

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 osvajania. 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), oswojania (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 rezerwaty, 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.

Podając 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, oswojania 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 zdeteterminowany 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.