak oceny moralne, dokonują się w zbiorach nadanych nam kulturowo wartości**³⁸.

Docieramy tu do sedna problemu, jakim jest udzielenie odpowiedzi na dwa wzajemnie powiązane pytania: po pierwsze (co rozważymy poniżej), co tak naprawdę stanowi **dla nas** o specyfice tych dzieł, co decyduje o ich „prymitywnym” charakterze, czyli spełnienia jakich warunków (mniej lub bardziej świadomie) oczekujemy, aby nazwać jakieś dzieło „sztuką prymitywną” wedle kodu zrozumiałego dla nas samych?

³⁶ *Ibidem*, s. 51.

³⁷ *Ibidem*, s. 52.

³⁸ M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, Kraków 2004, s. 395 i 400.

Po drugie (co będzie przedmiotem rozważań w podsumowaniu), czy jest możliwe (a jeśli tak – to jak?) dotarcie do kodów dostępnych w kulturze, w której żyje autor „dzieła”, jeśli założymy za Rolandem Barthes’em, że dzieło (sztuki czy literatury) jest artefaktem zbierającym właśnie te specyficzne kody?³⁹

2.2. Anonimowość twórcy „sztuki prymitywnej”

Jedna z najciekawszych prac na temat „sztuki prymitywnej”, napisana przez Sally Price, jak głosi zdanie na jej przedtytułowej stronie, jest dedykowana:

artystom, których dzieła są w naszych muzeach, lecz ich imion w nich nie ma⁴⁰.

Znakomicie oddaje to jedną z cech charakterystycznych dzieł „sztuki prymitywnej” – anonimowość ich twórców. Jest dla nas wręcz naturalne to, że pod „jakąś” maską afrykańską widnieje co najwyżej informacja o miejscu jej pochodzenia (i tak określanym często bardzo nieprecyzyjnie), nigdy zaś o jej twórcy. W latach 70. XX wieku Douglas Fraser mógł swobodnie napisać:

Wydaje się, **jeśli można w ogóle powiedzieć coś pewnego o artyście prymitywnym**, że w oczach swojej własnej grupy nie różni się niczym szczególnym od innych ludzi⁴¹.

Czy jest to efektem lekceważenia indywidualności artysty przez zachodniego nabywcę tej maski, czy też efektem tego, że indywidualny charakter tej twórczości jest z góry przesłonięty znaczeniem grupy, z której ten się wywodzi? Czy przypadkiem nie popełniamy tu starego błędu traktowania „artystów prymitywnych” *en masse*, nie zadając sobie trudu

³⁹ Por. A. D’Allea, *op. cit.*, s. 159.

⁴⁰ S. Price, *op. cit.*

⁴¹ D. Fraser, *op. cit.*, s. 24.

zwrócenia uwagi na fakt, iż w każdej grupie status artysty wygląda jednak inaczej? Jak zauważa przecież Frederick Dockstader:

Z jednej strony istnieją języki indiańskie, których słownictwo nie zawiera takich określeń jak „sztuka” lub „artysta”, z drugiej zaś odnajdujemy artystów zawodowych w służbie możnych „mecenasów” czy wodzów plemiennych. (...) W niektórych społecznościach każdy mógł zajmować się sztuką w miarę swoich umiejętności, w innych natomiast w plemionach sztuka była zastrzeżona dla osób wykazujących wybitny talent, posiadających odpowiednie wykształcenie oraz – co najważniejsze – pełniących jakieś funkcje religijne⁴².

Należy przyznać, że anonimowość twórcy prymitywnego może być czasami „niezawiniona” (przez zachodniego kolekcjonera) i wynikać po prostu z koncepcji statusu artysty w grupie, względem której jego działalność pełni funkcję służebną. Michael Herzfeld pisze, że wyraźne jest istnienie:

(...) strefy zbiorowej praktyki, stojącej w opozycji do idei indywidualistycznego geniuszu, propagowanej przez romantyczne ideologie Zachodu, która nijak nie odpowiada temu, co wiemy na temat eksperymentów z fakturą i formą, mogących stanowić charakterystyczne cechy produkcji artystycznej w wielu częściach świata. Zorientowana na praktykę wizja estetyki odchodzi więc od neoklasycyzmu Winckelmanna i estetyki europejskiej, koncentrując się za to na procesach społecznych, poprzez które wartości estetyczne podlegają kontestacji i przeformułowaniu⁴³.

Badania antropologiczne oczywiście wskazują, że w wielu grupach celem „produkcji artystycznej” nie jest indywidualne „postawienie sobie pomnika”, ale wręcz jest odrzucana możliwość stworzenia czegokolwiek bez natchnionego udziału bogów czy przodków⁴⁴. Sprzedaż obiektów, pełniących funkcje sakralne czy opiekuńcze, może się też z tego powodu często wiązać z wymogiem zachowania anonimowości ich twórcy czy aktualnego posiadacza. Świadczyć może o tym chociażby relacja Michaela Morana, podróżującego na początku XXI wieku po Polinezji i Melanezji:

⁴² F.J. Dockstader, *Sztuka Ameryki*, t. 1, Warszawa 1975, s. 11 i 24.

⁴³ M. Herzfeld, *op. cit.*, s. 401.

⁴⁴ Zwraca na to uwagę m.in. Howard Morphy w recenzji książki Sally Price (*Heroes and Villains in the Capture of „Primitive Art”*, „Current Anthropology” sierpień–październik 1990, t. 31, nr 4, s. 476–478), przywołujący wyniki badań Kennetha Maddocka, *The Australian Aborigines: A Portrait of Their Society*, Londyn 1972.

Tamara [rosyjska historyczka sztuki, towarzysząca części wyprawy – przyp. H.S.] zdołała namówić jakąś kobietę, by rozstała się ze swoim *soulava*⁴⁵, ale wieśniaczka tak straszliwie się bała, jak miejscowa społeczność zareaguje na zerwanie kręgu w zamian za *kina*⁴⁶, że naszyjnik został „sekretnie” dostarczony na katamaran czółnem⁴⁷.

O ile jest prawdą, że status artysty jest uwarunkowany kulturowo oraz często uzależniony od kontekstu, w jakim powstaje dzieło, o tyle można przypuszczać, iż jego anonimowość stała się kolejną wygodną kliszą, rozciąganą na całą „sztukę prymitywną”, zwalniającą z konieczności dociekania autorstwa i w związku z tym właściciela autorskich praw majątkowych – jakie to wygodne dla współczesnego świata Zachodu. Świata, dla którego nadal aktualne są otwierające słynną pracę *O sztuce* Ernsta Gombricha słowa:

Nie ma w istocie czegoś takiego jak Sztuka. Są tylko artyści⁴⁸.

Warto sobie jednak zadać pytanie, dla kogo artysta prymitywny jest naprawdę anonimowy? Dlaczego w olbrzymiej większości publikacji poświęconych „sztuce prymitywnej” występuje on w liczbie pojedynczej jako reprezentant wielkiej, nieokreślonej grupy anonimów? Grupy twórców, których imion i nazwisk często nie znamy nie dlatego, że dotarcie do nich jest niemożliwe, ale dlatego, że mało kto jest tym naprawdę zainteresowany. Wyobraźmy sobie tylko, że np. te same lata badań i setki eksper-tyz kierowane na ujawnienie nazwiska twórcy tzw. pucharu Celliniego⁴⁹,

⁴⁵ *Soulava* – naszyjnik z czerwonej muszli; wędruje on na szlaku wymiany *kula* w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara; instytucję *kula* na Wyspach Trobriandzkich opisał i wprowadził do kanonu literatury antropologicznej Bronisław Malinowski w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* (1922).

⁴⁶ *Kina* – pieniądze.

⁴⁷ M. Moran, *Za Morzem Koralewym*, Warszawa 2008, s. 393. Jego relacja dotyczy również powodów, dla których w ogóle tak się dzieje: „Wyspiarze mają bardzo ograniczone możliwości zarabiania pieniędzy, są pod tym względem całkowicie zależni od gości, którzy przybijają tu nieregularnie i nieczęsto. Ponieważ władze prowincji próbują egzekwować podatki i uciążliwe opłaty za szkoły, więc zdesperowani ludzie gotowi są łamać tradycję”. *Ibidem*.

⁴⁸ E.H. Gombrich, *O sztuce*, Poznań 2008, s. 15.

⁴⁹ Sally Price, za *The Faker's Art* Josepha Alsopa (1986), przywołuje historię tego pucharu, dla którego Yvonne Hackenbroch poświęciła połowę swojego życia, początkowo

poświęca się odkrywaniu indywidualnej tożsamości twórców (zupełnie przykładowo) brązów z Ife...⁵⁰

Sally Price cytuje wypowiedź jednego z kolekcjonerów:

Dla tego typu sztuki nie istnieje coś takiego jak podpis. Tym, co wypełnia powstałą pustkę jest relacja kto-posiada-co (*who-possessed-what*). Jeśli się wie, że dany przedmiot należał do Epsteina, Rasmussena, Rattona, czy Paula Guillaume'a, to ten fakt coś mówi, bo byli to ludzie, którzy „mieli oko” do sztuki, mieli poczucie smaku, znali prawdziwe standardy. (...) Fotografia jakiegoś przedmiotu datowana przez Kahnweilera jest warta więcej niż jakikolwiek podpis. (...) **Pochodzenie – to jest ekwiwalent podpisu.**

Spoglądając na historię kolekcjonowania, zauważamy, że to właśnie kolekcjonerom i marszantom „sztuki prymitywnej” została przyznana władza określania i wybierania obiektów, które za „dzieła sztuki” będą uznawane. Sally Price stwierdza wręcz:

Według opinii kolekcjonerów, do przyjęcia których byłam nakłaniana przez wielu z nich, właśnie oni mieli ponosić odpowiedzialność za stworzenie „estetycznej całości” poprzez selekcję, zgodnie z ich osobistym uznaniem, wyjątkowych dzieł, będących wytworem ludzi, którzy nie mieli szansy dokonania takiego porównania, ludzi, których kryteria doskonałości nie zawierały istotnego komponentu estetycznego. **W istocie widzieli siebie jako czyniących względem (na przykład)**

próbując udowodnić, iż to arcydzieło pod względem stylistycznym jest zbyt późne, aby mogło powstać za życia Celliniego, w związku z czym jego twórcą jest XVI-wieczny złotnik z Delft Jacopo Biliverti, aby wreszcie po blisko 20 latach stwierdzić, iż jest to jednak najprawdopodobniej XIX-wieczny wytwór niemieckiego syna ślusarza, Reinholda Vastera. Za: S. Price, *op. cit.*, s. 105.

⁵⁰ Brązy z Ife – za ich odkrywcę uważa się Leo Frobeniusa (1873–1938), archeologa i wybitnego niemieckiego etnografa, zaliczanego do szkoły dyfuzjonistycznej, który dowodził greckiego pochodzenia tych rzeźb. Frank Willet, autor monografii *Ifè* (Warszawa 1984) relacjonuje, iż ciężko było komukolwiek uwierzyć w to, że tak wspaniałe rzeźby powstały w „takich” (czyli afrykańskich) warunkach. Portrety z Ife wyróżniają się subtelnością, realizmem i wielką swobodą ekspresji. Materiał, z którego zostały wykonane, to nie czysty brąz (termin ten został przyjęty wśród badaczy i historyków sztuki), ale mosiądz oraz terakota. Ife było centrum religijnym i politycznym Jorubów w pld.-zach. Nigerii, w którym znajdował się mial według mitologii jorubijskiej „pępek świata”. Zalicza się je do najwspanialszych osiągnięć sztuki afrykańskiej.

sztuki afrykańskiej to, co Andy Warhol zrobił dla pudełek Brillo czy też, mówiąc dokładniej, Marcel Duchamp dla pisuarów⁵¹.

Zamiast podpisu artysty – „pieczętka” kolekcjonera. Zamiast nazwiska twórcy – miejsce pochodzenia dzieła. Zamiast uznania dla jego kultury – uznanie dla estetycznej wrażliwości nabywcy. Zamiast wiedzy – namiastka egzotyki. Taka „anonimowość” jest często wręcz wymuszona, bo właśnie ona niejako przypieczętowała „autentyczny prymitywizm” danego obiektu. Jak konstatuje Bill Holm (były kurator w Burke Museum w Seattle) w artykule poświęconym twórczości jednego z artystów z plemienia Kwakiutłów – Williego Seaweeda:

Myśl, że każdy przedmiot przedstawia twórczą aktywność konkretnego człowieka, który żył i pracował w konkretnym czasie i miejscu, którego artystyczna droga miała swój początek, okres rozwoju i końca, i którego prace wpływały na innych, same podlegając wpływom prac innych artystów – w ogóle nie przychodzi [im⁵²] do głowy⁵³.

Spójrzmy, jak to wygląda w praktyce. Obiekt znany w literaturze jako *Głowa Brummera* pojawił się na wystawie zorganizowanej w Metropolitan Museum of Arts (2.10.2007–2.03.2008) pod jakże znamienym tytułem *Eternal Ancestors: The Art of the Central African Reliquary*. Widnieje pod nim następujący opis:

Sculptural Element from a Reliquary Ensemble: Head; Fang peoples, Betsi group; Gabon, 19th century; wood, metal; H. 24 13/16 in. [63 cm]; Musée Dapper, Paris 2664. Ex colls.: Joseph Brummer, Paris, ca. 1911; Sir Jacob Epstein, London 1947; The Carlo Monzino Collection, Lugano.

Brakuje nazwiska artysty, zamiast tego wskazana jest grupa, z której się wywodzi. Nie ma podanego dokładnego miejsca pochodzenia obiektu,

⁵¹ S. Price, *op. cit.*, s. 104.

⁵² B. Holm odwołuje się tu do stosunku zachodnich kolekcjonerów do dzieł „sztuki prymitywnej”.

⁵³ B. Holm, *The Art of Willie Seaweed: A Kwakiutl Master*, w: M. Richardson (red.), *The Human Mirror*, Luizjana 1974, s. 59–90. Temu artyście osobny rozdział w swojej pracy *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992, poświęca również Michael Ames, *ibidem*, s. 70–76.

lecz tylko ogólne – Gabon. Wyobraźmy sobie, że pod jakimś ważnym europejskim dziełem wskazany jest tylko wiek! A tu mamy bardzo ogólną informację – wiek XIX. I wreszcie istota, „serce” obiektu, który dzięki temu zyskał status „dzieła sztuki” – poświadczenie pochodzenia „z kolekcji Josepha Brummera”, później Jacoba Epsteina, wreszcie Carla Monzina. Aż trzy nazwiska uznanych kolekcjonerów. Kogóż miałoby obchodzić nazwisko twórcy dzieła, niezależnie od tego, czy dotarcie do niego byłoby w przypadku tej grupy uzasadnione? Tym bardziej, że utrwalila się już nazwa, pochodząca od nazwiska pierwszego nabywcy – Josepha Brummera właśnie⁵⁴.

Przyglądając się spisowi treści jedynej dostępnej w języku polskim monografii poświęconej „sztuce prymitywnej” autorstwa Douglasa Fräsera, możemy się utwierdzić w fałszywym przekonaniu, że artysta prymitywny odgrywa jedynie rolę „przekaznika” zbiorowych wartości kulturowych, w związku z czym nie ma sensu nawet badać jego indywidualności – skoro to przecież:

(...) **ludy** zachodniej Afryki są twórcami wspaniałych masek i rzeźb figuralnych, które tak bardzo podziwiają artyści współcześni;

mieszkańcy Markizów rzeźbili postacie ludzkie zarówno w drewnie, jak i w kamieniu;

Asmacy artyści, pomimo przerażających warunków życia i stałej obawy przed łowcami głów, wciąż tworzą dzieła o urzekającej piękności i niezwykłej precyzji, które trudno jednoznacznie zinterpretować⁵⁵.

Można pokusić się o stworzenie „europejskiej alternatywy”:

Włosi, wybitni twórcy naturalistycznych rzeźb takich jak „Dawid” czy „Pieta”, których przesłanie trudno nam jeszcze dokładnie wyjaśnić...;

mieszkańcy Francji, którzy tak pięknie malują wrażenia ulotnych momentów z natury;

⁵⁴ Więcej o jego kolekcji w rozdziale 4.

⁵⁵ D. Fraser, *op. cit.*, s. 42, 134, 197.

artyści niemieccy, mimo straszliwej historii ich kraju, wciąż potrafili malować piękno otaczającego ich świata...

Tego typu stwierdzenia hipotetycznie opublikowane przez niezachodniego autora w jakiejś monografii „sztuki Zachodu” wywołałyby z pewnością święte oburzenie współczesnych zachodnich krytyków, teoretyków i filozofów. Na głowę rzekomego autora tych stwierdzeń posypałyby się oskarżenia o umysłową ciasnotę, kompletną ignorancję itp. Pytanie o to, skąd bierze się poczucie bycia uprawnionym do tak daleko posuniętych uogólnień wobec „sztuki prymitywnej” jeszcze w I połowie XX wieku, ze zrozumiałych i przedstawionych w rozdziale 1 względów, może być pytaniem retorycznym. Zastanawia jednak fakt, iż takie generalizacje nadal są możliwe, także na początku XXI wieku.

Można na szczęście oddać sprawiedliwość wielu zachodnim badaczom, którzy starali się wniknąć głębiej w twórczość artystów „prymitywnych”, pokazać jej złożoność, odnaleźć jej sens przez ukazanie postaci pojedynczego człowieka. Do pionierów należy oczywiście Franz Boas i pokolenie jego uczniów, którzy w swoich badaniach zwracali uwagę na nieustanną grę między tradycją a indywidualną kreatywnością, wymogiem zachowania reguł sztuki tworzonej na potrzeby grupy a osobistymi estetycznymi wyborami i impulsami, za którymi podążał artysta „prymitywny”. Dzięki takiemu nastawieniu powstało wiele prac, wydobywających z „mroku” świata prymitywnego na „światło dzienne” Zachodu artystyczne indywidualności, znane od tej pory z imienia i nazwiska. Do takich badaczy są zaliczani m.in.⁵⁶: Ruth Bunzel (badania stylów ceramiki Indian Pueblo: Zuni, Acoma, Hopi, San Ildefonso i twórczości artystów takich jak Maria Martinez czy Nampeyó)⁵⁷; Raymond Firth (badania nad sztuką i kulturą terenów Nowej Gwinei), Robin K. Wright (badaczka twórczości indywidualnych artystów z ludu Haida, która udowodniła, że nawet w badaniach nad dziełami powstałymi na tyle wcześnie, iż nie jesteśmy już w stanie odkryć artysty z imienia i nazwiska, możliwe jest wyodrębnienie

⁵⁶ Najbardziej znane teksty wymienionych poniżej badaczy można odnaleźć w antologii H. Morgan, M. Perkins (red.), *Anthropology of Art. A Reader*, Oxford 2006.

⁵⁷ R. Bunzel, *The Pueblo Pottery: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, Nowy Jork 1929/1972.

stylistyczne dzieł stworzonych przez jedną osobę i określenie jej mianem np. „Mistrza Długich Palców”⁵⁸), Herbert M. Cole i Chike C. Aniakor (sztuka Igbo z Nigerii), Robert Farris Thompson (sztuka Jorubów), William Fagg⁵⁹, Johannes Fabian⁶⁰ (artyści afrykańscy) czy David Bennett (opis twórczości Davida Malangi, artysty z Australii, „który został zapomniany, zanim w ogóle został zapamiętany”⁶¹).

Nawet Douglas Fraser, kończąc swój wywód charakteryzujący ogólnie postać artysty prymitywnego, zmuszony jest (choć nie przeszkadza mu to w zachowaniu konwencji anonimowości artysty na łamach całej książki) zadać sobie pytanie:

Jaki punkt widzenia jest słuszny? **Czy jest możliwe, że zostaliśmy wprowadzeni w błąd przez nasze własne wyobrażenia o tym, czym artysta jest w rzeczywistości i że w sztuce prymitywnej artysta nie jest najważniejszy?** Odpowiedź brzmi – tak⁶².

Kroki w kierunku odanonimizowania artysty „prymitywnego” zostały już zrobione. Nadal jednak w powszechnej świadomości, windującej ceny na rynku dzieł „sztuki prymitywnej”, trwa przekonanie o ich „pierwotnej sile” i „egzotycznej magii”, które przecież tracą swój urok, gdy okaże się, że są dziełem zwykłego człowieka.

Jak stwierdził jeden z paryskich kolekcjonerów:

Jestem kompletnie oczarowany anonimowością artysty. Nieznajomość jego tożsamości jest czymś, co sprawia mi ogromną przyjemność. **Kiedy już dowiem się, kto stworzył dany przedmiot, przestaje on dla mnie być dziełem sztuki prymitywnej**⁶³.

⁵⁸ Sposób określania doskonale znany skądinąd zachodniej historii sztuki, która, nie pozwalając sobie na określenie „artysta anonimowy”, wynalazła „Mistrza z Trzebonia”, „Mistrza Ołtarza ze Strzegomia”, „Mistrza Haftowanego Listowia” itp.

⁵⁹ Jeden z najsłynniejszych badaczy sztuki afrykańskiej, kurator muzealny i historyk sztuki. W.P. Fagg, *Sculptures africaines*, Paryż 1966.

⁶⁰ Badacz opisujący przedsięwzięcie artysty Tshibumba Kanda Matulu. J. Fabian, *Remembering the Present – Paintings and Popular History in Zaire*, Berkeley 1996.

⁶¹ S. Price, *op. cit.*, s. 66.

⁶² D. Fraser, *op. cit.*, s. 30.

⁶³ *Ibidem*, s. 103.

Jeśli więc raz zgodzimy się, że dzieła „sztuki prymitywnej” są wytworem anonimowych artystów, wyrażających w nich zbiorową, odwieczną tradycję, nie ma już przeszkód, aby uznać ich niezmiennność w czasie, a więc – ich beczasowość.

2.3. Bezczasowość „sztuki prymitywnej”

Aby uświadomić sobie w pełni, na czym polega beczasowość „sztuki prymitywnej”, znowu musimy cofnąć się do czasów kolonialnych i rozwoju ewolucjonizmu. Ponieważ, jak już wyżej wspomniano, jego głównym założeniem było, że wszystkie grupy społeczne przechodzą przez takie etapy rozwoju, jak dzikość i barbarzyństwo, aż do cywilizacji (na tym etapie znajdować się już miały społeczeństwa europejskie), spotkania z tubylcami były ówczesnie traktowane przez niektórych jako „podróż w czasie”⁶⁴ – do stanu, który w Europie panował przed wiekami, a na „nowych ziemiach” nadal trwał. Człowiek „dziki”, „pierwotny” zostaje w ewolucjonizmie przypisany do czasu przeszłego⁶⁵. Zdaniem wielu współczesnych koneserów „sztuki prymitywnej” powinien tam pozostać.

Dość znamienne jest to, że mimo upływu blisko 150 lat, w czasie których perspektywa ewolucjonistyczna w naukach społecznych ostatecznie się skompromitowała (krytyka przeprowadzona przez Franza Boasa, Bronisława Malinowskiego, Alfreda Louisa Kroebera, Alfreda Reginalda Radcliffe’a-Browna, Edwarda Evansa-Pritcharda, by wymienić tylko pierwsze pokolenie krytyków), nadal w „sztuce prymitywnej” poszukuje się przede wszystkim jej „pierwotności”, „konserwatyzmu”, „tradycji” – tak przecież innych od tego, co ma do zaoferowania zachodnia sztuka współczesna.

Nie sposób nie zacytować tu choćby Karola Estreichera, który w 1986 roku pisał:

⁶⁴ W roku 1800 Joseph-Marie Degérando (de Gérando) napisał wprost w swoim dziele *The Observation of the Savage People*, Berkeley 1969, s. 942: „Podróżnik filozoficzny, żeglując na krańce ziemi, w istocie podróżuje w czasie; on bada przeszłość, każdy jego krok to podróż w czasie”. Za: W.J. Burszta, *Antropologia kultury*, Poznań 1998, s. 22.

⁶⁵ Por. W.J. Burszta, *op. cit.*, s. 28 i nast.

Pełne wdzięku pierwotności ludy pustyń australijskich, do dziś żyjące w stanie dzikości, uprawiają malarstwo skalne w ten sam dokładnie sposób jak nasi przodkowie sprzed tysięcy lat. Badania etnografów, a ostatnio historyków sztuki, wyjaśniły niejedyn motyw kierujący ręką owych artystów. Nauczyliśmy się także widzieć w tym malarstwie lub w australijskich rysunkach na piasku cenne źródło form artystycznych, obserwowanych w chwili ich tworzenia⁶⁶.

Rzeczywiście – „pierwotność” dzieła „sztuki prymitywnej” ma dla zachodniego kolekcjonera niezwykle „wdzięk”, a także „wydźwięk” czysto materialny, poświadczający także jego autentyczność:

Ustawicznie się zdarza, że człowiek oglądający jakieś dzieło sztuki indiańskiej wykrzykuje: **„Przecież to nie jest wcale autentyczna sztuka indiańska!” Ma to oznaczać, że przedmiot nie pochodzi „z dawnych czasów”⁶⁷.**

Doskonale wpisuje się w ten sposób postrzeganie „sztuki prymitywnej” także Douglas Fraser:

Ogromna różnorodność kultur i form sztuki Pacyfiku **dostarcza antropologom i historykom sztuki tych samych doznań, co wyprzedzą lub aukcja miłośnikom antyków⁶⁸.**

Jako anegdotyczna jawi się w tym kontekście historia związana z Paulem Guillaume’em, wybitnym kolekcjonerem i słynnym marszandem „sztuki prymitywnej” w latach 20. i 30. XX wieku, który przygotowując opracowanie obiektów sztuki afrykańskiej, dostarczonych przez siebie do kolekcji Alberta Barnes’a, wszystkie opatrzył datami wskazującymi na ich wykonanie od V do – najpóźniej – początku XIX wieku. Przypuszczalnie wyłącznie świadomość znaczenia dla świata kolekcjonerskiego „antyczności” rzeźby afrykańskiej spowodowała takie usilne datowania, a nawet początkową próbę zatytułowania opracowania *Ancient Negro Sculpture* (ostatecznie, w wydaniu z 1926 roku, pozostał tytuł *Primitive Negro Sculpture*). Wszystkie rzeźby powstały prawdopodobnie nie wcześniej niż w końcu XIX wieku. Chociaż Guillaume zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że jest wręcz niemożliwe przetrwanie w klimacie tropikalnym drewnianych

⁶⁶ K. Estreicher, *op. cit.*, s. 48.

⁶⁷ F.J. Dockstader, *op. cit.*, s. 20.

⁶⁸ D. Fraser, *op. cit.*, s. 112.

rzeźb w tak doskonałym stanie przez więcej niż 20–30 lat, uparcie, mimo sugestii zmiany datowania przez Alberta Barnesę, obstawał przy swoim, mówiąc, że tylko tchórzostwo archeologów powstrzymało ich od datowania rzeźb afrykańskich na wcześniej niż 1600 rok⁶⁹.

Kolejnym wymogiem stawianym dziełom „sztuki prymitywnej” jest konserwatyzm i tradycjonalizm – towar pożądany i luksusowy na rynku dzieł „sztuki prymitywnej”. Wynika on z dużej szerszego wymogu zachowania przez grupy społeczne, które chcą uchodzić za „tubylcze”, prymitywnego stylu życia⁷⁰. Jednocześnie często prowadzi to do wykluczenia z obrotu dzieł, powstałych w efekcie zachodzących od czasów kolonialnych procesów hybrydyzacji kultury i sztuki czy współczesnej globalizacji:

Widz nie uświadamia sobie tego, że „tradycyjna” sztuka indiańska nie znała wielu technik artystycznych, które pojawiły się wśród Indian dopiero kilkadziesiąt lat temu i że **„tradycja” rozwinęła się niekiedy pod obcym wpływem**⁷¹.

Paul Guillaume był świadomy tego znaczenia „czystości” sztuki prymitywnej dla świata kolekcjonerskiego, definiując „rzeźbę murzyńską” jako „rzeźbę nietkniętą obcymi wpływami”⁷². Nie tylko zresztą on, podobnie

⁶⁹ Ch. Clarke, *Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes*, „African Arts” 2003, t. 36, s. 5 i przyp. 10.

⁷⁰ Wraz z pojawieniem się w stosunkach międzynarodowych ruchu indygenistycznego (ukoronowaniem działań różnorodnych organizacji tubylczych na forum międzynarodowym stało się przyjęcie 13 września 2007 roku przez Organizację Narodów Zjednoczonych Deklaracji Praw Ludów Tubylczych) doszło do odrodzenia, późnośredniowiecznego i renesansowego, utrwalonego w oświeceniu i romantyzmie, mitu „dobrego dzikiego”, idyllicznie uznawanego za istotę żyjącą w harmonii z naturą, światem i innymi ludźmi. Konsekwencją istnienia tego mitu jest również nacisk na „autentyczność” ludów tubylczych (a więc *de facto* wymóg zachowania „prymitywnego” stylu życia), mającą być probierzem rzeczywistych intencji grup walczących o swoje prawa: żarówka czy komputer w tradycyjnym namiocie nie mieści się w zachodnim wyobrażeniu „dobrego, przez lata uciskanego dzikiego” i w efekcie zniechęca do rzeczywistego rozwiązania wielu istotnych problemów. Por. H. Schreiber, *Ludy tubylcze jako nowy aktor we współczesnych stosunkach międzynarodowych*, w: S. Mrozowska, G. Piwnicki (red.), *Jednostka – społeczeństwo – państwo wobec megatrendów współczesnego świata*, Gdańsk 2009.

⁷¹ F.J. Dockstader, *op. cit.*, s. 20.

⁷² Ch. Clarke, *op. cit.*, s. 6.

sądził właściciel znanej kubistycznej galerii przy Rue de la Baume, Léonce Rosenberg, kolekcjonujący równocześnie sztukę afrykańską:

Od kiedy tak zwani „cywilizowani” europejscy nawigatorzy i koloniści zalali tak zwane „dzikie” ludy swoimi nowoczesnymi śmieciami, sztuka murzyńska zatraciła zarówno swój duchowy, jak i materialny charakter. Jednakże w przeszłości i w regionach długo niedostępnych, było zupełnie inaczej. Tubyłcy byli w stanie wiernie zachować idealistyczną tradycję, mającą swe korzenie w prehistorii, tworząc *niektóre* [podkr. oryg.] dzieła o niepodważalnie artystycznym wyrazie⁷³.

Paradoksalnie, na zachodniego odbiorcę-amatora jak lep działały i nadal działają te dzieła, które mają więcej wspólnego z dziejącym się równoległym procesem „wynajdywania tradycji”⁷⁴. Stąd bierze się popularność tzw. sztuki turystycznej, suweniowej, wreszcie ogromna popularność sklepów ze „szuką ludową” czy też „etniczną”, niespełniającą wymogów „autentyczności” w ocenie wytrawnego kolekcjonera. Na jakiej podstawie odróżnia on „dzieło sztuki prymitywnej” od turystycznej pamiątki? Pytając siebie o cel wykonania danego obiektu: jeśli na cele społeczności, do której należy artysta – jest „autentyczny”, jeśli na sprzedaż dla kolekcjonerów (turystów, handlarzy itp.) – może go potraktować wyłącznie jako niezbyt wartościowy suvenir⁷⁵. Takiego potępienia obiektów robionych na sprzedaż czy zamówienie nie odnajdziemy jednak w zachodnim dyskursie historii sztuki. Niepodważalna rola mecenasów i tworzonego przez nich zaplecza finansowego gwarantującego artyście możliwość rozwoju swojego talentu jest czymś oczywistym. W przypadku „sztuki prymitywnej” staje się czymś degradującym, mimo olbrzymiej wartości, jaką nierzadko przedstawiają wystawiane na sprzedaż obiekty. Dla kolekcjonerów czy niektórych kuratorów muzealnych noszą one jednak piętno współczesnych, skomercjalizowanych czasów, nie pozostawiając miejsca na doszukiwanie

⁷³ Por. J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003, s. 162.

⁷⁴ Por. E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, Kraków 2008. Ze wstępu: „Tradycje», uważane za prastare lub jako takie przekazywane, mają rodowód całkiem niedawny, a czasem wręcz zmyślony”.

⁷⁵ Zob. więcej: R.B. Phillips, Ch.B. Steiner (red.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Londyn 1999.

się metaforycznych znaczeń, symboli, historii rytuału. A to, co jest poszukiwane i cenne – to właśnie przywiązanie do tradycji, idea „wiecznych przodków”, konserwatyzm. Tak, jakby nigdy nie doszło do kontaktów kulturowych, zmian, podboju, twórczych inspiracji.

James Clifford stwierdza:

Na całym świecie społeczności tubylcze musiały liczyć się z siłami „postępu” i zjednoczenia „narodowego”. Rezultaty okazały się niszczycielskie i twórcze zarazem. **Wiele tradycji, języków, systemów wierzeń – zanikło; niektóre z nich dosłownie zamordowano. Równocześnie jednak wiele zostało wymyślonych i ożywionych w złożonych, często przeciwstawnych kontekstach.** Nawet jeśli ofiary imperializmu są słabe, to rzadko pozostają bierne⁷⁶.

Ta bierność w kwestii „sztuki prymitywnej” i jej zakorzenienie w bezczasowości są jednak oczekiwane i pożądane na Zachodzie. Dlaczego?

(...) „anonimowość” (jak i jej korelat, „bezczasowość”) Sztuki Prymitywnej⁷⁷ wiele zawdzięcza **potrzebie zachodnich obserwatorów zaspokojenia poczucia, że to ich społeczeństwo reprezentuje unikalne, najdoskonalsze osiągnięcia w historii ludzkości**⁷⁸.

Można to czasami zauważyć nawet u najwybitniejszych humanistów, do których niewątpliwie można zaliczyć Umberto Eco, który pisze:

Każdy człowiek żyje w obrębie określonego modelu kultury i interpretuje przeżywane doświadczenie na podstawie zasobu form przyjętych w wyniku doświadczeń już nabytych. Stabilność tego naszego świata kulturowego jest rzeczą istotną, jeśli chcemy reagować w sposób rozumny na nieustanne prowokacje środowiska oraz organizować zewnętrzne zdarzenia w zespół doświadczeń organicznie powiązanych. Umiejętność ustrzeżenia naszego zespołu nabytych doświadczeń przed chaotycznymi zmianami – to jeden z warunków naszej egzystencji jako istot rozumnych. Jednakże między utrzymaniem naszego systemu nabytych doświadczeń w stanie organicznej całości a utrzymaniem go w stanie absolutnie nienaruszonym istnieje pewna różnica.

⁷⁶ J. Clifford, *op. cit.*, s. 24.

⁷⁷ Sformułowanie to jest konsekwentnie pisane przez autorkę – Sally Price – wielkimi literami, dla podkreślenia jego znaczenia i oderwania go od jego negatywnych konotacji – zob. następny cytat.

⁷⁸ S. Price, *op. cit.*, s. 60.

Inną bowiem cechą naszej egzystencji jako istot myślących jest zdolność rozwijania naszego intelektu i naszej wrażliwości, tak aby każde nabyte doświadczenie wzbogacało i modyfikowało system doświadczeń uprzednich. System form przyjętych powinien zachowywać cechę organiczności w tym sensie, że powinien się rozwijać harmonijnie, bez skoków i zniekształceń, jednakże powinien się rozwijać, a rozwijając się – zmieniać. **Na tym w istocie rzeczy polegają dynamizm i postępowość modelu kultury zachodniej w stosunku do modelu kultury niektórych ludów prymitywnych. Ludy te są prymitywne nie dlatego, że model kultury, który w zaraniu swoich dziejów wypracowały, jest barbarzyński i nieużyteczny (gdyż był użyteczny w sytuacji, w której go stworzono), ale dlatego, że model ten nie ulegał ewolucji. Przedstawiciele danej kultury, przyjmując biernie ów model, nie potrafili potęgować jego początkowych możliwości i ograniczali się do akceptowania pierwotnych doświadczeń jako pustych formuł, elementów rytuału, nietykalnych tabu**⁷⁹.

I choć w zdaniu następnym dodaje, co prawda, że:

Niewiele mamy powodów, by mówić o przewadze modelu współczesnej kultury Zachodu nad innymi modelami. Jedną z racji przemawiających na jego korzyść jest wszakże plastyczność, umiejętność reagowania na rzucane mu przez okoliczności wyzwania poprzez wypracowywanie wciąż nowych modułów adaptacji i nowych korektur nabytych doświadczeń (do których to modułów wrażliwość jednostkowa i zbiorowa prędzej czy później się przystosowuje)⁸⁰,

to przecież konkluduje:

Odnosi się to także do sztuki, do kręgu tej „tradycji”, która wydaje się niezmienna i niezmieniona, ale która w rzeczywistości bezustannie tworzyła nowe reguły i nowe dogmaty w wyniku nieustannych rewolucji. Każdy wielki artysta w obrębie określonego systemu stale naruszał jego reguły, tworząc nowe możliwości formalne i stawiając nowe wymagania wrażliwości artystycznej. Słuchacz symfonii Brahmsa, którego wrażliwość muzyczna została ukształtowana pod wpływem dzieła Beethovena, dysponował zasobem oczekiwań oraz przewidywań bez wątpienia innym i bogatszym niż słuchacz ukształtowany przez muzykę Haydna⁸¹.

⁷⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, fragmenty książki on-line: <http://ksiazki.wp.pl/katalog/ksiazki/kw,22655,page,2,fragment.html> (20.02.2010).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

Dlaczego więc odmawiamy prawa do tychże „rewolucji” i zmian „ludom prymitywnym”? W imię tego, aby pozostali na zawsze „autentycznymi”, konserwatywnymi i niezmiennymi Innymi?

Podobnymi przesłankami kieruje się kolejny znakomity humanista, historyk sztuki i autor najpoczytniejszego w historii sztuki przewodnika po niej (16 wydań *O sztuce* tylko w języku angielskim, nie wspominając o licznych wydaniach i wznowieniach w wielu innych językach), Ernst Gombrich. Chociaż stara się uniknąć pułapki wiary w chronologiczny postęp i nie pomija w całości osiągnięć sztuki nie pochodzącej z Europy, umiejscawia „sztukę prymitywną” dość dla prowadzonych tu rozważań znamienne: w pierwszym rozdziale poświęconym „sztuce pierwotnej” pod także znaczącym tytułem: „**Osobliwe** (podkr. H.S.) początki. Ludy prehistoryczne i pierwotne; Ameryka prekolumbijska”⁸². Następujące po nim rozdziały, z jednym tylko wyjątkiem na część poświęconą „sztuce Wschodu” („Patrząc na Wschód. Świat islamu i Chiny między II a XIII wiekiem”), nie pozostawiają wątpliwości, że historia sztuki to historia sztuki Zachodu, a fragmenty pierwszego rozdziału nie pozwalają zapomnieć, że „sztuka prymitywna” jest sztuką bez czasu i bez historii, gdyż „ludy pierwotne naszych czasów, wciąż zachowują swoje dawne obyczaje”, a od artystów, tworzących rzeźby i malowidła na potrzeby własnej społeczności „nie oczekuje się, by je zmieniali”⁸³.

Podsumowując ten wątek rozważań, warto odwołać się do pojęcia wprowadzonego do nauk humanistycznych przez Johanna Fabiana: allochronizmu czy wręcz estetycznego allochronizmu⁸⁴. W opozycji do synchronizmu, a więc jednoczesnego, równoległego występowania różnych procesów i zjawisk, allochronizm odmawia symultanicznego istnienia etnograficznego przedmiotu i podmiotu (obserwowanego i obserwującego), służąc określeniu zabiegu sytuowania Innego w innym czasie lub, w naszym przypadku, w „bezczasie”. Wskazuje równocześnie, że pojęcie

⁸² E.H. Gombrich, *O sztuce*, op. cit., s. 39–53.

⁸³ *Ibidem*, s. 42 i 43.

⁸⁴ J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nowy Jork 1983. Zob. również J. Fabian, *Time and the Work of Anthropology: Critical Essays, 1971–1991*, Amsterdam 1991.

czasowości jest każdorazowo konstruowane, a nie dane, allochronizm zaś pojawia się jako „wyjście ewakuacyjne” w sytuacji zderzenia się z tak zasadniczą Innością, istniejącą w naszej teraźniejszości, że spychamy tę Inność w „czas inny” lub w wieczną przeszłość, w ten sposób radząc sobie z „przykrym uczuciem obcości”. Mapowanie czasu na przestrzeń, o którym pisze Fabian, miało być jednym z fundamentów antropologii, opartym na dwóch przesłankach:

1. Czas jest immanentnie wpisany w świat, czyli z nim współlistnieje (...);
2. Relacje, które łączą części świata (w najszerszym sensie zjawisk naturalnych i społeczno-kulturowych), można rozumieć jako relacje czasowe. Rozproszenie w przestrzeni odzwierciedla bezpośrednio – co nie znaczy: w sposób prosty i oczywisty – pewną sekwencję czasu⁸⁵.

Konsekwencją takiego mapowania czasu na przestrzeń jest to, że „tam” staje się „wtedy”, a w związku z tym to, co najbardziej odległe, staje się najbardziej prymitywne⁸⁶.

2.4. Autentyczność „sztuki prymitywnej”

Pojęcie autentyczności, tak jak wszystkie zasygnalizowane wcześniej, jest silnie skontekstualizowane i uzależnione od tego, kto decyduje o jego znaczeniu. W tym przypadku sprawa jest dosyć jasna – o autentyczności „sztuki prymitywnej” decydują ci, którzy decydują się ją – jako „autentyczną” – nabyć (do prywatnej kolekcji czy do muzeum). Jakimi kryteriami się kierują? Na czym polega proces zdobywania tej autentyczności?

Shelly Errington wprowadza przydatne w tym miejscu rozróżnienie na dwa typy sztuki: sztuka jako intencja (sztuka przez intencję, *art by intention*) versus sztuka jako zawłaszczenie (sztuka przez asygnatę⁸⁷, *art*

⁸⁵ J. Fabian, *Time and the Other...*, *op. cit.*, s. 11–12, tłumaczenie cytatu podają za: H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 207.

⁸⁶ H. Foster, *op. cit.*

⁸⁷ Elektroniczny Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych Władysława Kopalińskiego naprowadza na etymologiczne źródło tego pojęcia, odpowiadające istocie tego,

by appropriation)⁸⁸. Sztuka, która nią jest „przez intencję” (cel i zamiar twórcy, aby była postrzegana jako „dzieło sztuki”) ma w Europie swoją długą tradycję, upowszechnioną od czasów włoskiego renesansu. Sztuka „przez asygnatę” jest z kolei czymś stosunkowo nowym, bo XVIII-wiecznym, związanym z powstawaniem pierwszych publicznych muzeów sztuk pięknych, które nadawały etykiety „dzieł sztuki” zgromadzonym obiektom.

Proces „asygnowania” obiektów jako dzieł sztuki rozwinął się w XIX wieku, kiedy do muzeów zaczęły trafiać także obiekty kultu religijnego, takie jak ikony bizantyńskie czy tryptyki ołtarzowe. Swoje apogeum osiągnął w XX wieku, w którym faktycznie to, co znalazło sobie miejsce w przestrzeni publicznej galerii czy muzeum, z samego faktu bycia w tym miejscu zyskiwało status dzieła sztuki. Do najsłynniejszych przykładów takiego etykietkowania należy niewątpliwie *Fontanna* Marcela Duchampa z 1917 roku i cała związana z nią koncepcja *ready-made*, które stawały się dziełami sztuki dzięki wydobyciu ich przez artystę z przestrzeni codziennej i wyeksponowaniu w przestrzeni zarezerwowanej dla „autentycznych dzieł sztuki”.

Tym, co w pierwszej kolejności będzie określać autentyczność dzieła, także dzieła „sztuki prymitywnej”, jest miejsce, w którym zostanie ono wystawione (galeria, muzeum).

Co więc dzieje się z drugim elementem, który obiektom proveniencji zachodniej nadawał rangę dzieła sztuki – podpisem artysty?

W przypadku dzieł „sztuki prymitywnej” trudno o ten podpis, gdyż do jej cech należy (pożądana w wielu przypadkach) anonimowość twórcy.

co ma miejsce w muzeach: „asygnata, asygnacja, przekaz na bank, zlecenie wypłaty; kwit kasowy a. magazynowy; *przest.* banknot, pieniądz papierowy. // asygnować, przeznaczyć na coś pewną sumę; zlecić wypłatę. // Etym. łac. *assignare* „naznaczyć komuś; przydzielać”. Za: <http://www.slownik-online.pl/kopalinski>. Wydaje się to lepiej oddawać sens procesu „labelowania” niż pojęcie za(przy)właszczenia.

⁸⁸ S. Errington, *What Became Authentic Primitive Art?*, „Cultural Anthropology” maj 1994, t. 9, nr 2, s. 201–226. Autorka wskazuje, iż inspiracją do takiego rozróżnienia były pisma André Malraux, zwłaszcza słynne *Museum without Walls* (Muzeum Wyobraźni), Nowy Jork 1949, w którym wprowadza on kategorię *art by metamorphosis* (obiekt staje się dziełem sztuki dopiero na drodze metamorfozy, której ulega po zaetykietkowaniu i umieszczeniu go we właściwym kontekście).

Dochodzi do przerzucenia odpowiedzialności z artysty (w przypadku sztuki zachodniej) na nabywcę, kolekcjonera, kuratora (w przypadku „sztuki prymitywnej”), biorącego na siebie ciężar selekcji, przewozu, sprzedaży bądź wystawienia danego obiektu. Jak zauważa Krzysztof Pomian:

Gdy (...) przypisujemy jakąś wyjątkową wartość przedmiotom pochodzącym z przeszłości, z innych społeczeństw czy z przyrody, **uzasadniamy zarazem działalność ludzi, którzy poszukują takich przedmiotów**, gromadzą je, konserwują i badają⁸⁹.

W roku 1950, po gorącym dla „sztuki prymitywnej” okresie wystawienniczym w II połowie lat 40. w Stanach Zjednoczonych, Erna Gunther pisze:

Dane na temat plemienia i dokładnej lokalizacji, dotyczące kolekcji i kolekcjonera są ogromnie ważne w uznaniu danego obiektu za cenny nabytek dla muzeum, który dostarczy nie tylko estetycznej przyjemności, ale będzie mógł zostać również zaakceptowany jako dowód na potrzeby naukowych analiz⁹⁰.

Dopiero to otwiera proces pozyskiwania statusu „autentycznego dzieła sztuki prymitywnej”. Sally Price podsumowuje to w ten sposób:

Ponieważ pochodzenie (*pedigree*) zastępuje podpis artysty (w przeciwieństwie do sztuki Zachodu, gdzie stanowi ono jedynie dopełnienie podpisu), także pojęcie autentyczności podlega przekształceniom. **„Dobra” etykiетка muzeum „potwierdza autentyczność” przedmiotu** wystawionego na sprzedaż, a zasada publikowania zdjęcia przedmiotu jest szeroko odbierana jako sposób „dowiedzenia autentyczności”⁹¹.

Na rynku „sztuki prymitywnej” trwa walka o „dobrą etykiетkę”, którą najpierw stanowi „dobre nazwisko” kolekcjonera bądź galernika, wreszcie „dobra etykiетка” muzeum, do którego dany obiekt trafia na stałą wystawę. Zwieńczeniem tego procesu jest pojawienie się – już nie obiektu, ale

⁸⁹ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001, s. 63.

⁹⁰ E. Gunther, *Material Culture, the Museum and Primitive Art*, „College Art Journal”, wiosna 1950, t. 9, nr 3, s. 290–294.

⁹¹ S. Price, *op. cit.*, s. 107.

„dzieła sztuki” – w katalogach wystawowych czy publikacjach prezentujących zbiory muzealne. Od tego momentu jego pozycji „autentycznego dzieła sztuki” właściwie nic już nie może zagrozić.

Proces nabywania autentyczności przez dzieła „sztuki prymitywnej”, związany z ich przepływem przez określone instytucje (np. badacz, handlarz, kolekcjoner, galeria, dom aukcyjny, muzeum), jest całkiem klarowny. Najciekawsze jest jednak to, co dzieje się „za kurtyną” tych instytucji: dlaczego pewne obiekty mają szansę na pozytywną weryfikację, inne zaś są odrzucane mimo „dobrego pochodzenia”? Kto w końcu i na jakiej podstawie decyduje o kryteriach autentyczności, niezbędnych dla wprowadzenia obiektu na rynek?

Użyteczne będzie w tym miejscu rozdzielenie dwóch aspektów autentyczności. Przyjmijmy, iż są to: opisana wyżej „autentyczność (nabywana) poprzez instytucję” oraz „autentyczność (nabywana) poprzez cechy”. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej temu drugiemu typowi autentyczności.

Współczesny kolekcjoner „sztuki prymitywnej” nieustannie zderza się z innością i obcością „sztuki prymitywnej”, poszukując odpowiedzi na pytania: kto? (problem anonimowości artysty prymitywnego), gdzie? (problem egzotyki i odległości miejsca pochodzenia dzieła), jak? (problem nieznamośności technik i narzędzi), wreszcie kiedy? (problem ahistorycznego traktowania dzieł, a w związku z tym i sztuki „ludów prymitywnych”). Odpowiedzi na wszystkie te pytania rozstrzygają z kolei o tym, czy mamy do czynienia z tzw. autentyczną „sztuką prymitywną” i które z tych czynników najmocniej przesądzają o jej autentyczności.

Jakie więc cechy mają ostatecznie rozstrzygnąć o tym, czy dany obiekt jest autentyczny?

Paradoksalnie, wydaje się, że pożądane cechy gwarantujące uznanie obiektu za autentyczny wcale nie zależą od niego, ale od jego podobieństwa do utrwalonej i rozpowszechnionej wizji pierwszych obiektów, które wpłynęły na twórczość kubistów i surrealistów. Shelly Errington określa te obiekty mianem Wysokiej Sztuki Prymitywnej (*High Primitive Art*). W przypadku dzieł Wysokiej Sztuki Prymitywnej uwagę zwracają więc na samym początku ich walory formalne (później dochodzą walory „magiczne”), a ich „«prototyp»” wyświeśla się w wyobraźni każdego ama-

tora tychże dzieł”⁹². Autorka ta zwraca uwagę na fakt, iż dzieła tego typu nabrały „autentyczności” poprzez sam fakt związania swoich losów z narracyjną, zachodnią historią sztuki (np. Picassem czy Vlaminckiem). Do tej kategorii należą dzieła proveniencji afrykańskiej (określane ówczesnie *l'art negre*), głównie drewniane rzeźby i maski, przywiezione do Europy na przełomie XIX i XX wieku, o charakterze antropomorficznym, służące do celów rytualnych, ceremonialnych⁹³.

Analiza najświetniejszych dotychczasowych wystaw i albumów dzieł „sztuki prymitywnej” potwierdza zasadność wskazania tych właśnie cech jako definiujących autentyczność dzieł „sztuki prymitywnej” (chciałoby się jednak dodać, że jest to „autentyczność potoczna”). Dlaczego właśnie rzeźba? Z bardzo prozaicznych przyczyn: możliwości transportowych i potrzeb ekspozycyjnych. W związku z tymi pierwszymi, obiekty nie mogły być za duże, w związku z drugimi – zbyt małe, gdyż traciły na znaczeniu. Dlaczego drewno? Bo jest trwałe, ale jeszcze lepiej, gdy jest to złoto lub kość słoniowa. Gлина, piasek, kwiaty, liście, pędy bambusa nie mają szansy przetrwać trudów podróży do Europy. Do standardowych wręcz praktyk w latach 20. XX wieku należało odzieranie interesujących obiektów afrykańskich z elementów nietrwałych lub pospolitych z zachodniego punktu widzenia, połączonych z cennym materiałem⁹⁴. Nietrwałość wielu obiektów odbierała im szansę na uzyskanie miana „dzieła sztuki”, gdyż bardzo długo

⁹² Shelly Errington stosuje tu porównanie do „prototypu”, jaki uruchamia wyobraźnia np. na słowo „ptak”. Jako przykład prototypu podaje ona drozda (w polskim przypadku zapewne stosowniejszy byłby wróbel), a odchylenia od wersji bazowej to np. metaforyczne jaskółki czy kaczki. S. Errington, *op. cit.*

⁹³ *Ibidem*, s. 219.

⁹⁴ O tym, że proceder ten, a przynajmniej zapędy w tym kierunku, obecne są nawet dzisiaj, także wśród zawodowych historyków sztuki, niech świadczy anegdota opisana przez Michaela Morana, *op. cit.*, s. 388–389: „Tamara [rosyjska historyczka sztuki] także weszła w posiadanie pięknych okazów *mwali* i z trudem skrywała podniecenie. Kokieteryjnie odrzuciła długie jasne włosy i indagowała Matthew, naszego wyjątkowo dobrze znającego się na rzeczy przewodnika z prowincji Madang, pełnego oglady profesjonalnego doradcy. – Matthew, mój drogi, czy myślisz, że powinnam usunąć te plastikowe ozdóbki? Naramiennik z muszli jest tu najcenniejszą rzeczą. – Sądzę, że najpierw powinnaś przeczytać tę książkę. – Jego twarz przybrała surowy wyraz. Pokazał jej publikację poświęconą *kula*, delikatnie odkładając *mwali* na boczny stolik”.

sensem istnienia zachodniego dzieła sztuki miało być przetrwanie przez nie jego twórcy, wieczna niezniszczalność miała zaś być dowodem na pochodzenie z jakiejś innej, ale jednak „cywilizacji”. W latach 70. XX wieku Kenneth Clark pisał:

Cywilizacja oznacza coś więcej niż samą energię, wolę czy siłę kreacji (...). Jak mogę to zdefiniować? No cóż, bardzo krótko: poprzez poczucie trwałości (*sense of permanence*) (...). Wędrowcy i najeźdźcy byli w nieustannym ruchu. (...) Z tego powodu nie zdarzało się, by stawiali domy z kamienia czy pisali książki (...). Praktycznie jedyną kamienną budowlą, która przetrwała przez stulecia po Mauzoleum Teodoryka jest **baptysterium w Poitiers. Jest beznadziejnie surowe (...). Ale przynajmniej ta nędzna konstrukcja mogła przetrwać. To nie jakiś wigwam.** Człowiek cywilizowany, tak mi się wydaje, musi czuć, że gdzieś przynależy w czasie i przestrzeni; że świadomie patrzy przed siebie i za siebie⁹⁵.

Znakomicie tę kwestię podsumowuje Shelly Errington:

Sztuka Prymitywna jest więc tym, co ma na tyle odpowiednią wielkość i trwałość, że pieniądze mogą ją przetransportować, handlarze przechować, a kolekcjonerzy bez kłopotu wyeksponować. Rysuje się więc hierarchia wśród dzieł Sztuki Prymitywnej, w której brązy z Beninu, maski z kości słoniowej, drewniane rzeźby górują nad rytualnymi figurkami z liści, rozpadającą się tkaniną, psującym się ubraniem z kory, zszarganymi koszami, tłukącą się ceramiką⁹⁶.

Dlaczego zaś tak silne w ewaluacji „sztuki prymitywnej” jest kryterium antropomorfizmu? Wynika ono z europejskiej tradycji wielowiekowego prymatu idei naśladownictwa natury, która rozwinęła się najpełniej od XV do XVIII wieku. Mimo iż idea ta ostatecznie została zanegowana w II połowie XX i w XXI wieku, nadal pokutuje w odniesieniu do „sztuki prymitywnej”: dużo większą szansę na zainteresowanie kolekcjonerów ma afrykańska maska (jako obiekt niemalże paradygmataczny), niż jakkolwiek pięknie i artystycznie wykonane misa, kosz czy instrument muzyczny.

Clémentine Deliss pisze:

Postrzeganie sztuki afrykańskiej przez Zachód zostało zdominowane przez **paradygmat estetyki, który w świetle rozwoju nowoczesności i jej związków z afrykańską sztuką implikuje grabieżczą relację zbudowaną na europejskiej percepcji**

⁹⁵ K. Clark, *Civilisation*, Nowy Jork 1970, s. 16–17. Cyt. za: S. Errington, *op. cit.*, s. 205.

⁹⁶ S. Errington, *op. cit.*, s. 206.

kryteriów formalnych oraz rabunku na wielką skalę obiektów z kontynentu afrykańskiego⁹⁷.

Dlaczego jednak ważne jest, aby obiekt miał charakter rytualny, ceremonialny? Nie negując znaczenia formy dzieł „sztuki prymitywnej” dla rozwoju modernizmu, należy zauważyć, iż nie tylko wartości formalne miały na niego wpływ, ale również ich „magiczne” znaczenie. André Malraux cytuje wypowiedź Picassa o jego spotkaniu z dziełami sztuki afrykańskiej:

One były przeciwko wszystkiemu – przeciwko nieznanym przerażającym duchom. Ja też jestem przeciwko wszystkiemu. Ja również wierzę, że wszystko jest wrogiem! (...) **Panny z Avignon musiały narodzić się tego dnia, ale zupełnie nie z powodu form; był to mój pierwszy obraz egzorcystyczny – dokładnie tak!**⁹⁸

Nacisk na uosobienie tzw. wyższych wartości w dziele „sztuki prymitywnej” jest związany z kolei z zachodnim rozdziałem sztuki i rzemiosła, ukształtowanym w XVIII wieku. Doszło wtedy do utrwalenia rozumienia celu sztuki, jakim ma być wytwarzanie piękna i naśladownictwo natury. Głównym zadaniem rzemiosła miało zaś być pełnienie funkcji użytkowej. Stulecia XIX i XX poszły jeszcze dalej w wymaganiach stawianych sztuce:

Z tego wszystkiego, co w jednym znaczeniu jest zaliczane do sztuki, jedynie (...) górna połowa wchodzi do sztuki w drugim znaczeniu; i tylko ta górna połowa jest uznawana za prawdziwą sztukę (...). **W tym drugim rozumieniu sztuka jest selekcją sztuki w pierwszym znaczeniu, selekcją robioną ze stanowiska estetycznego, ale także ideowego i moralnego, ze stanowiska „pożywienia duchowego”, jakie daje. Wtedy uważana jest za sztukę tylko wielka, trwała, „zwyyczajająca czas”, jak pisze A. Malraux (*La métamorphose des dieux*, 1957), będąca czymś więcej niż przyjemnością i rozrywką, jedynie ta, która ma „transcendentne powołanie”, jak mówi A. Koestler (*The Act of Creation*, 1964, s. 336)⁹⁹.**

Wzorcowe dzieło „sztuki prymitywnej” musi spełnić właściwie dwa kryteria. Po pierwsze, walory formalne muszą odpowiadać wyobrażeniom ukształtowanym w okresie modernizmu. Po drugie, niezbędne jest jego

⁹⁷ C. Deliss, *Swobodne spadanie – stopklatka*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 386–387.

⁹⁸ A. Malraux, *Picasso's Mask*, Nowy Jork 1976, s. 5. Za: S. Errington, *op. cit.*, s. 213.

⁹⁹ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 39.

zakorzenie w rytuale, nabycie „magicznej siły”. Nic dziwnego, że to właśnie maski, figury totemiczne czy relikwiarzowe określiły status Wysokiej Sztuki Prymitywnej.

Wysoka Sztuka Prymitywna pełni dla rynku dzieł sztuki prymitywnej mniej więcej taką rolę, jaką malarstwo okresu renesansu dla pozostałej części rynku dzieł sztuki. Wynałaza dla siebie własną kategorię. Określiła gatunek. Zakotwiczyła się na rynku¹⁰⁰.

Dzieła te stworzyły dla siebie kanon w historii sztuki, mimo że samo pojęcie kanonu jest wytworem europejskiej potrzeby klasyfikowania i hierarchizowania. Ich rola dla przełomu w sztuce europejskiej XIX i XX wieku zdecydowała o ich wielkości i fakcie, że stały się Wysoką Sztuką Prymitywną. Maria Poprzęcka zauważa, w kontekście rozważań nad wartościowaniem sztuki:

(...) choć wydaje się, że dzieła dlatego są wielkie, że mają wartość, sprawę można odwrócić: **dzieła nabierają wartości, dlatego że są wielkie. O ich wielkości decyduje zaś rola, jaką przyszło im odegrać w dziejach sztuki**¹⁰¹.

Dodajmy w tym miejscu tylko tyle, że dzieje zarówno „małości”, jak i „wielkości” „sztuki prymitywnej” zostały napisane w dużej mierze na Zachodzie. Tymczasem jej autentyczność nie jest niczym więcej niż fikcją twórczości nieskażonej zachodnimi wpływami i uwikłaniami¹⁰².

Niektórzy badacze zwracają uwagę na manipulacje, których dopuszczają się aborygeńscy artyści na własnych życiorysach, aby uczynić siebie bardziej autentycznymi na wzór zachodni – zatajają informacje na temat swojej działalności czy ról w chrześcijańskich instytucjach kościelnych¹⁰³. Mamy do czynienia z modelowym przykładem sytuacji, w której „aby być,

¹⁰⁰ S. Errington, *op. cit.*, s. 223.

¹⁰¹ M. Poprzęcka, *Miejsce dzieła*, w: M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (red.), *Miejsce rzeczy-wiste – miejsce wyobrażone*, Lublin 1999, s. 65–67.

¹⁰² D. Wolska, *Sztuka w świetle cienia muzeum antropologicznego*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru...*, *op. cit.*, s. 263.

¹⁰³ E. Kjellgren, *Painting for Corroboree, Painting for Kariya: Contemporary Art in the East Kimberley, Western Australia*, w: A. Herle, N. Stanley, K. Stevenson, R.L. Welsch (red.), *Pacific Art. Persistence, Change and Meaning*, Adelajda 2002, za: D. Wolska, *op. cit.*, s. 261.

kim się jest, trzeba czasami udawać, iż się jest, kim się nie jest”¹⁰⁴. Artyści „sztuki prymitywnej” obecnej w świecie sztuki przez instytucje Zachodu (muzea, domy aukcyjne, galerie, targi sztuki) stają się w tym sensie „maszynami do wytwarzania Inności”¹⁰⁵ – Inności jednakże nie jakiegokolwiek, ale takiej właśnie, jaką ukształtował Zachód. Modernistyczne, kolonialne pragnienie „oswojenia Innego” przy zachowaniu jego pociągającej „prymitywności” i pierwotności znajduje swój wyraz w uwielbieniu autentycznej (i przez to kryterium oswojonej) „sztuki prymitywnej”. Kategoria autentyczności stała się tak pociągająca, że nawet próby krytycznej jej oceny podczas sympozjum zorganizowanego przez czasopismo „African Arts” w 1976 roku na temat „Autentyzmu w sztuce afrykańskiej”, którego pokłosem był specjalny tom zatytułowany „Podróbki, fałszerze i podrabianie” (*Fakes, Fakers and Fakery*), nie przyniosły żadnych rewolucyjnych rezultatów ani rozstrzygnięć¹⁰⁶. A problem autentyczności nadal nie jest w żaden sposób rozwiązany.

Afrykański pisarz Yambo Ouologuema w swojej powieści *Le devoir de violence*¹⁰⁷, opisując z pozycji krytyki postkolonialnej praktyki „alterityzmu” (a więc konstruowania i celebrowania siebie jako Innego¹⁰⁸), pisze z ironią (zastępując nazwisko Leo Frobeniusa, odkrywcy brązów z Ife, wymyślonym „Shrobenius”):

Już wtedy trudno było natrafić na stare maski, ponieważ Shrobenius oraz misjonarze szczęśliwie zdolali przechwycić je wszystkie. Tak więc Saif – a praktyka taka wciąż się utrzymuje – przysypywał tandetne kopie cetnarem ziemi lub zanurzał je w stawach, jeziorach, bagnach i oczkach błota, aby je następnie ekshumować i sprzedać za niebotyczne ceny **niepodejrzewającym niczego poławiaczom perełek ko-**

¹⁰⁴ Trawestuję tu nieco tytuł artykułu Zbigniewa Białasa pt. *Mniej niż ćwierć? O pilnej potrzebie rewizjonizmu w studiach postkolonialnych, albo: wybrane powody, dla których aby być kim się jest, trzeba czasami udawać, iż się jest kim się nie jest*, „Er(r)go” 2005, nr 10.

¹⁰⁵ S. Suleri, *Meatless Days*, Chicago 1989, s. 105. Za: K.A. Appiah, *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku*, tłum. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 163.

¹⁰⁶ Por. J. Clifford, *op. cit.*, s. 241, przyp. 4.

¹⁰⁷ Fragment powieści opublikowany został pod tytułem *Prawo przemocy* w „Literaturze na Świecie” 1976, nr 4.

¹⁰⁸ K.A. Appiah, *op. cit.*, s. 160.

lekcjonerskich. Owe trzyletnie maski reklamowano jako nasycone powagą czterech wieków cywilizacji¹⁰⁹.

Jak zauważa dalej Kwame Anthony Appiah, międzynarodowe urynkowanie sztuki afrykańskiej (w naszym kontekście „prymitywnej”) nałożyło na artystów wymóg „wytwarzania Inności”. Wymyślone „Afryka”, „Oceania”, „Ameryka Południowa” pojawiać się bowiem mogą tylko w określonej formie.

Rozbrajająca hipokryzja Zachodu polega na tym, że za kryterium uznania czegoś za „autentyczną sztukę prymitywną” przyjął fakt bycia wytworem sprzed epoki kolonialnej, z czasów nieskażonych „kolonialnym ukąszeniem”, do którego sam doprowadził. Im mniej ma coś wspólnego z Zachodem, tym bardziej Zachód to ceni, odmawiając „artystom prymitywnym” prawa do mówienia własnym głosem, głosem rodzącym się w zglobalizowanym i skreolizowanym świecie. Jednym słowem, im bardziej jesteś prymitywny, tym więcej ci zapłacimy¹¹⁰.

Neotradycjonalizm, którego główną cechą jest nakierowanie na odbiorcę z Zachodu¹¹¹, doprowadził do sytuacji, w której wykształcone na sposób zachodni „tubylcze” elity pożądamy dzieł zgodnych z kanonem narzuconym z zewnątrz, lekceważąc dynamikę istoty ich własnej „sztuki prymitywnej”.

Obok tego na szczęście równolegle funkcjonuje przestrzeń działalności tych, którzy nie chcą odgrywać fałszywej roli Innego, ale przekraczając istniejące kanony, poszukują Siebie.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 162.

¹¹⁰ Trzeba jednak przyznać, że problem tu przedstawiany dotyczy współcześnie raczej szerokiego grona odbiorców niż profesjonalnych dealerów i kolekcjonerów tej sztuki. Znane w ich świecie argumenty krytyczne względem zachodniej koncepcji „autentyczności” zmieniły charakter porad dla kolekcjonerów dotyczących tej kwestii. Obecnie sugerują one kierowanie się oceną, czy dany obiekt rzeczywiście był używany w celach ceremonialnych, rytualnych i został stworzony przez ludy tubylcze. Podkreśla się, że „autentyczności” obiektu nie można już dłużej uzależniać od jego przynależności do przedkolonialnej przeszłości czy determinować stworzeniem przez ludy niemające kontaktu z innymi kulturami. Wskazuje się nawet na zachodni system nadawania autentyczności, którego świadomość każe zawsze zapytać o to, kto, z jakiej pozycji, w jakim celu określił jakiś obiekt jako autentyczny. Por. informacji na stronie internetowej dla handlarzy: *Tribal Art Information Service* <http://www.paleobree.com/page3.htm> (30.03.2010).

¹¹¹ K.A. Appiah, *op. cit.*, s. 151.

Odkrywanie Innego: pozaeuropejskie artefakty w europejskich gabinetach osobliwości

Odkryć

1. odsłonić to, co było zakryte
2. zsunąć lub podnieść jakieś nakrycie, które kogoś lub coś przykrywało
3. poznać rzecz dotąd nieznaną, natrafić na coś, o czego istnieniu nie wiadano
4. zwrócić uwagę na coś dotąd niezauważonego¹.

Wprowadzenie

Historia kolekcjonowania obiektów z Nowego Świata (nienazywanych w tym rozdziale „sztuką prymitywną” z racji tego, iż pojęcie to pojawia się dopiero w XIX wieku) pokazuje znaczenie takich pojęć, jak rzadkość, wartość, ciekawość i osobliwość w europejskim świecie kolekcjonerskim XVI, XVII i XVIII wieku. Pojęcia te oczywiście zmieniały swoje znaczenie w ciągu tych trzech stuleci, a wraz z nimi zmieniały się też zbiory kolekcjonerów. Wszelkie zmiany odzwierciedlały zaś dynamiczny charakter relacji Starego i Nowego Świata, naznaczonych w początkowym okresie ekspansją niemającą jeszcze charakteru cywilizacyjnego, dopiero w późniejszych wiekach zdominowanych walką mocarstw o nowe terytoria i kolonizacją o charakterze cywilizacyjnym².

Początkowo tym, co kierowało pierwszych odkrywców i żeglarzy na nieznanie morza, było poszukiwanie nowej drogi do Azji – jedyne kontynentu, o którym posiadano bliższe informacje, dzięki odkrytym na nowo relacjom z podróży Marco Polo (1254–1324). Poszukiwano nowych

¹ Słownik języka polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl>.

² Zwraca na to uwagę Jan Kieniewicz w: *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003, s. 184–196.

źródeł przypraw, złota, pereł, zwłaszcza po 1453 roku, kiedy Turcy zdobyli Konstantynopol, tworząc Imperium Osmańskie i zablokowali dotychczasowe szlaki handlowe łączące Europę z Azją. Do dalekich i ryzykownych wypraw zachęcała trudna sytuacja ekonomiczna (kryzys XIV–XV wieku³) i wewnętrzna, związana m.in. z upadkiem rycerstwa i umacnianiem się władzy monarszej z jednej strony, z drugiej zaś z niepokojami religijnymi, wywołanymi reformacją i kontrreformacją⁴. Pierwsza fala ekspansji europejskiej była powodowana nie tyle pragnieniem zdobycia nowych ziem, co europejskimi problemami wewnętrznymi, w tym ścieraniem się państw o prymat w handlu na morzach.

O wytyczenie nowych szlaków morskich do Indii konkurowali ze sobą Portugalczycy i Hiszpanie. W czasach Henryka Żeglarza (1394–1460) Portugalczycy stopniowo opanowywali zachodnie wybrzeże Afryki, a za rządów Izabeli I Katolickiej (1474–1504) Hiszpanie, dzięki wyprawom Krzysztofa Kolumba, stali się pierwszymi władcami Nowego Świata, docierając do Ameryki Środkowej i Południowej. Również Anglicy za panowania Henryka VII (1485–1509) rozpoczęli na własną rękę szukanie alternatywnej drogi do Azji (przejście północno-zachodnie). W efekcie wyprawa pod dowództwem Giovanniego Caboto zakończyła się odkryciem Ameryki Północnej.

W wieku XVII powstają wielkie międzynarodowe koncerny handlowe: Brytyjska Kompania Wschodnioindyjska (BEIC, 1600), Holenderska Kompania Wschodnioindyjska (VOC, 1602), Duńska Kompania Wschodnioindyjska (DOK, 1616), Holenderska Kompania Zachodnioindyjska (WIC, 1621), Francuska Kompania Wschodnioindyjska (CIO, 1664), wreszcie, już w wieku XVIII – Szwedzka Kompania Wschodnioindyjska (SOIC, 1731). Sukcesy większości tych przedsiębiorstw wpływają na przyspieszenie urbanizacji, merkantylizację i rozwój klasy mieszczańskiej w całej Europie. Wiek XVII nazywany jest Złotym Wiekiem, nie tylko w Holandii.

Wraz z rozwojem zamorskiego handlu rozwija się rynek dzieł sztuki (do połowy XVIII wieku centrum aukcyjnym Europy jest Amsterdam),

³ Por. M. Małowist, *Europa i jej ekspansja XIV–XVII w.*, Warszawa 1993.

⁴ Por. J. Kieniewicz, *op. cit.*

aukcjom publicznym zaczynają towarzyszyć pierwsze drukowane katalogi (w Holandii już od 1616), pojawiają się eksperci, znawcy i komisarze aukcji⁵.

Ekspansja poza dotychczasowy, bezpieczny europejski horyzont wyzwala ciekawość odkrywanego Innego, rozbudza pożądanie wiedzy o Nowym Świecie, dodatkowo podniecane przez publikowane relacje z podróży i podbojów. Warto zauważyć, że brak w owym czasie pojęć, które umożliwiły XIX-wieczne wartościowanie, takich jak rasa i cywilizacja, powodowało, że inność opisywana jest w odmiennych kategoriach: jak pisze Norbert Elias, przejmując to pojęcie od Erazma z Rotterdamu, raczej *civility* (którą można przetłumaczyć jako ogładę obyczajów) niż *civilisation* (jako najwyższego poziomu kultury)⁶. Zauważano oczywiście odmienności w wyglądzie fizycznym (kolor skóry, rysy twarzy, wygląd włosów), jednak to zwłaszcza obyczaje i styl życia przesądzały o pojawieniu się wyraźnego poczucia obcości, połączonego z przekonaniem o wyższości moralnej (bo choćby ubranej) grupy Europejczyków⁷.

Odmienny wygląd zewnętrzny oczywiście fascynował. Wielkie powodzenie, jakim cieszyły się dwudziestopięciotomowe *Grands Voyages* Théodore'a de Bry (wydawane w latach 1590–1634), z pewnością zawdzięczały także graficznym ilustracjom, ukazującym spotkanie Starego i Nowego Świata⁸. Choć sam de Bry nigdy nie był w Ameryce, ryciny sporządzone jego ręką na podstawie uzyskanych informacji wpłynęły na ukształtowanie się wyobraźni Europejczyków o Nowym Świecie⁹. Wyobraźnią tą zawładnęły także przywożone artefakty pozaeuropejskie. Czym były one dla

⁵ Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001, s. 59.

⁶ N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980, s. 65. Za: K. Brits, A. Cichocka, *Zróżnicowanie przekazów niewerbalnych w społeczeństwie wielokulturowym – przykład Afryki Południowej*, w: J. Isański (red.), *Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009, s. 42.

⁷ Por. K. Brits, A. Cichocka, *op. cit.*, s. 43.

⁸ Po śmierci Théodore'a de Bry w 1598 roku kolejne tomy były wydawane przez jego rodzinę i objęły, oprócz podboju obu Ameryk, także wyprawę do Azji.

⁹ Więcej: M. van Groesen, *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Lejda–Boston 2008.

europejskich kolekcjonerów w wiekach, w których granice świata i ludzkiego umysłu sięgnęły poza wszelkie wyznaczone do tej pory horyzonty?

3.1. Wokół kolekcji, ciekawości i osobliwości

Zbieracz, szaleniec, spekulant, humanista, uczoney – a więc kolekcjoner. Pasja gromadzenia, miłość do rzeczy, namiętność do świata materii, pożądlivość oka – a więc kolekcjonerstwo. Zbiór cudowności, osobliwości, wspaniałości, rzeczy rzadkich, dziwnych, nieznanych lub po prostu pięknych – a więc kolekcja. Te nieco emfaticzne określenia oddają w przybliżeniu istotę kolekcjonowania, które jest niezwykłą metodą i formą przekazu wiedzy o świecie, przyrodzie i człowieku. Być może mającą niemalże pierwotny charakter, jak nieco przewrotnie stwierdzają John Elsner i Roger Cardinal:

Pierwszym kolekcjonerem był Noe. Adam nadał zwierzętom imiona, ale to Noe musiał je zgromadzić: „Spośród wszystkich istot żyjących wprowadź do arki po parze, samca i samicę, aby ocalały wraz z tobą od zagłady. Z każdego gatunku ptactwa, bydła i zwierząt pełzających po ziemi po parze; niechaj wejdą do ciebie, aby nie wyginęły” (Księga Rodzaju, 6,19-20). Przy groźbie potopu trzeba działać szybko. Cokolwiek zostanie przeoczone, zostanie też stracone na zawsze: między włączeniem a wyłączeniem nie ma pół-środków. Kolekcja jest jedynym bastionem przeciwko upływowi czasu. A Noemu, prawdopodobnie jako jedynemu spośród kolekcjonerów, udało się stworzyć zbiór kompletny, przynajmniej tak każe nam wierzyć Biblia. (...)

Mamy tu do czynienia z ratowaniem w najsilniejszym tego słowa znaczeniu, nie ze zwykłym przechowaniem, ale z ocaleniem od wyginiecia – kolekcjonowaniem jako ratowaniem. (...) **W micie o Noem, jako pierwotnym kolekcjonerze (*ur-collector*), rozbrzmiewają bowiem wszystkie tematy istoty kolekcjonowania: pożądanie i nostalgia, ratowanie i utrata, pragnienie zbudowania kompletnego i trwałego systemu przeciwko niszczącej sile czasu¹⁰.**

¹⁰ J. Elsner, R. Cardinal, *Introduction*, w: J. Elsner, R. Cardinal (red.), *The Culture of Collecting*, Londyn 1994, s. 2. Redaktorzy tej znakomitej publikacji zwracają już od pierwszych stron uwagę na to, że samo pojęcie kolekcjonowania powinno być rozumiane dużo szerzej, niż zwykle się do tej pory je traktować. Choć nie podejmują się głębszej analizy takich, bardzo delikatnie mówiąc, „osobliwych” z moralnego punktu widzenia przykładów kolekcjonowania, połączonych z etykietkowaniem, klasyfikowaniem i segregowaniem, jakim był

Metafora „arki Noego” jako „pierwszej wielkiej kolekcji” ma swoje namacalne potwierdzenie w epoce ciekawości – powstające licznie na początku XVII wieku wyspecjalizowane sklepy z przedmiotami egzotycznymi przyciągały sugestywnymi nazwami: „Sklep indyjski” w Lizbonie i właśnie „Arka Noego” w Paryżu miały rzesze swoich oddanych bywalców i kupujących¹¹. Nazwę „Arka” nosił również gabinet osobliwości Johna Tradescanta¹², a Georg Horn oraz Athanasius Kircher (który zasłużył sobie na określenie „ostatniego człowieka, który wiedział *wszystko*”¹³) wydawali swoje dzieła pod tytułem – jakżeby inaczej – „Arka Noego”¹⁴. Biblijna metafora jawiła się jako wszechobejmująca dla wszystkich aktów kreacji Boga i napełniała mikrokosmosy ludzkiego poznania makrokosmosem znaczeń...

Kolekcje, kolekcjonerzy i kolekcjonerstwo splatają się w jedno ze swoją epoką, jej historią, nauką i kulturą, jednocześnie tworząc odrębne pole badań – historię kolekcjonerstwa. Jak stwierdza jej wybitny badacz, Krzysztof Pomian:

Kolekcje stanowią więc dla nas dziedzinę *sui generis*, której dzieje nie pokrywają się z dziejami sztuki ani z dziejami nauk, ani z dziejami historii.

np. Holocaust, uczulają, że pojęcie to, połączone z kolekcjonerską gorliwością, w zależności od kontekstu, może przybrać nawet najbardziej dramatyczne znaczenie. Zwracają przy tym uwagę na antropologiczny kontekst kolekcjonowania, gdzie „czystość” jest odwrotną stroną „nieczystości” (nawiązanie do M. Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007), „swojskość” odbiciem lustrzanym „obcości”, a ich namacalnym wyrazem – procesy „włączania” i „wylączania”. *Ibidem*, s. 4–5.

¹¹ I. Yaya, *Wonders of America. The Curiosity Cabinets as a Site of Representation and Knowledge*, „Journal of the History of Collections” 2008, t. 20, nr 2, s. 179.

¹² *Ibidem*, s. 174.

¹³ Jak w tytule książki pod redakcją P. Findlen: *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, Nowy Jork 2004.

¹⁴ G. Horn, *Arca Noe sive historia imperiorum et regnorum* (Lejda, 1666); A. Kircher, *Arca Noë* (Amsterdam, 1675). Za: I. Yaya, *op. cit.*, s. 174. U Kirchera przedmiotem rozważań jest właśnie arka jako model wszystkiego, doskonały przejaw boskiej inteligencji. Więcej na ten temat, jak również o wpływie rozumowania Kirchera na późniejsze pokolenia badaczy zob.: O. Breidbach, M.T. Ghiselin, *Athanasius Kircher (1602–1680) on Noah’s Ark: Baroque „Intelligent Design” Theory*, „Proceedings of the California Academy of Science” 2006, IV seria, t. 57, nr 36, s. 991–1002.

Dzieje te są – czy raczej powinny być – samodzielną gałęzią historii, skupioną na przedmiotach niosących znaczenie, na semioforach, ich wytwarzaniu, ich krążeniu i ich „konsumowaniu”, które dokonuje się, poza wyjątkowymi przypadkami, za pośrednictwem samego wzroku i nie powoduje w związku z tym ich fizycznego niszczenia. **Historia wytwarzania semioforów spotyka jednak historię sztuki, nauki i historii, semioforami bowiem są najoczywściej dzieła sztuki, a również produkty przyrody, przedmioty egzotyczne czy relikty przeszłości.** Historia obiegu semioforów spotyka **historię gospodarczą**, tam zwłaszcza, gdzie zajmuje się powstawaniem i rozwojem rynku semioforów. Historia „konsumpcji” wreszcie spotyka **historię umysłowości i historię społeczną**, pierwszą wówczas, gdy studiuje sposoby klasyfikowania przedmiotów i nadawane im znaczenia; drugą – gdy zajmuje się tymi, którzy je pokazują, i tymi, którzy przychodzą je oglądać. **Umieszczona na skrzyżowaniu wielu dróg, historia kolekcji jawi się więc jako jedna z uprzywilejowanych odmian historii kultury**¹⁵.

Historia, a wraz z nią również teoria kolekcjonerstwa, muszą więc sprostać wyzwaniom stawianym przez różne dyscypliny, odpowiedzieć na pytania wyznaczone przez różne paradygmaty i perspektywy badawcze, zadowolić jakże często odmienne metodologie, by wreszcie – odnaleźć się na ich pograniczu. Tylko nieliczni teoretycy kolekcjonerstwa podejmą się próby całościowego zarysowania problematyki kolekcjonowania¹⁶. Różnorodność czasu, miejsca, charakteru i rodzaju zbiorów sprowadza bowiem do wspólnego mianownika tylko jedno – sama czynność gromadzenia przedmiotów, czasem pogardliwie określana zbieractwem, czasem z podziwem i zazdrością nazywana właśnie kolekcjonerską pasją. Dwie rzeczy odróżniają jednak zwykłe „zbieractwo” od kolekcjonowania. Po pierwsze, fakt czerpania przyjemności z oglądania obiektów kolekcji, o której pisze Manfred Sommer¹⁷. Po drugie, kolekcjonowanie, w odróżnieniu od przypadkowości gromadzenia, jak sugeruje łacińskie *colligere* (łączyć razem¹⁸),

¹⁵ K. Pomian, *op. cit.*, s. 14.

¹⁶ Zob. np. na temat filozofii i psychologii procesu kolekcjonowania w Europie: S. Pearce, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londyn 1995, a na temat jego historii najnowszej, monumentalne dzieło A. MacGregora, *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth century*, New Haven–Londyn 2007.

¹⁷ M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003, s. 46–59.

¹⁸ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1990, s. 267 (hasło: kolekcja).

zakłada istnienie jakiegoś systemu selekcji obiektów, ich „łączenia razem” i wystawiania – a więc poddawania oglądowi¹⁹. Kolekcjonowane jest wszystko i w zasadzie każdy może być kolekcjonerem: „(...) wszystko, co istnieje, nadaje się na to, by zwrócić uwagę zbieracza”²⁰. W triadzie trzech pojęć: kolekcjonerstwo, kolekcjoner i kolekcja tylko jednak dla tego ostatniego udaje się stworzyć w miarę jasną, bo opisowo pojemną i dość ogólną definicję.

Kolekcja to:

(...) każdy zespół przedmiotów naturalnych lub wytworów działalności ludzkiej, utrzymywanych czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, poddanych szczególnej opiece w miejscu zamkniętym, przystosowanym do tego celu i wystawionym do oglądania²¹.

Co ważne: te ostatnie cechy kolekcji, a więc poddanie przedmiotów szczególnej opiece w miejscu zamkniętym i wystawienie ich do oglądania, świadczą o tym, że pojęcie kolekcji, choć wydawałoby się europejskie *par excellence*, znajduje zastosowanie w odniesieniu do wszelkich społeczeństw – w tym także do analizowanych w niniejszej pracy „społeczeństw pierwotnych”. Podkreśla ten fakt Krzysztof Pomian, pisząc:

(...) powinniśmy przyjąć, że kolekcje istnieją również w tzw. społeczeństwach pierwotnych, i włączyć do naszych rozważań *churinga Australijczyków, vaygu’a Triobriandczyków*, które Malinowski słusznie porównuje do klejnotów koronnych w Europie²², egzemplarze narzędzi przechowywane podobno w wioskach Bambara i pokazywane podrostkom podczas obrzędów inicjacyjnych, a także – rzecz jasna – statuetki, maski, okrycia i wszelkie wyroby z miedzi ludów północno-zachodniego wybrzeża Ameryki. Wszystkie te przedmioty są utrzymywane tymczasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, poddane szczególnej ochronie w miejscach zamkniętych, przystosowanych specjalnie do tego i wystawione do oglądania. Wszystkie one, bez wyjątku, pełnią funkcję pośredników między widzami a światem niewidzialnym, o którym mówią mity, opowieści i historie. (...)

¹⁹ Por. G. Świtek, *Writing on Fragments. Philosophy, Architecture and the Horizons of Modernity*, Warszawa 2009, s. 98. Także: M. Sommer, *op. cit.*, s. 66 i nast.

²⁰ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 13.

²¹ K. Pomian, *op. cit.*, s. 22.

²² *Vaygu’a* – klejnoty, kosztowności. Krzysztof Pomian odwołuje się tu do najslawniejszej pracy Bronisława Malinowskiego *Argonauci Zachodniego Pacyfiku* (1922). Zob. podrozdział 5.2.

kolekcja jest instytucją o zasięgu powszechnym, co nie powinno dziwić, zważywszy na powszechny zasięg przeciwstawienia świata widzialnego niewidzialnemu²³.

Kolekcje są zjawiskiem wielowymiarowym i „faktem antropologicznym”²⁴, którego analiza powinna mieć charakter interdyscyplinarny. Uświadamiamy to sobie z jeszcze większą mocą, gdy przyjrzymy się zawiłościom terminologicznym i dyskusjom badaczy spierających się o to, czy dana kolekcja jest (wedle tradycji niemieckiej) *Kunst-, Schatz-, Naturalien-, Raritäten-* czy też *Wunderkammer*, (wedle tradycji włoskiej) *studio, studiolo, museo, guardaroba, tesoro* czy też *galeria*, (wedle tradycji angielskiej) *repository, gallery* czy też *cabinet*.

Tak jak wielowymiarowe są kolekcje, tak wielowymiarowy charakter ma także pojęcie ciekawości²⁵, będące przedmiotem refleksji od czasów starożytnych i słynnego stwierdzenia z *Metafizyki* Arystotelesa: „Wszyscy ludzie z natury pragną wiedzieć”, co później związane jest z zamiłowaniem do osobliwości²⁶.

Wielu badaczy²⁷ wskazuje, że pojęcie ciekawości (współcześnie: „ciekawcy; 1. «interesujący się czymś, pragnący coś wiedzieć; też: charaktery-

²³ K. Pomian, *op. cit.*, s. 41–42.

²⁴ *Ibidem*, s. 13.

²⁵ Problemатyczne jest, czy pojęcie ciekawości może być w ogóle traktowane i studiowane jako pojęcie, tak jak dzieje się to w przypadku pojęć takich jak: sztuka, kultura, cywilizacja. Zwraca na to uwagę Neil Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oksford 2004, s. 41–59, który również modyfikuje wprowadzone przez Krzysztofa Pomiana pojęcie kultury ciekawości na rzecz dyskursu o ciekawości. Por. N. Kenny, *The Metaphorical Collecting of Curiosities in Early Modern France and Germany*, w: R.J.W. Evans, A. Marr (red.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot 2006, s. 43–62.

²⁶ Więcej na temat Arystotelesowskiej refleksji nad ciekawością (*perierga*) i osobliwością (*thauma*) w: L. Daston, K. Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, Nowy Jork 1998.

²⁷ M.in. właśnie N. Kenny (zob. wyż.); S. Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford 1991; B. Benedict, *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago 2001; M.B. Campbell, *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe*, Ithaka–Londyn 1999; P.G. Platt (red.), *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture*, Londyn–Newark 1999. Podaję za: A. Marr, *Introduction*, w: R.J.W. Evans, A. Marr, *op. cit.*, s. 2. Także: M. Swann, *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England*, Filadelfia 2001.

styczny dla takiej osoby»; 2. «budzący zainteresowanie»²⁸), tak jak i pojęcie osobliwości (obecnie: „osobliwy «zwracający uwagę, nie taki jak inni; też: dziwaczny»”²⁹) nie tylko nie mają wyraźnie określonych granic leksykalnych, ale również jako pojęcia-idee są właściwie „niestudiowalne”. Co więcej, ich współczesne znaczenie i rozumienie jest bardzo odległe od tego, jakie nadawano im w czasach nowożytnych. Jednak są to równocześnie kluczowe pojęcia w badaniach nad kulturą wieków XVI–XVIII.

W tym kontekście, obok przywoływanego wielokrotnie Krzysztofa Pomiana jako twórcy pojęcia kultury ciekawości, należy wspomnieć także Hansa Blumenberga. Ten wybitny niemiecki filozof, badacz pojęć i metafor, poświęcił pojęciu ciekawości trzecią część swojego dzieła *The Legitimacy of the Modern Age* (1983), zatytułowaną *The ‘Trial’ of Theoretical Curiosity* (oryg. *Der Prozess der theoretischen Neugierde* z 1966 roku), która stała się punktem odniesienia dla wszystkich późniejszych badaczy „ciekawości” i „osobliwości” różnych epok, od starożytności aż po wieki XVI–XVIII. Teza Blumenberga jest następująca: ciekawość, rozbudzona i ujęta w naukowe ramy przez starożytnych (Platona, Arystotelesa, stoików itp.), dążących do objęcia teorią poznania dostępnego im świata, przez Ojców Kościoła (zwłaszcza św. Augustyna) została potraktowana jako zło (*mala curiositas*) gdyż za jej sprawą człowiek sprzeciwił się Bogu i dopuścił grzechu pierworodnego; św. Augustyn uznał ją za negatywną namiętność duszy³⁰. Pogląd ten został przełamany dopiero w XVI wieku, którego kulminacją była rewolucja naukowa, zapoczątkowana przez „przewrót kopernikański”. Ten sposób potraktowania „procesu ciekawości”, choć przez wielu innych badaczy krytykowany³¹, nakreśla przemiany w jej postrzeganiu, wskazując

²⁸ Za: *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl>.

²⁹ Za: *ibidem*.

³⁰ M. Popczyk, *op. cit.*, s. 63–70.

³¹ Por. A. Marr, *Introduction*, w: R.J.W. Evans, A. Marr (red.), *op. cit.*, s. 7–8. Teza ta została skrytykowana jako co prawda „kuszająca”, ale nieprawdziwa narracja, m.in. przez Krzysztofa Pomiana, z uwagi na jego przekonanie, że ciekawości nie można studiować jako idei, pojęcia, ale jako zachowanie i to w całym jego kontekście społecznym, intelektualnym i kulturowym. Zwraca na to uwagę Alexander Marr, *ibidem*. Również Dominik Collet zauważa, że „rewolucja naukowa” nie objęła wielu dziedzin kultury nowożytnej, w tym nie wpłynęła znacząco na proces poznawania Nowego Świata, por. D. Collet, *Die Welt in der*

na wyzwalającą rolę nauk nowożytnych w przełamywaniu autorytatywnych ograniczeń narzuconych przez Ojców Kościoła. Za największego obrońcę idei ciekawości w owych czasach uważa się Thomasa Hobbesa (1588–1679), który twierdził wręcz, że to właśnie ciekawość, a nie rozum, odróżnia ludzi od zwierząt³².

Osiągnięcia nauk nowożytnych, przenikające wieki XVI–XVIII, są głównym rysem tworzonej przez ówczesną elitę intelektualną kultury czy też epoki ciekawości, która w Europie „rządziła podczas bezkrólestwa między epoką teologii a epoką nauki”³³.

Epoka ta była nacechowana poszukiwaniem osobliwości, cudowności, które uwydatniały zarazem potęgę geniuszu człowieka i natury. Współczesne znaczenie pojęcia osobliwości konotuje takie pojęcia, jak rzadkość i niezwykłość: „osobliwość – «coś, co występuje rzadko i zwraca uwagę swoją niezwykłością»”³⁴. Łacińskie odpowiedniki: *mirabilis* (przezdziwny, godny podziwu, cudowny) oraz *mirari* (dziwić się, podziwiać, przyglądać się) mają wspólny rdzeń *mir*³⁵. Idąc tym tropem, Anthony Alan Shelton wskazuje, że celem kolekcji mirabiliów było „odzwierciedlenie” (ang. *mirror*) świata, w którym Bóg zajmował centralne miejsce³⁶. Innymi słowy, pisze Gabriela Świtek:

(...) znaczenie zebranych obiektów oparte było na kosmologicznym paradygmacie, w którym próbki wszystkiego, co można odnaleźć w makrokosmosie, formują mikrokosmos, bez utraty symbolicznej więzi między nimi³⁷.

Pojęcie osobliwości, centralne dla epoki ciekawości, staje się problematyczne wraz z nadejściem epoki nauki. Odrzuci ona symboliczne związki

Stube: *Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Getynga 2007, s. 349–351.

³² E. Bujok, *Ethnographica in early modern Kunstkammern and their perception*, „Journal of the History of Collections” 2009, t. 21, nr 1, s. 21.

³³ K. Pomian, *op. cit.*, s. 88.

³⁴ *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl>.

³⁵ Por. W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 335 oraz G. Świtek, *op. cit.*, s. 99.

³⁶ G. Świtek, *op. cit.*, s. 99.

³⁷ *Ibidem*.

i korespondencje na rzecz suchej taksonomii. Symboliczny mikrokosmos gabinetu zostanie zastąpiony klasyfikacyjnym łańcem nauk przyrodniczych.

3.2. *Kunstkammer* czy *Wunderkammer*? Idea gabinetów osobliwości

W II połowie XVI wieku w wyniku trwającego „dyskursu o ciekawości” władców, poetów, pisarzy, uczonych, księży, urzędników, kupców i papieży ogarnia moda na kolekcjonerstwo³⁸ lub wręcz szaleństwo kolekcjonowania³⁹. Choć europejskie dwory i instytucje religijne gromadzą skarby i cudowności ze świata już dużo wcześniej, dopiero uczynienie z gabinetów „miejsc reprezentacji i wiedzy” staje się produktem intelektualnego i ekonomicznego przewrotu okresu renesansu⁴⁰.

Gabinety czy szerzej: prywatne kolekcje stają się tak liczne (w źródłach z epoki dane mówią o setkach⁴¹), że nie sposób pominąć ich znaczenia jako zjawiska społecznego i kulturowego.

Stają się dowodem na to, że potrzeba porządkowania i klasyfikowania pojęć, przedmiotów i wytworów natury jest wrodzoną cechą człowieka. Pozwala mu wyławiać z chaosu docierających do niego bodźców i informacji zarówno te, które są ważne dla jego instynktu przetrwania, jak i takie, które pobudzają jego intelekt, prowadząc do twórczego ożywienia. Jednocześnie osławiają lęk przed nieznanym, bo dopiero odkrywanym Innym i – nagle – dramatycznie powiększonym światem dzięki dostarczeniu ram myślowych dla postrzegania obcości. Próba ogarnięcia złożoności wszechświata, cudów natury i osobliwości będących wytworem człowieka musiała znaleźć dla siebie formę. Makrokosmos został zminiaturyzowany, aby stał się bliższy człowiekowi. W wieku XVI dzięki wielkim odkryciom geograficznym i naukowym (jak m.in. publikacja

³⁸ *Ibidem*, s. 54.

³⁹ I. Yaya, *op. cit.*, s. 174.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Krzysztof Pomian podaje informacje zgromadzone przez Pierre’a Borela (1620–1671), który, sam posiadając gabinet osobliwości, znalazł 163 inne gabinety we Francji i 44 w 28 innych miastach między Litwą a Hiszpanią. K. Pomian, *op. cit.*, s. 70.

De revolutionibus orbium coelestium w 1543 roku w Norymberdze) powoli pojawia się wśród intelektualnych elit Europy świadomość ogromu wszechświata⁴². Zaczynają powstawać jego miniatury: mikrokosmosy – gabinety, w których gromadzono, porządkowano, opisywano i studiowano *miscellanea* (z łac. rozmaitości) i *mirabilia* (z łac. cudowności, osobliwości), przyglądano się *rerum omnium rariorum* (z łac. wszystkim rzeczom rzadkim) z całego, dostępnego poznaniu człowieka, świata. *Silva rerum* (z łac. las rzeczy) musiała być oczywiście w jakiejś mierze poddana kategoryzacji i klasyfikacji. Idea gabinetu osobliwości zasadza się bowiem na ukazaniu, że:

(...) jest on miejscem, gdzie wszechświat jako całość staje się widzialny za pośrednictwem przedmiotów zdolnych reprezentować podstawowe kategorie istot i rzeczy i, ewentualnie, klasy, na jakie owe kategorie się dzielą⁴³.

Prace tak wybitnych uczonych, jak Ulisses Aldrovandi⁴⁴ (1522–1605) czy Konrad Gesner⁴⁵ (1516–1565), przyczyniały się do wyznaczania naukowych sposobów porządkowania gabinetów kolekcjonerów⁴⁶. Jednak za pierwszego na polu ich naukowego opisywania uznaje się Samuela Quiccheberga (1529–1567), który swoim traktatem *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* z 1565 roku (w literaturze przedmiotu często określanym skrótowo jako *Theatrum*) położył fundament pod teorię muzealnictwa, zwłaszcza w Niemczech, wpływając na układ i klasyfikację wspaniałej monachijskiej kunstkamery⁴⁷. W jednym miejscu pod jednym szyldem

⁴² Źródła kosmograficzne powstałe w opisywanym tutaj okresie XVI–XVIII wieku i ich wpływ na postrzeganie obyczajów i społeczeństw pozaeuropejskich opisuje nieco szerzej również Isabel Yaya, *op. cit.*

⁴³ K. Pomian, *op. cit.*, s. 73.

⁴⁴ Nazywany „ojcem historii naturalnej”, autor *Ornithologiae, hoc est de vibus historia libri XII* (1599); *Ornithologiae tomus alter* (1600); *De animalibus insectis libri septem, cum singulorum iconibus ad vivum expressis* (1602); *Ornithologiae tomus tertius, ac postremus* (1603).

⁴⁵ Nazywany „ojcem nowożytnych nauk przyrodniczych”, szwajcarskim Pliniuszem i geniuszem erudycji, autor *Bibliotheca Universalis* (1545); *Pandectarum sive partionum universalis libri* (1548); *Partitiones theologicae* (1549).

⁴⁶ Wskazują na nich O. Impey i A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. XVIII.

⁴⁷ Szczegółowe komentarze i tłumaczenie traktatu: H. Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi” von Samuel Quiccheberg,*

podzielono dzięki traktatowi Quiccheberga zgromadzone obiekty przede wszystkim na *naturalia* (przedmioty „stworzone” przez przyrodę) i *artificialia* (przedmioty stworzone przez człowieka). Jemu także zawdzięczamy rozróżnienie między *miraculosarum rerum promptuarium* (*Wunderkammer*) i *artificiorum rerum conclave* (*Kunstkammer*), choć on sam częściej określał pierwsze gabinety raczej jako *Theatrum Sapientiae*, co odzwierciedlać miało ich uniwersalistyczny charakter i ukierunkowanie na poszerzanie wiedzy⁴⁸.

Mając do wyboru kategorie: *artificialia*, *naturalia* i *mirabilia*⁴⁹, należy zadać sobie pytanie, kiedy gromadzone obiekty ze świata pozaeuropejskiego były klasyfikowane jako przynależne do świata natury, kiedy do świata „sztuki” (wytworów człowieka), kiedy zaś do sfery „przedmiotów osobliwych”? Jak zauważają Oliver Impey i Arthur MacGregor:

Kolekcja nazwana *Wunderkammer* czy inna określona jako *Kunstkammer* będą często miały ze sobą wiele wspólnego. Na przykład muszla nautilus była niezwykle pożądanym obiektem dla *Wunderkammer*; gdyby została wygrawerowana przez Bellekina, mogłaby równie dobrze być trzymana w obydwu; gdyby zaś została oprawiona w pozłacane srebro przez Jamnitzera, najprawdopodobniej umieszczona zostałaby w *Kunstkammer*, albo nawet w skarbcu, *Schatzkammer*⁵⁰.

Należy przy tym pamiętać, że *Kunst* (sztuka) w okresie wczesnej nowożytności ma inne od współczesnego znaczenie: w owych czasach oznacza najczęściej wszelkie formy opracowania danego przedmiotu. Dlatego też będą się do niej zaliczać obiekty rzemiosła artystycznego, instrumenty naukowe czy wreszcie broń. Wszystkie one mają na sobie piętno ludzkiej ręki, nie są to więc *naturalia*, ale właśnie *artificialia*⁵¹. Przyglądając się dziejom pojęcia sztuki, można zauważyć, że jej odmienne od dotychczas przyjmowanego znaczenie pojawia się dopiero dzięki Charlesowi Batteux

Berlin 2000. Zob. także: M. Meadow, *Samuel Quiccheberg, the Wunderkammer and the Copious Object*, w: S. Melville (red.), *The Lure of the Object*, Williamstown 2006.

⁴⁸ Za: E. Bujok, *Neue Welten in europäischen Sammlungen: Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004, s. 52.

⁴⁹ I. Yaya, *op. cit.*, s. 174.

⁵⁰ O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. XIX.

⁵¹ Por. D. Collet, *op. cit.*, s. 29. Wydawać by się mogło, że stąd już tylko krok do przeciwstawienia „kultury” i „natury”. Stanie się to jednak dopiero za sprawą Jeana-Jacques’a Rousseau (1712–1778) i jego *Rozprawy o pochodzeniu i podstawach nierówności* z 1755 roku.

i jego dziele *Les beaux arts réduits à un seul principe* z 1747 roku. Od czasów traktatu Batteux sztuka zaczyna znaczyć tyle, co sztuki piękne, a więc należeć do niej będą: malarstwo, rzeźba, muzyka, poezja i taniec oraz dwie do nich zbliżone: architektura i wymowa. W konsekwencji II połowa XVIII wieku stanowi cezurę końcową szerokiego rozumienia sztuki. Jak pisze Władysław Tatarkiewicz:

Przez te długie wieki [V w. p.n.e. do XVI w. n.e. – przyp. H.S.] sztuka była rozumiana jako *wytwarzanie wedle reguł*. Było to pierwsze jej pojęcie. **Lata 1500–1750 były latami przejściowymi**: dotychczasowe pojęcie, choć utraciło dawną pozycję, jednak jeszcze trwało, a nowe już się przygotowywało. Aż koło r. 1750 dawne pojęcie ustąpiło miejsca nowożytnemu. Teraz sztuka znaczyła tyle, co *wytwarzanie piękna*⁵².

W tych „latach przejściowych”, wiekach największego rozkwitu pierwszych prywatnych kolekcji, zbiory mogą zawierać wszystko, a ich właściciele nierzadko traktują siebie jak przyrodników, których badania, prowadzone przez gromadzenie najróżnorodniejszych przedmiotów z całego świata, mogą mieć nieograniczony zasięg.

Te dwieście lat historii kolekcjonowania nie ma oczywiście jednorodnego i statycznego charakteru. Na klasyfikacje i kategoryzacje największy wpływ ma czas: wraz z jego upływem zmienia się wiedza o świecie, pojawiają się nowe obiekty, a te dobrze znane tracą na znaczeniu⁵³; czasem wektor wartości ulega odwróceniu i to, co kiedyś nie było uznawane za rzadkie i cenne, trafia do gabinetowych gablot w charakterze wartościowych przedmiotów godnych podziwu⁵⁴. Zmienia się także kolekcjonerski smak⁵⁵.

⁵² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 33–34.

⁵³ Podawany przez Olivera Impeya i Arthura MacGregora przykład to róg jednorożca, o którym w I połowie wieku XVII wiedziano już, najprawdopodobniej za sprawą badań znakomitego kolekcjonera Ole Worma, że jest po prostu pojedynczym, spiralnie skręconym ciosem wyrastający z górnej szczęki narwala, co znacznie obniżyło oczywiście zarówno prestiż związany z jego posiadaniem w kolekcji, jak i, co za tym idzie, jego wartość rynkową. O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*

⁵⁴ Taką drogę przebył np. serwis majolikowy z 1576 roku w kolekcji Albrechta V, który w inwentarzu *Kunstkammer* pojawia się dużo później, niż rzeczywiście został nabyty. *Ibidem.*

⁵⁵ Więcej na temat problemów badawczych, związanych z kolekcjonerskim smakiem w: K. Pomian, *op. cit.*, s. 12–13.

Poważne rozważania nad zmianą zastosowanego w gabinecie układu zbiorów w odpowiedzi na zmieniającą się wiedzę i stan nauki dotyczą jednak ograniczonego kręgu największych i najbogatszych kolekcjonerów, dla których kolekcja jest przede wszystkim symbolem dworskiego przepychu, potęgi, wiedzy i władzy. Takich właścicieli stać na zatrudnienie na dworze wybitnych humanistów, erudyty, naukowców wyłącznie w celu zajmowania się ich zbiorami (jak np. Giorgio Vasari u Cosima I de Medici, wybitny prawnik i matematyk Adam Ulrich Schmidlin na stuttgartarckim dworze Eberharda III czy wreszcie Samuel Quiccheberg na dworze Albrechta V Wittelsbacha). Ci pierwsi kustosze najczęściej odpowiadają za wprowadzenie kategorii i klas odpowiadających osiągnięciom ówczesnej naukowej wiedzy o świecie. Ogromna większość pozostałych właścicieli gabinetów nie tworzy jednak swoich kolekcji w celu zrealizowania najnowszych teorii klasyfikacyjnych, ale raczej dla odzwierciedlenia (choćby w części, w zależności od swoich finansowych możliwości) złożoności i bogactwa wszechświata – choćby nawet sprowadzonego do jednej izby lub też dla udokumentowania swoich pasji i zainteresowań⁵⁶. Chociaż jako erudyci znają osiągnięcia teorii naukowych swojej epoki, to nie podporządkowują się im natychmiast i całkowicie⁵⁷. Taki stan trwa także dzisiaj, co podkreśla Krzysztof Pomian:

Gdybyśmy usiłowali zinwentaryzować zawartość wszystkich muzeów i zbiorów prywatnych, podając tylko raz nazwę każdej kategorii przedmiotów, które się w nich znajdują, nie starczyłoby zapewne grubej księgi⁵⁸.

Jednocześnie należy zdać sobie sprawę, że stworzenie choćby w przybliżeniu modelowego inwentarza takiego gabinetu jest nierealne z bardzo prostego powodu: nie jest możliwe porównanie zbiorów zgromadzonych przez średniozamożnego kupca, literata, cara, księcia i cesarza⁵⁹.

⁵⁶ Por. O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. XX.

⁵⁷ Więcej na temat związków między pracami teoretycznymi a rzeczywistym układem kolekcji: L. Bolzoni, *Das Sammeln und die ars memoriae*, w: A. Grote (red.), *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube, zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berlin 1994, s. 130–168.

⁵⁸ K. Pomian, *op. cit.*, s. 19.

⁵⁹ Por. O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*

Skąd więc próba określania charakteru zbiorów i dzielenia ich na *Kunst* (sztukę) lub *Wunder* (cudowności, osobliwości)? W literaturze anglo- i francuskojęzycznej funkcjonuje tylko jedno pojęcie łączące w sobie ideę *Kunst*- i *Wunderkammer*, a mianowicie: *cabinet of curiosities*, *cabinet de curiosité* tłumaczone na język polski właśnie jako gabinet osobliwości. Podział na *Kunst* i *Wunder* zawdzięczamy jednak nie tyle bogactwu języka niemieckiego, z którego wiele pojęć trafiło do nauki w swej oryginalnej formie jako trudno przetłumaczalne lub nieprzetłumaczalne, lecz przede wszystkim temu, że fundamentalne dla współczesnych badań nad kolekcjonerstwem dzieło, w którym naukowo zostały przeanalizowane pierwsze prywatne kolekcje, zostało napisane przez Austriaka, Juliusa von Schlossera i zatytułowane *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* (Lipsk 1908). W nim właśnie doszło do rozróżnienia dwóch podstawowych typów *Kammer*: znajdujących się na południe od Alp (gł. włoskich), które wyrażać miały zainteresowanie ich twórców przede wszystkim sztuką (stąd nazwa *Kunstkammer*), oraz znajdujących się na północ od Alp (gł. niemieckich), których głównym zadaniem według Schlossera miało być przedstawienie rzeczy niezwykłych, osobliwych, cudownych (*Wunderkammer*). Pojawienie się u Schlossera akurat tych dwóch modeli: niemieckiego i włoskiego zawdzięczamy ówczesnym uwarunkowaniom i bogactwu dostępnych na temat tych właśnie kolekcji materiałów.

Na terenach niemieckich pod panowaniem Habsburgów znajdowały się najważniejsze centra druku, w tym ilustrowanych kronik i relacji podróżniczych, poezji, a nawet utworów satyrycznych na temat Nowego Świata. Miasta Północy były również ze względu na swoje usytuowanie ważnymi centrami handlowymi, wzmacnianymi ścisłymi związkami między dynastią panującą a wielkimi rodzinami kupiecko-bankierskimi, jak choćby słynną rodziną Fuggerów, odgrywającą istotną rolę nie tylko w grach dyplomatycznych prowadzonych przez Habsburgów, lecz także w dostarczaniu na ich dwór niezwykłych obiektów egzotycznych. Podobnie Włosi korzystali z posiadania wielu miast portowych i, tu z kolei, związków między dworem papieskim a rodziną królewską⁶⁰.

⁶⁰ Y. Yaya, *op. cit.*, s. 178. Tam również dalsza literatura potwierdzająca wskazane tezy.

Dzieło Schlossera stało się istotnym impulsem dla badań nad kolekcjami w XX wieku i punktem odniesienia dla wszystkich późniejszych publikacji dotyczących tej problematyki. Jednocześnie wielu współczesnych badaczy teorii kolekcjonerstwa podaje w wątpliwość utrwalony zwyczaj posługiwania się tymi dwoma, wprowadzonymi przez niego pojęciami. Pierwszy zarzut, jaki się pojawia, dotyczy faktu, iż podział na podstawie kryterium geograficznego w przypadku kolekcji XVI–XVIII wieku jest sztuczny i nie oddaje istoty gabinetu jako mikrokosmosu, w którym miało się znaleźć miejsce „na wszystko”⁶¹. Paradoksalnie wydaje się, że podział ten raczej mógłby odzwierciedlać współczesną specjalizację muzealniczą z jej podziałem na muzea sztuki, muzea etnograficzne, muzea historii naturalnej, muzea botaniczne itp. W wiekach XVI–XVIII podział ten nie był jednak utrzymywany. Więcej nawet: wielcy „klasyfikatorzy”, wśród nich znakomity Ulisses Aldrovandi czy Antonio Giganti, w swoich własnych zbiorach nie przestrzegali wyodrębniania opisywanych przez siebie w teorii kategorii⁶²; Aldrovandi nie rozdzielał w swojej kolekcji dwóch podstawowych kategorii obiektów znanych mu już zapewne z wydanego ówczesnie traktatu Quiccheberga, tj. *artificialia* i *naturalia*.

Drugi zarzut wiąże się z tym, iż niemiecka idea *Kunst-* i *Wunderkammer* nie odpowiada tak naprawdę funkcjom, dla których były tworzone kolekcje w innych krajach. Jak zauważa Laura Laurencich-Minelli:

W chwili obecnej możemy zadowolić się usunięciem pojęcia *Wunderkammer* z terminologii włoskiej muzeografii. **Słowo to, zaczerpnięte z muzeografii niemieckiej, kompletnie nie znajduje zastosowania w przypadku kolekcji włoskich.** Jako pojęcia zastępcze możemy zaproponować *studio*, *studiolo*, *guardaroba*, *museo*, bardziej adekwatnie oddające różne poziomy badań i dokumentowania, które są

⁶¹ Takie założenia były zwłaszcza gabinety władców, tworzone zgodnie zasadą uniwersalizmu, w odróżnieniu od gabinetów mieszczańskich, które częściej były skoncentrowane wokół zainteresowań naukowych swoich właścicieli. Dlatego dużo bardziej uzasadniony wydawałby się podział kolekcji nie według kryterium geograficznego, ale według statusu właściciela kolekcji. Zwraca na to uwagę Elke Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 46.

⁶² Zwraca na to uwagę Laura Laurencich-Minelli: *Museography and Ethnographical Collections in Bologna during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. 19–27.

prezentowane przez te kolekcje, i które były, z właściwych sobie przyczyn, słowami ukutymi przez założycieli włoskich kolekcji⁶³.

Gabinety osobliwości przeżywają swój rozkwit od II połowy XVI wieku i kończą swój bogaty żywot w połowie wieku XVIII. Z kolekcji dostępnych nielicznym i wybranym gościom przekształcają się w kolekcje publiczne – w ten sposób „upubliczniając” dowody wiedzy i władzy ich fundatorów. W końcu XVII i I połowie XVIII wieku swe podwoje otworzą pierwsze publiczne muzea powstałe z kolekcji prywatnych: Eliasa Ashmole’a w Oxfordzie (1683), Anny Marii Luizy de Medici we Florencji (1743), Klemensa XII na rzymskim Kapitolu (1734), Sir Hansa Sloane’a w Londynie (1753, zakupione przez Parlament na British Museum)⁶⁴.

Jednak żywot kolekcji nigdy się nie kończy. Wręcz przeciwnie: z samego swojego założenia kolekcja nigdy nie jest kompletna, musi być ciągle uzupełniana, wzbogacana, jeśli nie w swym oryginalnym kształcie – to stając się częścią nowych kolekcji⁶⁵.

Kultura europejska w XVI, XVII i XVIII wieku uwidacznia w prywatnych kolekcjach zarówno swoją ekspansywność, jak i zdolność przekraczania samej siebie. Dopiero w kolejnych wiekach cechy te zostaną uznane za źródła jej degeneracji i słabości.

3.3. *Exotica* jako elementy kolekcji i źródło wiedzy o Nowym Świecie

Kiedy pierwsze towary z Nowego Świata (przedmioty ze złota, srebra, piór, tkaniny i maski, zwane skarbami Azteków⁶⁶) zostały wysłane

⁶³ *Ibidem*, s. 26.

⁶⁴ K. Pomian, *op. cit.*, s. 61.

⁶⁵ Zwraca na to uwagę Jean Baudrillard, *The System of Collecting*, w: J. Elsner, R. Cardinal (red.), *op. cit.*, s. 13.

⁶⁶ Skarb Azteków był darem Motecuhzomy (zw. Montezumą), złożonym początkowo z mozaikowych masek i drogocennych regaliów związanych z bogami Quetzalcoatl, Tezcatlipoca i Tlaloc. Wraz z postępem wojsk Cortésa w głąb lądu nadsyłane były kolejne niezwykle dary (Díaz udokumentował 13 tego typu bogatych podarunków), najprawdopodobniej w celu powstrzymania go przed atakiem i jako forma uznania jego zwierzchnictwa.

w 1519 roku z Ameryki przez Hernána Cortésa, od razu zyskały miano właśnie osobliwości i cudowności. Po ich pojawieniu się w Europie w 1520 roku zostały wystawione na publicznych pokazach w Toledo, Sewilli, Valladolid i Brukseli. Albrecht Dürer tak opisał swoje wrażenia po ich ujrzaniu w Brukseli:

W całym moim życiu nie widziałem niczego takiego, co by tak radowało moje serce, jak te rzeczy. Widziałem tam precudne kunsztowne przedmioty i podziwiałem subtelne ingenia ludzi w obcych krajach. Nie umiem powiedzieć, co wówczas przeżyłem⁶⁷.

Szczególnie zachwycające cudowności imperium Azteków i doskonałość artystycznego kunsztu wywołały u Bartolomé Diaza de Las Casas nawet taką konstatację:

Są trzej Indianie, żyjący obecnie w mieście Meksyku, a mianowicie Marcos de Aquino, Juan de la Cruz i El Crespillo, którzy są tak wspaniałymi malarzami i rzeźbiarzami, że gdyby żyli w czasach słynnego Apellesa, albo Michała Anioła czy też [Alonso] Berruguete w naszych czasach, **byliby uznani za twórców tej samej rangi**⁶⁸.

Również znakomity uczony, historyk epoki podboju Peter Martyr d'Anghiera (1457–1526), ówczynie pozostający w służbie cesarza Karola V jako kronikarz Najwyższej Królewskiej Rady Indii (*Real y Supremo Consejo de Indias*), podzielał te zachwyty:

Za: A.A. Shelton, *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*, w: J. Elsner, R. Cardinal, (red.), *op. cit.*, s. 193–195. Nieco więcej na temat skarbów przywiezionych z Meksyku i ich wędrówki po różnych kolekcjach europejskich w: Ch. Feest, *Mexico and South America in European Wunderkammer*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. 327–335.

⁶⁷ A. Dürer, *Dziennik podróży do Niderlandów, 1520–1521*, w: J. Białostocki (oprac.), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, Warszawa 1985, s. 86. Zob. też: K.A. Nowotny, *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance im Museum für Völkerkunde und in der Nationalbibliothek*, Wiedeń 1960, s. 8–9, 17–18; W. Stechow, *Dürer and America*, Waszyngton 1971; H. Jantz, *Images of America in the German Renaissance*, w: F. Chiapelli, M.J.B. Allen, R.L. Benson (red.), *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*, t. 1, Berkeley 1976, s. 91–100.

⁶⁸ Cyt. za: A.A. Shelton, *op. cit.*, s. 190.

Prawdziwie, nie jestem aż tak bardzo zachwycony złotem czy szlachetnymi kamieniami; to, co budzi moje zdumienie to umiejętności najwyższej precyzji, dzięki której dzieło wykracza poza materiał, z którego jest zrobione. (...) wydaje mi się, że nigdy w życiu nie widziałem niczego, co mogłoby dorównać temu pięknu, które olśniewa nasze oczy⁶⁹.

Przywożone obiekty były oceniane według europejskich kryteriów estetycznych odziedziczonych po epoce średniowiecza: światła, koloru, właściwej kompozycji, wartości materiału i umiejętności naśladowania natury⁷⁰. Demonstrowały zarazem panowanie człowieka nad światem natury.

Niektórzy badacze obiektów z Nowego Świata w kolekcjach europejskich podkreślają, że były one często traktowane właśnie jako „cudowności”, a więc niejako wypreparowywano je z ich pozaeuropejskiego pochodzenia i kontekstu – były traktowane nie jako przykłady egzotycznych kultur, ale jako kolejne przykłady tego, co Europejczycy uznawali za rzadkie „osobliwości”⁷¹. Na przykład w kolekcji Filipa II (1527–1598), uznawanego *nota bene* za największego kolekcjonera obiektów egzotycznych owych czasów⁷², w inwentarzu sporządzonym w 1592 roku, obiekty z Nowego Świata są zgromadzone w kategorii „rzeczy niezwykle”. Z kolei Maksymilian II (1527–1576) w liście do Adama von Dietrichsteina, przebywającego w Madrycie, pisze, aby ten wyszukał mu dzieła sztuki przede wszystkim z Indii lub inne, nieznanne w Niemczech, zgodnie z zasadą: „im rzadsze, tym lepsze” (*quanta rariora tanta meliora*)⁷³.

Kurczenie się świata, możliwość dotarcia w jego najdalsze zakątki i przywiezienia dowodów na jego inność, obcość, egzotyczność powodują pojawienie się w europejskich kolekcjach wielu artefaktów pochodzących z Nowego Świata. Różnie są one wtedy określane, np. jako:

⁶⁹ Cyt. za: I. Yaya, *op. cit.*, s. 175.

⁷⁰ Por. A.A. Shelton, *op. cit.*, s. 190–192.

⁷¹ Por. A. Turpin, *The New World Collections of Duke Cosimo I de' Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio*, w: R.I.W. Evans, A. Marr (red.), *op. cit.*, s. 65, przyp. 10.

⁷² I. Yaya, *op. cit.*, s. 179.

⁷³ Cyt. za: A. Turpin, *op. cit.*, s. 80.

„obce”, „indiańskie”, „pogańskie”, „dzikie”, „mauretańskie”, „tureckie”⁷⁴, co jednak nie znaczy, że określenia te odpowiadają ich rzeczywistemu pochodzeniu. Olbrzymia liczba obiektów pochodzących np. z Afryki jest klasyfikowana jako „turecka”. Różne są hipotezy na temat tego, dlaczego tak się działo. Jedni twierdzą, że było to związane z przekonaniem, iż niezwykle wyrafinowane i piękne przedmioty po prostu nie mogły zostać wykonane na kontynencie afrykańskim⁷⁵, inni z kolei wskazują na fakt, że dla ówczesnych Europejczyków było to jedyne dobrze znane pozaeuropejskie źródło pochodzenia gromadzonych obiektów⁷⁶. Z tych samych względów, wraz z odkryciem Nowego Świata, pojawi się tendencja do określania wszystkich pochodzących stamtąd przedmiotów jako „meksykańskie”⁷⁷.

W wiekach XVI–XVIII obiekty pozaeuropejskie z pewnością nie tworzą jednak kategorii wynalezionej na ich zbiorcze określenie dopiero w wieku XIX – *exotica*, odnoszącej się do etymologii tego wyrazu:

Etym. – gr. *eksōtikos* ‘**obcy; cudzoziemski**’; egzotyczny – **właściwy krajom obcym i dalekim, o odmiennym klimacie i osobliwych obyczajach**; niezwykle, cudaczny, cudzoziemski, zamorski; pełen egzotyki⁷⁸.

Nie są również ówczesnie traktowane jako *ethnographica*; pojęcie to również, jak można przypuszczać, powstało dopiero wraz z narodzinami etnografii jako nauki, a więc z momentem pojawienia się pierwszych katedr uniwersyteckich wydzielonych dla tej dyscypliny oraz pierwszych muzeów etnograficznych w II połowie XIX wieku⁷⁹. Trudno również stwierdzić, aby wszystkie były uznawane za *orientalia*, zwłaszcza od momentu, w którym okazało się, że to, co naprawdę odkryto, to nie nowa droga do świata Orientu, ale zupełnie nieznanne do tej pory kontynenty.

⁷⁴ Por. D. Collet, *op. cit.*, s. 29–30 oraz E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 69–70.

⁷⁵ Np. E. Bassani, W.B. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, Nowy Jork 1988.

⁷⁶ A. Turpin, *op. cit.*, s. 70.

⁷⁷ E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 90.

⁷⁸ Por. D. Collet, *op. cit.* Cyt. za: *Internetowy słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalńskiego, <http://www.sloownik-online.pl/kopalinski>.

⁷⁹ Por. rozdział 5.

Zastosowane tu określenie ma jedynie porządkujący charakter i nie sugeruje tego, że obiekty pozaeuropejskie były traktowane zawsze jako jedna kategoria, co potwierdzają zresztą badania nad układem poszczególnych kolekcji.

W wiekach XVI, XVII i XVIII mamy do czynienia z olbrzymią różnorodnością nazw i postaw kolekcjonerów wobec nowych artefaktów. Wiek XVI stanowi jednak pewną cezurę, gdyż właśnie wtedy, jak zauważa Krzysztof Pomian:

Przedmioty te [tkaniny, wyroby złotnicze, porcelana, stroje z piór, „idole”, „fetysze”, próbki flory i fauny, muszle, kamienie, etc.], niezależnie od ich pierwotnego przeznaczenia, stają się w Europie **semioforami**⁸⁰, gdyż są zbierane nie z powodu ich wartości użytkowej, ale ze względu na ich znaczenie, **reprezentują bowiem sferę niewidzialną: egzotyczne raje, inne społeczeństwa, dziwne klimaty. Nie mają one jednak w XVI i XVII wieku statusu podobnego do starożytności. Stanowią raczej osobliwości niż przedmioty studiów. Dlatego też, choć są poszukiwane, przypisuje się im mniejszą wartość**⁸¹.

W świetle współcześnie prowadzonych badań i analiz można polemizować z twierdzeniem o mniejszej wartości przypisywanej przedmiotom egzotycznym w gabinetach osobliwości, zwłaszcza w okresie wczesnej nowożytności. Jeśli przyjąć za Jeanem Baudrillardem, że już sam proces wyboru, wyselekcjonowania z wielkiej grupy przedmiotów tych, które są warte wyodrębnienia i umieszczenia ich w takim gabinecie, legitymizuje ich wartość i ustawia je w jednym rzędzie ze starożytnościami, obrazami, to nie ma powodu sądzić, iż w ówczesnej Europie kolekcjonerzy byłiby zainteresowani nabywaniem do swoich kolekcji czegoś mniej wartościowego. Jak stwierdza Jean Baudrillard:

Z momentem, w którym dany przedmiot przestaje być definiowany przez swoją funkcję, nabiera znaczenia jako podmiot. **W rezultacie wszystkie obiekty w ko-**

⁸⁰ Semiofory – pojęcie stworzone przez Krzysztofa Pomiana, oznaczające „przedmioty pozbawione użyteczności”, które odróżnia on od rzeczy – przedmiotów użytecznych. Por. K. Pomian, *op. cit.*, s. 47–49. Na dwie równocześnie wzajemnie wykluczające się funkcje każdego przedmiotu – jako obiektu będącego albo przedmiotem posiadania (Pomianowskie nacechowane znaczeniem „semiofory”) albo przedmiotem użytkowania (zwykle rzeczy) – zwraca także uwagę Jean Baudrillard w eseju *The System of Collecting*, *op. cit.*, s. 8.

⁸¹ K. Pomian, *op. cit.*, s. 54–55. Więcej: zob. podrozdział 3.4.

lekcji stają się ekwiwalentne, dzięki temu pełnemu pasji procesowi oddziaływania, jakim jest posiadanie⁸².

Tezy o mniejszej wartości przedmiotów egzotycznych w gabinetach osobliwości trudno bronić jako niepodważalnej dla całego okresu „kultury ciekawości” także w świetle badań nad zawartością poszczególnych kolekcji, gdzie w wielu przypadkach stanowiły one przykłady „cudowności” i kunsztu „nieznanych ludów”, i traktowane były tak samo, jak „osobliwości” europejskiego pochodzenia. Elke Bujok, autorka jednej z najnowszych prac dogłębnie analizujących to właśnie zagadnienie na przykładach *kunstkamer* monachijskiej (1565–1606), stuttgarckiej (1596–1750) i ulmskiej (1653–1681), stwierdza:

Ethnographica były w *kunstkamerach* traktowane na równi ze swoimi europejskimi odpowiednikami i jak wszystko, co było rzadkie i zdumiewające, podziwiano je z otwartymi ustami (...) Co więcej, to zadziwienie w obliczu nigdy do tej pory niewidzianych rzeczy wyzwalalo obiektywną ciekawość. Z takim właśnie połączeniem zadziwienia i ciekawości postrzegany był świat w okresie wczesnej nowożytności⁸³.

Taki „obiektywny” stosunek do artefaktów pozaeuropejskich jest oczywiście zmienny, zależny od badanego okresu i opisywanej kolekcji. Dominik Collet, autor kolejnej pracy na temat spotkania dwóch światów w europejskich kolekcjach, biorąc za przykład *kunstkamerę* w Gotha (1653–1721), muzeum Williama Courtena (1684–1702) i repozytorium angielskiego Towarzystwa Królewskiego (1663–1711) dochodzi do całkiem odmiennych wniosków:

Zamiast obiektywnej obserwacji odnaleźć raczej można przejęte z literatury stereotypy i projekcje. Ukazywały one [*exotica* – przyp. H.S.] homogeniczny, prymitywny świat na opak, odzwierciedlający pogląd kolekcjonera na „innych obcych” Europie (...). „Indianiec” mógłby z kolekcji (...) dowiedzieć się więcej na temat Europy niż własnej ojczyzny. Jego europejskim widzom *exotica* z *kunstkamer* służyły bowiem nie jako okno na nieznaną, ale jako lustro⁸⁴.

⁸² J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 8.

⁸³ E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 9.

⁸⁴ D. Collet, *op. cit.*, s. 355.

Niezależnie od wysnuwanych przez różnych badaczy sprzecznych tez i wniosków, trzeba zauważyć, że przedmioty egzotyczne stanowią tylko jedną z kilku gromadzonych w kolekcjach kategorii obiektów. Najważniejsze – bo pierwsze – są oczywiście starożytności, kolekcjonowane i opisywane już przez ukształtowaną w XV wieku we Włoszech grupę społeczną – humanistów. Dzięki nim zaś zaczynają być zbierane także przez zatrudniających ich na swych dworach władców, świeckich i kościelnych, rezydujących w miastach całej Europy⁸⁵.

Drugą ważną grupę przedmiotów pożądania stanowią dzieła sztuki współczesnej: obrazy i rzeźby, będące świadectwem sztuki, która zwycięża czas:

(...) to, co przedstawiane, prędzej czy później stanie się niewidzialne, podczas gdy przedstawiający je obraz przetrwa. (...) Czyni to z artyści niezastąpione narzędzie władcy, który aspiruje nie tylko do życia wiecznego, lecz również do chwały, to znaczy trwałego rozgłosu na tym świecie, wśród ludzi⁸⁶.

Pozbawienie się takiego narzędzia przez „mądrego władcę” byłoby niewybaczalnym błędem. Jak stwierdza wprost Peter Thomas, opisujący gabinet Karola I, króla Anglii, Szkocji i Irlandii (1625–1649): „Kunst-kabinet był sam w sobie formą propagandy”⁸⁷.

Dlatego kolekcje tworzone na dworach stale się rozrastają i jako „insygnia potęgi i władzy” znajdują także swoje praktyczne zastosowanie, np. podczas organizowanych na dworach zabaw. W roku 1599 książę Fryderyk I Wirtemberski (1557–1608) zorganizował bal karnawałowy i paradę w Stuttgarcie, na którym odgrywał rolę Królowej Ameryki, otoczony jej trzema „siostrami”, reprezentującymi cztery znane ówczesnie

⁸⁵ Krzysztof Pomian podaje, że w połowie XVI wieku grafik i kolekcjoner flamandzki Hubert Goltz odbył podróże po Belgii, Holandii, Niemczech, Austrii, Szwajcarii, Włoszech i Francji, gdzie naliczył 968 nazwisk kolekcjonerów starożytności z najwyższych warstw społecznych. W latach 1584–1586, 30 lat później, w Anglii powstał *College of Antiquaries*. K. Pomian, *op. cit.*, s. 54.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 55.

⁸⁷ P. Thomas, *Charles I of England: The Tragedy of Absolutism*, w: A.G. Dickens (red.), *The Courts of Europe*, Londyn 1977, s. 201.

kontynenty, oraz przez bachantów ozdobionych piórami i niosących broń przywieziona z Ameryki do jego gabinetu osobliwości⁸⁸.

Gromadzone obiekty egzotyczne znajdują swoje odzwierciedlenie także na obrazach, zamawianych właśnie po to, aby uwiecznić wyjątkowy charakter zarówno gabinetu, jak i jego właściciela⁸⁹. Dość wspomnieć *Gabinety amatora obrazów czy Wnętrza miłośnika sztuki* Fransa Franckena II, *Gabinet sztuki Cornelisa van der Gheesta* Willema van Haechta, *Amerykę* lub *Afrykę* Jana Van Kessela st., *Gabinet osobliwości* Johanna Georga Hainza, *Kunstkamerę* Etienne'a de La Hyre.

Trzecią kategorię gromadzonych obiektów stanowią instrumenty naukowe. Badanie świata ziemskiego i kosmosu, nawigacja, kartografia itp. dają impuls do podniesienia rangi przedmiotów, dzięki którym ogrom wszechświata jest stopniowo oswajany. Właśnie dzięki tym instrumentom do europejskich kolekcji napływają (dosłownie) obiekty z Nowego Świata. Pomagają olśnić przybywających na dwór władcy gości, ukazać coraz większy zasięg terytorialny jego władzy. Wszystkie gromadzone przedmioty pełnią dwojaką funkcję: z jednej strony pozwalają zdobywać i pogłębiać wiedzę o świecie, z drugiej zaś stanowią „insygnia przynależności” do najwyższej, uprzywilejowanej klasy społecznej⁹⁰. Jak pisze Krzysztof Pomian:

Kupowanie semioforów jest więc równoznaczne z nabywaniem biletu wstępu do zamkniętego środowiska, do którego można się dostać tylko przez wycofanie części swych pieniędzy z obiegu użytkowego⁹¹.

Jednocześnie to właśnie „obieg użytkowy” umożliwia rozwój kolekcjonerstwa. Wraz z postępem konkwisty i podbojem Nowego Świata przez kolejne mocarstwa, grupa osób, mogących pozwolić sobie na zakup nieużytecznych, ale jakże znaczących semioforów, poszerza się o kupców, handlarzy, podróżników⁹². Skoro tak, to osobliwości stają się przedmiotem

⁸⁸ I. Yaya, *op. cit.*, s. 178, E. Bujok, *Ethnographica...*, *op. cit.*, s. 21–22.

⁸⁹ Por. np. S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe Siècle*, Bruksela 1957.

⁹⁰ K. Pomian, *op. cit.*, s. 57.

⁹¹ *Ibidem*, s. 58.

⁹² Więcej na ten temat: P. Smith, P. Findlen (red.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, Nowy Jork–Londyn 2002.

pożądania coraz szerszej grupy ludzi. Jednocześnie olbrzymie kwoty, które nadal są potrzebne do nabycia najcenniejszych i najrzadszych obiektów świata starożytnego, powodują, że zainteresowanie mniej zamożnych kolekcjonerów przyciągać zaczynają przedmioty dostępne im cenowo. Krzysztof Pomian zauważa:

Ten mechanizm prowadzi do przekształcania w semiofory **przedmiotów dotychczas pogardzanych i uznawanych za odpady**: dzieł średniowiecznych i **wytworów różnych ludów pozaeuropejskich**, dzieł sztuki ludowej, rzeczy używanych w społeczeństwach oddalonych w przestrzeni lub w okresach oddalonych w czasie itp.⁹³.

Nabywanie „wytworów” ludów pozaeuropejskich uruchamia z kolei zapotrzebowanie na wiedzę o Nowym Świecie, na książki, relacje z podróży, ryciny, dokumenty. To właśnie w gabinetach osobliwości mają wreszcie szansę spotkać się wszystkie kontynenty, wszystkie żywioły, wszystkie przedmioty, wszystkie ludy – cały „pomniejszony wszechświat”⁹⁴.

Jednocześnie badania pokazują, jakiego typu często była to wiedza, co sarkastycznie stwierdza Dominik Collet:

Większość kolekcjonerów wcale nie traktowała swoich zbiorów jako narzędzia sprawdzenia ówczesnych relacji z podróży. W ich oczach sztukamery nie tyle miały służyć krytycznemu *sprawdzaniu*, ile raczej afirmatywnej *ilustracji* istniejącej wiedzy książkowej. **Traktowali oni gabinety nie jako miejsce, w którym zdobywać można nową wiedzę, ale jako pomieszczenia, w których już istniejąca wiedza zostałaby zwizualizowana i udostępniona na potrzeby towarzyskiej rozmowy.** Funkcja kolekcji jako miejsca spotkań towarzyskich, w którym mogłyby być nawiązywane i pielęgnowane takie kontakty, na długo zwyciężyła nad ich naukowymi zadaniami.

To specyficzne dla wczesnej nowożytności rozumienie wiedzy miało również wpływ na recepcję świata pozaeuropejskiego. Większość właścicieli kolekcji nigdy nawet nie spróbowała uczynić z przedmiotów egzotycznych samodzielnych źródeł wiedzy. Zamiast tego masowo opierali się na stereotypowych opisach z relacji podróżniczych, by nasycić przybyłe z daleka obiekty jakimś znaczeniem. Zamiast używać ich jako *nośników informacji*, pozaeuropejskie obiekty w kolekcji traktowano jako *powierzchnie projekcji*⁹⁵.

Na ile tak bezwzględny osąd Dominika Colleta jest uprawniony w stosunku do wszystkich kolekcjonerów, trudno jednoznacznie powiedzieć.

⁹³ K. Pomian, *op. cit.*, s. 60.

⁹⁴ Por. *ibidem*, s. 67–68.

⁹⁵ D. Collet, *op. cit.*

Niewątpliwie należy pamiętać, iż został sformułowany na podstawie badań nad tylko trzema kolekcjami. Trudno zupełnie wykluczyć istnienie potrzeby szerszego dostępu do źródeł wiedzy. Przecież w XVII wieku powstają w Europie pierwsze wielkie biblioteki publiczne: Bodleian Library (Oxford, 1602), Ambrosiana (Mediolan, 1609), Angelica (Rzym, 1620), biblioteka fundacji kardynała Mazarin (Paryż, 1643). Pozostają one przecież w służbie europejskiej kultury ciekawości, choćby nawet mocno ustereotypizowanej. Dopiero w II połowie XVII wieku ta właśnie zgromadzona wiedza doprowadzi do stworzenia pierwszych klasyfikacji, kategoryzacji, skąd już o krok będzie do porównań i hierarchizacji, których moment szczytowy przypadnie na XIX wiek.

Tymczasem w epoce wczesnej nowożytności ciekawość świata egzotycznego pociąga za sobą zmiany w procesie wartościowania także innych, nowych w stosunku do dotychczas zbieranych, obiektów. Jak zauważają Oliver Impey i Arthur MacGregor:

Być może w odpowiedzi na rosnącą świadomość wartości tych egzotycznych eksponatów, jako reprezentujących społeczeństwa, które je stworzyły, kolekcjonerzy zaczęli interesować się dotychczas niedostrzeganymi elementami ich własnego środowiska. **Stare narzędzia, wiejskie stroje i inne elementy produkcji lokalnej zaczynają pojawiać się w kolekcjach jak gdyby na zasadzie porównania ich z przedmiotami o antycznym czy egzotycznym rodowodzie⁹⁶.**

Te przemiany świadomości kolekcjonerów opisuje także Krzysztof Pomian, wskazując, że początkowo również niezwykle pożądanym w XVI wieku starożytności były traktowane przez stulecia jako „odpady”⁹⁷. Badacz ten zauważa:

⁹⁶ O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. XVIII.

⁹⁷ „(...) to, co pozostało ze starożytności, miało przez stulecia charakter odpadów. Poza wyjątkowymi przedmiotami, którym przypisano rangę relikwii i które dzięki temu znalazły schronienie w skarbcach kościołów lub władców – dotyczyło to na przykład kamei antycznych – pozostałościom tym nie przyznawano ani znaczenia, ani wartości użytkowej; nie krążyły one wśród ludzi, lecz najczęściej spoczywały pogrzebane. Odtąd nabierają one znaczenia, ponieważ ujmuje się je w stosunku do tekstów pochodzących ze starożytności, których zrozumienie winny ułatwić. Nie są już tylko relikwiami czy mirabiliami; stają się przedmiotami studiów”. K. Pomian, *op. cit.*, s. 53. Ten sam proces miał miejsce w uznaniu „prymitywnej” sztuki średniowiecznej za spełniającą kryteria stawiane Sztuce i jest bardzo prawdopodobne, że stąd właśnie bierze się współczesne łączenie leksykalne pojęcia „sztuki prymitywnej” ze sztuką okresu średniowiecza.

Nadanie wartości rzeczom, które wcześniej zdawały się jej nie posiadać, jeśli w ogóle dostrzegano ich istnienie, powtarzało się wielokrotnie w historii nowożytnej Europy, z innymi wprawdzie niż kolekcjonerzy-humaniści aktorami i innymi przedmiotami niż starożytności. (...) Ostatni przykład z tej serii, która mogłaby ich zawierać znacznie więcej: nadanie wartości sztuce pozaeuropejskiej, początkowo – od XVIII wieku – sztuce chińskiej, potem – w drugiej połowie XIX wieku – sztuce japońskiej i jeszcze później sztuce Afryki, Oceanii, Indian amerykańskich itd. Zjawisko to w dużym stopniu oddziało na rozwój malarstwa europejskiego i wszystkich sztuk dekoracyjnych i przyczyniło się do powstania wielu kolekcji, które następnie często stały się muzeami⁹⁸.

3.4. Spotkanie dwóch światów: pozaeuropejskie artefakty w kolekcjach Starego Kontynentu

Chociaż to europejscy władcy mają najlepsze możliwości finansowe, aby kupować i gromadzić „cudowności” tego świata, nie oni jedyni są nabywcami dziwnych i rzadkich przedmiotów spoza Europy. Przyznać jednak trzeba, że wymieniane między dworami dary ułatwiają im pozyskiwanie nowych, rzadkich obiektów do swoich kolekcji⁹⁹. Wręcz do dobrych obyczajów należy podarowanie jakiegoś wyjątkowego obiektu do odwiedzanej kunstkamery w dowód uznania dla jej właściciela i wdzięczności za możliwości oglądania zgromadzonych „cudowności”¹⁰⁰. Handlarze, kupcy, aptekarze czy profesorowie ówczesnych uniwersytetów, mający nieco skromniejsze możliwości towarzyskie i nabywcze, zwrócą się ku obiektom mniej „osobliwym”, za to bardziej odpowiadającym prowadzonej przez nich działalności kupieckiej, medycznej i naukowej.

Każda kolekcja zawiera w sobie czasowo uwarunkowane widzenie tego, czym jest rzadkość i wartość eksponatu; zawiera metahistorię. To ona określa, które grupy przedmiotów zostaną ocalone z podlegającej rozpadowi prze-

⁹⁸ K. Pomian, *op. cit.*, s. 371–373.

⁹⁹ Na przykład dar, który Francesco de Medici wysłał w 1572 r. Albrechtowi V, zawierający egzotyczne przedmioty, które dopiero co przybyły z zamorskiej podróży statkiem do Livorno. L. Seelig, *The Munich Kunstkammer, 1565–1807*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. 108.

¹⁰⁰ L. Seelig, *op. cit.*, s. 102.

szłości, które natomiast uzna się za dynamiczne lub fatalne czynniki wspólnego przeznaczenia ludzkości¹⁰¹.

Metahistorie pierwszych kolekcji europejskich są wielowątkowe, układają się w mozaiki erudycji i fałszu, podziwu i wstępu, naukowej rzetelności i baśniowo-legendarnych wizji. Są takie, jaka jest ówczesna Europa podczas spotkania z Innym¹⁰². Spotkania, w które mimo wszystko wpisana jest ciekawość i chęć odkrywania Innego. Spróbujmy przyjrzeć się historiom i zarazem metahistoriom artefaktów pozaeuropejskich w wybranych kolekcjach Starego Kontynentu.

Włochy

Wśród doskonale znanych i opracowanych włoskich gabinetów osobliwości (czy też, jak chcą włoscy badacze, *studii*, *studioli*, *guardarobe*, *musei*) można wymienić wiele, w których pojawiły się obiekty z Nowego Świata.

Do najważniejszych należy z pewnością kolekcja księcia Cosima I de Medici (1389–1464) w Palazzo Vecchio we Florencji¹⁰³, rozwijana podczas rządów jego następców: Franciszka I (1574–1587) i Ferdynanda I (1587–1607), za swoje miejsce mająca *stanzino* w Palazzo Vecchio, galerię w Casino di San Marco i *Tribuna* w Galerii Uffizi.

Kolekcja nie odzwierciedla oczywiście zapatrywań samego księcia na jej układ (miał od tego swoich doradców: Giorgia Vasariego i Vicenza

¹⁰¹ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, s. 20.

¹⁰² Samo pojęcie spotkania w kontekście odkrycia i późniejszego podboju Nowego Świata jest kontrowersyjne. Debata na ten temat przetoczyła się w Ameryce Południowej w związku z obchodami w 1992 roku 500-lecia przybycia do wybrzeży Ameryki Południowej Krzysztofa Kolumba. Dyskutowano nad tym, czy świętować „odkrycie Ameryki”, co jednak zakłada wyższość odkrywającego podmiotu nad odkrywanymi, aktywnej Europy nad bierną, milczącą Ameryką, czy też przyjąć formułę „spotkania dwóch światów”, wyłączającą relację wyższości i niższości. Przyjęta ostatecznie formuła spotkania została skrytykowana jednak za stworzenie „fałszywego obrazu pokojowej koegzystencji przybyszów i tubylców, tuszującego niewygodną prawdę o zbrodniach europejskich odkrywców i konkwistadorów”. Za: Ł. Grützmaier, *Odkrycie i podbój Ameryki – interpretacja i reinterpretacja*, w: M.F. Gawrycki (red.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009, s. 97.

¹⁰³ Opis na podstawie: A. Turpin, *op. cit.*, s. 63–85. Tam również szczegółowa literatura źródłowa na temat obiektów pozaeuropejskich w tej kolekcji.

Borghiniego), ale odzwierciedla sposób postrzegania obiektów z Nowego Świata w ówczesnych Włoszech.

W latach 1539–1564 sporządzono kilka inwentarzy kolekcji, w których dostrzec można zmiany w kategoryzowaniu obiektów pozaeuropejskich¹⁰⁴. W żadnym przypadku jednak nie stworzono nazwy jednej kategorii grupującej te obiekty ze względu na ich pozaeuropejskie pochodzenie¹⁰⁵. Co więcej, około 1553 roku powstały dwa różne inwentarze obiektów w kolekcji Cosima I: jeden grupował obiekty ze względu na ich typ, drugi zaś ze względu na ich umiejscowienie w kolekcji, co sugeruje, iż obiekty tego samego typu (np. tkaniny) mogły być rozmieszczone w różnych pomieszczeniach czy gablotach, niekoniecznie razem. Na przykład w inwentarzu obiektów skategoryzowanych ze względu na typ, 4 indiańskie peleryny z piór są umieszczone w kategorii „ubrania różnego typu”¹⁰⁶ (*vestimenti da homo di varie sorte*), natomiast narzuta na łóżko z ptasich piór została zaklasyfikowana do „skór i okładzin”. Z kolei 2 azteckie drewniane maski pokryte turkusami, które pojawiają się w tym czasie w kolekcji, zostają zaklasyfikowane do kategorii „biżuteria” (*goia*). W tej samej kategorii znajdzie się również 7 małych główek zwierzęcych, z których 3 są opisane jako „indiańskie”¹⁰⁷. Co znamienne, wiele obiektów

¹⁰⁴ Szerzej: A. Turpin, *op. cit.*, s. 70.

¹⁰⁵ Nawet wtedy, gdy w roku 1553 zaprojektowano Salę Map, mieszczącą się obok *guardaroba* na drugim piętrze pałacu, umeblowaną wysokimi szafami, które miały pomieścić najcenniejsze obiekty z kolekcji Cosima. 57 drzwi szaf zostało udekorowanych przez Egnatio Dantiego i Stefana Buonsignoriego mapami nawigacyjnymi w taki sposób, że 14 z nich prezentowało Europę, 14 Azję, 14 Indie Zachodnie, 11 Afrykę, a pozostałe 4 dopełniały całości obrazu świata. Mimo iż program dekoracyjny drzwi szaf mógłby sugerować zamiar podzielenia obiektów według ich pochodzenia, zachowane dokumenty i inwentarze z tego okresu wskazują, że przy przydziale przedmiotów do poszczególnych szaf nadal miano kierować się zasadą materiałów, z których obiekty zostały wykonane, a nie ich pochodzeniem. Por. A. Turpin, *op. cit.*, s. 76–77. Jednocześnie liczba i treść map pokazują, jak niewiele jeszcze o Nowym Świecie wiedzano.

¹⁰⁶ Obiekty, których nie udało się łatwo zaklasyfikować ze względu na materiał, z którego zostały wykonane, lub na ich typ, trafiają do różnych kategorii, często do wspomnianych „ubrań różnego typu”. Tam znalazły się m.in. pies z jaspisu, krokodyl, cztery kości słoniowe, a nawet globus i inne mniejsze przedmioty z jaspisu lub hebanu.

¹⁰⁷ Zostają one zidentyfikowane (D. Heikamp, F. Anders, *Mexico and the Medici*, Florencja 1972, s. 13) jako głowy psów z agatu, ametystu i onyksu, obecnie w Museo Mineralogico we Florencji. Por. A. Turpin, *op. cit.*, s. 71.

pozaeuropejskich, których dokładnego pochodzenia nie znano (obecnie zaś wiadomo, że pochodziły np. z Afryki), opisywano w inwentarzach tej kolekcji (zwłaszcza tych z XVI wieku) jako „tureckie”, najprawdopodobniej dlatego że – jak wspomnieliśmy – dla ówczesnych Europejczyków było to jedyne dobrze znane pozaeuropejskie źródło pochodzenia gromadzonych obiektów¹⁰⁸.

W roku 1560 został sporządzony nowy inwentarz, w związku ze zmianami, jakie zaszły w organizacji kolekcji – utworzeniem *scrittoio*. Z pierwotnego miejsca (*guardaroba*) do *scrittoio* przeniesiono w sumie pięćdziesiąt dziewięć obiektów, w tym azteckie główki zwierzęce, niewielkich rozmiarów torsy z brązu, figurki późnoantyczne oraz współczesne rzeźby Donatella, Sansovina, Celliniego i Bandinello. Azteckie główki zwierzęce były jedynymi obiektami pozaeuropejskim przeniesionymi do *scrittoio*, pominięte zaś zostały np. wspaniałe azteckie maski wysadzone turkusami. Może to świadczyć o potraktowaniu tych główek nie jako przykładów obiektów egzotycznych, ale raczej przykładów zastosowanych do ich wyrobu materiałów (skała) jako wiążących się z Rzymem i antykiem¹⁰⁹. Z kolei azteckie maski turkusowe przewędrowały w 1564 roku z kategorii „biżuteria” do kategorii „kostiumy teatralne” (*abiti di maschera*). W tym przypadku mogło mieć to związek z ówczesnym odrodzeniem zainteresowania teatrem antycznym, w którym maski odgrywały istotną rolę, co z kolei stawało się pomocne we wpisywaniu tych obiektów w klasyczną, europejską tradycję¹¹⁰.

Spróbujmy przyjrzeć się pokrótce, jak miały się obiekty egzotyczne w innych włoskich kolekcjach. Warto zajrzeć do dwóch ważnych kolekcji bolońskich z tego samego okresu: Ulissesa Aldrovandiego (1522–1605), wyposażonej dodatkowo w bogatą bibliotekę, i Antonia Gigantiego¹¹¹

¹⁰⁸ A. Turpin, *op. cit.*, s. 70.

¹⁰⁹ *Scrittoio* miało w założeniu być poświęcone etruskiej przeszłości Florencji. Por. A. Turpin, *op. cit.*, s. 73–74.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 75.

¹¹¹ Antonio Giganti – erudyta, sekretarz wybitnego humanisty Lodovico Beccadello, którego był „duchowym synem”, oraz, po jego śmierci, arcybiskupa Bolonii, kardynała Gabriele Paleottiego. W związku z obracaniem się przez Gigantiego w wysokich kręgach władzy kościelnej, w dodatku w okresie soboru trydenckiego (1545–1563), który sprzyjał

(1535–1598). Obie kolekcje istniały w tym samym czasie, w niewielkiej odległości od siebie, a ich właściciele udostępniali swoje zbiory wielu innym naukowcom i oczywiście sobie nawzajem, służąc sobie poradami, ekspertyzami i obdarzając się podarunkami wzbogacającymi ich kolekcje¹¹².

Museo Gigantiego obejmowało, jak można wnioskować z inwentarza i planu sporządzonego przez niego samego w 1586 roku, obok galerii obrazów i obiektów naturalnych, archeologicznych czy wreszcie materiałów filologicznych, okazały zbiór etnograficzny: obiekty z Indii Wschodnich i Zachodnich oraz Bliskiego Wschodu (Turcja). Do wyjątkowych należały obiekty z Ameryki: prekolumbijskie mapa i kodeks, pióropusze z Florydy, dziewięć kamiennych idoli z Nowego Świata, kamienny topór, kolonialne przedmioty z Meksyku (mozaika z piór oraz mitra), łuk i strzały oraz ostrze z obsydianu¹¹³. Giganti interesował się również dokumentami i inskrypcjami sporządzonymi w językach egzotycznych: chińskim, hindi, starożytnych językach Meksyku¹¹⁴. Nie znaczy to jednak, że obiekty te były trzymane razem ze względu na swoje pochodzenie. Tak jak Aldrovandi, Giganti również traktował swoje *museo* jako jedność, całość: *Naturae atque artis tot rerum milia in una*¹¹⁵. Również on nie rozdzielał swoich obiektów na *naturalia* i *artificialia*, ale starał się wypełnić każde wolne miejsce w swoim gabinecie w taki sposób, aby osiągnąć pełną harmonii symetrię¹¹⁶.

Aldrovandi, jako profesor *de fossilibus, plantis et animalibus* na Uniwersytecie w Bolonii, główne swoje siły skierował na zgromadzenie przede wszystkim obiektów przyrody. Z tych zainteresowań wypłynęły badania

wymianie podarunków także z dalekich krajów, jego kolekcja obfitowała w rozliczne dary przekazywane mu przez kościelnych dostojników i jest uznawana za przykład „eklezjologicznego humanizmu” w okresie włoskiego renesansu. L. Laurencich-Minelli, *op. cit.*, s. 19.

¹¹² Informacje na temat tych kolekcji podaję za: *ibidem*, s. 19–27.

¹¹³ Część z tych obiektów Giganti podarował następnie Aldrovandiemu. *Ibidem*, s. 23.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 24.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 21.

¹¹⁶ Autorka wyróżnia dwa rodzaje symetrii, którą próbował osiągnąć Giganti w swojej kolekcji: „mikrosymetrię alternatywną” (*alternate microsymmetry*), w której obiekty tego samego typu nigdy nie były umieszczane obok siebie, ale przeplatane z różnymi od nich oraz „makrosymetrię powtarzalną” (*repeating macrosymmetry*), zgodnie z którą obiekty tematycznie podobne lub należące do tej samej kategorii grupowano razem. *Ibidem*, s. 22.

nad wytworami ludów pozaeuropejskich, które miały służyć zweryfikowaniu tezy wysuniętej już przez Hipokratesa (460–377 p.n.e.)¹¹⁷, że zwyczaje i obyczaje poszczególnych społeczności są warunkowane przez środowisko, w którym one żyją. Obiekty z Nowego Świata służyły mu jako przedmiot studiów nad tym zagadnieniem i narzędzie do porównywania zastosowań surowych, naturalnych materiałów oraz różnego typu obiektów o tej samej funkcji. Jest prawdopodobne, że z pasją botanika i zoologa badał te obiekty głównie pod kątem utylitarnym: na ile mogły wnieść coś pożytecznego do jego własnego świata¹¹⁸.

W XVI, XVII i XVIII-wiecznych Włoszech nie brakowało również innych kolekcji zawierających artefakty pozaeuropejskie. Odnaleźć je można w bolońskiej kolekcji Marchese Ferdinanda Cospiego (1606–1686)¹¹⁹, weneckich kolekcjach Andrei Vendramina mł. (1554/65–1629)¹²⁰ i senatora Bernarda Naniego (1712–1761)¹²¹, padewskiej kolekcji Antonia Vallisneriego st. (1661–1730)¹²², znakomitej mediolańskiej kolekcji Ludovica Settali

¹¹⁷ *Peri aeron, hydaton, topon*, po pol.: *O powietrzu, wodach i okolicach*, tłum. H. Łuczkiwicz, Warszawa 1890.

¹¹⁸ Szerzej: M.C. Tagliaferri, S. Tomassini, S.T. Pattaro, *Ulisse Aldrovandi als Sammler. Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlichen Forschens?*, w: A. Grote (red.), *op. cit.*, s. 265–281.

¹¹⁹ Więcej na jej temat: L. Laurencich-Minelli, *Bologna und Amerika vom 16. bis 18. Jahrhundert*, w: K.-H. Kohl (red.), *Berliner Festspiele. Mythen der Neuen Welt*, Berlin 1982, s. 147–154. W kolekcji Cospiego wśród pozaeuropejskich artefaktów znalazł się m.in. znany w literaturze pod jego nazwiskiem aztecki *Kodeks Cospi* – napisany w języku nahuatl, będący spuścizną kultury Puebla-Tlaxcala. Cospi podarował później ten manuskrypt Bibliotece Uniwersyteckiej w Bolonii.

¹²⁰ Kolekcja odziedziczona przez niego i jego dwóch braci po wuju Gabrielu, która następnie przeszła w posiadanie braci Reynst (Jana i Gerrita), a ci przenieśli ją do Amsterdamu. Zawierała wśród obrazów, rzeźb, bóstw, wyroczni i idoli starożytnych, medali, przedmiotów naturalnych, minerałów, muszli, żywych okazów roślin i kwiatów także: „ubioiry różnych narodów (...); rzeczy osobliwe z Indii oraz innych regionów świata wschodniego i zachodniego”. K. Pomian, *op. cit.*, s. 96–97.

¹²¹ Kolekcja doskonale znana dzięki licznym publikacjom, wzbogacona przez jego brata Jacopa (1725–1761) – największa kolekcja wenecka II połowy XVIII wieku, nastawiona przede wszystkim na starożytność, jednak były obecne w niej również *orientalia*; o profilu raczej archeologicznym i erudycyjnym niż artystycznym. K. Pomian, *op. cit.*, s. 335.

¹²² Następnie własność uniwersytetu w Padwie; zawierała osobliwości i wytwory artystyczne pochodzące z Persji, Indii, Chin i Ameryki, m.in. przedmioty wykonane przez Indian

(1552–1630), wzbogaconej przez jego syna Manfreda (1600–1680)¹²³, słynnej rzymskiej kolekcji Athanasiusa Kirchera (1602–1680) i wielu innych¹²⁴. W prawie żadnej jednak obiekty egzotyczne nie były wyodrębniane ze względu na swoje pochodzenie w osobną kategorię, ulegając rozproszeniu wśród innych przedmiotów.

Niemcy

Korzystając ze znanego, choć skrytykowanego, Schlosserowskiego podziału, warto teraz podążać na północ od Alp, gdzie również w II połowie XVI wieku powstają pierwsze mikrokosmosy – kolekcje, w których dla ich pełni nie może zabraknąć artefaktów pozaeuropejskich.

Do najsłynniejszych i najwcześniejszych należy kunstkamera stworzona za panowania Albrechta V (1550–1579), mieszcząca się najpierw w Landshut, w 1566 roku przeniesiona do Monachium, która stała się kamieniem węgielnym monachijskich muzeów (Bayerisches Nationalmuseum, Alte Pinakothek), a znajdujące się w niej obiekty pozaeuropejskie trafiły z czasem do Staatliches Museum für Völkerkunde¹²⁵. Podstawę do szczegółowych badań nad jej zawartością, w tym nad miejscem, jakie zajmowały w niej obiekty pozaeuropejskie, stanowi inwentarz sporządzony w 1598 roku przez prawnika, zarazem nauczyciela Maksymiliana I, Johanna Baptistę Ficklera (1533–1610).

południowoamerykańskich i kalendarz sogdiański z XV wieku oraz orientalne rękopisy; kolekcja ta to „dowód zainteresowania Orientem, a zwłaszcza Chinami”. K. Pomian, *op. cit.*, s. 336–337. Zob. także strona internetowa kolekcji: <http://www.unipd.it/vallisneri/en/vallisneri> (1.12.2008).

¹²³ Kolekcja zawierała ubrania, ornamenty i broń z Ameryki, Azji i Afryki. Więcej na jej temat: V. de Michele, L. Cagnolaro, A. Aimi, L. Laurencich-Minelli, *Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo*, Mediolan 1983.

¹²⁴ Na temat obiektów afrykańskich w kolekcjach europejskich, w tym ww. włoskich zob. E. Bassani, M. McLeod, *African Material in Early Collections*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. 337–344.

¹²⁵ Informacje i źródła bibliograficzne na temat tej kunstkamery podają za: E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 77–102, oraz za: L. Seelig, *op. cit.*, s. 101–120, który na rzucie architektonicznym kunstkamery przedstawia szczegółową lokalizację wszystkich obiektów, s. 104–105.

Albrecht V, powodowany pragnieniem stworzenia wyjątkowej kolekcji (co wedle relacji jemu współczesnych powiodło mu się w pełni), utrzymywał w tym celu szerokie kontakty handlowe¹²⁶. Oczywiście głównym przedmiotem jego poszukiwań były starożytności. Jednak *exotica* również stanowiły w jego mniemaniu cenny nabytek do kolekcji; aby je zdobyć był skłonny pisać listy z prośbą o ich przysłanie do zaprzyjaźnionych dworów, jak np. w 1575 roku do Elisabeth de Valois, trzeciej żony Filipa II, króla Hiszpanii¹²⁷. W sumie 930 przedmiotów, które zaliczymy obecnie do kategorii *exotica* stanowiło aż jedną siódmą jego zbiorów¹²⁸, liczących zgodnie z inwentarzem Ficklera ponad 6 tysięcy obiektów¹²⁹.

Tak jak w opisanych powyżej zbiorach włoskich, nie tworzyły one oddzielnej kategorii. Zgodnie z danymi z inwentarza obiekty podzielono według materiałów, funkcji i rodzaju przedmiotu, co jednak nie znaczyło, że wystawiono je razem – ich rzeczywiste rozmieszczenie miało dość elastyczny względem stworzonych kategorii charakter, celem było bowiem ukazanie ich bogactwa zgodnie z uniwersalistycznym założeniem tego typu gabinetu¹³⁰.

Dążenie do stworzenia mikrokosmosu spowodowało, że w kolekcji znalazły się przedmioty pochodzące ze wszystkich kontynentów: 90 z południowej Azji (przedmioty z szyldkretu, kości słoniowej i masy perłowej, wachlarze i kryzy z liści palmowych), 170 z Turcji (tkaniny, skóry, broń, listy, książki), 140 z pozostałych krain Orientu (tkaniny, broń, przedmioty z metalu), 120 z Afryki subsaharyjskiej (głównie z kości słoniowej i liści palmowych), 90 z Ameryki Środkowej i Południowej (figurki bóstw,

¹²⁶ Działali dla niego Jacopo della Strada, Niccolo Stoppiò, kardynał Otto Truchsess von Waldburg, wreszcie Hans Jakob Fugger, który po bankructwie od roku 1565 został zatrudniony na monachijskim dworze jako bibliotekarz i pełnił funkcję bliskiego doradcy Albrechta V, odpowiedzialnego m.in. za prowadzenie jego korespondencji handlowej. Miał zresztą bogatą bibliotekę (od roku 1555 opiekował się nią Samuel Quiccheberg) oraz zbiór starożytności i monet, które z czasem przeszły w posiadanie Albrechta V. Zob. E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 78 i 83.

¹²⁷ L. Seelig, *op. cit.*, s. 110.

¹²⁸ E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 84.

¹²⁹ L. Seelig, *op. cit.*, s. 103.

¹³⁰ E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 82.

ubrania, biżuteria, broń, przedmioty z piór itp., a także *Codex Vindobonensis Mexicanus* przywieziony do Europy najprawdopodobniej przez Cortésa¹³¹ czy złoty pierścień z głową orła), 20 z Rosji (naczynia, obuwie)¹³². W przypadku około 60 przedmiotów nie udało się ustalić ich pochodzenia. Do tego należy doliczyć niezliczone artefakty pozaeuropejskie, które zaklasyfikowano jako *naturalia*. Wszystkie te artefakty w kunstkammerze zostały „przemieszane” ze swoimi europejskimi odpowiednikami, z którymi połączyła je tożsamość materiału lub funkcji. Jednak w inwentarzu Ficklera zostały one podporządkowane swemu pochodzeniu i w większości zaklasyfikowane albo jako „indyjskie”, albo „tureckie”. W opisach Ficklera odnaleźć jednak można także inne określenia precyzujące ich charakter: „perskie”, „barbarzyńskie”, „afrykańskie”, „mauretańskie”¹³³.

Komentując ten inwentarz, Elke Bujok zauważa:

Umożliwiło to przenikanie się różnych kategorii i oczywiste zintegrowanie obiektów pozaeuropejskich, niezależnie od ich pochodzenia. W inwentarzu Ficklera, uporządkowanym zgodnie z ich rzeczywistym położeniem, jasno daje się zauważyć to, że świat został zjednoczony bez hierarchizującej tendencji, ale zgodnie z ideą zadziwienia i ciekawości. ***Ethnographica* miały tę samą rangę co obiekty z Europy, z którymi były wystawione jako równowartościowe**¹³⁴.

¹³¹ Jest to Kodeks Misteków, rdzennych mieszkańców Meksyku, podbitych przez Azteków, a zamieszkujących obecne stany Oaxaca, Guerrero i Puebla. *Kodeks Vindobonensis* wędrował po różnych kolekcjach europejskich: humanisty Johanna Albrechta Widmanstettera, cesarza Karola V, króla Portugalii Manuela I, papieża Klemensa VII, kardynałów: Hipolita de Medici i Nikolausa von Schönberga. W 1632, po zrabowaniu monachijskiej kunstkamery, został zabrany przez szwedzkie wojska do Weimaru, skąd trafił na dwór Leopolda I w Wiedniu, a stamtąd do Austriackiej Biblioteki Narodowej. Por. E. Bujok, *Ethnographica...*, *op. cit.*, s. 25. W tym czasie zmieniał swoją nazwę 18 razy. Dziś znany jest również pod nazwą *Codex Mexicanus I*, *Codex Vindobonensis 795*, *Codex Constantinopolitanus*, *Codex C* lub *Codex Byzantinus*. Por. F. Unterkircher (red.), *Die Wiener Biblia Pauperum. Codex Vindobonensis 1198*, Graz i Wiedeń 1963. Faksymile kodeksu dostępne również na stronie <http://www.finns-books.com/fvindo.htm>.

¹³² Te ostatnie, określane jako *moskowitsch*, zostały podarowane Albrechtowi V przez moskiewskiego archimandrytę w 1576 roku z okazji zjazdu Sejmu Rzeszy (Reichstag) w Regensburgu. Do tej kategorii, za czasów Wilhelma V, dołączono kajak z Grenlandii i buty z Laponii. L. Seelig, *op. cit.*, s. 109.

¹³³ L. Seelig, *op. cit.*, s. 108.

¹³⁴ E. Bujok, *Neue Welten...*, *op. cit.*, s. 102.

Wyjątkowość monachijskiej kunstkamery na obszarze niemieckojęzycznym polega nie tylko na jej zawartości, lecz także na wpływie, jaki wywarła na powstające w owym czasie kolejne gabinety. Chociaż chronologicznie palmę pierwszeństwa należy oddać cesarzowi Ferdynandowi I (1521–1564¹³⁵), który założył już w 1553 roku swoją kolekcję w Wiedniu i księciu-elektorowi Saksonii, Augustowi Wettynowi (1553–1586), właścicielowi kunstkamery w Dreźnie, stworzonej około 1560 roku, to już powstałe zaraz po niej wspaniałe kolekcje Habsburgów: Ferdynanda II (1564–1595) w Schloss Ambras oraz Rudolfa II (1576–1612) w Pradze przedstawiały ideę po raz pierwszy wyrażoną właśnie w Monachium: encyklopedycznego mikrokosmosu¹³⁶. Wojna trzydziestoletnia doprowadziła do zniszczenia pierwotnego założenia kolejnych słynnych gabinetów, w których również znalazły się artefakty pozaeuropejskie: elektora brandenburskiego Joachima II w Berlinie (1535–1571), czy wreszcie Fryderyka I (1593–1608), księcia Wirtembergii w Stuttgarcie. Tej ostatniej kolekcji świetność przywrócił dopiero Eberhard III (1633–1674) w 1654 roku¹³⁷.

We wszystkich tych kolekcjach można było odnaleźć niezwykle obiekty egzotyczne z wielu zakątków świata, konieczny element idealnej kunstkamery.

Anglia

W XVII- i XVIII-wiecznej Anglii do najlepszych należała kolekcja Williama Courtena (1642–1702; do swojego bankructwa działającego pod nazwiskiem Charleton), odziedziczona i następnie połączona ze zbiorem jego przyjaciela, sir Hansa Sloane'a (1660–1753). Kolekcja Sloane'a, wzbogacona o zbiory Jamesa Petivera (1663–1718), została z kolei wykupiona przez brytyjski parlament na podwaliny British Museum za symboliczną w stosunku do swojej wartości kwotę 20 tysięcy funtów wypłaconą spadkobiercom Sloane'a.

¹³⁵ Podaję daty sprawowania rządów.

¹³⁶ Por. L. Seelig, *op. cit.*, s. 110–111.

¹³⁷ Por. http://www.kunstkammer.dk/H_R/H_R_UK/GBKKeuropa.shtml (02.12.2008).

W zbiorach Courtena *exotica* odgrywały często rolę obiektów służących badaniom naukowym i pogłębieniu wiedzy¹³⁸. Ponieważ sam Courten należał do The Royal Society¹³⁹, z tego kręgu wywodzili się także jego bliscy przyjaciele: naukowcy i kolekcjonerzy, m.in. Hans Sloane, John Locke, William Sherard, Martin Lister czy John Ray¹⁴⁰. W swoich publikacjach wielokrotnie mu dziękowali za możliwość korzystania z jego zbiorów¹⁴¹. Jednak cel naukowy nie był głównym powodem, dla którego Courten tworzył swoją kolekcję. Pragnął on, aby gromadzone przedmioty mogły zainteresować każdego odwiedzającego jego gabinet¹⁴².

W dziedzinie obiektów egzotycznych kolekcja Courtena była zdominowana przez *naturalia*: kamienie, muszle, kości i zęby zwierząt, rośliny. Przeważały obiekty z rejonu Karaibów: Barbadosu oraz powiązanego z nim gospodarczo i politycznie Surinamu. Nie mogło w niej zabraknąć obiektów z kanonu kunstkamer: rogu nosorożca, gniazd tukanów, uważanych za wspomagające potencję, rozgwiad, ptaków rajskich, pancerników, tykw, owoców kokosa, kości słoniowej, strusich jaj itp. Jakimi kryteriami kierował się Courten, poszukując tego typu obiektów? Liczyły się dla niego przede wszystkim ich niezwykła barwność, nietypowe rozmiary oraz, oczywiście, rzadkość. Nie interesował się dokładną funkcją, zastosowaniem czy nawet pochodzeniem artefaktów pozaeuropejskich. Wystarczyło mu, że przybyły „z morza” i że swoim wyglądem wpisują

¹³⁸ D. Collet, *op. cit.*, s. 254 i nast. (rozdział *Exotica als Forschungsobjekte*).

¹³⁹ The Royal Society, właśc. The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge, Królewskie Towarzystwo w Londynie dla Rozszerzania Wiedzy o Przyrodzie, angielskie towarzystwo naukowe (uważane za pierwsze na świecie) pełniące funkcję akademii nauk, założone w 1660; skupia ograniczoną liczbę członków (ok. 500 krajowych i ok. 50 zagranicznych) będących wybitnymi przedstawicielami nauk matematycznych i przyrodniczych; odegrało dużą rolę w rozwoju nauk przyrodniczych w XVII–XIX wieku. Za: *Internetowa Encyklopedia PWN*, <http://encyklopedia.pwn.pl>.

¹⁴⁰ William Sherard (1659–1728) – wybitny angielski botanik, Martin Lister (1638–1712) – lekarz i przyrodnik, znawca antyków, ekspert od konchologii, John Ray (1628–1705) – znakomity przyrodznawca i botanik. Do wybitnych członków Royal Society należeli także John Locke i Isaac Newton.

¹⁴¹ D. Collet, *op. cit.*

¹⁴² *Ibidem*, s. 261.

się w osobliwości swoich czasów¹⁴³. Jego celem było stworzenie idealnej kunstkamery, mimo że ze względu na kolonialną przeszłość swojej rodziny¹⁴⁴ miał wiedzę o Nowym Świecie dużo szerszą, niż wskazywałaby na to jego kolekcja¹⁴⁵.

Jeśli chodzi o obiekty pozaeuropejskie w kolekcji bliskiego przyjaciela Courtena, sir Hansa Sloane'a¹⁴⁶, to należy uświadomić sobie kontekst, w jakim się znalazły w tym znakomitym zbiorze przede wszystkim naturalistów i starożytności: wśród 32 tysięcy medali i monet, 12 506 nasion, korzeni i sadzonek, 5439 owadów i 5843 muszli, a do tego doliczyć trzeba 334 tomy zielników, 50 tysięcy drukowanych książek i 3836 tomów manuskryptów, w sumie 79 575 artefaktów¹⁴⁷. Zbiory pozaeuropejskie zostały skatalogowane pod nazwą *Miscellanies* i podzielone, zgodnie z panującą praktyką, według takich kategorii jak: ubrania (np. mokasyny, spodnie, parki, podwiązki, pasy, gorsety), narzędzia codziennego użytku (m.in. kosze, łodzie, raki, indiańskie nosidelka dla dzieci), broń (np. łuki, strzały), idole (bożki), obiekty ceremonialne (wampumy¹⁴⁸, bębny, grzechotki itp.)¹⁴⁹. Katalog „Rozmaitości” był uzupełniany chronologicznie i w sumie objął 2111 obiektów. Trudno określić dokładne miejsca ich pochodzenia. Jednakże zachowana przez Sloane'a korespondencja z lat 30. i 40. XVIII wieku pozwala w wielu przypadkach dokładnie opisać szczególnie

¹⁴³ *Ibidem*, s. 267.

¹⁴⁴ Jego dziadek był inicjatorem kolonizacji Barbadosu i z uwagi na wielkie sukcesy w handlu zamorskim oraz możliwość poręczania kredytów królewskich otrzymał godność szlachecką.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 254.

¹⁴⁶ Więcej na temat tej kolekcji: A. MacGregor (red.), *Sir Hans Sloane: Collector, Scientist, Antiquary*, Londyn 1994.

¹⁴⁷ J.C.H. King, *North American Ethnography in the Collection of sir Hans Sloane*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. 319–325.

¹⁴⁸ Wampum – nazwa pochodzi z języka algonkińskiego, od wyrazu *wampompeag*. Rodzaj pasa z koralików wykonanych z zaokrąglonych i przewierconych muszli, splecionych w określony wzór lub czasem naszywanych na materiale (lub skórze); stosowany był przez Indian ze wschodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych i rejonu Wielkich Jezior. Służył do utrwalania i potwierdzania ważnych wydarzeń politycznych, np. traktatów, ale również jako środek płatniczy. Za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Wampum> (12.12.08).

¹⁴⁹ Por. J.C.H. King, *op. cit.*, s. 320 i 322.

wartościowe obiekty. To czyni zresztą ten zbiór w jego kolekcji tak wyjątkowym: zachowane dokładne, terenowe informacje od pierwotnych nabywców tych przedmiotów (zidentyfikowano 19 osób¹⁵⁰) pozwalają myśleć o Sloane jako o pierwszym kolekcjonerze-badaczu przedmiotów etnograficznych¹⁵¹.

Ciekawą grupę stanowi 210 obiektów z Ameryki Północnej, pochodzących głównie z północnej Kanady, Grenlandii czy Florydy oraz z powstających kolonii, w tym przede wszystkim Wirginii. Na przykład przyjaźń z Johnem Winthropem¹⁵² (1587–1649) z Nowej Anglii zaowocowała najwcześniejszym w historii angielskiego kolekcjonerstwa nabyciem przedmiotu etnograficznego, którego konkretny twórca jest znany z imienia i nazwiska, a mianowicie łyżki z kości piersiowej alki olbrzymiej wykonanej przez Josepha Papenau¹⁵³ z ludu Algonkinów w 1702 roku¹⁵⁴. Sloane nabył również z Wirginii do swojej kolekcji bęben w stylu Aszantów; choć jego pochodzenie nie jest do końca pewne, przypuszcza się, że został przywieziony do Ameryki Północnej przez niewolników albo marynarzy z zachodniej Afryki. W jego kolekcji znalazły się również przedmioty przywiezione przez Indian w 1710 roku z Nowego Jorku królowej

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 323–325. Było to 6 botaników, 4 podróżników (w tym kupcy i kapitanowie statków), 2 doktorów, prawnik, duchowny, artysta, amator i 3 Amerykanów, tj. Benjamin Franklin, który zaferował Sloane’owi kupno torby azbestów, John Winthrop (zob. niżej) i Francis Nicholson, gubernator Południowej Karoliny.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 323.

¹⁵² Gubernator purytańskiej kolonii Massachusetts Bay (wybierany na tę funkcję 12 razy) na wschodnim wybrzeżu Ameryki Północnej, w regionie Nowej Anglii, wokół dzisiejszych miast Salem i Boston.

¹⁵³ Był on również autorem zachowanych komentarzy na marginesach pierwszej drukowanej na terenie Ameryki Północnej biblii – wydrukowanej w 1661 roku (Nowy Testament) i 1663 roku (Stary Testament) w jednym z języków algonkińskich za sprawą purytańskiego pastora Johna Eliota. Po 10 latach pracy nad tekstem i posługi duszpasterskiej wśród plemion algonkińskich przelożył on fonetycznie, z pomocą Johna Sassamona, członka plemienia, język algonkiński na alfabet łaciński. Biblia ta zwana jest od tej pory *Biblią Eliota*. Więcej: H. Samworth, *John Eliot and America’s First Bible*, http://www.scriptorium.org/articles/historyofthebible/hotb_0005.html (13.12.08).

¹⁵⁴ Za: *Sir Hans Sloane and ethnography*, w: The British Museum, http://www.british-museum.org/explore/highlights/article_index/s/sir_hans_sloane_ethnography.aspx (13.12.08).

Annie¹⁵⁵. W kolekcji można odnaleźć artefakty, będące wytworami różnych plemion: Irokezów, Huronów, Czirokezów, Eskimosów¹⁵⁶.

Exotica były obecne oczywiście także w innych kolekcjach angielskich, począwszy od najwcześniejszej, sir Waltera Cope'a (zm. 1614), przez gabinet Johna Tradescanta, ojca (1570–1638) i później także syna, który otworzył rodzinne zbiory, ustanawiając pierwsze publiczne muzeum w Anglii – *Musaeum Tradescantianum*¹⁵⁷. Jego zbiory, wśród nich słynny płaszcz Powhatana¹⁵⁸, stały się wkrótce z kolei częścią kolekcji Eliasa Ashmole'a (1617–1692), który zdecydował o ich przekazaniu uniwersytetowi w Oxfordzie, przyczyniając się do stworzenia pierwszego na świecie muzeum uniwersyteckiego w 1677 roku. Dużym zainteresowaniem badaczy cieszy się także inna XVII-wieczna kolekcja angielska, ogniwo pośrednie między kolekcjami prywatnymi a publicznymi muzeami: repozytorium Towarzystwa Królewskiego¹⁵⁹. Otwarte w 1666 roku miało jako kolekcja instytucjonalna zagwarantować to, czego nie zapewniały prywatne gabinety osobliwości – trwałość i zachowanie integralności zbiorów nawet po śmierci donatorów¹⁶⁰. W jego zbiorach znalazło się mnóstwo obiektów egzotycznych, zamawianych i sprowadzanych nie tylko jako przedmioty służące pogłębieniu wiedzy, ale także dla rozrywki i „ku ucieście oka” członków Towarzystwa¹⁶¹.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ J.C.H. King, *op. cit.*, s. 321.

¹⁵⁷ Szerzej na temat angielskich gabinetów osobliwości w: S. Pearce, K. Arnold (red.), *The Collector's Voice. Critical Readings in the Practice of Collecting*, t. 2, Aldershot 2000; A. MacGregor, *The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. 201–216.

¹⁵⁸ Powhatan (1547–1618), wielki indiański wódz kilku plemion algonkińskich, ojciec Pocahontas. Płaszcz, wykonany ze skóry jelenia z ornamentem paciorkowym z muszli przedstawiał pośrodku postać ludzką w towarzystwie dwóch zwierząt totemicznych: Więcej; P.H. Wood, G.A. Waselkov, M.T. Hatley (red.), *Powhatan's Mantle: Indians in the Colonial Southeast*, Lincoln 1989.

¹⁵⁹ Więcej; D. Collet, *op. cit.*, s. 269–314 oraz M. Hunter, *The Cabinet Institutionalized: The Royal Society „Repository” and its Background*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *op. cit.*, s. 217–229.

¹⁶⁰ M. Hunter, *op. cit.*, s. 217.

¹⁶¹ D. Collet, *op. cit.*, s. 312.

Otwarcie repozytorium w 1666 roku można potraktować jako symboliczną klamrę zamykającą okres, w którym „ciekawość” i „osobliwość” są jeszcze dla siebie jak siostry, pozwalając na postrzeganie przez swój pryzmat zarówno obiektów europejskich, jak i pozaeuropejskich. Około 1670 roku, zauważa Elke Bujok, dochodzi do zwrotu: podziw, zachwyt i ciekawość „osobliwości” okresu wczesnej nowożytności ustępuje coraz większej wiedzy i związanej z nią konieczności tworzenia wielkich, systemowych klasyfikacji, zapowiadając choćby tę autorstwa Karola Linneusza¹⁶². Zakorzenione jeszcze w średniowieczu fantastyczne wyobrażenia o nieznanym ludach podlegają weryfikacji wraz z osiedlaniem się w zamorskich koloniach coraz większej liczby Europejczyków, coraz intensywniejszymi kontaktami handlowymi, wymianą informacji i powszechnie czytany relacjami podróżniczymi. Obserwacje te w sposób oczywisty odnosiły się na zasadzie porównań do tego, co było w Europie. W tym czasie powstają takie prace, jak np. *Neu-polirter Geschicht- Kunst- und Sitten Spiegel ausländischer Völcker* Erasmusa Francisciego (Norymberga 1670) czy *Gröste Denkwürdigkeiten der Welt Oder so-genannte Relationes curiosae* Eberharda Wenera Happela (Hamburg 1683–1691)¹⁶³.

Między 1657 a 1666 rokiem powstają akademie naukowe we Florencji, w Londynie i Paryżu. Ich celem ma być weryfikacja niejasnych kwestii metodami eksperymentu naukowego i systematycznej obserwacji. Powstają pierwsze poradniki, jak zbierać i systematyzować dane z egzotycznych podróży, popularne jeszcze w XIX wieku¹⁶⁴. Tworzone są metody porównywania, badania i oceniania różnic. Europejski system wartościowania i systematyzowania staje się fundamentem wszelkich porównań i interpretacji miejsca Innego w poszerzonym świecie. Oświeceniowa kultura wiedzy zastępuje wczesnonowożytną kulturę ciekawości, domagając się wystawiania ocen, podawania przyczyn, weryfikowania teorii, tworzenia wielkich systemów porównawczych. Nie pozostawia zbyt wiele miejsca na

¹⁶² E. Bujok, *Ethnographica...*, *op. cit.*, s. 26–28. Karol Linneusz (1707–1778), szwedzki przyrodnik, autor monumentalnego *Systema Naturae*, uznawanego za jeden z fundamentów także współczesnej taksonomii.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

dotychczasowy, niechby nawet tylko czasami niewinny, zachwyty innością. Gabinety osobliwości, mające odzwierciedlać wszechświat w miniaturze, kończą swój żywot, ulegając rozproszeniu i wcieleniu w instytucje nowoczesności: biblioteki, ogrody botaniczne i zoologiczne, laboratoria badawcze i, wreszcie, muzea¹⁶⁵.

¹⁶⁵ G. Świtek, *op. cit.*, s. 101.

Oswajanie Innego: narodziny „sztuki prymitywnej”

Oswoić – oswajać

1. przyzwyczać do kogoś lub do czegoś albo zapoznać z czymś
2. przyzwyczać dzikie zwierzęta do przebywania wśród ludzi lub do służenia ludziom¹.

Wprowadzenie

Zapoczątkowana w końcu XV wieku ekspansja kolonialna, dzięki której artefakty pozaeuropejskie napływają do Starego Świata, zmienia swój charakter dopiero w połowie XIX wieku. Wtedy to zmienia się dopiero jej zasadniczy cel: z dominacji władzy zwierzchniej nad podbitymi społecznościami w dominację nad światem². Dochodzi do rozbioru świata między rywalizujące ze sobą wielkie mocarstwa kolonialne, jak Wielka Brytania i Francja, aspirujące do roli imperium Niemcy i Rosję, czy wreszcie Włochy, Holandię, Japonię i Belgię³. W wyniku kolejnego ogłaszania niepodległości przez byłe kolonie hiszpańskie i portugalskie od początku

¹ Słownik języka polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl>.

² J. Kieniewicz, *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003, s. 240–243. Więcej: Ch. Bartlett, *Konflikt globalny. Międzynarodowa rywalizacja wielkich mocarstw w latach 1880–1990*, Warszawa 1997.

³ Również nowo odrodzona Polska miała aspiracje do wzięcia udziału w „wyścigu po kolonie”, czego dowodzi działalność, mimo iż niewieńczona sukcesami, Ligi Morskiej i Kolonialnej (przekształconej w 1930 roku z Ligi Morskiej i Rzecznej), a nawet utworzenie w 1939 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim Międzywydziałowego Studium Kolonialnego, mającego kształcić specjalistów z zakresu rolnictwa, hodowli i medycyny tropikalnej. Zob. szerzej: A. Nadolska-Styczyńska, *Ludy zamorskich lądów. Kultury pozaeuropejskie a działalność popularyzatorska Ligi Morskiej i Kolonialnej*, Wrocław 2005, s. 25–40.

XIX wieku słońce potęgi kolonialnej zachodzi równocześnie bezpowrotnie nad przyczółkiem Starego Świata, z którego na podbój ruszali m.in. Krzysztof Kolumb, Hernán Cortés, Vasco Núñez de Balboa, Francisco Pizarro, Amerigo Vespucci i wielu innych.

Jak zauważa Jan Kieniewicz:

Ekspansja kolonialna stała się narzędziem polityki, a nie gospodarki. Wiązało się to z przemianami społecznymi w Europie, ukształtowaniem się polityki kolonialnej i powstaniem myślenia kolonialnego, z utrwaleniem **przekonania o wyższości i zadaniu cywilizacyjnym**. Nowa faza prowadzi do zjawiska zwanego imperializmem kolonialnym, którego szczyt przypada na rok 1914⁴.

Oddajmy na chwilę głos przedstawicielowi tamtych czasów, Frederickowi Ludgardowi, oficerowi armii brytyjskiej, zajmującemu ważne stanowiska urzędnicze w koloniach na terenie Afryki:

Imperializm rzymski położył podwaliny współczesnej cywilizacji i poprowadził dzikich barbarzyńców tamtych wysp drogą postępu, tak więc w dzisiejszej Afryce spłacamy ten dług i **przynosimy do mrocznych miejsc ziemi, siedliska barbarzyństwa i okrucieństwa, pochodnię kultury i postępu, troszcząc się jednocześnie o potrzeby materialne naszej własnej cywilizacji**. Rządy brytyjskie przyczyniły się do szczęścia i dobrobytu prymitywnych ras... Kontrolujemy te kraje, ponieważ geniusz naszej rasy opiera się na kolonizowaniu, handlu oraz sprawowaniu rządów⁵.

Myślenie kolonialne nie mogło pozostać bez wpływu na zapisy w podstawowych dokumentach prawa międzynarodowego, rozstrzygających o kształcie stosunków międzynarodowych. W Pakcie Ligi Narodów z 1919 roku w artykule 22, odnoszącym się do rdzennej ludności zamieszkującej kolonie, postanowiono, iż:

(...) zapewnienie dobrobytu i rozwoju tym ludom [„jeszcze niezdolnym do samodzielnego rządzenia się w szczególnie trudnych warunkach nowoczesnego świata”] stanowi **święte posłannictwo cywilizacji** i dlatego godzi się włączyć do niniejszego

⁴ J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 242.

⁵ Cyt. w: P. Brendon, *The Decline and Fall of the British Empire: 1781–1997*, Londyn 2007, s. 199; za: K. Brits, A. Cichocka, *Zróżnicowanie przekazów niewerbalnych w społeczeństwie wielokulturowym – przykład Afryki Południowej*, w: J. Isański (red.), *Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009, s. 41.

Paktu rękojmię spełnienia tego posłannictwa (...). Najlepszym sposobem urzeczywistnienia w praktyce tej zasady jest powierzenie opieki nad tymi ludami **narodom rozwiniętym**, które ze względu na swe zasoby, doświadczenie lub położenie geograficzne mogą najskuteczniej wziąć na siebie taką odpowiedzialność i zechcą ją przyjąć (...)”⁶.

Zjawiska, które kształtowały się pod wpływem ekspansji kolonialnej (kolonializm, imperializm, orientalizm i zachodzące wraz z nimi procesy modernizacji i westernizacji), stały się elementem europejskiej tożsamości w XIX i XX wieku, wspólnym dziedzictwem wielu społeczeństw europejskich⁷.

La belle époque ujawniała także mieszkańcom Europy swoje coraz mniej piękne oblicze. Eksplozja demograficzna, urbanizacja i idąca za nimi gwałtowna rewolucja przemysłowa doprowadziły do powstania przekonania, że powrót do życia w jedności z naturą jest niczym powrót do Edenu – raju utraconego z powodu uwiedzenia urokami „szatańskiej” cywilizacji. Ciągła negacja wartości konstytuujących Europę, poczucie kryzysu cywilizacji (*nota bene* wpisane w europejską tożsamość od epoki nowożytnej) doprowadziły do upowszechnienia się wśród ówczesnych elit intelektualnych postaw dekadencjonalnych. Na przełomie XIX i XX wieku duszna atmosfera „końca pewnej epoki” (*fin de siècle*) podsycana była powszechnym załamaniem się dotychczasowej wiary w postęp naukowy, kulturowy i techniczny (Nietzscheański nihilizm), zanegowaniem dotychczasowego stanu wiedzy o świecie (który nagle okazał się bardziej zaskakujący i niebezpieczny niż przypuszczano), wszechświecie (w którym za sprawą Alberta Einsteina pojęcia czasu i przestrzeni okazały się jedynie konwencjami) i samym człowieku (którym rządzić miała odkryta przez Zygmunta Freuda tajemnicza podświadomość). Brak wiary w cywilizacyjny postęp pchał intelektualistów do poszukiwań innego, lepszego świata, w którym człowiek nie był targany wątpliwościami, a kultura nie stała się jeszcze „źródłem cierpień”⁸.

⁶ *Pakt Ligi Narodów*, Paryż, 28 czerwca 1919, Dz.U. z 1920 r., nr 35, poz. 200.

⁷ J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 244.

⁸ Nawiązanie do pracy Zygmunta Freuda, opublikowanej w 1930 roku pod tytułem *Das Unbehagen in der Kultur*, polskie tłumaczenie: *Kultura jako źródło cierpień* (Warszawa 1992).

Romantyczna idealizacja życia prymitywnego inspirowała artystów i pisarzy, zniechęconych życiem w zatłoczonych i brudnych miastach, do podróży: początkowo na wieś, potem do coraz odleglejszych zakątków świata. We wsiach całej Europy zaczęły powstawać kolonie artystyczne⁹. Po zamorską przygodę najłatwiej zaś było wyruszyć w roli urzędnika administracji kolonialnej (taką nieudaną próbę zdobycia posady na poczcie w kolonii francuskiej podjął także Paul Gauguin). Wszyscy wędrowcy poszukiwali egzotycznej świeżości i nowości, tak odmiennych od rozkładającego się, obumierającego, europejskiego organizmu. Pisze Robert Goldwater:

Artystyczne zainteresowanie wytworami ludów prymitywnych nie było wcale ani tak nieoczekiwane, ani tak nagłe, jak się generalnie przypuszcza. Grunt pod nie odnależć można głęboko w XIX wieku...¹⁰

Korzeni należy szukać już w wieku XVIII, w potępieniu postępu i wytworów cywilizacji przez Jeana-Jacques’a Rousseau¹¹, uznawanym za zapowiedź romantyzmu i jego zafascynowania ludowością, folklorem, „wiejską szczerością”, umiłowaniem życia w jedności z naturą. Tak bowiem jak moda na *chinoiserie* i *japonerie* przygotowała grunt formalny pod akceptację innych zasad rządzących „sztuką prymitywną”, tak romantyzm w sferze mentalności otworzył ludzi na spotkania z „nieskażoną pierwotnością”. Wtedy narodził się też prymitywizm jako postawa nacechowana fascynacją tym, co dzikie, pierwotne, czyste i proste, wskazująca drogę powrotną ówczesnym „wygnańcom” z Edenu do nowo odkrywanych „rajów utraconych”¹².

⁹ Na przykład podparyskie Barbizon, włoskie Monte Verità koło Ascony, bretońskie Pont-Aven, niemieckie Worpswede, Dachau i Murnau czy wreszcie rosyjskie Abramcewo. Więcej: M. Jacobs, *The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America*, Oksford 1985.

¹⁰ R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Nowy Jork 1938, s. 3.

¹¹ W rozprawie, która zapoczątkowała karierę pisarską Rousseau, zdobywając pierwszą nagrodę w konkursie ogłoszonym przez Akademię w Dijon nt. *Czy odnowienie sztuk i nauk przyczyniło się do odnowienia obyczajów?*, pisał: „Usuńcie ten nieszczęsny postęp, zabierzcie nasze błędy i nałogi, zabierzcie wytwory cywilizacji, a wszystko będzie dobre”. Za: A. Sikora, *Spotkania z filozofią. Od Heraklita do Husserla*, Warszawa 2005.

¹² Konkluzja ta zdecydowanie przekreśla słowa wydrukowane na ulotce towarzyszącej wystawie 1984 roku w MoMA: „Nie było niczego w sztuce Zachodu (czy Wschodu),

Krwawa ofiara z życia ludzkiego złożona podczas I wojny światowej (ponad 8,5 mln zabitych w latach 1914–1918) potęgowała dążenia eskapistyczne ze świata cywilizacji, która doprowadzała do swojej zagłady, niszcząc fundamenty własnej kultury, nauki i sztuki.

To wszystko nie mogło zaś pozostać bez wpływu na postrzeganie „sztuki prymitywnej” – coraz bardziej kuszącej i pociągającej, niczym nieznająca zahamowań i grzechu ciemnoskóra dziewczyna...

4.1. Wokół Wschodu, Orientu i „sztuki prymitywnej”

Jacek Pawlik zauważa, pisząc o wariantach egzotyizmu (prymitywizmu), iż:

(...) mają odcień seksualny (obraz nagości), moralny (daleki biedny, któremu trzeba pomóc, mit dobrego dzikiego) lub estetyczny (wieczna wiosna wysp szczęśliwych, czystość murzyńskiej sztuki, piękno i niewinność Tahitanki)¹³.

Chociaż prymitywizm/egzotyizm był zazwyczaj mieszanką wszystkich tych trzech odcieni, to rzeczywiście miał dla poszukiwaczy rajów utraconych bardzo często postać kobiety – „pierwszej Ewy”: nagiej, nieznającej europejskiego wstydu, dzikiej. Wystarczy spojrzeć na „zamorskie” obrazy Paula Gauguina: *Manao tupapao* (1892), *Arearea* (1892), *Kobieta trzymająca owoc* (1893), *Annah* (1893), *Nevermore* (1897), *Contes barbares* (1902)¹⁴. Kobieta jako uosobienie świata egzotycznego towarzyszy także artystom mierzącym się z tematyką orientalną (por. np. Alphonse-Étienne Dinet, *Sur le terraces, Clair de lune á Laghouat* z 1898 roku czy *Raoucha* z 1901 roku¹⁵).

co mogłoby przygotować artystów okresu modernizmu na inność sztuki plemiennej. Cyt. ulotki za: M. Torgovnick, *Making Primitive Art High Art*, „Poetics Today” lato 1989, t. 10, nr 2, s. 312.

¹³ J.J. Pawlik, *Egzotyizm – wątpliwy zachwył odmiennością*, w: P.A. Sokołowski (red.), *Misje w XIX wieku*, Pieniężno 2008, s. 36.

¹⁴ *Manao tupapao* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nowy Jork), *Arearea* (Musée d’Orsay, Paryż), *Kobieta trzymająca owoc* (Ermitaż, Sankt Petersburg), *Annah* (kolekcja prywatna), *Nevermore* (Courtauld Gallery, Londyn), *Contes barbares* (Muzeum Folkwang, Essen).

¹⁵ *Sur le terraces, Clair de lune á Laghouat* (Musée des Beaux Arts, Reims), *Raoucha* (kolekcja prywatna).

Wśród motywów podejmowanych w twórczości malarzy orientalistów¹⁶ (sceny batalistyczne, motyw jeźdźca, sceny targowe, orientalne pejzaże, widoki zabytków) można wyróżnić silnie oddziałujące na wyobraźnię Europejczyka tematy haremowe, tym bardziej pociągające, bo zakazane¹⁷, a stanowiące dla wiktoriańskiej mentalności wentyl bezpieczeństwa, taki sam, jakim w okresie renesansu i baroku były nagie sceny mitologiczne i biblijne. Apogeum fantazji seksualnych w europejskiej mentalności XIX wieku nastąpi na pokazach „ludzkich zoo”.

Romantyczny orientalizm i narodziny uznania dla „sztuki prymitywnej” mają jak widać ze sobą wiele wspólnego: obie postawy wpisują się w znane opozycje taksonomiczne: natura – kultura, kobiecość – męskość, duch – rozum, czarna/kolorowa – biała (rasa), gdzie świat Zachodu reprezentuje kulturę, rozum, męskość i rasę białą, Orient (Wschód, a także świat „ludów prymitywnych”) naturę, ducha, kobiecość i rasę czarną (kolorową)¹⁸.

Jedna z propozycji ujęcia definicyjnego orientalizmu autorstwa Edwarda Saïda stanowi, że:

Orientalizm to sposób systematycznego podejścia do Orientu (...), zespół mitów, wyobrażeń i pojęć dostępnych dla każdego, kto próbuje myśleć o tym, co znajduje się na wschód od linii demarkacyjnej¹⁹.

Nie tylko myśleć, ale i mówić, ponieważ o „niemym Oriencie” opowiadali ci, którzy jako jedyni mieli ówczasie prawo głosu: zachodni poeci,

¹⁶ Do najsłynniejszych należeli: Horace Vernet (1789–1863), Félix Ziem (1821–1911), Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Alphonse-Étienne Dinet (1861–1929), Carl Werner (1808–1894), Wilhelm Gentz (1822–1890), Wasilij Wereszczagin (1842–1904). W Polsce motywy orientalne były podejmowane przez takich malarzy, jak: Adam Styka (1890–1959), Feliks Wygrzywalski (1875–1944), Aleksander Laszenko (1883–1944), Stanisław Chlebowski (1835–1884), Pantaleon Szyndler (1846–1905), Tadeusz Ajdukiewicz (1852/3–1916), Waław Pawliszak (1866–1905), Jan Ciagliński (1858–1913) i inni. Por. *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku. Katalog wystawy*, Warszawa 2008.

¹⁷ Harem – z arab. *harim* – święte lub zakazane miejsce. Tak był nazywany także po prostu pałac Topkapi, rezydencja sułtanów od XV do XIX wieku, uwieczniany przez Europejczyków jako harem już od XVI wieku.

¹⁸ Jak zauważa Jan Kieniewicz: „Podział był oczywisty. Ideologie powstawały w Europie, Wschód dostarczał emocji i wzruszeń religijnych”. J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 235.

¹⁹ E.W. Saïd, *Orientalizm*, Warszawa 1991, s. 119.

malarze, myśliciele. Mity i wyobrażenia na temat Orientu są więc nacechowane dyskursem wyższości, którego źródeł można także szukać w średniowiecznych krucjatach chrześcijan przeciwko „niewiernym”²⁰. Dla XIX-wiecznego Europejczyka Orient to przede wszystkim kraje kultury islamu, a więc Bliski i Środkowy Wschód, północna Afryka, Krym, dawna „mauretańska” Hiszpania. W wieku XIX spotkanie chrześcijańskiej Europy z islamskim Orientem jest dla tej pierwszej źródłem inspiracji i egzotycznej fascynacji, niepozbawionej jednak utrwalonego już przekonania o wyższości cywilizacyjnej Zachodu.

Działo się tak, ponieważ europejskie wizje wykreowane przez podróżników, literatów i uczonych niosły nie tylko **fascynujący, ale i zafalszowany obraz rzeczywistości**. Zostały mianowicie powiązane z interpretacją, odmawiającą społeczeństwu „orientalnym” [szerzej mówiąc, wszystkim uznanym za „prymitywne” – H.S.] tych cech, które z kolei społeczeństwa Zachodu traktowały jako kluczowe dla rozwoju i osiągnięcia postępu²¹.

Należy w tym miejscu podkreślić, że pojęcie Orientu jest węższe od pojęcia Wschodu. Choć oba terminy są, jak wszystkie inne, uwarunkowane historycznie i w związku z tym treściowo płynne i zmienne w czasie, to jednak zawsze odnoszą się do świata określanego w sposób przestrzenny, geograficzny²².

Orient jest islamską częścią „świata Wschodu”, do którego należą także kraje azjatyckie o zupełnie odmiennych tradycjach religijnych: konfucjańskie Chiny, szintoistyczna Japonia, buddyjskie Korea, Tybet, hinduistyczne i buddyjskie Indie, zróżnicowane religijnie kraje Azji Południowo-Wschodniej (Birma, Tajlandia, Kambodża, Laos, Wietnam, Malesja, Singapur, Indonezja, Timor Wschodni, Brunei i Filipiny)²³.

Sztuka Orientu to nie „sztuka prymitywna”. Orient to nie Nowy Świat, ale potomek świata starożytnych cywilizacji, cenionych

²⁰ J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 22.

²¹ *Ibidem*, s. 246.

²² Por. F. Braudel, *Historia i trwanie*, Warszawa 1971, s. 291. Autor używa określenia „ramy pomieszczenia”.

²³ Więcej na temat zróżnicowanego w czasie i przestrzeni postrzegania „Wschodu” i „Zachodu” w: J. Kieniewicz, *op. cit.*

i obdarzanych szacunkiem także przez pierwszych założycieli kunsztokamer²⁴. Można go nazwać „odległym Starym Światem” (lub też „zbiorem cywilizacji już dostrzeżonych, choć jeszcze nie poznanych”²⁵), o którego istnieniu wiedziano dużo wcześniej i znano go o wiele lepiej niż dziewiczy Nowy Świat. Nie przeszkadza to oczywiście, aby mity i wyobrażenia o *Mundus Novus* były tworzone na tej samej zasadzie, co o Oriencie. Przekonanie o wyższości cywilizacyjnej Zachodu i w tym przypadku miesza się bowiem z zafascynowaniem odmiennością, oraz – co w porównaniu ze stosunkiem do Orientu stanowi pewną nowość – tęsknotą za utraconą niewinnością. Jak zauważa Jan Kieniewicz:

Pojęcie Starego Świata pojawiło się wraz z wiedzą o tym, że *Mundus tripartitus*²⁶ nie wyczerpuje rzeczywistości stworzonej przez Boga. Nabralo natomiast sensu dopiero dla ludzi świadomych swej przynależności, którzy zaakceptowali nazwę *Mundus Novus* dla rzeczywistości niespodziewanie odkrytej w wieku XV. (...) **Jest rzeczą zastanawiającą, że Nowy Świat został pomyślany na wzór Starego, w tym także sensie, że przydano mu cechy cudowne, będące dotąd atrybutem Wschodu**²⁷.

W wieku XIX to, co we współczesnych badaniach nad kolekcjami z poprzednich stuleci bywa często kwalifikowane pod zbiorczą nazwą *exotica*²⁸, ulega bardziej świadomemu rozdzielaniu: obiekty reprezentujące Stary Świat, Wschód (w nim zaś Orient) i Nowy Świat pochodzą już z trzech różnych rzeczywistości, choć ich losy, poprzez handlowe szlaki

²⁴ Por. rozdział 3.

²⁵ J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 135.

²⁶ Teologiczna wizja świata podzielonego na trzy części: Azję, Europę i Afrykę, pojmowanych jako dziedzictwa Sema, Jafeta i Chama, znana Babilończykom, przekazana przez Herodota, a później Izydora z Sewilli. Por: J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 134, przyp. 1.

²⁷ *Ibidem*, s. 134.

²⁸ Obiektów nie rozdziela także Krzysztof Pomian, pisząc o XVIII-wiecznych kolekcjach Vallisneriego i braci Nani, jako zawierających „przedmioty egzotyczne”, pochodzące z „Persji, Indii, Chin i Ameryki; m.in. przedmioty wykonane przez Indian południowoamerykańskich i kalendarz sogdiański z XV wieku”. K. Pomian, *op. cit.*, s. 336–337. Obiekty egzotyczne pochodzące z Orientu jako świata kultury islamu odrębnie analizuje Julian Raby, *Exotica from Islam*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The origins of museums: the cabinet of curiosities in 16th and 17th century Europe*, Nowy Jork 2001, s. 345–353.

morskie i lądowe, są ze sobą nierozzerwalnie splecione. „Sztuka prymitywna”, choć geograficznie odległa od sztuki Orientu przechodzi podobną drogę w mentalności mieszkańców Zachodu: przebija się przez początkową pogardę i niezrozumienie, późniejszą ciekawość i fascynację, aż do uznania za sztukę na początku XX wieku. Na europejskie salony wkracza jednak dopiero po swoich twórcach – „szlachetnych dzikich”, „ludach prymitywnych” czy wreszcie „okrutnych barbarzyńcach”. Jej kolekcjonowanie odbywa się w ramach kolekcjonowania, a tym samym załączania „nowych światów” kolonialnych.

4.2. Kolekcjonowanie świata: „ludy prymitywne” w oczach Zachodu

Koniec XVIII wieku to okres kumulowania, klasyfikowania i hierarchizowania w Europie wiedzy o „reszcie świata”. Dla zawartości kolekcji XVIII-wiecznych nie do przecenienia jest rola trzech wypraw kapitana Jamesa Cooka (w latach 1768–1779), z których przywieziono do Anglii liczne okazy roślin, zwierząt i „osobliwości”, a relacje z wyprawy utrzymywały wysokie zainteresowanie odkrywanymi Innymi wśród elit intelektualnych owych czasów.

W utopijnym opowiadaniu Louisa-Sébastiena Merciera (1740–1814) z 1771 roku *Rok 2440: Marzenie, jeśli kiedykolwiek jakieś było* (*L'An 2440: rêve s'il en fut jamais*) pojawia się opis królewskiego gabinetu, w którym zgromadzono obiekty przyrodnicze z całego świata. Na wzór renesansowego mikrokosmosu artefakty te mają dać zwiedzającemu wiedzę o wszechświecie – pod warunkiem kompletności zebranych przykładów i ich właściwego uporządkowania²⁹. Hasło „gabinet historii naturalnej” w wydanej w Genewie w 1778 roku *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (tzw. Encyklopedia Diderota) zawiera stwierdzenie, iż „bez odpowiedniego zbioru obiektów naturalnych nie

²⁹ T.C. Jacques, *From Savages and Barbarians to Primitives: Africa, Social Typologies, and History in Eighteenth-Century French Philosophy*, „History and Theory” maj 1997, t. 36, nr 2, s. 192–193.

może być mowa o naukach przyrodniczych³⁰. W konsekwencji, bez wiedzy o wszystkich ludach świata, nie może być mowy o rzetelnej nauce o człowieku – zajmującym najwyższą pozycję w świecie natury³¹. Wiedza o Innych, jak każda wiedza, musi zostać uporządkowana, pogrupowana, poddana klasyfikacjom i hierarchizacji. Kwestią do rozwiązania pozostaje sposób stworzenia „ludzkiego mikrokosmosu”.

W 1779 roku Louis-François Jauffret (1770–1850) założył Société des Observateurs de l’Homme (Towarzystwo Badaczy Człowieka)³², w którego szeregach znaleźli się najznamienitsi przedstawiciele różnorodnych dziedzin: językoznawcy, filozofowie, lekarze, historycy, podróżnicy, biolodzy. Było to jedno z pierwszych interdyscyplinarnych przedsięwzięć na wielką skalę, którego celem było pogłębienie „fizycznych, moralnych i intelektualnych aspektów nauki o człowieku”³³, pierwsze towarzystwo antropologiczne w ogóle³⁴. Jeden z jego członków, Joseph-Marie de Gérando (1772–1842), postulował w swoich *Rozważaniach o dzikich ludach*³⁵ z 1800 roku, aby każdy z badaczy przywoził z wypraw pozaeuropejskich „egzemplarze” obcych ludów, najlepiej obu płci i w różnym wieku, lub, jeszcze lepiej, całe rodziny, gdyż umożliwiłoby to przebadanie modelu innych społeczeństw – w miniaturze. Po ich śmierci:

(...) ich ukochane szczątki, następnie zakonserwowane dzięki geniuszowi nauki i wymaganiom delikatnej wrażliwości, **znalazłyby się w naszym Muzeum**, wśród obiektów pochodzących z ich krajów, **czyniąc nasz obraz kompletnym**³⁶.

³⁰ *Ibidem*. Więcej na temat sposobów estetyzowania artefaktów przyrodniczych w gabinetach historii naturalnej i muzeach przyrody zob. M. Popczyk, *Estetyczne środowisko przyrody*, w: M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008.

³¹ *Ibidem*.

³² Więcej zob.: J.-L. Chapey, *La Société des observateurs de l’homme (1799–1804). Des anthropologues au temps de Bonaparte*, Paryż 2002.

³³ Za: G. Jahoda, *A History of Social Psychology. From the Eighteenth-Century Enlightenment to the Second World War*, Cambridge 2007, s. 19.

³⁴ A. Barnard, J. Spencer (red.), *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, Londyn 1996, s. 44.

³⁵ Tytuł oryginału: *Considération sur les diverses méthodes à suivre dans l’observation des peuples sauvages*. Cyt. za: T.C. Jacques, *op. cit.*, s. 193.

³⁶ J. Copans, J. Jamin (red.), *Aux origines de l’anthropologie française: les memoires de la société des observateurs de l’homme en l’an VIII*, Paryż 1978, s. 191. Za: T.C. Jacques, *op. cit.*, s. 193.

Z kolejnymi podbojami Europy obraz ten rzeczywiście stawał się coraz bardziej kompletny, a wiedza coraz większa. Jak celnie zauważa T. Carlos Jacques, nawiązujący do teorii Michela Foucaulta o systemach wiedzy jako systemach władzy:

Europa coraz bardziej staje się centrum klasyfikacji, ocen i w końcu politycznej władzy, przez którą wszystkie inne systemy wiedzy i władzy muszą przejść, by zyskać uznanie. **To, co amerykańskie, orientalne, afrykańskie jako obiekty wiedzy zaczyna należeć do Europy.** Utopia Merciera o wiedzy kompletnej, o królewskim gabinecie, jest zatem utopią o podbitym świecie, świecie bez punktów oporu, świecie, w którym jednostkowa wiedza lokalna stała się wiedzą uniwersalną³⁷.

Wiedza „uniwersalna” to *de facto* europejski system klasyfikowania świata, określania tego, co wartościowe, marginalizowania tego, co zbędne. System, w którym najwyższe miejsce w hierarchii należy się Europie z powodu osiągnięcia przez nią najwyższego poziomu rozwoju cywilizacyjnego. System, który, aby osiągnąć kompletność, wynalazł „ludzkie zoo” – brakujące ogniwo w istniejących mikrokosmosach: prywatnych i muzealnych.

„Żywi dzicy” jako obiekty kultury ciekawości są wystawiani na pokaz od pierwszych spotkań Starego i Nowego Świata, przede wszystkim na dworach tych, którzy finansowali pierwsze zamorskie wyprawy lub których było stać na zakup „żywych osobliwości”: monarchów i arystokracji. Pełnią tam dwie podstawowe i wzajemnie uzupełniające się role: są istotną siłą roboczą – najtańszą, bo niewolniczą, a zarazem nadają egzotycznego, wielkoświatowego kolorytu europejskim dworom³⁸. Już Henryk Żeglarz, po zdobyciu Ceuty przez Portugalczyków w 1415 roku, zaczął „kolekcjonować” jeńców afrykańskich w Sagres, ucząc ich tam języka portugalskiego, aby mogli służyć za przewodników w wyprawach w głąb kontynentu³⁹. Dzięki gromadzeniu ludzi, ich relacji oraz towarzyszących im przedmiotów i wszelkich „osobliwości” afrykańskich stworzono

³⁷ T.C. Jacques, *op. cit.*, s. 193–194.

³⁸ Por. A. Jordan, *Images of Empire: Slaves in the Lisbon Household and Court of Catherine of Austria*, w: T.F. Earle, K.J.P. Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge 2005, s. 155.

³⁹ A. Pawłowska, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 272.

podwaliny pod pierwsze „muzeum” poświęcone Afryce, którego uzupełnieniem były gromadzone przez Henryka Żeglarza zbiory biblioteczne oraz obserwatorium astronomiczne⁴⁰.

Na renesansowych dworach książąt włoskich istniały – niestety – wielkie menażerie ludzkie; należało do dobrego tonu posiadać „kolorową służbę”. Na dworze znanego kardynała Ippolita Medici przebywała liczna gromada „barbarzyńców”, którzy się posługiwali przeszło dwudziestoma językami. Byli wśród nich Maurowie z północnej Afryki jako woltyżerowie, byli tatarscy łucznicy, czarni zapaśnicy, indyjscy nurkowie, Turcy – cała świta kardynała na polowaniu itd. A kiedy kardynał w 1535 r. zamknął oczy, ów kolorowy orszak niósł na swych barkach jego zwłoki na miejsce wiecznego spoczynku w Rzymie⁴¹.

Podobnie było na renesansowym dworze we Francji, lubującej się także w egzotycznych „żywych obrazach” (*tableaux vivants*). W roku 1550, z okazji wizyty króla Francji Henryka II i Katarzyny Medycejskiej w kwitnącym, portowym Rouen, znanym z kontaktów handlowych z Brazylią, zrekonstruowano nawet naturalnych rozmiarów wioskę tubylczą, a w celu pieczołowitego odtworzenia życia w dżungli amazońskiej zaangażowano 300 osób, które brały udział w inscenizacji scen z polowania, zbierania pożywienia, wreszcie udawanej walki między dwiema rywalizującymi ze sobą grupami z użyciem autentycznej broni, takiej jak lance, łuki, maczugi (niektóre po pokazie miały trafić do królewskiej kolekcji⁴²); wśród tych osób, około 50 było „prawdziwymi dzikimi”⁴³. *Nota bene*, to właśnie w Rouen w 1562 roku Montaigne miał spotkać po raz

⁴⁰ B. Nowak, *Początki obecności europejskiej w Czarnej Afryce*, w: *Historia Afryki od początku XIX wieku*, Wrocław 1996, s. 766. Za: A. Pawłowska, *op. cit.*, s. 272.

⁴¹ B. Fabiani, *Niziołkowie, lokietkowie, karlikowie*, Warszawa 1980, s. 26–27. Cyt. za: A. Wiczorkiewicz, *Epoki osobliwości. „Osobliwość” jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru...*, *op. cit.*, s. 314.

⁴² Kolekcją opiekował się zresztą André Thevet, osobisty kapelan żony Henryka II, Katarzyny Medycejskiej, historiograf i kosmograf na dworze królewskim, podróżnik po krajach Lewantu oraz do Nowego Świata, autor dzieła opisującego tereny ówczesnych francuskich podbojów kolonialnych, opublikowanego w 1557 pod tytułem *Les singularitez de la France Antarctique autrement nommée Amérique*, jak również monumentalnego *opus vitae: Des Vrais Pourtraits et Vies des hommes illustres*.

⁴³ I. Yaya, *Wonders of America. The Curiosity Cabinets as a Site of Representation and Knowledge*, „Journal of the History of Collections” 2008, t. 20, nr 2, s. 180.

pierwszy Indian z brazylijskiej dżungli; twierdził, iż byli to ci sami, których sprowadzono do miasta 12 lat wcześniej⁴⁴.

W wieku XIX to już nie monarchowie, arystokraci czy uczeni prezentują swoje gabinetowe „kolekcje wszechświata”, ale narody uformowane w państwa, otwierające muzea i narodowe pawilony na wystawach światowych. Oczywiście nie zmienia się przedmiot oglądu: im bardziej jest niezwykły, zadziwiający i rzadki, tym większy prestiż i uznanie osiąga jego nabywca. Okres ponad 100 lat: od przełomu XVIII i XIX wieku aż po początek wieku XX naznaczony jest gwałtownym rozwojem struktur nowoczesności – epoki będącej równocześnie „nową epoką osobliwości”, w czasie której społeczeństwa Starego Świata interesują się wszystkim, co zaprzecza oświeceniowemu racjonalizmowi⁴⁵. Wielkie wystawy światowe stają się wówczas umiejscowionym w przestrzeni odpowiednikiem renesansowych gabinetów, pokazujących świat w miniaturze i przesiąkniętych duchem encyklopedyzmu⁴⁶.

Pierwsza wystawa odbyła się w 1851 roku w Londynie⁴⁷, rozpoczynając cykl przedsięwzięć, które równie zasadnie można porównać (co czyni Raymond Corbey) z wielkimi potlaczami: rytualnymi ucztami Indian Północno-Zachodniego Wybrzeża Ameryki (m.in. Tlingit, Haida, Tsimshian, Kwakiutl), podczas których dochodziło do rozdawania innym dóbr materialnych, a nawet do ich niszczenia, aby „spłaszczyć rywala” (wywołać uczucie poniżenia przez bogactwo rozdającego) i podnieść w ten sposób swój status społeczny⁴⁸. Wielkie wystawy światowe miały wszystkie cechy potlaczy, które były przesiąknięte rywalizacją połączoną z zasadą

⁴⁴ A. Kuper, *Wymyślenie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, Kraków 2009, s. 25.

⁴⁵ Por. A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 315.

⁴⁶ Por. R. Corbey, *Ethnographic showcases. 1870–1930*, „Cultural Anthropology”, sierpień 1993, t. 8, nr 3, s. 340.

⁴⁷ Szerzej na jej temat oraz fragmenty przemówień towarzyszących: S.M. Pearce i in., *The Great Exhibition of 1851, London, is Created*, w: S.M. Pearce, R. Flanders, M. Hall, F. Morton (red.), *The Collector's Voice. Imperial Voices*, t. 3, Aldershot 2002, s. 3 i nast.

⁴⁸ Opisuje je Marcel Mauss w *Szkicu o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych* z 1924 roku zamieszczonym w: E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper (red.), *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, Warszawa 2009, s. 107–167.

wzajemności (na dary należało odpowiedzieć jeszcze lepszymi kontrdarami, w przeciwnym wypadku traciło się pozycję społeczną), były ukierunkowane na zdobycie prestiżu i angażowały całą społeczność, odciskając swoje piętno na wszystkich dziedzinach życia: politycznej, ekonomicznej, społecznej, kulturowej⁴⁹.

Na wielkich wystawach rywalizowały ze sobą państwa, budując pawilony narodowe, których zawartość miała przyćmić wszystkie pozostałe. Architektura miejsca wystawy nigdy nie wydawała się zbyt wielka czy niezwykła; tak powstały Crystal Palace (Londyn, 1851), wieża Eiffla (Paryż, 1889) czy Atomium (Bruksela, 1958). Wystawy te były także, jak zauważa Walter Benjamin, „miejscami pielgrzymkowymi fetyszyzmu towarowego”⁵⁰, które przyciągały rzesze zwiedzających: 6 mln w Londynie w 1851 roku, 16 mln w Paryżu w 1878 roku, a w 1900 roku, również w Paryżu – aż 50 mln ludzi⁵¹. W wieku XIX stały się nierozdzielnie splecione z imperializmem, nacjonalizmem i darwinizmem społecznym⁵². Były szansą na podróż dookoła świata za cenę jedynie 50 centów...⁵³

Nie było chyba lepszego miejsca, aby pokazać pełnię potęgi i dominacji nad podbitymi „dzikimi”. Tak zaczęły powstawać „ludzkie zoo”, reklamowane jako *native villages*, *villages indigènes* (wioski tubylcze), w których ludzie byli wystawiani na pokaz jak zwierzęta, zmuszeni do odgrywania scenek rodzajowych („żywych obrazów”), odtwarzania tańców rytualnych itp., ku ucieście i zaspokojeniu ciekawości mieszkańców Starego Świata. Wystawa paryska z 1878 roku przeszła do historii, gdyż to właśnie na niej po raz pierwszy na ogromną skalę zbudowano wioski, na których „wystawiono” około 400 tubylców z francuskich kolonii w Indochinach, Senegalu, Tahiti⁵⁴.

⁴⁹ R. Corbey, *op. cit.*

⁵⁰ W. Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, w: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940*, Lipsk 1984, s. 441. Ideę fetyszyzmu towarowego wprowadził Karol Marks w pracy *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej* (1859).

⁵¹ R. Corbey, *op. cit.*, s. 339.

⁵² Por. *ibidem*, s. 339–340.

⁵³ Jak w tytule rozprawy Hilke Thode-Arory, *Für fünfzig Pfennig um die Welt: Die Hagenbeckschen Völkerschauen*, Nowy Jork 1989.

⁵⁴ R. Corbey, *op. cit.*, s. 341.

Od tej pory wioski tubylcze stały się standardowym elementem wystaw światowych. Powstały spółki wyspecjalizowane w organizowaniu tubylczych pokazów (m.in. International Anthropological Exhibit Company, William Foote & Co. African American Characters), które zaczęły przybierać różnorodne formy: wiosek tubylczych (jedną z najsłynniejszych była „wioska senegalska”, z którą europejscy impresariowie jeździli od jednej wystawy do drugiej), egzotycznych ulic (np. słynna „La rue du Caire” z wystawy paryskiej z 1889 roku⁵⁵), pokazów jazdy konnej czy tańców wojennych, jak podczas Wielkiej Wystawy Brytyjskiej z 1899 roku, na której wystawiono 174 tubylców z dopiero co podbitej Afryki Południowej. Byli wśród nich członkowie ludu San (jednego z najstarszych ludów na świecie), wystawieni w części poświęconej historii naturalnej Afryki razem z pawianami...⁵⁶. Po wystawach jeździły „dzikie i okrutne Amazonki” (tak określane były mieszkanki Dahomeju), „zapierające dech w piersiach swym pięknem, erotycznie wyzwolone” mieszkanki Samoa, romantycznie idealizowani Indianie⁵⁷.

Pokazy te były ustrukturyzowane na wzór heroicznego eposu, opisywającego historię powstania człowieka, w których rolę mitycznych zwycięzców odgrywali cywilizowani Europejczycy, „my” z mieszczańskiej klasy średniej, a barbarzyńskich przegranych – prymitywni Inni⁵⁸. Wszystko było starannie zaplanowane i wyreżyserowane, ciekawość europejskiej publiczności musiała zostać spotęgowana, a próżność potężnego mocarstwa kolonialnego zaspokojona: na Berlińskiej Wystawie Rzemiosła z 1896 roku (*Berliner Gewerbe-Ausstellung*), która położyła podwaliny pod Niemieckie Muzeum Kolonialne, ponad 100 tubylców z różnych niemiec-

⁵⁵ Szerzej o tej „wystawowej ulicy” w relacjach samych Egipcjan, naukowców odwiedzających w owym czasie Paryż w drodze na kongres orientalistyczny w Sztokholmie (na którym przywitani zostali *nota bene* raczej jak „orientalsi”, a nie orientaliści, przedmiot badań, a nie podmiot *również* badający), a także o roli wystaw światowych, które wytworzyły specyficzne postrzeganie „świata jako wystawy” (*world-as-exhibition*) – T. Mitchell, *Orientalism and the Exhibitionary Order*, w: N.B. Dirks (red.), *Colonialism and Culture*, Michigan 1992, s. 289–318.

⁵⁶ J. MacKenzie, *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion 1860–1960*, Manchester 1984, s. 104, za: R. Corbey, *op. cit.*, s. 342.

⁵⁷ R. Corbey, *op. cit.*, s. 343.

⁵⁸ Por. *ibidem*, s. 340–341.

kich kolonii w odtworzonych z wielką pieczołowitością warunkach naturalnych musiało, we wskazanych momentach, wydawać okrzyki „hurra” na cześć cesarza i Rzeszy⁵⁹. Pokazy te, pisze Jacek Pawlik:

(...) obnażając życie w ich najprostszyc formach, na zasadzie przeciwieństwa podkreślały wartość postępu, industrializacji i dóbr cywilizacyjnych. Powracający z pokazu ludzie mogli odetchnąć z ulgą, odkręcając kran z bieżącą wodą⁶⁰.

Tysiące pocztówek ze zdjęciami „wystawowych dzikich” krążyło po Europie, przyciągając na wystawy światowe i kolonialne żądnych sensacji i spragnionych egzotyki Europejczyków. „Tubylcy” robili taką karierę, że zaczęto organizować osobne pokazy wyłącznie im poświęcone, zazwyczaj w miejskich zoo. W Niemczech określane były jako *Völkerschauen* i organizowane przez Karla Hagenbecka (1844–1913), dyrektora cyrku i prywatnego zoo, prekursora wielkich pokazów ludów („wystawiani” byli m.in. Samowie, Nubijczycy, Sudańczycy, Buszmeni, Dinka, Masajowie, Aszanti, Tuaregowie⁶¹). Tylko jednego dnia 1879 roku w Berlinie pokaz Nubijczyków odwiedziło 58 tysięcy widzów. Pokaz ten, przeniesiony następnie do Drezna, odwiedzało średnio 20 tysięcy osób dziennie, co uratowało tamtejszy ogród zoologiczny od bankructwa. Organizując pokaz Cejlończyków w Paryżu, Hagenbeck przyciągnął w ciągu 100 dni 2 mln osób⁶².

Zainspirowany jego sukcesami Geoffrey de Sante Hilaire, dyrektor paryskiego zoo Jardin d’Acclimatation, zorganizował w latach 1877–1912 ponad 30 tego typu pokazów, a już pierwsze dwa z 1877 roku zwiększyły przychody zoo dwukrotnie⁶³. Podobnie było w Wielkiej Brytanii, Holandii

⁵⁹ G. Schneider, *Das Deutsche Kolonialmuseum in Berlin und seine Bedeutung im Rahmen der preussischen Schulreform um die Jahrhundertwende*, 1982, za: R. Corbey, *op. cit.*, s. 167. Więcej na temat historii niemieckiego muzealnictwa etnograficznego i rozwoju antropologii w Niemczech w znakomitej pracy H. Glenn Penny, *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill 2001.

⁶⁰ J.J. Pawlik, *op. cit.*, s. 43.

⁶¹ R. Corbey, *op. cit.*, s. 345.

⁶² S. Oettermann, *Fremde. Der. Die. Das*, w: H.-H. Groppe, F. Jürgensen (red.), *Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge*, Marburg 1989, s. 48–51. Za: J.J. Pawlik, *op. cit.*, s. 39–40.

⁶³ P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, *Human zoos*, „Le Monde Diplomatique”, wyd. ang. sierpień 2000. Pascal Blanchard jest również autorem niezwykle ciekawej monografii *Human Zoos: Science and Spectacles in the Age of Colonial Empires*, Liverpool 2008.

czy Stanach Zjednoczonych, gdzie triumfy przez 30 lat (1883–1913) święcił *Buffalo Bill Wild West Show* – jeden z największych i najpopularniejszych nośników mitu „dzikiego Zachodu”, ze słynnym wodzem indiańskim Sitting Bullem⁶⁴ jako gwiazdą i wieloma innymi Indianami strzelającymi, jeżdżącymi konno, odgrywającymi sceny walk, napadów na pociągi itp.⁶⁵ „Menażerie ludzkie” przynosiły krociowe zyski także w Wiedniu (rodzina Buszmenów sprowadzona przez Petera Engolfa) czy na pokazach w Lipsku, Kassel, Monachium i Stuttgarcie. Tylko w Niemczech w latach 1875–1900 zorganizowano ponad 100 różnych pokazów ludów, liczących od 3 do 100, a raz nawet 250 osób⁶⁶:

Zepchnięci do niższych warstw człowieczeństwa, postawieni na równi ze zwierzętami, obcy z pokazów ludów, właśnie przez swoją obcość, budzili zainteresowanie seksualne. Austriacki pisarz, Peter Altenberg, który przez długi okres czasu był przewodnikiem goszczących w Wiedniu pokazów ludów, relacjonuje o próbach niemieckich bywalców, aby w zamian za bakszysz wziąć w seksualne posiadanie brązowe piękności. (...) Erotyczna fascynacja giętkimi, muskularnymi i szczupłymi ludźmi chodzącymi prawie nago nie była ograniczona do mężczyzn, choć to przede wszystkim dla nich pokazywano ciała kobiet. W prasie wciąż na nowo powracał wątek, jak bardzo ciała Murzynów rzucały urok na kobiety. Podawano na przykład, że pewna dama z berlińskiej śmietanki towarzyskiej wypożyczyła sobie potajemnie

⁶⁴ Sitting Bull (1830–1890), Siedzący Byk, szaman i jeden z najsłynniejszych wodzów Indian z grupy Siuksów, przyczynił się do zwycięstwa pod Little Big Horn w 1876 roku, zginął podczas próby aresztowania go za udział w uznanym przez rząd amerykański za nielegalny, Tańcu Ducha; zamieszki po jego śmierci doprowadziły do masakry Indian pod Wounded Knee dwa tygodnie później, która stała się symbolem końca oporu Indian wobec białych osadników.

⁶⁵ *Show* był organizowany przez Williama Fredericka Cody’ego (1848–1917), który w latach 20. XX wieku był prawdopodobnie najsłynniejszym Amerykaninem zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie. Dzięki niesamowitemu sukcesowi finansowemu swojego *show* stał się uosobieniem *american dream*, a dzięki swoim wyczynom także symbolem czasów walk z Indianami, osadnictwa, „gorączki złota” i wszystkiego, co wtedy konstytuowało tożsamość młodego państwa. Jako ekspert od „dzikiego Zachodu” udzielał konsultacji kolejnym amerykańskim prezydentom: od Ulyssesa Granta po Woodrowa Wilsona, „był ideałem Amerykanina, szarmancki, potrafił strzelać z broni i oczarować tłum (...), tak samo dobrze czuł się w towarzystwie kowbojów, jak i królów”. Por. Buffalo Bill Historical Centre, <http://www.bbhc.org/bbm/biographyBB.cfm> (10.08.09).

⁶⁶ J.J. Pawlik, *op. cit.*, s. 38.

Murzyna z ludu Dinka, aby oddać go dopiero po dwóch tygodniach (...) **W wieku XIX obraz „dzikiego” kanibala zastąpiony został obrazem niezaspokojonego „ogiera”**⁶⁷.

Specyficzna niemiecka fascynacja „dzikimi” jest łączona z aspiracją klasy politycznej Niemiec do statusu mocarstwa kolonialnego i założeniem o mającym narodzić się w społeczeństwie przekonaniu, że „obcy” to nie tyle „dzicy”, co „poddani”, „służący”, podmioty przyszłych działań administracyjnych, wojskowych, misjonarskich i pedagogicznych⁶⁸. Stąd też powszechnie znane, opisywane i dość częste przypadki seksualnego „mieszania się ras” wzbudzały głośny sprzeciw i wywoływały oburzenie wśród niemieckich polityków, którzy określali takie praktyki jako „zachowania niełojalne rasowo”⁶⁹, podważające niemiecką ideę kolonialną. Niemieckie Towarzystwo Kolonialne zaapelowało nawet o wprowadzenie zakazu pokazów ludów zamieszkujących niemieckie kolonie. Zakaz został oficjalnie wprowadzony w 1901 roku, jednak nie wpłynął na rozwój imperium Hagenbecka, który rekrutował do pokazów ludność z całego świata⁷⁰. Słowo rekrutował nie jest tutaj użyte przypadkowo: proces ten wcale nie był, jak mogłoby się здаwać, łatwy, stąd też często zatrudniano do *Völkerschauen* imigrantów wcześniej przybyłych do Europy, a charakteryzujących się egzotycznym wyglądem⁷¹ i mogących wykazać egzotyczne

⁶⁷ *Ibidem*, s. 40, 44.

⁶⁸ Por. *ibidem*, s. 41.

⁶⁹ E. Ames, *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*, Seattle 2008, s. 98. Takie przekonanie wśród niemieckiej elity nie było niczym wyjątkowym. Powstałe ówczesne liczne rozprawki i dzieła naukowe komentowały efekty takiego mieszania się ras negatywnie. Liczne wykłady, jak np. Jamesa Bryce'a *The Relations of the Advanced and Backward Races*, nie pozostawiały wątpliwości, iż „potomstwo z takich związków jest moralnie i fizycznie słabe, jeśli rodzice wywodzą się z bardzo odmiennych od siebie ras i cywilizacji”; P.S. Reinsch, *The Negro Race and European Civilisation*, „The American Journal of Sociology” 1905, t. 11, nr 2, s. 145–167.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Jak zwracał uwagę Ellsworth Faris, wymóg jak najbardziej „egzotycznego wyglądu” eliminował przyjmowaną początkowo zasadę reprezentatywnego pokazania wszelkich „typów ludzkich” na wystawach światowych. Ten sam autor poddał już w 1918 roku druzgoczącej krytyce przypisywane „dzikim” cechy charakterologiczne: zdeterminowanie

pochodzenie. Podpisywali oni kontrakty na „odgrywanie roli”, zawierające klauzule o ilości godzin „pracy”, opiece medycznej oraz sfinansowaniu powrotu do swoich miejsc pochodzenia w momencie upływu okresu kontraktu⁷².

Z czasem zaczęły też wzrastać wymagania europejskiej publiczności, poszukującej coraz silniejszych, coraz bardziej „dzikich” emocji i coraz bardziej zadziwiających „ludzkich osobliwości”. Oczekiwana „egzotyka autentyczna”, a więc ta najbardziej widowiskowa, budząca lęk pomieszany z fascynacją, stała się jeszcze cenniejszym towarem.

Francuscy badacze tej problematyki, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel i Sandrine Lemaire, piszą:

Oczywiście, ludzkie zoo nic nam nie mówią o egzotycznej czy podbitej ludności. Jednakże dostarczają doskonałych narzędzi do analizy zachodniej mentalności od schyłku XIX do lat 30. XX wieku. **Rzeczywistym celem tych zoo, targów i parków było wystawienie tego, co rzadkie, ciekawe, dziwne oraz wszystkich form niezwykłego i obcego.** Nie miały one być szansą na spotkanie ludzi i kultur. (...) Mierzenie tych „dzikich”, wystawianie ich i zapewnianie rozrywki publiczności zaspokajały różne pragnienia swoich czasów, mianowicie pogoń za egzotyką, ciekawość, potrzeby nauki o człowieku⁷³.

Członkowie zawiązywanych w tym czasie pierwszych towarzystw, naukowo zajmujących się badaniami człowieka, ściśle współpracowali z organizatorami wystaw światowych. Ciekawość Innego została spleciona z jego uprzedmiotowieniem – uczynieniem z niego obiektu, przedmiotu badań⁷⁴. Pokazy Hagenbecka były akceptowane przez tak znanych antropologów jak Rudolf Virchow (1821–1902), który podkreślał różnice

przez instynkty, niemoralność, lenistwo, zatrzymanie się w rozwoju na etapie dzieciństwa, brak umiejętności koncentracji czy myślenia abstrakcyjnego, wykazując na podstawie rzetelnych badań terenowych ich fałszywość. Zob. E. Farris, *The Mental Capacity of Savages*, „The American Journal of Sociology” 1918, t. 23, nr 5, s. 603–619.

⁷² J.J. Pawlik, *op. cit.*, s. 42, 43, 51.

⁷³ P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, *From human zoos to colonial apotheoses: the era of exhibiting the Other*, www.africultures.com/angalais/articles_anglais/43blanchard.htm (20.07.2009).

⁷⁴ Na powiązanie *curiosity* z *objectness* zwraca uwagę także Timothy Mitchell, *op. cit.*, s. 292.

między „prawdziwie etnograficznymi” pokazami dyrektora berlińskiego *Tierparku* a podobnymi, organizowanymi przez innych⁷⁵. Czymś naturalnym było dla nich badanie przedstawicieli wystawowych plemion przed ich „udostępnieniem” reszcie publiczności. To właśnie za sprawą takich badaczy, jak zauważa Anna Wieczorkiewicz, kategoria „osobliwości” została przywrócona oficjalnym dyskursom i narracjom muzealnym. Doszło do przeniesienia debat naukowych do sfery popularnej rozrywki, będącej teraz obszarem badań i wysuwania naukowych hipotez⁷⁶. W związku z tym badacze ci, mimo że pokazy etnograficzne często przekraczały granice teatralnego absurdu, sensacyjności i cyrkowości, wspierali uporczywie ich ideę, podkreślając, że służą one postępowi nauki. Rozwijające się dziedziny antropometrii, frenologii, fizjonomiki i kraniologii łączyło przekonanie, że odmienności cielesnych parametrów ludzi różnych ras wskazują na ich odmienne przeznaczenie oraz miejsce w hierarchii i porządku natury⁷⁷.

To wszystko z kolei wywołało zapotrzebowanie na tworzenie miejsc, gdzie elementy świata ludów pozaeuropejskich mogłyby zostać pokazane szerokiej publiczności, rozbudzając jej zainteresowanie i wspierając kształtowanie w społeczeństwie postaw prokolonialnych⁷⁸. Pierwsze muzea etnograficzne założono w 1807 roku w Kopenhadze, w 1867 roku w Petersburgu, w 1873 roku w Berlinie, w 1875 roku w Dreźnie, w 1878 roku w Paryżu, a w 1879 roku w Hamburgu. Wiele z nich powstało w wyniku nagromadzenia obiektów najpierw przywiezionych

⁷⁵ E. Ames, *op. cit.* Co ciekawe, uznanie dla wartości naukowej etnograficznych pokazów ludów tubylczych nie przeszkadzało Virchowowi być równocześnie czołowym krytykiem darwinistów i odrzucić ewolucyjny determinizm. Przekonywał też, że różnica kulturowa nie jest oznaką różnicy rasowej. A. Kuper, *op. cit.*, s. 122.

⁷⁶ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 317–318. Autorka przywołuje również relację ówczesnego przewodniczącego Berlińskiego Towarzystwa Antropologicznego, Rudolfa Virchowa właśnie, który w raporcie działalności Towarzystwa z 1891 roku, podsumowując swoją relację z oglądania wyjątkowej „obfitości ludów egzotycznych i niezwyklej”, stwierdza: „mówiąc krótko, każdy z członków Towarzystwa, pozostając u siebie, mógł przeprowadzić antropologiczne obserwacje i przeżyć coś wartego zapamiętania”. *Ibidem*, s. 318.

⁷⁷ Por. R. Corbey, *op. cit.*, s. 353–354.

⁷⁸ Zwraca na to także uwagę Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Nowy Jork 1938, s. 5 i nast.

z kolonii, następnie wystawianych wraz z „ludami prymitywnymi” na wystawach światowych i kolonialnych jako atrapa „naturalnego otoczenia”. Egzotyzm został zinstytucjonalizowany⁷⁹ i unaoczniiony⁸⁰.

Wraz z kolonialnymi podbojami zaczęły rozwijać się badania naukowe nad kulturami pozaeuropejskimi, prowadzące do powstania nowych szkół i paradygmatów. Narodziły się brytyjski funkcjonalizm (Malinowski, Radcliffe-Brown), Boasowski historyzm i relatywizm (Boas, Benedict, Herskovits, Kroeber), francuska szkoła socjologiczna (Durkheim, Mauss), niemiecka szkoła kręgów kulturowych (dyfuzjoniści: Ratzel, Frobenius, Schmidt). Tej ostatniej zawdzięczamy rozwój muzealnictwa etnograficznego w II połowie XIX i I połowie XX wieku nie tylko w Niemczech, ale i całej Europie, oraz pierwszą próbę przewyżczenia ewolucjonizmu⁸¹.

⁷⁹ Zob. także: J.J. Pawlik, *op. cit.*, s. 36.

⁸⁰ Zob. A. Nadolska-Styczyńska, *Egzotyzm unaoczniiony. Działania Ligi Morskiej i Kolonialnej a pozaeuropejskie kolekcje etnograficzne w muzeach polskich (1928–1939)*, w: A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 43 i nast. Autorka pisze o początkach organizacyjnych utworzenia polskiego muzeum kolonialnego, którego kolekcja opierać się miała na zbiorach i opracowaniach zdobytych przez Ligę Morską i Kolonialną (LMiK). W roku 1932 Wydział Kolonialny Zarządu Głównego powołał komisję pod przewodnictwem Stanisława Zielińskiego, która miała się zająć organizacją takiej placówki. Po śmierci Zielińskiego w 1936 roku idea pozostała jednak tylko w fazie dyskusji. Pomysł podjęła Sekcja Kolonialna Okręgu Lwowskiego LMiK, która otwarła w 1937 roku pierwszą ekspozycję opartą na zbiorach prof. Kazimierza Wójcika – geologa. Oczywiście istniały już inne placówki prezentujące zbiory o charakterze etnograficznym (w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Łodzi), jednak żadna z nich nie była ściślej powiązana z ideą kolonialną propagowaną przez LMiK. *Ibidem*, s. 45–46. Zob. także: J. Bujak, *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 1975, z. 8.

⁸¹ Nazywana też szkołą kulturowo-historyczną czy dyfuzjonizmem niemiecko-austriackim. Do jej czołowych przedstawicieli zalicza się właśnie Friedricha Ratzela (1844–1904), Leo Frobeniusa (1873–1938), Fritza Graebnera (1877–1934), dyrektora Muzeum Etnologicznego w Kolonii i wernistę Wilhelma Schmidta (1868–1954), założyciela międzynarodowego pisma etnologicznego, a później ośrodka „Anthropos”, również dyrektora Muzeum Etnograficznego na Lateranie. Szkoła ta za naczelną problem uznała analizę przemian kultury pod wpływem kontaktów grup społecznych, w wyniku których dochodzi do rozprzestrzeniania się (dyfuzji) poszczególnych elementów kulturowych przez wzajemne zapożyczenia. Myśl tej szkoły wywarła ogromny wpływ na przyjęcie podziałów i konstrukcji wystaw w powstających w owym czasie muzeach etnograficznych, zaś funkcje dyrektorów muzeów przedstawicieli szkoły pomagały w zbieraniu i zamawianiu artefaktów pozaeuropejskich z kolonii, przywożonych przez handlarzy, wojskowych, urzędników kolonialnych, lekarzy

Równocześnie późniejsza zmiana paradygmatu badawczego na początku XX wieku, kiedy to za podstawę uznano nie „studia nad rzeczami”, ale długotrwałe badania terenowe (których ani ewolucjoniści, ani dyfuzjoniści, z niewielkimi wyjątkami jak np. Morgan, nie prowadzili) sprawiła, że drogi antropologii muzealnej i akademickiej się rozeszły⁸². Studia nad kulturą materialną zostały uznane za napiętnowane grzechami ewolucjonizmu i zniknęły z centrum zainteresowań dyscypliny. Powróciły do łask dopiero w latach 60. XX wieku⁸³.

Tymczasem w II połowie XIX wieku pierwszymi wykładowcami uniwersyteckimi antropologii byli przedstawiciele ewolucjonizmu: w 1866 roku Adolf Bastian zaczął wykładać na Friedrich-Wilhelms-Universität w Berlinie, a w 1884 roku Edward Burnett Tylor na uniwersytecie w Oksfordzie⁸⁴. Dopiero w 1896 roku Franz Boas, przeciwnik ewolucjonizmu (mówi się często po prostu o „szkole Boasa”) został wykładowcą antropologii w Stanach Zjednoczonych na Columbia University⁸⁵.

Po roku 1840 zaczęły również powstawać stowarzyszenia antropologiczne: w Stanach Zjednoczonych pod nazwą American Ethnological Society (1842), w roku następnym w Wielkiej Brytanii powołano Ethnological Society of London, które w 1871 roku połączyło się z Anthropological Society of London (1862), tworząc funkcjonujący do dzisiaj Royal Anthropological Institute (RAI). Podobne stowarzyszenia, choć często oprócz antropologii zajmujące się biologią czy archeologią utworzono

itp. Por. Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Warszawa–Poznań 1987, s. 341.

⁸² O wpływie tego rozejścia się antropologii muzealnej i akademickiej na antropologię sztuki zob. H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, w: H. Morphy, M. Perkins (red.), *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden, Mass.–Oksford 2006, s. 6.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ W związku z powstaniem w 1882 roku Pitt Rivers Museum przy uniwersytecie w Oksfordzie, którego założyciel Augustus Henry Lane-Fox Pitt Rivers postawił jako warunek przekazania swojej kolekcji artefaktów etnograficznych na rzecz uniwersytetu powołanie na nim katedry antropologii.

⁸⁵ F. Boas, G.W. Stocking, Jr. (red.), *A Franz Boas Reader. The Shaping of American Anthropology, 1883–1911*, Nowy Jork 1974, s. 290. W Polsce pierwsza katedra etnografii (etnologii) powstała na uniwersytecie we Lwowie w 1910 roku, od 1913 roku nosiła nazwę katedry antropologii i etnologii. Za: A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 15, przyp. 6.

w owym czasie także w Paryżu (1858), Berlinie (1869), Wiedniu (1870), we Włoszech (1871) i w Szwecji (1872)⁸⁶.

Pojawienie się w II połowie XIX wieku instytucji antropologicznych: muzeów, stowarzyszeń, katedr na uniwersytetach, stworzyło ramy, w których mogło dochodzić do konfrontowania się Zachodu i „świata prymitywnego”; ramy, w które wtłoczono „ludzi prymitywnych” i obiekty ich kultury, nie pozwalając im na samookreślenie. Ramy, w których niepokojący Inny został oswojony.

Powstanie instytucji zbierających obiekty etnograficzne było wyzwaniem dla wyobraźni Europejczyków, w tym także artystów, poszukujących stale twórczej inspiracji. Spotkanie ludzi Starego i Nowego Świata w II połowie XIX wieku doprowadziło bowiem do spotkania dwóch obszarów sztuki: sztuki zachodniego modernizmu i „sztuki prymitywnej”. Bez tego pierwszego spotkania nie byłoby możliwe to drugie, wystarczy wspomnieć, że Wystawa Światowa w Paryżu w 1878 roku dała bezpośredni impuls dla założenia Muzeum Trocadero (Musée d’Ethnographie du Trocadero – MET lub „Troca”)⁸⁷, w którym Picasso zobaczył afrykańskie maski. Nazwa Muzeum – Trocadero – wzięła się od nazwy placu, na którym podczas wystawy 1878 roku stał m.in. „pawilon murzyński”.

Można zaryzykować stwierdzenie, że bez europejskiej fascynacji „ludzkimi zoo” nie byłoby europejskiej fascynacji „sztuką prymitywną” – a bez Muzeum Trocadero nie byłoby Gauguinowskiej wyprawy na Tahiti i *Panien z Avignon* Picassa, nie byłoby „sztuki prymitywnej”.

⁸⁶ A. Barnard, J. Spencer (red.), *op. cit.*, s. 44.

⁸⁷ Muzeum zostało zamknięte w 1928 roku i otworzone pod nazwą Musée de l’Homme w 1937 roku, po kolejnej wystawie światowej, pod początkową dyrekcją Paula Riveta. Rivet, Marcel Mauss i Lucien Lévy-Bruhl wspólnie założyli w 1925 roku Instytut Etnologiczny na Uniwersytecie Paryskim, dyrekcję przekazał Georges’owi-Henri Rivière’owi, zachowując przy tym administracyjną i merytoryczną kontrolę, która pozostała przy Muséum National d’Histoire Naturelle. Kolekcja Trocadero została rozdzielona: obiekty kolonialne i pozaeuropejskie zostały w Musée de l’Homme, natomiast obiekty przedstawiające folklor francuski (według terminologii Arnolda van Gennepa) zostały wystawione w otworzonym w 1936 roku Musée National des Arts et Traditions Populaires (ATP). Por. M. Bouquet (red.), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, Nowy Jork–Oksford 2001, s. 79–80 oraz P. Naumann, *Making a Museum: ‘it is making theater, not writing theory’. An Interview with Stéphane Martin, Président-directeur général, Musée du quai Branly, „Museum Anthropology”* 2006, t. 29, nr 2, s. 118.

4.3. „Sztuka prymitywna” między etnologią a estetyką

Ewolucyjnistyczne poglądy z nauk biologicznych zostały przefiltrowane przez nauki humanistyczne i zaadoptowane przez rodzące się socjologię i antropologię do stworzenia linii rozwojowej społeczeństw i człowieka (dzikość – barbarzyństwo – cywilizacja⁸⁸), a przez historię sztuki – do hierarchizowania następujących po sobie epok kultury, później zaś samych jej twórców. W związku z tym obiekty, które przybyły do Europy z podbitego już Nowego Świata – z kolonii, były postrzegane przez swych „nabywców” (czytaj: zdobywców) albo jako trofea, albo jako „osobliwości”, świadczące o „dzikości” lub też niedojrzałości umysłowej ludzi prymitywnych⁸⁹. W przyjętej historiografii sztuki po prostu nie było wtedy na nie miejsca. Ludzie „bez historii” nie mieścili się bowiem w zainteresowaniach historiografii. Nazwany przez Ernsta Gombricha „ojcem historii sztuki”⁹⁰ – Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) twierdził w końcu, iż „prawdziwym teatrem Historii” jest Europa, a podróż poza nią – to cofnięcie się w przeszłość, będącą zarazem prologiem do chrześcijańskiej, europejskiej, technologicznej, kulturowej i, przede wszystkim, duchowej wyższości⁹¹. Potrzebna była taksonomiczna zmiana, która w świecie sztuki dokonała się w awangardzie opozycyjnej wobec panującego myślenia kolonialnego. To najpierw sztuka, a dopiero później jej twórcy otrzymują kartę wstępu do artystycznych salonów świata Zachodu⁹².

⁸⁸ Etapy rozwoju zaproponowane przez Adama Fergusona i Lewisa Henry’ego Morgana – por. Z. Staszczak (red.), *op. cit.*, hasło „ewolucjonizm”.

⁸⁹ Por. J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003, s. 6.

⁹⁰ „Ojcostwo” to jest przedmiotem dyskusji: przypisywane jest Heglowi, Vasariemu, Winckelmanowi czy von Rumohrowi. Jak pisze żartobliwie Robert Nelson, ważniejsze byłoby jednak ustalenie, kto był „matką” historii sztuki. Zob. R. Nelson, *The Map of Art History*, „The Art Bulletin” 1997, t. 79, nr 1, s. 35, przyp. 61.

⁹¹ D. Preziosi, *Introduction*, w: D. Preziosi, *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oksford 2009, s. 59. Rezygnuję tutaj z szerszego omówienia wpływu Hegla na historię sztuki, więcej: E.H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, w: J. Białostocki (oprac.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976.

⁹² Ci drudzy jednak nigdy nie wydobędą się z klasyfikacji my – Inni, w której jako „inni” pozostaną grupą, nie zaś zbiorem indywidualnych jednostek. Por. rozdział 2.

Tymczasem wiek XVIII w teorii sztuki był jeszcze zdominowany przez wiarę w istnienie obiektywnego piękna i kanonu. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) określił nie tylko klasyczną doskonałość sztuki, wskazując antyk jako źródło tej doskonałości, ale również zdefiniował cechy sztuki epoki ją poprzedzającej – archaicznej. O przynależności do sztuki archaicznej miały decydować takie elementy, jak stylizacja, abstrakcja, frontalność, surowość itp. To właśnie od czasów *opus vitae* Winckelmanna – *Geschichte der Kunst des Alterthums* z 1764 roku – „archaiczność” (czy też „prymityw”) zaczyna oznaczać moment początkowy ewolucji ku klasycyzacji⁹³. W ten sposób utrwalił się pogląd, że „prymitywne” w sztuce to tyle, co „niedojrzałe”, pozbawione wartości estetycznych, zorientowane na aspekty techniczne i praktyczne.

Luigi Salerno pisze:

Według Alfreda Haddona⁹⁴, Gottfrieda Sempers⁹⁵ i Alexandra Conze’ego, wyraz kulturowego i artystycznego zacofania jest widoczny w tym, co prymitywne – „prymitywne” będące synonimem infantylnego i wstecznego. Wszystkie archaiczne etapy sztuki, cechujące się stylizacją i geometryczną ornamentacją, uznane były za najstarsze z uwagi na to, że bliżej im było do czysto technicznych konieczności:

⁹³ L. Salerno, *Primitivism*, w: *Encyclopedia of World Art*, t. 11, Londyn 1966, s. 706.

⁹⁴ Alfred Haddon, znany biolog, opublikował w 1895 roku *Evolution in Art*, w której uznał sztukę za gałąź biologii. Uzasadniał to następująco: czyż sztuka nie jest związana z inteligencją? A inteligencja, czyż nie jest funkcją mózgu? A czyż mózg nie jest zbudowany z jakiegoś rodzaju protoplazmy? Sztuka jest w związku z tym tylko jedną z niezliczonych możliwości działalności protoplazmy. Oczywiście mózg „dzikiego” nie jest w stanie naśladować natury, ograniczenia „sztuki prymitywnej” są więc uwarunkowane biologicznie. Por. R. Goldwater, *op. cit.*, s. 20–21.

⁹⁵ Semperiańska koncepcja początków sztuki przedstawiona w *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* z 1861 roku, mimo że traktująca o początkach architektury jako bardzo wpływowa została rozciągnięta na wszystkie rodzaje sztuki przez następców Sempersa. Wedle tej teorii najbardziej prymitywny etap sztuki charakteryzował się geometrycznymi przedstawieniami i niezdolnością do naśladowania natury, a tworzone przedmioty miały przede wszystkim zastosowanie praktyczne, użytkowe; ich zdobienie z tego względu było niezwykle uproszczone. Elementy dekoracyjne wywodził Semper z pierwotnej tradycji zdobienia ciała. Co ciekawe, ponieważ znane już wtedy paleolityczne rysunki naskalne przekreślały teorię o „fazie geometrycznej” jako pierwszej w etapach rozwoju sztuki, były po prostu w wielu publikacjach powstałych pod wpływem Sempersa pomijane, a np. odkrywanym rzeźbom greckim zdobionym w ten sposób przypisywano dużo wcześniejsze pochodzenie. Por. R. Goldwater, *op. cit.*, s. 18–19.

właściwości materiału, techniki wykonania, przeznaczenia obiektu; były to bowiem elementy, które determinowały formę. **Ewolucja od tego, co prymitywne (lub archaiczne), do tego, co kulturalne, została zrównana z ewolucją od tego, co stylizowane (lub abstrakcyjne), do tego, co naturalistyczne**⁹⁶.

W końcu XIX wieku ten estetyczny dogmatyzm i wiążące się z nim wartościowanie dzieł sztuki zakwestionował wiedeński historyk sztuki Alois Riegl (1858–1905). Wykazał on, iż nie ma uniwersalnych praw, które wiązałyby wszystkie czasy i wszystkie ludy, według których można dzielić sztukę na dobrą i złą, istnieją tylko prawidłowości rozwoju stylu każdej epoki, każdego narodu⁹⁷. Pierwszy też uznał wartość stylu geometrycznego, uwalniając najpierw średniowiecze, a w konsekwencji i inne epoki oraz kultury, od nieustannych porównań z rzekomo idealnym wzorem naturalistycznego przedstawienia stworzonym w czasach starożytnych (*Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893). Tym, co popychało artystę do tworzenia według Riegla nie była chęć imitowania natury, ale *Kunstwollen* (potrzeba sztuki, imperatyw tworzenia). Również geometryczna stylizacja, tak charakterystyczna przecież dla dzieł „sztuki prymitywnej”, nie była według Riegla czymś poprzedzającym etap naśladownictwa natury, ale raczej fazą następującą po okresie imitacji natury⁹⁸.

Śladami Riegla podążył Wilhelm Worringer (1881–1965), który w 1908 roku opublikował słynną pracę pod znamienym tytułem *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Tytuł znamieny, bo pojęcie abstrakcji czy też „nieprzedstawieniowości” staje się standardowym hasłem nowych kierunków w sztuce, służąc podkreśleniu tego, że sztuka nie ma nic wspólnego z naśladownictwem natury⁹⁹. Z kolei podtytuł: *Psychologia stylu* wskazuje na kolejny element teorii Worringera – sztuką jest to, co wyrasta z potrzeby ducha i duchowe potrzeby umie zaspokoić, nie zaś to, co za cel ma naśladownictwo natury¹⁰⁰.

⁹⁶ L. Salerno, *op. cit.*, s. 706.

⁹⁷ M. Poprzeczka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 42.

⁹⁸ L. Salerno, *op. cit.*, s. 707.

⁹⁹ Por. A. Michel, „Our European Arrogance”: Wilhelm Worringer and Carl Einstein on Non-European Art, w: B. Tautz (red.), *Colors 1800/1900/2000: Signs of Ethnic Difference*, w serii: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, t. 56, Amsterdam 2004, s. 143–162.

¹⁰⁰ Por. *ibidem*, s. 145. Worringer zapożyczył od Riegla pojęcie *Kunstwollen* i wiele innych, jak nieanalizowaną tutaj *Raumscheu*.

Ciekawa jest argumentacja Worringera wyjaśniająca powody niezrozumienia, a przez to nietraktowania jako sztuki, wytworów ludów pozaeuropejskich. W analizie tego zjawiska posługuje się on dwoma tytułowymi pojęciami: abstrakcji i empatii. Są one swoimi przeciwieństwami. Idea naśladownictwa natury wypływa z organicznej potrzeby człowieka odnalezienia w świecie poczucia ontologicznego bezpieczeństwa i zjednoczenia się z nim – empatii. Naśladując naturę, człowiek zapewnia sobie „zobiektywizowane samozadowolenie”, odnajdując w dziele sztuki siebie jako część świata. Najdoskonalszymi przykładami empatii jest sztuka starożytnej Grecji i Rzymu oraz sztuka renesansu. Jednakże ten sposób myślenia właściwy jest wyłącznie Europejczykom, którzy postrzegają sztukę przez pryzmat estetyki naturalistycznej i psychologii empatii. Wszelkie inne style uznawane są przez to za niższe, gorsze. Tym innym stylem, za którym stoją odmienne procesy psychologiczne jest oczywiście abstrakcja. Wyraża ona, przeciwnie do empatii (człowieka „szczęśliwego w świecie natury”), ludzkie zagubienie, poczucie chaosu i strachu, będące udziałem tych, którzy żyją w ciągłej walce ze światem, w obawie przed nim¹⁰¹. Ich największym pragnieniem jest to, aby wyrwać dany obiekt światu zewnętrznemu z jego naturalnego kontekstu, oczyścić go z całego uzależnienia od życia, zarówno od otaczającego świata, jak i od widza. Jak gdyby w odruchu obronnym, człowiek wtłacza świat organiczny w formy nieorganiczne. Dzieło takie ma wartość absolutną, przekraczającą ograniczenia czasu i przestrzeni¹⁰², którego historiografia i krytyka artystyczna zrodzona w Europie nie są w stanie pojąć.

Wydawałoby się, że droga (obecnie sprawiająca wrażenie dość „pokrętną”) do przełomowego uznania abstrakcyjnej „sztuki prymitywnej” stoi otworem. Było jednak jeszcze za wcześnie, aby uznać wystawowych dzikich za równych Europejczykom czy „starym cywilizacjom” azjatyckim. Oceniając krytycznie dotychczasowy stan refleksji nad sztuką, Worringer wyraźnie oddziela wartościową, abstrakcyjną sztukę Orientu, stworzoną przez *Kulturvölker*, od sztuki ludów prymitywnych (*Naturvölker*). Mimo

¹⁰¹ Stąd wzięło się późniejsze częste nazywanie Afryki „Łądem Strachu”, np. przez Mariusa de Zayasa.

¹⁰² Por. A. Michel, *op. cit.*, s. 147.

„wybitnych talentów artystycznych kilku określonych plemion”, „zdecydowana większość nie wykazuje żadnych artystycznych uzdolnień”, będąc „szczętkowymi pozostałościami ludzkiej rasy (...) niezdolnymi do rozwoju”¹⁰³.

Mimo więc stopniowego odkrywania wartości „sztuki prymitywnej” w pismach teoretycznych i krytycznych „twórcy prymitywni” długo byli wpisywani w ewolucjonistyczny schemat, jak gdyby ich sztuka była sztuką niejako pomimo ich prymitywności. Tak twierdzi nie tylko Worringer, ale także inni.

Wydaje się, że tak silny rozdźwięk między uznaniem dla sztuki a brakiem uznania dla jej twórcy musiał mieć swoje głębsze uzasadnienie. Być może przyznanie, iż można stworzyć Sztukę w świecie pozbawionym wszelkich udogodnień i wynalazków cywilizacyjnych, byłoby zanegowaniem podstaw własnej, europejskiej cywilizacji (jest to pułapka przyjęcia uniwersalności pojęcia sztuki). „Sztuka prymitywna” jest bowiem wyzwaniem rzuconym sztuce europejskiej; wyzwaniem któremu ta sztuka (a właściwie świat krytyków i kolekcjonerów) w owym czasie próbuje sprostać. Stąd też tak wyraźne wahanie się głosów krytyki artystycznej: między „sztuką prymitywną” *per se* a „sztuką ludów prymitywnych”; między analizą formalno-estetyczną dzieł pozaeuropejskich a analizą psychologiczno-kontekstualną o wyraźnym zabarwieniu ewolucjonistycznym.

W tym dominującym w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku duchu Gelett Burgess (1866–1951), amerykański pisarz i artysta, pisze prześmiewczo w słynnym eseju *The Wild Man of Paris* z 1910 roku, powstałym po jego wizycie na Salonie Niezależnych, na której wystawiali m.in. Matisse, Derain, Braque i Picasso:

Nagle wkroczyłem do nowego świata, wszechświata brzydoty (...). Studiowałem rzygacze w Oxfordzie i na Notre-Dame, dumałem nad sztuką Nigru i Dahomeju, gapilem się na hinduskie potworności, tajemnice Azteków i wiele innych prymitywnych pokraczności; i przyszło mi na myśl, że istnieje racjonalne uzasadnienie

¹⁰³ Cyt. za: *ibidem*, s. 149. Nieco później Worringer, poproszony przez Franza Marca i Wassilego Kandinskiego o tekst, będący odpowiedzią na *Protest deutscher Künstler* z 1911 roku, i broniący nowych prądów w sztuce (*Um Kampf um die Kunst*), zmienił swoje stanowisko, zrównując wartość sztuki „ludów prymitywnych” z rodzącą się awangardą.

brzydoty, tak jak istnieje racjonalne uzasadnienie piękna; że, być może, jedno jest negatywem drugiego, światem odwróconym, który może mieć swoje własne wartości i ezoteryczne znaczenie. Człowiek malował i rzeźbił chore i obsceniczne rzeczy, gdy świat był młody. **Czy to odrodzenie jest znakiem jakiegoś wtórnego dzieciństwa rasy, czy też prawdziwym odrodzeniem się sztuki?**¹⁰⁴

Obco i niezrozumiale brzmi wtedy głos Guillaume’a Apollinaire’a (1880–1918), już w 1909 roku piszącego o konieczności otwarcia się Luwru na „egzotyczne arcydzieła”, które są nie mniej poruszające niż najpiękniejsze dzieła rzeźby Zachodu. Ubolewa:

Aż do dzisiaj, **dopuszciliśmy dzieła sztuki z tych krajów** [Australii, Nowej Kaledonii, Nowych Hebrydów, Tahiti, Madagaskaru, krajów afrykańskich] **jedynie do kolekcji etnograficznych, gdzie zostały zachowane wyłącznie jako ciekawostki**, dokumenty, bezładnie rozrzucone między najbardziej zwyczajnymi i pospolitymi obiektami, i między artefaktami naturalnymi z tych regionów¹⁰⁵.

Wyjątkowa jak na owe czasy jest nie tylko postawa estetyczna Apollinaire’a, lecz także jego ogromna rola w promowaniu „sztuki prymitywnej”¹⁰⁶. Jest on pierwszym krytykiem sztuki, który docenił wartość rzeźby afrykańskiej i jej katalityczną rolę dla rozwoju modernizmu, torując drogę późniejszym pismom Carla Einsteina, Rogera Fry’a, André Salmona i Paula Guillaume’a. Pierwszy też wskazał przede wszystkim na jej wartość estetyczną, pisząc, że jego celem jest nadać znaczenie nie kryterium etnicznemu w ocenie „sztuki murzyńskiej”, ale kryterium piękna¹⁰⁷.

O wyjątkowości sądów estetycznych Apollinaire’a na początku XX wieku może świadczyć chociażby opinia wybitnego francuskiego historyka sztuki Elie Faure’a (1873–1937), przedstawiona w tekście *Les Tropiques* z 1912 roku, zamieszczonym w jego czterotomowej *Histoire*

¹⁰⁴ G. Burgess, *The Wild Man of Paris*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 38.

¹⁰⁵ Cyt. za wyd. ang.: G. Apollinaire, *On Museums*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 36.

¹⁰⁶ Szczegółowo na ten temat pisze: K. Samaltanos, *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, Charlottesville 1981, s. 5 i nast.

¹⁰⁷ Cyt. za wyd. ang.: G. Apollinaire, *Concerning the Art of the Blacks*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 109.

de l'art (pierwszym tekście, umieszczającym sztukę pozaeuropejską w ogólnej historii sztuki, co nadal jest wyjątkiem¹⁰⁸). Chociaż zachwyca się on geometryczną ornamentyką ludów prymitywnych, na kilku stronach rozwija takie oto przekonanie:

Czarna rasa jest być może tą jedyną wśród ludów zacofanych, która wykazała najmniejszą skłonność do wyniesienia samej siebie ponad elementarne ludzkie instynkty (...). **Uogólniając, nie powinniśmy szukać w sztuce Murzynów czegoś więcej niż tego nieracjonalnego uczucia, które spełnia jedynie najbardziej elementarne wymogi rytmu i symetrii**¹⁰⁹.

Ta dwutorowość myślenia („sztuka dobra – twórcy źli”) przebija w wielu publikacjach z lat 20. i 30. XX wieku. Marius de Zayas (1880–1961), meksykański krytyk i kolekcjoner, w tekście towarzyszącym wystawie symptomatycznie zatytułowanej *Drewniana rzeźba afrykańskich dzikich: korzenie sztuki nowoczesnej* (*Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*¹¹⁰), która była pokazywana w 1914 roku w zaprzyjaźnionej galerii Alfreda Stieglitza – 291 Gallery w Nowym Jorku, zauważa z jednej strony:

Sztuka murzyńska miała bezpośredni wpływ na nasze rozumienie formy, ucząc nas widzieć i odczuwać jej czysto ekspresyjną stronę i otwierając nasze oczy na nowy świat plastycznych doznań¹¹¹.

¹⁰⁸ Analizując książki określane jako *must read* dla studentów historii sztuki i w ogóle wszystkich pasjonatów sztuki, można zauważyć, że temat „sztuki prymitywnej” jest poruszany, jeśli w ogóle, wyłącznie szczątkowo: albo jako inspiracja dla sztuki XX wieku (dosłownie parę zdań we wznawianej, naczelnej książce polskiej historii sztuki: Jana Białostockiego, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2008) albo jako temat omawiany przy okazji analizy sztuki prehistorycznej (jak w niezmiernie popularnej pracy E. Gombricha, *O sztuce*, Poznań 2008) – co znowu utrwała myślenie o niej jako twórczości „ludzi bez historii”.

¹⁰⁹ E. Faure, *The Tropics*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 54–55.

¹¹⁰ Obiekty zgromadzono dzięki najwybitniejszemu kolekcjonerowi i handlarzowi „sztuki prymitywnej” początku XX wieku, Paulowi Guillaume'owi z Paryża, zob. niżej.

¹¹¹ M. de Zayas, *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 70–71.

Z drugiej strony jednak nie pozwala zapomnieć:

Sztuka murzyńska, wytwór „Łądu Strachu”, stworzona przez umysłowość pełną strachu i kompletnie pozbawioną zdolności obserwacji i analizy, **jest czystym wyrazem emocji dzikiej rasy, będącej ofiarą natury** i widzącej świat zewnętrzny jedynie w jego najbardziej ekspresyjnej, nie zaś w naturalnej, postaci¹¹².

A przecież ten tekst towarzyszył pierwszej w Stanach Zjednoczonych wystawie, która miała prezentować sztukę afrykańską „wyłącznie z punktu widzenia sztuki”¹¹³.

Niezwykle wpływowy krytyk i popularyzator sztuki afrykańskiej Roger Fry (1866–1934), skądinąd mający wielkie dla niej uznanie, gdy pisał po znakomitej, przełomowej dla zainteresowania tą sztuką w Wielkiej Brytanii wystawie 30 obiektów afrykańskich w Chelsea Book Club w Londynie w 1920 roku, wprawdzie najpierw wygłosił entuzjastyczną pochwałę „sztuki dzikich”:

Mamy w zwyczaju myśleć, że moc tworzenia ekspresyjnych form plastycznych jest jednym z największych ludzkich osiągnięć, a imiona największych rzeźbiarzy są przekazywane z pokolenia na pokolenie, wydaje się więc niesprawiedliwe, że jesteśmy zmuszeni przyznać, iż jacyś bezimienni dzicy posiadli tę siłę nie tylko w stopniu wyższym niż my w tym momencie, ale niż my jako naród kiedykolwiek ją posiadziemy. I właśnie w tym miejscu się znajduję. **Muszę przyznać, że niektóre z tych rzeczy są wielkimi rzeźbami – większymi, tak myślę, niż cokolwiek, co stworzyliśmy, nawet w wiekach średnich**¹¹⁴.

W końcowym akapicie swego tekstu pisał jednak:

Jest zadziwiające, że ludzie, którzy stworzyli tak wielkich artystów, **nie wytworzyli również kultury w naszym sensie tego słowa**¹¹⁵.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Nota bene* artykuł relacjonujący wystawę, który ukazał się w „The World Magazine” był zatytułowany „Afrykańscy dzicy – pierwsi futuryści” (*African Savages: The First Futurists*). *Ibidem*.

¹¹⁴ R. Fry, *Negro Sculpture at the Chelsea Book Club*, opublikowany oryginalnie na łamach „Atheneum” 16 kwietnia 1920, tutaj cyt. za tekstem przedrukowanym w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 146.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Przyczyny upatrywał w jednym czynniku: braku krytyki artystycznej, krytycznego zmysłu i intelektualnej umiejętności porównywania i klasyfikowania. Z tego to właśnie powodu:

(...) murzynom¹¹⁶ nie udało się stworzyć jednej z największych kultur świata, nie zaś z powodu braku twórczego artystycznego impulsu, ani też z powodu braku najsubtelniejszej wrażliwości czy dobrego smaku¹¹⁷.

Po tej samej wystawie powstały pisma Clive’a Bella (1881–1964), angielskiego krytyka sztuki, tak jak Fry związanego z Bloomsbery Group. Mimo że Bell zyskał sławę promotora formalizmu w estetyce, jego uwagi dotyczące „sztuki prymitywnej”, opublikowane w książce *Since Cézanne* z 1922 roku, wcale nie dotyczą szczególnych formalnych właściwości tej sztuki. Bell skupia się na samym procesie twórczym, podnosząc, że choć same dzieła istotnie są interesujące pod względem estetycznym, to jednak nigdy nie mogą zostać uznane za wielkie dzieła sztuki, ponieważ ich twórcy działają w sposób czysto instynktowny. Wpisując się w typowe i dominujące opinie lat 20. XX wieku, Bell pisze, że:

(...) u korzeni tego braku artystycznej samoświadomości leży defekt, który jest przyczyną zasadniczej niższości rzeźby murzyńskiej wobec sztuki wysokiej. **Dzikim brakiem samoświadomości i zmysłu krytycznego ponieważ brak im inteligencji**¹¹⁸.

Wśród mnogości tekstów poświęconych „sztuce prymitywnej” (zawężonych jednak w większości do rzeźby afrykańskiej), wyróżnia się pierwsze książkowe opracowanie sztuki afrykańskiej – *Negerplastik* z 1915 roku Carla Einsteina (1885–1940)¹¹⁹. Ten wpływowy pisarz i krytyk niemieckiego ekspresjonizmu jako jeden z pierwszych przerywa ewolucjonistyczny schemat „sztuka dobra – twórcy źli”, pisząc:

¹¹⁶ Pisani konsekwentnie w tekście Fry’a małą literą.

¹¹⁷ R. Fry, *op. cit.*, s. 147.

¹¹⁸ Cyt. za: Ch. Clarke, *Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes*, „African Arts” 2003, t. 36, s. 4.

¹¹⁹ Książka, mimo że pierwsza, zawiera przede wszystkim bogaty materiał ilustracyjny (119 zdjęć rzeźby afrykańskiej), któremu właściwie jedynie towarzyszy tekst.

Nie istnieje bodaj sztuka, w stosunku do której Europejczyk byłby bardziej podejrzliwy niż wobec sztuki afrykańskiej¹²⁰. **Poczawszy od tego, że często odmawia nawet nazywania jej sztuką, tak więc przepaść między tymi dziełami a europejskim nastawieniem wyraża się w pogardzie, która doprowadziła do stworzenia negatywnej terminologii.** (...) od samego początku, Afrykańczyk traktowany jest jako ten gorszy, który musi być bezwzględnie ulepszony, a to, co ma do zaoferowania, jest odrzucane *a priori* jako niedorozwinięte. Mętne hipotezy na temat ewolucji zostały lekkomyślnie sklecone i przystosowane do niego na siłę. **Niektórzy komentatorzy narzucili mu swoje błędne pojmowanie „prymitywności”, podczas gdy inni ustroili bezsilnego Afrykańczyka w niesłuszne, lecz chwytliwe frazesy o „wiecznie prehistorycznych plemionach”.** Europejczycy próbowali przedstawić Afrykańczyka jako żyjącego w pierwotnym stanie, z którego nigdy nie będzie się zdolny podnieść. Wiele opinii na temat Afrykańczyków opartych jest na takich uprzedzeniach, które zostały wykorzystane by wzmocnić tę wygodną teorię. W swym zakłamaniu Europejczyk sądzi, że jest absolutnie, wręcz z gruntu, lepszy od Afrykańczyka.

Jednak w rzeczywistości nasza pogarda wobec Afrykańczyka wynika z naszej ignorancji, która niesłusznie stanowi dla niego obciążenie¹²¹.

Einstein doskonale znał dotychczasowy dorobek krytyki „sztuki prymitywnej” przeprowadzanej z punktu widzenia ewolucjonizmu. Negował utożsamianie procesu artystycznego tworzenia z procesami psychologicznymi i styl refleksji o sztuce zaproponowany przez Worringera. Zamiast tego prowadził czysto formalną analizę estetyczną, która nie posługuje się „zewnętrznymi wpływami” (psychologią) dla wyjaśnienia tego, co dzieje się „wewnątrz” samego dzieła¹²².

¹²⁰ W oryginale Carl Einstein pisze o *Negerplastik*, dosł. rzeźbie murzyńskiej. Tłumacz na język angielski – Joachim Neugroschel zaproponował jednak przełożenie terminu jako „sztuka afrykańska”. Biorąc pod uwagę odważne i niestandardowe jak na owe czasy poglądy autora, ten zabieg wydaje się uzasadniony, gdyż lepiej dziś odzwierciedla pełne szacunku i zrozumienia nastawienie Einsteina. Stąd też w moim tłumaczeniu również stosowane będzie takie określenie. Por. C. Einstein, *African Sculpture*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 77.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² A. Michel, *op. cit.* Einstein był bliskim przyjacielem Daniela Henry’ego Kahnweilera i przez niego poznał Picassa, Braqua, Legera, Grisa, ich fascynację i wpływ „sztuki prymitywnej” na poszukiwania artystyczne. Należy jednak zauważyć, że mimo deklaracji o czysto formalnej analizie, sam poprzedza ją wywodem na temat fundamentalnego znaczenia religii dla sztuki afrykańskiej – co z kolei tak mocno wpłynęło na Picassa, postrzegającego afrykańskie maski jako fetysze, pełne magicznych mocy i powiązane ze światem bogów i duchów.

Carl Einstein prezentował zresztą później zgoła odmienne poglądy. Jean-Loup Amselle zwraca uwagę na fakt istnienia „innego Einsteina” – już nie tego, które prezentował siebie i swoje poglądy poprzez *Negerplastik*, ale tego, który pisał do czasopisma „Documents”, redagowanego przez Georges’a Bataille’a, Michela Leirisa i Marcela Griaule’a. Jego pisma zostały zebrane i wydane we Francji w 1993 roku pod tytułem *Ethnologie de l’art moderne*. W jednym z artykułów rozwinął on teorię sprzeczną z tą prezentowaną w *Negerplastik*. Zrezygnował z estetycznej teorii sztuki afrykańskiej i zamiast tego rozwinął dyfuzjonistyczny i już wtedy przestarzały paradygmat, inspirowany Ratzelem, Westermannem i Frobeniusem. Za zaletę wszakże tego modelu Amselle uznaje, iż był to pierwszy model uwzględniający polityczno-społeczny wymiar tej sztuki. Żaden z ówczesnych teoretyków nie sytuował bowiem dotychczas sztuki afrykańskiej w jej pełnym kontekście przestrzennym, historycznym i politycznym. Sztuka w późniejszej teorii Einsteina lokowała dzieła sztuki afrykańskiej w kontekście relacji zachodzących między państwem a społeczeństwami segmentarnymi, tym ostatnim przyznając miejsce wśród zróżnicowanych ówczesnych centrów i peryferii. Chociaż Einstein nie wspominał o wpływach islamu w Afryce, to położył kres idei wyizolowanej od reszty świata Afryki. Niestety, jak zauważa Amselle, po tym teoretyku pozostała jedynie „estetyzująca” teoria sztuki prymitywnej, która nie tylko nie pozwalała na dostrzeżenie jej złożoności, lecz także sama była produktem polityki i historii¹²³.

Mimo Gauguina i jego wyprawy na Tahiti, mimo Picassa i jego *Painien z Avignon*, w świecie krytyki i kolekcjonerstwa długo panowało dość powszechne przekonanie, że sztuka ludów Afryki, Ameryki, Australii czy Oceanii jest wytworem „mniej rozwiniętego umysłu”, wytworem instynktu, nie zaś intelektu. Dopiero po I wojnie światowej, wraz ze zmianą sposobu myślenia o koloniach i ludach żyjących pod panowaniem kolonialnym oraz sławą idącą za nowymi ruchami awangardy, główny nurt myślenia o „sztuce prymitywnej” zaczyna się zmieniać. Jej obecność

¹²³ Ten wątek rozwijam w rozdziale 5. Por. J.-L. Amselle, *Primitivism and Postcolonialism in the Arts*, „Modern Language Notes”, wyd. franc. wrzesień 2003, t. 118, nr 4, s. 981.

w świecie Zachodu staje się dość szybko czymś tak naturalnym, że aż, jak stwierdza Jean Cocteau: „nudnym jak japonizm Mallarmégo”¹²⁴.

Europejskie myślenie o koloniach po I wojnie światowej uwarunkowane jest wieloma czynnikami. Zrujnowane wojną imperia kolonialne zaczynają zwracać coraz większą uwagę na bogactwa naturalne w koloniach i korzystają z taniej siły roboczej, wyzyskując ludność rdzenną. Doprowadza to do buntów przeciwko administracji kolonialnej, co z kolei powoduje zwrócenie uwagi na położenie socjalne pracowników tubylczych (tym zaczęła się zajmować powstała w 1919 roku Międzynarodowa Organizacja Pracy) oraz wzrost zainteresowania badaniami nad odmiennością kulturową ludów żyjących pod panowaniem kolonialnym¹²⁵. I wojna światowa jest także punktem zwrotnym jeśli chodzi o myślenie o ludach kolonialnych: szeregi europejskich armii zasiły „czarne” („czerwone” i „żółte”) kontyngenty, przelewające krew za „swoje kraje”. Dochodzi do zmiany wizerunku „krwawego dzikiego” w obraz „dzielnego dzikiego”. Chociaż w okresie międzywojennym nadal odbywają się wystawy „dzikich ludów”, interakcje Europa – kraje kolonialne stają się coraz bardziej złożone, a świat sztuki nie pozostaje na nie obojętny¹²⁶.

Wszyscy wpływowi krytycy, kolekcjonerzy i teoretycy sztuki zabierają głos na temat „sztuki prymitywnej”. Wielu dowodzi starożytnego rodowodu „sztuki murzyńskiej” i jej związków ze sztuką egipską. Inni zrównują jej najwybitniejsze przykłady z dziełami starożytnych. Już w 1912 roku francuski krytyk André Warnod, który prawdopodobnie pierwszy użył określenia *l'art nègre* łącznie dla sztuki Afryki i Oceanii, pisze w tekście (znowu symptomatycznie zatytułowanym) *Arts décoratifs et curiosités artistiques: l'art nègre*:

Jest całkiem prawdopodobne, że któregoś dnia, może nawet przed końcem tego roku, rzeźba murzyńska zostanie odkryta. **I być może przyszłe pokolenia uznają**

¹²⁴ J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 119.

¹²⁵ Zob. H. Schreiber, *Globalizacja i azjatyckie ludy tubylcze*, w: J. Nakonieczna, J. Zajączkowski (red.), *Azja Wschodnia i Azja Południowa w stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2011, s. 149 i nast.

¹²⁶ Por. także: P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, *From Human Zoos...*, *op. cit.*

dzieła sztuki ze starożytnego Sudanu za niewątpliwe arcydzieła, za coś takiego, czym dla nas są Wenus z Milo, Nike z Samotraki czy Mona Liza¹²⁷.

Tak piszą o niej także krytyk Henri Clouzot (1865–1941) i kolekcjoner André Level (1863–1946) po pierwszej dużej (147 obiektów) paryskiej wystawie „sztuki prymitywnej” w Galerie Devambez, zorganizowanej przez Paula Guillaume’a w maju 1919 roku:

(...) niewątpliwie w rzeczywistości nie istnieje coś takiego jak sztuka prymitywna (*sauvage*), ale jesteśmy raczej konfrontowani z dalszym ciągiem starożytnych cywilizacji, gałęzią pochodzącą z jednego źródła, z którego również nasza się wywodzi¹²⁸.

Ta sama wystawa w Galerie Devambez i towarzysząca jej Fête Nègre¹²⁹ prowokuje do zabrania głosu również André Salmona (1881–1969), poetę i krytyka sztuki. Pisząc o „amatorach sztuki murzyńskiej”, stwierdza, że jest mało prawdopodobne, aby patrzyli na nią „odnowionym wzrokiem”:

To znaczy, **wzrokiem oczyszczonym z miłości do ciekawości i malowniczości**. Gdyż właśnie dokładnie to uczyniło ich pierwszą wizytę [w kolekcjach „sztuki prymitywnej” w British Museum lub Trocadero – przyp. H.S.] daremną, bo uniemożliwiło im dostrzeżenie w tych drewnianych rzeźbach i niezwykłych brązach jedynej

¹²⁷ J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 59.

¹²⁸ *Prèmière Exposition d'art nègre et d'art océanien* (katalog wystawy, Paryż 1919), fragmenty przetłumaczone i opublikowane w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 123–124. Przypisywanie „sztuce prymitywnej” starożytnego rodowodu powoduje konieczność zmiany określenia: to, co starożytne, nie może być bowiem „prymitywne”, przymiotnik ten ma już utrwalone negatywne znaczenie. Pojawia się określenie „sztuka archaiczna” i zaczynają się, podjęte m.in. przez Paula Guillaume’a, próby datowania dzieł „sztuki prymitywnej” na dawno minione stulecia. W starożytny rodowód „sztuki prymitywnej” wierzą także inni, m.in. Guillaume Appolinaire, wspomina o tym także André Salmon. Sprawa ta jest dyskutowana właściwie przez cały XX wiek, dopiero w latach 90. pojawia się wystawa i następująca po niej publikacja przygotowana przez kuratorkę Susan Vogel oraz Imę Ebong, *Africa Explores: 20th Century African Art*, Nowy Jork–Monachium 1991, w której „sztuka prymitywna” ma wreszcie swoją historię. Por. rozdziały 2 i 5.

¹²⁹ Występ został zorganizowany w Théâtre des Champs-Élysées przez Paula Guillaume’a i poetę Blaise’a Cendrarsa, podczas którego czytane były wiersze z jego *Anthologie nègre*, a Guillaume wykonywał tańce afrykańskie. J. Flam, *Introduction*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 13.

rzeczy, która się naprawdę liczy – elementu istotnego piękna. **Nie możemy odczuć tego piękna, dopóki nie odrzucimy prostackiego odruchu** – w istocie swojej będącego cywilizowanym barbarzyństwem – **który nakazuje nam być zdumionymi w momencie, w którym stwierdzamy, że rzeźby zasługujące na miejsce w naszych muzeach są dziełami dzikich**¹³⁰.

Podkreśla dalej przyczyny, które zaważyły na tak długim pozostawianiu „sztuki prymitywnej” w sferze „artefaktów etnograficznych”:

Interesujące! Malownicze! W dobrym guście! Któż może powiedzieć, jaką szkodę uczyniły te słowa, sugerując niewielkie zaangażowanie i małą wiarę. Ludzkie umysły jeszcze się nie uwolniły od ich złowrogiej siły¹³¹.

Pokłosie wystawy w Galerie Devambeze zmienia francuską recepcję „sztuki prymitywnej” również pod innym względem. O ile przed wojną „sztuką prymitywną” interesowali się głównie artyści awangardy, to po 1919 roku staje się ona bardzo pożądaną i modną częścią głównego nurtu francuskiej kultury¹³². Fascynacja „sztuką murzyńską” staje się kolejnym „-izmem”: prymitywizm, orientalizm, romantyzm i *l'art nègre* stapiają się w afrykanizm.

Na początek lat 20. XX wieku przypada szczyt zainteresowania „sztuką prymitywną”. Na jesieni 1920 roku Félix Fénéon (1861–1944), francuski krytyk, znany jako promotor neoimpresjonizmu, rozsyła do 20 osób reprezentujących różne profesje (krytyków, kolekcjonerów, artystów, antropologów, pisarzy) ankietę z pytaniem, czy „sztuka prymitywna” (nazwana sztuką daleką/z odległych stron świata) powinna znaleźć się w Luwrze¹³³. Nadesłano bardzo różnorodne odpowiedzi. Niektórzy odpowiedzieli twierdząco, dając jednak odmienne uzasadnienia. Malarz Lucie Cousturier:

¹³⁰ A. Salmon, *Negro art*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1920, t. 36, nr 205, s. 165. W: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, zamieszczone jest inne tłumaczenie tego tekstu, zmieniające sens spostrzeżeń Salmona.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² J. Flam, *Introduction*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 13.

¹³³ Odpowiedzi na tę ankietę, zatytułowaną *Enquete sur des arts lointains: Seront-ils admis au Louvre?* zostały opublikowane w trzech kolejnych numerach periodyku „Bulletin de la vie artistique” z 15 listopada, 1 grudnia i 15 grudnia 1920 roku. Por.: Ch. Clarke, *op. cit.*, s. 11 oraz J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 148–166.

(...) z chwilą, kiedy, idąc śladem Londynu, Luwr przyjmie sztukę murzyńską, odnajdzie nie tylko swoje dopełnienie, ale i swoją esencję¹³⁴.

Wybitny antropolog Arnold van Gennep:

Ciekawe, że we Francji musieliśmy czekać do 1920 roku, aby pytanie w ogóle zostało zadane (...). Pomysł przedstawiony w ankiecie, ma wielką zaletę zburzenia mnóstwa niedorzecznych, odgórnie przyjętych wyobrażeń, jak również możliwość pójścia za francuską tradycją oceniania ludzi po ich charakterach i ich dziełach, nie zaś po kolorze skóry¹³⁵.

Inni wyjątkowo przytomnie zauważali elementy kolonialnego dyskursu w samym pytaniu. Dr Jean-Charles Mardrus, autor tłumaczenia Koranu oraz *Baśni z 1001 nocy*, zapytany przez Fénéona, czy w ogóle weźmie udział w ankiecie na temat sztuki „dzikich” (*sauvages*), miał odpowiedzieć:

Po tych sześciu wspaniałych latach, przez które właśnie przeszliśmy [I wojna światowa], nie sądzi pan, że Europejczycy mogliby w poczuciu skromności zarezerwować to określenie dla siebie? Ale nie, będą nadal nadawali etykiety ludziom, którzy nie mają ani możliwości, ani ochoty na to odpowiedzieć¹³⁶.

Malarz Kees van Dongen:

Nie jest możliwe odpowiedzieć na pytanie dotyczące sztuki dzikich ludów. Nie można być jednocześnie sędzią i częścią tego, co podlega ocenie¹³⁷.

W ankiecie znalazły się jednak i takie wypowiedzi, jak Salomona Reinacha, kuratora *Musée des Antiquités Nationaux*:

¹³⁴ J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 152.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 150. Skądinąd ta rzekoma „francuska tradycja” chyba nigdy dobrze nie funkcjonowała w kraju, będącym po dziś dzień przykładem zgoła odmiennego traktowania migrantów ze swoich byłych kolonii. Specyficzna *mission civilatrice* Francji wyraża się nawet w Konstytucji z 1958 roku, w której art. 88 czytamy: *La République peut conclure des accords avec des États qui désirent s'associer à elle pour développer leurs civilisations*. Por. tekst konstytucji <http://www.legifrance.gouv.fr/html/constitution/constitution2.htm#titre14> (28.02.2010). W tłumaczeniu na język polski: Republika może zawierać umowy z państwami, które pragną się z nią stowarzyszyć **w celu rozwijania swej cywilizacji**.

¹³⁶ J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 152.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 154.

Jeśli chodzi o murzyńską rzeźbę drewnianą, to jest naprawdę paskudna; udawać, że jest inaczej byłoby moim zdaniem aberracją, jeśli nie po prostu żartem. (...) Wszystko to można zobaczyć w Trocadero lub w Saint Germain. Luwr miał kiedyś sekcję etnograficzną (...). Przenieść ją z powrotem nie miałyby sensu¹³⁸.

W tym samym duchu odpowiedział Jean Guiffrey, kurator działu malarstwa w Luwrze:

Cywilizacje są do siebie podobne w swoich początkach; niektóre pozostały w stadium początkowym. Paradoxem byłoby umiejscawiać ich chwiejne starania, jakkolwiek ciekawe by one były, wśród najdoskonalszych wytworów ludzkiego geniuszu, dla których i tak już w Luwrze jest mało miejsca¹³⁹.

Podobną ankietę na temat „sztuki murzyńskiej” przeprowadził w tym samym roku francuski krytyk Florent Fels (1891–1977). W roku 1921 *l'art nègre* była wystawiana na XIII Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji (poprzedniczki weneckiego Biennale)¹⁴⁰, a dwa lata później prezentowana jako źródło inspiracji dla rzemieślników i projektantów w kwestii wzornictwa na *Exposition de l'art indigène des colonies françaises* w Pavillon de Marsan w Paryżu.

Rok 1923 przyniósł także pierwszą muzealną wystawę tej sztuki w Stanach Zjednoczonych – w Brooklyn Museum w Nowym Jorku¹⁴¹. W wydanym w tym samym roku komentarzu na jej temat krytyk sztuki Carlo Anti (1889–1961) zauważył coś, co z nową siłą zostanie podniesione dopiero przez postmodernistów:

(...) zamiłowanie dla tego, co prymitywne i egzotyczne, tak rozpowszechnione w dzisiejszych czasach, w sposób nieunikniony przyciągnęło artystów do rzeźby murzyńskiej, która, ponieważ była niewłaściwie zrozumiana, i również dlatego, że była wytworem prymitywizmu niepohamowanego przez żaden świadomy artystyczny zamiar, dostarczyła artystom tego, czego poszukiwali, nie pomimo, ale z powodu swojej prostoty.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 151.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 160.

¹⁴⁰ J. Flam, *Introduction*, *op. cit.*, s. 12–13.

¹⁴¹ *Primitive Negro Art, Chiefly from the Belgian Congo*, Brooklyn Museum w Nowym Jorku, 11 kwietnia–20 maja 1923.

W rzeczywistości jest wyraźnie widoczne, że artyści, a w konsekwencji także uczeni, którzy zainteresowali się rzeźbą murzyńską, widzieli w niej nie to, co naprawdę istniało, ale to, co chcieli widzieć – odbicie swojego własnego stanu ducha i estetycznych tęsknot¹⁴².

Wystawa ta była tak ważna dla Stanów Zjednoczonych, jak wystawa w Galerie Devambez w 1919 roku dla Francji, wystawa w Chelsea Book Club dla Wielkiej Brytanii w 1920 roku czy niemieckie wystawy dzieł Picassa wraz z rzeźbami afrykańskimi w Berlinie, w Neue Galerie w grudniu 1913 roku i w Kunstsalon Emila Richtera w Dreźnie w styczniu 1914 roku. Grunt pod nią w Stanach Zjednoczonych niewątpliwie jednak przygotowały wydarzenia wystawowe jeszcze sprzed 10 lat: nowojorska wystawy *Armory Show* z 1913 roku, która po raz pierwszy pokazała amerykańskiej publiczności „prymitywistyczne” dzieła m.in. Gauguina czy Matisse’a, wśród ponad 300 artystów z kręgów impresjonizmu, fowizmu czy kubizmu (obudziły one zainteresowanie także sztuką Indian amerykańskich) oraz otworzona rok później w 291 Gallery Alfreda Stieglitza *African Savage Art*.

Odmierna recepcja „sztuki prymitywnej” w Stanach Zjednoczonych jest związana ze specyficznym kontekstem kulturowym kraju, w którym „czarni” podlegali segregacji rasowej do lat 60. XX wieku. Z tego też względu uznanie dla „sztuki murzyńskiej” mieści się w nurcie zmian społecznych zachodzących w tym kraju. Połowa lat 20. XX wieku staje się momentem zwrotnym dla uznania kolejnych sfer kultury dotychczasowych „prymitywnych”: Ameryka wchodzi w erę jazzu, w 1925 roku Josephine Baker (zwana Czarną Wenus) odnosi sukces swoim *danse savage*, a filozof Alain Locke publikuje antologię *The New Negro*, będącą początkiem renesansu harlemskiego¹⁴³. Poglądy, odwracające dotychczasową,

¹⁴² C. Anti, *The Sculpture of the African Negroes*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 181–182.

¹⁴³ Wydarzenia te jako kluczowe dla ukształtowania się modernizmu (obok *Pani z Avignon* Picassa) opisuje w swojej książce *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* Sieglinde Lemke (Nowy Jork 1998). Por. *ibidem*, s. 7. Alain Locke, obok propagowania literatury „czarnych autorów”, zabierał często głos także w sprawie „sztuki prymitywnej”, pisząc w 1924 roku *Note on African Art*, w 1925 roku *Legacy of Ancestral*

utrwaloną w teoriach akademickich kolejność etapów „ewolucji sztuki” lub też wskazujące na „sztukę prymitywną” jako wytwór ludzkiego talentu, równego największym mistrzom europejskim, zaczynają pojawiać się coraz odważniej w pismach innych teoretyków, kolekcjonerów i krytyków tej sztuki.

W roku 1926 Paul Guillaume (1891–1934), najwybitniejszy kolekcjoner i marszand „sztuki prymitywnej” początku XX wieku¹⁴⁴ uznaje, że sztuka afrykańska jest nie tyle prymitywna, co właśnie wyprzedzająca swój czas:

Tam, gdzie wydawały się one zdeformowane, z zaburzonymi proporcjami, w istocie były obrazem wytrawnych umiejętności osiągania efektów, których Europejczycy nie byliby zdolni dostrzec lub docenić. **Zamiast być początkami sztuki, przedstawiającymi wartość jedynie jako relikty historii, stały prawdopodobnie o poziom wyżej w stosunku do europejskiej ewolucji, przedstawiając wartość jako wzory doskonałości**¹⁴⁵.

Ten fragment z *Primitive Negro Sculpture* z 1926 roku wyprzedza swój czas, nie tyle w wyraźnym uznaniu dla „sztuki prymitywnej” (to już działo się wcześniej), ile w uznaniu artysty prymitywnego za utalentowanego twórcę w pełni świadomego procesu tworzenia, nie zaś, jak chcieli Fry, Faure, Bell i inni, nieświadomie miotanego instynktami¹⁴⁶.

Primitive Negro Sculpture zostało opublikowane ostatecznie jako dzieło Guillaume’a i Thomasa Munro z inspiracji Alberta Barnes’a (1872–1951),

Arts, w 1935 roku *African Art*. Teksty te są zamieszczone w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*

¹⁴⁴ Przyjaciół Guillaume’a i kolekcjoner tej sztuki, Albert Barnes, pisał w liście do Thomasa Munro, odpowiedzialnego za departament edukacyjny w jego fundacji, w ten sposób: „imię Paula jest nierozdzielnie identyfikowane z tematem sztuki murzyńskiej i jest on w ścisłym kontakcie z praktycznie każdym muzeum i każdym ważnym kolekcjonerem na całym cywilizowanym świecie – nawet w Japonii”. Cyt. za: Ch. Clarke, *op. cit.*, s. 3. Guillaume wielokrotnie pisał o estetycznych walorach tej sztuki, np. w *Sculptures nègres* z 1917 roku, pierwszej francuskiej książce poświęconej sztuce afrykańskiej z tekstem Apollinaire’a, czy w tekście opublikowanym w *Les Arts à Paris*, towarzyszącym ważnej wystawie sztuki „murzyńskiej” w Galerie Devambez w 1919 roku – zob. wyżej.

¹⁴⁵ Cyt. za: Ch. Clarke, *op. cit.*, s. 5.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 6.

wybitnego kolekcjonera i pasjonata tej sztuki¹⁴⁷, założyciela The Barnes Foundation, która przez wiele lat wydawała „The Journal of the Barnes Foundation”, będący miejscem publikacji ważnych tekstów o sztuce i jej roli w wychowaniu, w tym tekstów Johna Deweya (1859–1952)¹⁴⁸. Barnes zakupił od Guillaume’a 100 obiektów sztuki afrykańskiej, które stworzyły pierwszą poważną jej kolekcję w Stanach Zjednoczonych. *Primitive Negro Sculpture* miała rozślawić kolekcję Barnes’a, gdyż zamieszczone zdjęcia przedstawiały obiekty wyłącznie z jego zbioru. Rodzaj zgromadzonych przedmiotów zdeterminował również definicję tego, co jest sztuką, a co należy do kategorii artefaktów. Granicę wyznaczała użyteczność: stąd maski i fetysze, stanowiące dwie trzecie kolekcji miały niekwestionowaną pozycję dzieł sztuki, podczas gdy pozostałe: kubki, naczynia kuchenne, gwizdki, instrumenty muzyczne, mimo że były bogato rzeźbione, otrzymały etykietkę artefaktów¹⁴⁹.

Równocześnie dochodzi do aprecjacji sztuki Indian amerykańskich, do której, w poszukiwaniu odrębnych od europejskich źródeł inspiracji, zwracają się artyści amerykańscy. O jej wartości, znaczeniu i konieczności zachowania piszą m.in. artysta i krytyk Walter Pach (*The Art of the American Indian*, 1920) oraz malarz i eseista Marsden Hartley (*Red Man Ceremonials*, 1920)¹⁵⁰. Lata 30. i 40. przynoszą dalszy wzrost jej znaczenia, w 1931 roku malarz John Sloane (1871–1951) i antropolog Oliver LaFarge (1901–1963) organizują pierwszą wielką wystawę sztuki indiańskiej, prezentującą ją wyłącznie w kontekście estetycznym. Momentem szczytowym zainteresowania sztuką indiańską jest wystawa *Indian Art of the United States* w 1941 roku prezentowana w Museum of Modern Art¹⁵¹. Na wystawie

¹⁴⁷ Inni znani kolekcjonerzy i marszandzi „sztuki prymitywnej” tamtych czasów to m.in.: Charles Ratton, Paul Rupalley, Léonce Rosenberg, Daniel Henry Kahnweiler, Joseph Brummer, Sidney Burney, Victor Goloubeff.

¹⁴⁸ Najważniejsza praca Deweya dla teorii sztuki *Sztuka jako doświadczenie z lat 30. XX wieku* została opublikowana po polsku w 1975 roku przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich ze wstępem Ireny Wojnar.

¹⁴⁹ Ch. Clarke, *op. cit.*, s. 6.

¹⁵⁰ Teksty zamieszczone w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*

¹⁵¹ Wystawie towarzyszył katalog opracowany przez Frederica H. Douglasa (1897–1956) oraz René d’Harnoncourta (1901–1968), a jej pokłosiem było, oprócz zmiany myślenia

tej pojawiają się Indianie Navajo, układający przed amerykańską publicznością obrazy z piasku...¹⁵²

Muzeum to staje się zresztą kluczowym miejscem, w którym prezentowane wystawy „sztuki prymitywnej” znajdują głęboki oddźwięk w świecie sztuki. Tak dzieje się z pierwszą wystawą sztuki afrykańskiej, prezentowaną właśnie w muzeum sztuki nowoczesnej – *African Negro Art* z 1935 roku. Choć sztuka ta jest pokazana w ścisłym związku ze sztuką zachodniego modernizmu, kurator i autor tekstu w katalogu jej towarzyszącym, James Johnson Sweeney (1900–1986), podkreśla jej niezależność i dojrzałość¹⁵³. Dzieje się tak również z kolejnym członkiem „rodziny sztuki prymitywnej” wystawianym w MoMA w 1946: *Arts of the South Seas*, której kuratorami są antropolog Ralph Linton (1893–1953) i historyk sztuki Paul S. Wingert (1900–1974), jeden z pionierów studiowania „sztuki prymitywnej” jako dyscypliny akademickiej.

Ten etap wystawiania, analizowania i pisania o „sztuce prymitywnej” zamyka książka Roberta Goldwatera z 1938 roku *Primitivism in Modern Art*, w której „sztuka prymitywna” jest analizowana w szerokim kontekście antropologicznym, teoretycznym i przede wszystkim – artystycznym. Na kolejne naukowe opracowanie prymitywizmu w sztuce nowoczesnej trzeba będzie poczekać kolejne 30 lat, kiedy w 1968 roku Jean Laude napisze *La peinture française (1905–1914) et l’art nègre*.

Gdy analizuje się to, co wystawiano, nie dziwi fakt, że europejskie wyobrażenia o „sztuce prymitywnej” na przełomie wieków za punkt odniesienia obrały sobie przede wszystkim sztukę afrykańską, a mówiąc jeszcze konkretniej: tamtejszą rzeźbę (głównie maski i totemy). Podobnie do XVII-wiecznego określenia w gabinetach osobliwości mianem orientalne lub meksykańskie wszystkiego, co było obce, pozaeuropejskie, termin *l’art nègre* (*Negro art*) początkowo był stosowany na określenie całej „sztuki

społeczeństwa amerykańskiego o sztuce indiańskiej i jej twórcach, także wywarcie wpływu na artystów, którzy później zaczęli być wiązani z abstrakcyjnym ekspresjonizmem. Por. J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 261.

¹⁵² Por. fotografia przedstawiająca to wydarzenie z wystawy w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 262.

¹⁵³ J. Flam, *Introduction*, *op. cit.*, s. 16.

prymitywnej”, również tej pochodzącej z Oceanii czy Ameryki Północnej i Południowej. Z jednej strony działo się tak dlatego, że sztuka zarówno z terenów Oceanii, Ameryki czy Afryki różniła się od sztuki europejskiej z tych samych powodów (uproszczenie i synteza form, abstrakcyjność, surowość, trójwymiarowość), z drugiej zaś, bo była tworzona przez ludy niepiśmienne, które z powodu braku historii pisanej przedstawiały dla europejskich historiografów i badaczy te same problemy, sprawiając wrażenie „temporalnej próżni”¹⁵⁴. Oczywiście to, że wszystko co pozaeuropejskie zepchnięte zostało do jednej myślowej kategorii, w której nie było miejsca na ukazanie zasadniczego zróżnicowania kultur pozaeuropejskich, miało swój bezpośredni związek z istnieniem kolonialnego podziału: my i Inni. Fakt, że ci Inni nie byli w rzeczywistości identyczni, długo nie miał większego znaczenia.

Dopiero w latach 20. XX wieku „sztuka prymitywna” zaczyna się dzielić w świadomości europejskiej na kilka zróżnicowanych nurtów: sztukę Polinezji, sztukę indiańską, sztukę Oceanii, „sztukę murzyńską” itp. – także dzięki publikacjom antropologicznym powstałym na podstawie badań terenowych. W odniesieniu do sztuki kanon dzieł antropologicznych otwiera jednak dopiero *Primitive Art* Franza Boasa z 1927 roku; w klasycznej *Primitive Culture* Edwarda Burnetta Tylora z 1871 roku, w której po raz pierwszy pojawiła się naukowa definicja kultury, nie było bowiem osobnego rozdziału dotyczącego sztuki, temat zaś został potraktowany marginalnie i bardzo powierzchownie¹⁵⁵.

Znając doskonale trwającą jeszcze w latach 30. XX wieku dyskusję, w której „sztuka prymitywna” prezentowana jest jako wytwór „prymitywnych potrzeb i instynktów zacofanych dzikich”, Franz Boas zaznacza już w pierwszych zdaniach swojego tekstu:

Książka ta jest próbą przedstawienia analitycznego opisu podstawowych cech sztuki prymitywnej. Ujęcie tematu oparte jest na dwóch podstawowych założeniach, które, jak sądzę, powinny być myślą przewodnią wszelkich badań związanych z przejawami życia ludzi prymitywnych: pierwsze dotyczy fundamentalnej jedności

¹⁵⁴ Por. J. Flam, *Introduction, op. cit.*, s. 3 i 6. Zob. również rozdział 2.

¹⁵⁵ Zwraca na to uwagę Robert Goldwater, *op. cit.*, s. 16–17.

wszystkich procesów umysłowych zachodzących u wszystkich ras¹⁵⁶ i we wszystkich kulturach, drugie zaś – uznania każdego przejawu kultury za rezultat wydarzeń historycznych.

Musiały istnieć czasy, w których wyposażenie umysłowe człowieka różniło się od tego, jakie jest ono obecnie, kiedy ewoluowało ono ze stanu podobnego do tego, jaki można odnaleźć wśród małp człekokształtnych. Ten okres dawno jest już za nami i nie ma żadnych śladów niższej organizacji umysłowej w nadal istniejących rasach człowieka. Na ile pozwala moje osobiste doświadczenie i na ile czuję się kompetentny oceniać dane etnograficzne na podstawie tego doświadczenia, **umysłowe procesy człowieka są wszędzie takie same, niezależnie od rasy i kultury**, i niezależnie od oczywistej niedorzeczności wierzeń i obyczajów.

Niektórzy teoretycy uważają, że wyposażenie umysłowe człowieka prymitywnego różni się od człowieka cywilizowanego. Nigdy nie widziałem osoby wiodącej prymitywne życie, do której ta teoria mogłaby znaleźć zastosowanie. (...) Każdy, kto żył z prymitywnymi plemionami, dzielił ich smutki i radości, ich biedę i bogactwo, kto widział w nich nie tylko obiekty badań do przestudiowania, jak komórkę pod mikroskopem, ale czujące i myślące istoty ludzkie, zgodzi się, że nie istnieje coś takiego jak „umysł prymitywny”, „magiczny” lub „prelogiczny” sposób myślenia, ale że **każda jednostka w „prymitywnym” społeczeństwie to mężczyzna, kobieta, dziecko tego samego rodzaju, o takim samym sposobie myślenia, odczuwania i postępowania jak mężczyzna, kobieta lub dziecko w naszym własnym społeczeństwie**¹⁵⁷.

Boasowska, szczegółowa, pięknie napisana analiza „sztuki prymitywnej”, rozważania nad tym, czym w ogóle jest sztuka, jaki jest jej charakter, styl, symbolika, poparta przykładami z jego własnych badań etnograficznych, do dziś pozostaje jednym z najlepszych opracowań tego tematu, tym ważniejszym, że pisanym w czasach, w których uznanie równości wszystkich ras i kultur nie było oczywiste ani przeważające w naukach społecznych.

Tymczasem zupełnie inne postawy prezentowali wobec „ludzi prymitywnych” i ich sztuki sami artyści. Chociaż przyjęło się sądzić, że

¹⁵⁶ Franz Boas był wielkim krytykiem używania pojęcia rasy w sensie biologicznym, nie wierzył również w istnienie intelektualnych różnic między rasami, w związku z czym bardziej właściwe w tym miejscu byłoby posługiwanie się pojęciem społeczeństw czy grup społecznych. Pozostawiłam jednak tłumaczenie jak najbliższe oryginałowi, ze względu na podjętą właśnie w tym fragmencie polemikę z jego dotychczasowym rozumieniem, zaznaczając przy tym w tym miejscu raz jeszcze dystans do samego pojęcia rasy, jaki pojawia się po raz pierwszy tak zdecydowanie właśnie u Boasa.

¹⁵⁷ F. Boas, *Primitive Art*, Dover 1955, s. 1–2.

przywłaszczyli sobie oni osiągnięcia „sztuki prymitywnej” w ten sam sposób, w jaki kolonizatorzy przywłaszczali sobie jej obiekty, to obraz ten zdaje się w pewien sposób zafałszowany. Po pierwsze, dlatego że „przywłaszczanie” idei jest dla artysty czymś naturalnym, jest inspiracją, pozwalającą tworzyć formuły i style. Po drugie, dlatego że sami artyści przez swój podziw dla „sztuki prymitywnej” i jej twórców pełnili wobec świata kultur, nazywanych w dyskursie kolonialnym „prymitywnymi”, rolę ocalającą¹⁵⁸. Rola ta była wpisana w dominujące w świecie artystycznym postawy lewicowe i anarchistyczne, wyłaniające się w ramach pierwszych protestów i działań antykolonialnych¹⁵⁹. Jednocześnie jednak ocalenie to związane było nieuchronnie z romantycznym idealizowaniem kultur prymitywnych: ocalenie artysty prymitywnego było w rzeczywistości ocaleniem artysty Zachodu, który dzięki temu pierwszemu powracał do korzeni sztuki, utraconych w systemie zachodniej cywilizacji.

4.4. Przypadek Gauguina i Picassa

Wśród twórców końca XIX wieku można wskazać cztery nazwiska, mające największe znaczenie dla rozwoju modernizmu na początku wieku XX: Georges Seurat (1859–1891), Paul Cézanne (1839–1906), Vincent van Gogh (1853–1890) i Paul Gauguin (1848–1903). Każdy z nich wprowadził nową jakość do myślenia o malarstwie, choć każdy dokonał tego w innym kierunku: Seurat w kwestii efektów optycznych (pointylyzm), Cézanne jeśli chodzi o strukturę kompozycji, van Gogh w dziedzinie ekspresyjności malarstwa, a Gauguin, jeśli chodzi o jego wizjonerski potencjał¹⁶⁰.

Ten ostatni artysta wywarł też największy wpływ na modernistyczną fascynację „sztuką prymitywną”, przez swoje życiowe wybory, wiodące

¹⁵⁸ Zwraca na to uwagę Jack Flam, *Introduction, op. cit.*, s. 11.

¹⁵⁹ P. Leighton, *The White Peril and L'Art nègre. Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, w: K.N. Pinder (red.), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, Londyn 2002, s. 234.

¹⁶⁰ H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londyn 2004, s. 64.

go na poszukiwanie „raju utraconego”. Historia życia Gauguina na Tahiti stała się tak kanonicznym i jednocześnie eksploatowanym tematem, że przez niektórych jest określana ona ironicznie jako „opera mydlana historii sztuki”¹⁶¹. Co ciekawe, malarz ten, umierający w samotności na syfisy po nieudanej próbie otrucia się arszenikiem, zdołał przekazać i utrwalić potomności swój wizerunek pierwszego artysty, który porzucił zdegenerowaną Europę oraz wyruszył na poszukiwanie niewinności i prostoty „życia prymitywnego”, odnalazł tak potrzebne twórcze natchnienie.

Liczba badań nad prymitywizmem Gauguina sprawiła, że pozostało w tym zakresie niewiele luk; zarazem badania te doprowadziły do stworzenia kanonu, w ramach którego Zachód zafascynował się prymitywizmem. Źródła „prymitywne”, które wpłynęły na Gauguina, splatają się w jedno, łącząc sztukę japońską, prekolumbijską, egipską, średniowieczną, wreszcie – Polinezji, gdzie w końcu Gauguin „odnalazł siebie”¹⁶². Wszystkie te sztuki cechuje ornamentalność, przez stulecia definiująca dla Europejczyków to, co prymitywne.

Ten „chudy wilk bez obroży”, „szalenciec i dzikus”, jak sam określał siebie, w listach do przyjaciół i krytyków pisał:

Tu, koło mojej chaty, wśród odurzających zapachów natury, marzę w głębszej ciszy o gwałtownych harmoniach barwnych. Rozkosz zaprawiona jakimś nieznanym świętym strachem, który wyczuwam w zamierzchłej przeszłości. Zapach minionej radości, którym oddycham obecnie. Kształty zwierzęce o nieskazitelności posągów: coś starożytnego, boskiego, religijnego w rytmie ich gestów, w ich przedziwnej nieruchomości. W marzących oczach niepokojąca powierzchnia niezgłębionej tajemnicy¹⁶³.

Wyruszając na Tahiti w 1891 roku, Gauguin otworzył sztukę europejską na bezpośredni kontakt z życiem prymitywnym i „sztuką prymitywną”. Datę tę można uznać za tak przełomową dla historii kontaktów

¹⁶¹ R. Hughes, *Art: Return of the Native*, „The Time” 15 października 1984.

¹⁶² Por. F.S. Connolly, „Primitive” *Ornament and the Arabesque. Paul Gauguin's Decorative Art*, w: F.S. Connolly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, University Park, Pa. 1995, s. 55.

¹⁶³ P. Gauguin, *List do André Fontainasa*, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, s. 35.

Zachodu i Nowego Świata w świecie sztuki, jaką dla antropologii jest data opublikowania *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego (1922), kiedy to ostatecznie zostaje sformułowana zasada antropologicznych badań terenowych, a mianowicie obserwacji uczestniczącej. Gauguin w świecie artystów był pierwszym powszechnie znanym „uczestniczącym obserwatorem” życia „dzikusów” na Tahiti, a później na Markizach. Nie w tej jednak roli zyskał sławę, lecz jako apologeta życia prymitywnego. Wpływ „sztuki prymitywnej”, która stała się elementem przedstawieniowym w jego kompozycjach, nie jest bezpośrednio widoczny, choć prowadzone dziś badania odkrywają kolejne „prymitywne” źródła twórczej inspiracji. Gauguin stał się archetypowym „prymitywem”, wytyczając nowe drogi dla społeczności malarskiej początków XX wieku.

Ze swojej pionierskiej roli Gauguin zdawał sobie sprawę, pisząc w 1901 roku do Charlesa Morice’a:

Rzeczywiście, cała dzisiejsza młodzież, znajdująca się w korzystnej sytuacji, zawdzięcza to mnie; a że zawdzięcza – nie przyzna tego. Mają oni wiele talentu, o wiele więcej ode mnie, ale ja nie miałem tak jak oni wszystkich ułatwień w nauce i pracy. Ale kto wie, czy istnieliby beze mnie, czy beze mnie świat by ich przyjął?¹⁶⁴

Chociaż wiele w tym pytaniu pompatycznej próżności, nie sposób przecenić roli Gauguina dla torowania nowych idei zarówno w teorii, krytyce, jak i praktykowaniu sztuki. Kirk Varnedoe nazywa go wręcz ojcem modernistycznego prymitywizmu¹⁶⁵. Już Maurice Denis w tekście z 1909 roku *Od Van Gogha i Gauguina do klasycyzmu*, pisał o uformowaniu się wówczas ruchu, czy nawet rebelii z około 1890 roku:

Krytycy wytykali nam w tym okresie chęć powrotu do języka niemowląt. W istocie zwracaliśmy się ku dzieciństwu, udawaliśmy naiwnych i było to z pewnością najbardziej inteligentne z rzeczy, które były do zrobienia. **Sztuka nasza była sztuką dzikusów, sztuką prymitywów. Ruch 1890 wynikał równocześnie ze stanu ostatecznej dekadencji i z rozpoczynającej się odnowy.** (...) Barbarzyńcom, prymitywom z 1890 roku zawdzięczamy wydobycie na światło dzienne kilku podstawowych prawd. Nie odtwarzać więcej natury i życia przy pomocy przybliżonego

¹⁶⁴ P. Gauguin, *List do Charlesa Morice’a*, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *op. cit.*, s. 38.

¹⁶⁵ K. Varnedoe, *Paul Gauguin*, w: W. Rubin, K. Varnedoe (red.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Monachium 1996, s. 187.

prawdopodobieństwa lub improwizowanego złudzenia wzrokowego, ale, przeciwnie, odtwarzać nasze wzruszenia i marzenia, przedstawiając je przy pomocy harmonijnych form i kolorów. (...) **nowatorzy z 1890 r. pragnęli zapomnieć o epokach uczo-nych i woleli naiwne prawdy dzikusów... od „doświadczenia” cywilizowa-nych**¹⁶⁶.

W roku 1910, po wystawie *Manet i postimpresjoniści*, na której niesłychany sukces odniosły tahitańskie obrazy Gauguina¹⁶⁷, na łamach „Atheneum” ukazuje się słynny esej Rogera Fry’*a The Art of the Bushmen*¹⁶⁸, a w roku 1920 kolejny – *Negro Sculpture*¹⁶⁹, w którym ten znakomity krytyk, członek-założyciel Bloomsbery Group¹⁷⁰ stwierdza:

Jakimż dobrym, wąziutkim, okrągłutkim małym światem była ziemia w czasach, gdy Grecja była jedynym źródłem kultury, kiedy to grecka sztuka, nawet w rzymskich kopiach, była jedyną niekwestionowaną sztuką, może poza paroma renesansowymi powtórzeniami! A teraz, przez ostatnie sześćdziesiąt lat, wiedza i postrzeganie wylały się na nas tak szybko, że **cały dotychczasowy porządek świata został zdmuchnięty**, a my stoimy nadzy w obliczu tego wybuchu, z ledwością próbując uchwycić się jednego lub dwóch pośpiesznych uogólnień, by choć na chwilę móc przykryć nimi naszą nagość¹⁷¹.

Paul Gauguin wyruszył na poszukiwanie swojego „raju utraconego” dość późno, dopiero po tym, gdy stracił dobrze płatną posadę na paryskiej

¹⁶⁶ M. Denis, *Od Van Gogha i Gauguina do klasycyzmu*, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *op. cit.*, s. 82–92.

¹⁶⁷ Jego obraz pojawia się na plakacie reklamującym wystawę, mającą miejsce w Grafton Gallery w Londynie. Por. M. Torgovnick, *Making Primitive Art High Art*, „Poetics Today” lato 1989, t. 10, nr 2, s. 303.

¹⁶⁸ Cytowany przez Frances Spalding jeden z artystów napisał wówczas w liście do przyjaciela: „Nie sądzisz, że Fry mógł sobie znaleźć coś bardziej interesującego do opisywania niż Buszmeni, Buszmeni!”. F. Spalding, *Roger Fry: Art and Life*, Berkeley 1980, s. 129.

¹⁶⁹ M. Torgovnick, *op. cit.*

¹⁷⁰ Bloomsbery Group – grupa literacka, działająca w okolicach Londynu od około 1904 roku do końca II wojny światowej, do której, poza Rogerem Fry’em, należeli m.in. Virginia Woolf, Leonard Woolf, Vita Sackville-West, Vanessa Bell, Clive Bell, Adrian Stephen, John Maynard Keynes czy Lytton Strachey.

¹⁷¹ R. Fry, *Vision and Design*, Londyn 1923, s. 99. Cyt. za: E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londyn–Nowy Jork 2002, s. 196.

giełdzie w 1883 roku. Miał wtedy 35 lat i wybrał, zamiast rodzinnego szczęścia u boku żony Mette i piątki dzieci, życie w bretońskiej kolonii artystycznej Pont-Aven i Le Pouldu, której był mentorem. Tam właśnie, zafascynowany wiejską prostotą, zrobił pierwszy krok w swej podróży na Tahiti. W liście do Emila Schuffeneckera z lutego 1888 roku pisał:

Kocham Bretanię. Znajduję tutaj coś dzikiego, prymitywnego. Kiedy moje chodaki odbijają się echem na tej granitowej ziemi, słyszę stłumiony, głuchy, potężny ton, którego poszukuję w malarstwie¹⁷².

Dla Gauguina świat prymitywny był szansą na duchowe wyzwolenie z pełnego niepokojów i rozgoryczenia życia, jakie prowadził w Paryżu, szansą na uspokojenie i odnalezienie swojej pierwotnej, stłamszonej do tej pory tożsamości „mieszkańca”: pół-krwi Europejczyka, pół-krwi Indianina z Peru¹⁷³.

Gauguin miał szansę posmakować egzotyki jeszcze w Paryżu, także przez konfrontację żywych „dzikich” ze światem ich kultury materialnej, prezentowanej w Muzeum Etnograficznym Trocadero. W roku 1889 w Paryżu odbyła się Wielka Wystawa Światowa, na której dużą atrakcją było „ludzkie zoo” oraz wodewilowy pokaz Buffalo Billa *Dziki Zachód*, który cieszył się ogromnym powodzeniem przez cały okres jego wystawiania (1883–1913)¹⁷⁴. Anegdota krążąca w owym czasie o Gauguinie przynosi jego obraz jako człowieka, który w kowbojskim kapeluszu miał wyruszyć w swoją pierwszą, dorosłą podróż w świat pozaeuropejski¹⁷⁵. Tahiti nie było przypadkowym wyborem. Wyspa, odkryta w 1767 roku, od początku stała się mitem, funkcjonującym w XVIII-wiecznej filozofii, biologii i innych gałęziach nauki, symbolem harmonijnego i nieskrępowanego

¹⁷² Za: G. Perry, *Primitivism and the „Modern”*, w: Ch. Harrison, F. Francina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, Londyn 1994, s. 8.

¹⁷³ Gauguin, który zaraz po urodzeniu w Paryżu wyjechał z rodzicami do Peru, skąd pochodziła jego matka, i gdzie przebywał do ukończenia szóstego roku życia, przez całe życie postrzegał siebie jako „mieszkańca”, co wpłynęło również na jego poszukiwania świata pozaeuropejskiego. Por. także: K. Varnedoe, *Paul Gauguin*, w: W. Rubin. K. Varnedoe (red.), *op. cit.*, s. 195.

¹⁷⁴ Zob. *ibidem*.

¹⁷⁵ H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.D. Buchloh, *op. cit.*, s. 64.

cywilizowanymi konwencjami, szczęśliwego i spokojnego życia w zgodzie z naturą i pierwotnymi instynktami. Bez wątpienia Tahiti stało się celem jego wyprawy także z bardzo prozaicznych względów – był to francuski protektorat od 1843 roku.

Fascynacja tym, co prymitywne, stała się doświadczeniem pokoleniowym czasów Gauguina. Rozbudzona została przez wizyty w muzeach etnograficznych, które funkcjonowały jako doskonałe zwierciadła kolonialnych aspiracji państw europejskich od co najmniej dwudziestu, trzydziestu, a w niektórych przypadkach nawet od pięćdziesięciu, sześćdziesięciu lat. W początku XX wieku zwiedzanie tego typu kolekcji nie było już niczym nadzwyczajnym. Deklaracje o odkryciu „sztuki prymitywnej” (jak to dokonane przez Picassa w Trocadero w 1907 roku czy przez Kirchnera w Muzeum Etnograficznym w Dreźnie w 1903 roku) trzeba potraktować, jeśli nawet nie jako spóźnione, to raczej mało odkrywcze. Patricia Leighton, zauważając ten fakt, sugeruje, że odkrycie to, mimo dużo wcześniejszego oglądania przez artystów europejskich dzieł „sztuki prymitywnej”, zostało spowodowane dopiero wydarzeniami politycznymi, które spowodowały wzrost zainteresowania „prymitywnymi ludami kolonii”. Były to wstrząsające opinią publiczną doniesienia o zbrodniach kolonialnych reżimów, zawiązywanie się stowarzyszeń anarchistycznych, powstawanie ruchów lewicowych i narastająca krytyka kolonializmu¹⁷⁶. Ten wątek krytyczny podejmą także surrealiści, którzy w 1931 roku w Paryżu jako odpowiedź na wielką wystawę poświęconą francuskim koloniom zorganizują swoją własną, antyimperialistyczną, pod tytułem *Prawda na temat kolonii*. Cenili oni oczywiście „sztukę prymitywną” ze względu na jej formalne i ekspresyjne wartości (kodowane tak na ich własne potrzeby), ale równocześnie podkreślali jej polityczne znaczenie, dowodząc, że uciskana ludność kolonii przypomina wyzyskiwanych robotników na Zachodzie i dlatego należy ją wspierać w podobny sposób¹⁷⁷.

¹⁷⁶ P. Leighton, *The White Peril and L'Art nègre. Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, w: K.N. Pinder (red.), *Race-ing art history: critical readings in race and art history*, Londyn 2002, s. 246.

¹⁷⁷ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 247–248.

Ten polityczny kontekst sprawił, że również czas, w którym funkcjonuje 28-letni Picasso, Derain, Matisse czy Vlaminck uczynił „kwestię afrykańską” jednym z ważniejszych tematów debaty publicznej we Francji.

Wielu artystów pociągały (domniemane) spontaniczność i wolność od konwencji twórcy „dzikiego”. Zmitologizowana prostota, szczerłość i swoboda „sztuki prymitywnej” doskonale wpisała się w Gauguinowską wizję Edenu, nie powodując (jeszcze) naśladownictwa formy, ale naśladowanie stylu pracy i życia. A potem już każdy pragnął być „odkrywcą” nowego źródła inspiracji dla dekadentckiej Europy.

Przez wiele lat Maurice de Vlaminck (1876–1958) podkreślał, że to on, jako pierwszy artysta Zachodu odkrył wartości estetyczne sztuki afrykańskiej i pierwszy kupił maski afrykańskie właśnie z tych względów. Dość szczerze przyznawał, że mimo wielokrotnych wizyt w Musée Trocadero długo postrzegał wystawione tam przedmioty po prostu jako „barbarzyńskie fetysze”. Zmieniła to dopiero przypadkowa wizyta w bistro w Argenteuil w 1905 roku¹⁷⁸, w którym na półce nad barem, między butelkami dostrzegł trzy afrykańskie rzeźby: dwie statuetki z Dahomeju i jedną z Wybrzeża Kości Słoniowej. Po wielu targach z właścicielem udało się mu je odkupić. Jedną z nich nabył od niego następnie Derain, u którego w studio zobaczyli ją Matisse i Picasso.

Mimo że właśnie Vlaminck, Derain i Matisse wcześniej uznali wartości estetyczne „sztuki prymitywnej”, to Pablo Picasso (1881–1973) przychylił się w największym stopniu do wybuchu zainteresowania sztuką afrykańską. O ile Gauguin zrealizował postulat prymitywizmu (jako pewnej postawy) w przyjętym stylu życia, o tyle Picasso, za sprawą *Paniien z Avignon*, dokonał rewolucji w myśleniu o formie i konwencji malarstwa. Robert Goldwater określił przypadek Gauguina jako „prymitywizm romantyczny”, niemający wiele wspólnego z „prymitywizmem intelektualnym” Picassa¹⁷⁹. Podział ten pośrednio kwestionuje Yves-Alain Bois,

¹⁷⁸ Wedle wersji rozpowszechnianej przez Vlamincka, większość badaczy uważa, że miało to jednak miejsce rok później. Por. M. de Vlaminck, *Discovery of African Art*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 27–28.

¹⁷⁹ Por. R. Goldwater, *op. cit.* Autor analizuje także „prymitywizm emocjonalny” grup Die Brücke i Der Blaue Reiter oraz „prymitywizm podświadomości” u Miró, Klee i Salvadora Dali, pominiętych w niniejszych rozważaniach.

zwracając uwagę na fakt, że prymitywizm Picassa jest w rzeczywistości kontynuacją prymitywizmu Gauguina¹⁸⁰, zarówno poszukiwań formalnych, jak i jego uwielbienia „prymitywnej mocy”, magii, pierwotnej witalności, kosmicznego zjednoczenia z całym światem: duchowym i materialnym, z Gauguinowską neoromantyczną wizją świata, dzięki któremu dokona się ocalenie duszy artysty Zachodu. Romantyczna wizja afrykańskiej kultury (jednej, nie wielu różnorodnych kultur), „idea Afryki”, staje się narzędziem krytyki cywilizacji Zachodu¹⁸¹, zarazem dekadentkiej i mieszczańskiej, przekonanej o swej *mission civilatrice*. Fascynacja środowiska Picassa „sztuką prymitywną” jest w rzeczywistości fascynacją „wymyśloną prymitywnością”, której **autentyczność** jest przeciwstawiona **nieautentycznej**, bo zdegenerowanej sztuce Zachodu.

W koncepcje prymitywizmu środowiska Picassa są wplecione dominujące w kręgu awangardy początku XX wieku akcenty socjalistyczne, anarchistyczne i antykolonialne, wyrażane przez innych członków środowiska, m.in. Guillaume’a Apollinaire’a, Alfreda Jarry’ego, Keesa van Dongena, Maurice’a Vlamincka, Františka Kupkę, Juana Grisa. Ich ostra krytyka kolonializmu i zbrodniczej eksploatacji ludności kolonialnej (ówczesne doniesienia prasowe dotyczą zwłaszcza zbrodni popełnianych w Kongu), przeprowadzana w pierwszych latach XX wieku na łamach satyryczno-anarchistycznego periodyku „L’Assiette au beurre” czy „Les Temps nouveaux”, nie wychodzi jednak poza tworzone na własne, artystyczne potrzeby stereotypy¹⁸².

Patricia Leighton komentuje tło polityczno-społeczne, towarzyszące powstaniu *Panien z Avignon* następująco:

Prymitywizm Picassa jest częścią kulturowego dyskursu, w którym „Afryka” komunikuje szeroko akceptowane znaczenia, niedające się wyabstrahować od aluzji

¹⁸⁰ Y.-A. Bois, *Kahnweiler’s lesson*, w: Y.-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge 1990.

¹⁸¹ P. Leighton, *op. cit.*, s. 239 i nast.

¹⁸² Dopiero w latach 40. XX wieku antykolonialne zaangażowanie Picassa będzie wyraźnie widoczne, gdy zacznie współpracę z Léopoldem Sédarem Senghorem i Aimé Césaire’em, założycielami ruchu „czarnych” intelektualistów *Negritude*. W roku 1947 Picasso zaproponował zaprojektowanie pomnika upamiętniającego koniec niewolnictwa na Martynice. Zob. C. Lotz, *Art that scared Picasso*, „Apollo” grudzień 2007.

do jej sztuki i ludzi. Daleki od chęci, aby jedynie zapożyczyć motywy formalne z form afrykańskich, Picasso celowo sprzeciwiał się i kpił z artystycznych tradycji Zachodu za pomocą aluzji do czarnej Afryki, w sposób nieunikniony kojarzącej się z okrucieństwem białych i wyzyskiem¹⁸³.

Rok 1907, kiedy Picasso namalował *Panny z Avignon*, pod wpływem m.in. wizyty w Trocadero i zobaczonych tam rzeźb afrykańskich¹⁸⁴, stał się drugim przełomem na drodze „sztuki prymitywnej” do europejskich salonów. Picasso, w rozmowie z André Malraux trzydzieści lat później, wspomina to tak:

Wszyscy zawsze mówią o wpływie Murzynów na mnie. Cóż mogę zrobić? Wszyscy kochamy fetysze. Van Gogh powiedział: „Sztuka japońska łączy nas wszystkich”. Dla nas byli to Murzyni. Ich formy nie miały na mnie więcej wpływu niż na Matisse’a. Czy na Deraina. Ale dla nich maski były po prostu kolejnym rodzajem rzeźby. (...) Jednak nie były to po prostu rzeźby. Z całą pewnością. Były to rzeczy magiczne. (...) Murzyńskie maski były pośrednikami. (...)

One były przeciwko wszystkiemu – przeciwko nieznanym przerażającym duchom. Ja też jestem przeciwko wszystkiemu. Ja również wierzę, że wszystko jest wrogiem! (...) ***Panny z Avignon musiały narodzić się tego dnia, ale zupełnie nie z powodu form; był to mój pierwszy obraz egzorcystyczny – dokładnie tak!***¹⁸⁵

¹⁸³ P. Leighton, *op. cit.*, s. 234.

¹⁸⁴ Patricia Leighton wskazuje, że poszukiwania tej właściwej, czy też tych właściwych masek, które bezpośrednio zainspirowały Picassa, są pozbawione sensu o tyle, że Picasso prawdopodobnie dokonał syntezy kilkunastu znanych mu wówczas masek afrykańskich. Fakt niemożliwości przypisania Picassowi konkretnych masek, mających służyć za wzór do *Panien z Avignon* podkreśla również wybitny znawca jego twórczości William Rubin (*Modernist Primitivism 1984*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 315–316). Jeśli chodzi o dokładną datę wizyty w Trocadero, to obecnie historycy zgadzają się, że nie mogła ona mieć miejsca wcześniej niż jesienią 1906 roku, pierwsze wpływy afrykańskie w twórczości Picassa można zobaczyć zaś w pracach z czerwca 1907 roku. Znaczenie rzeźby afrykańskiej dla sztuki Picassa jest niewątpliwe, dlatego też raczej jako anegdotyczną należy potraktować jego wypowiedź z 1920 roku: *L’art nègre? Connais pas!* Zainteresowanie Picassa Afryką widoczne jest chociażby w jego szkicach już w 1905 roku. Por. P. Leighton, *op. cit.*, s. 246. Picasso sam zresztą kolekcjonował maski afrykańskie, a jego zbiory szczegółowo opisuje Peter Stepan w: *Picasso’s collection of African & Oceanic art: masters of metamorphosis*, Monachium 2007.

¹⁸⁵ Cytat po raz pierwszy ukazał się w książce André Malraux, *La tête d’obsidienne*, Paryż 1974, s. 18, w tłum. ang. *Picasso’s Mask*, Londyn 1976, s. 10.

To, co spotkało Picassa w Trocadero, nazwano mistycznym szokiem¹⁸⁶, a *Panny z Avignon* (obecnie w MoMA) – najważniejszym obrazem XX wieku, najbardziej innowacyjnym od czasów Giotto, kometa nową sztuki, paradygmatem sztuki nowoczesnej, pierwszym obrazem XX wieku, pożegnaniem z tradycyjnymi konwencjami¹⁸⁷. Stając się antytezą dotychczasowych tradycji artystycznych, został on uznany za pierwszy i od razu najwyraźniejszy łącznik „sztuki prymitywnej” ze sztuką Zachodu.

W *Pannach z Avignon* Picasso atakuje bowiem to, co jest synonimem Zachodu: białe, męskie, piękne, racjonalne, realistyczne i nadrzędne, odwracając istniejące *decorum* na czarne, kobiece, brzydkie, nieracjonalne, nierealistyczne i podrzędne. *Panny z dzielnicy Avignon*, prostytutki z burdelu, stają się dla wielu symbolem Afryki: zniszczonej, wyeksploatowanej, poddanej białemu panu niewolnicy; są równocześnie „narracją wykluczenia” i Największą Historią, Która Kiedykolwiek Została Opowiedziana (*The Greatest Story Ever Told*)¹⁸⁸.

Tak współcześnie interpretują ten obraz badacze sztuki, skupiający uwagę na kontekstach kolonialnych¹⁸⁹. Podjęte równocześnie badania nad kolekcją Picassa, obejmującą 110 obiektów „sztuki prymitywnej” (z czego 96 to „sztuka murzyńska”) potwierdzają jego świadomość polityczno-społecznych uwarunkowań swoich czasów. Na swój sposób Picasso przez ten zbiór, a raczej kryteria jego tworzenia, buntuje się przeciwko funkcjonującym metodom kolekcjonowania „sztuki prymitywnej”. Wiedziony ideałami komunizmu, klimatem antykolonialnych wystąpień, tworzy przez całe swoje życie taką kolekcję, która nie będzie przypominać wielkich mieszczańskich zbiorów gromadzonych przez baronów stali, kauczuku, kawy czy ropy¹⁹⁰. Sam stwierdza, że artysta „jest równocześnie istotą polityczną, nieustannie czujną na wydarzenia tego świata,

¹⁸⁶ J. Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1944*, Londyn 1959.

¹⁸⁷ Za: A.C. Chave, *New Encounters with Les Femmes d'Alger (O. J. M. R. V. U. S. P. 1909–1930)*. *Gender, Race, and the Origins of Cubism*, w: K.N. Pinder (red.), *op. cit.*, s. 261.

¹⁸⁸ A.C. Chave, *op. cit.*, s. 262.

¹⁸⁹ M.in. Patricia Leighton czy Anna C. Chave.

¹⁹⁰ P. Stepan, *Picasso's collection of African & Oceanic art: masters of metamorphosis*, Monachium 2007. Krytyczna recenzja książki autorstwa Susan Kart została opublikowana na łamach „African Studies Review”, wrzesień 2007.

rozdzierające, namiętne lub spokojne, istotą w swym całokształcie formującą się na ich wzór¹⁹¹.

Jednakże, co nieuniknione, zawartość jego kolekcji tworzą przede wszystkim przedmioty przywiezione z francuskich kolonii, nabywane przez Picassa najczęściej na pchlich targach, w antykwariatach lub od innych zaprzyjaźnionych artystów-kolekcjonerów; jedną czwartą obiektów stanowią maski¹⁹². Picassowi służą one wyłącznie dla jego własnych artystycznych potrzeb, dlatego też wyrafinowanie, autentyczność czy rynkowa wartość dzieła nie ma dla niego większego znaczenia, liczy się przede wszystkim forma, wartość wizualna dzieła „sztuki prymitywnej”. Z tego też względu długo zbiory Picassa były postrzegane jako „sztuka dla turystów”, o niskiej wartości¹⁹³. Jak przy tym wspomina Kahnweiler, okazy te kupowane były właśnie jako dzieła sztuki, nie zaś jako „obiekty zainteresowań”¹⁹⁴. Skutkowało to brakiem wiedzy o rzeczywistym przeznaczeniu i istocie tych dzieł:

Dla nas sztuka murzyńska była sztuką jak każda inna, sztuką, którą ceniliśmy bardzo wysoko, ale z którą zaczynaliśmy się dopiero zapoznawać. Ja sam rzadko nawet o niej myślałem i nie wiedziałem, że w swej istocie była to sztuka *religijna* (...) ¹⁹⁵.

Afrykańskie maski dawały możliwość wcielania się w Innego, oswajania go, sposobność przywdziania nowej twarzy, wniknięcia w inne światy – Picasso był tym zafascynowany, wielokrotnie fotografował siebie i swych gości z różnymi maskami. Kupował je, zbierał, malował i analizował. Picasso – Hiszpan, ale żyjący we Francji, doświadczający wielu kultur, traktował maski jak świadków swojej twórczości, rzeczników pierwotnej, nieeuropejskiej formy komunikacji i postawy względem życia; jednocześnie były one swoistym *alter ego* artysty, łącznikiem z jego iberyjską

¹⁹¹ Za: <http://www.picasso.xorg.pl/cytaty.php> (20.08.09).

¹⁹² P. Stepan, *op. cit.*

¹⁹³ S. Kart, *op. cit.*

¹⁹⁴ D.H. Kahnweiler, *Negro Art and Cubism, 1948*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 284.

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 287.

przeszłością¹⁹⁶. Jego kolekcja w ten sposób stała się *collection parlante*, jedną z najciekawszych prywatnych kolekcji prezentowanych w artystycznych atelier¹⁹⁷.

Do rozważenia pozostaje kwestia, w jakim stopniu *Panny z Avignon* są dziełem powstałym w wyniku kontaktu Picassa ze sztuką afrykańską. Oczywiście tego związku w powszechnym odbiorze Kahnweiler uznał za naiwność¹⁹⁸. Tzw. okres prymitywny Picassa zaczyna się bowiem wcześniej niż jego wizyta w Trocadero, spotkanie z Matissem, Vlaminckiem i Derainem. Właściwie jego korzeni należy szukać w twórczości Cézanne’a, rzeźbie Gauguina, ponownym odkryciu sztuki Grecji i Rzymu, wreszcie w postimpresjonistycznym zachwycie nad sztuką japońską¹⁹⁹. Zaczyna się wraz z przelewaniem na płótno inspiracjami powstałymi w wyniku zainteresowania rzeźbą iberyjską sprzed panowania rzymskiego, której kolekcja znajdowała się w Luwrze. Dowodem na to jest *Portret Gertrudy Stein* (The Metropolitan Museum of Art) powstały już w 1906 roku. Nawet w okresie prymitywnym, zwanym też czarnym, „sztuka murzyńska” nie jest głównym źródłem inspiracji, przynajmniej nie przy mających być najlepszym dowodem jej wpływów *Pannach z Avignon*. Jej dominujący i bardziej bezpośredni wpływ można odnaleźć dopiero w 1912 roku, w obrazie *Gitara* (MoMA), inspirowanym słynną maską Grebo (Liberia), o czym zaświadcza relacja Kahnweilera²⁰⁰.

Rzeźba afrykańska jest inspiracją dla nowych rozwiązań formalnych już w okresie kubistycznym, momentem kluczowym jest początek kubizmu syntetycznego. Najważniejsze są maski-reliefy, funkcjonujące między rzeczywistością obrazu i rzeźby, tworzące w oczach Picassa deformacyjny kanon, pozwalający jemu samemu wybierać rozwiązania odległe od starej, akademickiej przedstawieniowości²⁰¹.

¹⁹⁶ C. Lotz, *op. cit.*

¹⁹⁷ P. Stepan, *op. cit.*, s. 11.

¹⁹⁸ D.H. Kahnweiler, *op. cit.*, s. 284.

¹⁹⁹ *Ibidem*, s. 286.

²⁰⁰ Y.-A. Bois, *Kahnweiler's Lesson*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 72.

²⁰¹ *Ibidem*.

Prymitywizm Picassa i prymitywizm Gauguina nie są w rzeczywistości tak różne, jak zwykle się tradycyjnie je przedstawiać. Wyrastają z romantycznej, magicznej wizji Czarnego Lądu w przypadku Picassa i „rajskich wysp Mórz Południowych” w przypadku Gauguina. Obie postawy są elementem kolonialnej mozaiki, w której negacja osiągnięć cywilizacji Zachodu miesza się z tęsknotą za tym co pierwsze, pierwotne. W sztuce przejawiało się to poszukiwaniem *Urformen*, którymi dla Europejczyków były m.in. egipskie hieroglify czy ornament²⁰². Sama idea „sztuki prymitywnej” jest tak samo ważna dla rozwoju sztuki Zachodu, jak konkretne dzieła „sztuki prymitywnej”²⁰³. Są one dla obu artystów inspiracją, towarzyszami-świadkami artystycznego życia, wiodącymi na nowe szlaki sztuki XX wieku. Równocześnie dla obu idea „sztuki prymitywnej” jest słodko-gorzkim owocem konstruktów kulturowego, jakim była rozwijana przez stulecia koncepcja prymitywizmu. Oswojony Inny staje się coraz bliższy, aż w końcu, w II połowie XX wieku, ulegnie całkowitej asymilacji jako naturalny element świata Zachodu.

²⁰² F.S. Connelly, *op. cit.*, s. 5.

²⁰³ Por. *ibidem*, s. 2. Zauważa to Robert Goldwater w: *Primitivism in Modern Art* z 1938 roku.

Udomowienie Innego: „sztuka prymitywna” w świecie postkolonialnym

*Udomowić – przystosować zwierzę do życia w środowisku człowieka lub służenia mu;
Udomowienie – proces polegający na przekształcaniu się dziedzicznych cech zwierzęcia pod wpływem oddziaływania człowieka i oswojania¹.*

Wprowadzenie

II wojna światowa przekreśliła dotychczasowe postrzeganie świata, obalając istniejący oświeceniowo-racjonalny porządek rzeczy i hierarchię, w której niekwestionowaną pozycję utrzymywał Zachód. Pojawił się model myślenia o świecie, nazwany przez Carla Pletscha trójświatowym, a zakładający podział globu na Pierwszy, Drugi i Trzeci Świat. Pierwszy Świat był światem rozwiniętych i demokratycznych państw Zachodu, gdzie sztuka i nauka były wolne od ingerencji państwa, Drugi Świat obejmował kraje rozwijające się, w których sztuka i nauka były podporządkowane ideologii (blok komunistyczny) i wreszcie Trzeci Świat, świat krajów najbiedniejszych gospodarczo, często powstałych w procesie dekolonizacji i pozostawionych samym sobie, które były przedmiotem zainteresowania „pierwszświatowych” nauk: antropologii, socjologii, ekonomii czy politologii, badających je w kontekście zacofania, egzotyki, tradycji czy prymitywności².

Do tego modelu należy dołączyć Czwarty Świat „ludów prymitywnych”, które stanowiąc 5% ludności całego świata, reprezentują zarazem

¹ Słownik języka polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl>.

² Por. G. Dziamski, *Globalizacja: nowe środowisko sztuki*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice 2005, s. 205.

15% ludności żyjącej w skrajnej biedzie. Z tego też względu swoje położenie same określają jako „czwarty świat”³. Tę metaforę można także zastosować do przedstawienia ich miejsca w hierarchii społecznej państw, które zamieszkują – w układzie: elity narodowe, społeczeństwo, mniejszości narodowe i etniczne, zajmują one ostatnie, czwarte miejsce, również jeśli chodzi o kolejność dostępu do dóbr i możliwość dochodzenia swych praw.

Model „światowy” mógł mieć jakiś potencjał eksplanacyjny jedynie do przełomowego 1989 roku. Po tym czasie zaczęto poszukiwać nowego paradygmatu opisu i analizy świata. Stały się nimi, w zależności od preferencji, politologiczne i filozoficzne modele: zderzenia cywilizacji Huntingtona czy globalizacji w bardzo różnych wersjach (jak choćby Zygmunta Baumana, Arjuna Appaduraia, Anthony’ego Giddensa, Thomasa Friedmana, Josepha Stiglitz czy Alvina i Heidi Tofflerów). W nich wszystkich zaznacza się zasadnicza zmiana w myśleniu o porządku świata: nie ma już w nim miejsca na niekwestionowaną dominację Zachodu. Wielobiegunowy i wieloparadygmatyczny świat ponowoczesny rozbrzmiewa różnymi głosami, z których żaden nie chce już odgrywać roli przypisu do Zachodu; chce być równoprawnym tekstem czy też narracją, walczącą z innymi opowieściami o uwagę współczesnego odbiorcy-czytelnika. Konstatacja Bassama Tibiego nie jest w epoce ponowoczesnej odosobniona:

Jest zrozumiałe, że ludzie Zachodu wysławiają swoje własne historyczne okresy Renesansu i Oświecenia, ponieważ rzeczywiście stanowią one postęp w ich własnych dziejach. Jednak dlaczego i my powinniśmy postępować w podobny sposób

³ Por. organizacje, które zajmują się problematyką ludów tubylczych i w swoich nazwach używają tej właśnie metafory, np.: Fourth World Association, <http://www.f4world.org/english.asp>, Fourth World Documentation Project, uruchomiony przez Center for Indigenous Studies (CWIS) w 1992 roku, oraz dziennik internetowy CWIS publikowany od 1999 roku, The Fourth World Eye (FWE), <http://fwe.cwis.org>, czy też The Fourth World Center for the Study of Indigenous Law and Politics założone w 1984 roku przy Uniwersytecie Colorado, <http://carbon.cudenver.edu/fwc/fwcabout.html>, data odczytu 20.05.2008 r. Za: H. Schreiber, *Ludy tubylcze jako nowy aktor we współczesnych stosunkach międzynarodowych*, w: G. Piwnicki, S. Mrozowska (red.), *Jednostka – społeczeństwo – państwo wobec megatrendów współczesnego świata*, Gdańsk 2009, s. 307. Zob. także: A. Posern-Zieliński, *Globalizacja w „czwartym świecie” i nowe ruchy tubylcze*, „Lud” 2010, t. 94.

i akceptować te osiągnięcia jako wskaźniki **globalnego** Renesansu i **międzynarodowego** Oświecenia?⁴

Zmienia to zasadniczo także sytuację w świecie sztuki. Linearna narracja o sztuce, ukształtowana na Zachodzie, staje się tylko jedną z możliwych i choć nie można ukryć, że nadal najsilniejszą (choćby dlatego że to właśnie Zachód wymyślił takie instytucje jak muzea), to już nie jedyną i kanoniczną. Symptodem tej zmiany w refleksji o sztuce jest fakt, że w 2001 roku, po raz pierwszy w historii, Światowy Kongres Estetyki odbył się w kraju pozaeuropejskim: w japońskim Tokio⁵. Zaczęto też z większą uwagą przyglądać się sztuce dotychczas pozostającej na marginesie z powodu niespełniania elementów porennesansowego, europejskiego kanonu (m.in. naśladownictwo natury, przedstawieniowość). W autokrytycznym i rozliczającym się z przeszłością świecie Zachodu stała się ona niezwykle atrakcyjna i interesująca. Jednak przez to, że powstała w światach postkolonialnych, a więc naznaczonych Zachodem, przestała być „prawdziwie autentyczna”. Śmierć „autentycznej sztuki prymitywnej”⁶, tak jak rozumiał ją Zachód, stała się faktem. Jednocześnie pojawiły się nowe rodzaje dyskursu, w których ta sztuka jawi się w zupełnie nowy sposób – już nie jako prymitywna, ale transkulturowa.

5.1. Postkolonializm i „sztuka prymitywna”

Postrzeganie świata „ludów prymitywnych” zmieniło się w ramach nowego, widocznego na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, dyskursu – postkolonializmu. Perspektywa postkolonialna (bo trudno mówić tu o teorii,

⁴ B. Tibi, *Culture and Knowledge: The Politics of Islamization of Knowledge as Postmodern Project? The Fundamentalist Claim to De-Westernization*, „Theory, Culture and Society” 1995, t. 12, s. 16. Cyt. za: Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość, edukacja. Mięgotanie znaczeń*, Kraków 1998.

⁵ Kongresy odbywają się co 3 lata, w 2003 roku Kongres odbył się w Rio de Janeiro, w 2007 roku – w Ankarze, a w 2010 roku – w Pekinie.

⁶ Analizowana m.in. przez antropolożkę Shelly Errington w: *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.

często używa się określenia „polityka”, „krytyka” lub wręcz „ideologia”, co ma wskazywać na jej kontekstowy i polityczny charakter⁷) rozwinęła skrzydła dzięki dwóm podstawowym pracom autorstwa Edwarda Saïda (*Orientalizm*, 1978) oraz Frantza Fanona (*Wyklęty lud ziemi*, 1961), uznanych dziś za klasyczne prace poruszające problematykę tworzenia narracji o Innym⁸. Obie te książki upatrują w tekście, a właściwie w różnych tekstach (u Saïda m.in. tych stworzonych przez Flauberta, Chateaubrianda czy Kiplinga) źródła powstania mitów opisujących Innego: Araba u Saïda, Afrykanina u Fanona⁹. Chociaż postkolonialna krytyka wyszła od tekstu i stała się tendencją obecną w różnych dyscyplinach i gałęziach nauki (zwłaszcza w związku ze swoją „tekstualnością” w literaturze i literaturoznawstwie), stworzyła słownik pojęć krytycznych, możliwych do zastosowania w analizie „kulturowej bezsilności peryferii”¹⁰ na innych niż tekst polach, choćby takich jak obraz, a za nim – sztuka. Do słownika tego weszły m.in. takie pojęcia, jak: ambiwalencja, etniczność, diaspora, hybryda, inny/inność, kreolizacja, margines, migracja, mimikra, naród, nacjonalizm, granica/pogranicze, obecność, podmiotowość, subaltern, synkretyzm, wygnanie¹¹. Stały się one przedmiotem analiz w pracach Homiego Bhabhy (*Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*, 1984 oraz *The Location of Culture*, 1994), publikacjach pod redakcją Billa Ashcrofta, Garetha Griffithsa i Helen Tiffin (*The Empire Writes Back*, 1989, *The Post-colonial Studies Reader*, 1995 oraz *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, 1998) czy Gayatri Chakravorty Spivak (*Can the Subaltern Speak*, 1988)¹².

⁷ Por. E. Domańska, *Badania postkolonialne*, w: L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań 2008, s. 160.

⁸ Warto dodać, że początki krytyki postkolonialnej wiążą się z ruchem *negritude*, stworzonym przez Frantza Fanona, Aimé Césaire’a, Alberta Memmi, Leopolda Senghora i Leona Damasa w latach 30. XX wieku.

⁹ Por. H. Mamzer, *Jak reprezentować odmiennność kulturową?*, w: J. Isański (red.), *Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009, s. 163–164.

¹⁰ E. Thompson, *Said a sprawa polska*, „Dziennik” 29 czerwca 2005.

¹¹ Za: E. Domańska, *op. cit.*

¹² H. Bhabha, *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, nr 28; H. Bhabha, *The Location of Culture*, Londyn 1994; B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (red.), *The Empire Writes Back*, Londyn 1989; B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (red.),

Saidowski orientalizm to proces narzucania przez intelektualistów narodów zwycięskich tożsamości narodom podbitym, zespół sądów i przekonań na temat Orientu, połączonych z wolą rządzenia nim przez Zachód. Według Saïda pojęcie Orientu istnieje jako wytwór Zachodu, służąc podporządkowaniu Egzotycznego – Cywilizowanemu. Postulaty Fanona dotyczą pisania na nowo historii świata, w której do głosu dojdą ludzie do tej pory skazani na milczenie:

Europa od wieków hamuje rozwój innych ludów, podporządkowuje je swoim własnym celom, swojej sławie; od wieków, w imię rzekomej „przygody duchowej”, tłumi oddech niemal całej ludzkości ... [N]ajwyższy czas zrozumieć, że lepiej na zawsze odciąć się od Europy. (...) [Z]erwijmy z obsesją dogonienia Europy. (...) Prześtańmy naśladować Europę. (...) Spróbujmy odkryć człowieka, któremu Europa nie potrafiła zapewnić zwycięstwa. (...) Trzeci Świat to olbrzym, a jego celem powinno być rozwiązywanie problemów przerastających siły Europy. (...) Zadaniem Trzeciego Świata jest napisanie na nowo historii człowieka obejmującej wspaniałe wytwory kultury europejskiej myśli i europejskie zbrodnie¹³.

Bhabha z kolei podąży tropem odślaniania postkolonialnej mimi-kry¹⁴, będącej „pragnieniem zreformowanego, rozpoznawalnego Innego, jako podmiotu różnicy”, który „jest prawie taki sam, ale nie całkiem”¹⁵, a Spivak ujawni problematyczność kolektywnego dopuszczania przez Zachód do głosu do tej pory skazanych na milczenie subalternów (*sub-*

The Post-colonial Studies Reader, Nowy Jork 1995; B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (red.), *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Londyn 1998; G.Ch. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, w: C. Nelson, L. Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana 1988.

¹³ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*; cyt. za: E. Domańska, *op. cit.*

¹⁴ Jak tłumaczy to Bhabhowskie pojęcie Ewa Domańska: „Mimikra ogólnie określa ambiwalentny stosunek między podmiotami, wskazując, jak naśladowanie przez kolonizowanego zachowań kulturowych kolonizatora zaciera granice między nimi i zaburza władzę kolonizatora (zangielszczony Hindus, który był/jest bardziej angielski od Anglika, ale przecież w istocie nim nie był/jest). Kondycja postkolonialna pokazuje stałą reprodukcję tych niejasnych relacji, co doprowadza do zmian zachodzących nie tylko w (byłych) skolonizowanych, lecz i (byłych) kolonizatorach”. E. Domańska, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, w: K. Brzechczyn (red.), *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, Poznań 2008, s. 172.

¹⁵ H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobroszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 185.

*alterns*¹⁶): poddanych, podrzędnych, podległych ekonomicznie, politycznie i społecznie mieszkańców Trzeciego i Czwartego Świata.

Postkolonializm narodził się w wyniku krytycznej autorefleksji Zachodu, namysłu nad stosowanymi przez niego technikami wykluczania i marginalizacji niezachodnich narracji. Szybko zaczął być utożsamiany z postulatem „dekolonizacji umysłów”, wyrażonym w tytule książki kenijskiego pisarza Ngũgĩ wa Thiong’o *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. „Dekolonizacja umysłów” ludzi Zachodu miała umożliwić dekonstrukcję kolonializmu, a więc:

(...) rozbiórkę murów, na których wzniesiona została myślowa tradycja, i to aż do fundamentów (ewentualnie też rozbiórka samych fundamentów), ażeby na tych samych lub innych fundamentach mogła ponownie zostać zbudowana myśl nowa i bardziej przekonująca – albo też myśl ta sama, lecz w bardziej przekonującej formie¹⁷.

Wszakże dekonstrukcja wizji świata stworzonej przez instytucje Zachodu – świątynie nauki i sztuki: uniwersytety i muzea – okazała się karłowatym zadaniem. Dobrowolna rezygnacja z pewności poruszania się po znanych szlakach myślowych stała się wyzwaniem tylko dla niektórych intelektualistów. XIX-wieczna wizja świata, mimo pozorów XX-wiecznego równouprawnienia wszystkich kultur, nadal ma się świetnie, przyjmując postać neokolonializmu: współczesnej formy kolonializmu, polegającej na „podbijaniu” przez byłe mocarstwa kolonialne gospodarki, polityki i sfery wartości ich byłych kolonii. Często dzieje się to zresztą przy pomocy „zokcydentalizowanych” elit miejscowych, popierających utrzymanie elementów starych systemów w celu zachowania wysokiej pozycji społecznej

¹⁶ Sam termin został wprowadzony przez Antonia Gramsciego, który użył słowa *subaltern* na określenie sposobów, w jaki proletariackie głosy były rozmyślnie uciszane przez burżuazyjno-kapitalistyczną narrację. Powstałe na tej kanwie *Subaltern Studies* podkreślają, że skupiające władzę instytucje i jednostki (jak np. rząd, Kościół, wielcy przedsiębiorcy) kontrolują zdolność i możliwość opowiadania historii i ukazywania zachodzących w społeczeństwie wydarzeń, uciekając się nawet do tłumienia głosów protestujących, ubogich, rewolucjonistów, kobiet, chorych i niepełnosprawnych. Por. A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 97.

¹⁷ M. Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt nad Menem 1984, s. 400. Cytat wyjaśniający pojęcie dekonstrukcji w tłum. Krystyny Wilkoszewskiej za: K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 48.

– jaką kiedyś mieli kolonizatorzy¹⁸. Objawia się to na różne sposoby: przez sprzeciw wobec zastąpienia językiem miejscowym języka urzędowego byłego mocarstwa kolonialnego, przez bezkrytyczne przejmowanie europejskiego stylu życia i ubierania się. *Coconuts*, czyli „ludzie-orzechy kososowe” („czarni z zewnątrz, biali w środku”) nie są wcale małą grupą¹⁹.

Kontynuację idei kolonialnej pod różnymi postaciami widać zresztą doskonale w rozróżnieniu, jakiego dokonuje jedna z czołowych postkolonialistek – Gayatri Chakravorty Spivak:

„Kolonializm” – zjawisko kształtujące się w Europie od połowy XVIII wieku do połowy wieku XX; „neokolonializm” – dominujące manewry ekonomiczne, polityczne i kulturowe ujawniające się w naszym stuleciu po nierównym rozpadzie terytorialnych imperiów; oraz „postkolonializm” – współczesny stan utrzymujący się globalnie, odkąd pierwsze z wymienionych zjawisk przeszło czy też przechodzi w drugie²⁰.

Tę samą myśl podejmuje Hal Foster, pisząc zdania, które mogłyby być komentarzem do słów Spivak:

(...) nawet **jeśli jeden moment historyczny prowadzi do kolejnego, ten kolejny zawiera w sobie poprzedni**. (...) Kiedy nazywamy nasz świat postkolonialnym, maskujemy istniejące wciąż kolonialne i neokolonialne stosunki; oznacza to również uparte ignorowanie faktu, że jak każdy pierwszy świat ma swój trzeci świat, tak każdy trzeci świat ma swój pierwszy. (...) **Nie oznacza to wcale, że hierarchie władzy uległy spłaszczeniu, one jedynie się zmieniły**²¹.

Mimo wielu zastrzeżeń do postkolonializmu myśl postkolonialna będzie nas wyczułać na fakt, że „prymitywne” nie jest zwykłą esencjalizującą kategorią, ale elementem relacji, w której pozostaje w opozycji do tego, co „cywilizowane”²². Ukazuje, że pojęcie to jest typowym produktem

¹⁸ K. Brits, A. Cichocka, *Zróżnicowanie przekazów niewerbalnych w społeczeństwie wielokulturowym – przykład Afryki Południowej*, w: J. Isański (red.), *op. cit.*, s. 50.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ G.Ch. Spivak, *Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę historii zanikającej współczesności*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006, s. 651.

²¹ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 252, 254.

²² M. Antliff, P. Leighton, *Primitive*, w: R.S. Nelson, R. Schiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, s. 217 i nast.

epoki kolonialnej, w której miało głównie negatywne konotacje, natomiast w okresie modernizmu zostało zawłaszczone przez ludzi kultury i sztuki, którzy nadali mu pozytywne znaczenie jako siły inspirującej do wewnętrznego odrodzenia sztuki Zachodu²³.

W wyniku krytyki postkolonialnej uprawnione stało się wytykanie Zachodowi tego, że sprowadził „sztukę prymitywną” do kilku esencjalizujących haseł: 1) ma być ona peryferyjnym fenomenem kulturowym funkcjonującym na obrzeżach centrum, którym jest Zachód; 2) ma odzwierciedlać tajemniczą i nieuświadomianą naturę człowieka, przez odwoływanie się do świata magii, mitów, symboli; 3) w związku z tym nie skupia się na naśladownictwie natury, ale w abstrakcyjnych formach przedstawia świat „nadrzeczywisty”; 4) jest tworzona przez ludzi żyjących w ścisłym kontakcie z przyrodą oraz prawdziwą, zwierzęcą naturą człowieka, która została stłumiona przez Zachód – seksualną i żywiołową.

W tym sensie termin „sztuka prymitywna” służy tym samym celom co pojęcie orientalizmu: koduje „wytwory” rąk „ludów prymitywnych” w kategorii znane i rozumiane na Zachodzie, służąc ich oswojeniu i podporządkowaniu.

Oczywiście postkolonializm doczekał się również krytyki, której głównym argumentem ma być fakt powielania zarzutów, które sam stawał kolonializmowi. O ile kolonializm stosował europocentryczne interpretacje porządku światowego, posługując się esencjalizującymi meta-narracjami, ideami uniwersalizmu, postępu i celowości oraz myśleniem w kategoriach binarnych opozycji, o tyle postkolonializm w rzeczywistości dokonał tego samego *à rebours* przez wprowadzenie takich samych esencjalizacji, jak „zgnębiony i zniewolony Inny”, „wiedza oporu”, „milczący Orient”, pojawiających się jako nic innego, jak właśnie odwrócenie dotychczasowych binarnych opozycji²⁴. Krytycy Saida (jak m.in. Bernard Lewis czy Aijaz Ahmad) zauważyli, że postkolonialny podział jest ogromnym uproszczeniem, a kolonialne doświadczenie było znacznie bardziej złożone i wielopłaszczyznowe; teoria orientalizmu nie daje też odpowiedzi na

²³ Por. *ibidem*.

²⁴ E. Domańska, *Badania...*, *op. cit.* Por. także inne argumenty na temat krytyki postkolonializmu: A. Loomba, *Colonialism / Postcolonialism*, Londyn 1998, s. 251 i nast.

wiele szczegółowych pytań, choć stworzyła niewątpliwie nowe ramy dla dyskursu dotyczącego relacji między kolonizatorem i kolonizowanym²⁵.

Okazuje się, że włączenie „sztuki prymitywnej” do obiegu muzealnego świata Zachodu nie ma charakteru postmodernistycznego (postkolonialnego), ale właśnie modernistyczny (kolonialny), bo modernistyczna (kolonialna) jest ideologia, która doprowadziła do tego włączenia:

[Teoria], która dała Antoninowi Artaud coś, co nazywa się „Bali”, Pablowi Picasso coś, co nazywa się „Afryką”, a Rolandowi Barthes’owi coś, co nazywa się „Japonią”²⁶.

Obok krytyki postkolonialnej we współczesnych badaniach pojawił się nurt badań posthumanistycznych²⁷ czy też humanistyki nieantropocentrycznej i „zwrotu ku rzeczom”²⁸.

Jeden z badaczy tego nurtu, islandzki antropolog Gísli Pálsson, użył Saidowskiego pojęcia orientalizmu właśnie w odniesieniu do rzeczy. Jest

²⁵ Por. A. D’Alleva, *op. cit.*, s. 94.

²⁶ K.A. Appiah, *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 152.

²⁷ Posthumanistykę rozumieć należy jako „zespół tendencji i kierunków badawczych związanych z prądem umysłowym, postawa intelektualna i etyczna zwana posthumanizmem. Posthumanistyka to humanistyka po humanizmie, budująca wiedzę, która krytykuje i/lub odrzuca centralną pozycję człowieka w świecie, stąd charakterystyczne są dla niej wszelkie podejścia nie- czy anty-antropocentryczne. Można zatem określać posthumanistykę jako humanistykę nie-antropocentryczną, choć termin wzbudza zastrzeżenia przez swą paradoksalność. (...) Posthumanistyka związana jest z poprzedzającymi i często fundującymi ją tendencjami badawczymi określanymi mianem nowej humanistyki (m.in. badania postkolonialne, *genderowe*, *queerowe*, studia etniczne, studia nad rzeczami itd.) o tyle, o ile znajdują się w nich elementy myślenia posthumanistycznego (np. w studiach postkolonialnych, które wskazują, że ujmowane w kategoriach inności zwierzęta i rzeczy również podlegają różnym formom kolonizacji, dekolonizacji, globalizacji, wykluczania, hybrydyzacji, a zatem studia postkolonialne ujawniające te procesy stanowią odpowiednie pole badawcze do analiz tych zjawisk)”. Za: E. Domańska, *Posthumanistyka. Wprowadzenie do porównawczej teorii nauk humanistycznych*, http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Posthumanistyka_2008.htm (20.02.2010).

²⁸ Towarzyszą mu również inne nowe podejścia badawcze, określane jako „zwrot ku materialności”, „zwrot ku sprawczości” czy „zwrot performatywny”. Więcej na ich temat w artykule Ewy Domańskiej, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

to dla niego, obok paternalizmu i komunalizmu, jeden z typów stosunku w relacji człowiek – środowisko. Jak pisze Michalina Golinczak, tak rozumiany orientalizm, opierający się na założeniu hierarchicznej relacji i twierdzeniu, że człowiek jest „panem natury”, stanowi dla Pálssona przykład dyskursu kolonizacyjnego, gdyż zakłada traktowanie przedmiotu w kategoriach milczących ofiar, podobnie jak kobiet, dzieci czy niepełnosprawnych. Przedmiot staje się „tym Innym”, który w dodatku jako „podrzędny” (*subaltern*) „nie może mówić”, pozbawiony własnego głosu ze względu na dominujący dyskurs antropocentryczny²⁹.

Ewa Domańska zauważa, że tak radykalna personifikacja rzeczy jest efektem współczesnego urzeczowienia człowieka, a więc w rzeczywistości jest elementem refleksji humanistyki antropocentrycznej. Jednocześnie podkreśla fakt pojawienia się tutaj zupełnie nowego Innego:

Inny to już nie tylko ktoś, kto różni się od nas – innych ludzi – ze względu na rasę, płeć, klasę lub opcję seksualną czy religijną, lecz także ktoś, a może przede wszystkim ten/ta/to, kto różni się od nas gatunkowo i/oraz organicznie (w sensie na przykład bycia nie-organicznym)³⁰.

Idąc za postulatami Bruna Latoura, piszącego o „przedmiotach opornych”, a więc tych, które nie poddają się łatwo opisowi, wymykają kategoryzacjom, rozbijają istniejące dyskursy i interpretacje, możemy odnaleźć w nich nowy sposób patrzenia na obiekty „sztuki prymitywnej”. Są one rzadkie, lokalne, cenne, opierają się temu, co się o nich mówi, są niepodporządkowane, niezdiscyplinowane i, zwłaszcza dzisiaj, stawiają własne pytania, własne warunki³¹. Jak mogłyby wyglądać kulturowe biografie tych obiektów-podmiotów jako „mówiących”?

Odmienną propozycję myślenia o obiektach „sztuki prymitywnej” w ramach krytyki postkolonialnej formułuje znany francuski antropolog Afryki i badacz jej sztuki Jean-Loup Amselle w artykule *Primitivism and*

²⁹ M. Golinczak, *Postkolonializm: przed użyciem wstrząsnąć!*, „Recykling Idei” 2008, nr 10.

³⁰ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 11.

³¹ B. Latour, *When Things Strike Back: A Possible Contribution of „Science Studies” to the Social Sciences*, „British Journal of Sociology” 2000, t. 51, nr 1. Za: E. Domańska, *Humanistyka...*, *op. cit.*, s. 20–21.

*Postcolonialism in the Arts*³² z 2003 roku. Stwierdza on, iż tak naprawdę nie ma wielkiej różnicy między podejściem estetycznym a etnograficznym do dzieł „sztuki prymitywnej”. „Estetyczny prymitywizm” (rozpatrywanie „sztuki prymitywnej” w kategoriach wyłącznie estetycznych) doprowadził do tego, że obiekty „sztuki prymitywnej” musiały zostać najpierw „odkontekstualizowane” po to, aby można je zakwalifikować do dzieł sztuki. Z tego też powodu, zdaniem Amselle’a i wbrew powszechnemu przekonaniu, estetyczny prymitywizm niczym nie różni się od etnograficznego czy też muzeograficznego prymitywizmu: każdy z nich najpierw wypreparowuje obiekt z jego pierwotnego otoczenia, a później sytuuje na nowo w przestrzeni muzealnej, zostaje więc wpisany w relację sprawowanie władzy – poddanie władzy.

Chociaż w tekście Amselle’a nie pada ani razu nazwisko Michela Foucaulta, trudno nie zauważyć podobieństw do jego teorii wiedzy-władzy. Idąc tym tropem, teoria estetycznego prymitywizmu byłaby w rzeczywistości kolejnym elementem sprawowania władzy przez Zachód nad sztuką z peryferii, a „etnograficzne kontekstualizacje” byłyby jedynie jej bardziej wyrafinowaną odmianą.

Należy tu także wspomnieć o poglądach piszącego o politycznych kontekstach historii sztuki filozofa Jacques’a Rancière’a. W swojej *Estetyce jako polityce* wyjaśnia on, dlaczego „sztuka jest polityką” i jak należy rozumieć to ostatnie pojęcie:

W istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy, ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie. (...)

Człowiek, jak mówi Arystoteles, jest istotą polityczną, ponieważ posiada mowę, która czyni wspólną sprawą kwestię tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe, podczas gdy zwierzę ma tylko głos, który sygnalizuje radość i ból. Cała jednak kwestia polega na tym, by dowiedzieć się kto posiada mowę, a kto jedynie głos. **Zawsze odmowa traktowania niektórych kategorii ludzi jako istot politycznych zaczynała się od odmowy traktowania odgłosów wydobywających się z ich ust jako**

³² J.-L. Amselle, *Primitivism and Postcolonialism in the Arts*, „Modern Language Notes”, wyd. ang., Baltimore 2003, nr 118, s. 74–98, wyd. franc., s. 974–988.

dyskursu. Działo się to również za pomocą stwierdzenia ich materialnej niezdolności do zajęcia czasoprzestrzeni spraw politycznych.

Rzemieślnicy, powiada Platon, nie mają czasu, by być gdzie indziej poza swoją pracą. Owo „gdzie indziej”, gdzie *nie mogą* być, to oczywiście zgromadzenie ludowe. „Brak czasu” to znaturalizowany zakaz, wpisany w same formy doświadczenia zmysłowego.

Polityka pojawia się zatem wówczas, gdy ci którzy „nie mają” czasu, znajdują czas niezbędny, by zapełnić przestrzeń wspólną i pokazać, że ich usta emitują również mowę mówiącą o tym, co wspólne, a nie tylko głos sygnalizujący ból. Ta dystrybucja oraz redystrybucja miejsc i tożsamości, to oddzielenie przestrzeni i czasu, widzialności i niewidzialności, hałasu i mowy, tworzy to, co nazywam podziałem zmysłowości. **Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego to, co wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta (...).**

Oznacza to, że sztuka i polityka nie są dwiema rzeczywistościami, niezmiennymi i oddzielnymi, co do których należy zadać pytanie, czy *powinny* być ze sobą łączone. Są to dwie formy podziału zmysłowości powiązane (tak jedna, jak i druga) z określonym porządkiem identyfikacji³³.

Wskazane przez Rancière’a kategorie możemy zastosować nie tylko do sztuki współczesnej, której istnienie jako esencjalizującego pojęcia jest zresztą przez niego kwestionowane, ale także do „sztuki prymitywnej” i jej twórców. Odgrywali oni przecież przez wieki rolę „tych, którzy mają głos, ale nie mówę”, tych, którzy zepchnięci zostają na margines (pociągający egzotykę, ale jednak margines) i dopiero po latach, także dzięki postkolonialnej krytyce, „odzyskują mowę” i „znajdują czas”, aby zapełnić przestrzeń wspólną, wprowadzić do niej nowe podmioty i nowe przedmioty oraz pokazać to, co do tej pory było niewidoczne, bo niezasługujące na uwagę, a co najwyżej na nadzór i kontrolę.

Chinua Achebe, pisarz nigeryjski, pisze o tym tak:

Dla umysłowości kolonialnej rzeczą absolutnie nadrzędną było móc powiedzieć sobie: **„już ja się znam na tubylcach”**. Owo stwierdzenie implikowało dwie rzeczy

³³ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007. Cyt. za fragmentem opublikowanym na łamach „Krytyki Politycznej”, <http://www.krytykapolityczna.pl/Seria-Idee/Estetyka-jako-polityka/menu-id-1.html> (20.02.2010).

naraz: (a) tubylcy są w istocie raczej nieskomplikowani i (b) rozumienie ich jest nierozdzielnie związane ze sprawowaniem nad nimi nadzoru (rozumienie jako warunek konieczny nadzoru, nadzór jako dostateczny dowód zrozumienia)³⁴.

Amselle dodaje, że teorie estetyczne ignorują relacje władzy, jakie istnieją wśród rozmaitych artystycznych trendów, szkół i samych artystów w danym czasie. Podkreśla, że skupianie się jedynie na opozycji Zachód i „reszta świata” (*the West and the Rest*) w odniesieniu do obowiązujących i akceptowalnych kanonów sztuki jest dużym uproszczeniem. Relacje władzy i proces wykluczania miały równoległe miejsce wewnątrz sztuki Zachodu. Przywołuje tu przykład XV-wiecznych artystów włoskiego renesansu, którzy ustanowili kanony sztuki na Zachodzie (np. perspektywa), w ten sposób skazując inne style w sztuce ówczesnie istniejące (tzw. flamandzcy prymitywi) na funkcjonowanie na marginesie – prymitywizmu właśnie. Włoski renesans miał stać zdecydowanie wyżej w hierarchii sztuki, ale nie tyle w stosunku do sztuki Afryki czy Oceanii, ile do ówczesnej sztuki Europy Północnej³⁵. Prymitywizm jest tu przeciwstawiony kanoniczności głównego nurtu sztuki jako element od zawsze obecny w jej historii.

Jednocześnie Amselle zwraca uwagę na zasadniczy fakt: jeśli proces odrzucania i późniejszego „recyklingu prymitywizmu” zawsze się powtarza, dzieje się tak dlatego, że sfera estetyki zawsze przecięta jest relacjami władzy. Stajemy przed pytaniem, czy istnieje dzisiaj w ogóle jakaś przestrzeń, w której prymitywizm mógłby zostać na nowo sformułowany, odrzucony, a następnie przywrócony (poddany recyklingowi)? Czy nie jest tak, że powstające muzea „sztuki prymitywnej”, jak otwarte w 2006 roku Musée du quai Branly, nie stają się z góry „przeterminowane”, przestarzałe, w proponowanej formule odbioru „sztuki prymitywnej” przynależąc do przeszłości?³⁶

³⁴ Ch. Achebe, *Krytyka kolonialistyczna*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 122. Powieść tego nigeryjskiego pisarza *Świat się rozpada* z 1958 roku (wyd. pol. 1989) jest uznawana za symboliczny początek powieści postkolonialnej.

³⁵ Por. J.-L. Amselle, *op. cit.*, s. 975.

³⁶ *Ibidem*, s. 982. Por. również podrozdział 5.3.

Co dzisiaj może zająć miejsce „wymarłego” prymitywizmu epok mionionych? Lub, jak pyta Amselle, czy świat bez inności jest w ogóle możliwy do wyobrażenia? Daje on swoją, inspirowaną Platonem, odpowiedź:

(...) prymitywizmu nie można dłużej szukać w odległych dżunglach Amazonii czy Nowej Gwinei, ale, zamiast tego, w miejskich dżunglach Afryki i Europy, gdzie można natknąć się niespodziewanie na „pierwotną jaskinię” artystycznych idei, idei czekających na odkrycie, uaktywnienie i puszczenie w obieg przez twórcę. Innymi słowy, **pierwotny prymitywizm leży w sercu nowoczesności** w „miastach generycznych”³⁷ Trzeciego Świata i imigranckich przedmieściach Europy³⁸.

Te postkolonialne tożsamości wpływają na dzisiejszy charakter „sztuki prymitywnej”, która pod tymże szyldem jest w sposób fałszywy zjednoczona. Mamy bowiem w rzeczywistości do czynienia z wieloma sztukami, które łączy w jedną kategorię jedynie (aż) fakt bycia sztuką „podbitą”, „skolonizowaną”, „zorientalizowaną”. Trudno znaleźć dla niej inny wspólny mianownik. Paradoksalnie, dlatego właśnie nie mamy lepszego słowa na jej określenie niż „prymitywna”. Bo co mogłoby ją identyfikować lepiej niż fakt bycia poddaną opresji (sztuki) Zachodu? Przewrotnie można stwierdzić, że „sztuka prymitywna” nie funkcjonowałaby w naszej świadomości, gdyby nie kolonializm.

Historycznie patrząc, badaniem „sztuki prymitywnej” jako pierwsi zajęli się antropolodzy, z tego też względu naturalnym miejscem dla „sztuki prymitywnej” były przez wieki muzea etnograficzne (względnie historii naturalnej, geografii itp.). Sytuacja ta spowodowała, że były często traktowane tak jak obiekty świata przyrody, a więc jako „przedmioty bez historii”, artefakty charakteryzujące określony region w taki sam sposób, w jaki określa go jego fauna i flora. Jednocześnie uznanie wizji opresyjności Zachodu wobec świata skolonizowanego za jednoznacznie kanoniczną grozi kolejną pułapką europocentrycznego traktowania dziejów świata, których jedynym motorem ma być dobry lub zły (ze zdecydowaną przewagą tego drugiego) Zachód. Wizji, która została narzucona

³⁷ Termin zaczerpnięty z pracy architekta Rema Koolhaasa *Generic City* z 1994 roku.

³⁸ J.-L. Amselle, *op. cit.*, s. 984, 986–987.

przez dyskurs postkolonialny i, być może, zbyt pochopnie i łatwo została powszechnie przyjęta³⁹. Jan Kieniewicz pisze:

Europocentryzm nauk historycznych jest jedną z przyczyn skupienia uwagi na konsekwencjach agresywnych zachowań Europejczyków. Należy więc zachować w pamięci fakt, że katastrofy cywilizacyjne (...) występowały w dziejach wielokrotnie i bez jakiegokolwiek związku z Europą. Dzieje obszarów nazywanych Bliskim i Środkowym Wschodem mogą być tego najlepszym dowodem⁴⁰.

Nie możemy istnieć bez Innego, ale i Inny nie może istnieć bez nas. To zaś, kto jest tym Innym w świecie zglobalizowanym, nie jest już wcale takie oczywiste. Lokalność i heterogeniczność stają się bowiem stanem ducha czasów współczesnych⁴¹, a postkolonialna mimikra utrudnia odnalezienie pierwotnych tożsamości:

W ten sposób powstają hybrydyczne podmiotowości zarówno jednych, jak i drugich oraz kuriozalne przykłady autokolonizacji poprzez naśladownictwo wśród tych pierwszych. **Podmiot kolonialny usiłuje naśladować zachowania kulturowe kolonizatora, by przestać być „innym”.** Naśladownictwo to jest jednak nieudolne, a niemożność bycia prawdziwym na przykład Anglikiem **ujawnia rozszczepienie, hybrydyczność podmiotu, który zatracą swoją „autentyczną” tożsamość i zostaje zakleszczony pomiędzy dwiema kulturami,** bowiem do jednej (kultura imperium) nie zostaje w pełni dopuszczony, a do drugiej (swojej) już nie należy⁴².

³⁹ Zwraca na to uwagę także Ryan Dunch, krytycznie przyglądając się idei imperializmu kulturowego jako zbyt prosto wyjaśniającej złożoność relacji między kolonizatorem i kolonizowanym. Apeluje o stworzenie takich ram badawczych, w których będzie możliwe analizowanie nie tylko kategorii „narzucania, utraty i oporu”, ale także „wielu możliwości, płynnych granic i kreatywnego potencjału interakcji kulturowych”. Zob. R. Dunch, *Beyond Cultural Imperialism: Cultural Theory, Christian Missions, and Global Modernity*, „History and Theory” 2002, t. 41, nr 3, s. 325.

⁴⁰ J. Kieniewicz, *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003, s. 197.

⁴¹ P. Skuza, *Kultury bliskie, kultury dalekie. Recenzja książki Michała Buchowskiego, „Recykling Idei”* 2004.

⁴² E. Domańska, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, w: K. Brzechczyn (red.), *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, Poznań 2008, s. 172.

Rozdarcie „sztuki prymitywnej” **między** byciem kolonialnym i postkolonialnym, estetycznym i etnograficznym, egzotycznym i oswojonym, Innym rzeczywistym i Innym stosującym technikę mimikry, „autentycznym” i swoim własnym, przedmiotem milczącym i podmiotem mówiącym, ujawnia się w każdej współczesnej kolekcji tej sztuki, w kolekcjonerskich strategiach i relacjach „twórca prymitywny” – kolekcjoner sztuki i, *de facto*, kultury.

5.2. Kolekcjonując siebie: o procesie kolekcjonowania „sztuki prymitywnej”⁴³

Kolekcjonowanie „sztuki prymitywnej” nie było i nie jest niewinne. Jest naznaczone wartościowaniem, hierarchizacją, narzucaniem obcych „sztuce prymitywnej” systemów wiedzy i władzy. Jest szukaniem dla niej miejsca w historii (sztuki) Zachodu, filtrowaniem jej przez system instytucji nadających jej **właściwe** znaczenie. Kolekcjoner odkrywa, oswaja i udomawia Innego, stając się prawdziwym władcą swojego kolekcjonerskiego mikroświata. Jego postać przeniknęła na wskroś historię świata Zachodu, stając się symbolem ujarzmiania chaotycznej rzeczywistości. Szaleństwo katalogowania, o którym pisał Umberto Eco⁴⁴, klasyfikowania i porządkowania, znalazło swoje spełnienie w archetypie kolekcjonera. Jednak topos kolekcjonowania nie jest już zdefiniowany wyłącznie na sposób zachodni – zbieranie jest elementem człowieczeństwa w ogóle, znakiem koniecznej symbiozy świata żywych ludzi i martwych przedmiotów, którym to ludzie nadają określone znaczenie.

Bronisław Malinowski tak pisał o uniwersalnym procesie kolekcjonowania w swoich *Argonautach Zachodniego Pacyfiku*:

⁴³ Tytuł zaczerpnięty w części z tytułu jednej ze strof wiersza Jamesa Fentona, *Kolekcjonując samych siebie*, cytowanego przez Jamesa Clifforda w: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, s. 233. Tego samego sformułowania używa również Susan M. Pearce, tytułując jeden z rozdziałów swojej książki *On collecting – Collecting ourselves*.

⁴⁴ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, Poznań 2009.

(...) analogię pomiędzy europejskimi a triobriandzkimi *vaygu'a* (klejnotami) musimy zarysować z większą precyzją. **Klejnoty koronne** czy jakiegokolwiek dziedziczne kosztowności, własność poszczególnych rodzin, zbyt cenne i zbyt nieporęczne, by je nosić, **stanowią ten sam typ przedmiotów, co *vaygu'a*, oba bowiem posiada się dla samego posiadania, a płynąca stąd sława jest głównym źródłem ich wartości**. Co więcej, tak klejnoty rodzinne, jak i *vaygu'a* sprawiają ludziom wiele przyjemności jako pamiątki historyczne. (...) Klejnoty koronne i kosztowności rodzinne są insygniami rangi i równocześnie symbolami bogactwa (...). **Różnica polega jedynie na tym, że przedmioty *kula* znajdują się w posiadaniu jednej osoby tylko przez pewien czas, podczas gdy skarby europejskie muszą być czyjąś trwałą własnością**⁴⁵.

Mimo że Malinowski dystansował się od założenia, że samo obcowanie z danym obiektem wyrwanym z jego naturalnego otoczenia i kontekstu ma szansę umożliwić wgląd w inną kulturę, zebrał też (być może, podążając za instynktownym, zachodnim przymusem kolekcjonowania jako ratowania-przed-czasem?) okazałą kolekcję obiektów podczas swoich badań na Wyspach Trobriandzkich. Kolekcja, wysłana w paczkach za pośrednictwem Charlesa Seligmana do British Museum, wywołała taką reakcję kustosa Hermanna Justusa Braunholtza (1888–1963):

Zostaliśmy ostrzeżeni, że to będzie duże; ale muszę się przyznać do uczucia zaskoczenia, które zmieniło się prawie w przerażenie, kiedy zobaczyłem dwadzieścia pięć czy trzydzieści wielkich skrzyń pakunkowych, które pojawiły się u drzwi Muzeum. Była to jego kolekcja z Wysp Trobriandzkich, obejmująca każdy rodzaj obiektu wykonanego i używanego przez tubylców, w wielu egzemplarzach. **Nie można było powstrzymać się od myśli, czy cokolwiek pozostało na miejscu**⁴⁶.

Przez wieki kolekcjonowanie „sztuki prymitywnej” było polowaniem na skarby⁴⁷, a od XIX wieku stało się narzędziem posiadania kultury, próbą ogarnięcia i zdobycia **wszystkiego**, tak jak uczynił to Malinowski ze **swoimi** kiriwińskimi tubylcami. Kolekcjonowanie jako polowanie można

⁴⁵ B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, Warszawa 2005, s. 118.

⁴⁶ M.W. Young, *The Careless Collector: Malinowski and the Antiquarians*, w: M. O'Hanlon, R.L. Welsch (red.), *Hunting the Gatherers. Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s–1930s*, Oksford 2000, s. 181–182.

⁴⁷ Por. R. Schefold, H.F. Vermeulen (red.), *Treasure Hunting? Collectors and Collections of Indonesian Artefacts*, Lejda 2002.

zresztą analizować przez pryzmat tego, czym samo polowanie jest dzisiaj i jaką rolę związki łowieckie pełnią w świecie współczesnym: elitarnych klubów „prawdziwych mężczyzn”⁴⁸. Zrośnięte z patriarchalnym stereotypem mężczyzny jako tego, który „czyni sobie ziemię poddaną”, polowanie już w czasach kolonialnych było zarezerwowane dla wybranych, elitarnych grup, jako sport dla koneserów tej przyjemności: selekcji i zabijania. Mimo że europejscy kolonizatorzy widzieli polujące „ludy prymitywne”, to zachodnie zabijanie zwierząt był czymś zupełnie innym i symbolizowało dystans, jaki dzielił te dwa światy. „Dzicy” polowali, żeby żyć; ich polowanie było koniecznością. Kolonizatorzy polowali, żeby się zabawić; ich polowanie było przyjemnością. Kultura zachodniego łowczego w przeciwieństwie do prymitywnego myśliwego zakładała selekcję, wybór, koneserski gust i smak. Paralele między zachodnim polowaniem a polowaniem na skarby – kolekcjonowaniem artefaktów etnograficznych – znakomicie pokazuje Tom Griffiths w pracy *Hunters and Collectors*⁴⁹. Kultura polowania (*hunting culture*) związana z kulturą z(a)bierania leży u podstaw kultury Zachodu, rozciągając się na wszelkie inne dziedziny: kolekcjonowania ziemi, ludzi, zwierząt, roślin i przedmiotów.

Jednak prawdziwym, choć niekoniecznie uświadamianym celem tego kolekcjonowania, ostatecznym efektem zaspokajania żądzы posiadania, jest potwierdzanie tożsamości własnej kultury. Tak właśnie twierdzi James Clifford:

(...) **tożsamość, czy to kulturowa, czy indywidualna, zakłada z góry konieczność kolekcjonowania**, gromadzenia dóbr, arbitralnie systematyzowanych według wartości i znaczenia. (...) Elementy wszystkich kolekcji są odbiciem szerszych reguł kultury – racjonalnej taksonomii, rodzaju i estetyki. **Niepohamowana, czasem wręcz drapieżna, potrzeba posiadania przetwarzana jest na podlegające regułom znaczące pragnienia**. Tak więc osoba, która musi, ale nie może mieć wszystkiego, uczy się wybierać, porządkować, hierarchizować – tworzyć dobre kolekcje⁵⁰.

⁴⁸ Por. znakomita książka na ten temat Zenona Kruczyńskiego, *Farba znaczy krew*, Gdańsk 2008.

⁴⁹ T. Griffiths, *Hunters and Collectors*, Cambridge 1996.

⁵⁰ J. Clifford, *op. cit.*, s. 235–236.

Również inni współcześni badacze procesu kolekcjonowania, tacy jak Susan M. Pearce⁵¹ czy Susan Stewart⁵², podejmują wątek procesu kolekcjonowania, wpisując go w problem poszukiwania tożsamości. Walter Benjamin w słynnym eseju *Unpacking my Library*, pisząc o uczuciach i relacjach między zgromadzonymi obiektami a *ich* kolekcjonerem, stwierdza:

Bo taki właśnie człowiek mówi do ciebie, i przy dokładniejszym zbadaniu okazuje się, że mówi tak naprawdę tylko o sobie⁵³.

Mówienie o sobie poprzez kolekcję jest bowiem wpisane w tożsamość kolekcjonera. W roku 1595 wenecki senator, matematyk i kolekcjoner Jacomo Contarini, zapisał w swoim testamencie:

Jedną z najdroższych mi rzeczy, które miałem i mam, jest moje *studio*, dzięki któremu spotkało moją osobę wiele honorów i zaszczytów⁵⁴.

Czyniąc w testamencie zapis o obowiązku nieustannej dbałości o zachowanie jego zbiorów, podążył tym samym odwiecznym tropem wielu wcześniejszych oraz późniejszych kolekcjonerów, którzy w swych testamentach dali wyraz, choć może nie w tak bezpośredni sposób, temu, że zbiory odzwierciedlają ich samych. Kolekcje nie były wyłącznie wyrazem ich pasji i zainteresowań – w rzeczywistości były **nimi samymi**.

We wczesnorenesansowej, dworsko-patrycjuszowskiej kulturze miast włoskich kolekcjonowanie było formą „estetyzowania siebie” i realizacją maksymy Torquata Tassa:

Samowiedza musi poprzedzać jakąkolwiek inną wiedzę⁵⁵.

⁵¹ S.M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londyn 1995, redakcja tomu *Interpreting Objects and Collections*, Londyn 1994, redakcja tomu *Museums, Objects and Collections*, Leicester 1992, *Collecting in Contemporary Practice*, Londyn 1998.

⁵² S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham–Londyn 1993.

⁵³ W. Benjamin, *Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting*, w: W. Benjamin, *Illuminations*, Londyn 1982, fragmenty ze stron 59–60, 63, oraz 66–67 zamieszczone w: <http://www.idehist.uu.se/distans/filmh/Ren/benj-bookcoll.htm> (20.04.2010).

⁵⁴ Za: P. Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 1996, s. 294.

⁵⁵ *Ibidem*.

Kolekcja zaświadczała o pozycji kolekcjonera, jego miejscu w społecznej hierarchii i członkostwie w elicie intelektualnej swoich czasów.

Od tamtych czasów wiele się zmieniło, ale zagadnienie tożsamości kolekcjonera w procesie kolekcjonowania pozostało. We współczesnych rozważaniach nad obecnością „sztuki prymitywnej” w kolekcjach europejskich, inspirowanych postkolonializmem i nową humanistyką, przybrało ono kształt pytania o źródła tożsamości Zachodu (kolekcjoner jako egzemplifikacja własnej kultury), która przez wieki była nasączana potrzebą panowania, przekonaniem o własnej wyjątkowości i wizją przewodzenia w misji postępu całej ludzkości⁵⁶.

Blisko 150 lat w historii kolekcjonerstwa, jakie minęły od początku XIX wieku do zakończenia II wojny światowej, można porównać z „epoką ciekawości” zorganizowaną wokół gabinetów osobliwości wieków XVI–XVIII. Powróciło szaleństwo katalogowania i kolekcjonowania całego świata, mające już jednak inne podłoże i odmienne metody eksponowania władzy nad zgromadzonymi obiektami, ludźmi i terytoriami. To, co jednak przekroczyło zmienność epok i czasów, to kolekcjonerskie poszukiwanie tożsamości: kolekcja bowiem przede wszystkim określa, buduje, utrwała i przechowuje tożsamość kolekcjonera. To, co kolekcjonuję mówi o tym, kim naprawdę jestem. Russell Belk pisze, że w każdym momencie, we współczesnym świecie Zachodu, co najmniej 1/4 do 1/3 osób dorosłych chciałaby określać siebie mianem kolekcjonera. Liczba ta mogłaby się prawdopodobnie zwiększyć do 1/2, gdyby uwzględnić w niej osoby, które mają lub będą miały kolekcjonerskie doświadczenie w swoim życiu⁵⁷. Każda z tych osób kolekcjonując – mówi o sobie. Tym więcej, im bardziej „egzotyczne” obiekty znajdują się w jej posiadaniu.

William Curtis Sturtevant (1926–2007) zaryzykował w 1969 roku często przytaczane twierdzenie, że w muzeach na całym świecie może

⁵⁶ Odrębnym nurtem rozwija się równoległe debata na temat samej etyki kolekcjonowania „sztuki prymitywnej”, będącej przecież własnością ludów tubylczych. Zob. np. P.M. Messenger (red.), *The Ethics of Collecting Cultural Property. Whose Culture? Whose Property?*, Albuquerque 2003.

⁵⁷ Za: S.M. Pearce, *On Collecting...*, *op. cit.*, s. 1. Dane te uprawdopodobniają badania ankietowe w Wielkiej Brytanii przeprowadzone w połowie lat 90. XX wieku przez Susan M. Pearce i przedstawione szczegółowo w książce *Collecting in Contemporary Practice*, *op. cit.*

znajdować się nawet 4,5 miliona obiektów zakwalifikowanych jako artefakty etnograficzne⁵⁸. Dziś możemy przypuszczać, że szacunki z końca lat 60. XX wieku były co najmniej zaniżone.

Konieczność zapanowania w inny sposób nad światem, który ostatecznie w II połowie XX wieku wymknął się spod kurateli Zachodu w procesie dekolonizacji, musiała znaleźć swoje ujście w powiększaniu kolekcji „sztuki prymitywnej”, powoływaniu nowych miejsc jej gromadzenia i eksponowania, a proces ten trwa do dzisiaj⁵⁹. Funkcjonujący w zachodnim kolekcjonerstwie paradygmat ratowania i ocalania tego, czego już za chwilę nie będzie, jest wynikiem specyficznego myślenia Zachodu, w którym metafora czasu jest jedną z najgłębiej zakorzenionych⁶⁰. Oto fragment artykułu prasowego:

Decyzja Francji [o zwrocie zasuszonych głów maoryskich wojowników przechowywanych we francuskich muzeach, a przywiezionych z egzotycznych wypraw w wiekach XVIII i XIX – przyp. H.S.] została przyjęta z uznaniem w Nowej Zelandii, która w 1992 roku wystąpiła o zwrot około 500 głów przetrzymywanych w rozmaitych kolekcjach na świecie (odzyskała 300). Zachwyceni są również Maorysi. (...) Innego zdania jest wielu muzealników. – Niedługo europejskie muzea doszczętnie opustoszeją. Zaczyna się od głów, a skończy na innych obiektach, które są rzekomo własnością rozmaitych rdzennych ludów – powiedział „Rzeczpospolitej” chcący zachować anonimowość brytyjski muzealnik. – **Problem w tym, że to Europejczycy je odnajdowali, umieszczali w muzeach i w ten sposób ratowali przed zniszczeniem**⁶¹.

⁵⁸ W.C. Sturtevant, *Does anthropology need museums?*, „Proceedings of the Biological Society of Washington” 1969, nr 82, s. 619–650.

⁵⁹ Zob. podrozdział 5.3.

⁶⁰ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.

⁶¹ P. Zychowicz, *Batalia o zasuszone głowy*, „Rzeczpospolita” 6 maja 2010. Nieodparcie przy tym fragmencie nasuwają się pytania o „kulturowe biografie” takich przedmiotów, jak wspomniane głowy maoryskie. Igor Kopytoff, w artykule *Kulturowa biografia rzeczy – uwarowanie jako proces* (w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005), pisząc o „żywotach” przedmiotów takich jak przykładowo wybrany obraz Renoira, zauważa w kontekście hipotetycznego transferu takiego dzieła do Stanów Zjednoczonych lub Nigerii: „Kulturowe reakcje na tego rodzaju szczegóły biograficzne ujawniają pogmatwaną masę sądów natury estetycznej, historycznej, a nawet politycznej, a także przekonań i wartości kształtujących nasze postawy wobec przedmiotów określanych jako sztuka. *Ibidem*, s. 252. Reakcja cytowanego brytyjskiego muzealnika jest

Rola metafory czasu jest ogromna: metafory spełniają centralną rolę w budowaniu rzeczywistości społecznej i politycznej, określaniu tego, co jest wokół nas⁶². Ocalenie poprzez kolekcjonowanie jest ratowaniem wpływającego czasu, który jest policzalny, uchwytny i ma określoną wartość⁶³. Ten zmysł odczuwania upływu czasu, zmysł historyczny wykształcił się w epoce nowoczesności, pragnącej zachować doświadczenie tego, co ulega zniszczeniu wraz z jej nadejściem⁶⁴. Pisze Odo Marquard:

Żadna epoka nie zniszczyła więcej przeszłości niż nasza, zarazem żadna epoka nie zachowała tyle przeszłości: przechowując w muzeach, pielęgnując przez konserwację, strzegąc ekologicznie, przypominając historycznie⁶⁵.

Kolekcja służy wybraniu tego, co na ocalenie przed czasem zasługuje:

W kolekcji znajduje się to, co „zasługuje” na zachowanie, zapamiętanie i pielęgnowanie. Artefakty i zwyczaje są ocalane poza czasem. Antropologowie-kolekcjonerzy kultury gromadzą zazwyczaj to, co wydaje się „tradycyjne” – co z definicji jest przeciwstawne nowoczesności. **Ze złożonej historycznej rzeczywistości** (do której należą też bieżące spotkania etnograficzne) **wybierają to, co nadaje formę, strukturę i ciągłość pewnemu światu.** To, co jest hybrydyczne lub „historyczne” w sensie wylaniania się, jest rzadziej kolekcjonowane i przedstawiane jako system autentyczności⁶⁶.

Kolekcja zawsze pozostaje światem stworzonym przez kolekcjonera, a nie bytem obiektywnym. W sposób niezwykle kuszący ofiarowuje ona widzowi złudną wizję *pars pro toto*, obiektów wyrwanych z kontekstu i szerszej całości, a mających tę całość symbolizować. Korzystając z owej pociągającej „poetyki fragmentów”, kolekcjoner każdorazowo kreuje więc świat odrębny, tworząc określoną narrację i system⁶⁷. Kolekcja jest bowiem

tutaj doskonałym przykładem znaczenia „kulturowej biografii” maoryskich głów, pisanej zarówno w Nowej Zelandii, jak i w Wielkiej Brytanii.

⁶² G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, s. 187.

⁶³ *Ibidem*, s. 91.

⁶⁴ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 29.

⁶⁵ O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, Warszawa 1994, s. 96.

⁶⁶ J. Clifford, *op. cit.*, s. 249–250.

⁶⁷ Zob. G. Świtek, *Writing on Fragments. Philosophy, Architecture and the Horizons of Modernity*, Warszawa 2009, s. 99–106.

zawsze czymś więcej, niż tylko sumą tworzących ją obiektów⁶⁸. W tej sferze „czegoś więcej”, utkanej gęsto sieci wzajemnych powiązań i znaczeń, zawiera się tożsamość jej twórcy. Dlatego też kolekcjonowanie i wystawianie kolekcji na widok publiczny, charakterystyczne dla zachodniego sposobu kolekcjonowania, to procesy decydujące dla tworzenia się zachodniej tożsamości⁶⁹ – przeniesione w dziedzinę przedmiotów Horacjańskie (a więc rzymskie, a przez to europejskie i zachodnie) pragnienie: wyrażone triumfalnie *exegi monumentum*, ocalające przez upływem czasu. Kolekcja to „wzniesiony pomnik” jej twórcy.

Zachodnie kolekcjonowanie „sztuki prymitywnej” jest kolekcjonowaniem samego siebie, własnej wizji tego, jaki jest „świat prymitywny”, wizji powstałej przez tworzenie „nowych światów”, mających dużo mniej wspólnego z Nowym, a dużo więcej ze Starym Światem. Pamięć o nas samych, o naszych spotkaniach z Innym potrzebuje przedmiotów, aby nie ulec rozproszeniu i zatarciu⁷⁰. Nasza tożsamość, kształtowana w oparciu o pamięć zbiorową, jest przechowywana pod postacią przedmiotów, wiedzy, wspomnień, doświadczeń⁷¹. Ten chaos potrzebuje jednak określonej narracji, którą oferują tworzone w tym celu instytucje – muzea. Odkrycie, oswojenie i udomowienie Innego potrzebuje (muzealnej) opowieści porządkującej pamięć, pamięć zaś potrzebuje nośników, punktów zaczepienia rozproszonej myśli, a więc przedmiotów, ale tylko takich, które mogą uczynić niespójny obraz koherentnym.

Dlatego kolekcje mające największą siłę oddziaływania, siłę sprawczą i jednocześnie nadzorującą, kontrolującą i uprawomocniającą, znajdują się w muzeach, miejscach pielęgnacji zbiorowej wizji historii kultury i historii sztuki.

⁶⁸ S.M. Pearce, *The Urge to Collect*, w: S.M. Pearce (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Londyn 1994, s. 159.

⁶⁹ J. Clifford, *op. cit.*, s. 238.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 250, przyp. 6.

⁷¹ *Ibidem*, s. 236.

5.3. „Sztuka prymitywna” między muzeum etnograficznym a muzeum sztuki

W świecie sztuki to, czego nie ma w muzeum, nie istnieje. Wszystko zależy od ekspozycji, gdyż:

(...) **co nie zostanie wystawione, nie objawia krytycznej siły, ani nie może zostać poddane krytyce.** Artyści wspierają zarówno uznane dyskursy, jak i wpisują się w ramy przestrzeni ekspozycyjnych, podważają je również, ujawniając tkwiące w tle narracje imperializmu, przemocy czy dominacji. Odrzucając zabiegi estetyzowania, sakralizowania sztuki i fałszowania jej autentyczności, wybierają dla swoich działań teren samego muzeum sztuki i właśnie tutaj instalują własne artefakty, nawiązując często dialog z pracami dawnych mistrzów, stałych mieszkańców muzeum. **I mimo iż dokonują w ten sposób pluralizacji semantycznej muzeum, to przez fakt ekspozycji muzealnej uprawomocniają samą instytucję**⁷².

Choćbyśmy wierzyli i byli przekonani, że „nie istnieje jeden prawdziwy sposób wystawiania dzieł sztuki, tak jak nie istnieje jedna definicja dzieła sztuki”⁷³, to przecież są miejsca od kilku wieków mające licencję na wystawianie, a przez to na selekcjonowanie, klasyfikowanie i hierarchizowanie: muzea.

Samuel Bogumił Linde w swoim *Słowniku języka polskiego*, którego wydanie w 1857 roku było wydarzeniem politycznym, podaje definicję muzeum: „Świątynia Muz; zbiór rzeczy kunsztownych, gabinet, miejsce schadzki w celu bawienia się wzajemnego kunsztami i naukami”⁷⁴. Dziś wiemy już, że ten gabinet, w którym „kunszty i nauki” zostały zgromadzone, nie tyle (i nie tylko) bawi, ile przede wszystkim uczy, przez uczenie zaś stwarza określoną wizję świata. Muzea są bowiem jedynymi miejscami, które nie tyle rekonstruują „miejsce dzieła”, ile je konstruują, co podkreśla Maria Poprzęcka:

⁷² M. Popczyk, *Sztuka w ryzach ekspozycji*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice 2005, s. 221.

⁷³ *Ibidem*, s. 215.

⁷⁴ *Słownik języka polskiego*, t. 3, 1857, s. 186, cyt. za: K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004, s. 9.

Galeria bowiem to przede wszystkim **przymusowa zbiorowa egzystencja**, poddyktowane decyzją kuratora lub komisarza wystawy, wzajemne obcowanie ze sobą dzieł w tym samym miejscu, w jednej korzystnej lub niesprzyjającej przestrzeni. **W wypadku muzeów wspólnota zostaje tu narzucona dziełom**, których miejsca przeznaczenia były różne, jako iż były one zwykle czym innym niż obiektami ekspozycyjnymi⁷⁵.

Muzeum, początkowo traktowane jako medium pośredniczące między zgromadzonymi w nim przedmiotami a odbiorcami, w XX wieku zostało uznane za medium mające siłę sprawczą, klasyfikującą i uprawomocniającą funkcjonowanie zgromadzonych w nim przedmiotów.

Pisma Johna Deweya (*Sztuka jako doświadczenie*, 1934) czy Georga Dickiego (*Czym jest sztuka?*, 1979) zwróciły uwagę na zasadniczą rolę muzeum jako instytucji wytwarzającej kanony, określającej wartości i kształtującej dogmaty estetyczne, wręcz petryfikującej, a przez to niszczącej istotę sztuki⁷⁶. Muzeum stało się miejscem prezentowania określonego obrazu świata, pretendującego do jedynie słusznego i rzeczywistego. Stosując Saidowską definicję orientalizmu – muzeum, wytwór kultury Zachodu, mówi nam więcej o nas samych, niż o przedmiotach, dla których tworzy przestrzeń. Ciemne magazyny muzealne, zatłoczone setkami rzeczy uznanych za niewarte pokazania, byłyby tu lepszym polem badań nad marginalizacją i wykluczeniem, niż oświetlone i czyste sale ekspozycyjne. Muzeum staje się miejscem czynienia czegoś widzialnym i jednocześnie skazującym na „niewidzialność”, a więc śmierć wszystkiego tego, co w nim ukazane nie zostanie. W ten sposób funkcjonuje również jako instytucja zarządzająca pamięcią zbiorową o kontaktach międzykulturowych, w tym o czasach, których prawdziwych barw Zachód nie chciałby szczególnie pamiętać. Staje się miejscem, gdzie Zachód, paradoksalnie, „kolekcjonuje sam siebie”, wskazując na to, co chce o sobie samym pamiętać: Musée de l’Homme wystawia mniej niż dziesiątą część swoich

⁷⁵ M. Poprzęcka, *Miejsce dzieła*, w: M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka (red.), *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone*, Lublin 1999, s. 26–27.

⁷⁶ S. Stankiewicz, *Muzeum zrekonstruowane. Sztuka współczesna i muzeum w perspektywie estetyki pragmatycznej*, w: M. Popczyk, *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 34–35.

zbiorów; reszta przetrzymywana jest w stalowych szafach lub w stosach po kątach obszernej sutereny⁷⁷.

Za sprawą „muzeologizacji kultury”⁷⁸ i „muzeologizacji sztuki” doszło do konieczności wtłoczenia „sztuki prymitywnej” do jednej z tych ram, będących „formą władzy zaklętą w wiedzę”⁷⁹.

(...) każdy egzotyczny obiekt podlegający kolekcjonowaniu może znaleźć drugi dom tylko w środowisku etnograficznym albo estetycznym. (...) Podczas gdy **w muzeum etnograficznym obiekt jest**, z punktu widzenia kultury czy humanizmu, „interesujący”, **w muzeum sztuki jest przede wszystkim „piękny” lub „oryginalny”**⁸⁰.

Mimo iż „sztuka prymitywna” została uznana za sztukę przez modernizm (a współcześnie zyskała takie znaczenie komercyjne, że tego statusu nie sposób jej teraz odmówić), znajduje swe miejsce nadal głównie w wyrosłych z epoki kolonialnej muzeach etnograficznych. Są one współczesnymi gabinetami osobliwości, mającymi monopol na opowieść o kulturach pozaeuropejskich. Żarłoczna zachłanność⁸¹ muzeum umożliwiła odtworzenie idei XVI-wiecznego mikrokosmosu w wiekach XIX i XX. „Sztuka prymitywna” jest wpisywana w sferę „kultury ciekawości”, a sposób kształtowania wystaw w tych muzeach często odzwierciedla nadal XIX-wieczną wizję świata:

Jest wielka pokusa by wierzyć, że w ten sposób zachowujemy życie w kształcie, w jakim ono było dla przyszłych pokoleń. I czynimy tę pokusę nawet większą, filmując określone obiekty... lub wystawiając je w szczegółowo zrekonstruowanym otoczeniu (...). **Fakt, że zwiedzający, a także my sami tak chętnie jej ulegamy, jest miarą naszego romantycyzowania przeszłości, o której pamięć wciąż wiśi w powietrzu, przynosząc zapach raj u utraconego**⁸².

⁷⁷ J. Clifford, *op. cit.*, s. 239.

⁷⁸ Por. M. Bouquet, *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, Nowy Jork–Oksford 2001, s. 1.

⁷⁹ R. Tańczuk, *Kolekcje sztuki w przestrzeni prywatnej i publicznej*, w: M. Popczyk, *Muzeum sztuki. Od Luwru...*, *op. cit.*, s. 94.

⁸⁰ J. Clifford, *op. cit.*, s. 245.

⁸¹ Por. U. Eco, *op. cit.*, s. 170: „idzie się do muzeum właśnie dlatego, że z definicji jest żarłoczne”.

⁸² Voskuil, cyt. za: M. Bouquet, *The Art of Exhibition-Making as a Problem of Translation*, w: M. Bouquet, *op. cit.*, s. 177.

Muzea etnograficzne są więc muzeami kultur(y), nie – sztuki. Staje się to szybko jasne dla każdego zwiedzającego: przedmioty codziennego użytku, broń, biżuteria, tkaniny, narzędzia kultu, posągi bogów, elementy architektury nie pozwalają na odróżnienie dzieł sztuki od zwykłych rzeczy – przedmiotów kultury⁸³. Przyczyny takiego stanu rzeczy próbują wskazać Howard Morphy i Morgan Perkins. Wiążą to z faktem, iż przez bardzo długi czas (właściwie cała pierwsza połowa XX wieku), zarówno muzealni, jak i akademiccy antropolodzy nieufnie odnosili się do samego pojęcia sztuki. Wiązane ono było ze znawstwem, koneserstwem, możliwościami dokładnego datowania, badaniami autentyczności, oryginalności – tym wszystkim, co charakteryzowało badania nad sztuką starożytną, która stała u początku zachodniej idei sztuk pięknych. Tymczasem antropolodzy muzealni przypisywali obiektom pozaeuropejskim przede wszystkim znaczenia kulturowe, wpisując je w szerszy społeczny kontekst. Rozdźwięk między takim holistycznym podejściem do kultury materialnej a szczegółowym, wąskim w kwestii poszczególnych dzieł sztuki (wiązanym z Europą) stał się przyczyną „wymazania” sztuki ze sfery kultury. Z jednym wyjątkiem: „sztuki prymitywnej”. Wydaje się, iż był to jedyny dopuszczalny kontekst, w którym pojęcie sztuki mogło pojawić się w muzeum etnograficznym, ale nawet wtedy obiektom tym były przypisywane przede wszystkim określone funkcje społeczne, separujące je od zachodnich znaczeń nadawanych pojęciu sztuki⁸⁴. Postrzegano je zgodnie z dwojakim znaczeniem (prymitywny/pierwotny) jako „pierwotne” – wobec tego, co rozwinęło się na kontynencie europejskim. W ten sposób pojęcie sztuki zostało zaklasyfikowane jako znaczące wyłącznie w kontekście zachodnim, niemające natomiast swojego znaczenia ani odpowiednika w kontekście „reszty świata”. Morphy i Perkins komentują to następująco:

⁸³ O charakterze muzeów etnograficznych patrz: K. Barańska, *op. cit.* O sile ekspozycji muzealnych zob. m.in.: M.A. Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge 1999; E. Barker (red.), *Contemporary Culture of Display*, New Haven 1999.

⁸⁴ H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, w: H. Morphy, M. Perkins (red.), *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden, Mass.–Oksford 2006, s. 7.

Można powiedzieć, że zawodowy filistynizm, brak wiary w sztukę jako dziedzinę istotnej ludzkiej aktywności wpłynął na jej odrzucenie przez antropologów. (...) Koncepcja sztuki wysokiej została tak silnie uwewnętrzniona przez antropologów, jako część ich własnego kulturowego doświadczenia, że nie byli oni w stanie przyjąć bardziej neutralnego kulturowo sposobu jej postrzegania⁸⁵.

„Sztuka prymitywna” dosłownie zesłała w owych czasach do podziemi muzealnych. Przywożone z zamorskich wypraw obiekty ostatecznie zresztą znajdowały sobie przypadkowe miejsce w bardzo różnych muzeach albo nierzadko zostawały nierozpakowane przez lata w ich magazynach⁸⁶. Jeśli nawet miały szczęście ujrzeć światło dzienne sal ekspozycyjnych, figurowały w nich bez dokładnych opisów. Oznaczenia pochodzenia, funkcji, czasu ich powstania były szczątkowe, z racji panującego przekonania, że „głębszy sens, o którym z chęcią przeczytaliby ludzie kulturalni, nie leży u podstaw tych przestawień”⁸⁷.

Konsekwencje takiego podejścia są łatwe do przewidzenia. Kenneth Hudson w swojej książce *A Social History of Museums* przywołuje wspomnienia XVIII-wiecznego księgarza Huttona, który podczas wizyty w British Museum usiłował dociec istoty oglądanych przedmiotów, zadając uciążliwe pytania przewodnikowi grupki zwiedzających. Spotkał się z następującą reakcją:

Coś takiego! Chciałby pan, żebym mu o wszystkim opowiadał w muzeum? Przecież to niemożliwe! Poza tym, nie widzi Pan, że na wielu eksponatach są przecież wypisane ich nazwy?

Reakcja Huttona pokazuje również los większości eksponatów „sztuki prymitywnej”:

Jeśli widzę cuda, których nie rozumiem, nie są wtedy dla mnie cudami. Gdyby świstek papieru leżał na podłodze, usunąłbym go spod nóg bez cienia

⁸⁵ *Ibidem*, s. 8. O chlubnych wyjątkach od reguły zob. tamże oraz w rozdziale 2 punkt 2.2.

⁸⁶ I. Kreide-Damani, *Kunstethnologie. Zum Verständnis fremder Kunst*, Kolonia 1992, s. 58–61.

⁸⁷ Relacja Otto Finscha, badacza i kolekcjonera na temat zebranych przez siebie masek i obiektów kultu. Cyt. za: I. Kreide-Damani, *op. cit.*, s. 58.

szacunku. Ale jeśli ktoś mi powie, że jest to list napisany przez Edwarda VI, informacja ta sprawia, że ów kawałek papieru staje się cenny, staje się wyborym *morceau* starożytności, i podnoszę go z drżeniem. **W historii wszystko jest ze sobą powiązane; jeśli gdzieś czegoś brakuje, to coś innego ma niewielką wartość.** Przykro mi było myśleć, ile straciłem z powodu braku odrobiny informacji⁸⁸.

Dziś (ale czy aby na szczęście?) kontekstualizacja wystaw etnograficznych jest standardem, związanym z postawą antropologów przekonanych, że właściwe rozumienie każdego obiektu wymaga poznania jego kontekstu kulturowego, a pozbawianie ich kontekstu jest uznawane za wręcz niemoralne. Teoretycy antropologii muzealnej wskazują jednak na fakt, że nie istnieją moralne kontekstualizacje – wręcz przeciwnie, antropolodzy, z pomocą tychże kontekstualizacji, biorą aktywny udział w tworzeniu stereotypów na temat Innego⁸⁹. Próby przełamania klasycznej opozycji między muzeum sztuki i muzeum etnograficznym doprowadziły do sytuacji, w której większość wystaw „sztuki prymitywnej” próbuje równocześnie zrealizować oba wymogi (estetyki i etnografii): obiekty egzotyczne zostają pięknie wyeksponowane i opatrzone etykietkami próbującymi wskazać na pewne aspekty oryginalnego kontekstu⁹⁰. James Clifford nazwał ten zabieg „estetycznym scjentyzmem”⁹¹.

Nawet jednak szczątkowa kontekstualizacja powoduje tę paradoksalną sytuację, iż dziełom „sztuki prymitywnej” zostaje odebrany status

⁸⁸ K. Hudson, *A Social History of Museums*, Londyn 1975, s. 89. Cyt. za: P. Vergo, *Milczący obiekt*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 320–321.

⁸⁹ Szerzej na ten temat pisze Michael Ames, w rozdziale *How Anthropologists Stereotype Other People* w książce *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992, s. 49–58.

⁹⁰ A.L. Jones, *Exploding Canons: The Anthropology of Museums*, „Annual Review of Anthropology” 1993, t. 22, s. 207. Interesujący artykuł kuratorki z wieloletnią praktyką w poruszonym tutaj zakresie odsyła również do bogatej literatury związanej z antropologią muzealną. Za najważniejszych krytyków „technologii reprezentacji” innych kultur autorka uznaje Jamesa Clifforda (prace i artykuły cytowane w niniejszym rozdziale) oraz Michaela Amesa (wskazana wyżej jego autorstwa *Cannibal Tours...* oraz artykuł *Biculturalism in Exhibitions*, „Museum Anthropology” 1991, t. 15, nr 2).

⁹¹ Cyt. z ang. oryginału Jamesa Clifforda, *Predicament of Culture*, Cambridge 1988, s. 203. Za: A.L. Jones, *op. cit.*

sztuki (w zachodniej historii sztuki). W rozumieniu utrwalonym na Zachodzie sztuka „broni się sama”, a „czysta percepcja” jest wystarczającym narzędziem komunikacji odbiorcy z dziełem. W ten sposób nadal „sztuka prymitywna” najczęściej jest klasyfikowana nie do sfery dzieł sztuki, ale do przedmiotów kultury, zgodnie z definicją przywołaną przez Petera Vergo:

Celem istnienia muzeów jest nabywanie, ochrona, konserwacja i wystawianie **różnego typu eksponatów, przedmiotów kultury i dzieł sztuki**⁹².

W ten sposób przedmioty kultury stają się wytworem zbiorowego ludu (i trafiają do muzeum etnograficznego), dzieła sztuki (w domyśle: wysokiej) natomiast przypisywane są wybitnym jednostkom, zasługującym na miejsce w muzeum sztuki. Pisze o tym krytycznie Michael Herzfeld:

Jednym z rezultatów stworzenia instytucji muzeum etnograficznego było utwierdzenie podziału na „wysokie” i „niskie” formy sztuki. Kuratorzy ekspozycji wychodzą z powszechnego założenia, iż anonimowy „lud” wytwarza „rzemiosło”, podczas gdy piśmienny geniusz jest źródłem „sztuki”. W społeczeństwach zachodnich rozróżnienie to – o którym mówi się często, że przeciwstawia „folklor” „literaturze i sztuce” – powiela tylko kolonialną hierarchię opartą na dychotomii „etnografia” a „kultura (wysoka)”⁹³.

Trzeba również przywołać w tym miejscu uzasadnioną wątpliwość Jamesa Clifforda:

W jaki sposób egzotyczne eksponaty oceniane są przez zachodnie systemy kolekcjonowania jako „sztuka” i „kultura”? Nie twierdzą, jak niektórzy krytycy, że zabytki kultur innych niż zachodnia można rozumieć właściwie jedynie w ich pierwotnym otoczeniu. **Kontekstualizacje etnograficzne są tak samo problematyczne jak te, które przeprowadza się z punktu widzenia estetyki**⁹⁴.

⁹² P. Vergo, *op. cit.*, s. 313.

⁹³ M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, Kraków 2004, s. 398.

⁹⁴ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą, op. cit.*, s. 19.

Głęboki sceptycyzm można odnaleźć także u Michaela Herzfelda:

Kwestia ta jest nadzwyczaj ważna, reprezentuje bowiem kolejną – i wcale nie marginalną – opozycyjną postawę, jaka pojawia się w obrębie wciąż się poszerzającego, globalnego dyskursu na temat „kultury”. Jako lokalny komentarz do koncepcji charakteru narodowego i jej niewspółmierności wobec importowanych, zachodnich wzorców dyscypliny, postawa ta sugeruje, że **zachodnie konwencje, traktujące sztukę i rzemiosło jako dziedziny z konieczności względem siebie przeciwstawne w jakimś absolutnym i uniwersalnym sensie – ów dyskurs**, który zyskuje sobie wciąż rosnącą popularność wśród burżuazyjnych kosmopolitów na całym świecie – **może się okazać dość restrykcyjny i mylący**. Stanowi też ona dla nas ostrzeżenie, sygnalizując niebezpieczeństwa, jakie wypływają z traktowania naszego własnego dyskursu politycznego – niezależnie od tego, na ile będzie on opozycyjny wobec dominującego na świecie ładu – jako bezwzględnie najlepszego klucza do zrozumienia motywów, jakimi kierują się ci, którzy stali się wystarczająco rozpoznawalni jako „artyści”, choć niekoniecznie podążają za nakazami kulturowymi, jakie zachodni obserwatorzy wnoszą w rozumienie ich dzieł⁹⁵.

„Sztuka prymitywna” tym samym nadal nie ma właściwego dla siebie miejsca, a nieliczne muzea, które wyspecjalizowały się w jej wyłącznym prezentowaniu, nie zmieniają faktu, iż dla przeciętnego, zachodniego odbiorcy nie ma nic dziwnego, gdy jej prezentacja stanowi fragment wystaw w muzeach historii naturalnej, muzeach geograficznych czy wreszcie – etnograficznych.

Obecnie wyspecjalizowane muzea stosują – zdaniem Michaela Ames – cztery możliwe sposoby eksponowania obiektów „sztuki prymitywnej”: 1) jako ciekawości i osobliwości; 2) jako egzemplarzy historii naturalnej; 3) jako przedmiotów kontekstualizacji etnograficznych; 4) jako obiektów należących do świata sztuk pięknych⁹⁶. Mimo, zdawałoby się, zasadniczych różnic między tymi „wystawienniczymi strategiami”, łączy je wiele: wszystkie mają charakter porównawczy, są niekompletne i prezentujące spojrzenie na Innego przez człowieka z zewnątrz (zarzut ten stawiany jest nawet zakładającym uwzględnienie „tubylczego” punktu widzenia kontekstualizacjom etnograficznym)⁹⁷. Jak odpowiedzieć ma na te zarzuty współczesne muzeum?

⁹⁵ M. Herzfeld, *op. cit.*, s. 399.

⁹⁶ M. Ames, *Cannibal Tours...*, *op. cit.*, s. 53.

⁹⁷ *Ibidem*.

Sytuację komplikuje fakt, że postkolonializm i postmodernizm odnalazły i wydobyły przecież na powierzchnię inne, niezachodnie narracje, inne historie i inne systemy wiedzy. W ten sposób:

(dotychczasowe) dominujące, zazębiające się konteksty sztuki i antropologii nie są już zrozumiałe same przez się i bezsporne. Są inne konteksty, historie i przyszłości, do których mogą „należać” niezachodnie obiekty i kulturowe zapisy. (...) **Nowy obrót spraw kwestionuje status muzeów jako historycznych i kulturowych teatrów pamięci. Czyjej pamięci? W jakim celu?**⁹⁸

Muzea, instytucje Zachodu, będąc teatrami pamięci historycznej, stają się ogniwem łączącym przeszłość i teraźniejszość. W systemie kolonialnym służyły za „archiwa kultur”, konieczny element zachowania etnograficznych śladów przeszłości dla kolejnych pokoleń; w świecie postkolonialnym stały się pośrednikami w trwających współcześnie rozliczeniach z reżimem kolekcjonującej świat cywilizacji Zachodu:

Szwedzkie muzea szukają wśród swoich eksponatów czaszek i szkieletów. Rząd nakazał zwrócić je rodzinom i społecznościom, z których wywodzili się zmarli. Pierwsze było sztokholmskie Muzeum Etnograficzne. We wrześniu zeszłego roku oddało trzynaście czaszek Aborygenów krewnym w Australii. Przechowywano je niemal sto lat⁹⁹.

Podobnie dzieje się we Francji. W roku 2002, po wszczętej jeszcze w 1994 roku interwencji Nelsona Mandeli, zwrócono szkielet Saartjie Baartman (1789–1815), słynnej „wystawowej” kobiety Khoikhoi, zwanej hotentocką Wenus, do Republiki Południowej Afryki, gdzie doczekała się uroczystego pochówku¹⁰⁰.

⁹⁸ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, op. cit., s. 267.

⁹⁹ A. Nowacka-Isaksson, *Likwidacja niechlubnych kolekcji*, „Rzeczpospolita” 5 sierpnia 2005.

¹⁰⁰ Do tej pory znajdował się on w zbiorach Musée de l’Homme, które, wraz utworzeniem Musée du quai Branly, przekazało MQB zdecydowaną większość swojej kolekcji sztuki oraz 240 tysięcy artefaktów etnograficznych. Jako „gorący kartofel” pozostały w MH szczątki i szkielety ludów „prymitywnych”, w tym około 35 tysięcy ludzkich czaszek; za: P. Naumann, *Making a Museum: ‘it is making theater, not writing theory’. An Interview with Stéphane Martin, Président-directeur général, Musée du quai Branly*, „Museum Anthropology” 2006, t. 29, nr 2, s. 119.

Dochodzi do zderzenia dwóch paradygmatów: etnograficznego paradygmatu ratowania kultur (czego narzędziem było muzeum etnograficzne) i dzisiejszego paradygmatu postkolonialnych rewizji¹⁰¹. Niektóre muzea zmieniają swoją rolę: podczas gdy kiedyś „zabierały tubylcom”, żeby „pokazać białym”, dziś – zabierają białym, żeby pokazać tubylcom¹⁰².

Odradzają się bowiem „plemiona”, powstają organizacje tubylcze. Współczesny ruch indygenistyczny przekształcił się ze społeczności „dzikich” w profesjonalną maszynę organizacyjną, wykorzystującą najnowsze osiągnięcia cywilizacji Zachodu, zwołującą szeroko komentowane konferencje prasowe i zatrudniającą znakomitych prawników, którzy bronią praw ludów tubylczych w ramach narzędzi prawnych dostarczonych im przez „białego człowieka”¹⁰³. Współczesny prymitywizm stał się instrumentem politycznej organizacji, kulturowej dumy i ekonomicznej niezależności¹⁰⁴. James Clifford zauważa, że „zaradne grupy rdzennych Amerykanów mogą jeszcze przyswoić sobie zachodnie muzea”¹⁰⁵. Dziś wiemy, że już to uczyniły. „Ludy prymitywne” czują się pełnoprawnymi podmiotami dyskursu wystawienniczego, potrafiąc nagłaśniać bojkot określonych wystaw (jak stało się to przy okazji zimowych igrzysk olimpijskich w Calgary w 1988 roku w związku z wystawą *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples*¹⁰⁶) lub biorąc aktywny udział w ich przy-

¹⁰¹ D. Wolska, *Sztuka w świetle cienia muzeum antropologicznego*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru...*, *op. cit.*, s. 263. Problem zwrotu obiektów, traktowanych jako dziedzictwo kulturowe dawniejszych „pierwszych narodów”, jest obecnie przedmiotem wielu publikacji i badań, zob. np. A.F. Vrdoljak, *International Law, Museums, and the Return of Cultural Objects*, Cambridge 2006, B.T. Hoffman (red.), *Art and Cultural Heritage: Law, Policy and Practice*, Cambridge 2006, lub artykuł K.A. Hoerig, *From Third Person to First: A Call for Reciprocity Among Non-Native and Native Museums*, „*Museum Anthropology*” 2010, t. 33, nr 1.

¹⁰² Zob. M. Ames, *How Anthropologists Fabricate Cultures*, w: M. Ames, *Cannibal Tours...*, *op. cit.*, s. 67.

¹⁰³ H. Schreiber, *Ludy tubytcze...*, *op. cit.*, s. 309.

¹⁰⁴ S.F. Eisenman, *Triangulating Racism*, „*The Art Bulletin*” 1996, t. 78, nr 4, s. 609.

¹⁰⁵ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, *op. cit.*, s. 268.

¹⁰⁶ Przyczyny bojkotu (sponsorem wystawy była firma Shell, jednocześnie prowadząca odwierty w poszukiwaniu ropy za zgodą rządu kanadyjskiego na rdzennych terenach Indian Lubicon Lake Cree) oraz jego medialny rozgłos przedstawia Anna L. Jones, *op. cit.*, s. 209–211 (tam opisy także innych wystaw).

gotowywaniu (modelowa wystawa *A Time of Gathering: Native Heritage in Washington State* z 1989 roku w Waszyngtonie)¹⁰⁷. Wiele muzeów „plemiennych” powstałych w ostatnich 10–20 latach stało się dzisiaj centrami rdzennej kultury, odnawiającymi i utrwalającymi przeszłość na potrzeby tego, co Clifford określa „teraźniejszością-stającą-się-przyszłością”¹⁰⁸. Elementy kolekcji kolonialnych zyskały status dziedzictwa kulturowego „ludów prymitywnych”, przez które przed wiekami zostały stworzone. Stają się także źródłem ponownego odkrywania własnej tożsamości dla wykorzenionych kulturowo przez białego człowieka „ludów prymitywnych”. Przykładem mogą być kolekcje stworzone przez Franka Burnetta (kanadyjskiego pisarza i podróżnika) czy Raymonda Firtha (antropologa prowadzącego badania na Wyspach Salomona i Tikopii), współcześnie zyskujących status dziedzictwa kulturowego ludów, które w okresie międzywojennym („czasie ekspedycji”) badano i „ocalano”¹⁰⁹. Świadectwem tego zjawiska jest też zakładanie przez państwa afrykańskie własnych muzeów sztuki (Muzeum Narodowe w Lagos w Nigerii, Johannesburg Art Gallery, Museum AfricA w Republice Południowej Afryki)¹¹⁰. Tradycja zaczyna być zarówno na nowo odnajdywana, jak i wynajdywana¹¹¹, co wcale nie odbiera jej siły, aby z jeszcze większą mocą związać pokolenia rozdzielone za sprawą kontaktu z „białym człowiekiem”. Równocześnie, muzea „tubylcze” stają się świadkami specyficznego rasizmu *à rebours* czy też – w wersji *light* – uprzywilejowania dotychczas dyskryminowanego Innego: „biali” znawcy kultur „rdzennych” działający jako kuratorzy w takich placówkach muszą się mierzyć z „białą winą” historii kolonialnych i przyjmowanym *a priori* przekonaniem, iż „tylko Indianie mogą dostarczać autentycznych informacji na temat Indian”¹¹². Sytuację tę

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, *op. cit.*, s. 268.

¹⁰⁹ D. Wolska, *op. cit.*, s. 263.

¹¹⁰ A. Pawłowska, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru...*, *op. cit.*, s. 280. Autorka szerzej opisuje również wiele innych kolekcji i muzeów sztuki afrykańskiej na świecie.

¹¹¹ Zob. E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, Kraków 2008.

¹¹² L.J. Zimmermann, „White people will believe anything!” *Worrying about Authenticity, Museum Audiences, and Working in Native American-Focused Museums*, „Museum Anthropology” 2010, t. 33, nr 1, s. 33.

skomentowała podczas wywiadu bardzo dosadnie Suzan Shown Harjo, znana czejeńska działaczka i pisarka:

Po raz pierwszy mamy do czynienia z początkami pisania przez pierwsze narody (*native peoples*) ich własnej historii i możliwością kontrolowania tego, co się o nas mówi. Od tej pory **to, na co naprawdę sobie zapracowaliśmy, to możliwość spejprzenia wszystkiego tak samo, jak zrobili to biali** [śmiech]. I zrobimy to, nie mam wątpliwości¹¹³.

Żądanie autentyczności przybiera tu formę idei, zgodnie z którą „nie możesz nic naprawdę wiedzieć o Indianach, jeśli nie jesteś jednym z nich”¹¹⁴. W przyjętej retoryce nowo narodzonego „tubylczego dyskursu”, „niezbyt inteligentni biali” powinni więc usunąć się w cień i wymazać samych siebie z historii spotkania z Innym¹¹⁵. Muzeum „tubylcze” staje się tym samym areną historycznego rewanzu, w którym fałszywy dyskurs „białego człowieka” jest często zastępowany przez równie fałszywy dyskurs „tubylczy”. Dochodzi do zamiany miejsc: postkolonialny Inny „kolonizuje” ekskolonizatora. Inność stała się poważną siłą, do której dostęp jest limitowany. „Tubylcy wracają”, pisze Adam Kuper¹¹⁶. I to na dobre.

Dla symetrii, paralelnie, pozostające nadal w głównej mierze na Zachodzie muzea etnograficzne, jako nieodrodne dzieci epoki kolonialnej, wpisują ciągle „sztukę prymitywną” w świat obiektów egzotycznych, takich samych jak lepianki z gliny, ceremonialne stroje czy muzyczne

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 35.

¹¹⁵ Larry J. Zimmermann nawiązuje do książki Paula Chaata Smitha, słynnego kuratora w National Museum of American Indian i pisarza z grupy Komanczów: *Everything You Know About Indians is Wrong* (Minnesota 2009), w której Smith pisze (choć w konwencji ironicznej), że większość białych zainteresowanych kulturą Indian nie jest zbyt inteligentna. Tytuł ma wyrażać sceptycyzm autora wobec istniejących stereotypów i mitów na temat Indian, choć autor równocześnie podkreśla, że pod słowem *you* w tytule ma na myśli także *we*. *Ibidem*, oraz: <http://www.paulchaatsmith.com/everything.html#overview> (30.05.2011).

¹¹⁶ A. Kuper, *Tubylcy wracają*, w: A. Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, Kraków 2009, s. 217 i nast. Autor pisze tam również o pułapkach związanych z ideologią tubylczości i politycznych zagrożeniach, jakie wiążą się z instrumentalizacją dyskursu „rdzenności”.

instrumenty. Wrażenie mają potęgować etnograficzne inscenizacje „tradycyjnego życia”, będące statycznymi spadkobiercami żywych „ludzkich zoo” z przełomu wieków XIX i XX. Chyba dlatego współczesny odbiorca rzadko kiedy potrafi wyzwolić się z tej XIX-wiecznej myślowej koleiny, odwiedzając muzea etnograficzne tak, jakby odwiedzał XVI-wieczny gabinet osobliwości¹¹⁷. Różnica jest taka, że dzisiaj w tych „gabinetach” poszukuje również czegoś więcej niż tylko zadziwienia – chce się czegoś **dowiedzieć**. Jan Białostocki wskazuje tu na przejście od *delectare* do *docere*¹¹⁸, choć pojawia się tu również wątek dalszy, w którym muzeum z placówki edukacyjnej staje się placówką turystyczną. Jednak każda wiedza wymusza stworzenie określonego porządku, klasyfikacji, struktur, narzucając określony sposób przedstawiania zgromadzonych przedmiotów (w końcu muzeum to przecież „uporządkowany i unaczniony zbiór rzeczy”¹¹⁹), staje się tym samym Foucaultowskim systemem władzy, sprawowanej nad przedmiotami za pomocą etykietek, gablot, kuratorskich praktyk.

Stosując metody przyjęte przez Michela Foucaulta dla badania nowożytnych „instytucji zamykania”: szpitala psychiatrycznego, kliniki i wię-

¹¹⁷ Obserwacje poczynione na podstawie przeprowadzanych w ciągu kilku lat badań „impresji”, wrażeń studentów III i IV roku stosunków międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego do wizyt w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (ponad 70 recenzji, bez narzuconego ich tematu czy konieczności wybrania konkretnej wystawy). Rokrocznie pojawiają się odniesienia do „zaskakujących precyzją wykonania” obiektów, do „inspiracji magią sztuki afrykańskiej”, „szokujących dziwną brzydotą” masek z Melanezji, do „zacofania tamtych ludów” i ich „prymitywnego stylu życia”. Jednocześnie są w tej grupie studenci coraz bardziej świadomi kulturowo, zwracający uwagę na sam charakter ekspozycji, która „prezentuje zestawienia, wydające się w pewien sposób oczywiste z europocentrycznego punktu widzenia: Japonia – samuraje, Indie – Wisznu i inne bóstwa (...), Afryka – pasterstwo, hodowla bydła, obrzędowe maski, magia; Australia – Aborygeni, bumerangi”, zauważający, że „widoczny staje się problem, co i jak pokazać? Czy muzeum to odpowiednie miejsce do prezentowania kultury, która ze swej natury jest zjawiskiem złożonym i dynamicznym, opartym na interakcji”; muzeum ma też według nich przedstawiać „niezbyt autentyczny obraz, niby prymitywnej społeczności, a faktycznie ciągle rozwijającej się” (w cytatach zachowana pisownia oryginalna).

¹¹⁸ J. Białostocki, *Galeria arcydzieł czy dom kultury*, w: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 37.

¹¹⁹ W. Gluźniński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 270.

zienia oraz odpowiadających im formacji dyskursywnych – szaleństwa, choroby i zbrodni, dostrzegamy, że muzeum jest taką samą jak wyżej wskazane instytucją „zamykania”, a towarzyszącą mu formacją dyskursywną – europocentryczna historia sztuki¹²⁰.

(...) **muzeum jawi się jako jedna z tych instytucji, których funkcją jest uzgadnianie postaw** wobec takiego przeciwstawienia sfery widzialnej i niewidzialnej, jakie rysuje się od końca XIV wieku, a więc **także wobec nowych hierarchii społecznych i nowych, uprzywilejowanych pozycji, ugruntowanych na uprzywilejowanym kontakcie z nową sferą niewidzialną. Innymi słowy, muzea zastępują kościoły w roli miejsc, gdzie całe społeczeństwo jednoczy się, celebrując ten sam kult.** Toteż ich liczba wzrasta w XIX i XX wieku, w miarę jak rośnie obojętność ludności, zwłaszcza w miastach, wobec tradycyjnej religii. (...) Nawet przedmioty pochodzące z innych społeczeństw czy przyrody wzbogacają naród, który je zbierał, ponieważ to on, za pośrednictwem swoich uczonych i poszukiwaczy, a nawet swych generałów, potrafił docenić ich wartość, a niekiedy ponieść nawet ofiary, by je pozyskać¹²¹.

Muzea etnograficzne – współczesne kościoły wiedzy o świecie pozaeuropejskim stały się narzędziami sprawowania kontroli nad różnorodnością kulturową. Muzea sztuki zaś – instrumentami sprawowania władzy nad procesem nadawania znaczenia pojęciu sztuki. „Sztuka prymitywna”, zwłaszcza ta współczesna, pozostała gdzieś *betwixt and between* (jak na angielski przełożono sformułowanie Alberta Camusa) lub *in between* (jak pisze Homi Bhabha), jednym swym członem przynależąc do historii sztuki („sztuka”), drugim do świata antropologii („prymitywna”). Stała się przez to kultem bez Kościoła i bez kapłanów, zawieszona w przestrzeni między świątyniami kultury (muzea etnograficzne) i świątyniami sztuki (muzea sztuki).

Dobrym przykładem może być wystawa współczesnej sztuki maoryskiej w berlińskim muzeum etnologicznym z początku lat 90. XX wieku. Kurator działu Oceanii tego muzeum, Markus Schindlebeck, zaprosił na nią m.in. znanego artystę pochodzenia maoryskiego Cliffa Whitinga

¹²⁰ Por. G. Dziamski, *Muzeum a dyskurs nowoczesności*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru..., op. cit.*, s. 27. Na te analogie zwrócił uwagę Douglas Crimp w znanym tekście *Na ruinach muzeum (On the Museum's Ruins, 1993)*.

¹²¹ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001, s. 63–64.

(ur. 1936), wraz z ludem Kai Tahu z rejonu Kaikoura, jako wykonawcami projektu: wrót z drewna (*kuwaha*), o złożonej symbolice historyczno-kosmologicznej (zob. il. 10). Dokumentacja, szczegółowo objaśniająca znaczenie wrót, została przywieziona przez liczną delegację maoryską, która na wernisażu spotkała się z zachodnimi artystami i kolekcjonerami sztuki. Spotkanie miało charakter zderzenia, w którym oczekiwania zachodnich widzów, związane z autentycznością tej sztuki, nie zostały zaspokojone (w związku z użyciem współczesnych materiałów i technik), powodując pojawienie się ocen i zarzutów, ukazujących bezradność i ignorancję w odbiorze „sztuki prymitywnej”¹²². Sztuki, której jedyna przyswajalna wersja jest przedstawiona na wystawie stałej w tym muzeum, będącej, w określeniu jej twórcy Gerda Kocho, „dokumentacją przeszłości”, która nie ma już nic wspólnego z dzisiejszym stylem życia Maorysów, a wręcz neguje zaistnienie zmiany oraz eliminuje „współczesność” ich świata¹²³.

Problem przekazu, jakim jest wystawa: jego zrozumienia bądź odrzucenia, powraca nieustannie, czyniąc paradoksalnie zarzuty stawiane muzeum etnograficznym dużo słabszymi. Wieloletnia kuratorka w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Teresa Walendziak, zauważa:

Wydaje mi się, że **nikt nie jest w stanie stworzyć obiektywnej wizji jakiegoś fragmentu rzeczywistości kulturowej Innych. Działamy, posługując się własnym kodem kulturowym i od tego nie uciekniemy. Stosujemy ów kod licząc, że ludzie oglądający wystawę, znający także ów kod, zrozumieją treści, które chcemy im przekazać.** Jestem pewna, że Inni, oglądając ją, mogą nie zrozumieć owych treści, bo przecież ich kod kulturowy nie jest tożsamy z naszym. Pisze Pani o wystawach przygotowywanych we współpracy z przedstawicielami ludów autochtonicznych, ale ukazywany obraz kultury Innych także nie będzie obiektywny, bo to ja mam go obejrzeć, posługując się własnym kodem kulturowym.

¹²² Podaję częściowo (z uwzględnieniem oryginału) za: D. Wolska, *op. cit.*, s. 264. Szczegółowe przedstawienie problemu: M. Schindlebeck, *Contemporary Maori Art and Berlin's Ethnological Museum*, w: A. Herle, N. Stanley, K. Stevenson, R.L. Welsch (red.), *Pacific Art. Persistence, Change and Meaning*, Adelajda 2002, s. 342 i nast. Autor wskazuje na różnice w ocenie wystawy przez „zwykłych” odbiorców z raczej „uświadomionymi” recenzjami z wystawy prezentowanymi w prasie.

¹²³ M. Schindlebeck, *op. cit.*, s. 342.

Innych wyjaśnień potrzebuję ja, aby zrozumieć to, co oglądam, a innych Indianin, którego przodkowie wytworzyli prezentowane artefakty. **To jest typowy węzeł gordyjski**¹²⁴.

Czy nierozwiązywalność tego problemu i ujawniana dziś polityczność aktu reprezentacji obiektów innych kultur oznacza, że powinniśmy pójść za prowokacyjnym pytaniem Jeana Jamina: „Czyż muzea etnograficzne nie powinny zostać spalone?” Pytanie to pada w jednej z bardziej radykalnych prób muzealno-etnograficznego rozprawienia się z samym sobą: pracy zbiorowej pod tytułem *Le Musée Cannibale*, będącej dorobkiem muzeum etnograficznego w Neuchâtel (Szwajcaria), znanego z kontrowersyjnych i daleko idących w podważaniu swojej roli praktyk wystawowych i publikacji¹²⁵. Odpowiedź, równie prowokacyjna, pada również we wspomnianej pracy z ust Borisa Wastiau, kuratora w Musée Royal de l’Afrique Centrale w Tervuren (Belgia): „Nie podpalajcie jeszcze muzeum etnograficznego – ono **jeszcze** nie zaistniało!”¹²⁶.

Czy właśnie z tego powodu współczesna „sztuka prymitywna” nie ma tak naprawdę (czy jeszcze?) na Zachodzie **swojego** miejsca? Nie jest nią przecież obecnie ani muzeum etnograficzne, dostarczające jakże często przedkolonialnej autentyczności, ani też muzeum sztuki, dostarczające wyabstrahowanego, estetycznego piękna. Nie dysponujemy dzisiaj, jak pisze Dorota Wolska, odpowiedzią na pytania o to, które z tych miejsc mogłoby pomóc nam zrozumieć „sztukę prymitywną”:

Czy na twórczość stawiającą jawny opór naszej wrażliwości, rozumieniu, nieprzy-
stającą do percepcyjnych kolein bardziej otwierają pytania płynące z muzeum
antropologicznego czy raczej pytania „zadawane” przez jawniej „egotyczne” insty-
tucje „świata sztuki”?¹²⁷

Bezdomność „sztuki prymitywnej” ma określone konsekwencje. Z jednej strony ujawnia tkwiące w świecie ponowoczesnym instytucje

¹²⁴ Fragment listu do autorki książki z czerwca 2011 roku.

¹²⁵ M.-O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaeher (red.), *Le Musée Cannibale*, Neuchâtel 2002, s. 10.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 89 (podkr. – H.S.).

¹²⁷ D. Wolska, *op. cit.*, s. 265.

nowoczesne, wymuszające stosowanie strategii charakterystycznych dla minionej epoki, z drugiej zaś podważa ich prawomocność, ukazując nieskrępowaną, niedookreśloną i niesklasyfikowaną przestrzeń „pomiędzy”. To, co bezdomne, w tym sensie jest wolne, a jednocześnie wystawione na pokusę znalezienia przynależności, poddania się uprawomocniającym „ryzom ekspozycji”.

Krystyna Wilkoszewska, pisząc o ambiwalentnej idei muzeum, zauważa:

Na początku minionego wieku muzea próbowały wtłoczyć pewne przedmioty pochodzące z innych kultur we własne wnętrza, podporządkowując je europejskiemu pojęciu sztuk pięknych. Praktyka ta doczekała się ostrej krytyki, ale sam problem – **problem dostępu do sztuki innych kultur – pozostaje otwarty i jest to bez wątpienia problem dotyczący samej idei współczesnego muzeum**¹²⁸.

Kategorie osobliwości i ciekawości wyznaczyły aż po wiek XXI ramy dyskursu o „sztuce prymitywnej”. Idea gabinetu osobliwości, ucieleśniona we współczesnym muzeum etnograficznym, pozostawiła „sztukę prymitywną” na marginesie świata sztuki, sytuując ją w – odrębnie traktowanym – świecie kultury. Jednakże dynamika zglobalizowanego świata dokonała rekontekstualizacji i redefinicji „sztuki prymitywnej”, kwestionując dotychczasowe ramy funkcjonowania instytucji „zamykania” i wykluczania, a więc właśnie muzeów. Współczesna, krytyczna muzeologia jest elementem postkolonialnego i postmodernistycznego dyskursu nauk humanistycznych i społecznych, w których mówi się o kryzysie reprezentacji, przełomie interpretacyjnym i zwrocie etycznym¹²⁹.

Chociaż dyskurs o egzotycznych osobliwościach nie zanikł, to uległ zasadniczemu przekształceniu, rozbiciu, przenikając wiele obszarów kultury i stając się sam w sobie elementem wielu innych dyskursów¹³⁰. Od czasów przełomowej wystawy w MoMA w 1984 roku „sztuka prymitywna” stała się częścią dyskursu o sztuce współczesnej; stała się również

¹²⁸ K. Wilkoszewska, *Muzeum – idea ambiwalentna*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru...*, op. cit., s. 10.

¹²⁹ D. Wolska, op. cit., s. 264.

¹³⁰ A. Wieczorkiewicz, *Epoki osobliwości. „Osobliwość” jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru...*, op. cit., s. 313.

elementem postkolonialnego dyskursu antropologicznego. Można zadać sobie pytanie, czy sama nie stworzyła odrębnego dyskursu, którego elementami byłyby: 1) kolonialne relacje wiedzy i władzy, 2) postkolonialne krytyki prymitywizmu-będącego-orientalizmem, 3) hybrydyczność w relacji z koncepcją autentyczności, 4) napięcie na linii sztuka i kultura, 5) rozdzarcie pomiędzy estetyką a etnografią (etnologią, antropologią).

Niektóre współczesne muzea próbują uciekać od tradycyjnych systemów klasyfikacji, od swoich kolonialnych korzeni. Jednocześnie trudności mentalnego odcięcia się od historycznie triumfalnego Zachodu pokazują debaty toczące się przy okazji powoływania nowych placówek, takich jak otwarte w Paryżu z inspiracji Jacques’a Chiraca w 2006 roku Musée du quai Branly (MQB), jedno z najbardziej krytykowanych muzeów „ludów prymitywnych” i ich sztuki¹³¹.

W założeniach pierwotnych przesłanie muzeum miało być całkowitym odrzuceniem dotychczasowych, charakterystycznych dla kolonializmu, wartościujących sposobów prezentacji dzieł kultur pozaeuropejskich, równocześnie prawdziwym centrum do wprowadzania Europejczyków w tematykę dzieł ludów pozaeuropejskich¹³². W rzeczywistości finalna koncepcja rozminęła się z przesłaniem tworzenia tejże placówki, kreując atmosferę, którą za Renato Rosaldo można by nazwać „imperialistyczną nostalgią”: serdecznym oplakiwaniem kogoś, kogo sami zabiliśmy¹³³.

Wojciech Bednarz pisał o projekcie budynku MQB w taki sposób:

[Jean] Nouvel, przez swoją *architecture parlante* powraca do bezproblemowej binarnej wizji „my” *versus* „oni”, kultura *versus* natura. Wizji, która ma swoje wyraźne przełożenie na architekturę budynku i aranżację otoczenia, determinując tym samym nacechowane „prymitywizmem” odczytanie zamkniętej w nim kolekcji. (...) Zgodnie

¹³¹ Zob. opracowanie prezentujące debatę, uwarunkowania polityczne i artystyczne, autorstwa Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago 2007. We Francji najbardziej znane są dwie krytyki: Bernarda Dupaigne (*Le Scandale des arts premiers: la véritable histoire du Musée du quai Branly*, 2006) i Benoit de L'Estoile'a (*Le gout des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*, 2007). Zob. również bardzo dobre opracowanie krytyczne autorstwa Anthony'ego A. Sheltona, *The Public Sphere as Wilderness: Le Musée du quai Branly, „Museum Anthropology”* 2009, t. 32, nr 1.

¹³² A. Pawłowska, *op. cit.*, s. 276.

¹³³ R. Rosaldo, *Imperialist nostalgia, „Representations”* 1989, nr 26, s. 107.

z jego koncepcją, zwiedzanie muzeum, miało przypominać przeprawę przez ciemny, mityczny las, przez którego gęstwinę przedzierają się rzadkie promienie słońca, wydobywające z pogrążonych w bezruchu artefaktów śladowe ilości życia, pierwotną energię, która została w nich zaklęta. Zamiar Nouvela stworzenia szczególnej więzi między zwiedzającymi a obiektami, któremu tak dobitnie dał wyraz w swoim projekcie, zdradza jednocześnie jego nieco archaiczną koncepcję prymitywizmu. **Prymitywizm w rozumieniu Nouvela jest swego rodzaju romantyczną wizją wiejskich, plemiennych, prymitywnych i zmarginalizowanych ludów jako czystych, wolnych od zdehumanizowanych wynalazków cywilizacji i bliższych naturze.** (...) koncepcja dematerializacji jest szczególnie mocno obecna w projekcie Nouvela, począwszy od szklanych ścian, oddzielających muzeum od miasta, poprzez las, a skończywszy na samym budynku, będącym tylko otuliną, bez wyraźnie zarysowanej fasady, unosząc się nad „świętym lasem”. **Dematerializacja może być również rozumiana jako negacja obecności muzeum w tkance miejskiej Paryża, podkreślając tym samym nieobecność „ludów prymitywnych”, zapomnianych przez historię i historię sztuki**¹³⁴.

Sally Price, autorka jednej z najlepszych krytycznych analiz koncepcji MQB oraz historii jego powstania¹³⁵, wyróżnia (odmienne niż Michael Ames) cztery sposoby prezentowania artefaktów kultury byłych ludów kolonialnych w instytucjach „postimperialnych”¹³⁶: 1) podejście formalne, w którym obiekty są cenione ze względu na ich estetyczną doskonałość, analizowaną ze względu na zachodnia pojęcia piękna i smaku (Pavillon des Sessions w Luwrze otwarty w 2000 roku, będący prototypem Musée du quai Branly); 2) podejście, w którym instytucja uznaje i honoruje „tubylcze” głosy i prawa (muzeum Ta Papa w Wellington w Nowej Zelandii lub Muzeum Indian Amerykańskich w Smithsonian Institution w Waszyngtonie); 3) narracja ekspozycyjna, podkreślająca postkolonialne modele teoretyczne, zachęcająca odwiedzających do refleksji na temat historii kolonializmu i praktyk kolekcjonerskich; 4) podejście, będące kontynuacją anachronicznego modelu etnograficznego, w którym główne miejsce jest poświęcone odtworzeniu wizji „prymitywnej autentyczności” z czasów przedkolonialnych, która to wizja musi zostać „ocalona” lub „zrekonstruowana”.

¹³⁴ W. Bednarz, *400 m² dla 3/4 ludzkości*, „artPAPIER” 2010, nr 3 (147).

¹³⁵ S. Price, *Paris Primitive...*, *op. cit.*

¹³⁶ Podaję za: E. Harney, *Book review: Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, „African Arts” 22 września 2009.

MQB niestety podążyło czwartą drogą, odtwarzając anachroniczną wizję panującą jeszcze w latach 50. XX wieku – wizję „etnograficznego czasu teraźniejszego”¹³⁷. Przez odrzucenie historii kolonializmu i wpływu, jaki wywarł na reprezentowane kultury (co miało służyć „obiektywnemu” przedstawieniu „sztuki prymitywnej”), przez wyparcie się jej, muzeum staje się niepełne, nieświadome swojej nieświadomości. Prawdziwa rola MQB jest inna. Jak píše Wojciech Bednarz:

(...) muzeum miało posłużyć jako narzędzie do samo-dowartościowania, miało pomóc w określeniu własnej niejasnej pozycji na postkolonialnej mapie świata, ale także na własnym podwórku, przypomnieć mit o Wielkiej Francji. Czy [rzeczywiście] jest ono poświęcone Innemu?¹³⁸

Mimo hasła promującego muzeum: „tam, gdzie kultury rozmawiają ze sobą” (*là où dialoguent les cultures*), narrację prowadzi kultura Zachodu, opowiadając dzieje sztuki Innego na swój własny sposób. Ekspozycja muzealna, architektura muzeum i cała otoczka towarzysząca jego powołaniu dają asumpt do stwierdzenia, że tak jak w świecie muzeów etnograficznych za porażkę można uznać przyjęcie koncepcji muzealnej w 2006 roku w Musée du quai Branly¹³⁹, tak w świecie muzeów sztuki porażką była wystawa w MoMA w 1984 roku (zob. podrozdz. 5.4).

W wieku XXI muzea etnograficzne nadal przesiąknięte są Zachodem: jego sposobami klasyfikacji, kategoryzowania, włączania i wykluczania. Zachód ujawnia się w nich w każdym miejscu poza jednym: samą ekspozycją¹⁴⁰. Tymczasem „nowa etnografia” wprowadziła ujęcie kontekstowe, kładące nacisk na tubylczy punkt widzenia, a w szczególności na rodzimą interpretację znaczeń opisywanych zjawisk. Idea, zapoczątko-

¹³⁷ S. Price, *op. cit.*, s. 174.

¹³⁸ W. Bednarz, *op. cit.*

¹³⁹ Należy jednak podkreślić, iż fala krytyki sprzed paru lat doprowadziła do zmiany perspektywy oferowanej przez Muzeum. Na przykład w 2010 roku Departament Badań i Edukacji MQB oferuje zajęcia dotyczące studiów postkolonialnych, transkolonialnych i transnarodowych, kwestii postkolonialnej w przestrzeni publicznej czy literatury afrykańskiej 50 lat po uzyskaniu niepodległości. Por. <http://www.quaibrnly.fr/en/enseignement.html> (20.03.2010).

¹⁴⁰ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą, op. cit.*

wana przez Williama Curtisa Sturtevanta, zaowocowała zmianą terminologiczną, polegającą na przedstawianiu danego systemu oczami nie zewnętrznych obserwatorów, ale „wewnętrznych uczestników-twórców”¹⁴¹. Do takich terminów, jak nauka, botanika, filozofia, estetyka zaczęto dodawać przedrostek „etno”, mający podkreślać rodzimy, tubylczy punkt widzenia: etnonauka, etnobotanika, etnofilozofia czy etnoestetyka¹⁴². Ten ostatni termin miał zastąpić skompromitowane pojęcie „sztuki prymitywnej”¹⁴³. Nowa etnografia zakwestionowała możliwość stosowania terminów sztuka, artysta, estetyka w kontekstach, w których terminy takie w ogóle nie istniały. Katarzyna Zajda podkreśla:

Tak jak większość innych ludów niepiśmiennych, społeczeństwa zamieszkujące góry i dżunglę Ameryki Południowej nie wypracowały wyszukanych kryteriów pomagających w ustaleniu estetycznych kategorii. **Pojęcie „dzieło sztuki” w wielu kontekstach okazuje się być terminem niezrozumiałym, nie tylko dlatego, że dana kultura nie dysponuje pojęciem sztuki, ale również dlatego, że cechuje ją inne podejście do samej idei „przedmiotu”.** Charakterystycznym rysem kultur amazońskich na przykład, jest prawie zupełny brak kultury materialnej, a przedmioty najczęściej wykonuje się niedbale. (...) Zdefiniowanie pojęcia „piękna” również następuje z trudnością, ponieważ piękno jest nierozzerwalnie związane ze zjawiskami pozaestetycznymi, takimi jak zdrowie, energia, zachowania moralne, a nawet niebezpieczeństwo. Ten sam przedmiot okazuje się być w jednym kontekście piękny, a w drugim nie, bowiem **piękno może się ujawniać w jakimś szczególnym momencie używania danego przedmiotu, nie jest zaś jego właściwością immanentną i niezmienną**¹⁴⁴.

Konieczne jest ponowne przemyślenie stosowanych przez muzea systemów wiedzy i władzy, które represjonują to, czego nie ma, wprowadzając do pamięci zbiorowej to, co jest. To, czego nie ma, pozostaje milczące, a my stajemy w sercu polityki historycznej, w której:

¹⁴¹ W.C. Sturtevant, *Studies in Ethnoscience*, „American Anthropologist” 1964, t. 66, nr 3.

¹⁴² Tak narodziła się np. Czarna Estetyka, mająca na celu obronę tożsamości czarnej sztuki w sytuacji zdecydowanej dominacji i częstej wrogości białej krytyki artystycznej. Zob. A. Ceynowa, *Kształtowanie się kryteriów wartościowania w amerykańskiej Czarnej Estetyce*, w: A. Ceynowa, B. Dziemidok, M. Janiak (red.), *Problematyka wartościowania w amerykańskiej filozofii i estetyce XX wieku*, Gdańsk 1995, s. 129 i nast.

¹⁴³ Por. K. Zajda, *Estetyka Indian Ameryki Południowej. Antologia*, Kraków 2007, s. 7.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 8.

(...) polityka muzealna nie może dłużej rościć sobie niepodważalnych praw do posiadania przywileju neutralności i uniwersalności. Reprezentacja jest aktem politycznym. Sponsoring jest aktem politycznym. Kuratorstwo jest aktem politycznym. Praca w muzeum jest aktem politycznym¹⁴⁵.

Ponownie ciśnie się na usta pytanie: jak dzisiejsze muzeum ma odpowiedzieć na te zarzuty? Tym bardziej trudne, że właściwie sformułowane brzmiałoby: która z osób związanych z muzeum ma odpowiedzieć na te zarzuty: dyrektor, kurator, sponsor, minister kultury, menedżer czy może sami zwiedzający, wyznaczający statystyki powodzenia wystawy? Muzeum nie ma dziś „komfortu” gabinetu osobliwości, który był tworzony od początku do końca jako wyraz możliwości finansowych, społecznych i intelektualnych swojego fundatora¹⁴⁶. Współczesne muzeum jest za to w pełni uwikłanym „przedmiotem politycznym”.

Dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, we wstępie do katalogu upamiętniającego 120 lat trwania muzeum jako placówki gromadzącej zbiory polskie i pozaeuropejskie, pisze:

Muzeum to zbiory, miejsce, w którym są gromadzone, oraz ludzie poświęcający im swoją pracę. Te trzy warunki muszą być spełnione jednocześnie, by muzeum powstało. (...) **Nowoczesne muzeum etnograficzne**, przed którym świat odsłania się w całej różnorodności kultur, a zarazem możliwości technologicznych, **staje przed koniecznością przynajmniej częściowego otwarcia niektórych do tej pory zamkniętych struktur. Także mentalnych**¹⁴⁷.

Trudno się z tym nie zgodzić. Bez przełamania zamkniętych struktur mentalnych tradycyjnie postawiony dylemat muzeum wydaje się dzisiaj nie do rozstrzygnięcia. Związane jest to z fałszywym, ale mocno utrwalonym rozdzieleniem dwóch sfer: sztuki i kultury. W rzeczywistości są one ze sobą nierozzerwalne. Kształt „świadomości zbiorowej” niezbędnej w każdej epoce, aby w ogóle było możliwe nawiązanie relacji między

¹⁴⁵ M. Ames, *Biculturalism in Exhibitions*, „Museum Anthropology” 1991, t. 15, nr 2, s. 13.

¹⁴⁶ Zwraca na to uwagę Teresa Walendziak w liście do autorki z czerwca 2011.

¹⁴⁷ A. Czyżewski, *Świat bez granic czy granice świata? Tradycja i współczesność w wizji rozwoju Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, w: A. Czyżewski (red.), *Zwyczajnie – niezwykle. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Wystawa z okazji 120-lecia Muzeum, październik 2008–lipiec 2009*, Warszawa 2008, s. 11–17.

ludźmi a dziełami sztuki, jest przecież uwarunkowany kulturowo. Clifford Geertz, antropolog interpretatywny, pisząc o sztuce jako systemie kulturowym, stwierdza:

(...) **w każdym społeczeństwie definicja sztuki nigdy nie jest całkowicie estetyczna** (...). Główny problem czystego fenomenu estetycznej mocy, niezależnie od formy i umiejętności, w jakich się pojawia, polega na tym, jak umiejscowić ją w innych typach działań społecznych, jak wpleść ją w tkaninę konkretnego wzoru życia. I to umiejscowienie, **nadanie obiektowi sztuki znaczenia kulturowego, jest zawsze sprawą lokalną**: sztuka w klasycznych Chinach czy klasycznym islamie, południowozachodnim Pueblo czy w górach Nowej Gwinei nie jest po prostu tym samym, bez względu na to, jak uniwersalne mogą być wewnętrzne jakości, które aktualizują jej emocjonalną moc (...) ¹⁴⁸.

Muzeum może jednak dzisiaj szukać odpowiedzi na przedstawione wyżej wątpliwości w filozofii zdroworozsądkowej, proponowanej przez Michaela Amesa. Niech robi to, na czym zna się najlepiej, będąc instytucją profesjonalną; niech jako taka właśnie instytucja prezentuje swój własny punkt widzenia, pozostając świadome swoich zalet i słabości; pamiętając, że może mówić **o** Innym, a nie **za** Innego, niech współpracuje z organizacjami ludzi, których kulturę-sztukę chce pokazywać i, przy tym wszystkim, niech ma świadomość, że:

Muzeum jest tylko jednym tomem w nieustannie pisanej encyklopedii kultury. Żadne muzeum ani nie jest w stanie powiedzieć wszystkiego, ani nie powinno nawet próbować udawać, że może to uczynić ¹⁴⁹.

5.4. O powinowactwie „sztuki prymitywnej” i sztuki nowoczesnej w Museum of Modern Art w 1984 roku

Bez tej wystawy nie byłoby dzisiejszej dyskusji o „sztuce prymitywnej”, ideologicznym neokolonializmie Zachodu, nowym romantycznym

¹⁴⁸ C. Geertz, *Sztuka jako system kulturowy*, w: C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Kraków 2005, s. 103.

¹⁴⁹ M. Ames, *Cannibal...*, *op. cit.*, s. 58.

orientalizmie i pułapkach postkolonializmu. Rok 1984 i moment otwarcia w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku ekspozycji zatytułowanej „*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*” („Prymitywizm w XX wieku: powinowactwo plemienności i nowoczesności”) otworzył toczącą się do dziś debatę nad tym, jak traktowana jest „sztuka prymitywna”: czy nadal wyłącznie jako „przypis” do zachodniego modernizmu, czy też jako wartość sama dla siebie? Jeśli jako wartość sama dla siebie, to jak powinna być wystawiana: jako obiekt etnograficzny zanurzony w kontekst czy też jako dzieło sztuki wolne od kulturowego tła? Czy w ogóle możemy dzisiaj mówić o czymś takim jak „sztuka prymitywna”? Każda kolejna wystawa tej sztuki staje się w pewnym sensie albo „przypisem” do MoMA 1984, albo polemiką z jej przekazem: i kontrowersyjna *Magiciens de la Terre* z 1989 roku¹⁵⁰ w Centre George Pompidou, i słynna *Art/Artifact* z lat 1988–1990¹⁵¹ organizowana przez African Art Study Centre, czy *Africa Explores: 20th-Century African Art* z 1991 roku prezentowana najpierw w New Museum of Contemporary Art, a później jeżdżąca po wielu innych centrach sztuki, czy wreszcie wystawa *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel* z 2008/2009 roku w Martin-Gropius-Bau w Berlinie. Niewielu z nich udało się uciec przed krytyką, bardzo podobną do tej, która wybuchła po wystawie w MoMA z 1984 roku.

Osadzenie wystawy w prestiżowym MoMA i zestawienie dzieł „sztuki prymitywnej” z takimi gigantami sztuki Zachodu, jak Picasso, czyli

¹⁵⁰ Zob. m.in. artykuł Thomasa McEvilleya na jej temat pt. *Global Issue*, opublikowany na łamach „Artforum” w marcu 1990, s. 19–21. Jak relacjonuje Grzegorz Dziamski: „Wątpliwości wzbudził już sam tytuł wystawy, a dokładniej, użyte w nim określenia *magiciens i la terre*, a więc *czarodzieje* zamiast *artyści* i *ziemia* zamiast *świat* – nie *artyści świata*, ale *czarodzieje ziemi*, tak jakby organizatorzy mieli wątpliwości, czy w Trzecim Świecie można mówić o artystach, czy pojęcie artysty i związana z nim ideologia nie jest wymysłem świata zachodniego, narzuconym reszcie globu, a jeśli tak, to czy «prawdziwych», «autentycznych» twórców Trzeciego Świata należy nazywać «artystami»? Wybrano zatem pozornie neutralny, a *de facto* antropologiczny, dość niejasny i bardzo niedookreślony termin *czarodzieje* i powiązano go z ziemią, a więc jakimiś mitycznymi i magicznymi siłami, których emanacją miały być prace zaproszonych do udziału w wystawie artystów («artystów») Trzeciego Świata”. G. Dziamski, *Globalizacja...*, *op. cit.*, s. 208.

¹⁵¹ Zob. artykuł kuratorki tejże wystawy, Susan Vogel, stanowiący wstęp do katalogu wystawy.

próba pokazania związków i wpływu „ożywiających” sztukę Zachodu zasad sztuki „plemiennej”, nie mogły pozostać bez echa. Jednak wystawa ta nie była odosobnionym źródłem wiedzy o prymitywizmie w ówczesnym wystawiennictwie amerykańskim. Lata 80. XX wieku na nowo uruchomiły zainteresowanie „sztuką prymitywną” w świecie tamtejszych galerii i muzeów. W ciągu dwóch lat w samym tylko Nowym Jorku można było zobaczyć co najmniej kilka wystaw poświęconych „sztuce prymitywnej”: *Northwest Coast Art* w IBM Gallery (1984), *Ashanti Gold* w American Museum of Natural History (1984), *African Masterpieces From the Musée de L’Homme* w nowo otwartym Museum of African Art (1984) oraz stałą wystawę w skrzydle Rockefellera w Metropolitan Museum of Art, otwartą dwa lata wcześniej (1982)¹⁵². Mimo to uwagę krytyków skupiła właśnie wystawa w MoMA – instytucji posiadającej niezwykle kulturową siłę (władzę) ustalania tego, co jest sztuką i kto jest twórcą¹⁵³. Jako pierwsza z cyklu i niezwykle konsekwentna w koncepcji, ekspozycja ta miała stać się symbolem „nowego otwarcia”, nowego rozdziału w narracji o „sztuce prymitywnej” wobec świata Zachodu, narracji zamkniętej od czasów publikacji Roberta Goldwatera z 1938 roku. Nic nie zapowiadało porażki. Tymczasem wystawa poniosła spektakularną klęskę, będąc jeszcze dzisiaj przywoływana jako *infamous exhibition*¹⁵⁴.

Kuratorzy wystawy, William Rubin (1927–2006), dyrektor Departamentu Malarstwa i Rzeźby MoMA w latach 1973–1988, uznany specjalista od twórczości Picassa, oraz jego asystent i późniejszy następca na stanowisku dyrektora, Kirk Varnedoe (1946–2003), zestawili 218 obiektów z Afryki, Północnej Ameryki i Pacyfiku ze 147 dziełami zachodniego modernizmu. Poszukiwania o charakterze niemalże detektywistycznym odpowiednich obiektów do wystawy zajęły cztery lata, ona sama zaś miała być podsumowaniem kariery Rubina w MoMA. Wystawie towarzyszył obszerny (około 700 stron i ponad 1000 ilustracji), gruntownie opra-

¹⁵² J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, op. cit., s. 206.

¹⁵³ Na co zwraca uwagę Fred Myers, „Primitivism”, *Anthropology, and the Category of „Primitive Art”*, w: Ch. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, P. Spyer (red.), *Handbook of Material Culture*, Londyn 2006, s. 270.

¹⁵⁴ Por. np. biogram Williama Rubina w *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionary-ofarthistorians.org/rubinw.htm> (2.03.2010).

cowany dwutomowy katalog z 19 artykułami przygotowanymi przez 15 najznamienitszych badaczy zajmujących się tym tematem¹⁵⁵.

Właśnie dlatego wystawa w MoMA skupiła na sobie największą uwagę krytyków, obrastając w liczne polemiki, dyskusje i wystąpienia. Do najcelniejszych tekstów obnażających specyfikę konstrukcji wystawy należą niewątpliwie te autorstwa Jamesa Clifforda (*Historie plemiennosci i nowoczesności*, 1984), Hala Fostera (*The „Primitive” Unconscious of Modern Art*, 1985), Sally Price (*Primitive Art in Civilized Places*, 1989¹⁵⁶) i Thomasa McEvilleya (*Doctor Lawyer Indian Chief: „Primitivism” in Twentieth-Century Art at the Museum of Modern Art in 1984*¹⁵⁷). Ten ostatni rozpętał bardzo burzliwą debatę na łamach „Artforum”, w której kilkakrotnie głos zabierali również Rubin i Varnedoe.

Mimo że każdy z wyżej wymienionych autorów ostrze swojej krytyki wymierza w nieco inne aspekty wystawy, wszyscy uderzają zwłaszcza w kuratorski pomysł ukazania powinowactwa sztuki nowoczesnej i „sztuki prymitywnej”. Stąd też ten właśnie wątek zostanie poddany głębszej analizie.

Pojęcie powinowactwa ma trzy znaczenia leksykalne: 1) podobieństwo czegoś; 2) stosunek rodzinny zachodzący między jednym z małżonków a krewnymi drugiego małżonka; 3) zdolność pierwiastków do wchodzenia ze sobą w reakcje¹⁵⁸. Tymczasem wystawowe powinowactwa, głównie pierwszego typu (podobieństwo), są używane do konotowania

¹⁵⁵ Znalazły się w nim dwa teksty Rubina, dwa Kirka Varnedoe, dwa Alana G. Wilkina i po jednym autorstwa Ezia Bassaniego, Christiana F. Feesta, Jacka Flama, Sidneya Geista, Donalda E. Gordona, Rosalind Krauss, Jeana Laude’a, Gail Levin, Evana Maurera, Jeana-Louisa Paudrata, Philippe’a Peltiera i Laury Rosenstock.

¹⁵⁶ Skrótowe przedstawienie argumentów z kart *Primitive Art in Civilized Places* jest zawarte w recenzji Sally Price z katalogu wystawy zamieszczonym w „American Ethnologist” sierpień 1986, t. 13, nr 3, s. 578–580. Argumentację Sally Price przedstawiam za tą recenzją, poglądy z jej monografii *Primitive Art...*, *op. cit.*, przedstawione są natomiast szerzej w rozdziale 2.

¹⁵⁷ „Artforum” listopad 1984, nr 23 (3). Przedruk w: B. Beckley, D. Shapiro (red.), *Uncontrollable Beauty. Toward a New Aesthetics*, Nowy Jork 1998, s. 149–156. Tam również dalsze polemiki z łam „Artforum” autorstwa W. Rubina i K. Varnedoe.

¹⁵⁸ Takie znaczenia podaje Hal Foster za *Oxford English Dictionary*, ja zaś za internetowym *Słownikiem języka polskiego*, <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2506654> (2.03.2010).

powinowactwa drugiego typu (stosunek rodzinny): iluzja optyczna, pisze Hal Foster, ma wywołać miraż (modernistycznej) Rodziny Sztuki¹⁵⁹.

James Clifford, krytykując włączenie w organizacyjną strukturę wystawy tej idei, twierdzi, że fałszywie wytworzyła przekonanie o tym, iż istnieją jakieś cechy wspólne prezentowanych dzieł, jak konceptualizm, abstrakcyjność, magiczność, rytualność, ekologizm. Tymczasem, zauważa, jedyne, co łączy dzieła „sztuki prymitywnej” z dziełami zachodniego modernizmu, to fakt, iż nie cechuje ich malarski iluzjonizm i rzeźbiarski naturalizm, które dominowały w sztuce zachodniej od czasów renesansu¹⁶⁰. Clifford zwraca też uwagę na fakt wyboru tylko tych dzieł, które potwierdzać miałyby istnienie podobieństw, przy wykluczeniu lub umiejscowieniu w odrębnej kategorii tych, które tego powinowactwa nie wykazywały (np. naturalistycznych i za to zresztą właśnie podziwianych na Zachodzie rzeźb z Ife i Beninu). Cytując tekst wprowadzający do jednej z sal wystawy:

POWINOWACTWA przedstawiają grupę obiektów plemiennych, godnych uwagi ze względu na ich **oddziaływanie na nowoczesne gusty**. (...) Wyselekcjonowane pary obiektów nowoczesnych i plemiennych ukazują **wspólne mianowniki** przedmiotów sztuki, **które wolne są od bezpośredniego wpływu**¹⁶¹.

Clifford żył z jednej strony, fakt oddziaływania pewnych obiektów plemiennych na modernistyczną sztukę to jedyna rzecz, którą z całą pewnością można powiedzieć o obiektach wystawionych na tej sali, z drugiej zaś strony, mówienie o wspólnych mianownikach ma wskazywać na **coś więcej** niż jedynie występowanie formalnego podobieństwa¹⁶². Tendencyjność wystawy pokazującej jedynie starannie wyselekcjonowane obiekty, mające potwierdzać przyjęty przez jej kuratorów:

¹⁵⁹ H. Foster, *The „Primitive” Unconscious of Modern Art*, „October” jesień 1985, t. 34, s. 53. Sformułowanie modernistyczna „Rodzina Sztuki”, *The Family of Art* jest nawiązaniem do słynnego eseju Rolanda Barthes’a z 1957 roku, dotyczącego ideologii innej wystawy w MoMA, zatytułowanej *The Family of Man* oraz eseju Jamesa Clifforda, *Historie plemienności i nowoczesności*, w: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, *op. cit.*

¹⁶⁰ J. Clifford, *Historie plemienności...*, *op. cit.*, s. 208.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 209.

¹⁶² *Ibidem*.

William Rubina i Kirka Varnedoe, punkt widzenia, a wykluczająca istnienie dużo większej liczby różnic, staje się kamykiem uruchamiającym całą lawinę zarzutów. Od podstawowych zafałszowań zestawieniowych: np. portretu *Dziewczyny przed lustrem* Picassa z „połówkową” maską Kwakiutłów, będącą raczej rzadkim typem maski w twórczości plemion Północno-Zachodniego Wybrzeża, po postkolonialną krytykę wymazania z pamięci Zachodu istnienia modernizmów i kolonialnej hybrydyczności Trzeciego (Czwartego) Świata. Kuratorzy nawet nie próbują tego ukryć. Varnedoe pisze w podsumowaniu katalogu o nowoczesnym prymitywizmie, że jest to:

(...) proces rewolucji, która zaczyna się i kończy w kulturze nowoczesnej, i z tego powodu – a nie wbrew temu – może się stale rozwijać i pogłębiać **nasz kontakt** z tym, co odległe i różne **od nas**, co stale zagraża, rodzi wyzwanie i przekształca **nasze odczucie** własnej jaźni¹⁶³.

Clifford ironizuje:

Sceptyk mógłby powątpiewać, czy nowoczesny prymitywizm wystawiany w MoMA może zagrozić czy też rzucić wyzwanie temu, co dziś stało się już **całkowicie zinstytucjonalizowanym systemem wartości estetycznych (i rynkowych)**¹⁶⁴.

W jego ocenie bardzo bogaty w materiał ilustracyjny i rozległy porównawczo katalog odnosi w rzeczywistości tylko jeden skutek, ukazując, że:

(...) żadna istotna cecha powinowactwa nie łączy świata plemiennego z nowoczesnym, a nawet że nie ma zgodnego, związanego z nowoczesnością podejścia do prymitywności, lecz raczej **pełne niepokoju pragnienie i moc Zachodu ery nowoczesnej, by kolekcjonować świat**¹⁶⁵.

Konstatację taką uprawniają i wzmacniają zresztą teksty zamieszczone w samym katalogu: krytyczny i rozbijający wystawową narrację tekst Rosalind Krauss czy odsłaniające kulisy „spotkania Starego i Nowego Świata” teksty historyczne, poświęcone przybyciu artefaktów poza-

¹⁶³ Cyt. za: *ibidem*, s. 211.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 211–212.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 212.

europijskich do Europy, autorstwa Christiana Feesta, Philippe’a Peltiera i Jeana-Louisa Paudrata.

Również Hal Foster dystansuje się od próby poszukiwania jakichkolwiek faktycznie istniejących powinowactw między „sztuką prymitywną” a sztuką modernizmu. Zauważa on jeszcze inny aspekt tego zabiegu, pominięty przez Clifforda. Powinowactwo staje się możliwe nie tylko przy kompletnym zdekontekstualizowaniu obiektów prymitywnych. Potrzebna jest jeszcze, co czynią kuratorzy, dekontekstualizacja dzieł modernistycznych. Ostateczne uwolnienie (odarcie) dzieła sztuki ze znaczenia kontekstowego i problemów ideologicznych na rzecz samowystarczalności formy ma uprawomocnić stwierdzenie:

(...) ostatecznym kryterium jest Forma, jedynym kontekstem Sztuka, podmiotem pierwotnym Człowiek¹⁶⁶.

Chociaż dzieła okresu modernizmu same w sobie mogą stanowić źródło badań, w jaki sposób postrzegano wtedy prymitywizm, wszelkie inne kontradyskursy, mogące pojawić się jako opozycyjne bądź równoległe do estetycznego dyskursu powinowactwa, zostają wyparte. W ten oto sposób pisze Foster:

(...) wystawa wyabstrahowała i odseparowała to, co nowoczesne, i to, co prymitywne, w dwa zbiory obiektów, które dopiero wtedy mogą zostać ze sobą „spowinowacone”. Po takim zredukowaniu do formy, nie dziwi to, że zaczynają wzajemnie odbijać się w szybach witryn, i aż kusi, żeby zapytać, cynicznie zresztą, czy po takim podwójnym wyabstrahowaniu, po takim podwójnym zwrocie (*tropism*¹⁶⁷) ku nowoczesnemu oświetleniu/oświeceniu¹⁶⁸, coś jeszcze pozostaje poza „powinowactwem”?
Która z części tej hipotezy-ubranej-w-wystawę (*hypothesis-turned-show*) była

¹⁶⁶ H. Foster, *The „Primitive” Unconscious...*, *op. cit.*, s. 47.

¹⁶⁷ Termin dość trudny do przetłumaczenia w tym kontekście. Proponuję termin najbliższy źródłu etymologicznemu tego słowa: tropizm (gr. *trópos* ‘zwrot, kierunek’) 1. *biol.* reakcja ruchowa roślin i niższych zwierząt pod wpływem określonych bodźców zewnętrznych. 2. zdolność organizmów do wykonywania takich ruchów; taksja. Na podstawie *Słownika wyrazów obcych* Wydawnictwa Europa, I. Kamińska-Szmaj (red.), autorzy: M. Jarosz i in.

¹⁶⁸ Foster gra angielskim słowem „światło”, „oświecenie”, włączając przed- i przyrostki w nawias: (en)light(enment). H. Foster, *The „Primitive” Unconscious...*, *op. cit.*, s. 48.

odkryciem (transkulturowych form, wewnętrznych struktur i tym podobnych),
a która (nowoczesnym) **wymysłem?**

Wypreparowany z samego siebie prymitywizm zostaje przez Zachód ostatecznie oswojony (uczyniony „swoim”) i udomowiony. Tak jak w 1492 roku targana wewnętrznymi kryzysami Europa wyrusza na poszukiwanie Innego i go podbija, zawłaszcza, kolonizuje, tak na początku XX wieku Europa, ponownie stojąca u progu kryzysu swojej tożsamości, dokonuje w stosunku do Innego „ocalenia-poprzez-zawłaszczenie”. W ten oto sposób obcy Inny staje się swojskim Identycznym lub też co najmniej Podobnym¹⁶⁹. Współczesność przynosi konieczność kolejnej zmiany, w której Podobny nie stanie się na powrót Innym, ale po prostu Różnym.

Idąc za podpowiedziami Williama Rubina i Kirka Varnedoe, odbiorca ma uwierzyć, że powstała między dziełami „sztuki prymitywnej” a dziełami modernizmu relacja jest podobna do tej, którą możemy zauważyć między dziełami okresu renesansu i antyku¹⁷⁰. Porównanie jest chybione, chociażby z tego względu, że renesans antyku był wydarzeniem **wewnątrz** kultury Zachodu, a więc tego typu twierdzenia zawłaszczają prymitywizm, wpisując go w modernizm i zaprzeczając jego fundamentalnej odmienności. Prymitywizm przez ideę powinowactwa zaczyna pełnić usługową (odświeżającą) rolę wobec zachodniej tradycji, będącej równocześnie tą, która prymitywizm stworzyła¹⁷¹. W rzeczywistości zgromadzone na wystawie obiekty „sztuki prymitywnej” nie stają się niczym więcej, jak ewolucjonistycznymi trofeami, wpisanymi w beczasową prehistorię, natomiast powinowactwo istnieje – ale jedynie z naszym własnym „wymyślanym prymitywizmem”¹⁷². Ten ostatni zawdzięczamy dwóm wielkim herosom wystawy, którzy albo na prymitywizm

¹⁶⁹ Porównanie to zaczerpnęłam od Michela Foucaulta, *The Order of Things*, Nowy Jork 1970. Posługuje się nim również Hal Foster, *The „Primitive” Unconscious...*, *op. cit.*

¹⁷⁰ Tak pisze William Rubin we wstępie do katalogu oraz Kirk Varnedoe w części poświęconej Gauguinowi w eseju *Primitivism*, tu cyt. za: H. Foster, *The „Primitive” Unconscious...*, *op. cit.*, s. 48.

¹⁷¹ Por. H. Foster, *The „Primitive” Unconscious...*, *op. cit.*, s. 49.

¹⁷² *Ibidem*, s. 52.

nas przygotowali, jak Gauguin, albo go inkorporowali, jak Picasso; artyści, którzy przemienili traumę Innego w epifanię Identycznego¹⁷³.

Czymże w końcu jest ta „kłopotliwa konstelacja” (określenie Hansa Beltinga) modernizmu i prymitywizmu, konfrontująca **historię** sztuki z czasem **teraźniejszym**? Ocaleniem „sztuki prymitywnej” przez sztukę nowoczesną, wykorzystaniem tej pierwszej czy wreszcie po prostu jej re-klasyfikacją? Clifford popiera tę ostatnią możliwość:

Ta inna historia [historia reklasyfikacji – przyp. H.S.] zakłada, że „sztuka” nie jest uniwersalną, lecz zmieniającą się, zachodnią kategorią kulturową. Fakt, że dość nagle, w czasie kilku dekad, duża klasa niezachodnich artefaktów została powtórnie zdefiniowana jako sztuka, jest taksonomicznym przesunięciem, które **domaga się krytyczno-historycznej dyskusji, a nie uczenia**¹⁷⁴.

Co więcej, moment reklasyfikacji w znamienny sposób jest jednocześnie momentem ostatecznego odchodzenia w przeszłość dotychczasowych sposobów życia twórców „sztuki prymitywnej” – ludów tubylczych. Świadomość tego nieodwracalnego procesu zanikania i zamazywania się tubylczej historii towarzyszyła także ówczesnym pierwszym antropologom. Nie bez przyczyny, konstatując fakt od co najmniej kilku dziesięcioleci dobrze znany, Bronisław Malinowski rozpoczynał swoje fundamentalne dla rozwoju antropologii dzieło z 1922 roku *Argonauści Zachodniego Pacyfiku* następującymi słowami:

Etnologia znajduje się w smutnej i absurdalnej, żeby nie powiedzieć tragicznej, sytuacji, polegającej na tym, że ilekroć zaczyna porządkować swój warsztat naukowy, wypracowywać właściwe narzędzia badawcze i chce już przystąpić do opracowywania wyznaczonych sobie zadań, **przedmiot jej badań znika z pola badawczego, i to znika z niezwykłą szybkością.** Właśnie teraz, kiedy metody i cele naukowej etnografii terenowej przyjęły właściwą formę, kiedy ludzie przygotowani do podjęcia badań terenowych rozpoczęli podróże do egzotycznych krajów i podjęli studia nad zwyczajami ich mieszkańców, ci **wymierają niemal na naszych oczach**¹⁷⁵.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 56.

¹⁷⁴ J. Clifford, *Historie plemiennosci...*, *op. cit.*, s. 213.

¹⁷⁵ B. Malinowski, *Słowo wstępne autora*, w: B. Malinowski, *op. cit.*, s. 3.

Dlaczego więc nie przyjrzeć się temu, dlaczego tak się dzieje, że moment zanikania „prymitywnych” struktur i kultur jest jednocześnie momentem doceniania „sztuki prymitywnej”? Czy przypadkiem nie jest tak, że kolonialne przywłaszczanie ziemi i ludzi, swoiste zachodnie „kolekcjonowanie świata”, rozciągnięte zostało w okresie modernizmu także na sferę estetyki? Tej „innej opowieści” odebrano bowiem na wystawie głos:

Przedstawiony tu modernizm zajmuje się jedynie artystyczną wynalazczością, pozytywną kategorią, którą można odseparować od negatywnie wartościowanego prymitywizmu, związanego z irracjonalnością, dzikością, nikczemnością, ucieczką od cywilizacji¹⁷⁶.

W rzeczywistości wystawa raczej potwierdza ustalone kryteria klasyfikowania obiektów, niż je kwestionuje. Clifford przywołuje historię istnienia dzieł „sztuki prymitywnej” w historii kultury i sztuki Zachodu: od bycia starożytnościami, pozostałościami po pierwotnym człowieku, egzotycznymi ciekawostkami czy orientalami, do momentu, w którym nagle, na przełomie XIX i XX wieku stają albo dziełami sztuki, albo „obiettami kultury”, wartymi zachowania i ocalania. Instytucjonalizacja historii sztuki i antropologii jako nauk, przez stworzenie najpierw muzeów sztuk pięknych i akademii sztuk pięknych, później zaś, w II połowie XIX wieku, muzeów kolonialnych i etnograficznych oraz pierwszych katedr etnologicznych na uniwersytetach, doprowadziła do utrwalenia przekonania o istnieniu alternatywy rozłącznego funkcjonowania pozaeuropejskich artefaktów: mogą pojawiać się one albo w ramach dyskursu estetycznego, lekceważącego kontekst kulturowy, albo w ramach dyskursu etnograficznego, w którym funkcjonują jako obiekty kultury, nie zaś sztuki. Jest jednak coś, co łączy oba te dyskursy, sprawiając, że w swej istocie w ogóle się nie różnią: przekonanie, że świat prymitywny **wymaga** zachowania, ratowania i przedstawienia. Jednakże tylko określonego momentu jego istnienia: kiedy kultura zdaje się nietknięta obcymi jej (zachodnimi) wpływami.

¹⁷⁶ J. Clifford, *Historie plemienności...*, op. cit., s. 214.

Prawdziwe, twórcze istnienie kultur i artystów plemiennych zostaje stłumione zarówno w procesie tworzenia autentycznych, „tradycyjnych” światów, jak i docenieniu tych wytworów w obrębie beczasowej kategorii „sztuki”.

Nic na Pięćdziesiątej Trzeciej Zachodniej Ulicy [adres MoMA – przyp. H.S.] nie sugeruje, że dobrą sztukę plemienną wytwarza się w latach osiemdziesiątych naszego wieku¹⁷⁷.

Modernistyczna alegoria ratowania i zbawiania „sztuki prymitywnej”, jej ocalenia przed ostateczną zagładą, połączona z natarczywym, dydaktycznym tonem wystawy, w sposób jednoznaczny kształtuje obraz świata „ludów prymitywnych”, z którym ma wyjść gość wystawy w MoMA. Świata sztuki, którego już nie ma, beczasowego, anonimowego, naznaczonego rytualnością, magicznością – ale jakże inspirującego przez to dla nowoczesnego zachodniego modernizmu, wielkodusznie ocalającego „świat prymitywny”. Prymitywizm staje się widoczny i, dotychczas niemy, uzyskuje głos wyłącznie jako impuls dla odrodzenia sztuki Zachodu, gdy tymczasem:

Historyczne kontakty i „zanieczyszczenia”, będące również częścią pracy etnograficznej – które mogą sygnalizować życie, a nie śmierć społeczności – są systematycznie wykluczane¹⁷⁸.

Chociaż uwaga ta pada w tekście w odniesieniu do dedykowanej Margaret Mead Hall of Pacific Peoples, zaprojektowanej w American Museum of Natural History, pozostaje aktualna i dla wystawy w MoMA, i dla tysięcy innych wystaw w muzeach etnograficznych, nie wspominając o muzeach sztuki. Co i kto decyduje ostatecznie, które obiekty mają trafić do muzeum sztuki, a które do muzeów etnograficznych? Na marginesie Clifford przywołuje wypowiedź Christiana Feesta, wskazującego na to, że o wiele łatwiej pozyskać można dużo większe fundusze na wystawy poświęcone sztuce, niż na te poświęcone kulturze...¹⁷⁹

Cała lista zarzutów pod adresem powinowacenia Innego świadczy o jednym: koncepcja wystawy, w świetle funkcjonującej ówczesnie już

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 217–218.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 219.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 221.

od co najmniej kilku dobrych lat, jeśli nie dziesięcioleci, krytyki postkolonialnej, etnoestetyki, świadomości procesów globalizacyjnych, była anachronicznym w swej istocie, neokolonialnym zawłaszczeniem „sztuki prymitywnej”, dokonującym się pod płaszczykiem ocalania i ratowania.

Jałowa rozpacz nad światem, którego **już** nie ma, ma się jednak nijak do rzeczywistości, w której nieustannie trwają twórcze procesy, niezależnie od tego, czy zachodni kurator sztuki lub kultury uzna je za godne umieszczenia w szklanej gablocie z etykietką¹⁸⁰. Tylko jeden, niewielki element wystawy naprowadza na trop poszukiwania tych innych przynależności:

Niewielki tekst przełamuje zakłęcie. Specjalny napis wyjaśnia nieobecność figurki boga wojny Zuni, która znajduje się obecnie w berlińskim Museum für Völkerkunde. Dowiadujemy się mianowicie, że w późnym etapie przygotowań do wystawy organizatorzy z MoMA zostali poinformowani przez autorytety naukowe, że lud Zuni uważa każdy publiczny pokaz swoich bogów wojny za akt świętokradztwa¹⁸¹.

Ten mały wyłom w kanonicznym przedstawieniu powinowactw prymitywizmu i nowoczesności staje się na wystawie pretekstem do wskazania prawdziwego świata, który **nadal** istnieje, choć jakże inny od tego, jakim chciałby go widzieć Zachód.

Mimo że autorzy MoMA zdawali sobie sprawę z ograniczeń wystawy i zwracali uwagę, że do pokazania wielu spraw nie roszczą sobie pretensji, to jednak wykluczyli właściwie wszystko, co podważałoby fałszywie spójny obraz powinowactwa.

¹⁸⁰ Rozpacz ta silnie przebija także z „retoryki ocalenia” w słynnym *Smutku tropików* Claude’a Lévi-Straussa. Jednak opublikowanie w 1955 roku „fatalistycznej wizji chyłącego się ku upadkowi egzotycznego świata, który swoją autentyczność lokalizuje w przeszłości”, jest mocno problematyczne. Pisze Hal Foster: „wyrzuty sumienia z powodu utraconego tam prawdziwego Innego łatwo mogą się przerodzić w reakcję przeciwko problematycznemu Innemu, którego łatwo znaleźć tutaj. (...) Nie ma wątpliwości, że w epoce wojen wyzwoleniczych od Algierii po Wietnam ta dyskusja była dla Innego okrutną farsą jako bardzo spóźnione zainteresowanie po wielu dekadach kolonialnej przemocy”. H. Foster, *Powrót realnego...*, *op. cit.*, s. 251.

¹⁸¹ J. Clifford, *Historie plemiennosci...*, *op. cit.*, s. 225.

Wystawa jest w najlepszym razie historyczną opowieścią o pewnej chwili w tym nieubłaganym procesie. Efektem końcowym zaś jest uczucie klaustrofobii. (...) **Re-lacja władzy, w obrębie której jedna część ludzkości może wybierać, oceniać i kolekcjonować czyste wytwory innych, wymaga krytyki i zmiany.** To niemałe zadanie. Nim to jednak nastąpi, można przynajmniej próbować wyobrazić sobie ekspozycje, które uwydatniają „zanieczyszczone”, „nieautentyczne” wytwory dawnego i obecnego życia plemiennego, wystawy które byłyby radykalnie heterogeniczne w swej globalnej mieszaninie stylów; wystawy, które mieściłyby się na obszarze szczególnych połączeń międzykulturowych; wystawy, na których natura pozostaje „nienaturalna”, wystawy, na których zasady włączenia obiektów są w sposób otwarty kwestionowane¹⁸².

Podążając tropem muzeum jako instytucji sprawowania władzy i kuratorskiej „przemocy symbolicznej”, Thomas McEvelley pisze:

Można podejrzewać, że **dla Rubina MoMA ma w sobie coś z kościoła albo państwa.** Jest to świątynia do promowania i do bronięcia z namiętym poświęceniem – świątynia formalistycznego modernizmu¹⁸³.

McEvelley, chwając robiące wrażenie naukową dokładnością zaplanowanie katalogu i wystawy, zarzuca równocześnie kuratorom ideologiczne wypaczenie jej treści. Doskonałe, i często niezależne, eseje zawarte w katalogu są uwięzione w ideologicznej ramie długiego eseju wprowadzającego i przedmowy Rubina oraz przedmowy i rozdziału zamykającego katalog, napisanych przez Kirka Varnedoe. Celem stojącym za wystawą jest udowodnienie, że estetyczne kanony modernizmu są uniwersalne, niewinne, wolne i obiektywne – co ma potwierdzać ich powinowactwo ze „sztuką prymitywną”. McEvelley uwypukla założenie kuratorów, że ludzki geniusz jest wszędzie taki sam, wszyscy wybitni artyści w końcu, zdaniem Rubina, rozwiązują w swojej twórczości jakieś problemy estetyczne, a to co ich różni, to **poziom uświadomienia** sobie tego faktu (mniejszy, znikomy w przypadku artystów prymitywnych)¹⁸⁴.

Kontynuując ten wątek, McEvelley zauważa, iż wystawa ma pokazać wspólną podstawę twórczości (wspólny mianownik, na który zżymał

¹⁸² *Ibidem*, s. 230–231.

¹⁸³ T. McEvelley, *Doctor Lawyer...*, *op. cit.*, s. 150.

¹⁸⁴ W. Rubin, *op. cit.*, s. 334.

się także Clifford) – tytułowe powinowactwo i dochodzenie do **tych samych** rozwiązań estetycznych w sposób **niezależny** przez wszystkich artystów, w oderwaniu od ich kultury. Wiele wysiłku poświęcono w związku z tym dowiedzeniu tezy, że artyści Zachodu byli już na drodze do odnalezienia form podobnych do prymitywnych, kiedy spotkali się ze „sztuką prymitywną”. Nawet gdyby to spotkanie nie nastąpiło, sami doszliby do tych form¹⁸⁵. Przykładem potwierdzającym tezę Rubina ma być *Głowa ptaka* Maxa Ernsta, która w swej formie jest bardzo podobna do określonego typu masek Tusyan z Górnej Wolty, mimo że podobieństwo jest, zdaniem Rubina, przypadkowe, gdyż żadna maska tego typu nie pojawiła się w Europie przed II wojną światową. McEvelley ripostuje: przypadkowość podobieństwa powinna móc zakwalifikować te prace do innej kategorii niż powinowactwo. Fakt włączenia ich razem może raczej potwierdzać coś zupełnie innego: czyniąc *argumentum ex silentio* podstawą założenia, że takich masek nie było (bo Rubin i jego badacze takich nie odnaleźli), tak naprawdę równoważnym czynimy wniosek zupełnie przeciwny – iż prawdopodobnie takie maski mogły znajdować się w Europie w latach 30. XX wieku, mimo że nie ma dziś potwierdzających to dokumentów. Podobny tok rozumowania przejawia się w poszukiwaniu przez podobieństwo powinowactwa w przypadku Picassa i masek Kwa-kiutłów, choć przecież jest oczywiste, że:

Modernistyczni artyści wcale nie musieli oglądać obiektów dokładnie podobnych do tych, które sami stworzyli, aby czerpać z nich inspirację¹⁸⁶.

To logicznie oczywiste założenie, podważające końcowy efekt, który z odpowiednią mocą powinien wybrzmieć w świadomości widza – a mianowicie, że powinowactwo nie jest wynikiem inspiracji czy zapożyczeń, ale dowodem na to, że problemy estetyczne są wszędzie **w taki sam lub bardzo podobny sposób** przewyciężane przez geniusz jednostki – musiało zostać przez kuratorów wystawy wykluczone.

Jak zresztą została wykluczona cała antropologiczna wiedza o sztuce. Podejście etyczne, nie zaś emicjne, święci tu swoje triumfy w całej

¹⁸⁵ W. Rubin, *op. cit.*, s. 327; T. McEvelley, *Doctor Lawyer...*, *op. cit.*, s. 341.

¹⁸⁶ T. McEvelley, *Doctor Lawyer...*, *op. cit.*, s. 342.

okazałości, mimo że w 1984 roku dawno się zdezaktualizowało. W rzeczywistości wystawa w MoMA jest jedynie pięknym uzupełnieniem pracy Goldwatera z lat 30. XX wieku, utrzymanym w tym samym duchu. O ile jednak praca Goldwatera jest w sposób naturalny „dzieckiem swojej epoki”, o tyle praca Rubina, wykonana 50 lat później w tym samym duchu, jest anachroniczna¹⁸⁷.

„Prymitywizm” ukazuje sposób, w jaki nasze instytucje kulturalne traktują obce kultury, ujawniając, że jest to nadęty etnocentryczny subiektywizm wchłaniający takie kultury i ich przedmioty (...) **wystawa ta ukazuje zachodni egotyzm wciąż tak samo nieopohamowany, jak w stuleciach kolonializmu i pamiątkarstwa**¹⁸⁸.

Sally Price w charakterystycznym dla siebie ironicznym stylu pisze o Rubinie, który „jednym serdecznym uściskiem” zagarnia do wspólnej kategorii powinowactwa dzieła „sztuki prymitywnej” i dzieła sztuki modernistycznej, lekko przechodząc do porządku nad wszelkimi odmiennościami, które mogłyby podważyć stworzoną przez niego wizję. „Sztuka prymitywna”, „uratowana” przez Rubina od żmudnych kontekstualizacji, kurzu i ciemności muzeum etnograficznego, może się teraz „kumulować” z największymi dziełami sztuki Zachodu w miejscu znanym z „zagęszczenia tyleż wspaniałych futer i perfum, co sztuki”¹⁸⁹. Co gorsza, w ocenie Price, Rubin nie tyle w sposób jawny prezentuje wyłącznie obraz „sztuki prymitywnej” widziany oczami Zachodu (to stwierdza zresztą sam wprost¹⁹⁰), co ten obraz **poprawia**, zauważając niezgodności w tym, że artyści okresu modernizmu kolekcjonowali jako „sztukę prymitywną” także obiekty sztuki prekolumbijskiej (sztuka Azteków, Olmeków, Inków), traktując je na równi z tymi obiektami, które w ocenie Rubina jako jedyne nadają się do zakwalifikowania do kategorii „sztuka prymitywna” (podczas gdy sztuka prekolumbijska **powinna** zostać włączona do tej samej kategorii, co sztuka starożytnego Egiptu czy Persji,

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 345.

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 60. Tłum. tego fragmentu za: C. Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, Poznań 2004, s. 93.

¹⁸⁹ S. Price, *Review of the „Primitivism” in 20th Century Art*, „American Ethnologist” sierpień 1986, t. 13, nr 3, s. 579.

¹⁹⁰ Katalog wystawy, t. 1, s. 74. Za: S. Price, *Review of the „Primitivism”...*, *op. cit.*, s. 579.

mającej nosić nazwę raczej „sztuki archaicznej” niż „prymitywnej”). Retoryka oczywistości i niechęć do uwzględnienia opinii antropologów (odrzucających w ocenie Rubina kryteria estetyczne jako „nienaukowe i przez to obce ich dyscyplinie”¹⁹¹) w efekcie prowadzi do wrzucenia do jednego worka, w dowolnej kolejności i porządku, sztuki różnych kultur, poddanych jedynie reżimowi tego, co się na ich temat wydaje kuratorowi wystawy¹⁹².

Rubin, pisząc we wstępie do katalogu, że liczy, iż mimo swej obszerności, będzie to dopiero początek rozważań nad prymitywizmem¹⁹³, że kurator nie jest nigdy w stanie do końca przewidzieć efektu stworzonego przez siebie zestawienia¹⁹⁴, że organizuje się takie wystawy po to też, aby zobaczyć, co się wydarzy¹⁹⁵, mimo wszystkich tych zastrzeżeń zapewne nie spodziewał się, że odniesie w tym względzie aż taki „sukces”. Sądząc po odpowiedziach, jakich udzielał na miazdzącą krytykę wystawy, musiał czuć się co najmniej niezrozumiany, jeśli nie niesprawiedliwie potraktowany. Wymogi obiektywności naukowej każą przywołać w tym miejscu choć kilka fragmentów, które powinny zostać poczytane na jego korzyść i które pozwalają przy uczciwym potraktowaniu, dostrzec jego świadomość tego, co wystawa ukazuje i co zaczyna dziać się przy założonym przez niego zestawieniu¹⁹⁶.

Rubin podkreśla fakt, że sam termin „prymitywizm” jest wybitnie etnocentryczny, dlatego powoduje, że w rzeczywistości odnosi się nie tyle do obiektów plemiennych, co do zachodniego zainteresowania nimi i reakcji na nie. Prymitywizm jest w tym sensie (i tak ukazany jest na

¹⁹¹ Katalog wystawy, t. 1, s. 21; za: *ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ W. Rubin, *Modernist Primitivism 1984*, wstęp przedrukowany ze skrótami od redaktorów w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003, s. 315–334, tu s. 315 i nast.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 328.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Pełne odpowiedzi kuratorów na głosy krytyczne zamieszczone zostały w „Art in America” maj 1985, s. 11–21 (K. Varnedoe, *On the Claims and Critics of the „Primitivism” Show*) oraz na łamach „Artforum” z lutego 1985 (pełne pasji listy Williama Rubina oraz Kirka Varnedoe nadesłane w odpowiedzi na artykuł Thomasa McEvilleya, wraz z jego kolejną odpowiedzią na nie).

wystawie) aspektem historii sztuki nowoczesnej, nie zaś samej sztuki plemiennnej. Można go raczej porównać z „japonizmem”, który przecież również nie tyle odnosi się do sztuki i kultury Japonii, co do europejskiej nią fascynacji¹⁹⁷. Oczywiście jest dla Rubina, że prymitywizm jest nie tyle wiedzą, co pewnym mitem, wygenerowanym przez pierwszych podróżników mających styczność ze światem egzotycznym. Celem założonym przez Rubina jest również pokazanie, że ewolucjonistyczne założenia są absurdalne, bo „sztuka prymitywna” i sztuka nowoczesna są spowinowacane przez geniusz twórczy, który objawić się może wszędzie, niezależnie od kultury, czasu i cywilizacji.

Mimo że Rubinowi nie można zarzucić powierzchowności spojrzenia, nie można również nie zauważyć jego osobistego nastawienia do „sztuki prymitywnej”, które, mimo całego podjętego trudu, słusznie wzbudziło żarliwą krytykę. Nie można bowiem przejść do porządku dziennego nad jego opiniami świadczącymi, że jako muzealny Kurator-Dyrektor pozostał głęboko zakorzeniony w poglądach epoki modernizmu, którą tak dobrze poznał i tak bardzo ukochał¹⁹⁸:

Jest mimo wszystko czasami smutne to, że tradycyjna sztuka plemienna była raczej kolektywną niż indywidualną kreacją, pociągającą za sobą nieustannie powtarzanie określonej formuły, do której jednostkowy rzeźbiarz wnosił niewiele poza rzemieślniczymi umiejętnościami. (...) Moje własne doświadczenie z tą sztuką, przeciwnie, potwierdziło przypuszczenie, że **dobra sztuka jest tworzona wyłącznie przez utalentowane jednostki. (...) O ile narodziny bardzo utalentowanego artysty są rzadkim przypadkiem w każdej cywilizacji, tylko niektóre kultury zapewniają możliwości dla jego czy jej rozwoju (...) Ogólnie niski poziom jakości większości sztuki plemiennnej – przynajmniej tej zachowanej na Zachodzie – ma wiele wyjaśnień...¹⁹⁹**

Wśród tych wyjaśnień nie pojawia się jednak diagnoza kolonializmu, który niszczył struktury społeczne, w wielu przypadkach doprowadził do

¹⁹⁷ W. Rubin, *Modernist Primitivism...*, *op. cit.*, s. 319.

¹⁹⁸ W MoMA karierę Rubina rozślawiły wystawy Cézanne’a z 1977, Picassa z 1980 i Giorgia de Chirico z 1982 roku. Jeśli chodzi o Picassa, to Rubin był uznawany za jednego z największych specjalistów od jego twórczości.

¹⁹⁹ W. Rubin, *Modernist Primitivism...*, *op. cit.*, s. 323.

anomijnego rozkładu całych grup i plemion, z którego wiele z nich, jak „udomowieni” w rezerwach Aborygeni czy Indianie amerykańscy, do dziś się nie podniosło²⁰⁰. Zachód pojawia się tu jako ten, który „ocalił” najlepsze dzieła „sztuki prymitywnej” i to dopiero dzięki niemu tubylcze władze państw postkolonialnych zaczęły doceniać artystyczną wartość starszych obiektów i traktować tę sztukę jako skarb narodowy²⁰¹.

Kolejnym tropem wyjaśniającym zacieklą krytykę skierowaną pod adresem Rubina jest jego niezrozumienie i niedocenienie środowiska antropologicznego, pod którego adresem wypowiada się w paru miejscach niezbyt pochlebnie, wykorzystując równocześnie te fragmenty do podkreślenia swojej wybitnej roli i znawstwa. Modelowy jest następujący fragment:

Antropolodzy, zwłaszcza ci, którzy uważają charakteryzowanie obiektów plemiennych jako sztuki za irrelevantne dla ich zainteresowań, często piszą tak, jak gdyby tylko te składniki, które mogą zostać naukowo zweryfikowane i antropologicznie zwerbalizowane, miały znaczenie. Zainteresowania historyków sztuki w sposób naturalny obejmują estetyczny i ekspresyjny potencjał wielu tych obiektów. **Ogólnie rzecz biorąc, artyści zazwyczaj uznają tylko bezpośrednie zrozumienie tego ostatniego** [potencjału estetycznego – przyp. H.S.] **za mające prawdziwe znaczenie**. Przykładem może być tu uwaga, którą Picasso podzielił się ze mną na temat tego efektu: „Wszystko, co muszę wiedzieć o Afryce, jest w tych obiektach”²⁰².

W odpowiedzi na to celnie spointował swój artykuł Thomas McEvelley:

Potrzeba czegoś więcej niż tylko koneserstwa, aby uczynić wystawę wielką²⁰³.

Ostatnie zdania recenzji katalogu autorstwa Sally Price są esencją zgryźliwości, ale niech mimo to posłużą za podsumowanie całego krytycznego wątku o prymitywizmie w MoMA w 1984 roku:

²⁰⁰ Zob. np. reportaż na temat Aborygenów Mateusza Marczewskiego, *Niewidzialni*, Wołowiec 2008.

²⁰¹ W. Rubin, *Modernist Primitivism...*, *op. cit.*, s. 325.

²⁰² *Ibidem*, s. 331–332.

²⁰³ T. McEvelley, *Doctor Lawyer...*, *op. cit.*, s. 349.

Możemy być wdzięczni Williamowi Rubinowi w szczególności za to, że śpiewa tak głośno, kiedy fałszuje, i że przedstawia swoją arię w tak wspaniałym i centralnie usytuowanym teatrze. Sprawił bowiem, że nawet potencjalnie życzliwi członkowie publiczności słyszą i analizują dźwięki, które nie brzmią prawdziwie. **Katalog Rubina – wraz z całą serią odpowiedzi, które wywołał – jest lekturą, której nikt zainteresowany sztuką nowoczesną lub obrazami Innego nie może zlekceważyć**²⁰⁴.

Wystawa w MoMA w 1984 roku ugruntowała wśród jej krytyków przekonanie, że nowoczesny prymitywizm jest sprawą wyłącznie Zachodu (pisał o tym wprost Rubin w katalogu do wystawy), ale takie podejście nie jest możliwe do obrony w końcu XX wieku. Zachód sam na siebie zastawił pułapkę, wytwarzając zasadniczo dwa systemy „udomowienia” obiektów pozaeuropejskich: albo przez kryterium „osobliwości” (odmienności poszukiwanej i wyjaśnianej przez antropologa), albo przez kryterium „piękna” (i twórczego geniuszu objaśnianego przez historię sztuki). Dlatego nadal włączamy je albo do muzeów etnograficznych, gdzie pozostają zazwyczaj anonimowym produktem skontekstualizowanej kultury, albo wystawiamy w muzeach sztuki, gdzie mają, po ujawnieniu tożsamości swego twórcy, funkcjonować jako estetyczne dzieła ludzkiego geniuszu. My sami zbyt rzadko znajdujemy w sobie siłę lub wyobraźnię, aby oddać głos jakże przecież pięknie dotychczas milczącym obiektom. Kolejne próby podjęcia tego wyzwania i przeformułowania metod wystawiania jedynie to potwierdzają. Jednakże „sztuka prymitywna” wcale nie chce ulec bez walki któremuś z tych modeli. Jest bardzo możliwe, że stoimy w obliczu zmiany, w której:

To co na dole będzie na górze. Możliwe, że talia kart zachodniej historii sztuki została rzucona w powietrze – że **są teraz nieznanne elementy w grze, elementy niepozostające pod żadną szczególną kontrolą**²⁰⁵.

²⁰⁴ S. Price, *Review of the „Primitivism”...*, *op. cit.*, s. 580.

²⁰⁵ T. McEvilley, *Global Issue*, przedruk z „Artforum” w: J. Flam, M. Deutch (red.), *op. cit.*, s. 401.

Podsumowanie

„Sztuka prymitywna” jako sposób (samo)oglądania Innego

*Inny to zwierciadło, w którym się przeglądam czy
– w którym jestem oglądany, to lustro, które mnie
demaskuje i obnaża...*

Ryszard Kapuściński¹

Skąd przychodzimy?²

Człowiek jest istotą zbierającą (*homo colligens*), istotą gromadzącą o niepoohamowanym instynkcie oglądania³. Jest nim w takim samym stopniu, w jakim jest także istotą myślącą (*homo sapiens*), wędrującą (*homo viator*) i kochającą zabawę (*homo ludens*). Kolekcjoner jest zarazem prototypem odkrywcy i zdobywcy (*homo conquirens*), jak i ziemskim odbiciem Wielkiego Klasyfikatora (*homo classificans*), wiedzionego encyklopedyczną ambicją nazwania i pogrupowania (a przez to wzięcia w posiadanie) dostępnego jego poznaniu świata⁴. Znany „zbieracz”, znawca i miłośnik

¹ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 72.

² Korzystam tutaj z tytułu jednego z najsłynniejszych tahitańskich obrazów wspomnianego tak często Paula Gauguina: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?* (Museum of Fine Arts, Boston). Pytania, które postawił w tytule swego dzieła Gauguin, Hal Foster uznał za kluczowe pytania modernizmu – epoki, która wprowadziła „sztukę Innego” na salony. Kluczowe, bo to modernizm mierzy się ze swoją tożsamością, rozpoczyna też bardziej świadomą refleksję nad tym, kim jest Inny. Pytania te pozostają aktualne zarówno w kontekście prowadzonych tu rozważań, jak i dla całej epoki pomodernistycznej. Zob. H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass. 2004, s. 51, także H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 240.

³ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 18.

⁴ *Ibidem*, s. 67.

sztuki, profesor Andrzej Ryszkiewicz, o kolekcjonerskim przeznaczeniu człowieka pisał tak:

Zbierać zacząłem, skoro tylko wyszedłem z wózka i na czworakach przemierzałem olbrzymie płaszczyzny podłóg niedzisiejszych mieszkań. Jak tylko sięgam pamięcią – wciąż coś kolekcjonowałem, zapalałem się, przywiązywałem do myśli o moich skarbach, myszkowałem, gdzie się dało i triumfalnie powiększałem „utrapiiony śmietnik”, wg oceny rodziców i domowników⁵.

Przez stulecia badania nad kolekcjonerstwem koncentrowały się na badaniu zawartości kolekcji. Współcześnie skupiają się na badaniu samego procesu kolekcjonowania, jego społeczno-kulturowego kontekstu i narzędzi, jakie ten proces powołuje do uporządkowania samego siebie: gabinetów osobliwości czy współczesnych kolekcji prywatnych i muzealnych. W ten sposób dokonano się także przejście: od będącego domeną tradycyjnie rozumianej historii sztuki przedmiotu do będącego obiektem zainteresowania szeroko rozumianych studiów nad kulturą (w tym kulturą wizualną) podmiotu – a tym samym uwaga skupiać się zaczęła na sposobach, w jakie (szeroko pojęte) dzieła sztuki sytuują swoich twórców i odbiorców we wspólnych sieciach, łączących znaczenia kulturowe i relacje władzy⁶.

Proces kolekcjonowania „sztuki prymitywnej” przez Zachód jest częścią procesu jej zawłaszczania, w którym kolejno dochodzi najpierw do jej odkrywania (w gabinetach osobliwości przez panującą kulturę ciekawości), następnie do osvajania (przez kolonialne klasyfikowanie, opisywanie, analizowanie) i, wreszcie, do udomowienia (przez ostateczne **umiejscowienie** w muzeum sztuki lub muzeum etnograficznym) „sztuki prymitywnej”. Wtedy nareszcie obiekt traci „przykry charakter obcości”⁷. Pozostaje pytanie, czy aby na pewno?

Samo kolekcjonowanie jawi się dziś jako proces transkulturowy, zachodzący w każdym społeczeństwie, choć przybierający różnorodne formy

⁵ A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 252.

⁶ Por. A. D’Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 98.

⁷ Sformułowanie Aloisa Riegla w kontekście poszukiwania dla określonego dzieła sztuki miejsca w historii sztuki, cytowane przez Marię Poprzęcką w: *Miejsce dzieła*, w: M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (red.), *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone*, Lublin 1999, s. 22.

i włączający (lub wyłączający) odmienne przedmioty ze względu na zróżnicowane kryteria i sposoby wartościowania. To, co łączy nas wszystkich, to życie w świecie przedmiotów, którym nadajemy znaczenie. To, co nas dzieli, to charakter tych przedmiotów i nasz do nich stosunek, „społeczne życie rzeczy”⁸. Niektóre z tych przedmiotów zyskują przez swoje „życie społeczne” znaczenie szczególne, choć niekoniecznie wszędzie zyskują miano „sztuki”, która jest przecież pojęciem wynalezionym lokalnie. Motywy kolekcjonowania mogą być oczywiście różne⁹. Znaczenie, jakie nadaliśmy niektórym przedmiotom, kwalifikując je jako „sztukę prymitywną”, mówi więc o tym, czym te przedmioty są **dla nas**. Stają się w ten sposób zwierciadłem, w którym oglądamy znaczenia, jakie im przypisaliśmy, a przez to – nas samych. Obiekty, którym nadaliśmy miano „sztuki prymitywnej”, dają nam możliwość oglądu siebie **za pośrednictwem** Innego:

Naszym przedmiotem wiedzy nie jest nigdy swojskość lub odmienność, ale tylko tożsamość obserwatora, który odtwarza obraz siebie i obraz innego¹⁰.

Nie ma jednej narracji, zdolnej objąć życie społeczne „sztuki prymitywnej” w świecie Zachodu. Jednakże prześledzenie choćby kilku wątków uczy patrzeć bardziej świadomie na oficjalny dyskurs historii sztuki. Sposób „uprawiania” historii w świecie sztuki wiąże się bezpośrednio z zabiegiem czasoprzestrzennego umiejscawiania dzieła przez odnajdywanie jego przynależności do określonego stylu. Styl zaś stał się kategorią wynalezioną na potrzeby historii sztuki¹¹, i to, dodajmy, zachodniej historii sztuki, która:

⁸ A. Appadurai (red.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Nowy Jork 1986.

⁹ Pisze o nich np. Ruth Formanek, *Why They Collect: Collectors Reveal Their Motivations*, w: S.M. Pearce (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Londyn 1994, s. 327 i nast.

¹⁰ E. von Alphen, *The Other Within*, w: R. Corbey, J.T. Leerssen (red.), *Alterity, Identity, Image. Self and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam 1991, s. 15. Za: J.J. Pawlik, *Egzotyzm – wątpliwy zachwyty odmiennością*, w: P.A. Sokołowski (red.), *Misje w XIX wieku*, Pieniężno 2008, s. 44.

¹¹ M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 23.

(...) skłania się raczej ku znaczeniowym konstrukcjom, umiejscowionym sensom, zamkniętym interpretacyjnym układom, niż ku otwartym na wszystkie odczytania grom z tekstem. Trwa w przekonaniu, że istnieje stabilne, potencjalnie możliwe do odkrycia znaczenie¹².

Jednak dla każdego miłośnika sztuki, zwłaszcza dla historyka sztuki, otwartość na inne systemy estetyczne, inne systemy wartościowania i odmienne znaczenia może okazać się wyzwalająca: z myślowych kolein, z rekwizytorni znanych emocji, sądów i gustów. Maria Poprzęcka pisze:

Byłoby zubożeniem nas samych, gdybyśmy wymagali, aby wszystkie dzieła były zgodne z naszym systemem wartości. Byłoby zubożeniem, gdyż to właśnie sztuka pozwala nam rozszerzyć nasze upodobania i nasze zrozumienie na rzeczy lub zachowania, które przekraczają granice danej kultury czy danego systemu wartości. (...) Uważać siebie samego za jedyną miarę – to nierealistyczne, i próżne. **Błąd może leżeć w nas, to my możemy być niezdolni – z różnych przyczyn – do przyjęcia dzieła.** I jeśli weźmiemy pod uwagę taką możliwość, przestaniemy być całkowitymi relatywistami i subiektywistami. **To nie my sprawdzamy arcydzieła, to one nas sprawdzają**¹³.

Jak wypadamy jako Zachód w „teście” ze „sztuki prymitywnej”? W wiekach XVI, XVII i XVIII artefakty pozaeuropejskie często były włączane do rozmaitych kategorii tworzonych przez kolekcjonerów w swoich gabinetach, co świadczy o tym, że obiekty te nie były traktowane jako „osobliwości” wyłącznie ze względu na swoje pochodzenie (co staje się ich udziałem dość paradoksalnie później, w XIX wieku, a często także w XX i XXI). W wielu przypadkach pod uwagę były brane te same kryteria, co w przypadku osobliwości europejskich: kunsztowność wykonania, drogocenny materiał, rzadkość, umiejętność zadziwienia widza. Przeczy to bezwzględnej tezie, że były one, ze względu na swoich twórców („artystów prymitywnych”), traktowane jako „prymitywne”. Wręcz przeciwnie, często miały stanowić zadziwiający dowód na powszechne istnienie ludzkiego talentu, *ingenium*, artystycznego kunsztu. „Równouprawnienie” wszystkich kolekcjonowanych przedmiotów, poddanie ich jednemu kryterium – rzadkości i osobliwości, niewątpliwie może stano-

¹² *Ibidem*, s. 29.

¹³ M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 65–66.

wić przyczynek do włączenia nowego wątku do badań nad spotkaniem dwóch światów. Tym razem, przynajmniej w dziejach kolekcjonerstwa, ocalającego Nowy Świat od jednoznacznie negatywnej jego wizji jako zniszczonego i podporządkowanego Staremu Kontynentowi.

Jednocześnie musimy pamiętać, że korzenie europocentryzmu, powiązane z przekonaniem o wyższości cywilizacyjnej Zachodu, sięgają właśnie XVI wieku. Należy więc z pełną ostrożnością formułować tezy na temat charakteru spotkania dwóch światów, w tym akurat miejscu zawężonego do „spotkania w kolekcjach”. Wątpliwa wydaje się możliwość sformułowania zadowalającego podsumowania: to, co prawdziwe w przypadku jednych kolekcji, nie sprawdza się w odniesieniu do innych. Tak jak procesu kolekcjonowania nie można objąć jedną definicją, tak jak niemożliwe jest stworzenie jednolitej definicji kolekcjonera, tak też niemożliwe jest jednoznaczne wskazanie, w jaki sposób były traktowane artefakty pozaeuropejskie w pierwszych kolekcjach europejskich.

Nie jest również tak, że egzotyczne istnieje i musi zostać odkryte. Wręcz odwrotnie, dopiero odkrycie konstytuuje to, co egzotyczne. Kluczowe jest to, kto odkrywa, kto tworzy definicję tego, co egzotyczne¹⁴. Tak właśnie prezentuje się obecność „sztuki prymitywnej” w XIX-wiecznej Europie, zafascynowanej egzotyką, której symbolem stają się ówczesne peryferia świata zamieszkiwane przez ludy tubylcze. Obok „sztuki prymitywnej” pojawia się sam prymitywizm, który:

(...) rozciąga się daleko poza sztukę: jest fantazją, w rzeczywistości całym zbiorem fantazji dotyczących powrotu do korzeni, ucieczki do natury, wyzwolenia instynktów i tym podobnych, które projektowane były na kultury plemienne rasowo „innych”, zwłaszcza w Oceanii i Afryce. (...) Tak, jak wcześniejsze powroty *wewnątrz* sztuki Zachodu (np. romantyczne odkrycie sztuki średniowiecznej w XIX wieku przez takich artystów jak prerafaelici), te prymitywistyczne pobyty *poza* sztuką Zachodu miały charakter strategiczny: jawiły się jako oferujące drogę nie tylko do przekroczenia starych akademickich konwencji w sztuce, ale również do rozgłoszenia nowych stylów awangardy (np. realizmu, impresjonizmu, neoimpresjonizmu), które uznawano za zbyt zajmujące się ściśle modernistycznymi tematami lub czysto percepcyjnymi problemami¹⁵.

¹⁴ Zob. P. Mason, *Infelicitities. Representations of the exotic*, Baltimore–Londyn 1998, s. 1.

¹⁵ H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, anti-modernism, postmodernism*, Londyn 2004, s. 64.

Prymitywizm staje się postawą Zachodu wobec świata pozaeuropejskiego, nacechowaną przekonaniem o cywilizacyjnej wyższości, pomieszanym z tęsknotą za „rajem utraconym” i życiem w jedności z naturą. Jak Saidowski orientalizm, mówi więcej o mentalności samego Zachodu niż o rzeczywistości niezachodnich kultur i cywilizacji. Jednocześnie wywołuje pragnienie upodobnienia do Innego: w przypadku Zachodu przez powrót do „raju utraconego”, w przypadku świata kolonii – przez próbę „doścignięcia” zachodniego raju, do którego zakazano wstępu.

Po raz kolejny okazuje się, że relacje:

(...) między kolonizującym a kolonizowanym, eksploatującym a eksploatowanym, są bardziej skomplikowane, niżby się to wydawało na pierwszy rzut oka. Towarzyszy im bowiem inne zjawisko: pragnienie strony uprzywilejowanej, by w jakiś sposób naśladować albo powrócić do tego, co postrzegano jak „czysty” lub też bardziej „naturalny” stan eksploatowanego. W ten sposób protekcyjność podszyta jest zazdrością, zazdrość zaś znowu wzmaga potrzebę protekcyjności¹⁶.

Protekcjonalizm Zachodu prowadzi do mówienia o narodzinach i powinowactwie „sztuki prymitywnej” w świecie i ze światem Zachodu. Mówienie o narodzinach „sztuki prymitywnej” ma swoje odniesienie wyłącznie do momentu jej pojawienia się w świecie cywilizacji europejskiej. „Sztuka prymitywna” istniała bowiem zawsze, tak jak zawsze istniała „sztuka białego człowieka”. Akuszerami tych narodzin w świecie Zachodu byli artyści okresu modernizmu. Dwaj z nich: Paul Gauguin i Pablo Picasso odegrali też dla niej rolę rodziców.

Modernistyczni artyści Zachodu podziwiali „sztukę prymitywną”, nie znając ani jej kontekstu kulturowego, ani twórców, ani procesu tworzenia. Afrykańskie maski, które odkryli w paryskich sklepach, zostały przez nich uznane za model ich własnej estetyki¹⁷. Z jednej strony ich fascynacja była więc czysto estetyczna, z drugiej zaś stanowiła efekt stereotypów charakterystycznych dla mentalności epoki. Choć niewielu z nich uważałoby „artystę prymitywnego” za podrzędnego sobie, to przecież ich wyobrażenia na temat „sztuki prymitywnej” były tworzone

¹⁶ J. Flam, *Introduction*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003, s. 9.

¹⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 64.

na bazie dominujących domniemań, a nie rzeczywistej wiedzy na jej temat. Pociągała ich także jej „magiczna siła”, tajemniczość, rytualność, „szamaństwo” – cechy, które dawno utraciła cywilizacja Zachodu.

Z kolei krytycy końca XIX i początków XX wieku byli podzieleni między estetyczną a etnologiczną (ówcześnie ewolucjonistyczną) analizą „sztuki prymitywnej”, postrzeganiem artefaktów pozaeuropejskich jako dzieł sztuki ze względu na kryterium piękna a traktowaniem tej sztuki jako wytworu podrzędnych intelektualnie i cywilizacyjnie „ludów prymitywnych”. Zarówno artyści, jak i krytycy nie funkcjonowali w społeczno-politycznej próżni. Ich poglądy były odbiciem panującego dyskursu kolonialnego (a więc imperialnego i ewolucjonistycznego), przetykanego tylko nieśmiało i gdzieś tam krytyką relatywistyczną. Przepaść między „sztuką prymitywną” a sztuką europejską jawi się w dyskursie panującym na początku XX wieku jako naturalny rozdźwięk między instynktem a intelektem.

Na przełomie XIX i XX wieku „ludzkie zoo”, które w teorii miały przekazać Europie wiedzę o „ludach prymitywnych”, w kolonialnej praktyce stały się żywym krzywym zwierciadłem kultur pozaeuropejskich. Tworzyły obraz, a raczej „etnograficzny obrazek”, który zaspokajał europejską kulturę ciekawości, jednak nie pozwalał dostrzec istoty kultur pozaeuropejskich, w tym „sztuki prymitywnej”. Był to jednak obraz nośny, umiejętnie uzupełniający brakujące elementy nowoczesnego gabinetu osobliwości – także „ludzkich osobliwości”. Trwające kolekcjonowanie świata służyło wypełnieniu nielicznych białych plam na *mappae mundi*: najpierw ziemi, potem ludzie i wreszcie stworzone przez nich obiekty materialne były dzielone, mierzone, klasyfikowane i w końcu, po wpisaniu ich w nowe systemy wiedzy i władzy – wystawiane. Z odpowiednią etykietką, podpisem, oceną rozpiętą między „krwiożerczym barbarzyńcą” a „szlachetnym dzikim”, między „wytworem prymitywnego instynktu” a „arcydziełem artystycznego wyrafinowania”. Kolekcjonowanie i wystawianie „sztuki prymitywnej” było uwikłane w kontekst kolonialny, stając się wyrazem wizualnej ideologii¹⁸. Na przełomie XIX i XX wieku

¹⁸ J. Cannizzo, *Gathering souls and objects. Missionary Collections*, w: T. Barringer, T. Flynn (red.), *Colonialism and the Object*, Londyn 1998, s. 166.

zachwycić się „sztuką prymitywną” wcale nie znaczyło jeszcze chcieć ją **zrozumieć**.

Dopiero szalone lata 20. i 30. XX wieku stały się katalizatorem zmian w analizowaniu i wystawianiu „sztuki prymitywnej”. „Artysta prymitywny” przestał być wytwórcą egzotycznych osobliwości, w dodatku nieudolnym, bo nieumiejącym naśladować natury. Stał się premodernistą, zapowiadającym sprzeciw wobec sztuki mimetycznej w świecie Zachodu. Jego dzieła zostały zrównane z najwspanialszymi dziełami wielkich epok cywilizacji Zachodu: starożytności i średniowiecza.

Znajduje to swoje odzwierciedlenie w kompozycji i strukturze XX-wiecznych wystaw muzealnych. Pojawiają się zasadniczo odmienne sposoby wystawiania tej sztuki. Często jest ona powiązana ze sztuką europejską i dziełami modernistów w celu ukazania jej wpływu w Goldwaterowsko-Rubinowskim zestawieniu „prymitywizm w sztuce nowoczesnej”. Jednocześnie staje się przedmiotem „czystych”, pozbawionych europejskich wtrąceń, ekspozycji. Wtedy zazwyczaj wpada do kategorii obiektu kultury. Stale wędruje między muzeami etnograficznymi, muzeami sztuki nowoczesnej, kolekcjami prywatnymi, artystycznymi atelier i galeriami marszandów. Odkryty Inny zostaje w ten sposób oswojony i, z czasem, udomowiony.

Do kultury ciekawości powoli zaczyna dołączać potrzeba rozumienia. Jednakże „sztuka prymitywna” przez cały XX wiek będzie balansować w świecie Zachodu między kategoriami etnograficznej osobliwości i dzieła sztuki, między zachodnimi dyskursami etnologii i estetyki, nieustannie rozdarta między byciem źródłem sztuki nowoczesnej, a byciem – sama dla siebie. To jej rozdarcie ukaże się w pełni w najważniejszej wystawie tej sztuki w XX wieku w nowojorskim Museum of Modern Art w 1984 roku. Wystawa *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* stała się jednym z najsłynniejszych przykładów modernistycznego zamknięcia („udomowienia”) Inności w muzeum sztuk pięknych.

Jednocześnie wystawa ta ujawniła bezsilność dotychczasowej zachodniej nauki o sztuce w rozumieniu „sztuki prymitywnej”. Sztuki, która zawsze wychodziła daleko poza funkcje estetyczne, była i jest, jak pisze Katarzyna Zajda, istotnym sposobem kształtowania doświadczenia,

systemem orientowania się w świecie, komunikacji i kontroli¹⁹. Piękno jest kontekstowe, a w związku z tym relatywne, potwierdza William van Damm²⁰. MoMA natomiast, jako instytucja Zachodu, „sztukę prymitywną” równocześnie „ocaliła” i zawłaszczyła, odrzucając lokalny kontekst na rzecz modernistycznego uniwersalizmu. Zachodnie, lokalne kategorie sztuki i kultury zostały rozciągnięte na wszystkie ludy świata²¹. A przecież dzisiaj:

Pojęcia „kultura” i „sztuka” nie mogą być już po prostu *rozszerzane* na niezachodnie ludy i sprawy. W najgorszym wypadku mogą być *narzucone*, a najlepszym *przetłumaczone* – a jedno i drugie jest działaniem historycznie i politycznie uwarunkowanym²².

W jaki więc sposób dzisiaj mówić o „sztuce prymitywnej”, skoro nie można już o niej mówić niewinnie? Skoro każde mówienie o niej jest jednocześnie jej zawłaszczaniem przez narzucanie pojęć przesłaniających jej istotę? Gdzie szukać i na jakiej podstawie drogi do zachwyty i zrozumienia innych cywilizacji, których sztuka jest żywym dowodem tego, jak się różnimy? Czy fakt, że sztuka wydaje się istnieć wszędzie, za każdym razem przybierając jednak inne formy, nazwy, określenia, wywołując odmienne uczucia, mając odmienne przeznaczenie i swoje cele, wystarczy, żeby mówić o wspólnym mianowniku?

Próbę znalezienia takiej wspólnej i niedyskryminującej definicji znajdujemy u współczesnych antropologów sztuki. Howard Morphy i Morgan Perkins proponują, aby brzmiała ona następująco:

(...) obiektami sztuki są te, mające atrybuty estetyczne i/lub semantyczne (najczęściej oba naraz), które są używane dla celów reprezentacji lub prezentacji²³.

¹⁹ K. Zajda (red.), *Estetyka Indian Ameryki Południowej. Antologia*, Kraków 2007, s. 15.

²⁰ W. van Damm, *Beauty in Context. Towards Anthropological Approach to Aesthetics*, Lejda 1996, s. XIII.

²¹ J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, w: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, s. 254.

²² *Ibidem*, s. 254–255.

²³ H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, w: H. Morphy, M. Perkins (red.), *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden, Mass.–Oksford 2006, s. 12.

Jak tłumaczą ci dwaj redaktorzy obszernego tomu *Anthropology of Art. A Reader* podjęcie takiej ryzykownej próby definicyjnej, po setkach komentarzy dotyczących lokalności oraz zachodniego charakteru pojęcia sztuki?

Naszym zdaniem, antropologia sztuki nie jest po prostu badaniem obiektów, które zostały zaklasyfikowane jako obiekty sztuki przez zachodnią historię sztuki czy międzynarodowy rynek sztuki. Sztuka nie jest również arbitralną kategorią obiektów definiowanych przez partykularne teorie antropologiczne; **tworzenie sztuki jest raczej szczególnym rodzajem ludzkiej aktywności, która obejmuje zarówno kreatywność wytwórcy, jak i zdolność innych do reagowania na nią i używania obiektów sztuki, jak i używania tych obiektów jako sztuki.** (...) Uważamy, że bardziej ogólna definicja sztuki jest potrzebna dla zrozumienia roli tych obiektów w życiu społecznym człowieka²⁴.

Na zarzuty, że w wielu społeczeństwach nie istnieje nawet słowo będące odpowiednikiem naszego pojęcia sztuki odpowiadają, że nie może stać to na przeszkodzie uczynieniu ze sztuki kategorii analitycznej²⁵. Droga poszukiwania dającej się zastosować uniwersalnie definicji opiera się więc na szczególnej wspólnocie doświadczenia, którą określają mianem sztuki.

Wspólność doświadczenia sztuki obecna u wszystkich ludzi na świecie opiera się, jak pisze Clifford Geertz, na tym, że:

(...) wszędzie pewne działania wydają się przeznaczone specjalnie do wykazania, że idee są widzialne, słyszalne, dotykalne, że można je ująć w formy, gdzie zmysły, a poprzez zmysły uczucia, mogą zwrotnie na nie oddziaływać. **Różnorodność artystycznej ekspresji wynika z różnorodności ludzkich koncepcji na temat rzeczywistości i w istocie ona sama jest różnorodnością.** (...) Nie potrzebujemy nowej kryptografii, zwłaszcza jeśli miałaby ona polegać na zastępowaniu jednego szyfru innym, mniej zrozumiałym, lecz nowej diagnostyki, **nauki, która potrafi określać znaczenia rzeczy dla życia, które je otacza**²⁶.

²⁴ *Ibidem*, dalej również obszerny wywód na temat możliwości zastosowania tej definicji dla zrozumienia roli sztuki we współczesnym świecie.

²⁵ *Ibidem*, s. 13.

²⁶ C. Geertz, *Sztuka jako system kulturowy*, w: C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Kraków 2005, s. 124.

Obok antropologii sztuki, choć w odmienny sposób, tej nowej drogi poszukuje współczesna nowa humanistyka: poprzez kolejne zwroty (performatywny, lingwistyczny, ku rzeczom, ku materialności, ku sprawczości itp.), mające pomóc w odnalezieniu nowych narzędzi, metod i sposobów opisu kondycji ludzkiej, i w określeniu na nowo miejsca człowieka, już nie wyłącznie właściciela rzeczy, roślin, zwierząt i całego świata, ale jednego z mieszkańców ziemi, gościa, choć mającego niezwykle przywilej „nadawania światu znaczeń”.

Kulturowe doświadczanie świata jest istotą natury człowieka, elementem koniecznym jego istnienia w świecie przyrody. Natura zaś staje się czymś, co może „uzyskać głos” w świecie kultury wyłącznie za sprawą człowieka, będąc zarazem warunkiem jego istnienia. Te dwie rzeczywistości ontologiczne splatają się w świecie „sztuki prymitywnej” w sposób nierozzerwalny, wyrzucając tę sztukę poza typowe instytucje świata Zachodu (muzea, galerie, domy aukcyjne) i poza dotychczas sformułowane dyskursy. Próba udomowienia „sztuki prymitywnej” okazuje się chybiona – „sztuka prymitywna” pozostaje w naszym świecie bezdomna.

Doświadczanie „sztuki prymitywnej” jest tym samym doświadczeniem krytycznym: skrajnie podważającym naszą własną pewność i oczywistość Innego, burzącym racjonalność europocentryzmu, przekreślającym istniejące kanony i tory rozumowania. Spotkanie ze „szuką prymitywną” staje się w ten sposób procesem (samo)oglądania Innego, w którym musimy stale na nowo definiować siebie, aby zdać sobie sprawę z tego, kim jesteśmy. Jacek Pawlik, relacjonując poglądy Zygmunta Freuda w tej sprawie, pyta retorycznie:

Czy innych musimy poszukiwać w dalekich krajach egzotycznych?

S. Freud podkreśla, że inny jest częścią naszej jaźni. **Jesteśmy naszymi własnymi innymi.** Ten niepojęty, niesamowity inny jest tworem, rezultatem represji. Represja jest motywowana potrzebą obrony spójności jaźni i zachowania jej kruchoj jedności i integralności. Inny, który wzbudza uczucie niesamowite jest w rzeczywistości powrotem tego, co zostało stłumione i było kiedyś częścią jaźni. Ten inny nie jest już zresztą tak obcy. Wywołujący lęk obcy, który nam, jakby z daleka przychodząc, wychodzi naprzeciw, nie napawa lękiem tak bardzo, ponieważ jest tak różny, ale ponieważ jego sposób życia do niedawna był nasz: ponieważ przypisujemy mu zdolności, które sami chcielibyśmy mieć, ponieważ wzbudza wspomnienia, o których nie chcielibyśmy myśleć, ponieważ zakłóca nasz wydawałoby się spokój.

Inny jest używany jako ekran, na który projektujemy ideały i lęki lub jako miejsce, na które problematyczne uczucia dotyczące własnej osoby mają zostać przeniesione²⁷.

Dotychczasowa, dość oczywista relacja ja – Inny zostaje tym samym zniesiona, zaczynamy doświadczać **samych siebie** jako Innych.

Doświadczenie „sztuki prymitywnej” podważa również prawomocność utrwalonej w nauce Zachodu opozycji sztuki i kultury jako dwóch światów konstruowanych i doświadczanych na odmienne sposoby.

Clifford Geertz pisze:

Zdolność – zróżnicowana zarówno wśród społeczeństw, jak i wśród jednostek – dostrzegania znaczeń w malarstwie (czy w poezji, melodiach, budownictwie, garn-carstwie, dramatach, rzeźbach) jest, jak wszystkie inne ludzkie zdolności, produktem zbiorowego doświadczenia, które daleko je przekracza, tak jak znacznie rzadszą zdolnością jest umiejętność wyrażania tego. **To właśnie udział w systemie form symbolicznych zwanym kulturą stwarza grunt dla udziału w szczególności, czyli w sztuce. Teoria sztuki jest tym samym teorią kultury, nie zaś – autonomicznym przedsięwzięciem**²⁸.

Pobrzmiwają tu dalekie echa tego, co o sztuce pisał także Lévi-Strauss, który również nie traktował jej jako zjawiska autonomicznego, ale za przejaw tego, co właściwe wszystkim ludziom, za wyraz uniwersalnych cech ludzkiego myślenia i podświadomych pragnień nurtujących ludzkość, wyrażających chęć rozwiązania spraw, które w aktualnej rzeczywistości albo nie zostały rozwiązane, albo których na drodze zwykłego ludzkiego doświadczenia rozwiązać się nie da²⁹. Pisał o tym w swych *Drogach masek* następująco:

Iluzorycznym byłoby mniemanie, do dziś podzielane przez wielu etnologów i historyków sztuki, że maska, a bardziej ogólnie – rzeźba czy obraz, mogą być interpretowane każde na swój rachunek przez to, co przedstawiają, bądź też **przez użytek estetyczny czy rytualny**, do jakich są przeznaczone. Stwierdziliśmy przeciwnie, że

²⁷ J.J. Pawlik, *op. cit.*, s. 45–46.

²⁸ C. Geertz, *Sztuka jako...*, *op. cit.*, s. 114.

²⁹ Za: B. Olszewska-Dyoniziak, *Człowiek-kultura-osobowość. Wstęp do klasycznej antropologii kulturowej*, Wrocław 2001, s. 229.

maska nie istnieje sama w sobie, zakłada ciągłą obecność innych masek, realnych lub możliwych, z których można wybrać tę, która będzie jej ekwiwalentem. Rozważając ów szczególny problem, spodziewamy się wykazać przede wszystkim, że maska jest nie tyle tym, co przedstawia, lecz tym, co transformuje. Podobnie jak mit, maska o tyle przeczy, o ile potwierdza, uczyniona jest nie tylko z tego, co wyraża, ale i z tego, co wyklucza³⁰.

Zetknięcie się ze „szuką prymitywną” powoduje konieczność zrewidowania dotychczasowego rozumienia sztuki i kultury. Krystyna Wilkoszewska podkreśla, że to właśnie moderna oderwała sztukę od kultury, odcięła ją od jej korzeni i zamknęła na koniec w muzeum³¹. Jednak myślenie o sztuce i kulturze jako „wymancypowanych” od siebie dziedzinach ma swoją dłuższą tradycję: zapewnienie autonomii historii sztuki od historii cywilizacji stało się przecież celem już Aloisa Riegla czy Heinricha Wölfflina, pragnących zerwać z dziedzictwem myśli Jacoba Burckhardta (holistycznego postrzegania dzieła sztuki przez pryzmat kultury), kontynuowanej jednak i rozwiniętej przez Aby’ego Warburga (dzieło sztuki jako wyraz kultury)³². Sztuka była dla tego ostatniego oknem, przez które próbował ogarnąć rozległość i głębię historycznego życia ludzkości, a w związku z tym niemożliwe było dla niego oddzielanie historii sztuki od historii kultury. Warburg był głęboko przekonany, że dzieło sztuki powinno być badane w swych powiązaniach ze wszystkimi obszarami kultury³³, stając się pionierem podejścia interdyscyplinarnego w tej dziedzinie.

³⁰ C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, Łódź 1985, s. 87. Cyt. za: B. Olszewska-Dyoniziak, *op. cit.*, s. 229.

³¹ K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004, s. 12.

³² Zob. szerzej: E. Wind, *Warburg’s Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, w: D. Preziosi, *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oksford 2009, s. 189 i nast., oraz J. Białostocki, *Posłanie Aby M. Warburga: historia sztuki czy historia kultury?*, w: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987.

³³ *Ibidem*. Za kluczowe wydarzenie dla wrażliwości Warburga na kwestie kulturowe i późniejszej krytyki „estetyzującej historii sztuki” uznaje się jego podróż do północno-amerykańskich Indian Pueblo z 1895 roku i zaobserwowany u nich rytuał węża, który Warburg obszernie zrelacjonował i zilustrował licznymi zdjęciami.

Mimo ogromnego znaczenia Biblioteki, a później Instytutu Warburga³⁴ dla rozwoju całościowych i interdyscyplinarnych badań funkcjonowania sztuki w obrębie kultury, historii sztuki wkraczającej w sferę kontekstu, żadna inna kultura, jak właśnie kultura Zachodu, nie oddzieliła tak silnie sztuki od wszelkich innych dziedzin ludzkiej działalności. Warunkiem niezbędnym i koniecznym jest więc dzisiaj rewizja pojęcia sztuk pięknych, które blokuje nam możliwość dotarcia do sztuki innych kultur³⁵. Granice między sztuką i kulturą nie zostały ustalone raz na zawsze³⁶. Trzeba wreszcie rozbić muzealne szklane gabloty, tkwiące w naszych oczach i umysłach, w których uwięzione są obiekty nazwane **przez nas samych** „sztuką prymitywną”. Pozostaje pytanie: czy jest to **naprawdę** możliwe?

Próbę wyjścia z tej sytuacji bez (łatwego) wyjścia formułuje antropolog sztuki Alfred Gell. Autor przełomowej *Art and Agency* (1998)³⁷, analizując pułapki uprawianej dotychczas antropologii sztuki, oskarża ją, iż zajmuje się w rzeczywistości tylko tymi obiektami, które zostały uznane za sztukę w końcu XIX stulecia i nie mają wiele wspólnego ze sztuką początku XXI wieku. Bliższe są temu, co oczekiwalibyśmy zobaczyć na wystawie sztuki w „jakimś sennym prowincjonalnym miasteczku”³⁸. Radykalne zerwanie z estetyzującym pojmowaniem dzieł sztuki ma umożliwić konfrontowanie się dzieł zachodniej sztuki współczesnej z dziełami artystów niezachodnich. Uprzedzając cisnące się zarzuty, Gell pyta retorycznie: „Czy rozumiem przez to, że każdy obiekt ludzkiej wytwórczości może krążyć jako dzieło sztuki?” I odpowiada: potencjalnie, być może, tak. Jednak takie stwierdzenie byłoby trywialne w post-Duchampowskich czasach, a więc po słynnym wysłaniu w 1917 roku przez Marcela Duchampa na wystawę pisuaru zatytułowanego *Fontanna* i podpisanego

³⁴ Szerzej o znaczeniu myśli Warburga pisze jeden z wieloletnich dyrektorów Instytutu Warburga, przeniesionego do Londynu z Hamburga w latach 30. XX wieku, Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londyn 1970.

³⁵ K. Wilkoszewska, *Ku estetyce...*, *op. cit.*, s. 12.

³⁶ Por. J. Clifford, *op. cit.*, s. 247. James Clifford zamiast pojęcia kultury używa pojęcia nauki, przeciwstawiając sztukę nauce, a historię sztuki antropologii.

³⁷ A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oksford 1998.

³⁸ A. Gell, *Vogel's Net: Traps as Artworks*, w: H. Morphy, M. Perkins (red.), *op. cit.*, s. 233.

„R. Mutt”. Jeśli sam wybór jakiegoś przedmiotu i poddanie go rygorom ekspozycji miałby określać to, że zwykły przedmiot staje się dziełem sztuki, niewiele by już zostało do analizowania, czym jest sztuka. Jednak w rzeczywistości chodziło przecież o coś innego: ważne były powody tak starannego wybrania tych a nie innych przedmiotów przez Duchampa. Zdawałoby się, arbitralny wybór tych a nie innych przedmiotów jest tylko i wyłącznie z **pozoru arbitralny**. W rzeczywistości tylko te obiekty mogą zostać uznane za sztukę, które niosą ze sobą określone historyczne i ikonograficzne rezonanse, a których publiczność zgromadzona w galerii jest w mniejszym lub większym stopniu świadoma. Te z pozoru tylko przypadkowe obiekty zostały starannie wybrane, dlatego że są nośnikami skomplikowanych idei, mają komunikować coś trudno uchwytnego, interesującego. Niosą ze sobą określone intencje, domagają się naszej uwagi, są trudne do całościowego zrekonstruowania.

Potrzeba więc czegoś więcej, aby stworzyć post-Duchampowskie dzieło sztuki niż samego faktu wystawienia go w galerii – kontekst interpretacyjny również musi zostać rozwinięty i upowszechniony³⁹.

Wskazuje przy tym, że należy podążać drogą biegnącą pomiędzy instytucjonalną a interpretacyjną teorią sztuki. Obie one są potrzebne, by mówić o sztuce, ale żadna z nich nie jest wystarczająca. Czysto instytucjonalna teoria sztuki nie mówi nam bowiem nic o tym, jaki kontekst musi zaistnieć, aby doszło do rezonansu między dziełem sztuki a publicznością wrażliwą na jego odbiór. W tym sensie zgadza się z Arturem Danto, przyznającym pierwszeństwo interpretacji i odbiorowi w kreowaniu dzieła sztuki. Zarzuca mu jednak, że doprowadził do fałszywego rozdziwku między „funkcjonalnym” przedmiotem a „znaczącym” dziełem sztuki. Gell zauważa, iż jest to przejęte w spadku po postoświeceniowej myśli filozoficznej, w tym dorobku Hegla, podział ten ma jednak rację bytu tylko w odniesieniu do czasów współczesnych Hegłowi. Dantowsko-hegłowska koncepcja autonomicznego „ducha sztuki” (*art Geist*) może mieć zastosowanie wyłącznie do wąskiego, wybranego kręgu przedmiotów, nie dając się zastosować do wielu innych współczesnych kandydatów do

³⁹ *Ibidem*.

miana dzieła sztuki. Porzucenie takich myślowych paradygmatów ma uwolnić przedmioty/dzieła sztuki oraz umożliwić również wędrówkę między różnymi kontekstami kulturowymi, w których realizować się może ich potencjał do odbierania i interpretowania ich jako „dzieł sztuki”⁴⁰. Droga **między instytucją i interpretacją** jest w opinii Gella jedyną, która to umożliwia.

Kim jesteś(my)?

Kim jestem? Kim jesteś? Kim jesteśmy? Wokół tych pytań rozwijała się nasza cywilizacja. Jednocześnie przez stulecia grzeszyła niewystarczającą samoświadomością „nas”, ponosząc winę tym większą, im większa była nasza władza definiowania świata. Fałszywe rozumienie nas samych wpłynęło na fałszywość obrazu Innego⁴¹. Pytanie: kim jestem? powinno zostać po Foucaultowsku przeformułowane: w jaki sposób staliśmy się tacy? Jeśli historia, jak twierdzi Michel Foucault, jest genealogią terażniejszości, to musimy ją śledzić od terażniejszości do przeszłości, badając wybory i przypadki, które mają wpływ na terażniejszość. Jeśli nie istnieje nieunikniony marsz historii, to badać musimy rozłamy, progi, przesunięcia, nieciągłości⁴². Nasze spotkanie z Innym jest ich pełne, domaga się jednak choćby próby nadania tym nieregularnościom jakiegoś – zrozumiałego dla nas – kształtu.

Badania antropologiczne nad „tubylcami” i ich „wytwórczością” przez wieki były skażone esencjalizacją: opisywaniem ich tak, jakby byli homogeniczną grupą jednakowo myślących, czujących i działających jednostek. Jednocześnie aprecjacja tej sztuki i włączenie jej do historii sztuki Zachodu dokonała się dzięki etnograficznemu sentymentalizmowi, który pozwalał wielu ludziom zachwycać się rzeźbą afrykańską dzięki uznawaniu jej po prostu za „jakiegoś Picassa z buszu” lub słuchać mu-

⁴⁰ *Ibidem*, s. 234.

⁴¹ Inspiracją w tym fragmencie były rozważania Joanny Tokarskiej-Bakir zatytułowane *Energia odpadków* w przedmowie do książki Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007, s. 12–13.

⁴² Por. A. D’Allewa, *op. cit.*, s. 163.

zyki jawajskiej tak jak „hałaśliwego Debussy’ego”⁴³. Nie umiając dostrzec całościowego obrazu „kultur prymitywnych”, wybierając ich selektywne fragmenty i tłumacząc je na nasze własne schematy kulturowe, ponieśliśmy klęskę w próbie dotarcia do Innego.

Pozostają jednak pytania: czy w świecie ponowoczesnym, świecie braku wiary w obiektywne prawdy, świecie podważania prawomocności wszelkich instytucji, wszelkich narracji i dogmatów, nie dochodzi do rozkładu pojęcia nie tylko „sztuki prymitywnej”, ale także „sztuki” jako takiej? Stajemy przed pytaniem, czy w ogóle możemy mówić cokolwiek o „sztuce prymitywnej” lub sztuce w ogóle? Czy klęska w dotarciu do Innego nie jest klęską w dotarciu do nas samych?

Można wreszcie zadać sobie pytanie, czy odkrywanie „sztuki prymitywnej” przez Zachód nie ma przypadkiem charakteru cyklicznego, pojawiając się zawsze wtedy, gdy Zachód doświadcza sytuacji kryzysowej? Czy więc przypadkiem nie jest tak, że dzisiejsze wielbienie „sztuki prymitywnej” i postkolonialne bicie się w piersi za winy Zachodu nie są nowym rodzajem XIX-wiecznego romantycznego sentymentalizmu, pomieszanego ze współczesną wizją „raju utraconego” wyrażaną chociażby przez bardzo aktywne ruchy ekologiczne. Pisze Adam Kuper:

Jak zawsze, nasze pojęcia tego, co pierwotne, najlepiej rozumieć jako mierniki naszych własnych debat ideologicznych. Obraz tego, co pierwotne, często jest dzisiaj konstruowany w taki sposób, aby pasował ruchowi Zielonych i antyglobalistów. Autentyczni tubylcy reprezentują świat, który jest przeciwieństwem naszego świata (wyobrażanego tutaj jako zachłannie materialistyczny). Jest to **świat, do którego, najwyraźniej, powinniśmy chcieć powrócić**, świat, w którym kultura nie stanowi wyzwania dla natury⁴⁴.

Mit globalnego ocieplenia oficjalnie zdemaskowany w styczniu 2010 roku, w który ochoczo uwierzyli ludzie w państwach mogących sobie pozwolić na takie troski, mógłby być tutaj dobrym przykładem jako wyraz tęsknoty Pierwszego Świata do czasów „nieskażonej pierwotności” (powrotu do czasów sprzed niszczącej Matkę Ziemię działalności prze-

⁴³ C. Geertz, *op. cit.*, s. 124.

⁴⁴ A. Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, Kraków 2009, s. 233.

mysłowej człowieka), czasów, które współcześnie uosabiać/ucieleśniać ma „autentyczna sztuka prymitywna”.

Może też dzisiejszy prymitywizm jest wyrazem tęsknoty za „utraconym rajem” kolonii, konstytuujących przez wieki potęgę wielkich mocarstw? Oddawanie głosu Innemu, mające być jednocześnie postkolonialnym rozliczeniem z kolonialną przeszłością Francji w Musée du quai Branly, tworzy jednak w rzeczywistości obraz odmienny:

Wydaje się, że **Inny**, pomimo wielu różnych znaczeń i poziomów, na jakich go można w tym wypadku odczytywać, **posłużył przede wszystkim jako pewien chwyt retoryczny, pretekst, dzięki któremu można było ponownie sięgnąć do „skarbów” i zbiorów zgromadzonych w piwnicach i magazynach instytucji, będących cichymi świadkami utraconej już potęgi kolonialnej**. W tym nostalgicznym marazmie zapomniano jednak o prawdziwych Innych, o prawdziwych spadkobiercach tych obiektów, którzy codziennie przemierzają brudne ulice paryskich przemieści, uwięzionych w swoich ciasnych gettach, podobnych do tego, jakie zbudowano w centrum Paryża pod nazwą Musée du quai Branly, jednak nie tak pięknych i nie wzbudzających wśród władz tak wielkiego zainteresowania i emocji⁴⁵.

To prawda, że „definiowanie sztuki jest objaśnianiem świata”⁴⁶. Stąd też tak mocne jest zawsze zgoła niewinne pytanie, powtarzane przez Artura Danto: *But is it art?* – czy to aby jest sztuka? I idące za nim kolejne: jaka sztuka? Jak definiowana? Jak opowiadana? Jak wystawiana?

Przekonanie o uniwersalności intelektualnych osiągnięć Zachodu pozwalało przez wieki karmić się złudzeniem uniwersalności zachodniego pojęcia sztuki, a przez to wyższości sztuki tej części świata – złudzeniem, które przysło w zderzeniu z nowym uniwersalizmem epoki globalizacji – uniwersalizmem różnic kulturowych. Mimo że świat uległ tak radykalnym przemianom, Vasariańskie przesłanie o „sztuce tworzonej przez najznamienitszych Artystów” głęboko w nas pozostało. Jednocześnie sztuka współczesnych „najznamienitszych Artystów” przestała być w powszechnym odczuciu zrozumiała, wytworzyła własne kody, których złamanie dla zwykłego odbiorcy jest ogromnie trudnym zadaniem.

⁴⁵ W. Bednarz, *400 m² dla 3/4 ludzkości*, „artPAPIER” 2010, nr 3 (147).

⁴⁶ Z tytułu rozprawy habilitacyjnej Anny Markowskiej *Definiowanie sztuki-objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003, mimo że poświęconej właśnie sztuce PRL-u, to trafnie pointującej rolę sztuki w ogóle.

Współczesny odbiorca sztuki gubi się więc albo wyciąga przypadkowe przedmioty z kosmopolitycznego bazaru różnorodności, nie wiedząc już, czym jest sztuka. Spogląda z nadzieją w kierunku muzeum, „świątyni kultury i sztuki” jako najlepiej mu znanej instytucji, mającej dziś w świecie Zachodu prawo udzielania na to pytanie odpowiedzi. Podąża na uniwersytety, „świątynie wiedzy”, na których uczy się historii sztuki świata Zachodu⁴⁷. W żadnym z tych miejsc nie otrzyma narzędzi umożliwiających mu zrozumienie innych kultur. Kultur, za sprawą których dokonała się peryferyzacja centrum, które z antypodów świata przybyły do jego kolonialnego serca i domagają się zauważenia i zrozumienia. Jak długo będziemy na to obojętni?

Problematyką związaną z tożsamością sztuki afrykańskiej w muzeum raczej rzadko ktoś zaprzęta sobie głowę. **Kwestią otwartą jest, kto za ten stan ponosi odpowiedzialność:** metoda badania danej kultury będąca u podstaw organizacji wystawy, czy sam pomysł umieszczenia tej sztuki w niezbyt szczęśliwym dla niej miejscu, jakim jest muzeum⁴⁸.

Cisza płynąca w odpowiedzi z muzealnych i uniwersyteckich sal jest ogłuszająca. Pozostaje jedynie przyznać rację ironicznemu stwierdzeniu Jeana-Loupa Amselle’a:

O ile Afryka [rozciągniemy tę kategorię geograficzną na całą „sztukę prymitywną” – przyp. H.S.] nikogo *nie interesuje*, to *fascynuje* ona cały świat⁴⁹.

⁴⁷ W ofercie Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego nie ma ani jednego kursu sztuki pozaeuropejskiej: afrykańskiej, Oceanii, obu Ameryk itp. Kursy takie (sztuka afrykańska, sztuka Australii i Oceanii) oferował przez pewien czas Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW (w roku akademickim 2011/2012 nie ma ich już w ofercie). Jeśli chodzi o cykliczne wykłady poświęcone sztuce innych kultur (np. Indii czy świata arabskiego) to ma je w programie wyłącznie Wydział Orientalistyczny UW. Natomiast w ofercie wielu zachodnich uniwersytetów i instytutów sztuki od lat znajdują się kursy o sztuce innych kultur i cywilizacji. Zmiany w programach nauczania były zresztą odpowiedzią na krytykę postkolonialną i w ramach tej perspektywy przedstawiane są często zagadnienia związane ze „sztuką prymitywną”.

⁴⁸ M. Cymorek, *Tożsamość metamorficzna a sztuka afrykańska w muzeum*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 291.

⁴⁹ J.-L. Amselle, *L’art de la friche. Essai sur l’art africain contemporain*, Paryż 2005, s. 21.

Dokąd idziemy?

Każde stulecie produkuje takie „ludzkie zoo”, na jakie zasługuje. W końcu każda cywilizacja potrzebuje swoich „dzikusów”. Ich życie jest antytezą życia „cywilizowanych” i zarazem zwierciadłem, w którym mogą się przejrzeć, określając swoją tożsamość. W Polsce lat 30. XX wieku obraz „dzikiego” prezentował się mniej więcej tak:

Na piaszczystym pagórku rośnie palma, pod nią siedzi czarny nagus, obgryzający pieczoną łydkę białego człowieka. Czają się na niego lew z tygrysem, a nad nim lata mucha *tse-tse* ze śpiączką i komar z malarią. Parę węży złazi do dolinki, gdzie bieleje szkielet wielbłąda, który zdechł z pragnienia, a na horyzoncie majaczy mokry miraż⁵⁰.

Naszym dzisiejszym bliskim „dzikim” wydaje się (na powrót) twórca ludowy, zaadoptowany przez nowoczesnym dyskurs za sprawą zmiany etykietki: „ludowy” (jak „prymitywny”), wyszedł już dziś z mody, świętujemy więc bardziej egzotycznie, a przez to interesująco brzmiący „etnodzają”⁵¹. Potrzeba egzotyizmu – nawet bliższego, bardziej swojskiego, bo od dawna oswojonego – nie zniknęła.

Tych dalekich „dzikich” nadal można oglądać, kupując bilety, zamiast do wystawianych jeszcze w końcu lat 30. XX wieku w Europie „wiosek tubylczych”, do rezerwatów podczas afrykańskich safari. Etnoturystyka XXI wieku stała się namiastką XIX-wiecznego kolekcjonowania świata, ruchomym i zglobalizowanym gabinetem osobliwości, zarazem formą zorganizowanej autentyczności⁵². Nadal bowiem poszukujemy „autentycznej Inności”, pierwotności nieskażonej stechnicyzowaną

⁵⁰ Pisał i zarazem rysował to prześmiewczo Marian Walentynowicz, autor rysunków do opowieści o Koziołku Matołku, w swoim artykule *Afryka mówi*, zamieszczonym w czasopiśmie „Morze” z 1938 roku, z. 4, s. 11–13. Za: A. Nadolska-Styczyńska, *Ludy zamorskich lądów. Kultury pozaeuropejskie a działalność popularyzatorska Ligi Morskiej i Kolonialnej*, Wrocław 2005, s. 77.

⁵¹ E. Klekot, *The Seventh Life of Polish Folk Art and Craft*, „Etnološka Tribina” 2010, t. 40, s. 71–85. Odmienne propozycje postrzegania Innego w sztuce polskiej można znaleźć w tekście Anny Markowskiej, *Etnograficzny zwrot w sztuce polskiej?*, „Opposite” 2010, nr 1, http://historiasztuki.uni.wroc.pl/opposite/opposite_nr1/anna_markowska.htm (20.06.2011).

⁵² Tytuł rozprawy doktorskiej Jakuba Isańskiego z Instytutu Socjologii UAM w Poznaniu „Turystyka – zorganizowana autentyczność”.

cywilizacją Zachodu⁵³. Wracając „do siebie”, z ulgą możemy za to wejść pod prysznic, a później zjeść sutą kolację, podczas której snuć będziemy barwne opowieści o życiu „autentycznych tubylców”...

„Sztuka prymitywna” została wpisana na zawsze w historię sztuki Zachodu: od początkowej cudowności wieków XV i XVI, przez „osobliwość” wieków XVII i XVIII, „przedmiot kolonialnej wiedzy i władzy” w XIX wieku, aż do „źródła przeżyć estetycznych” w XX wieku. Refleksja naukowa w XXI wieku wszystkie te kategorie zanegowała i odrzuciła. Jesteśmy świadkami szczególnego zadomowienia w sytuacji braku miejsca dla „sztuki prymitywnej” w świecie sztuki Zachodu. Zadomowienie to polega na „bezdomnej obecności”: obecności na marginesach, obecności, do której co prawda zdążyliśmy się przyzwyczaić, ale którą szybko mijamy, nie próbując na nią dłużej spoglądać, nie zastanawiając się, czy dom, który zbudowaliśmy dla „sztuki prymitywnej”, jest w ogóle dla niej odpowiedni.

Ponowoczesny kryzys sztuki dotknął wszystkich jej sfer, nie oszczędzając „sztuki prymitywnej”. Wydaje się, że w świecie mikro-sytuacji, mikronarracji, mikrohistorii poznanie, jeśli w ogóle jest możliwe, odbywać się może jedynie w skali mikro. Współczesna „sztuka prymitywna” nie przystaje już do funkcjonującego modelu przeszłości, a współczesne teorie sztuki i kolekcjonerstwa nie mają (jeszcze?) dobrych narzędzi teoretycznych umożliwiających jej opis, analizę i interpretację. Hans Belting stwierdza, że mimo zainteresowania i uwagi poświęcanej w ostatnich dwóch dekadach tematowi współczesnej „sztuki prymitywnej” (choćby za sprawą jej obecności na różnych biennale) nie wykształcił się dyskurs, umożliwiający zmierzenie się z tym zagadnieniem⁵⁴.

⁵³ H. Mamzer, *Jak reprezentować odmienność kulturową?*, w: J. Isański (red.), *Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009, s. 168. Nową formą poznawania Innego stają się *reality tours*, proponowane turystom w Indiach lub Brazylii, przybierające postać *slum tours*: wycieczek po niebezpiecznych dzielnicach biedy w bezpiecznym jednakże towarzystwie przewodnika znajdującego mieszkańców tych dzielnic. *Ibidem*. Zob. także na podobny temat P. Zajas, *Ponowny podbój rajów. Południowoafrykańska ekoturystyka w perspektywie etycznej*, w: J. Isański (red.), *op. cit.*, który pisze o swoistej „estetyzacji nędzy”, *ibidem*, s. 182.

⁵⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 192.

Cywilizowana historia sztuki Zachodu znalazła swoich „dzikich” na rubieżach europocentrycznego świata. Europa przez wieki odgrywała rolę „dorosłego”, który powinien przeprowadzić inne światy, kultury, społeczeństwa przez okres „dzieciństwa” i „dojrzewania”, według ewolucjonistycznej triady etapów rozwoju społecznego: dzikości, barbarzyństwa, cywilizacji. Z tego też powodu przez wieki „sztuka prymitywna” była porównywana ze sztuką dzieci, ludzi szalonych lub chorych.

Wyznaczono mu [Innemu] miejsce w epoce dzieciństwa ludzkości (Comte) i pilnuje się, aby czasem tego miejsca nie opuścił. **Kocha się go jak dziecko. Powinien więc odgrywać przydzieloną sobie rolę.** (...) Obcy otaczany jest opieką i pomocą tak długo, jak długo pozostaje „grzecznym” dzieckiem, pozwala się bawić sobą, ale względem którego utrzymuje się pewien dystans. Nie wolno mu się więc zbliżyć, nie może mieć własnych opinii, nie wolno mu podejmować decyzji⁵⁵.

Nie sposób nie zacytować jeszcze w tym miejscu Ernsta Gombricha, piszącego, co sądzi o sztuce plemion, w których żywy jest totemizm:

Wydaje się, że żyją czasami w zaczarowanym świecie, gdzie mogą być jednocześnie i zwierzęciem, i człowiekiem. (...) **Podobnie dzieci, bawiąc się w piratów lub detektywów, już nie wiedzą, gdzie kończy się zabawa, a zaczyna rzeczywistość. Ale dzieci mają zawsze blisko siebie świat dorosłych, którzy im mówią „nie hałasuj” i „pora już spać”. Ludzie pierwotni nie mają takiego drugiego świata, który rozwiewałby ich iluzje,** ponieważ wszyscy członkowie plemienia biorą udział w tańcach i rytualnych ceremoniach z całą ich fantastyczną grą pozorów. Nauczyli się ich znaczenia od poprzednich pokoleń i tak są w nie uwikłani, że **nie mają właściwie szansy na wyjście na zewnątrz i krytyczne spojrzenie na swoje zachowanie**⁵⁶.

Jednak udomowiony na sposób neokolonialny Inny, niczym zbuntowane nastoletnie dziecko, wymknął się z domu „dorosłego” Zachodu, próbując znaleźć swoje własne miejsce w świecie. Sprowokował kryzys tożsamości nas samych, wytraconych z równowagi i z roli wszechwiedzącego Dorosłego. Nakazał zapytać o siebie i o nas na nowo. Hal Foster konstatuje:

⁵⁵ J.J. Pawlik, *op. cit.*, s. 45.

⁵⁶ E.H. Gombrich, *O sztuce*, Poznań 2008, s. 43.

We współczesnym świecie kulturowy Inny, z którym imperium nas konfrontowało, sprowokował kryzys tożsamości człowieka Zachodu, co niektóre awangardy podjęły poprzez symboliczną konstrukcję prymitywizmu, fetyszystyczne rozpoznanie i jednocześnie zanegowanie inności. To zaangażowanie było wszakże również formą represji, zaś **Inny powrócił dokładnie w momencie, kiedy wydawało się, że ostatecznie już się z nim pożegnaliśmy: jego powrót, opóźniony przez modernistów, stał się wydarzeniem postmodernistycznym**⁵⁷.

Wróćmy ponownie na chwilę do moderny. Mieczysław Porębski, charakteryzując systemy wartościowania w historii sztuki, pisał, że funkcjonują w niej:

(...) dwie różne strategie, dwa różne systemy wartościowania:

1. gra o doskonałość, to jest maksymalne zbliżenie do ustalonej tradycyjnej normy poprawności;
2. gra o wyjście z kodowych i stylowych ograniczeń, o rozszerzenie pola twórczych doświadczeń, innymi słowy o to, co dziś nazwalibyśmy prawem do eksperymentu.

Przedstawiciele pierwszej strategii cenią perfekcję, drugiej – odwagę; jedni wyżej stawiają artystyczny i obyczajowy konformizm, drudzy wszystko, co przeciw takiemu konformizmowi się zwraca, jedni „poziom”, drudzy „niespodziankę”, jedni „sztukę”, drudzy to wszystko, co za sztukę nigdy przedtem podawać by się nie onieśmielało⁵⁸.

Artyści okresu modernizmu przekroczyli dotychczasowe kody i stylowe ograniczenia europejskiego prowincjonalizmu i egocentryzmu, otwierając sztukę europejską na „sztukę prymitywną”. Jednakże otwarcie to nie przyniosło żadnych odpowiedzi na pytania o miejsce samej „sztuki prymitywnej” w zachodniocentrycznej historiografii sztuki. Nadal nie ma zadowalających odpowiedzi na pytanie: jakimi kryteriami mierzyć prace pochodzące spoza naszego kontekstu kulturowego? Czy jesteśmy skazani na wybór między neokolonializmem a relatywizmem, a może mamy jakieś inne wyjście?⁵⁹ Czy wreszcie jesteśmy w stanie przyjąć „artystów

⁵⁷ H. Foster, *Powrót realnego...*, op. cit., s. 253.

⁵⁸ M. Porębski, *Mechanizmy i strategie wyboru*, w: J. Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976, s. 276 i nast.

⁵⁹ G. Działowski, *Globalizacja: nowe środowisko sztuki*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice 2005, s. 209.

prymitywnych”, nie narzucając im konieczności bycia autentycznymi zgodnie z naszą wizją? Czy zaakceptujemy ich dzięki ich sztuce, czy dlatego właśnie, żeby wykazać naszą otwartość na „prymitywność”, na Trzeci czy Czwarty Świat, i udowodnić porzucenie kolonialnych stereotypów? Czy ten fakt nie będzie przyłączał ich do świata sztuki tylko z tego powodu, że pochodzą spoza Europy, będąc nową formą kolonialnego systemu sprawowania władzy?

W dyskursie na temat „sztuki prymitywnej” nie znajdziemy na te pytania zadowalających odpowiedzi. Być może jednak sam fakt, że pytania te istnieją, wybijając nas z poczucia doskonałej samowiedzy i samozadowolenia, ma być istotą tego dyskursu? Postmodernizm, głosząc kryzys metanarracji, sprawił, że świat sztuki ma szansę otworzyć się na wiele różnych i równouprawnionych narracji. Nie będą one dawały żadnych wzorców ani gotowych odpowiedzi, ale sam fakt, że istnieją, może być szansą na ocalenie przed modernistyczną wiarą w istnienie jednej estetyki, jednej historii, jednej sztuki. Anne D’Alleva pisze o tych przemianach w obrębie dotychczasowego sposobu uprawiania historii sztuki tak:

Modernistyczna historia sztuki opiera się na totalizującej narracji, krytykowanej przez postmodernizm. W ten sposób postrzegana historia sztuki skupia się na Europie, zwłaszcza miejskich centrach, takich jak Rzym, Paryż czy Berlin. Podąża zgodnie z modelem racjonalizmu i postępu – cała historia sztuki jest bowiem marszem w kierunku (nieuniknionej) teraźniejszości. Resztę świata w dużym stopniu ignoruje się, nacisk położony jest zaś głównie na mężczyzn-artistów, wykształconych w celu tworzenia wysokiej sztuki: malarstwa, rzeźby czy architektury.

Postmodernistyczna historia sztuki stara się zastąpić jedną „wielką narrację” wieloma historiami sztuki. W szczególności dotyczy to nowoczesnej historii sztuki, podkreśla się tu raczej istnienie modernizmów niż jednego modernizmu. Historia sztuki zaczyna przyjmować zarówno lokalną, jak i multinarodowościową perspektywę, a także zajmuje się kwestiami rasy, klasy społecznej, gender i seksualności. W nowy, uważny sposób zaczyna się patrzeć na odmienne modernizmy Azji, Afryki, wysp Pacyfiku i Ameryki Łacińskiej, pełniej postrzega się także sztuki wizualne, włączając w zainteresowania dyscypliny zarówno sztukę „wysoką”, jak i „niską”⁶⁰.

⁶⁰ A. D’Alleva, *op. cit.*, s. 181–182.

Dzięki temu okazuje się, że to, czym jest sztuka, tak jak to, czym jest badany przez Mary Douglas brud, to jedynie **kwestia miejsca**⁶¹. Nawet Douglas Fraser musiał zauważyć, że:

Jeśli nie potrafimy objąć świata egzotycznego naszą wyobraźnią – pozostaniemy tak ograniczeni w naszych reakcjach estetycznych jak staroświeccy misjonarze, którzy w sztuce prymitywnej dostrzegali jedynie „pogańskie bożki”⁶².

„Sztuka prymitywna” staje się dla nas dzisiaj szansą na zrozumienie istoty naszej własnej kultury i prawdziwego zrozumienia, że my również jesteśmy tym Innym. W końcu, pisze Hans Belting, ten stary podział świata (my – Inni, Zachód – reszta świata) okazał się zbawienny dla obu stron, pozwalając na doświadczenie samego siebie przez zmierzenie się z wyimaginowanym przeciwnikiem⁶³. Współczesna refleksja estetyczna może pozwolić nam też odnaleźć nową metodę tego (samo)oglądania Inności przez kształtującą się koncepcję estetyki transkulturowej. Estetyki, która w myśl postulatu Wofganga Welscha pojawić się może wtedy, gdy zastąpimy myślenie o kulturach jako swoistych całościach (zgodnie z tradycją zapoczątkowaną przez Johanna Gottfrieda Herdera w jego *Zarysie filozofii historii człowieka*), myśleniem o sieciach kulturowych, które przenikają i rozsadzają dotychczasowe struktury myślowe, podważając zasadność dalszego wyobrażania sobie relacji my – Inny⁶⁴. Wszyscy jesteśmy mieszkańcami żyjącymi w heterogenicznym i zglobalizowanym świecie.

⁶¹ Mary Douglas, w zaliczanym do setki najważniejszych prac antropologicznych dziele *Czystość i zmaza*, *op. cit.*, podkreśla wagę patrzenia w szerszym kontekście na każdą praktykę kulturową, zauważając, że brud jest jedynie kwestią miejsca. *Ibidem*, s. 46.

⁶² D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, Warszawa 1976, s. 37.

⁶³ H. Belting, *op. cit.*, s. 194.

⁶⁴ Por. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: K. Wilkoszewska (red.), *op. cit.*, s. 31–43 oraz W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, w: R. Kubicki (red.), *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, Poznań 1998, s. 202 i nast. Krytykę tej odwiecznej opozycji przeprowadzają także Akhil Gupta i James Ferguson, odrzucając jej istnienie jako danej i założonej z góry różnicy, w zamian za to proponując badanie tworzenia się różnic w procesie historycznym, jako „wytworu wspólnego procesu historycznego, który różnicuje świat w trakcie łączenia” [kontakt międzykulturowego – H.S.]. Zob. A. Gupta, J. Ferguson, *Poza „kulturę”: przestrzeń, tożsamość i polityka różnicy*, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa 2004, s. 278.

Zbyszko Melosik i Tomasz Szkudlarek piszą:

Podróż poza granice własnego świata może być wyprawą po niewolników i surowce, ale bywa i podróżą w poszukiwaniu samego siebie. Podróżując na Wschód, na Południe, na Północ, na Zachód, dysponujemy całą mityczną geografią przeobrażeń, wędrówek dla odkrycia swego „drugiego ja” prowadzonych z nadzieją integracji, spotkania ze sobą ułatwionego przez kontakt z Innym. W czasach późnego kolonializmu tego rodzaju wyprawy ku inności są znacznie ułatwione dzięki *kulturowemu* charakterowi dominacji; w praktyce oznacza to, że nie musimy fizycznie nigdzie jechać, by zetknąć się z egzotyką. **Inni opanowali nasz język, przechadzają się po naszych ulicach, piszą dla nas książki. Inni rozbijają nasz scenariusz, dobrze ułożony zestaw linearnych przepisów, w których Odmienność miała istnieć jedynie jako przyprawa. Stając się częścią naszej codzienności, stają się częścią nas samych. I gdy nagle zdumieni patrzymy na siebie w lustro, jesteśmy dla samych siebie innymi** (jakim cudem pokochałem nagle muzykę reggae, pyta siebie bussinesman z londyńskiego City). Ale swojej codzienności i swojemu codziennemu ja trudno jest na dłuższą metę zaprzeczyć. Większość ludzi posiada bowiem tę cudowną zdolność do akceptacji samego siebie, niezależnie od dokonujących się zmian w tożsamości. Akceptując więc tę egzotyczną cząstkę odmienności, którą jesteśmy, inaczej już patrzymy na ten sam wymiar odmienności, który istnieje w świecie zewnętrznym⁶⁵.

Kończąc, chciałabym mieć nadzieję, że Czytelnik zachowa w pamięci po lekturze tej książki choć dwa krótkie zdania. Są to słowa Ernsta Gombricha i Claude’a Lévi-Straussa – wybitnych przedstawicieli historii sztuki i antropologii: dwóch światów, które na łamach niniejszej książki tak często się spotykają, konfrontują, przenikają i uzupełniają. Grając wieloznacznością słowa „prymitywny”, Gombrich stwierdza:

Im większe upodobanie znajdujesz w tym, co prymitywne, tym mniej stajesz się prymitywny⁶⁶.

Lévi-Strauss zaś uzupełnia:

Barbarzyńca – to przede wszystkim człowiek wierzący w barbarzyństwo⁶⁷.

⁶⁵ Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość, edukacja. Migotanie znaczeń*, Kraków 1998, s. 67.

⁶⁶ E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive...*, *op. cit.*, s. 297.

⁶⁷ C. Lévi-Strauss, *Rasa a historia*, w: L.C. Dunn, O. Klinberg, C. Lévi-Strauss, *Rasa a nauka. Trzy studia*, Warszawa 1961, s. 134.

Bibliografia

- Abu-Lughod L., *Going Beyond Global Babble*, w: A.D. King (red.), *Culture, Globalization and the World System*, Londyn 1991.
- Achebe Ch., *Krytyka kolonialistyczna*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.
- D’Allea A., *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008.
- Ames E., *Carl Hagenbeck’s Empire of Entertainments*, Seattle 2008.
- Ames M., *Biculturalism in Exhibitions*, „Museum Anthropology” 1991, t. 15, nr 2.
- Ames M., *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992.
- Ames M., *How Anthropologists Fabricate Cultures*, w: M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992.
- Amselle J.-L., *L’art de la friche. Essai sur l’art africain contemporaine*, Paryż 2005.
- Amselle J.-L., *Primitivism and Postcolonialism in the Arts*, „Modern Language Notes”, wyd. ang., Baltimore 2003, nr 118.
- Anderson R.L., *Art*, w: *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, t. 1, Nowy Jork 1996.
- Anti C., *The Sculpture of the African Negroes*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Antliff M., Leighton P., *Primitive*, w: R.S. Nelson, R. Schiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003.
- Apollinaire G., *Concerning the Art of the Blacks*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Apollinaire G., *On Museums*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Appadurai A. (red.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Nowy Jork 1986.

- Appiah K.A., *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, oprac. H. Podbielski, Wrocław 1988.
- Asad T., *Are There Histories of Peoples without Europe? A Review Article*, „Comparative Studies in Society and History” 1987, t. 29.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. (red.), *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Londyn 1998.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. (red.), *The Empire Writes Back*, Londyn 1989.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. (red.), *The Post-colonial Studies Reader*, Nowy Jork 1995.
- Attali J., *1492*, Warszawa 1992.
- Barańska K., *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004.
- Barker E. (red.), *Contemporary Culture of Display*, New Haven 1999.
- Barnard A., *Antropologia*, Warszawa 2006.
- Barnard A., Spencer J. (red.), *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, Londyn 1996.
- Bartlett Ch., *Konflikt globalny. Międzynarodowa rywalizacja wielkich mocarstw w latach 1880–1990*, Warszawa 1997.
- Bassani E., Fagg W.B., *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, Nowy Jork 1988.
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, w: Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Bauman Z., *Tarapaty tożsamości w ciasnym świecie*, w: W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Kraków 2004.
- Beckley B., Shapiro D. (red.), *Uncontrollable beauty. Toward a New Aesthetics*, Nowy Jork 1998.
- Bednarz W., *400 m² dla 3/4 ludzkości*, „artPAPIER” 2010, nr 3 (147).
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
- Belting H., *Marco Polo and Other Cultures*, w: H. Belting, *The End of Art History?*, Chicago 2003.
- Benjamin W., *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, w: W. Benjamin, *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940*, Lipsk 1984.
- Benjamin W., *Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting*, w: W. Benjamin, *Illuminations*, Londyn 1982.
- Benedict B., *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago 2001.
- Benedyktowicz Z., *Portrety „obcego”*, Kraków 2000.
- Bhabha H., *The Location of Culture*, Londyn 1994.
- Bhabha H., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.
- Białas Z., *Mniej niż ćwierć? O pilnej potrzebie rewizjonizmu w studiach postkolonialnych, albo: wybrane powody, dla których aby być kim się jest, trzeba czasami udawać, iż się jest kim się nie jest*, „Er(r)go” 2005, nr 10.

- Białostocki J., *Galeria arcydzieł czy dom kultury*, w: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987.
- Białostocki J., *Posłanie Aby M. Warburga: historia sztuki czy historia kultury?* w: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987.
- Białostocki J. (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976.
- Blanchard P., *Human Zoos: Science and Spectacles in the Age of Colonial Empires*, Liverpool 2008.
- Blanchard P., Bancel N., Lemaire S., *Human zoos*, „Le Monde Diplomatique” (wyd. ang.), sierpień 2000.
- Boas F., *Primitive Art*, Dover 1955.
- Boas F., *Some Traits of Primitive Culture*, „The Journal of American Folklore” 1904, t. 17, nr 67.
- Boas F., Stocking G.W. Jr. (red.), *A Franz Boas Reader. The Shaping of American Anthropology, 1883–1911*, Chicago 1974.
- Bois Y.-A., *Kahnweiler's Lesson*, w: Y.-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge 1990.
- Bolzoni L., *Das Sammeln und die 'ars memoriae'*, w: A. Grote (red.), *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994.
- Borofsky R., Barth F., Shweder R.A., Rodseth L., Stolzenberg N.M., *When: A Conversation about Culture*, „American Anthropologist” 2001, t. 103, nr 2.
- Bouquet M. (red.), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, Nowy Jork–Oksford 2001.
- Braudel F., *Historia i trwanie*, Warszawa 1971.
- Breidbach O., Ghiselin M.T., *Athanasius Kircher (1602–1680) on Noah's Ark: Baroque „Intelligent Design” Theory*, „Proceedings of the California Academy of Science” 2006, IV seria, t. 57, nr 36.
- Brendon P., *The decline and fall of the British Empire: 1781–1997*, Londyn 2007.
- Brienen R.P., *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhaut, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam 2006.
- Brits K., Cichocka A., *Zróżnicowanie przekazów niewerbalnych w społeczeństwie wielokulturowym – przykład Afryki Południowej*, w: J. Isański (red.), *Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009.
- Buchowski M., *Antropologia jako „próba ognia”*, „Przegląd Bydgoski. Humanistyczne Czasopismo Naukowe” 2001, nr XI.
- Bujak J., *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 1975, z. 8.
- Bujok E., *Ethnographica in early modern Kunstkammern and their perception*, „Journal of the History of Collections” 2009, t. 21, nr 1.
- Bujok E., *Neue Welten in europäischen Sammlungen: Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004.

- Bunzel R., *The Pueblo Pottery: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, Nowy Jork 1929/1972.
- Burgess G., *The Wild Man of Paris*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Burszta W.J., *Antropologia kultury*, Poznań 1998.
- Burszta W.J., *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996.
- Burszta W.J., Januszkiewicz M., *Słowo wstępne: kłopot zwany kulturoznawstwem*, w: W.J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.), *Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, Warszawa 2010.
- Campbell M.B., *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe*, Ithaka–Londyn 1999.
- Cannizzo J., *Gathering souls and objects. Missionary collections*, w: T. Barringer, T. Flynn (red.), *Colonialism and the object*, Londyn 1998.
- Ceynowa A., *Kształtowanie się kryteriów wartościowania w amerykańskiej Czarnej Estetyce*, w: A. Ceynowa, B. Dziemidok, M. Janiak (red.), *Problematyka wartościowania w amerykańskiej filozofii i estetyce XX wieku*, Gdańsk 1995.
- Chapey J.-L., *La Société des observateurs de l'homme (1799–1804). Des anthropologues au temps de Bonaparte*, Paryż 2002.
- Chave A.C., *New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon. Gender, Race, and the Origins of Cubism*, w: K.N. Pinder (red.), *Race-ing Art History. Critical Readings in Race and Art History*, Nowy Jork 2002.
- Chilvers I., Osborne H. (red.), *The Oxford Dictionary of Art*, Oksford 1990.
- Christensen E.O., *Primitive Art*, Londyn 1955.
- Clark K., *Civilisation*, Nowy Jork 1970.
- Clarke Ch., *Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes*, „African Arts” 2003, t. 36.
- Clausen G., *On Realism and Impressionism*, w: G. Clausen, *Six Lectures on Painting. Delivered to the Students of the Royal Academy of Arts in London*, Londyn 1904.
- Clifford J., *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000.
- Collet D., *Die Welt in der Stube: Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Getynga 2007.
- Collier D., *The Diversity of Indian Art*, „Indian Art of the Americas”, Chicago 1959.
- Connelly F.S., „Primitive” *Ornament and the Arabesque. Paul Gauguin's Decorative Art*, w: F.S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, University Park, Pa. 1995.
- Connelly F.S., *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, University Park, Pa. 1995.
- Copans J., Jamin J. (red.), *Aux origines de l'anthropologie française: les memoires de la société des observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paryż 1978.
- Corbey R., *Ethnographic showcases, 1870–1930*, „Cultural Anthropology” sierpień 1993, t. 8, nr 3.

- Cymorek M., *Tożsamość metamorficzna a sztuka afrykańska w muzeum*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Czarnowski S., *Kultura*, Warszawa 2005.
- Czerniewska K., *Sztuka prymitywna a człowiek współczesny*, Warszawa 1979.
- Czyżewski A. (red.), *Zwykłe – niezwykle. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Wystawa z okazji 120-lecia Muzeum, październik 2008–lipiec 2009*, Warszawa 2008.
- Damm W. van, *Beauty in Context. Towards Anthropological Approach to Aesthetics*, Lejda 1996.
- Daston L., Park K., *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, Nowy Jork 1998.
- Davis J., *History and the People without Europe*, w: K. Hastrup (red.), *Other Histories*, Londyn 1992.
- Deliss C., *Swobodne spadanie – stopklatka*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- Denis M., *Od Van Gogha i Gauguina do klasycyzmu*, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977.
- Derlicki J., Lipiński W. (red.), *Pierwsze narody. Społeczności rdzenne i idea tubylczości we współczesnym świecie*, Warszawa 2002.
- The Dictionary of Art*, t. 25, Londyn 1998.
- Dockstader F.J., *Sztuka Ameryki*, t. 1, Warszawa 1975.
- Domańska E., *Badania postkolonialne*, w: L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań 2008.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura współczesna” 2008, nr 3.
- Domańska E., *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, w: K. Brzechczyn (red.), *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, Poznań 2008.
- Domańska E., *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007.
- Duchet M., *Antropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paryż 1971.
- Dunch R., *Beyond Cultural Imperialism: Cultural Theory, Christian Missions, and Global Modernity*, „History and Theory” 2002, t. 41, nr 3.
- Dunn L.C., Klinberg O., Lévi-Strauss C., *Rasa a nauka. Trzy studia*, Warszawa 1961.
- Durozoi G. (red.), *Słownik sztuki XX wieku*, Warszawa 1998.
- Dürer A., *Dziennik podróży do Niderlandów, 1520–1521*, w: J. Białostocki (oprac.), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, Warszawa 1985.
- Dziamski G., *Globalizacja: nowe środowisko sztuki*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice 2005.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.

- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, Poznań 2009.
- Einstein C., *African Sculpture*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Eisenman S.F., *Triangulating Racism*, „The Art Bulletin” 1996, t. 78, nr 4.
- Elias N., *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980.
- Elisofon E., *The Sculpture of Africa*, Nowy Jork 1958.
- Elsner J., Cardinal R., *Introduction*, w: J. Elsner, R. Cardinal (red.), *The Culture of Collecting*, Londyn 1994.
- Elsner J., Cardinal R. (red.), *The Culture of Collecting*, Londyn 1994.
- Encyclopedia of World Art*, Londyn 1966, t.11.
- Errington S., *What Became Authentic Primitive Art?*, „Cultural Anthropology” maj 1994, t. 9, nr 2.
- Errington S., *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.
- Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1986.
- Ettlinger L.D., *German Expressionism and Primitive Art*, „The Burlington Magazine” kwiecień 1968, t. 110, nr 781.
- Evans R.J.W., Marr A. (red.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Kornwalia 2006.
- Fabian J., *Remembering the Present – Paintings and Popular History in Zaire*, Berkeley 1996.
- Fabian J., *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nowy Jork 1983.
- Fabian J., *Time and the Work of Anthropology: Critical Essays, 1971–1991*, Harwood Academic Publishers 1991.
- Fabiani B., *Niziołkowie, lokietkowie, karlikowie*, Warszawa 1980.
- Fagg W.P., *Sculptures africaines*, Paryż 1966.
- Fanon F., *Wyklęty lud ziemi*, Warszawa 1985.
- Farris E., *The Mental Capacity of Savages*, „The American Journal of Sociology” 1918, t. 23, nr 5.
- Faure E., *The Tropics*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Feest Ch., *Mexico and South America in European Wunderkammer*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th century Europe*, Nowy Jork 2001.
- Ferguson A., *An Essay in the History of Modern Society*, Londyn 1767.
- Findlen P., *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 1996.
- Findlen P. (red.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, Nowy Jork 2004.
- Flam J., *Introduction*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.

- Flam J., Deutch M. (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Formanek R., *Why They Collect: Collectors Reveal Their Motivations*, w: S.M. Pearce (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Londyn 1994.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010.
- Foster H., *The „Primitive” Unconscious of Modern Art*, „October” jesień 1985, t. 34.
- Foster H., *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass. 2004.
- Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.D., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londyn 2004.
- Foucault M., *The Order of Things*, Nowy Jork 1970.
- Frank M., *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt nad Menem 1984.
- Fraser D., *Sztuka prymitywna*, Warszawa 1976.
- Freeland C., *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, Poznań 2004.
- Fry R., *Negro Sculpture at the Chelsea Book Club*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Fry R., *Vision and Design*, Londyn 1923.
- Gandhi L., *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań 2008.
- Gauguin P., *List do André Fontainasa*, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977.
- Gauguin P., *List do Charlesa Morice’a*, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977.
- Gawęcki M., *Relatywizm kulturowy*, w: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Warszawa–Poznań 1987.
- Gawrycki M.F. (red.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009.
- Geertz C., *Sztuka jako system kulturowy*, w: C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Kraków 2005.
- Gell A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oksford 1998.
- Gell A., *Vogel’s Net: Traps as Artworks*, w: H. Morphy, M. Perkins (red.), *The Anthropology of Art. A Reader*, Blackwell Publishing 2006.
- Genaille R., Monkiewicz M., Ziemia A., *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, Warszawa 2001.
- Gerbrands A.A., *Art as an Element of Culture Especially in Negro-Africa*, Lejda 1957.
- Gluziński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
- Golding J., *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1944*, Londyn 1959.
- Goldwater R., *Primitivism in Modern Art*, Nowy Jork 1938.
- Golinczak M., *Postkolonializm: przed użyciem wstrząsnąć!*, „Recykling Idei” 2008, nr 10.
- Gombrich E.H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londyn 1970.
- Gombrich E.H., *O sztuce*, Poznań 2008.
- Gombrich E.H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londyn–Nowy Jork 2002.

- Gombrich E.H., *W poszukiwaniu historii kultury*, w: J. Białostocki (oprac.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976.
- Gonseth M.-O., Hainard J., Kaehr R. (red.), *Le Musée Cannibale*, Neuchatel 2002.
- Gowing L. (red.), *The Encyclopedia of Visual Art*, Londyn 1983.
- Grabska E., Morawska H. (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977.
- Greenblatt S., *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oksford 1991.
- Griffiths T., *Hunters and Collectors*, Cambridge 1996.
- Groesen M. van, *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Lejda–Boston 2008.
- Grote A. (red.), *Macrococosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994.
- Grützmacher Ł., *Odkrycie i podbój Ameryki – interpretacja i reinterpretacja*, w: M.F. Gawrycki (red.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009.
- Gunther E., *Material Culture, the Museum and Primitive Art*, „College Art Journal” wiosna 1950, t. 9, nr 3.
- Gupta A., Ferguson J., *Poza „kulturę”: przestrzeń, tożsamość i polityka różnicy*, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa 2004.
- Harney E., *Book Review: Paris Primitive: Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly, „African Arts” 22 września 2009.*
- Heikamp D., Anders F., *Mexico and the Medici*, Florencja 1972.
- Herzfeld M., *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, Kraków 2004.
- Hipokrates, *O powietrzu, wodach i okolicach*, tłum. H. Łucziewicz, Warszawa 1890.
- Hobsbawm E., Ranger T., *Tradycja wynaleziona*, Kraków 2008.
- Hoerig K.A., *From Third Person to First: A Call for Reciprocity Among Non-Native and Native Museums*, „Museum Anthropology” 2010, t. 33, nr 1.
- Hoffman B.T. (red.), *Art and Cultural Heritage: Law, Policy and Practice*, Cambridge 2006.
- Holm B., *The Art of Willie Seaweed: A Kwakiutl Master*, w: M. Richardson (red.), *The Human Mirror*, Luizjana 1974.
- Hooper J.T., Burland C.A., *The Art of Primitive Peoples*, Londyn 1953.
- Hudson K., *A Social History of Museums*, Londyn 1975.
- Hughes R., *Art: Return of the Native*, „The Time” 15 października 1984.
- Huntington S., *Zderzenie cywilizacji*, Warszawa 2000.
- Impey O., MacGregor A. (red.), *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Century Europe*, Nowy Jork 2001.
- Inverarity R.B., *Anthropology in Primitive Art*, „Yearbook of Anthropology” 1955.
- Isański J. (red.), *Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009.
- Jacobs M., *The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America*, Oksford 1985.

- Jacques T.C., *From Savages and Barbarians to Primitives: Africa, Social Typologies, and History in Eighteenth-Century French Philosophy*, „History and Theory” maj 1997, t. 36, nr 2.
- Jahoda G., *A History of Social Psychology. From the Eighteenth-Century Enlightenment to the Second World War*, Cambridge 2007.
- Jahoda G., *Images of Savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*, Londyn 1999.
- Jantz H., *Images of America in the German Renaissance*, w: F. Chiappelli, M.J.B. Allen, R.L. Benson (red.), *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*, Berkeley 1976.
- Jones A.L., *Exploding Canons: The Anthropology of Museums*, „Annual Review of Anthropology” 1993, t. 22.
- Jordan A., *Images of Empire: Slaves in the Lisbon Household and Court of Catherine of Austria*, w: T.F. Earle, K.J.P. Lowe (red.), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge 2005.
- Kahnweiler D.H., *Negro Art and Cubism 1948*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Kapuściński R., *Ten Inny*, Kraków 2006.
- Kart S., *Picasso's Collection of African & Oceanic Art: Masters of Metamorphosis*, „African Studies Review” wrzesień 2007.
- Kempny M., Nowicka E. (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005.
- Kempny M., Nowicka E. (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa 2004.
- Kenny N., *The Metaphorical Collecting of Curiosities in Early Modern France and Germany*, w: R.J.W. Evans, A. Marr (red.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot 2006.
- Kenny N., *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oksford 2004.
- Kieniewicz J., *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003.
- Kjellgren E., *Painting for Corroboree, Painting for Katiya: Contemporary Art in the East Kimberley, Western Australia*, w: A. Herle, N. Stanley, K. Stevenson, R.L. Welsch (red.), *Pacific Art. Persistence, Change and Meaning*, Adelajda 2002.
- Klekot E., *The Seventh Life of Polish Folk Art and Craft*, „Etnološka Tribina” 2010, t. 40.
- Kołąkowski L., *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenia uniwersalizmu kulturowego*, w: L. Kołąkowski, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984.
- Kołodziejczyk D., *Uwiedzeni Orientem – europejskie fantazje o haremie*, „Czas Kultury” 2003, nr 1.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1990.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005.

- Kowalska A., *Spór o model cywilizacji*, w: J. Gąssowski, J. Goćkowski, K.M. Machowska (red.), *Problemy cywilizacyjne naszej współczesności*, Pułtusk 2007.
- Kreide-Damani I., *Kunstethnologie. Zum Verständnis fremder Kunst*, Kolonia 1992.
- Kruczyński Z., *Farba znaczy krew*, Gdańsk 2008.
- Kuper A., *The Return of the Native*, „Current Anthropology” czerwiec 2003, t. 44, nr 3.
- Kuper A., *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, Kraków 2009.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.
- Latour B., *When Things Strike Back: A Possible Contribution of „Science Studies” to the Social Sciences*, „British Journal of Sociology” 2000, t. 51, nr 1.
- Laurencich-Minelli L., *Bologna und Amerika vom 16. bis 18. Jahrhundert*, w: K.-H. Kohl (red.), *Berliner Festspiele. Mythen der Neuen Welt: zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin 1982.
- Laurencich-Minelli L., *Museography and Ethnographical Collections in Bologna during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in 16th and 17th century Europe*, Nowy Jork 2001.
- Leighton P., *The White Peril and L'Art nègre. Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, w: K.N. Pinder (red.), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, Londyn 2002.
- Lemke S., *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*, Nowy Jork 1998.
- Lévi-Strauss C., *Drogi masek*, Łódź 1985.
- Lévi-Strauss C., *Rasa a historia*, w: L.C. Dunn, O. Klinberg, C. Lévi-Strauss, *Rasa a nauka. Trzy studia*, Warszawa 1961.
- Lévi-Strauss C., *Smutek tropików*, Warszawa 1960.
- Lewis P.H., *A Definition of Primitive Art*, „Fieldiana. Anthropology” 20 października 1961, t. 36, nr 10.
- Lizak W., *Wprowadzenie*, w: Z. Łazowski (red.), *Państwa Afryki Zachodniej*, t. 1, Warszawa 2006.
- Lomba A., *Colonialism / Postcolonialism*, Londyn 1998.
- Lotz C., *Art that scared Picasso*, „Apollo” grudzień 2007.
- Łotocki Ł., *Obcość etniczna w perspektywie socjologiczno-politologicznej*, Warszawa 2009.
- MacGregor A., *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven–Londyn 2007.
- MacGregor A. (red.), *Sir Hans Sloane: Collector, Scientist, Antiquary*, Londyn 1994.
- MacHugh P., *The Maori Magna Charta: New Zealand Law and the Treaty of Waitangi*, Auckland 1991.
- MacKenzie J., *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion 1860–1960*, Manchester 1984.
- Maddock K., *The Australian Aborigines: A Portrait of Their Society*, Londyn 1972.

- Malraux A., *La tête d'obsidienne*, Paryż 1974.
- Malraux A., *Picasso's Mask*, Nowy Jork 1976.
- Malinowski B., *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, Warszawa 2005.
- Małowist M., *Europa i jej ekspansja XIV–XVII w.*, Warszawa 1993.
- Mamzer H., *Jak reprezentować odmienność kulturową?*, w: J. Isański (red.), *Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009.
- Marczewski M., *Niewidzialni*, Wołowiec 2008.
- Markowska A., *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, Warszawa 1994.
- Mason P., *Infelicities. Representations of the Exotic*, Baltimore–Londyn 1998.
- Mauss M., *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, w: E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper (red.), *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, Warszawa 2009.
- McEvelley T., *Doctor Lawyer Indian Chief: „Primitivism” in Twentieth-Century Art at the Museum of Modern Art in 1984*, „Artforum” listopad 1984, nr 23 (3), przedruk w: B. Beckley, D. Shapiro (red.), *Uncontrollable Beauty. Toward a New Aesthetics*, Nowy Jork 1998.
- McEvelley T., *Global Issue*, „Artforum” marzec 1990.
- Meadow M., *Samuel Quiccheberg, the Wunderkammer and the Copious Object*, w: S. Melville (red.), *The Lure of the Object*, Williamstown 2000.
- Melosik Z., Szkuclarek T., *Kultura, tożsamość, edukacja. Migotanie znaczeń*, Kraków 1998.
- Messenger P.M. (red.), *The Ethics of Collecting Cultural Property. Whose Culture? Whose Property?*, Albuquerque 2003.
- Michel A., *„Our European Arrogance”: Wilhelm Worringer and Carl Einstein on Non-European Art*, w: B. Tautz (red.), *Colors 1800/1900/2000: Signs of Ethnic Difference*, w serii: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, t. 56, Amsterdam 2004.
- Michele V. de, Cagnolaro L., Aimi A., Laurencich-Minelli L., *Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo*, Mediolan 1983.
- Mitchell T., *Orientalism and the Exhibitionary Order*, w: N.B. Dirks (red.), *Colonialism and Culture*, Michigan 1992.
- Moberg D., *Primitive Inspiration*, „In These Times” 19 grudnia–8 stycznia 1984/1985.
- Moran M., *Za Morzem Koralowym*, Warszawa 2008.
- Morgan H.L., *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism, to Civilization*, Nowy Jork 1877.
- Morphy H., *Heroes and Villains in the Capture of „Primitive Art”*, „Current Anthropology” sierpień–październik 1990, t. 31, nr 4.
- Morphy H., Perkins M., *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, w: H. Morphy, M. Perkins (red.), *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden, Mass.–Oksford 2006.

- Morphy H., Perkins M. (red.), *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden, Mass. –Oksford 2006.
- Myers F., „Primitivism”, *Anthropology and the Category of „Primitive Art”*, w: Ch. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture*, Londyn 2006.
- Nadolska-Styczyńska A., *Ludy zamorskich lądów. Kultury pozaeuropejskie a działalność popularyzatorska Ligi Morskiej i Kolonialnej*, Wrocław 2005.
- Naumann P., *Making a Museum: ‘it is making theater, not writing theory’. An Interview with Stéphane Martin, Président-directeur général, Musée du quai Branly*, „Museum Anthropology” 2006, t. 29, nr 2.
- Nelson R., *The Map of Art History*, „The Art Bulletin” 1997, t. 79, nr 1.
- Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 1, Warszawa 1996.
- Nowacka-Isaksson A., *Likwidacja niechlubnych kolekcji*, „Rzeczpospolita” 5 sierpnia 2005.
- Nowak B., *Początki obecności europejskiej w Czarnej Afryce*, w: B. Nowak, *Historia Afryki od początku XIX wieku*, Wrocław 1996.
- Nowicka E., *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2006.
- Nowicka E. (red.), *Swoi i obcy*, Warszawa 1990.
- Nowicka E., Głowacka-Grajper M. (red.), *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, Warszawa 2009.
- Nowotny K.A., *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance im Museum für Völkerkunde und in der Nationalbibliothek*, Wiedeń 1960.
- Nwora K.D., *The Aborigines’ Protection Society 1899–1909. A Pressure-Group in Colonial Policy*, „Canadian Journal of African Studies” 1971, t. 5.
- Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1995.
- Oettermann S., *Fremde. Der. Die. Das*, w: H.-H. Groppe, F. Jürgensen (red.), *Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge*, Marburg 1989.
- Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, Łódź 1994.
- Olszewska-Dyoniziak B., *Człowiek – kultura – osobowość. Wstęp do klasycznej antropologii kulturowej*, Wrocław 2001.
- Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku. Katalog wystawy*, Warszawa 2008.
- Pakt Ligi Narodów*, Paryż, 28 czerwca 1919, Dz.U. z 1920 r., nr 35, poz. 200.
- Panofsky E., *Introduction. The History of Art as a Humanistic Discipline*, w: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago 1955.
- Pawlik J.J., *Egzotyzm – wątpliwy zachwyty odmiennością*, w: P.A. Sokołowski (red.), *Misje w XIX wieku*, Pieniężno 2008.
- Pawłowska A., *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Pearce S.M., *Collecting in Contemporary Practice*, Londyn 1998.
- Pearce S.M., *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londyn 1995.

- Pearce S.M., *The Urge to Collect*, w: S.M. Pearce (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Londyn 1994.
- Pearce S.M. (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Londyn 1994.
- Pearce S.M. (red.), *Museums, Objects and Collections*, Leicester 1992.
- Pearce S.M., Arnold K. (red.), *The Collector's Voice. Critical Readings in the Practice of Collecting*, t. 2, Aldershot 2000.
- Penny H.G., *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill 2001.
- Perry G., *Primitivism and the „Modern”*, w: Ch. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, Londyn 1994.
- Phillips R.B., Steiner Ch.B. (red.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Londyn 1999.
- Pinder K.N. (red.), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, Londyn 2002.
- Platt P.G. (red.), *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture*, Londyn–Newark 1999.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001.
- Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008.
- Popczyk M., *Sztuka w ryzach ekspozycji*, w: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice 2005.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Popczyk M. (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice 2005.
- Poprzęcka M., *Miejsce dzieła*, w: M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka (red.), *Miejsce rzeczywiście – miejsce wyobrażone*, Lublin 1999.
- Poprzęcka M., *O zlej sztuce*, Warszawa 1998.
- Porębski M., *Mechanizmy i strategie wyboru*, w: J. Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976.
- Posern-Zieliński A., *Globalizacja w „czwartym świecie” i nowe ruchy tubylcze*, „Lud” 2010, t. 94.
- Preziosi D., *Introduction*, w: D. Preziosi, *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oksford 2009.
- Price S., *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago 2007.
- Price S., *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 1989.
- Price S., *Review of the „Primitivism” in 20th Century Art*, „American Ethnologist” sierpień 1986, t. 13, nr 3.
- Raby J., *Exotica from Islam*, w: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Century Europe*, Nowy Jork 2001.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007.
- Reinsch P.S., *The Negro Race and European Civilisation*, „The American Journal of Sociology” 1905, t. 11, nr 2.

- Roth H., *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*, Berlin 2000.
- Rosaldo R., *Imperialist nostalgia*, „Representations“ 1989, nr 26.
- Rubin W., *Modernist Primitivism 1984*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Rubin W., Varnedoe K. (red.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Monachium 1996.
- Ryszkiewicz A., *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.
- Said E.W., *Orientalizm*, Warszawa 1991.
- Salerno L., *Primitivism*, w: *Encyclopedia of World Art*, t. 11, Londyn 1966.
- Salmon A., *Negro art*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs“ 1920, t. 36, nr 205.
- Samaltanos K., *Apollinaire, catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, Charlottesville 1981.
- Schefold R., Vermeulen H.F. (red.), *Treasure Hunting? Collectors and collections of Indonesian Artefacts*, Lejda 2002.
- Schindlebeck M., *Contemporary Maori Art and Berlin's Ethnological Museum*, w: A. Herle, N. Stanley, K. Stevenson, R.L. Welsch (red.), *Pacific Art. Persistence, Change and Meaning*, Adelajda 2002.
- Schneider G., *Das deutsche Kolonialmuseum in Berlin und seine Bedeutung im Rahmen der preussischen Schulreform um die Jahrhundertwende*, w: *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum*, Frankfurt nad Menem 1982.
- Schreiber H., *Globalizacja i azjatyckie ludy tubylcze*, w: J. Nakonieczna, J. Zajączkowski (red.), *Azja Wschodnia i Azja Południowa w stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2011.
- Schreiber H., *Ludy tubylcze jako nowy aktor we współczesnych stosunkach międzynarodowych*, w: G. Piwnicki, S. Mrozowska (red.), *Jednostka – społeczeństwo – państwo wobec megatrendów współczesnego świata*, Gdańsk 2009.
- Schreiber H., Gawrycki M.F., *Cywilizacja latynoamerykańska – wprowadzenie do problematyki*, w: M.F. Gawrycki (red.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009.
- Shelton A.A., *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*, w: J. Elsner, R. Cardinal (red.), *The Culture of Collecting*, Londyn 1994.
- Shelton A.A., *The Public Sphere as Wilderness: Le Musée du quai Branly*, „Museum Anthropology“ 2009, t. 32, nr 1.
- Skuza P., *Kultury bliskie, kultury dalekie. Recenzja książki Michała Buchowskiego*, „Recykling Idei“ 2004.
- Sikora A., *Spotkania z filozofią. Od Heraklita do Husserla*, Warszawa 2005.
- Smith P., Findlen P. (red.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, Nowy Jork–Londyn 2002.

- Sobeski M., *Sztuka egzotyczna*, Warszawa 1971.
- Sokolewicz Z., *Przedmowa do wydania polskiego*, w: D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, Warszawa 1976.
- Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003.
- Spalding F., *Roger Fry: Art and Life*, Berkeley 1980.
- Speth-Holterhoff S., *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe Siècle*, Bruksela 1957.
- Spivak G.Ch., *Can the Subaltern Speak*, w: C. Nelson, L. Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana 1988.
- Spivak G.Ch., *Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę historii zanikającej współczesności*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006.
- Staniszewski M.A., *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge 1999.
- Stankiewicz S., *Muzeum zrekonstruowane. Sztuka współczesna i muzeum w perspektywie estetyki pragmatycznej*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Staszczak Z. (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Warszawa–Poznań 1987.
- Stechow W., *Dürer and America*, Waszyngton 1971.
- Stepan P., *Picasso's Collection of African & Oceanic Art: Masters of Metamorphosis*, Monachium 2007.
- Stewart S., *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham–Londyn 1993.
- Stoll P.-T., von Hahn A., *Indigenous Peoples, Indigenous Knowledge and Indigenous Resources in International Law*, w: S. von Lewinski (red.), *Indigenous Heritage and Intellectual Property*, Haga 2004.
- Stopczyk S.K., *Wszystko o sztuce. Leksykon*, Warszawa 1993.
- Sturtevant W.C., *Does anthropology need museums?* „Proceedings of the Biological Society of Washington” 1969, nr 82.
- Sturtevant W.C., *Studies in Ethnoscience*, „American Anthropologist” 1964, t. 66, nr 3.
- Suleri S., *Meatless Days*, Chicago 1989.
- Sumner G.W., *Folkways: a Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*, Boston 1906.
- Swann M., *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England*, Filadelfia 2001.
- Sztuka świata. Leksykon*, t. 13, Warszawa 2002.
- Świtek G., *Writing on Fragments. Philosophy, Architecture and the Horizons of Modernity*, Warszawa 2009.
- Tagliaferri M.C., Tomassini S., Pattaro S.T., *Ulisses Aldrovandi als Sammler. Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlichen Forschens?*, w: A. Grote (red.),

- Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994.
- Tańczuk R., *Kolekcje sztuki w przestrzeni prywatnej i publicznej*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Tatarkiewicz W., *Sztuka: Dzieje pojęcia*, w: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982.
- Tazbir J., *Szlachta a konkwistadorzy*, Warszawa 1969.
- Thode-Arora H., *Für fünfzig Pfenning um die Welt: Die Hagenbeckschen Völkerschauen*, Nowy Jork 1989.
- Thomas P., *Charles I of England: The Tragedy of Absolutism*, w: A.G. Dickens (red.), *The Courts of Europe*, Londyn 1977.
- Thompson E., *Said a sprawa polska*, „Dziennik” 29 czerwca 2005.
- Tibi B., *Culture and Knowledge: The Politics of Islamization of Knowledge as Postmodern Project? The Fundamentalist Claim to DeWesternization*, „Theory, Culture and Society” 1995, t. 12.
- Tiemann U., *Rechte der Ureinwohner Neuseelands aus dem Vertrag von Waitangi*, Münster 1999.
- Tokarska-Bakir J., *Energia odpadków*, w: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007.
- Tokarska-Bakir J., *Repetitorium z człowieka*, w: A. Barnard, *Antropologia*, Warszawa 2006.
- Torgovnick M., *Making Primitive Art High Art*, „Poetics Today” lato 1989, t. 10, nr 2.
- Tylor E.B., *Primitive Culture*, Nowy Jork 1871, wyd. pol. *Cywilizacja pierwotna*, t. 1, Warszawa 1896–1898.
- Unterkircher F. (red.), *Die Wiener Biblia Pauperum. Codex Vindobonensis 1198*, Graz–Wiedeń 1963.
- Varnedoe K., *On the Claims and Critics of the „Primitivism” Show*, „Art in America” maj 1985.
- Varnedoe K., *Paul Gauguin*, w: W. Rubin., K. Varnedoe (red.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Monachium 1996.
- Vergo P., *Milczący obiekt*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- Vlaminck M. de, *Discovery of African Art*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Vogel S., Ebong I., *Africa Explores: 20th Century African Art*, Nowy Jork–Monachium 1991.
- Vorbrich R., *Ludy niepiśmienne*, w: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Warszawa–Poznań 1987.
- Vrdoljak A.F., *International Law, Museums, and the Return of Cultural Objects*, Cambridge 2006.
- Walentyłowicz M., *Afryka mówi*, „Morze” 1938, z. 4.
- Ważbiński Z., *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975.

- Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004.
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, w: R. Kubicki (red.), *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha, cz. 2*, Poznań 1998.
- Wieczorkiewicz A., *Epoki osobliwości. „Osobliwość” jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Wilkoszewska K., *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004.
- Wilkoszewska K., *Muzeum – idea ambiwalentna*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008.
- Wilkoszewska K. (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004.
- Wind E., *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, w: D. Preziosi, *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oksford 2009.
- Wolska D., *Sztuka w świetle cienia muzeum antropologicznego*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Wood P.H., Waselkov G.A., Hatley M.T. (red.), *Powhatan's Mantle: Indians in the Colonial Southeast*, Lincoln 1989.
- Yaya I., *Wonders of America. The Curiosity Cabinets as a Site of Representation and Knowledge*, „Journal of the History of Collections” 2008, t. 20, nr 2.
- Young M.W., *The Careless Collector: Malinowski and the Antiquarians*, w: M. O'Hanlon, R.L. Welsch (red.), *Hunting the Gatherers. Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s–1930s*, Oksford–Nowy Jork 2000.
- Young R.C.J., *White Mythologies*, Londyn i Nowy Jork 1990.
- Zajda K. (red.), *Estetyka Indian Ameryki Południowej. Antologia*, Kraków 2007.
- Zalewska-Lorkiewicz K., *Ilustrowane mappae mundi jako obraz świata*, Warszawa 1997.
- Zayas M. de, *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, w: J. Flam, M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2003.
- Zea L., *Filozofia dziejów Ameryki*, Warszawa 1993.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2009.
- Ziemia A., *Nowe Dzieci Izraela*, Warszawa 2000.
- Zimmermann L.J., „White people will believe anything!” *Worrying about Authenticity, Museum Audiences, and Working in Native American-Focused Museums*, „Museum Anthropology” 2010, t. 33, nr 1.
- Zychowicz P., *Batalia o zasuszone głowy*, „Rzeczpospolita” 6 maja 2010.

Źródła internetowe

Benjamin W., *Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting*, w: *Illuminations*, London: Fontana, 1982, fragmenty ze stron 59–60, 63, oraz 66–67 zamieszczone: <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/benj-bookcoll.htm>

Blanchard P., Bancel N., Lemaire S., *From human zoos to colonial apotheoses: the era of exhibiting the Other*
www.africultures.com/angalais/articles_anglais/43blanchard.htm

The British Museum
http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/article_index/s/sir_hans_sloane_ethnography.aspx

Buffalo Bill Historical Centre
<http://www.bbhc.org/bbm/bibliographybb.cfm>

Domańska E., *Posthumanistyka. Wprowadzenie do porównawczej teorii nauk humanistycznych*, http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Posthumanistyka_2008.htm

Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008
<http://ksiazki.wp.pl/katalog/ksiazki/kw,22655,page,2,fragment.html>

The Illustrated London News, 11 October 1849
<http://pages.zoom.co.uk/leveridge/albert.html>

Konstytucja Republiki Francji z 1958 roku
<http://www.legifrance.gouv.fr/html/constitution/constitution2.htm#titre14>

Kopaliński W., *Internetowy słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*
<http://www.slownik-online.pl/kopalinski>

Markowska A., *Etnograficzny zwrot w sztuce polskiej?*
http://historiasztuki.uni.wroc.pl/opposite/opposite_nr1/anna_markowska.htm

Metropolitan Museum of Arts
http://www.metmuseum.org/special/eternal_ancestors/view_1.asp?item=1

Musée du quai Branly
<http://www.quaibrantly.fr/en/enseignement.html>

Pucek Z., *Dyskurs antropologiczny w dobie dekonstrukcji*
[http://www.euro-limes.ae.krakow.pl/files/el1\(2\)2003/zp_limes1\(2\).pdf](http://www.euro-limes.ae.krakow.pl/files/el1(2)2003/zp_limes1(2).pdf)

Samworth H., *John Eliot and America's First Bible*
<http://www.scriptorium.org/articles/historyofthebible/hotb-0005.html>

Słownik języka polskiego PWN

<http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2449114>.

Pablo Picasso

<http://www.picasso.xorg.pl/cytaty.php>

Paul Chaat Smith, kurator National Museum of American Indian

<http://www.paulchaatsmith.com/everything.html#overview>

Tribal Art Information Service

<http://www.paleobree.com/page3.htm>

William Rubin

<http://www.dictionaryofarthhistorians.org/rubinw.htm>

Indeks osób

Indeks obejmuje nazwiska pojawiające się w tekście głównym i przypisach (z pominięciem nazwisk będących częścią opisów bibliograficznych).

- Abu-Lughod Lila 35, 55
Achebe Chinua 203
Adam Leonhard 50
Ahmad Aijaz 199
Ajdukiewicz Tadeusz 139
Albert Sachsen-Coburg-Gotha, książę 41
Albrecht V Wittelsbach, książę Bawarii
104, 105, 118, 124–126
Aldrovandi Ulisses 102, 107, 121, 122
Altenberg Peter 150
Alsop Joseph 68
Ames Michael 70, 220, 222, 233, 237
Amselle Jean-Loup 167, 201, 202, 204,
205, 274
Anderson Robert L. 54
Anghiera Peter Martyr d' 109
Aniakor Chike C. 73
Anna Stuart, królowa 131
Anti Carlo 172
Antliff Mark 58, 60
Apollinaire Guillaume 162, 169, 174,
186
Appadurai Arjun 193
Appiah Kwame Anthony 90
Artaud Antonin 200
Arystoteles 19, 62, 98, 99, 202
Ascosa 39
Ashcroft Bill 195
Ashmole Elias 108, 131
Attali Jacques 14
August Wettyn, książę-elektor Saksonii
127
Augustyn, św. 99
Baartman Saartjie 223
Bachofen Johann Jakob 31
Bagby Philip 37
Baker Josephine 173
Balboa Vasco Núñez de 135
Bancel Nicolas 152
Bandinelli Baccio 121
Barnes Albert 75, 76, 174, 175
Barthes Roland 66, 200, 241
Bassani Ezio 240
Bastian Adolf 155
Bataille Georges 167
Batteux Charles 103, 104
Bauchant André 23
Baudrillard Jean 108, 112
Bauman Zygmunt 12, 193

- Beccadelli Lodovico 121
 Bednarz Wojciech 232, 234
 Belk Russell 211
 Bell Clive 165, 174, 182
 Bell Vanessa 182
 Belting Hans 17, 30, 56, 58, 245, 276, 280
 Benedict Ruth 36, 154
 Benedyktowicz Zbigniew 12
 Benjamin Walter 147, 210
 Bennett David 73
 Beuys Joseph 25, 44
 Bhabha Homi 195, 196, 228
 Białas Zbigniew 89
 Białostocki Jan 163, 227
 Biliverti Jacopo 69
 Blanchard Pascal 149, 152
 Blumenberg Hans 99
 Boas Franz 36, 37, 53, 54, 72, 74, 154, 155, 177, 178
 Bodley John H. 30
 Bois Yves-Alain 185
 Bombois Camille 23
 Bonnard Pierre 41
 Borel Pierre 101
 Borghini Vincenzo 119, 120
 Bourdieu Pierre 64
 Bouts Dirk 24
 Branly Édouard Eugène Désiré 51
 Brancusi Constantin 43
 Braque Georges 43, 161, 166
 Braunschweig Hermann Justus 208
 Broc Jean 24
 Brummer Joseph 70, 71, 175
 Bry Théodore de 93
 Bryce James 151
 Buchowski Michał 33
 Bujok Elke 107, 113, 126, 132
 Bunzel Ruth 72
 Burckhardt Jacob 268
 Burgess Gelett 161
 Burland Cottie Arthur 60
 Burnett Frank 225
 Burney Sidney 175
 Burszta Wojciech Józef 34
 Cabeza de Vaca Alvar Núñez 27
 Caboto Giovanni 92
 Campin Robert 24
 Camus Albert 228
 Cardinal Roger 94
 Cellini Benvenuto 68, 69, 121
 Cendrars Blaise 169
 Cesaire Aimé 186, 195
 Cézanne Paul 179, 190, 253
 Chateaubriand Françoise-René de 195
 Chatzimichalis Theofilos 23
 Chave Anna C. 188
 Chevalier Michel 47
 Chirac Jacques 51, 232
 Chirico Giorgio de 253
 Chlebowski Stanisław 139
 Christensen Erwin Ottomar 60
 Christus Petrus 24
 Ciagliński Jan 139
 Claerhout Adriaan G.H. 50
 Clark Kenneth 86
 Clausen George 42
 Clifford James 38, 55, 78, 207, 209, 220, 221, 224, 225, 240–243, 245–247, 250, 269
 Clouzot Henri 169
 Cocteau Jean 168
 Cody William Frederick 150
 Cole Herbert M. 73
 Collet Dominik 99, 113, 116
 Compton Carl B. 50
 Comte Auguste 277
 Contarini Jacomo 210
 Conze Alexander 158
 Cook James 142
 Cope Walter 131

- Corbey Raymond 146
 Cortés Hernán 19, 27, 108, 109, 126, 135
 Cospi Marchese Ferdinando 123
 Courbet Gustave 42
 Courten William 113, 127–129
 Cousturier Lucie 170
 Crimp Douglas 228
 Cushing Frank Hamilton 53
 Czarnowski Stefan 32
 Czerniewska Krystyna 10

 D'Alleva Anne 279
 Damm William van 264
 Dali Salvador 185
 Danto Artur 270, 273
 Daret Jacques 24
 David Gerard 24
 David Jacques-Louis 24
 Davis Emma Lou 50
 Debussy Claude 272
 Degas Edgar 41
 Degérando (de Gérando) Joseph-Marie 74
 Deliss Clémentine 86
 Denis Maurice 181
 Derain André 43, 185, 187, 190
 Dewey John 175, 216
 Díaz del Castillo Bernal 19, 27, 108
 Dickie George 216
 Dietrichstein Adam von 110
 Dinet Alphonse-Étienne 138, 139
 Dockstader Frederick 67
 Domańska Ewa 196, 200, 201
 Donatello 121
 Dongen Kees van 171, 186
 Douglas Frederic H. 175
 Douglas Mary 14, 15, 271, 280
 Dryden John 27
 Dubuffet Jean 44
 Duchamp Marcel 70, 82, 269, 270

 Duchet Michèle 31
 Dunch Ryan 206
 Dupaigne Bernard 232
 Durkheim Emil 49, 154
 Dürer Albrecht 109
 Dziamski Grzegorz 238

 Eberhard III, hrabia Wirtembergii 105
 Ebong Ima 169
 Eckhout Albert 40
 Eco Umberto 78, 207
 Einstein Albert 136
 Einstein Carl 162, 165–167
 Elgar Frank 43
 Elias Norbert 37, 93
 Eliot John 130
 Elsner John 94
 Engels Fryderyk 37
 Engolf Peter 150
 Epstein Jacob 69–71
 Erazm z Rotterdamu 93
 Ernst Max 44, 250
 Errington Shelly 81, 84–86, 194
 Estenne Henri 39
 Estreicher Karol 38, 54, 55, 74
 Euzebiusz 39
 Evans-Pritchard Edward 63, 74
 Eyck Jan van 24

 Fabian Johannes 73, 80, 81
 Fagg William 73
 Fanon Frantz 195, 196
 Faris Ellsworth 151
 Faure Elie 162, 174
 Feest Christian 240, 243, 247
 Fels Florent 172
 Fénéon Félix 170, 171
 Fenton James 207
 Ferdynand I de Medici, wielki książę Toskanii 119
 Ferdynand I Habsburg, cesarz 127

- Ferdynand II Habsburg, cesarz 127
 Ferguson Adam 157
 Ferguson James 280
 Fickler Johann Baptista 124–126
 Filip II, król Hiszpanii 110
 Finsch Otto 219
 Firth Raymond 60, 61, 72, 225
 Flam Jack 179, 240
 Flaubert Gustave 195
 Formanek Ruth 258
 Foster Hal 16, 64, 198, 240, 241, 243,
 244, 248, 256, 277
 Foucault Michel 64, 144, 202, 227, 244,
 271
 Francisci Erasmus 132
 Franciszek I de Medici, wielki książę
 Toskanii 119
 Francken Frans II 115
 Franklin Benjamin 130
 Franque Jean-Pierre 24
 Franque Joseph-Boniface 24
 Fraser Douglas 10, 15, 20, 22, 36, 46,
 50, 57, 58, 60, 62–64, 66, 71, 73,
 75, 280
 Frazer James George 15, 31
 Freud Zygmunt 136, 266
 Friedman Thomas 193
 Frobenius Leo 69, 89, 154, 167
 Fry Roger 46, 162, 164, 165, 174, 182
 Fryderyk I, książę Wirtembergii 114,
 127
 Fugger Hans Jacop 125

 Gajusz Julisz Solinus, zw. Polihistor 39
 Gauguin Paul 11, 25, 43, 44, 58, 137,
 138, 156, 167, 173, 179–186, 190,
 191, 245, 256, 261
 Gautier Théophile 63
 Geertz Clifford 55, 237, 265, 267
 Geist Sidney 240
 Gell Alfred 269–271

 Generalić Ivan 23
 Gennep Arnold van 156, 171
 Gentz Wilhelm 139
 Gérando Joseph-Marie de 143
 Gerbrands Adrian A. 48, 50, 57
 Gérôme Jean-Léon 139
 Gesner Konrad 102
 Giacometti Alberto 44
 Giddens Anthony 193
 Giganti Antonio 107, 121, 122
 Gobineau Arthur de 59, 60
 Goes Hugo van der 24
 Gogh Vincent van 41, 179, 187
 Goldwater Robert 25, 137, 153, 176,
 177, 185, 191, 239, 251, 263
 Golinczak Michalina 201
 Goloubeff Victor 175
 Goltz Hubert 114
 Gombrich Ernst 12, 16, 31, 42, 43, 45,
 68, 80, 157, 163, 269, 277, 281
 Gordon Donald E. 240
 Gottlieb Adolph 44
 Graebner Fritz 154
 Gramsci Antonio 197
 Grant Ulysses 150
 Griaule Marcel 167
 Griffiths Gareth 195
 Griffiths Tom 209
 Gris Juan 166, 186
 Grützmacher Łukasz 19
 Guiffrey Jean 172
 Guillaume Paul 69, 75, 76, 162, 163,
 169, 174, 175
 Gunther Erna 83
 Gupta Akhil 280

 Hackenbroch Yvonne 68
 Haddon Alfred 158
 Haecht Willem van 115
 Hagenbeck Karl 149, 151, 152
 Hainz Johann Georg 115

- Hannerz Ulf 55
Happel Eberhard Werner 132
Harjo Suzan Shown 226
Harnoncourt René d' 175
Hartley Marsden 175
Heckel Erich 43
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 157, 270
Heizer Michael 44
Henryk II, król Francji 145
Henryk VII, król Anglii 92
Henryk Żeglarz, infant portugalski 92, 144, 145
Herder Johann Gottfried 280
Herodot 39, 141
Herskovits Melville 36, 154
Herzfeld Michael 65, 67, 221, 222
Hipokrates 123
Hiroshige Andō 42
Hirshfield Morris 23
Hobbes Thomas 28, 100
Hokusai Katsushika 42
Holm Bill 70
Holmes William Henry 53
Hooper James Thomas 60
Horacy 214
Horn Georg 95
Hudson Kenneth 219
Humboldt Wilhelm von 37
Huntington Samuel P. 12, 38, 193

Impey Oliver 103, 104, 117
Inverarity Robert Bruce 46, 49
Isański Jakub 275
Izabela I Katolicka, królowa Kastylii i Aragonii 92
Izydor z Sewilli 39, 141

Jacques T. Carlos 144
Jamin Jean 230
Januszkiewicz Michał 34

Jarry Alfred 186
Jauffret Louis-François 143
Joachim II, elektor brandenburski 127
Jones Anna Laura 220, 224
Justus z Gandawy 24

Kahnweiler Daniel Henry 166, 175, 189, 190
Kandinsky Wassily 161
Kapuściński Ryszard 256
Karol I, król Anglii, Szkocji i Irlandii 114
Katarzyna Medycejska 145
Karol V Habsburg, cesarz 126
Kart Susan 188
Kennick William E. 64
Kenny Neil 98
Kessel Jan van 115
Keynes John Maynard 182
Kieniewicz Jan 91, 135, 139, 141, 206
Kipling Rudyard 195
Kircher Athanasius 95, 124
Kirchner Ernst Ludwig 43, 184
Klee Paul 185
Klemens XII, papież 108, 126
Kluckhohn Clyde 34
Koch Gerd 229
Kolumb Krzysztof 19, 40, 92, 119, 135
Kołakowski Leszek 33
Koolhaas Rem 205
Kopaliński Władysław 81
Kopytoff Igor 212
Krauss Rosalind 64, 242
Kroeber Alfred Louis 34, 36, 74, 154
Kruczyński Zenon 209
Kuper Adam 37, 39, 47, 226, 272
Kupka František 186

LaFarge Oliver 175
La Hyre Etienne de 115
Larousse Pierre Athanase 24

- Las Casas Bartolomé Diaz de 27, 109
 Laszenko Aleksander 139
 Latour Bruno 201
 Laude Jean 176, 240
 Laurencich-Minelli Laura 60, 107
 Leger Fernand 166
 Leighen Patricia 184, 186–188
 Leiris Michel 167
 Lemaire Sandrine 152
 Lemke Sieglinde 173
 Leopold I Habsburg, cesarz 126
 L'Estoile Benoit de 232
 Level André 169
 Lévi-Strauss Claude 16, 27, 49, 52, 248,
 267, 281
 Levin Gail 240
 Lévy-Bruhl Lucien 156
 Lewis Bernard 199
 Lewis Philip H. 48, 50
 Linde Samuel Bogumił 215
 Linneusz Karol 132
 Linton Ralph 50, 60, 61, 176
 Lister Martin 128
 Locke Alain 173
 Locke John 128
 Long Richard 44
 Lubbock John 31
 Ludgard Frederik 135

 Łodziński Sławomir 12

 MacGregor Arthur 103, 104, 117
 MacCannell Dean 14
 Maddock Kenneth 67
 Maine Henry 31
 Maksymilian I Wittelsbach, książę
 Bawarii 124
 Maksymilian II Habsburg, cesarz 110
 Malanga David 73
 Malinowski Bronisław 14, 53, 63, 68,
 74, 97, 154, 181, 207, 208, 245

 Mallarmé Stéphane 168
 Malraux André 82, 87, 187
 Mandela Nelson 223
 Manet Édouard 41
 Manuel I, król Portugalii 126
 Marc Franz 161
 Marczewski Mateusz 254
 Mardrus Jean-Charles 171
 Maria Walter de 44
 Markowska Anna 273, 275
 Marks Karol 147
 Marmion Simon 24
 Marquard Odo 16, 213
 Marr Alexander 99
 Martinez Maria 72
 Mason Otis Tufton 53
 Massys Quentin mł. 24
 Matisse Henri 43, 161, 173, 185, 187,
 190
 Maurer Evan 240
 Mauss Marcel 146, 154, 156
 McEvilley Thomas 238, 240, 249, 250,
 252, 254
 McLennan John Ferguson 31
 Mead Margaret 247
 Medici Anna Maria Luiza de 108
 Medici Cosimo I de 105, 119, 120
 Medici Francesco de 118
 Medici Hipolit de 126
 Melosik Zbyszko 281
 Memling Hans 24
 Memmi Albert 195
 Mercier Louis-Sébastien 142, 144
 Messageot Lucile 24
 Miró Joan 44, 185
 Mitchell Timothy 152
 Moberg David 60
 Modigliani Amedeo Clemente 43
 Montaigne Michel de 27, 145
 Motecuhzoma, zw. Montezuma 108
 Monzino Carlo 71

- Moore Henry 44
 Moran Michael 67, 85
 Moreau Gustave 25
 Morgan Lewis Henry 31, 37, 155, 157
 Morice Charles 181
 Morphy Howard 51, 67, 218, 264
 Moses Grandma 23
 Munro Thomas 174
 Myers Fred 239

 Nampeyó 72
 Nani Bernardo 123, 141
 Nani Jacopo 123, 141
 Napoleon III, cesarz 47
 Nassau-Siegen Johan Maurits van 40
 Nelson Robert 157
 Neugroschel Joachim 166
 Newman Barnett 44
 Newton Isaac 128
 Ngũgĩ wa Thiong'o 197
 Nicholson Francis 130
 Nietzsche Fryderyk 136
 Nikifor Krynicki 23
 Noguchi Isamu 44
 Nolde Emil 43, 44
 Norwich John Julius 36
 Nouvel Jean 232, 233
 Nowicka Ewa 12, 49

 Ociepka Teofil 23
 O'Rourke Dennis 12
 Ortner Sherry B. 59
 Ouologuema Yambo 89
 Ouwater Albert van 24
 Owens Craig 64

 Pach Walter 175
 Paleotti Gabriele 121
 Pálsson Gísli 200, 201
 Panofsky Erwin 63
 Papenau Joseph 130
 Paudrat Jean-Louis 240, 243
 Paweł III, papież 27
 Pawlik Jacek J. 138, 149, 266
 Pawlitzak Waław 139
 Pearce Susan M. 207, 210, 211
 Pechstein Max 43, 44
 Peltier Philippe 240, 243
 Perkins Morgan 51, 218, 264
 Petiver James 127
 Picasso Pablo 11, 43, 85, 87, 156, 161,
 166, 167, 173, 179, 184, 185–191,
 200, 238, 239, 242, 244, 250, 253,
 254, 261, 271
 Pitt Rivers Augustus Henry Lane-Fox
 155
 Pizarro Francisco 135
 Platon 62, 99, 203, 205
 Pletsch Carl 192
 Pliniusz 39, 102
 Pocahontas, córka Powhatan 131
 Podbielski Henryk 19
 Polanyi Karl 16
 Pollock Jackson 44
 Polo Marco 39, 91
 Pomian Krzysztof 9, 40, 83, 95, 97–100,
 105, 112, 114–117
 Poprzęcka Maria 88, 215, 257, 259
 Porębski Mieczysław 278
 Powhatan, wódz indiański 131
 Price Sally 51, 60, 66–69, 78, 83, 232,
 233, 240, 251, 254

 Quay Pierre-Maurice 24
 Quevedo Juan de, biskup 27
 Quiccheberg Samuel 102, 103, 105, 107,
 125

 Raby Julian 141
 Radcliffe-Brown Alfred Reginald 74, 154
 Rancière Jacques 19, 202, 203
 Ratton Charles 69, 175

- Ratzel Friedrich 154, 167
Ray John 128
Redfield Robert 60, 61
Reinach Salomon 171
Renoir Auguste 212
Reynst Gerrit 123
Reynst Jan 123
Richter Emil 173
Riegl Alois 159, 257, 268
Rivet Paul 156
Rivi  r   Georges-Henri 156
Rockefeller Nelson 19, 20
Rosaldo Renato 232
Rosenberg Léonce 77, 175
Rosenstock Laura 240
Rothko Mark 44
Rouault Georges 43
Rousseau Henri 23
Rousseau Jean-Jacques 27, 32, 103, 137
Rubin William 187, 239, 240, 242, 244, 249–255, 263
Rudolf II Habsburg, cesarz 127
Rumohr Karl Friedrich von 157
Rupalley Paul 175
Rybkowski Wladyslaw 23
Ryszkiewicz Andrzej 257
- Sackville-West Vita 182
Said Edward 41, 139, 195, 196, 199, 216, 261
Salerno Luigi 158
Salmon André 162, 169
Sansovino Andrea 121
Sant  ngel Luis de 40
Sante Hilaire Geoffrey de 149
Sapir Edward 36
Sassamon John 130
Schapiro Meyer 20
Schindlebeck Markus 228
Schlosser Julius von 106, 107, 124
Schmidlin Adam Ulrich 105
- Schmidt Wilhelm 154
Schmidt-Rottluff Karl 43
Schönberg Nicolaus von 126
Schuffenecker Emil 183
Seaweed Willie 70
Seligman Charles 208
Semper Gottfried 158
Senghor L  opold S  dar 186, 195
Settala Ludovico 123
Settala Manfredo 124
Seurat Georges 179
Shelton Anthony Alan 100, 232
Sherard William 128
Simmel Georg 12
Sint Jans Geertgen tot 24
Sitting Bull 150
Sloane Hans 108, 127–130
Sloane John 175
Smith David 44
Smith Paul Chaat 226
Smithson Robert 44
Sobeski Micha   10, 32
Sokolewicz Zofia 20, 54, 61
Sokrates 62
Sommer Manfred 96
Spalding Frances 182
Spengler Oswald 37
Spivak Gayatri Chakravorty 195, 196, 198
Stein Gertruda 57, 190
Stepan Peter 187
Stephen Adrian 182
Stewart Susan 210
Stieglitz Alfred 163, 173
Stiglitz Joseph 193
Stolpe Hjalmar 54
Stoppi   Niccol   123
Strachey Lytton 182
Strada Jacopo della 125
Sturtevant William Curtis 211, 235
Styka Adam 139

- Sumner William Graham 12, 26
 Sweeney James Johnson 176
 Szkudlarek Tomasz 281
 Szyndler Pantaleon 139
- Świtek Gabriela 100
- Tasso Torquato 210
 Tatarkiewicz Władysław 64, 104
 Tazbir Janusz 39
 Thevet André 145
 Thode-Arora Hilke 147
 Thomas Peter 114
 Thompson Robert Farris 73
 Tibi Bassam 193
 Tiffin Helen 195
 Tobey Mark 44
 Toffler Alvin 193
 Toffler Heidi 193
 Tokarska-Bakir Joanna 14–16, 271
 Torgovnick Marianne
 Toulouse-Lautrec Henri de 41
 Toynbee Arnold 37
 Tradescant John 95, 131
 Truchsess von Waldburg Otto 125
 Tshibumba Kanda Matulu 73
 Tylor Edward Burnett 31, 35, 155, 177
- Vallisneri Antonio st. 123, 141
 Valois Elisabeth de 125
 Varndoe Kirk 181, 239, 240, 242, 244, 249, 252
 Vasari Giorgio 57, 62, 105, 119, 157, 273
 Vasters Reinhold 69
 Vendramin Andrea mł. 123
 Vendramin Gabriele 123
 Vergo Peter 221
 Vernet Horace 139
 Vespucci Amerigo 135
 Virchow Rudolf 152, 153
- Vivin Louis 23
 Vlamincq Maurice de 43, 85, 185, 186, 190
 Vogel Susan 169, 238
 Voltaire 28
- Walendziak Teresa 229, 236
 Walentynowicz Marian 275
 Warburg Aby 268, 269
 Warhol Andy 70
 Warnod André 168
 Wastiau Boris 230
 Weitz Morris 64
 Welsch Wolfgang 280
 Wereszczagin Wasilij 139
 Werner Carl 139
 Westermann Diedrich Hermann 167
 Weyden Rogier van der 24
 Whistler James 41
 Whitford Frank 41, 44
 Whiting Cliff 228
 Widmanstetter Johann Albrecht 126
 Wiczorkiewicz Anna 153
 Wilkinson Alan G. 240
 Wilkoszewska Krystyna 197, 231, 268
 Willet Frank 69
 Williams Raymond 33, 34
 Wilson Woodrow 150
 Winckelmann Johann Joachim 157, 158
 Wingert Paul S. 20, 176
 Winthrop John 130
 Wittgenstein Ludwig 16
 Wittkower Rudolf 20
 Wojnar Irena 175
 Wölfflin Heinrich 268
 Wolska Dorota 230
 Woolf Leonard 182
 Woolf Virginia 182
 Worm Ole 104
 Worringer Wilhelm 159–161, 166
 Wójcik Kazimierz 154

- Wright Robin K. 72
Wygrzywalski Feliks 139

Yaya Isabel 102
Young Robert C.J. 11

Zajda Katarzyna 235, 263
Zalewska-Lorkiewicz Katarzyna 40

Zayas Marius de 160, 163
Zea Leopoldo 29
Zieliński Stanisław 154
Ziem Félix 139
Ziemba Antoni 29
Zimmermann Larry J. 226
Znaniński Florian 12
Zweig Stefan 59
Žižek Slavoj 16

Summary

The Concept of „Primitive Art”. Discovery, Acquaintance and Domestication of the Other in the Western World

Among many concepts existing in the literature on the topic, such as black art (fr. *l'art nègre*), tribal art, indigenous art, the concept of primitive art seems to encompass a full range of the Western references to non-European art – the Other in the world of the Western Art. Today such understanding of the concept would bear many reservations, some of which will be presented in this book. The inverted quotation marks allow a scholar to approach the subject matter with some distance.

This work concerns an issue that puts the collection theory at its center, but also exists at the borderline of museology, aesthetics and the history of art. It follows the paths of anthropology, political science and general history. Such a place is the starting point for the author's deliberations which places "primitive art" related practices at the center of the discourse, whereas the artwork itself will appear in the background.

The book describes the concept of "primitive art" from a perspective of the Western method of classification, analysis and exhibition.

In chapter one the reader will learn about the history of the concept in the context of certain associated ideas (primitive peoples, barbarism, civilization). In this part the author will meticulously analyze the content of various lexicons, dictionaries, and art encyclopedias in order to point out different understanding of the term "primitive art," or to highlight the fact it was ignored altogether. While comparing the lexicon and dictionary entries for the concept the author follows fluctuating contexts, in which the ideas of culture, civilization and art appear in the Western world. The author assumes as the point of departure the colonization of the New World to finish by considering alternatives to the by now controversial term "primitive art", such as "non-European art," which however do not seem to eliminate the definitional problems.

In chapter two the author presents the range of characteristic features of “primitive art” as seen from the Western perspective – its timelessness and anonymity. While examining these features the author casts them against the “primitive art” competence conflict between anthropologists and art historians. The last part of chapter two focuses on an analysis of the “authenticity” of “primitive art” and on unveiling the process of its creation by art collectors, galleries and museums.

Chapter three analyses the methods of classification of the non-European artifacts in the European cabinets of curiosities in XVI to XVIII century. In order to present a historical and cultural background, the author sets out with familiarizing her audience with the contemporary meanings of the terms “wonder”, “curiosity”, or “collection”. She also follows the content of the first treaties forming the basis for classification of the artifacts in the cabinets, such as the treaty of Samuel Quiccheberg from the court of Albrecht V Wittelsbach. The author also points out the contemporary liquidity of classification accepted by Julius von Schlosser at the turn of XIX and XX century, which separated “cabinets of art” (*Kunstkammer*) and “cabinets of curiosities” (*Wunderkammer*). Then follows an analysis of the disputes regarding the way of perceiving “exotic objects” from delighting in them as if there were European “wonders”, to marveling about them with a sense of civilizational superiority. This leads her to the conclusion that there was no uniform way of perceiving the Other in the Western world in the “epoch of wonder” and that this vision is protean, closely linked to the intellectual background of the custodians of the private collections owned by magnates. The author specifically analyses the content of the cabinets owned by Prince Cosimo I de Medici (1389–1464) in Palazzo Vecchio in Florence, Ulisses Aldrovandi (1522–1605), Antonio Giganti (1535–1598), Albrecht V (1550–1579, which became the cornerstone of the Munich museums: Bayerisches Nationalmuseum and Alte Pinakothek), William Courten (1642–1702), inherited and then unified with the collection of his friend sir Hans Sloan (1660–1753), whose collection in turn was bought by the British Parliament to form the basis of the British Museum.

Chapter four describes the process of the great “collecting of the world” which took place in the XIX century – a peak time for colonialism and imperialism. The advancing “acquaintance” of the already “discovered” Other is shown on the examples of the world great exhibitions, which create an impulse to creation of human zoos; the traveling exhibitions of the “primitive peoples” which were extremely popular still in the interwar period. The main ideas through which the contemporary vision of “primitive art” is filtered are “the East”, “Orient,” and “a primitive man”. The author forms an analogy between collecting “primitive peoples” and collecting “primitive art” showing the mutual dependence of the two processes. She notes that without the European fascination with the “human zoos”

there would be no European fascination with “primitive art” – without the Trocadero Museum, Gauguin would not have travelled to Tahiti and Picasso wouldn’t have created *Les Femmes d’Alger*. It is these two artists that the author closely follows at the same time tracking down the path which “primitive art” took to reach the West. She declares Gauguin’s trip to Tahiti in 1891 a breakthrough in the history of contacts between the West and the New World in the sphere of art. That is not due to a revitalized interest in “primitive art” itself but rather due to fascination in the “primitive life”, symbolizing a return to paradise lost. This fascination became a generational experience of Gauguin’s times. In as much as Gauguin implemented the postulate of primitivism (as an attitude) in the lifestyle he chose, Picasso, with his *Les Femmes d’Alger* (1907) caused a revolution in thinking about the form and convention of painting. In 1907, the year of creation of *Les Femmes d’Alger*, became the second breakthrough on the road of “primitive art” into the European salons. African masks enabled the Westerners to impersonate the Other, to get acquainted with it, to put on a new face and to transpire into other worlds – and Picasso was fascinated with it.

In chapter five the reader will learn of the process of domestication of the Other, which is enabled by shutting up the Other in glass display cases and classifying “primitive art” a new according to European templates. The term “primitive art” is placed next to some new terms introduced by the postcolonial critics. In this context the processes of the “museologisation of culture” and “museologisation of art” are subjected to a meticulous analysis. These processes led to an artificial separation of the two spheres, resulting in ethnography and art museums. While pointing out the senselessness of such a separation the author shows how it led to a “homelessness” of “primitive art” which is not appropriately reflected in either of those places. The author takes a broader look at the discussion surrounding the opening of Musée du quai Branly (MQB) in Paris in 2006. She discusses the famous 1984 exhibition as an example of ambiguity in displaying “primitive art” in an art museum. The exhibition took place in the Museum of Modern Arts (MoMA) and was titled “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.

In the conclusion, the author gathers different motifs that are woven through the book and presents some new issues focused around three Gauguin questions: *Where do we come from? What are we? Where are we going?*

The book as a whole intends to show the overriding process of Western practices applied vis-a-vis “primitive art” and the creation of a “white mythology”¹ about it. For this reason the voice of the “Western people” – that is to say, of the art historians, anthropologists, political scientists, cultural experts – is presented

¹ See the title of the book by R.C.J. Young, *White Mythologies*, London and New York 1990.

in these pages so often (although not only their voice). These people tell us what they thought and think about the Other, and by analogy about us. This way the postulate of “looking into the mirror” and examining closely oneself is fulfilled.

The reader will therefore learn from this book more about the West than about “primitive art,” find out about the dead ends we arrive at when following stereotypes (also certain aesthetic stereotypes), or discover barely visible paths at the end of which one can find entirely new spaces (also in the museum). While entering the unknown land the reader may also discover that *the strangest thing in a strange land is the stranger who visits it...*²

Tłum. Katarzyna Snyder

² An opening phrase from a movie by Dennis O'Rourke *Cannibal Tours* (1987), which ironically portrayed Europeans traveling in Papua New Guinea.

Zusammenfassung

Das Konzept der „primitiven Kunst“. Die Entdeckung, die Zähmung und die Domestizierung des Fremden in der westlichen Welt

Der Begriff „primitive Kunst“ scheint zwischen den vielen in der Literatur funktionierenden Wortbedeutungen wie ‘schwarze Kunst’ (frz. *l’art nègre*), ‘Ur-Kunst’, ‘Stammes-Kunst’, ‘indigene Kunst’, den gesamten Bereich der außereuropäischen Kunst – des Fremden in der Welt der Kunst der westlichen Welt – zu umfassen. Die zahlreichen Einschränkungen, die dieser heute äußerst problematische Begriff beinhaltet, sollen in dem nun folgenden Buch erläutert werden. In Anführungszeichen gesetzt, soll eine gewisse Distanz zu diesem Terminus aufgebaut werden.

Die Problematik dieser Arbeit, deren Dreh- und Angelpunkt die Theorie des Sammelns ist, zeigt sich ebenfalls am Rande der Theorien der Museologie, Ästhetik und Kunsttheorie. Sie beschreitet Pfade der Anthropologie, der Politikwissenschaften und der allgemeinen Geschichte. Diese Disziplinen dienten als Ausgangspunkt und führten in der Untersuchung dazu, dass Methoden zur „primitiven Kunst“ in das Zentrum des Interesses gerückt sind, während die Kunstwerke selbst etwas in den Hintergrund rückten.

Die Arbeit ist dem Konzept der „primitiven Kunst“ im Lichte der westlichen Vorgehensweise ihrer Klassifikation, Analyse und ihrer Ausstellungsweise gewidmet.

Im ersten Kapitel kann man die Geschichte dieses Begriffes im Hinblick auf die ihn begleitenden Konzepte wiederfinden (primitive Völker, Barbarei, Zivilisation). Insbesondere werden die Begriffe und ihre Bedeutung in unterschiedlichen Lexika, Wörterbüchern, Kunstlexika analysiert. Zudem werden die verschiedenen Inhalte und Auslegungen des Begriffs „primitive Kunst“ beleuchtet und untersucht. Indem sie die Schlagworte zu diesen Begriffen in den Wörterbüchern vergleicht, verfolgt die Autorin gleichzeitig die wechselnden Zusammenhänge, in denen die Definitionen von Kultur, Zivilisation und Kunst in der westlichen Welt auftreten. Ausgangspunkt sind hier die

Entwicklungsgänge der Kolonialisierung der Neuen Welt. Zum Schluss werden Alternativen zum heute schon problematischen Begriff „primitive Kunst“ untersucht, die jedoch nicht viel weniger problematisch erscheinen.

Im zweiten Kapitel führt die Autorin charakteristische Merkmale der „primitiven Kunst“ wie ihre Zeitlosigkeit, Anonymität und sog. Authentizität auf und tut dies „mit den Augen der westlichen Welt“. Der letzte Teil dieses Kapitels ist der Analyse der „Authentizität“ dieser Kunst und der Verdeutlichung des Prozesses ihres Werdens durch ihre Sammler, Galerien und Museen gewidmet.

Das dritte Kapitel ist eine Analyse der Vorgehensweise der Klassifizierung der außereuropäischen Kunstwerke in den europäischen Kunst- und Wunderkammern vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Um den historisch-kulturellen Hintergrund dieser Überlegungen zu beleuchten, beginnt die Autorin mit der Erläuterung der zeitgenössischen Bedeutungen von Begriffen wie Neugier, Wunder, oder wie schließlich auch Sammlung. Sie untersucht ebenfalls die Inhalte der ersten Traktate, welche die Grundlage zur Klassifizierung der Objekte in den Kabinetts bildeten, so wie das Traktat von Samuel Quiccheberg, der am Hofe von Albrecht V. Herzog von Bayern als Kunstberater fungierte. Die Autorin veranschaulicht auch die fließenden Übergänge der Teilung von Kunstkammer und Wunderkammer, die um die Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert von Julius von Schlosser geprägt wurde. Sie untersucht auch die Auseinandersetzungen zur Betrachtung von „exotischen Objekten“: wie man auf gleiche Weise von ihnen begeistert war, sich aber auch über sie wunderte, jedoch stets von der Überlegenheit der eigenen Zivilisation überzeugt. Auf diese Weise kommt die Autorin zu dem Schluss, dass es im Zeitalter des Staunens und Wunderns keine einheitliche Wahrnehmung oder Betrachtungsweise des Fremden und Andersartigen in der westlichen Welt gibt. Vielmehr ist die Vision wechselhaft und stark mit der intellektuellen Bildung der zeitgenössischen Sammler verbunden. Ihre Schlussfolgerungen stützt die Autorin auf der Analyse der Inhalte der Kammern von Fürst Cosimo de Medici (1389–1464) im Palazzo Vecchio in Florenz, Ulisses Aldrovandi (1522–1605), Antonio Giganti (1538–1598), Albrecht V. (1550–1579), dessen Sammlung den Grundstein für die Münchner Museen bildete (Bayerisches Nationalmuseum, Alte Pinakothek). Sie analysiert auch die Sammlungen von William Courten (1642–1702), die wurden vererbt und dann mit der Sammlung seines Freundes Sir Hans Sloane (1660–1753) verbunden. Diese Sammlung wurde hingegen vom Britischen Parlament aufgekauft und bildete das Fundament für das British Museum.

Das vierte Kapitel ist die Beschreibung des Prozesses des großen „Sammelns der Welt“ gewidmet, das im 19. Jahrhundert stattfand und seine Blütezeit während der Kolonialisierung und des Imperialismus hatte. Die nun folgende „Zähmung“ des vorher entdeckten Fremden wird anhand der damals stattfindenden großen Weltausstellungen erläutert. Die Weltausstellungen gaben den Impuls für die

Schöpfung von Völkerschauen: wandernde Ausstellungen von „primitiven Völkern“, die sich noch während der beiden Weltkriege einer enormen Beliebtheit erfreuten. Die Hauptkategorien der Begriffe, durch welche die zeitgenössische Vision der „primitiven Kunst“ analysiert wird, sind Osten, Orient und der „primitive Mensch“. Die Verfasserin offenbart gewisse Analogien zwischen dem Sammeln von „primitiven Menschen“ und dem Sammeln von „primitiver Kunst“ und zeigt eine Abhängigkeit der beiden Prozesse voneinander. Sie stellt fest, daß es ohne die Faszination der europäischen Welt für die Völkerschau keine europäische Faszination für die „primitive Kunst“ gegeben hätte – ohne das Museum Trocadero, hätte es nicht Gauguins Reise nach Tahiti oder *Les Femmes d'Alger* von Picasso gegeben. Die Verfasserin beschäftigt sich intensiv mit der Geschichte dieser beiden Künstler und folgt an ihrem Beispiel den Pfaden auf denen die „primitive Kunst“ ihren Weg in die westliche Welt fand. Die Reise von Gauguin nach Tahiti (1891) hebt sie als bahnbrechend für die Geschichte des Zusammentreffens der Kunst des Westens mit der der Neuen Welt hervor. Hierbei war weniger die „primitiven Kunst“ von Interesse, als vielmehr eine große Faszination am „primitiven Leben“, das eine Rückkehr zum „verlorenen Paradies“ symbolisierte. Dieser Faszination erlag insbesondere die Generationen zu Gauguins Zeiten. So wie es Gauguin gelang, sein Verlangen nach Primitivismus in seinem Lebensstil zu verwirklichen, so revolutionierte Picasso mit seinem Bild *Les Femmes d'Alger* (1907) das Denken über Form und Konventionen der Malerei. Das Jahr 1907, in dem Picasso seine Damen von Avignon malte, gilt ebenfalls als bahnbrechend für die „primitive Kunst“ auf ihrem Weg in die europäischen Salons. Die afrikanischen Masken gaben die Möglichkeit sich in das Fremde und Andersartige hineinzusetzen, sich mit ihm vertraut zu machen und die Gelegenheit sich ein neues Gesicht anzulegen und in eine andere Welt einzutauchen – Picasso war davon fasziniert.

Im fünften Kapitel wird eine weitere Domestizierung des Fremden dargestellt. Jedoch erfolgte diese nun indem man die Objekte in den gläsernen Vitrinen der Museen ausstellte und die „primitive Kunst“ erneut nach europäischen Maßstäben klassifizierte. Die postkoloniale Kritik entwirft neue Begriffe, in deren Zusammenhang der Begriff „primitive Kunst“ in einen neuen Kontext gestellt wird. In diesem Zusammenhang werden die Prozesse der „Musealisierung der Kultur“ und „Musealisierung der Kunst“ besonders ausführlich analysiert. Diese Vorgänge führten zu der künstlichen Trennung dieser beiden Sphären und riefen so das Ethnologische und das Kunstmuseum ins Leben. Die Verfasserin stellt die Wertlosigkeit dieser Teilung dar und zeigt, wie diese Trennung zu einer Obdachlosigkeit dieser Kunst führte, da sie an keinem der Orte auf eine für sie angebrachte Art ausgestellt wurde. In diesem Zusammenhang wird auch die Diskussion rund um die Eröffnung des Musée du quai Branly 2006 in Paris beleuchtet. Als ein brisantes Beispiel für die Zweideutigkeit von Ausstellungen der „primitiven Kunst“ in Kunstmuseen setzt

sich die Autorin mit der berühmten Ausstellung des MoMa von 1984 auseinander: *„Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern.*

Diese drei Prozesse: das Sammeln, das künstlerische Schaffen und die Ausstellung der „primitiven Kunst“ enthüllt – nach Ansicht der Autorin – drei weitere Etappen ihrer Aneignung durch die westliche Welt: die Entdeckung (im Zeitalter der Begegnung zweier Welten), die Zähmung (während der Zeit des großen Sammelns der Welt in der Zeit des Kolonialimperialismus) und die Domestizierung (durch die Museale Bergung und durch Aneignung) des Fremden und Andersartigen.

Die Zusammenfassung des Buches sammelt verschiedene bereits erwähnte Gedanken und stellt neue Denkanstöße rund um die drei bereits von Paul Gauguin gestellten Fragen: *Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?*

Die Arbeit soll vor allem den übergeordneten Prozesse der Praktiken verdeutlichen, mit denen die westliche Welt die „primitive Kunst“ behandelte und so zu ihrem Thema eine „weiße Mythologie“ schuf¹. Aus diesem Grunde liest man in diesem Buch viel mehr aus der Perspektive der westlichen Welt. (Kunst-)Historiker, Anthropologen, Kulturwissenschaftler und Politologen stellen dar, was man vom „Fremden“ denkt und dachte, und in somit auch über uns denkt. Auf diese Weise verwirklicht man ein Postulat des „in den Spiegel Guckens“, der Selbstbetrachtung und Selbstreflexion. Der Leser erfährt in dieser Buch viel mehr über die westliche Welt als über die „primitive Kunst“ und wird auf Sackgassen hingewiesen, in die man gerät, wenn man sie nur durch die Brille der Stereotypen betrachtet. Jedoch öffnen sich kaum sichtbare Pfade, die dem Leser ganz neue Räume offenbaren. In dem man neue Gebiete beschreitet, kann man auch entdecken, daß *the strangest thing in a strange land is the stranger who visits it...*²

Źłum. *Julia Bork*

¹ R.C.J. Young, *White Mythologies*, London und New York 1990.

² „Das Seltsamste in einem fremden Land, ist der Fremde, der es besucht“ – Eröffnungssatz des Films *Cannibal Tours* (1987) von Dennis O'Rourke, der ein ironisches Portrait reisender Europäer in Papua Neuguinea ist.

Il. 1. Głowa mężczyzny, Nigeria, Ife, XII-XV wiek, pozyskana przez Leo Frobeniusa w 1913 roku. Ekspozycja w Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – fot. H. Schreiber



Il. 2. Brązowa głowa królowej matki z Królestwa Beninu, przełom XVIII i XIX wieku. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie – fot. G. Solecki



Il. 3. Théodore de Bry, *Kanibalizm w Brazylii w 1557*, grafika z *Grand Voyages*, 1562. Źródło: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Cannibals.23232.jpg>



Il. 4. Grafika przedstawiająca bolońską kolekcję Ferdynanda Cospiego, 1677, Bibliotheca Estense, Modena. Źródło: <http://www.zymoglyphic.org/exhibits/baroquemuseums/cospi.jpg>



Il. 5. Albert Eckhout, *Brazylijski Indianin z grupy Tapuya*, 1640, Nationalmuseet, Kopenhaga. Źródło: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Albert_Eckhout_-_Brazil.jpg



Il. 6. Codex Vindobonensis Mexicana (Kodeks Misteków), fragment, XIV wiek, Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń. Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Kodeks_Vindobonensis



Il. 7. Jan van Kessel st., *Ameryka*, olej na płótnie, 1666, Alte Pinakothek, Monachium. Źródło: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/The_Continent_of_America_1666_Jan_van_Kessel_the_Elder.jpg



Il. 8. Atelier fotograficzne Williama Notmana, *Sitting Bull i Buffalo Bill*, 1885, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. Źródło: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Sitting_bull_and_buffalo_bill_c1885.jpg

Il. 9. *Buffalo Bill's Wild West Show*, plakat, ok. 1899, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. Źródło: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Buffalo_bill_wild_west_show_c1899.jpg



Il. 10. *Kuwaha*, detal wrót drewnianych, wykonanych przez Cliffa Whitinga i członków grupy Takahanga Marae, Kakuora, 1993. Ekspozycja w Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – fot. H. Schreiber



Il. 11. Fragment ekspozycji w Musée du quai Branly – fot. M. Krasucki





Il. 12. Maska – nagłownik, Ekoi. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie – fot. G. Solecki

Il. 13. Fragment ekspozycji stałej „Afryka lasów tropikalnych” poświęconej ludowi Susu, prezentowanej w Muzeum Narodowym w Szczecinie w latach 1991–2005 – fot. E. Daszyńska



Il. 14. Maska z Togo. Kolekcja prywatna
– fot. J.J. Pawlik



Il. 15. Maska z Togo. Kolekcja prywatna
– fot. J.J. Pawlik



Il. 16. Obrazek na papierze „amate”, Indianie Nahuja, stan Guerrero, Meksyk, 1993. Kolekcja prywatna – fot. T. Walendziak

Il. 17. Tukan, zabawka, ceramika, Indianie Nahuja, Ameyaltepec, stan Guerrero, Meksyk, 1993. Kolekcja prywatna – fot. T. Walendziak





Hanna Schreiber – doktor nauk humanistycznych (2012). Ukończyła na Uniwersytecie Warszawskim studia na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych (2006) oraz na Wydziale Historycznym (2010) w ramach Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Absolwentka Wydziału Prawa i Administracji UW (2005). Wykłada w Instytucie Stosunków Międzynarodowych UW. Interesuje się ścieżkami biegnącymi **między** dyscyplinami, którymi się zajmuje, i **przez** nie, za kompas naukowy mając zawsze kwestie kulturowe. Wierzy w interdyscyplinarność.

W prezentowanej książce autorka analizuje historię pojęcia i koncepcji „sztuki prymitywnej” na tle zmieniających się w ciągu ponad pięciu wieków okoliczności politycznych, społecznych i kulturowych. Punktem wyjścia są procesy kolonizacji i ich konsekwencje dla sposobów postrzegania przez Europę Nowego Świata, jego mieszkańców, kultury i sztuki. W końcu, jak pisał Hans Belting, historia kolonizacji była też „wojną obrazów”.

Na gruncie teorii kolekcjonerstwa, przeplatanej zagadnieniami z teorii sztuki, muzealnictwa, estetyki, antropologii, politologii i historii, Hanna Schreiber rozpatruje sposoby zbierania i metody wystawiania artefaktów pozaeuropejskich, od pierwszych prywatnych gabinetów osobliwości w XVI wieku do wybranych współczesnych kolekcji i wystaw muzealnych. Dzięki analizie najważniejszych pism teoretycznych i wydarzeń artystycznych wskazuje punkty zwrotne dla kształtowania się wizerunku „sztuki prymitywnej” w zdominowanym przez europocentryczną perspektywę zachodnim uniwersum sztuki i muzeów.

