

**Andrzej Kisielewski**

**Prymitywizm w sztuce awangardy  
pierwszej połowy XX wieku**  
Mitologie i obrazy pierwotności



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU  
Białystok 2011

Recenzenci: prof. dr hab. *Wiesław Juszcak*  
prof. dr hab. *Sław Krzemień-Ojak*

Projekt okładki: *Andrzej Kisielewski*  
Redakcja i korekta: *Elżbieta Łagunionek*  
Redakcja techniczna i skład: *Katarzyna Sakowska*

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2011

Na okładce wykorzystano fragment fotografii Dietricha Grafa: maska pota lub ginjinga, XIX wiek, drewno, słoma, rafia, wys. 22 cm. Dar Leo Forbeniusa. Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin / III C 19538

Wydanie publikacji zostało sfinansowane przez  
Wydział Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku

**ISBN: 978-83-7431-286-8**

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>; e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa: „QUICK DRUK” s.c., Łódź

# Spis treści

WSTĘP	9
<b>I. MIT, MITOLOGIE I PIERWOTNOŚĆ – PROBLEMATYCZNE POJĘCIA</b>	19
Mit „dzikiego człowieka” i sztuka	20
Problemy z <i>pierwotnością</i>	25
Sztuka plemienna jako sztuka „pierwotna”	31
<b>II. CO TO JEST PRYMITYWIZM?</b>	47
Sztuka plemienna na wystawach	48
Prymitywizm i „momizm”	52
Refleksje o prymitywizmie, czyli „stan badań”	65
Antykolonialni magowie i „oswojony” Inny	82
<b>III. SZTUKA PLEMIENNA I KUBISTYCZNA „REWOLUCJA”</b>	88
Inny w Europie	88
Awangardowi artyści „odkrywają” sztukę plemienną	97
<i>Panny z Awinionu</i> – legenda modernizmu	106
<i>Gitara</i>	120
Prymitywizm w rzeźbie Pabla Picassa	121
<b>IV. «DIE BRÜCKE». PRYMITYWIZM W MIESZCZAŃSKIM POKOJU</b>	128
Interpretacje prymitywizmu w twórczości «Die Brücke»	128
Mit „wspólnoty pierwotnej”, czyli Arkadia w artystycznym buduarze	137
Koncepcje prymitywizmu w twórczości plastycznej «Die Brücke»	148
Ekspresjonistyczna „etnografia”	164

<b>V. ARTYSTA JAKO SZAMAN</b>	167
Wassily Kandinsky – artysta jako szaman	169
Prymitywizm w teorii sztuki Wassily Kandinsky’ego	181
Franza Marca koncepcja prymitywizmu	186
<b>VI. „JESTEŚMY PRYMITYWAMI NOWEJ, CAŁKOWICIE PRZEKSZTAŁCONEJ WRAŻLIWOŚCI”</b>	188
Futuryści – „nazwaliśmy się prymitywami”	188
Dadaizm, czyli „najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości...”	198
Prymitywizm, kolaż i <i>ready-mades</i>	205
<b>VII. SURREALIZM I PRYMITYWIZM: „MY MAMY ŚWIATY, KTÓRE SIĘ OTWORZYŁY I NADAL NA NAS SIĘ OTWIERAJĄ...”</b>	214
Prymitywizm i nadrealność	214
Prymitywizm w twórczości Maxa Ernsta. Totemizm, szamanizm i alchemia	223
Alberto Giacometti – prymitywizm, surrealizm i <i>black déco</i>	231
Man Ray, Kiki de Montparnasse i prymitywizm	237
„Nadrealność tkwi w samej rzeczywistości”	238
<b>VIII. PRYMITYWIZM W ŚWIECIE GEOMETRII</b>	241
Neoprymitywizm i suprematyzm	242
Prymitywizm, neoplastycyzm i puryzm	249
Bauhaus: „trybalizm” w fotografii i „afrykańskie krzesło” Marcela Breuera	252
<b>IX. PRYMITYWIZM W RZEźBIE AWANGARDOWEJ</b>	254
„Afrykańskość” rzeźby Constantina Brăncusiego	255
Kubistyczny prymitywizm Jacquesa Lipchitza	262
Jacob Epstein: „I w Trocadéro była masa prymitywnej rzeźby”	265
Plemienne inspiracje Henri’ego Gaudier-Brzeska	272
Henry Moore – mitologia rzeźbiarskiej formy	277
<b>X. MADONNY I CZYSTA FORMA</b>	284
Formizm – nowoczesna „pierwotność”	287
Tropiki i Czysta Forma Stanisława Ignacego Witkiewicza	302



---

Prymitywizm w teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka	314
Polscy futuryści, czyli „prymitywiści”	319
Relikwiarz plemienny, sterowiec i sięganie do źródeł	322
<b>ZAKOŃCZENIE</b>	329
<b>SUMMARY</b>	341
<b>SPIS ZAMIESZCZONYCH FOTOGRAFII</b>	343
<b>INDEKS OSOBOWY</b>	345
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	355



## WSTĘP

Niniejsza książka jest monografią zjawiska prymitywizmu obecnego w twórczości przedstawicieli awangardy działających w pierwszej połowie XX wieku. Stanowi również próbę przedstawienia jego historii – jako podlegającego zmiennym ocenom „problemu badawczego”, ściśle powiązanego z przeobrażeniami, którym poddana była historia sztuki.

Sens hasła *prymitywizm* w istocie określa to, co uważamy za prymitywne. Giorgio Vasari w swoich *Żywotach* przeciwstawiał artystyczną kulturę Italii, konkretnie twórczość artystów Toskanii, głównie florenckich, ówczesnej sztuce greckiej – „szorstkiej, surowej i prostaczej”<sup>1</sup>. W przeciwieństwie do sztuki renesansu, opozycyjnej do tak lokalizowanego „prymitywu”, dwudziestowieczny awangardowy prymitywizm okazał się być opozycją wobec wartości gloryfikowanych przez renesans i tym samym powrotem do „prymitywu”, lecz w inny już sposób definiowanego. Teraz stała się nim głównie, chociaż nie tylko, sztuka plemienna. Ów powrót okazał się być czymś regenerującym, ponieważ tak rozumiana sztuka „prymitywna” – jak zwykle się uważać – odegrała w sztuce nowoczesnej rolę podobną do tej, jaką odegrała w renesansowej „rewolucji” artystyczna kultura antyku. Jak renesans – pisał Oswald Spengler – był pięknym snem o antyku, tak prymitywizm w sztuce awangardy byłby pięknym snem o „pierwotności”, a tym samym o „pierwszym” stanie sztuki i kultury. Niewątpliwie jądrem tego snu stała się znana figura „szczęśliwego dzikusa”, nakreślona przez Jana Jakuba Rousseau, w cieniu której sytuowała się inna, opisana jeszcze przez Giambattistę Vica figura początków kultury zdominowanej przez sztukę. Obie figury w nowy sposób zostały ożywione na początku XX wieku przez artystów awangardy.

Kategoria *prymitywizm* od dawna funkcjonuje w historii sztuki. W encyklopedycznych definicjach oznacza ona zwykle sztukę stanowiącą celebrację szczególnych wartości lub form postrzeganych jako pierwotne, uprzednie,

---

1 Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. i oprac. Karol Estreicher, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 12.

restytucyjne<sup>2</sup>. Tą kategorią opatrywano: grecką sztukę epoki archaicznej, XV-wieczne malarstwo włoskich „prymitywów”, jak również inspiracje sztuką prymitywną w twórczości awangardowych artystów w pierwszej połowie XX wieku. W przypadku tego ostatniego zjawiska nie było jednak pełnej zgody co do tego, czym jest sztuka „prymitywna”. W pierwszych dekadach XX wieku uważano, o czym jeszcze będzie mowa, że „prymitywna” jest sztuka dzieci, twórczość osób psychicznie chorych, sztuka nazywana czasami naiwną lub nieuczoną, której świadectwo stanowi twórczość Celnika Rousseau czy, już później w Polsce, Nikifora lub Leona Kudły<sup>3</sup>. Terminem *sztuka prymitywna* opatrywano również sztukę prehistoryczną, stosując go wymiennie z pojęciem *sztuka pierwotna*. Sztuką „prymitywną” nazywano także artystyczną kulturę społeczeństw, które ze względu na cywilizacyjne zaawansowanie trudno byłoby określić mianem prymitywnych – chodzi tu między innymi o Azteków, Tolteków, Olmeków i Inków. Za „prymitywną” uchodziła również sztuka prehistoryczna, podobnie jak przejawy kultury materialnej i artystycznej – zwykle wyraźne ich oddzielenie było bardzo trudne – rdzennych społeczności zamieszkujących Afrykę, Azję, południową i północną Amerykę, wyspy Oceanii i Australii, w antropologii kulturowej nazywanych dzisiaj społecznościami plemiennymi. Od lat osiemdziesiątych XX wieku w historii sztuki prymitywizm w sztuce awangardy na ogół łączono już głównie ze sztuką plemienną, która – podobnie jak samo zjawisko prymitywizmu – nie poddaje się łatwo próbom zdefiniowania.

Sztuka plemienna z pozoru wydaje się czymś oczywistym – jest ona wytworem społeczności plemiennych. Problem polega jednak na tym, że nie ma jednolitej koncepcji na ich temat. Jeśli powołamy się na antropologię kulturową, to okazuje się, że w jej polu nie wypracowano jednego, uniwersalnego modelu takich społeczności. Gdy zestawimy ze sobą ich obrazy przedstawione w najbardziej znanych pracach klasyków światowej antropologii – Franza Boasa, Bronisława Malinowskiego, Margaret Mead, Ruth F. Benedict czy Claude’a Lévi-Straussa – to można dostrzec, że są one skrajnie różne. Dziś wiemy, dzięki postmodernistycznej krytyce dokonań wymienionych tu klasyków badań terenowych, że były one często uwarunkowane osobistymi doświadczeniami badaczy, różnego rodzaju prywatnymi intencjami, nawet preferencjami

2 Por. np.: *Encyclopedia of World of Art*, McGraw-Hill, New York–Toronto–London 1966, s. 706-713; *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, Macmillan Publishers, London & New York 1996, s. 582.

3 Przykładem takiego ujmowania „prymitywu” może być książka Ksawerego Piwockiego *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

natury seksualnej. Jednym z problemów związanych z kategorią *społeczności plemienne* jest na przykład klasyfikacja ludów żyjących na północy Rosji, które pod względem zaawansowania organizacji społecznej sytuowały się na granicy plemiennych i tradycyjnie wiejskich form bytowania. Ludy arktyczne, syberyjskie i środkowoazjatyckie, składające się przeważnie z myśliwych–rybaków lub pasterzy–hodowców, charakteryzujące się w pewnym stopniu nomadyzmem, były jednak wiele razy nazywane plemionami między innymi przez Mircea Eliadego.

Pojęcie społeczności plemienne budziło wiele zastrzeżeń, w związku z czym w antropologii kulturowej usiłowano je zastąpić takimi terminami, jak na przykład: *pierwsze narody* (*first nations*), *tubylcze* lub *rdzenne* (*native, indigenous*)<sup>4</sup>. Niewiele to jednak zmieniło, ponieważ okazały się one jedynie eufemizmami używanymi do oznaczenia tego, co wcześniej określano mianem *pierwotny, plemienny*, a nawet *prymitywny* lub *dziki*. Trudności związane z kategoriami stosowanymi w opisie rdzennych społeczności pozaeuropejskich automatycznie przekładały się na problemy związane z kategoriami stosowanymi przy badaniach bądź tylko opisie ich sztuki. Kategoria *sztuka prymitywna* funkcjonowała kilka dekad i dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku zaczęto uświadamiać sobie, że jest ona nacechowana negatywnie i brzmi wręcz obraźliwie, dlatego zaczęto ją zastępować takimi pojęciami, jak: *sztuka trybalna* lub *plemienna* (*tribal art*). Jednak one również okazały się problematyczne, zwłaszcza że pojawiły się w momencie, kiedy wiele narodów zaczęło budować swoją państwowość właśnie w opozycji do postrzegania ich jako plemiennych. *Trybalizm* okazał się więc hasłem nieodpowiednim i protekcyjnym podobnie jak termin *prymitywność*, kojarzony z kulturową marginalizacją. W związku z tym coraz częściej zaczęto stosować określenia, jak się wydawało, bardziej poprawne w sensie politycznym, oparte na lokacjach geograficznych, takich na przykład, jak *sztuka Azji, sztuka wysp Pacyfiku* itd., co w efekcie i tak potwierdziło trudności w znalezieniu jednego terminu, który zostałby powszechnie zaakceptowany. Tak samo próby wprowadzenia na początku lat dziewięćdziesiątych określeń oznaczających *sztukę pierwotną: Arts Premiers, Primal Arts* lub *Arts Primordiaux, Primordial Arts*, również okazały się nietrafione, ponieważ nieszczęśliwie odsyłały do „dzieciństwa” rodzaju ludzkiego. Kolejnym hasłem, stosunkowo rzadziej stosowanym od poprzednich, stała się *sztuka Innego*, wywiedziona z postmodernistycznej teorii kultury. Dodajmy

4 Por. Jack Flam, *Introduction*, w: *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. by Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2003, s. xiii–xiv.

jednak, że ów Inny w tradycji kultury europejskiej zwykle uchodził za kogoś gorszego – najpierw był nim broniący się przed ewangelizacją poganin, później stał się nim nieprzewidywalny „dziki”, „barbarzyńca” lub człowiek „prymitywny”, czyli „plemienny”.

Kategoria prymitywizm, kojarzona z inspiracjami plemiennością, wywodząca się wprawdzie z idei postępu, jest obciążona niechlubną tradycją ewolucjonistycznego hierarchizowania kultur innych od kultury europejskiej i ma bez wątpienia wymowę kolonialną. Jest jednak od dawna przyjęta w historii sztuki nowoczesnej. Ma również swoją historię i zastąpienie jej inną kategorią mogłoby spowodować wiele nieporozumień.

Zjawisko awangardowego prymitywizmu nie było czymś jednorodnym. Z innym jego obliczem zetknemy się w Niemczech, inaczej prezentowało się ono we Francji, a jeszcze inaczej w Polsce. Wystąpiło ono głównie w sztuce niemieckiej i francuskiej, w mniejszym stopniu rosyjskiej czy polskiej, ale jako zjawisko w historii sztuki najbardziej uwidoczniło się w jej odmianie amerykańskiej – najwięcej bowiem opracowań prymitywizmu powstało właśnie w Stanach Zjednoczonych. Niewątpliwie najbardziej znanym świadectwem badań francuskich jest książka autorstwa Jeana Laude'a z 1968 roku<sup>5</sup> oraz katalog głośnej wystawy *Magiciens de la terre* z 1988 roku<sup>6</sup>. Niewiele jest również liczących się opracowań niemieckich, które dotyczą głównie ruchu ekspresjonistycznego, będącego zjawiskiem zasadniczo niemieckim, chociaż także w tym obszarze najbardziej znaczące okazują się opracowania anglojęzyczne. Warto podkreślić, że wszystkie najważniejsze teksty dotyczące zjawiska awangardowego prymitywizmu zostały przetłumaczone na język angielski.

Badania dotyczące zjawiska prymitywizmu w sztuce polskiej awangardy praktycznie nie istnieją. Nie poświęcono mu oddzielnych opracowań, podobnie jak nie ma – poza kilkoma tekstami<sup>7</sup> – polskich publikacji na temat

5 Jean Laude, *La peinture française et „l'art nègre”*, Klincksieck, Paris 2006 (pierwsze wydanie: 1968).

6 *Magiciens de la terre*, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne–Centre Georges Pompidou et la Grande Halle–La Villette, Centre Pompidou, Paris 1989.

7 Por.: Andrzej Kisielewski, *Dwie figuracje – klasycyzm i prymitywizm w sztuce awangardy*, w: *Figury i figuracje. Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Lublin, 20–22 października 2005*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Ryszard Kasperowicz, Marcin Lachowski, Lechosław Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006; tenże, *Prymitywizm a sztuka awangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. Liliana Bieszczad, Universitas, Kraków 2006; tenże, „Prymitywne” źródła awangardowej sztuki, w: *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin*, red. Alicja Kisielewska, Natalia Szydłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006; Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka*,

prymitywizmu w sztuce europejskiej awangardy. Bardzo ogólne omówienia sporadycznie pojawiały się w opracowaniach poświęconych niektórym zjawiskom w sztuce europejskiej, jak na przykład w książce Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego o nowoczesnej rzeźbie<sup>8</sup>. Wymowny może wydać się fakt, że hasła *prymitywizm* nie znajdziemy na przykład w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* (por. wydanie z 2003 roku), podobnie jak nie znajdziemy w nim hasła *sztuka prymitywna* lub czasami traktowanego w języku polskim synonimiczne hasła *sztuka pierwotna*. Niejako zamiast nich pojawia się określenie *prymitywne malarstwo*, równoznaczne hasłu *malarstwo naiwne*, którego reprezentantami byli tacy „prymitywi”, jak Henri Rousseau Celnik czy Nikifor Krynicki. Inną kategorią, którą ujęto w *Słowniku*, a bliską pojęciu *prymitywizm*, to *prymitywy* – „termin stosowany w historii sztuki na określenie malarstwa przedrenesansowego i wczesnorenansowego krajów zachodniej Europy”<sup>9</sup>, czyli malarstwa włoskiego XIV wieku, niderlandzkiego, francuskiego i portugalsko-hiszpańskiego z XV i początku XVI wieku. Niniejsza książka jest pierwszą w polskim piśmiennictwie o sztuce próbą przedstawienia zjawiska awangardowego prymitywizmu i jego funkcjonowania w historii sztuki.

Problematyka zasygnalizowana w tytule pracy wiąże się z kilkoma niebezpieczeństwami. Jednym z nich jest niejednokrotnie poruszanie się w kręgu problemów lub zjawisk bardzo znanych, wiele razy opisywanych, jednak ich pominięcie zubożyłoby obraz całości zjawiska jakim jest awangardowy prymitywizm. Niebezpieczeństwo stanowi również nieuniknione poddanie się pewnym stereotypom uwięzionym w „klatce” zbudowanej z pojęć takich jak: *prymitywizm*, *pierwotność* i *awangarda*. Istotnym elementem owej klatki są nawarstwiające się, funkcjonujące w historii sztuki sposoby postrzegania samej awangardy<sup>10</sup>. W niniejszej książce przyjęto, że termin ten oznacza to wszystko,

---

*jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, rozdz. 6: *O sztuce afrykańskiej*.

- 8 Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980. Por. zwłaszcza rozdział *Nowe źródła inspiracji*, s. 45 i nast.
- 9 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 334.
- 10 Przypomnijmy tylko niektóre publikacje na ten temat: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, transl. Gerald Fitzgerald, The Balknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1968; Peter Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006 (pierwsze wydanie niemieckie: 1974); Stefan Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, w: tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985; *Wybory i rzyżka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. Urszula Czartoryska, Ryszard Kluszczyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985; Mieczysław Porębski, *Tradycje*

co dzieje się w sztuce pierwszej połowy XX wieku od roku 1905, a jego pole semantyczne wyznaczają kolejne „izmy”: fowizm, ekspresjonizm, prekubizm i kubizm, futuryzm, dadaizm, surrealizm i nurty oparte na eksplorowaniu estetyki geometrii. Zamknięciem tak rozumianej awangardy byłaby ostatnia przed drugą wojną światową wystawa surrealistów, słynna *Exposition Internationale du Surréalisme* w Galerie des Beaux-Arts w Paryżu w 1938 roku. O ile panuje na ogół zgoda co do tak zakreślonych – w sensie temporalnym i przestrzennym – ram pojęcia *awangarda*, o tyle może ono prowadzić do skrajnie różnych konotacji, ocen i opinii. Mieczysław Porębski na przykład, przypomnijmy, awangardę definiował jako oddział zwiadowców – „czołowy oddział armii”<sup>11</sup>. Problem polega jednak na tym, że tego rodzaju oddział – jeśli będziemy dosłownie rozumieli militarny sens pojęcia *awangarda* – w każdej armii świata zostałyby potraktowane jako zbieranina buntowników, zdrajców i dezertersów zagrażających siłom głównym. Ocena tak pojmowanej awangardy będzie zależała od tego, w jaki sposób zdefiniujemy „siły główne”.

Innym elementem wspomnianej tu „klatki” stała się legenda o „odkryciu” sztuki plemiennej związanym z „narodzinami” sztuki nowoczesnej. Czy prymitywizm miał swój udział w wyłonieniu się sztuki awangardowej, czy to raczej sztuka awangardowa przyczyniła się do wyłonienia prymitywizmu? Odpowiedzi na te pytania będą zależały od przyjętego punktu widzenia, chociaż wszystko wskazuje na to, że mają one w istocie charakter retoryczny. Faktem jest, że awangardowy prymitywizm odegrał kluczową rolę w przeobrażeniu dotychczasowych wyobrażeń na temat kształtu dzieła sztuki i samej sztuki, tym samym powodując daleko idące zmiany w sferze krytyki, historii i teo-

---

*i awangardy*, w: tegoż, *Sztuka i informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986; Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990; Ryszard Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997; Kazimierz Piotrowski, *Awangarda w defensywie – o awangardyzacji aisthesis*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 3; Teresa Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000; Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2005; *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, Universitas, Kraków 2006.

- 11 W znanym tekście Mieczysław Porębski pisał, że „awangarda zgodnie z jej sięgającą wieków średnich etymologią jest jak gdyby instytucją w instytucji: czołowym oddziałem armii, która ma specjalne zadania, skład i wyposażenie. Awangarda jest stale w ruchu, w natarciu, idzie naprzód i pociąga za sobą innych”. Mieczysław Porębski, *Tradycje i awangardy*, dz. cyt., s. 170.



rii sztuki. Problem prymitywizmu skłania przede wszystkim do przemyślenia przyjętych sposobów postrzegania awangardy. Według Andrzeja Turowskiego jej widzenie wyznacza dialektyka centrum–obrzeża<sup>12</sup>. Awangardowy prymitywizm niejednokrotnie był postrzegany jako przekroczenie granic centrum. Można również widzieć w nim płaszczyznę wycofywania się<sup>13</sup> lub „dezercji”, której powodem była – przywołajmy określenie Turowskiego zastosowane wprawdzie w odniesieniu do awangardy rosyjskiej – „niedopasowana» rzeczywistość”<sup>14</sup>.

Jako przedmiot badań prymitywizm w sztuce awangardy sytuuje się na przecięciu różnych dyskursów – sztuki awangardowej i akademickiej, modernizmu jako modelu kultury, kolonializmu, postkolonializmu, międzykulturowości, transkulturowości, nawet feminizmu, co pozwala na analizowanie go z perspektywy historii sztuki, teorii sztuki, teorii kultury, antropologii kultury itd. Pomimo że stał się katalizatorem przemian w całej sztuce nowoczesnej, zwykle traktowany jest jako jedno z marginalnych zjawisk w sztuce awangardowej. Nie wydaje się jednak, aby był on czymś marginalnym. Jego rolę w sztuce można porównać z odkryciem Innego, które spowodowało wiele daleko idących zmian w świadomości Europejczyków. Przyjrzenie się jego kulturowej odmienności pozwoliło dostrzec – niczym w lustrze – względność norm i wzorów stanowiących podwalinę własnej kultury. Podobnie „odkrycie” sztuki plemiennej odsłoniło względność norm, na jakich wspierały się dotychczasowe europejskie wyobrażenia sztuki.

Tezą niniejszej pracy jest przeświadczenie, że chociaż awangardowy prymitywizm niewątpliwie stanowiął otwarcie na „sztukę świata”, niewiele jednak miał wspólnego z autentycznym poznaniem Innego, jak również kultury, w której miałby on żyć. Był konsekwencją oddziaływania zespołu mitów, idei, wyobrażeń i tęsknot egzystujących w nowoczesnej kulturze, związanych z plemiennym Innym i jego kulturową oraz artystyczną rzeczywistością. Teza druga – awangardowy prymitywizm miał *stricte* aksjologiczny charakter i pozwalał na wycofanie się z „niedopasowanej” rzeczywistości. Stanowiął bowiem

12 Andrzej Turowski, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 14.

13 Motyw alienacji i wycofywania się – jednak nie łączony z prymitywizmem – pojawia się w refleksji o awangardzie, por. np.: Renato Poggioli, *The Theory...*, dz. cyt., s. 127; Stefan Morawski, *Na zakręcie...*, dz. cyt., s. 252; Andrzej Turowski, *Granice awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy...*, red. Urszula Czartoryska, Ryszard Kluszczyński, dz. cyt., s. 31; Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 24–25.

14 Andrzej Turowski, *Wielka utopia...*, dz. cyt., s. 193.

wypadkową krytycznej oceny nowoczesnej realności i będącej jej wytworem kultury artystycznej. Kolejną tezą jest założenie, że awangardowy prymitywizm w mniemaniu artystów miał być płaszczyzną pozwalającą na „dotknięcie” różnie wyobrażanych stanów „pierwotności”, niejednokrotnie umożliwiającą wykroczenie poza czas historyczny i tym samym doświadczenie czasu mitycznego.

Punktem wyjścia i kontekstem awangardowego prymitywizmu była sztuka mieszczańska przełomu XIX i XX wieku oraz początku XX – niejednokrotnie bezkrytyczna i obojętna na cele epistemologiczne. Była nią również mieszczańska kultura z jej wzorami zachowań i systemem wartości, podobnie jak – z drugiej strony – mglista na ogół świadomość rzeczywistości plemiennego Innego. Prymitywizm pozwalał niewątpliwie na wprowadzenie „barbarzyństwa” w uporządkowaną mieszczańską rzeczywistość, której ład w pewnej mierze opierał się na ciągle rozważanej dychotomii między „cywilizacją” a odległym w sensie przestrzennym „barbarzyństwem”, traktowanym często jako rodzaj kulturowej „skamieliny”. Prymitywizm, który służył często prowokacji i stanowił antytezę ówczesnie funkcjonującej w obiegu wystawieniowym i rynkowym sztuki mieszczańskiej, umożliwiał wykroczenie poza krępujące artystę ramy europejskiej tradycji sztuki. Stawał się swoistą płaszczyzną ucieczki, miał bowiem prowadzić do różnie wyobrażanych przestrzeni wolności, stanowiąc równocześnie jeden z wyznaczników awangardowości dzieła sztuki. Okazał się niewątpliwym katalizatorem pojawienia się w polu widzenia Europejczyków „sztuki świata”. Przede wszystkim był jednak efektem doświadczenia rzeczywistości wielkiego miasta. To tutaj awangardowy artysta spotykał sztukę Innego. Ważną rolę w krystalizacji prymitywizmu, jak się okaże, odegrało zjawisko, które Edgar Morin nazwał *kulturą czasu wolnego*.

Niniejsza książka jest próbą przyjrzenia się szczególnej cesze europejskiej awangardowej sztuki, jaką była zdolność reagowania na to, co uchodziło za inne, na równi z pragnieniem odkrycia uniwersalnych, ahistorycznych reguł rządzących zarówno sztuką, jak i kulturą. Zasadniczym pytaniem, które stale będzie się przewijać, jest to, czy inspiracje plemiennością były tylko swoistym przywdziewaniem „masek”, czy raczej należałoby je traktować jako próby autentycznego doświadczenia świata Innego, z czym wiązało się właśnie zjawisko transgresji, przekraczania granic własnej, opartej na racjonalnych podstawach – w Weberowskim rozumieniu – rzeczywistości? Kolejne pytanie dotyczy tego, co dzisiaj dla nas wynika z faktu – poza otwarciem na „sztukę świata” – że na początku XX wieku grupa artystów w różny sposób zaczęła

dostrzegać plemienną inność i inspirować się nią, chociaż czasami odmiennie ją interpretując?

Na wstępie podkreślono, że książka jest monografią zjawiska prymitywizmu ograniczonego do ram wyznaczanych przez twórczość awangardowych artystów w pierwszej połowie XX wieku – reprezentantów klasycznej awangardy, nazywanej czasami Wielką Awangardą. Jednak prymitywizm nie daje się rozpatrywać tylko w tak zakreślonych ramach i dlatego konieczne były „wycieczki” zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość – aż do wydarzeń mających miejsce w drugiej połowie XX i nawet na początku XXI wieku. Pierwsza część pracy została poświęcona problemom mitu, mitologii i różnym sposobom rozumienia pierwotności. Mowa jest również o zmieniających się sposobach traktowania sztuki plemiennej i o jej zmiennym funkcjonowaniu w kulturze europejskiej. W kolejnych częściach przedstawiono także wiele opinii, poglądów i sposobów ujmowania przez badaczy i krytyków sztuki samego już zjawiska prymitywizmu. Wiele uwagi poświęcono wystawom, ważnym z perspektywy historii prymitywizmu, między innymi głośnej wystawie zorganizowanej przez Williama Rubina w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku w roku 1984 i jej jeszcze głośniejszej krytyce.

W kolejnych częściach książki zasadniczy temat stanowi zjawisko prymitywizmu w twórczości reprezentantów poszczególnych ugrupowań awangardowych. Jest tu mowa o różnych formach poszukiwania dróg do „pierwotności”, różnych strategiach alienowania się artystów, którzy odrzucali dawne „wytarte” wzorce i w swojej twórczości szukali oparcia w czymś, co wydawało się im znacznie bliższe, mimo że jednocześnie było niezwykle odległe w sensie przestrzennym i kulturowym. Mowa jest więc o prymitywizmie w twórczości fowistów, Pabla Picassa, ekspresjonistów niemieckich, Wassily Kandinsky’ego, włoskich futurystów i dadaistów, następnie surrealistów i reprezentantów różnych odmian konstruktywizmu. Oddzielny rozdział poświęcony został rzeźbie, natomiast zakończeniem pracy jest część dotycząca sztuki polskiej.

Publikacja ta, będąc opowieścią o mirażach poszukiwania różnie pojmowanej pierwotności, przede wszystkim stanu źródłowego sztuki, stanowi przyczynek do historii i teorii awangardy. Jest próbą spojrzenia na sztukę awangardową z perspektywy, która pozwoli, miejmy nadzieję, na postrzeganie jej w nieco inny sposób od dotychczas przyjętych.

Autor chciałby podziękować za uwagi recenzentom książki, prof. prof. Wiesławowi Juszcakowi i Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi. Wdzięczny jestem za koleżeńskie uwagi prof. Andrzejowi Pieńkosowi. Przy tej okazji chciałbym również podziękować prof. Stanisławowi Zabielskiemu, który zachęcał i jed-

nocześnie z racji pełnionych funkcji administracyjnych pomagał mi w wyjazdach badawczych, bez których książka ta nie mogłaby powstać. Chciałbym podziękować także swojej Rodzinie za cierpliwość i wyrozumiałość z powodu mojego nieustannego „braku czasu”, a żonie Alicji – pierwszej Czytelniczce niniejszej książki – za krytyczne uwagi.

# I

## MIT, MITOLOGIE I PIERWOTNOŚĆ – PROBLEMATYCZNE POJĘCIA

Awangardowy prymitywizm, jak już zaznaczono we *Wstępie*, można postrzegać jako ujmowanie w medium sztuki wyobrażeń i ekscytacji, których podłoże stanowiły mitologie od dawna egzystujące w kulturze europejskiej. Mamy tu do czynienia z procesem złożonym, w którym mitologie, dotyczące tego co „prymitywne” i zarazem „pierwotne”, były poddawane kolejnym mitologizacjom w sztuce. Mitologiami są więc zarówno pierwsze koncepcje na temat „dzikości”, „prymitywu” i „pierwotności”, jak i ich przetworzenia dokonywane w sztuce awangardowej.

Mitologie stały się jednym z najbardziej widocznych toposów współczesnej humanistyki. Ich źródłem są mity, które przestały już pełnić, jak dawniej, rolę eksplikacyjną i w potocznej świadomości egzystują na ogół we fragmentach, utraciwszy swój dawny sens, natomiast znajomość całych mitologii staje się wyznacznikiem wiedzy specjalistów. Wypada zauważyć, że refleksja nad mitami i ich związkami ze sztuką rodzi się w dosyć szczególnym momencie historycznym – mianowicie wtedy, kiedy wraz z narodzinami i umacnianiem się nowoczesnej cywilizacji krystalizuje się i pogłębia refleksja właśnie na jej temat. Już Giambattista Vico zwrócił uwagę na niebywałą ważność mitu jako zjawiska kulturowego<sup>1</sup>. Według włoskiego myśliciela to właśnie mit jest podstawową formą społecznego przekazu – służąc przekazywaniu prawdy będącej dziełem pokoleń – a nie refleksyjna idea. Jego zdaniem, rzeczywistość mitu jest również bardziej realna od rzeczywistości fizycznej. Ta teza Vica niejednokrotnie zdaje się znajdować potwierdzenie w analizowanym w książce zjawisku awangardowego prymitywizmu. Zmitologizowana „pierwotność”, do jakiej awangardowi artyści próbowali „uciekać”, w ich przeświadczeniu musiała być zapewne czasami prawdziwsza od tego, przed czym „uciekali”.

---

1 Giambattista Vico, *Nauka nowa*, przeł. Jan Jakubowicz, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, por. s. 61 i nast.

Głównym wątkiem w dyskursie nowoczesności od końca XVIII wieku staje się rozpad zwartego do niedawna obrazu rzeczywistości i utrata sensu na skutek zanikania jednoczących mocy religii, w tym również mitologii, a następnie postępujące rozluźnienie więzi społecznych. Ważnym tematem staje się również gloryfikacja rozumu, która z czasem zostanie wyparta przez jego coraz bardziej bezpardonową krytykę. Zauważmy także, że w refleksji na temat nowoczesnej kultury jako jej zasadniczy punkt odniesienia – i jej antyteza – pojawia się wyobrażenie pierwotnej kulturowej „jedni” jako „pierwotnego” stanu kultury. Ów stan miałyby się charakteryzować szczególnego rodzaju pełnią, której przeciwieństwem byłaby pustka nowoczesnej cywilizacji, nieustannie kierującej się ku przyszłości i nowości, i na ogół minimalizującej rolę tego, co w istocie da się doświadczyć najpełniej, czyli terażniejszości wspartej na mocnym fundamencie, jakim jest najpierw przeżycie, a później przemyślenie przeszłości. Można więc zauważyć, że nowoczesność odnajdywała swoje przeciwieństwo właśnie w odległej pierwotności. W ten sposób rodził się ramowy mit źródeł, czyli mit pierwotnego stadium „prawdziwej” kultury, która już dawno upadła, natomiast nowoczesna cywilizacja, nie mając nic wspólnego z autentyczną kulturą, stawała się jedynie nieustannym oddalaniem się – dzięki permanentnemu rozwojowi – od owego idealnego stanu źródłowego. Wizja „prawdziwej” kultury, będąca często projekcją o artystycznym wręcz charakterze, umacnia się zwłaszcza w chwili słabnięcia wiary w idee po-oświeceniowego racjonalizmu, który wyraża się w przeświadczeniu o zbawczej mocy nauki i techniki, mającej pozwolić na sprawiedliwsze urządzenie świata i dzięki temu stworzenie – zważmy – nieomal rajskiej, a więc w jakimś sensie także mitycznej rzeczywistości. Tę wiarę w znacznej mierze nadwątlila I wojna światowa. Mit „prawdziwej” i „pierwotnej” sztuki oraz kultury stał się podłożem, na którym krystalizowało się zjawisko awangardowego prymitywizmu.

## MIT „DZIKIEGO CZŁOWIEKA” I SZTUKA

Awangardowy prymitywizm był oparty na ideach i wyobrażeniach plemiennego Innego, stanowiących efekt mitologizacji legendy „dzikiego” człowieka, od dawna egzystującej w europejskiej kulturze, połączonej z wyobrażeniami „pierwotności” i „prymitywności”, w tym również „pierwotnej” i „prymitywnej” sztuki. Tę legendę utwierdzano w kolejnych koncepcjach, jednak jej początek należy sytuować w *Nauce nowej* Giambattisty Vica i *Rozprawie o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi* Jana Jakuba Rousseau. Ci dwaj myśliciele zdają się niejako wytyczać dwie odmienne idee

człowieka „dzikiego” i związanych z nim wyobrażeń „pierwotności” i „prymitywności”. Pierwsza, autorstwa Vica, ma charakter temporalny i jej oddziaływanie odnajdziemy między innymi w filozofii sztuki Hegla, w XIX-wiecznej koncepcji ewolucji kultury (*vide*: stan „dzikości”) czy nawet w filozofii kultury Ernsta Cassiera. Druga, której autorem jest Rousseau, wyrasta z doświadczenia kolonizowanych kultur w XVII i XVIII wieku i dlatego możemy stwierdzić, że ma ona charakter przestrzenny. Jej echa odnajdziemy na przykład w piśmiennictwie Bronisława Malinowskiego, na ogół ignorującego historię. Te dwie koncepcje odnajdziemy również w twórczości reprezentantów awangardy. Trzeba jednak dodać, że będą się one tu nieustannie przenikały.

W traktacie Giambattisty Vica *Nauka nowa*, którego trzecie, ostatecznie przerobione przez autora wydanie ukazało się w 1744 roku, wyobrażenie „dzikiego” wiązało się z pierwotnym stanem pogaństwa jako źródłem kultury, przeciwstawianym „dzisiejszej cywilizowanej naturze”<sup>2</sup>. Pierwotne ludzkie istoty w historiozofii Vica reprezentowały stan na wpół zwierzęcy i ich wyobrażenie niewiele miało wspólnego z idealizowaną wizją szczęśliwego, „dzikiego człowieka”, jaką nieco później zbuduje Rousseau. Pierwotni ludzie byli „okrutni i dzicy”, „nierozumni i brutalni”, składali ofiary z ludzi, mieli jednak niezwykle rozwiniętą wyobraźnię. „Wyobraźnia jest cechą ludzi niezmiernie słabo rozwiniętych umysłowo” – pisał Vico – a ponieważ „wyobraźnia jest tym bogatsza, im słabsze rozumowanie”<sup>3</sup>, w związku z tym miałyby ona charakteryzować początkowe stadia rozwoju kulturowego. Pierwotny stan kultury, według Vica, był równoznaczny ze stanem, w którym istota ludzka żyła pod dyktando sztuki. Sposób konceptualizowania rzeczywistości przez „dzikiego” człowieka był bowiem określany przez myślenie poetyckie, którego rola miałyby jednak maleć wraz z rozwojem kultury prowadzącym ku cywilizacji; jej wyznacznik stanowiła rosnąca rola intelektu.

Na eksponowaniu innego rodzaju przeciwieństw opierał swoje antropologiczne refleksje Jan Jakub Rousseau. On także przeciwstawiał człowieka „dzikiego” człowiekowi „cywilizowanemu”, po raz pierwszy jednak poddając tego ostatniego surowej krytyce. Zastrzegął, że mówienie o człowieku „dzikim” jest w istocie kreowaniem obrazu człowieka cywilizowanego<sup>4</sup>; człowiek „dziki” był więc jego opozycją. W swojej *Rozprawie*, wydanej w 1755 roku, kreślił obraz

2 Tamże, s. 31.

3 Tamże, s. 155.

4 Jan Jakub Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, w: tegoż, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przeł. Henryk Elzenberg, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956, s. 141.



„dzikiego” żyjącego w świecie natury, który dzięki własnej refleksyjności potrafił jednak przeciwstawić się naturze. Wyznacznikiem jego „prymitywności” stawało się to, że był on obdarzony iście zwierzęcym, a więc doskonałym wzrokiem, słuchem i węchem, ale nie miał wyrobionego zmysłu smaku i dotyku. Filozof pisząc to, odwołuje się do sprawozdań podróżników; w jego tekście czasami znajdujemy opisy zachowań plemiennych społeczności, jednoznacznie kojarzące się z późniejszymi relacjami badaczy terenowych<sup>5</sup>. „Stan dzikości” był „prawdziwą młodością świata i [...] cały postęp późniejszy to już tylko szereg etapów wiodących, jak mogło się zdawać, ku udoskonaleniu jednostki, faktycznie zaś ku schyłkowi gatunku”<sup>6</sup>. W przeciwstawianiu „dzikości” stanowi „cywilizacji” wyraźnie uwidocznili się krytyczny stosunek Rousseau wobec własnej rzeczywistości kulturowej, w której razi go samowładztwo jednostek, nierówny podział dóbr materialnych i związana z tym bieda większości, także wojny i niewolnictwo.

Te dwa modusy w budowaniu obrazu „dzikości”, „pierwotności” i „prymitywności” będą nieustannie obecne w wyobraźni europejskiej. Ich ślady odnajdziemy w filozofii sztuki, w której nieustannie pojawia się motyw sztuki pierwotnej. Przykładem może być *Krytyka władzy sądenia* Immanuela Kanta, w której filozof przedstawia swoiście pojętą ewolucję sfery społecznej, warunkowaną rosnącą potrzebą piękna i wzniosłości. Rozwój cywilizacji jest równoznaczny z narastającą potrzebą odczuwania piękna<sup>7</sup>. Jedynie w społeczności – zdaniem Kanta – człowiek miałby potrzebę bycia kimś oglądanym; to wyznaczało początek cywilizacji. Ogląda zaś znajdowała swoje źródło w rosnącej wadze piękna, które najpierw kreowane było przy użyciu najbardziej prymitywnych środków, takich jak barwniki do malowania lub kwiaty, muszelki i ptasie pióra o pięknych barwach, z czasem zaczęło się przejawiać w pięknych formach, na przykład czółna lub ubrania, co nie miało żadnego związku z ich użytecznością. Cywilizacja czyni z pięknych form – pisał Kant – niemal „główny cel subtelnych skłonności”<sup>8</sup>.

W podobnym ujęciu problem wytworów artystycznych człowieka „pierwotnego” pojawia się w estetyce Hegla. W jego rozumieniu sztuka – przypomnijmy – stanowiła wyznacznik człowieczeństwa. Człowiek, najpierw żyjąc w stanie bezpośredniej bliskości z przyrodą, tworząc wraz z nią jedność, wła-

5 Tamże, s. 153.

6 Tamże, s. 197.

7 Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. Jerzy Gałeccki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 215-216.

8 Tamże.



śnie sztuką ową jedność rozbijał<sup>9</sup>. Sztuka zatem okazywała się być pierwszym wyznacznikiem wydobywania się ze sfery natury i wkroczenia w obszar kultury, czyli człowieczeństwa. Jednocześnie Hegel podkreślał relatywizm kryteriów piękna. Pisząc o odmiennych sposobach jego pojmowania w różnych kulturach, stwierdzał: „Kiedy oglądamy dzieła sztuki pozaeuropejskich narodów, np. posągi ich bogów, które fantazja tych ludów stworzyła jako postacie wzniosłe i czcigodne, mogą się nam wydawać najszeptniejszymi bożkami, podobnie jak ich muzyka może być czymś najwstrętniejszym dla naszego ucha. Im natomiast nasze rzeźby, nasze malowidła i nasza muzyka mogą wydawać się bez znaczenia albo wręcz brzydkie”<sup>10</sup>. Idąc tropem Vica, także śladami „ewolucjonistycznej” myśli Kanta, a jednocześnie niejako przygotowując grunt pod późniejsze założenia teorii kultury Freuda, Hegel uważał, że sztuka ma właściwości łagodzenia surowego charakteru ludzkich skłonności, popędów i namiętności. Pomaga w ich ujarzmianiu i cywilizowaniu<sup>11</sup>. Prymitywna surowość czy dzikość, co u Hegla było równoznaczne, wynikała z bezpośredniego związku człowieka z przyrodą. Mając jednocześnie swoje źródło w bezpośrednim egoizmie popędów, rolą sztuki byłoby wyzwalanie człowieka z zależności od przyrody<sup>12</sup>. Hegel wyraźnie hierarchizował sferę sztuki, postrzegając ją w swoim „ewolucjonistyczny” sposób. Pierwszym etapem w jej rozwoju była sztuka panteistyczna, o zdecydowanie pierwotnym charakterze – „dziwaczna, groteskowa i pozbawiona smaku”; kolejny reprezentowała sztuka klasyczna, w której został doskonale zespolony ideał istnienia duchowego z istnieniem zmysłowym<sup>13</sup>. Z kolei sztuka romantyczna, dzięki przewyciężeniu zmysłowości, miała się kierować ku jedni duchowej – na tym trzecim szczeblu rozwoju sztuki jej przedmiot stanowiła już wolna duchowość.

Oddziaływanie historycznej antropologii Vica i sentymentalnych wyobrażeń Rousseau długo będzie obecne w kulturze europejskiej. Te ostatnie zwłaszcza odżyją w twórczości romantyków. Widoczny w niej topos ucieczki, zaprzeczenia własnej rzeczywistości, ściśle łączy się z wyobrazeniami świetlanej przeszłości, „pierwotnej” prostoty, naiwności i moralnej doskonałości „pierwotnego” człowieka. „Ucieczka” romantyków miała także charakter przestrzenny, ponieważ intrygowało ich to co odległe i egzotyczne. Wyrażała

9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 84-87.

10 Tamże, s. 78.

11 Tamże, s. 84.

12 Tamże, s. 86.

13 Tamże, s. 130-135.

się więc w kreowaniu obrazów „dobrego dzikusa”, malowniczego Wschodu i egzotyki świata arabskiego, erotycznej atmosfery łaźni tureckich, a także w przywoływaniu obrazów pierwotnej lub rycerskiej przeszłości.

Wyobrażenia „pierwotności” uwiadcniają się nie tylko w sztuce, filozofii sztuki czy filozofii kultury. Ich świadectwa można odnaleźć również w efektach badań społeczności pozaeuropejskich. Antropologia Vica i wyobrażenia Rousseau w jakiejś mierze odżywiają w antropologii kultury. O ile w przeciwstawieniu przez Rousseau stanu „dzikości” stanowi „cywilizacji” widać wyraźnie krytyczny stosunek wobec własnej rzeczywistości, o czym wspomniano wcześniej, o tyle rodząca się w XIX wieku antropologia kulturowa ostrze krytyczne miała zwrócone ku „stanowi dzikości”, ujmowanemu podobnie jak w refleksjach Vica i Rousseau jako pierwotny, czyli źródłowy stan człowieczeństwa. Zwłaszcza ewolucjonizm brytyjski oparty był na deprecjacji „stanu dzikości”, a z drugiej strony na apologetyce cywilizacji technicznej, szczególnie jej najbardziej rozwiniętej postaci w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. W drugiej fazie antropologii, o zdecydowanie już relatywistycznym charakterze – której wyznacznikiem stały się nazwiska Franza Boasa, Ruth F. Benedict, Margaret Mead, Bronisława Malinowskiego, Edwarda Evansa-Pritcharda czy Claude’a Lévi-Straussa – można dostrzec już inny obraz świata. Granice między tym, co „dzikie” i „cywilizowane” są jeszcze wyraźne, ale kontrast był już coraz mniej oczywisty. Wynikało to z faktu, że społeczności „dzikie” podlegały nieustannym przeobrażeniom, przede wszystkim pod wpływem kontaktu z cywilizacją techniczną białego człowieka. Dodajmy, że właśnie na tę drugą fazę rozwoju antropologii przypada moment „odkrycia” artystycznych wytworów społeczeństw pierwotnych przez pionierów awangardy.

Nowa antropologia opierała się już na intensywnej obserwacji uczestniczącej, którą zaczęto traktować jako wyznacznik naukowego profesjonalizmu. Krystalizacja nowego typu antropologa, będącego jednocześnie teoretykiem i badaczem terenowym, wiązała się – jak zauważył James Clifford – z pojawieniem się nowego rodzaju pisarstwa, opartego na ujmowaniu doświadczeń badacza w formę tekstową<sup>14</sup>. Standardem profesjonalizmu naukowego były nie tylko badania terenowe, lecz również znajomość języka tubylców, chociaż istniało przyzwolenie, że badacz nie musiał znać go zbyt dobrze. Rzadko pobyt antropologa w terenie przekraczał dwa lata, co wykluczało możliwość dogłęb-

14 James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Schnajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 33.

nego poznania języka tubylców. Antropolog nie tylko nie znał zbyt dobrze języka, nie był też w stanie dokonać pełnej inwentaryzacji lub opisu wszystkich obyczajów, zachowań, ceremonii czy sposobów myślenia charakterystycznych dla badanego plemienia. Zwykle przebywał w terenie raczej krótko, toteż starał się skupiać na wybranych elementach kultury, traktując je jako części zakładanej całości kulturowej. James Clifford, mając na uwadze ową fragmentaryczność doświadczenia badacza przebywającego w obcej kulturze, stwierdzał, że miało ono charakter nie tyle naukowy i tym samym obiektywny, co bardziej estetyczny<sup>15</sup>. Wiązało się z tym oddziaływanie różnych mitologii, jakim poddawali się antropolodzy. Jednym z przykładów mogą być opisy życia na Wyspach Trobrianda autorstwa Bronisława Malinowskiego.

W pracach polskiego antropologa odnajdziemy nieustanne napięcie między mitologią „pierwotności” jako przeświadczeniem o utraconym raju a wiarą w świetlaną przyszłość, jaką miał zapewnić zachodnioeuropejski, poświecony racjonalizm. W *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* możemy przeczytać taki oto wymownie brzmiący fragment: „Kiedy w upalny dzień wkraczamy w głęboki cień drzew owocowych i palm, i znajdziemy się wśród estetycznie zaprojektowanych i ozdobnych domów, skupionych tu i ówdzie w nieregularne grupki, ukryte pośród zieleni, otoczonych małymi dekoracyjnymi ogródkami z muszelek i kwiatów, z wiodącymi do nich drózkami o krawędziach wykładanych krzemieniami i zakolami przeznaczonymi do siedzenia – odnosimy wrażenie, że wizja pradawnego i szczęśliwego dzikiego życia została nagle urzeczywistniona [podkr. A.K.] – chociażby jedynie w krótkim przemijającym wrażeniu”<sup>16</sup>.

## PROBLEMY Z PIERWOTNOŚCIĄ

W języku polskim częściej mówi się o społecznościach pierwotnych niż prymitywnych i pojęcie *pierwotność*, znacznie łagodniejsze i pozbawione pejoratywnego zabarwienia, traktowane jest jako bardziej elegancki synonim słowa *prymitywny*. W terminie *prymitywizm* wyraźnie bowiem brzmi echo sposobu oglądu świata opartego na brytyjskiej teorii ewolucji kultury i co za tym idzie: wartościującego hierarchizowania społeczeństw, żyjących wprawdzie w jednej ogólnoludzkiej kulturze, lecz – jak zakładano – reprezentujących różne etapy

15 Tamże, s. 44.

16 Bronisław Malinowski, *Argonauta Zachodniego Pacyfiku*, przeł. Barbara Olszewska-Dyoniak i Sławoj Szykiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 70.

jej rozwoju. To założenie zaważyło między innymi na kolonialnym stosunku do społeczeństw „prymitywnych”, postrzeganych w XIX wieku jako gorsze w wyniku porównywania ich ze społeczeństwami „cywilizowanymi”, z których za najbardziej rozwinięte uchodziły przede wszystkim wysoko zorganizowane społeczeństwa Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Świadcstwa takiego oglądu ludzkich społeczności i tworzonych przez nie kultur odnajdziemy w pojęciach funkcjonujących w XIX-wiecznej antropologii kulturowej i socjologii. Przywołajmy tutaj chociażby prace Thorsteina Weblena i stosowane przez niego znane kategorie, takie jak: *społeczności dzikie, barbarzyńskie czy prymitywne*. Echa takiego wartościującego postrzegania kultur, będących spuścizną ewolucjonizmu, napotkamy jeszcze w piśmiennictwie Bronisława Malinowskiego i Claude’a Lévi-Straussa.

*Pierwotność* oznacza coś odległego w czasie, istniejącego na samym początku, a więc coś, co jest postrzegane jako źródłowe i dziewicze zarazem. Kojarzyć się może z naturą lub stanem naturalnym, łącząc się na ogół z tym, co nietknięte wpływami cywilizacji, a jednocześnie już przeszłe, przebrzmiałe i za czym pozostała jedynie tęsknota. To hasło stosowane w odniesieniu do sztuki dotyczyłoby jej początków. Sztuka „pierwotna”, nie mając nic wspólnego z wpływami cywilizacji zarówno w swojej formie, jak i treściach, charakteryzowałaby się zatem swoistą świeżością, a czasami nawet naiwnością. Jako przykład niech posłuży sztuka epoki lodowcowej i jej najbardziej znane świadectwo, jakim jest malarstwo w jaskiniach Lascaux i Altamiry. Nie przychodzi nam jednak na myśl, aby paleolityczne malarstwo uznawać za prymitywne. Podkreśla się raczej, że ono właśnie nie jest prymitywne. Pojęcia *pierwotność* i *prymitywność*, z pozoru się pokrywające, w swojej istocie jednak nie oznaczają tego samego. Wynika to zapewne z faktu, że hasło *pierwotność* zdaje się mieć sens raczej temporalny, natomiast słowo *prymitywność* dotyczyłoby stylistycznych cech dzieła.

W historii antycznej sztuki greckiej za pierwotną – i zarazem prymitywną – długo uchodziła sztuka archaiczna, natomiast jej opozycją stawała się rozwinięta, czyli cywilizowana grecka sztuka epoki klasycznej i później hellenistycznej. Ta ostatnia, jako końcowa faza, zamykałaby dzieje antycznej sztuki greckiej, stanowiąc tym samym schyłek tego, co zaczęło się w fazie pierwotnej, czyli archaicznej. Wydaje się, że możemy mówić o dwóch sposobach rozumienia pierwotności. Jednym byłoby postrzeganie jej jako coś pierwotnego wobec sztuki jako takiej, czym mogłaby być na przykład natura. Drugi byłby oparty na założeniu o istnieniu jakiegoś pierwotnego, czyli pierwszego stanu sztuki – nazywanym także „archaicznym” lub „prymitywnym” – mogącym uchodzić za postać mniej rozwiniętą, a więc opozycyjną wobec stanu następującego po

nim. Pierwotność jest pierwotna zawsze względem czegoś, co zdaje się prowadzić do kolejnej „pierwotności”, ta zaś do kolejnej i tak dalej. „Pierwotność”, przyjmując za punkt wyjścia logiczne „jednowymiarowe” myślenie, jako stan jawi się w takim ujęciu wartością nieskończoną, ponieważ zawsze natkniemy się na stan jeszcze bardziej „pierwotny” od poprzedniego.

„Pierwotność”, jak już wcześniej wspomniano, może wiązać się także ze stanem natury. Czym jednak jest *natura*? W istocie zdaje się być tworem kultury – przywołajmy „rewolucję kopernikańską” Kanta – a więc pojęciem oznaczającym wiele różnych wyobrażeń. Oznaczać może naturę rozumianą jako swoista całość, jako coś co istnieje niezależnie od wpływu człowieka. Pojęcie *natura* dotyczyć może kosmosu pojmowanego w sensie religijnym. Może też oznaczać naturę czegoś, jakiegoś bytu, na przykład naturę pojmowaną tylko w sensie fizycznym, jako świat przyrody, w związku z czym początek kultury byłby wyznaczany momentem przejścia od natury do etapu kultury. W tym miejscu ponownie możemy przywołać koncepcję Hegla, zgodnie z którą to sztuka – jako dar natury – pozwala na przekroczenie granicy natury i wkroczenie w rzeczywistość kultury. Natura jest tu jednak postrzegana z perspektywy koncepcji Hegla, czyli kultury<sup>17</sup>.

W koncepcji Kanta natura jest „pierwotniejsza” od sztuki, ta natomiast, jako oparta na prawach wywiedzionych z natury, byłaby jej „dzieckiem” – sztuka jest odkrywaniem praw obowiązujących w naturze. Ponadto każdy przejaw sztuki, jeśli oprzemy się na regule jej „rozwoju”, jest czymś pierwotnym wobec każdej bardziej „rozwiniętej” jej formy. Można więc założyć, że to, co „pierwotne”, jest tylko wyższym stadium tego, co jest naturalne. Problem polega na tym, że „pierwotność” jako stan w takim ujęciu ponownie jawi się jako wartość nieskończona, ponieważ zawsze będziemy mieli do czynienia z fazą bardziej „pierwotną” od poprzedniej, sytuującą się jeszcze bliżej natury. „Prymityw” byłby jednak, jeśli przyjąć tutaj założenia Kanta, pierwszym etapem – jakkolwiek niemożliwym do precyzyjnego określenia – w rozwoju sztuki, sytuującym się ponad pierwotnością natury, będąc wprawdzie jej najbliższym, lecz jednocześnie w jakimś sensie wobec niej opozycyjnym.

Należy podkreślić, że koncepcje sztuki „prymitywnej” i „pierwotnej” na ogół się zazębiają i są zwykle łączone ze społecznościami związanymi z naturą przez sposób życia. Niniejsza książka, jak zobaczymy w jej kolejnych częściach, poświęcona jest w istocie temu, jak te dwie koncepcje – przestrzenna i temporalna – będą się ze sobą nieustannie przenikały w sztuce awangardowej.

17 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, dz. cyt., s. 84 i nast.

Różne koncepcje sztuki „pierwotnej” lub „prymitywnej” widoczne są w XIX-wiecznej filozofii sztuki. W ujęciu Schellinga, przypomnijmy, czymś pierwotnym wobec wszelkiej realności jest absolut: „Absolut, czyli Bóg jest tym, w obliczu czego byt, czyli realność wynika z idei bezpośrednio, tzn. wyłącznie na mocy prawa tożsamości, czyli: Bóg jest afirmacją samego siebie”<sup>18</sup>. Idea Boga jest więc ideą absolutnej, nieskończonej realności. Realność jest jego afirmacją, stwierdzał filozof. Schelling przywołuje greckich bogów, podkreślając, że uzyskują oni niezależną poetycką egzystencję, która tworzy mitologię. Jest ona boskim objawieniem, stanowiąc równocześnie konieczny warunek i jednocześnie pierwsze tworzywo sztuki. To ona staje się bezpośrednim źródłem sztuki<sup>19</sup>.

W filozofii Hegla sztuka jako dar natury jest również wyrazem ducha – podobnie jak myślenie religijne i filozoficzne – i to on pozwala na wyzwolenie się z rzeczywistości natury. „Pierwotną” formą sztuki, a więc poprzedzającą jej klasyczną postać, byłaby sztuka symboliczna. „Symbol jest więc przede wszystkim jakimś znakiem” – stwierdza Hegel na początku swoich refleksji o sztuce symbolicznej<sup>20</sup>. Początek sztuki widzi on „w najściślejszym związku z religią”, ponieważ najwcześniejsze dzieła sztuki mają swe źródło w mitologii<sup>21</sup>, z czego wynika, że obok natury również myślenie religijne jest pierwotne wobec sztuki, stanowiąc zarazem jej bezpośrednie źródło. W założeniu Hegla sztuka była pierwszą tłumaczką wyobrażeń religijnych. Sztuka symboliczna, jako „pierwotna” postać sztuki, zmierza ku swojemu kresowi – ku sztuce klasycznej, która znosi tę pierwszą. Sztuka symboliczna byłaby czymś abstrakcyjnym i nieokreślonym w warstwie znaczeń, natomiast sztuka klasyczna musi być zindywidualizowana w sensie duchowym i konkretna. Według Hegla cechą sztuki symbolicznej jest to, że jej treści są w małym stopniu homogeniczne z jej formą. Filozof rysuje obraz ewolucji sztuki – od jej formy bezwiednej, którą trudno nawet nazwać formą sztuki i która dopiero toruje drogę do sztuki symbolicznej. Istotą tej drogi są nieustanne napięcia między znaczeniem a jego zmysłowym przedstawieniem. Hegel okazuje się być tutaj sukcesorem znanej figury Arystotelesa, opartej na tezie o ewolucji przebiegającej od formy pierwotnej do form coraz bardziej rozwiniętych.

18 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 34.

19 Tamże, s. 133 i nast.

20 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, dz. cyt., s. 487.

21 Tamże, s. 505.



W ujęciu Mircei Eliadego czymś pierwotnym wobec skończonej rzeczywistości człowieka byłaby – przypomnijmy – ahistoryczna rzeczywistość *sacrum*, nie mająca ani początku, ani końca. Czy mamy przystać na „modernistyczne” założenie o jednej rzeczywistości *sacrum*, czy też należałoby skłaniać się ku twierdzeniu o istnieniu wielu sfer *sacrum*? I czy mamy również mówić o wielu różnych sztukach? W konsekwencji w miarę zwarty dyskurs sztuki musiałby się rozpaść na wiele różnych dyskursów, jedna historia sztuki rozpadłaby się na wiele różnych historii... itd. W ujęciu Martina Heideggera dramatem sztuki, poczynając od epoki nowożytnej, stało się to, że przesunęła się ona w pole widzenia estetyki i przeobraziła w przedmiot estetycznego przeżywania, a jej zasadniczą treścią stał się już tylko świat człowieka. Z tekstów Heideggera, między innymi takich jak *Źródło dzieła sztuki*, *List o humanizmie* czy *Pytanie o technikę* wynika, że sztuka w stanie „pierwotnym” była czymś odmiennym, sytuującym się nie tylko w świecie człowieka, lecz w „prześwicie” pomiędzy Ziemią i Niebem, odsłaniając w ten sposób rzeczywistość bogów. Dzięki temu rolę dzieła sztuki miałyby być odsłanianie istoty bycia. Samo bycie w koncepcji Heideggera w mimowolny sposób nabiera walorów estetycznych. Problemem jest jednak to, czy mamy w ślad za niemieckim filozofem myśleć o jednym byciu, czy raczej – jak sugerują jego oponenci – o wielu byciach? I w konsekwencji: czy mamy do czynienia z jedną uniwersalną „pierwotnością”, czy może raczej różnymi „pierwotnościami” („byciami”)?

W większości koncepcji sztuka „pierwotna” stawała się płaszczyzną pozwalającą na ustawiczne wykraczania poza sferę rzeczywistości postrzeganej zmysłowo, a tym samym na doznawanie rzeczywistości w jej całości, w której to, co widzialne i przemijalne, a także to, co niewidzialne i zarazem ahistoryczne tworzyło szczególnego rodzaju mityczną jednię. Problem „pierwotnej” jedni, różnie rozumianej, nieustannie pojawia się w twórczości i refleksji teoretycznej awangardowych artystów, usiłujących rozpocząć sztukę niejako na nowo – „od początku”. Tego rodzaju „oparów” metafizyki usiłował uniknąć, bezskutecznie, jak się zdaje, Wolfgang Welsch, stwierdzając, że wszystkie awangardowe ugrupowania próbowały przekroczyć ludzką rzeczywistość, otwierając się na świat pozaludzki. Welsch nie dociekał jego istoty, zostawiając ją jako kwestię otwartą<sup>22</sup>. Zjawisko awangardowego prymitywizmu można więc niejednokrotnie rozumieć jako próbę skierowania się – świadomego

22 Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przeł. Katarzyna Guzczalska, Universitas, Kraków 2005, s. 147 i nast.

lub tylko przeczuwanego – ku pierwotności, tożsamej z owym próbowaniem przekroczenia ludzkiej rzeczywistości. Jednoznaczność takiego postrzegania prymitywizmu zakłóca jednak często strategia działania awangardowego artysty, w której ważną rolę odgrywała chęć prowokowania i akcentowanie blagi, ironii i gloryfikacja iście dziecięcej zabawy. Zakłóca to również częste odwoływanie się do rzeczywistości kultury nowoczesnej, czyli cywilizacji, w całości stanowiącej wytwór człowieka.

Mit pierwotności, stanowiący podstawę legend Vico i Rousseau, jak zobaczymy w następnych częściach książki, będzie poddawany kolejnym mitologizacjom w sztuce nowoczesnej. Awangardowy prymitywizm, jako swego rodzaju echo myślenia mitycznego, stanowił płaszczyznę pozwalającą na próby wycofania się z „niedopasowanej” rzeczywistości, czyli wyjścia poza ciasną realność świata mieszczańskiego. To powoduje, że prymitywizmu nie można traktować tak, jak najczęściej postrzegano go w historii sztuki – jedynie jako eksperymentu warsztatowego, a więc jako rodzaju innowacji technicznej służącej wzbogaceniu „języka” sztuki. Nasuwają się jednak pytania o charakter tej ucieczki – do czego miałyby ona prowadzić? Na przykład: czy ucieczka przed nieautentycznością sztuki akademickiej prowadziła rzeczywiście do tego, co można uznać za autentyczne? Czy cel, jaki często stawiali sobie artyści – odnowienie sztuki, sięgnięcie do jej początku, został osiągnięty? Czy ten stan początku dotyczyć miałby tylko sztuki, czy również kultury pojmowanej w sensie szerokim – jako rzeczywistość człowieka? Czy należy prymitywizm postrzegać jako pole pozwalające na przekroczenie tak rozumianego stanu kultury i doświadczenie niedostępnych w poznaniu czysto zmysłowym obszarów rzeczywistości? Czy pozwalał on na doświadczenie rzeczywistości w całej jej pełni, jako „pierwotnej”, tak często pojawiającej się w refleksji filozofów i antropologów kultury mitycznej jedni? Odpowiedzi na te pytania, jak zobaczymy, nie mogą być jednoznaczne.



## SZTUKA PLEMIENNA JAKO SZTUKA „PIERWOTNA”

### Antropolodzy kultury odkrywają sztukę plemienną

„Arapahowie, szczep Indian z Wielkich Równin, należący do rodu Algonkinów, uprawiają rodzaj sztuki bardzo podobny pod względem materiału, techniki i wyglądu do sztuki uprawianej przez inne szczepy Indian z tego terenu, spośród których najlepiej znani są Siuksowie. Sztuka ta ma charakter niemal zupełnie nierealistyczny, nieprzedstawiający, dekoracyjny. [...] Ogólnie mówiąc, dekoracyjny, geometryczny charakter sztuki Arapahów jest bardzo wyraźny. Niemal wszystkie linie są proste. Figury spotykane w ornamentyce to linie proste, paski, prostokąty, romby, trójkąty równoramienne i prostokątne, koła i figury zbudowane z kombinacji tych elementów. Wzory malowane na skórze składają się z trójkątów i prostokątów, w różnych formach i kombinacjach”<sup>23</sup>. Zacytowany fragment pochodzi z pierwszej naukowej analizy plemiennej sztuki indiańskiej, jaką stała się praca doktorska Alfreda Kroebera z 1901 roku. Była to pierwsza praca doktorska, jaką obroniono na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku w dziedzinie antropologii kulturowej, a druga w Stanach Zjednoczonych. Jej promotorem był Franz Boas. Istotne jest tutaj to, że „prymitywne” artefakty, traktowane dotychczas jedynie jako świadectwa kultury materialnej, zostały przez Kroebera potraktowane jednoznacznie jako dzieła sztuki. Autor zwracał uwagę na walory dekoracyjne ornamentów indiańskich, pokazując jednocześnie, że miały one oczywisty dla Indian sens i pozwalały na tworzenie szczególnie rodzaju narracji. Rząd małych, ułożonych w niewielkich odstępach kwadracików przedstawiał zwierzęcy trop, natomiast długi pasek przekreślony dwoma krótszymi pewien gatunek owada. Trójkąt rozwartokątny był wzgórzem, ostrokątny namiotem itd. „Kiedy dziesięć lub dwanaście symboli wiążących się znaczeniowo zostanie połączonych razem, można przy ich pomocy wyrazić opowieść. W ten sposób ornamenty na mokasynach czy geometryczne malarstwo na torbach mogą przedstawiać polowanie na bizona, zdobycie nadnaturalnej mocy przez szamana, krajobraz lub mapę, sen, osobiste doświadczenie czy mity”<sup>24</sup> – pisał Kroeber. Amerykański antropolog usiłował spojrzeć całościowo na twórczość Indian, pokazując ją w powiązaniu z życiem codziennym i jednocześnie z mitami, rytuałami religijnymi i magicznymi, zwracając przy tym uwagę na nierozdzielność formy i treści. Badacz podkreślał, że jedynie analiza czysto for-

23 Alfred Louis Kroeber, *Wyjaśnienie przyczyn i genezy. 1901*, w: tegoż, *Istota kultury*, przeł. Piotr Sztompka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 30.

24 Tamże, s. 31.

malna, jakkolwiek możliwa, nie pozwoli na pełne przedstawienie twórczości indiańskiej, podobnie jak niepełna byłaby analiza tylko symbolicznego sensu ornamentyki Arapahów. Rozważając różne formy sztuki indiańskiej i różne sensory, jakich była wyrazem, Kroeber umieszczał ją również w kontekście twórczości innych plemion indiańskich zamieszkujących Amerykę, a także w kontekście sztuki społeczności plemiennych, żyjących w innych rejonach świata. Porównywał ją wiele razy również ze sztuką białego człowieka. Była to pierwsza próba tak całościowego spojrzenia na twórczość konkretnej społeczności plemiennej.

W 1927 roku ukazało się kolejne, niezwykle istotne opracowanie sztuki plemiennej autorstwa Franza Boasa, noszące tytuł: *Primitive Art*. Antropolog zanegował w swojej książce sens takich pojęć, jak prymitywny umysł (*primitive mind*) i magiczny lub prelogiczny sposób myślenia, ponieważ – jego zdaniem – każda indywidualność w „prymitywnym” społeczeństwie jest mężczyzną, kobietą, dzieckiem, z takim samym sposobem myślenia, odczuwania i działania jak mężczyzna, kobieta czy dziecko, reprezentujący nasze własne społeczeństwo. Rozumienie sztuki Boas łączył z rozumieniem kultury, którą postrzegał jako proces rozgrywający się w historycznym „rozpięciu”, ściśle osadzony w społecznym i geograficznym środowisku, w jakim żyją ludzie. Kultura jest zatem nieustannie „dziejącym się” środowiskiem człowieka, którego istoty Boas jednak nie usiłował definiować. Według niego cała ludzka aktywność może przybierać kształty estetyczne, wszystko bowiem może służyć wyrażeniu wartości estetycznych – rytmiczny ruch ciała, cieszące oczy kształty ręcznie wykonywanych przedmiotów, jak również poszczególne sekwencje tonów muzycznych, a nawet formy mowy<sup>25</sup>. Materiałem dającym estetyczną przyjemność, wykorzystywanym jako środek w sferze sztuki mogą więc być wrażenia wizualne, słuchowe i także dotykowe, podobnie jak te odbierane przez zmysły smaku i powonienia. Boas podkreślał trudności we wskazaniu granicy oddzielającej to, co artystyczne, od tego, co jedynie można uznać za preartystyczne – a więc niejako „gotowe” do stania się czymś artystycznym, jeszcze nim jednak nie będąc<sup>26</sup>.

W założeniu badacza dziełem sztuki mogła być rzeźba w kości słoniowej Eskimosów, futrzane ubrania Czukczów, rzeźba w drewnie z północno-zachodniego wybrzeża Ameryki, rzeźba z Nowej Zelandii, Markizów lub Afryki Centralnej, a także afrykańskie wyroby z metalu czy ceramika północno-ame-

25 Franz Boas, *Primitive Art*, Dover Publications, New York 1955, s. 4-9.

26 Tamże, s. 10-12.

rykańskich Pueblo. Różni byli też twórcy. Mogły to bowiem być kalifornijskie Indianki zajmujące się plecionkarstwem lub na przykład mężczyźni, którzy wytwarzali rzeźbę w drewnie, jak to miało miejsce u Tlingitów z Alaski. Boas zwracał również uwagę na znakowy charakter sztuki „prymitywnej”. Na przykład maski Tlingitów ze zwierzęcymi uszami i ptasimi dziobami zamiast nosów sprawiały, że przesłonięte nimi twarze tancerzy były odtąd postrzegane jako ptasie głowy. Specjalna maska używana przez myśliwych w trakcie połowów wielorybów miała motyw płetwy grzbietowej. Maski używane przez tancerzy postrzegano u Tlingitów jako symbole, dzięki którym traktowano ich jako personifikacje zwierząt. Były również znakami przynależności do grupy społecznej, z którą dane zwierzę było skojarzone. W konkluzji Boas zaznaczał, że plemienna sztuka jest zwykle oparta na dwóch podstawach – na uwarunkowaniach środowiskowych i technicznych, jak również na ekspresji emocji i myśli<sup>27</sup>.

### Europejcy krytycy sztuki „odkrywają” sztukę plemienną

Amerykańscy antropolodzy kultury zdawali się raczej dobrze sobie radzić ze sztuką plemienną. Inny charakter miały uwagi europejskich krytyków sztuki na jej temat, którzy zwykle nie znając jej kulturowego „umocowania”, na ogół skupiali się na czysto zewnętrznej estetyce dzieł trybalnych. Przyjmując jako zasadę porządkującą chronologię w ukazywaniu się poszczególnych refleksji na temat sztuki plemienną, najpierw przywołajmy uwagi Guillaume’a Apollinaire’a. Poeta entuzjasmował się wszystkimi formami sztuki uchodzącymi w tym czasie za „prymitywne”: twórczością dziecięcą, sztuką ludową, malarstwem Celnika Rousseau, twórczością osób umysłowo upośledzonych. Jego opinie stały się wskazaniem drogi innym krytykom, między innymi André Salmonowi i Paulowi Guillaume’owi. Apollinaire również jako pierwszy spośród paryskich krytyków zwrócił uwagę na sztukę plemienną, najpierw afrykańską, w czym niewątpliwie miał udział krąg znajomych i przyjaciół, w jakim wtedy się obracał<sup>28</sup>. Już wiosną 1907 roku poeta napisał krótki tekst, zacho-

27 Tamże, s. 349.

28 Por. na ten temat: Elżbieta Grabska, *„Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Universitas, Kraków 2003; Katia Samaltanos pisze, że największy udział w przygotowaniu drogi prowadzącej poetę na spotkanie z prymitywizmem mieli jego trzej przyjaciele: Maurice Denis, Mécislas Golberg i Marcel Réja – lekarz i artysta. Por.: Katia Samaltanos, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984, s. 11.

wany tylko w rękopisie, do niedawna nieznaną, w którym zwracał uwagę na nowe źródło inspiracji nowoczesnego artysty, jakim stała się sztuka Afryki i Oceanii<sup>29</sup>. To ona sprowokowała, jak pisał poeta, powstanie dzieł „tak namiętnych i tak harmonijnych, że stały się dla wielu przedmiotem refleksji”. Postawa Apollinaire’a jako promotora sztuki plemiennej przechodziła kilka stadiów. Najpierw z uwagą obserwował twórczość Vlamincka i Deraina i ich ekscytację estetyką rzeźby afrykańskiej. Wkrótce wraz z Picassem odkrył magiczno-religijną siłę sztuki plemiennej i był świadkiem powstawania obrazu *Panny z Avinionu*, o czym wspominał w swoim *Dzienniku*<sup>30</sup>. Później sam stał się kolekcjonerem, posiadał w swoim mieszkaniu kilka afrykańskich, niezwykle prostych w konstrukcji i „brutalnych” w wyrazie instrumentów muzycznych, kilka rzeźb afrykańskich, a także zbiór masek Eskimosów z Alaski.

Pierwszym publicznym głosem Apollinaire’a na temat sztuki trybalnej stał się artykuł wydrukowany w „Le Journal du soir” w 1909 roku, w którym nawoływał do umieszczenia w Luwrze dzieł dotychczas marginalizowanych, eksponowanych jedynie w muzeach etnograficznych. Poeta krytykował Luwr za całkowite ignorowanie sztuki pochodzącej z takich regionów świata, jak Australia, Wyspa Wielkanocna, Nowa Kaledonia, Nowe Hebrydy, Tahiti, Afryka, Madagaskar itd.<sup>31</sup> Wytykał, że w kolekcjach etnograficznych została ona sprowadzona do roli ciekawostki lub dokumentu mimo swojej niezwyklej egzotyki i piękna. Postulował ustawienie kamiennej rzeźby z Wyspy Wielkanocnej przed Luwrem jako przykładu dzieła stanowiącego echo antycznej kultury plemiennej. Pisał również o potrzebie stworzenia w Paryżu wielkiego, egzotycznego muzeum, które zastąpiłoby etnograficzne muzeum w Pałacu Trocadéro, ponieważ miało niejasny charakter, a ponadto częściej było ono zamknięte niż otwarte.

Przykładem interesującego sposobu patrzenia na sztukę plemienną są niewątpliwie refleksje Rogera Fry’a, jakie znalazły się w artykule zamieszczonym

29 Artykuł Apollinaire’a w całości przytacza i omawia w swojej książce Elżbieta Grabska, *Moderne...*, s. 41 (Apollinaire, rękopis niedatowany nr 7460. Fonds littéraires J. Ducet, Paryż).

30 Fragment *Dziennika* Apollinaire’a potwierdzający ów fakt cytuje w swojej książce Elżbieta Grabska, „*Moderne*”..., dz. cyt., s. 65.

31 Guillaume Apollinaire, *Sur le musées*, „Le Journal du soir” 1919, October 3. Przedruk w: *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. by Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 36–37.

w „The Burlington Magazine” w 1910 roku<sup>32</sup>. W ujęciu brytyjskiego krytyka sztukę „prymitywną” reprezentowało paleolityczne malarstwo jaskiniowe, sztuka egipska, asyryjska, jak również sztuka „buszmenów” z Południowej Afryki i Australii. Fry, prezentując zdecydowanie formalistyczne spojrzenie, porównywał w swoim tekście tak rozumianą sztukę „prymitywną” z twórczością dziecięcą. W rysunkach dzieci, jak pisał, wizerunek człowieka jest ograniczony przede wszystkim do wyobrażenia głowy, ramion, rąk z palcami, nóg i stóp, natomiast tors zwykle jest zredukowany do linii służącej za łącznik między głową a nogami. Identycznym schematyzmem charakteryzuje się zdaniem Fry’ego sztuka prymitywna (*primitive art*), oparta na operowaniu podobnie uproszczonymi formami symbolicznymi. Prymitywny artysta zazwyczaj ukazuje zmysłowe, czyli wzrokowe wrażenia, ale chodzi mu również o przedstawienie mentalnego obrazu wybranych elementów rzeczywistości, zdeterminowanego przyzwyczajeniem. Fry szczegółowo analizuje różne sposoby „prymitywnego” obrazowania, pisze o jego prostocie i „barbarzyńskiej toporności”, co czyni je czymś bardzo odległym od przyjętego w sztuce europejskiej. Krytyk zestawia rysunki afrykańskich „buszmenów” – przedstawiające na przykład plemiona walczące z sobą o bydło – z bardzo podobnymi scenami widocznymi w asyryjskich reliefach. Krytyk porównuje również twórczość rdzennych mieszkańców Australii z paleolitycznymi rysunkami z jaskiń z Altamiry i Dordogne, zachwycając się ich perfekcyjnym rytmem linii i zadziwiającą prawdziwością przedstawienia ruchu zwierząt. Rysunki z Altamiry ocenia jednak wyżej od tych, których autorami byli „buszmeni”, lecz podobieństwo między nimi, jego zdaniem, jest niezwykle uderzające. To pozwoliło mu na założenie, że „buszmeni” są potomkami człowieka epoki paleolitu, ponieważ stopień ich rozwoju był taki sam. Fry podkreślał, że prymitywne dzieła sztuki stanowiły świadectwa przede wszystkim ludzkiej myśli, a nie wrażeń zmysłowych i to nie one, lecz właśnie myśl wymuszała kreowanie uporządkowanych w sensie plastycznym i całkowicie nienaturalistycznych form, jakich przykładem jest sztuka trybalna z Australii i południowej Afryki. Brytyjski krytyk nie próbował jednak zgłębiać owych „świadectw ludzkiej myśli”, nie wnikał w sens „prymitywnej” twórczości, ściśle powiązanej z magicznymi i religijnymi wierzeniami i rytuałami, a często także z życiem codziennym.

32 Roger Fry, *The Art of Bushmen*, „Burlington Magazine” 1910, 334 ff. Przedruk w: tegoż, *Vision and Design*, Bretano, New York 1921. Opieram się na przedruku w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 41 i nast.

W rozważaniach Fry'a czymś najistotniejszym stawała się forma „prymitywnego” dzieła.

### Sztuka plemienna w ujęciu Carla Einsteina

Za jedną z najważniejszych publikacji we wczesnych dziejach awangardowego prymitywizmu uznaje się pracę niemieckiego krytyka i historyka sztuki Carla Einsteina, zatytułowaną *Negerplastik*<sup>33</sup>. Została wydana w roku 1915, później – po przepracowaniu przez autora – opublikowana ponownie, następnie przetłumaczona na język francuski i wydana w 1922 roku w Paryżu<sup>34</sup>. Znalazło się w niej 119 ilustracji z dziełami afrykańskimi (w wersji francuskiej tylko 42), niektóre z nich posiadały jednak błędne atrybucje, ponieważ, jak się okazało, w rzeczywistości pochodziły z Oceanii. Niewątpliwą zaletą opracowania Einsteina jest brak w nim drażniącej ewolucjonistycznej perspektywy w spojrzeniu na sztukę, co w tym czasie było raczej wyjątkowe. Wyjątkowe było w nim również to, że autor zwracał uwagę na problem europejskich uprzedzeń w stosunku do Afrykanów i ich sztuki. W swoich analizach Einstein wykazywał się znajomością antropologii kulturowej. Podkreślał, że wielu artystów, badaczy i entuzjastów sztuki, którzy poznali rzeźbę afrykańską, błędnie ją ocenia jako „prymitywną”. Część pracy poświęcił rytualnym maskom, które tak bardzo zwracają uwagę swoją ekspresją i walorami plastycznymi, i tak bardzo pobudzają wyobraźnię Europejczyków. W większości swoich refleksji skupił się jednak na analizie formalnego języka rzeźby afrykańskiej, podkreślając różnice między nią a jej europejską odpowiedniczką. W jego rozważaniach można wskazać wyraźne echa sposobu analizowania dzieła sztuki wypracowane jeszcze przez rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda i austriackiego historyka sztuki Aloisa Riegla.

Według Einsteina w sztuce nie ma upadku, zmienia się tylko wola twórcza, ponadto ważne są intencje, a nie techniczna doskonałość. Zasadniczy punkt odniesienia w analizach Einsteina stanowił kubizm, który właściwie ukształtował sposób jego oglądu rzeźby afrykańskiej. W związku z tym intrygowała go przede wszystkim forma rzeźbiarska, jej geometryczny porządek, jak również jej specyficzna relacja wobec przestrzeni, zwłaszcza zagadnienie kubiczności

33 Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag Der Weissen Bücher, Leipzig 1915. Przedruk w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 77-91.

34 Wydanie niemieckie: Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, E. Wasmuth, Berlin 1921; francuskie: Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, Editions Crès, Paris 1922.



(*kubisch*). Jak zauważał, rozwój sztuki spowodował, że europejscy rzeźbiarze zapomnieli o przestrzenności bryły – co miało być istotą rzeźby – skupiali się natomiast na usiłowaniach przedstawiania ruchu. Rzeźba europejska w związku z tym zaczęła przeobrażać się w surogat malarstwa, które opierało się na idei kreowania iluzji trójwymiarowości przestrzeni i ruchu. Ów malariski charakter rzeźby łączył się nie tylko z wartościami czysto formalnymi, lecz również z narracyjnością, która najsilniej ujawniła się w epoce baroku, brak jej jednak w rzeźbie romańskiej lub bizantyńskiej. Zdaniem Einsteina sens europejskiego dzieła sztuki, jako medium służącego narracji, najpełniej wyrażał się w sferze emocjonalnej i jednocześnie formalnej, skłaniając w ten sposób do emocjonalnej i jednocześnie formalnej interpretacji, podczas gdy w dziele afrykańskim nad racjami formalnymi przeważał sens religijny.

Niemiecki historyk sztuki podkreślał, że w ostatnich latach dokonana się niebywała zmiana. We Francji bowiem kilku malarzy – chodziło o krąg Picasa – zmieniło swoje myślenie o malarskiej kreacji jako mechanicznym budowaniu iluzji przestrzeni i ruchu. Wbrew dotychczas obowiązującym zasadom, rezygnując z typowych w tym czasie treści i metod, zaczęli oni uważnie przyglądać się elementom zmysłowo postrzeganej przestrzeni, jak również temu, co wpływa na sposób jej postrzegania. Logicznym następstwem tych obserwacji – zdaniem Einsteina – stało się właśnie odkrycie rzeźby afrykańskiej. Francuscy artyści dostrzegli bowiem, że w momencie, kiedy znalazła się ona w izolacji, a więc została pozbawiona swojego naturalnego kontekstu, objawiła się jako świadectwo kultuwowania czysto rzeźbiarskich form. W ocenie niemieckiego badacza odkrycie rzeźby afrykańskiej stało się logicznym następstwem wcześniejszego zapomnienia o przestrzenności bryły. Zwyczajowo wysiłki wspomnianych malarzy opatrywano kategorią „abstrakcji”, chociaż nie można zaprzeczyć, twierdził Einstein, że był to efekt mało precyzyjnej terminologii, jaką Europejczycy dysponowali, chcąc ująć przestrzeń w słowa. Rozpatrywana w kategoriach formalnych rzeźba afrykańska dowodzi przecież najbardziej skrajnego realizmu<sup>35</sup>.

Efektom skupienia się na religijnej wymowie dzieła przez twórcę afrykańskiego stała się abstrakcyjność formy, przez którą uobecnia się *sacrum*. Dzięki temu rzeźba afrykańska jest realistyczna – jako przykład realizmu formy – należy ją bowiem postrzegać jako odtworzenie mitycznej rzeczywistości, znacznie sugestywniejszej od tej postrzeganej zmysłowo. „Afrykańskie dzieło sztuki

35 Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag Der Weissen Bücher, Leipzig 1915. Przedruk w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 81.

niczego nie oznacza – pisał Einstein – niczego nie symbolizuje. Ono samo jest bogiem, a on podtrzymuje swoją zamkniętą mityczną realność, obejmując wyznawcę, przekształcając go w mityczną istotę, zaprzeczając w ten sposób jego ludzkiej egzystencji”<sup>36</sup>. Einstein nic więcej nie pisze na temat mitycznej realności, jaką „podtrzymuje” afrykańskie dzieło sztuki, pomija również problem religijnego rytuału, którego zwykle było ono elementem. Skupia się natomiast na formie – kształtowanie rzeźby jako wyizolowanej formy zostaje przez Einsteina potraktowane jako rodzaj odrębnego rytuału. Sama forma staje się więc objawieniem owej mitycznej, tej najpierwotniejszej realności. Należy podkreślić, że wielu europejskich artystów „odkryło” sztukę plemienną właśnie dzięki książce Einsteina, zwłaszcza dzięki zamieszczonym w niej ilustracjom.

### Refleksje krytyków sztuki o sztuce plemiennej

Zachowując chronologię przy przywoływaniu kolejnych refleksji na temat sztuki „prymitywnej”, w tym miejscu ponownie przytoczmy uwagi Guillaume’a Apollinaire’a<sup>37</sup> zamieszczone w przedmowie albumu zawierającego reprodukcje rzeźb z Afryki i Oceanii, pochodzących z kolekcji znanego paryskiego kolekcjonera sztuki i marszanda, znawcy sztuki afrykańskiej, Paula Guillaume’a<sup>38</sup>. Wydany jego nakładem w 1917 roku album stał się pierwszą francuską publikacją o charakterze książkowym na temat sztuki trybalnej. Niezwykle wymowne wydaje się to, że na autora przedmowy wybrano właśnie poetę, a nie specjalistę etnologa z muzeum etnograficznego w Pałacu Trocadéro. Apollinaire zaznaczył na wstępie, że europejskich kolekcjonerów, muzealników i artystów najbardziej urzekwały w sztuce Afryki i Oceanii jej wartości artystyczne – swoisty urok, dekoracyjność, egzotyka, poetycki nastrój i tajemniczość. Podkreślał, że niewielu z nich było jednak świadomych nadrzeczywistych, religijnych bądź magicznych treści, których wyraz stanowiły dzieła plemienne. Według Apollinaire’a perspektywa przyjmowana przez krytyka

36 Tamże, s. 83.

37 *Sculptures nègres: 24 photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*, Chez Paul Guillaume, Paris 1917. Opieram się na przedruku zamieszczonym w: *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, dz. cyt., s. 107.

38 O początkach zainteresowania się Guillaume’a sztuką trybalną i o relacjach w sferze tych zainteresowań między nim a Apollinaire’em szczegółowo pisze Anna Wierzbicka w pracy: *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, s. 218 i nast.



sztuki jest siłą rzeczy inna od tej, jaką prezentuje w swoim podejściu do sztuki plemienną artysta, kolekcjoner lub antropolog. Zwracał uwagę, że precyzyjne klasyfikacje, atrybucje, podziały na szkoły itd., tak oczywiste w sztuce europejskiej, w przypadku sztuki z Afryki i Oceanii są niemożliwe do zastosowania. Pisał ponadto, że sposób eksponowania dzieł plemiennych nie może być identyczny z tym, jaki obowiązuje w przypadku kolekcji europejskiego malarstwa czy rzeźby. Zastrzegał też, że w aktualnym stanie antropologii i studiów nad sztuką plemienną byłoby ryzykowne postrzeganie jej jedynie z perspektywy archeologicznej lub tylko estetycznej.

Z uwag poety wynikało jednoznacznie, że sztuka trybalna wymykała się wszelkim próbom ujmowania jej w tradycyjne, europejskie „dyskursy”. Nie pozwalała na przypisywanie jej wytworom typowych atrybucji związanych z czasem powstania lub autorstwem, zwodnicze okazywało się również postrzeganie jej w kategorii „rozwoju”. Poeta podkreślał, że zasadniczą wartość sztuki trybalnej stanowiło kultywowanie tradycji. Wskazywał, że niezależnie od antropologicznych hipotez na temat funkcji plemiennych dzieł nic nie jest w stanie wyjaśnić ich szczególnej tajemniczości i jednocześnie anonimowości, co powodowało, że biały człowiek musiał zadowolić się jedynie ich wartościami estetycznymi. Ten sam tekst ukazał się dwa lata później, w 1919 roku, w katalogu do pierwszej w Paryżu wystawy sztuki pochodzącej z kolonii francuskich, którą zorganizował Paul Guillaume, w swojej galerii Devambez.

W tym samym 1927 roku, kiedy Franz Boas opublikował w Stanach Zjednoczonych książkę o sztuce plemienną, w paryskim piśmie „Cahiers d'art”, wydawanym przez znanego krytyka sztuki i pisarza Christiana Zervosa, ukazał się tekst Georgesesa Sallesa o sztuce afrykańskiej. Salles, który w tym czasie pracował jako asystent kuratora w Luwrze i jednocześnie zajmował się krytyką sztuki (później został dyrektorem muzeów francuskich); bronił w swoim tekście nazywania społeczności afrykańskich „prymitywnymi”. Jego zdaniem usprawiedliwia to znacznie wolniejszy rozwój ich kultur<sup>39</sup>. Wpływ ewolucjonizmu, jak widać, nadal był jeszcze silnie odczuwalny. Salles zwracał uwagę na problemy związane z klasyfikowaniem sztuki afrykańskiej przez Europejczyków. Podkreślał, że plemiona afrykańskie były zazwyczaj półnomadyczne, co powodowało poważne problemy z atrybucją dzieł plemiennych. Można bowiem było stwierdzić istnienie bardzo podobnych w sensie formalnym świadectw sztuki plemienną w różnych regionach Afryki, zamieszka-

39 Georges Salles, *Réflexions sur l'art nègre*, „Cahiers d'art” 1927, nr 7, s. 247-249. Przekład w antologii: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 203.

łych przez różne społeczności. Opieranie się na analizie stylistycznych cech dzieł plemiennych okazywało się w związku z tym zawodne, ponieważ treści, których były one nośnikiem często okazywały się również niezwykle zróżnicowane – pomimo podobieństwa formy. Sama forma dzieła nie dawała więc możliwości jednoznacznego wskazania plemienia, które je wytworzyło, ani ustalenia miejsca jego pochodzenia. Okazywało się, że taka bardzo wątpliwa atrybucja była jednak pewniejsza od klasyfikacji historycznej, ponieważ półnomadyczne społeczności afrykańskie zwykle nie znały historii w rozumieniu europejskim.

W tym samym numerze „Cahiers d’art”, w którym ukazał się artykuł Sallesa, zamieszczono również tekst Christiana Zervosa poświęcony sztuce Oceanii. Pisarz krytykował w nim fascynowanie się jedynie formalną stroną sztuki plemiennej. Uważał, że jest to nienaturalne i w istocie bardzo ograniczające, ponieważ wyklucza dostrzeżenie zawartego w niej sensu, jak również wyrażanych w niej uczuć i wyobraźni, które nadają jej swoistego blasku i poetyckości<sup>40</sup>. Według Zervosa twórcy plemienni mieli czuć, że to co niewidzialne i zarazem niepojęte jest nie mniej realne niż wszystko to, co daje się poznać zmysłowo. Ich dzieła miały więc świadczyć o niezwyklej mistyczno-magicznej atmosferze życia plemiennego<sup>41</sup>. Rytualne maski krajowców z Oceanii stanowiły próbę zmaterializowania duchowej energii przodków i dzięki magii obrazów, jakich były nośnikami, odgrywały rolę narzędzi służących obłaskawieniu tajemniczych sił, których krajowcy nieustannie się obawiali. Sztuka Oceanii świadczyła więc o świecie wyobrażeń „prymitywnego” człowieka i odzwierciedlała stan jego umysłu. W podobny sposób pisał o sztuce plemiennej jej zapalony kolekcjoner Paul Éluard w poświęconym surrealizmowi numerze pisma „Variétés”<sup>42</sup>. Poeta zwracał uwagę na fakt, że rzeźba plemienna pełniła odmienną funkcję od rzeźby europejskiej. O ile z perspektywy Europejczyka stanowiła ona obiekt estetycznej, czyli zmysłowej ekscytacji, o tyle dla dzikiego człowieka – zdaniem Éluarda – tego rodzaju ekscytacja nie była czymś istotnym.

40 Christian Zervos, *L’Art nègre*, „Cahiers d’art” 1927, nr 7, s. 229-230. Przedruk w antologii: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 205.

41 Tamże, s. 206.

42 Paul Éluard, *L’Art sauvage*, „Variétés”, June (specjalne wydanie poświęcone surrealizmowi: *Le Surrélisme en 1929*). Przytaczam za antologią: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 209-210.

## Moda na *l'art nègre*

Na początku lat dwudziestych, kiedy wiele rozwiązań sztuki „kolonialnej” zostało już wchłoniętych przez sztukę awangardową, narastała moda na *l'art nègre*. Pod tym hasłem najpierw rozumiano sztukę afrykańską, z czasem jednak moda na maski i rzeźby afrykańskie zaczęła być wypierana przez modę na rytualne obiekty pochodzące z wysp Oceanii, Australii i obu Ameryk. Sztuka trybalna stała się niemal typowym elementem wyposażenia pracowni paryskich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, co doprowadziło w końcu niemalże do przesytu „prymitywem”. Wraz ze zorganizowaniem wystawy kolonialnej w podparyskim Vincennes w 1931 roku, o której będzie jeszcze mowa, zainteresowanie sztuką plemienną zdawało się osiągać apogeum.

W tekstach poświęconych sztuce trybalnej, publikowanych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, często zwracano uwagę, że w społecznościach plemiennych nie istniało pojęcie sztuki i że naturalny kontekst plemiennego dzieła zwykle stanowiły religijne lub magiczne rytuały. Coraz częściej podkreślano, że zewnętrzna, tak intrygująca Europejczyków forma dzieł trybalnych nie jest ich jedyną charakterystyczną cechą, zaczęto również doceniać ich magiczną moc. W tym czasie w Europie i Stanach Zjednoczonych dokonało się przewartościowanie sztuki trybalnej – hasło sztuka prymitywna nabrało już zdecydowanie pozytywnych konotacji. Sztuka plemienna nadal okazywała się jednak czymś problematycznym, ponieważ nie dawała się – jeśli tak to określimy – ująć w język, co wyraźnie zdawało się świadczyć o jej przynależności do innej rzeczywistości, o sytuowaniu się poza granicami „naszego świata”. W tym czasie rodzi się idea „sztuki świata”, dzięki której sztukę plemienną coraz częściej traktowano jako dającą się w wielu momentach porównać ze sztuką europejską.

W 1930 roku związany z surrealistami francuski filozof i psycholog Georges-Henri Luquet pisał w swojej książce poświęconej sztuce prymitywnej, że etnografowie hasłem *primitif* opatrywali już w XIX wieku społeczności „dzikie”. Ze społecznościami tymi zwykle, niejako w podtekście, kojarzony był również człowiek prehistoryczny, a więc ten, który przezwyciężając ograniczające go instynkty i przesady dopiero zaczynał świadomie abstrahować<sup>43</sup>. Tak postrzegana „dzikość” kultur plemiennych była oczywistym efektem ich porównywania z cywilizacją europejską, uchodzącą za najbardziej rozwiniętą.

43 Georges-Henri Luquet, *L'Art primitif*, G. Doin & Cie, Paris 1930. Przytaczam za: tegoż, *Primitive Art. 1930*, w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 219 i nast.

Według Luqueta sens hasła *primitif* zawierał się w założeniu, że opatrywani tą etykietą „dzicy” twórcy, chociaż nie byli tak doskonali jak ich „cywilizowani” następcy, właśnie im wskazali drogę. Dopiero w latach dwudziestych XX wieku – jak zauważył Luquet – wyrażenie „sztuka prymitywna” nabrało pozytywnych konotacji, mimo że nadal oznaczało sztukę, jaka w sensie chronologicznym pojawiła się najwcześniej, a więc sztukę pierwszą, czyli źródłową<sup>44</sup>. Istotą sztuki prymitywnej miał być jej „intelektualny realizm”, stanowiący przeciwieństwo „figuratywnego realizmu”, którego przykładem byłaby wsparta na tradycji antyku „rozwinęta” sztuka europejska. „Intelektualny realizm” miał polegać na prezentacji tego, co niewidzialne i co uchodziło za oczywisty element rzeczywistości, w jakiej żył „prymitywny” artysta<sup>45</sup>.

Luquet stawiał znak równości między sztuką „prymitywną” a twórczością dzieci, przyjmując za podstawę kryterium formy. Wskazywał, że dzieci rozpoczynają swoją twórczość plastyczną od „figuracji intelektualnej” i stopniowo zastępują ją bardziej już dojrzałym typem realistycznego obrazowania. Sztuka dzieci i prymitywna sztuka dorosłych są więc w każdym calu identyczne, co, zdaniem Luqueta, pozwala traktować rysunki dziecięce jako szczególnie przykład sztuki prymitywnej. Uzasadnieniem takiego porównania miał być fakt, że zarówno jeden, jak i drugi rodzaj sztuki charakteryzował się podobną nieporadnością, niedojrzałością, a także spontanicznością i „szczerością”. Te cechy charakteryzowały również twórczość mieszkańców Europy w epoce kamienia, greckich ceramików żyjących w VI wieku p.n.e., malarzy Quattrocenta, Melanezyjczyków, Indian, Eskimosów itd. Zdecydowanie odmienna byłaby sztuka klasyczna, traktowana przez Luqueta jako sztuka już „cywilizowanych” dorosłych. Uwadze francuskiego filozofa – chociaż, jak się zdaje, bardziej występował on tutaj w roli psychologa – umykał jednak fakt, że sens, którego wyrazem była sztuka „prymitywnych” dorosłych, całkowicie różnił się od tego, którego świadectwo stanowiły dziecięce bazgroły.

Książkę Luqueta bardzo pozytywnie oceniał na łamach pisma „Documents” jego założyciel i wydawca Georges Bataille. Jedynym jego zarzutem pod adresem Luqueta było to, że zachowania i motywacje twórcze dziecka trudno jest porównywać z zachowaniami i motywacjami człowieka prehistorycznego; ze względu na oczywiste ograniczenia trudno jest cokolwiek wiarygodnego na ich temat powiedzieć. Bataille nie dowierzał więc założeniu Luqueta, że stopień rozwoju, jaki charakteryzował działania człowieka czasów prehistorycz-

44 Tamże, s. 219.

45 Tamże, s. 223.

nych, miałyby wspierać się na tych samych podstawach, na jakich wspierałyby się u dzieci<sup>46</sup>.

### Późniejsza recepcja sztuki plemiennnej

Warstwa formalna długo uchodziła za główną płaszczyznę analiz i ocen sztuki plemiennnej. Zwracano więc stale uwagę na jej odmiennosc od europejskich, zwłaszcza akademickich wzorów, na zaskakującą fantazyjność, prostotę, swoistą „szczerosc”, „naiwnosc”, „swiezosc” i „surowosc”, a jednocześnie na jej specyficzną energie<sup>47</sup>. Douglas Frazer, autor wydanej w 1962 roku książki, przetłumaczonej na język polski – *Sztuka prymitywna (Primitive Art)* – definiował tytułowy przedmiot swojego dzieła następująco: „sztukę prymitywną można najzwężej zdefiniować jako wielką sztukę mało rozwiniętych kultur”<sup>48</sup>. Czym różni się ona od normatywu, jakim w tym momencie staje się sztuka europejska? Według Frazera o różnicach decyduje wpływ środowiska, znacząco innego niż w przypadku sztuki europejskiej, inne jest jej społeczno-kulturowe umocowanie, jej funkcja, a przede wszystkim forma i treść. Dzieła plemiennne stanowiły zwykle odwołanie do rzeczywistości natury, której niezwykłą część stanowiło także to, co niewidzialne w sensie religijnym. Frazer zwracał uwagę na niezwykły konserwatyzm sztuki plemiennnej. W opisach i próbach analiz dzieł plemiennnych skupiał się zazwyczaj na ich formie zewnętrznej i na ogół pomijał to, co można określić jako warstwę treści dzieła. Wspominał o niej rzadko i raczej zdawkowo.

Kryterium formy (stylu) długo uchodziło za zasadnicze narzędzie pozwalające na „dotknięcie” sztuki trybalnej. W wielu publikacjach, których liczba z czasem się zwiększała, podkreślano również wspólnotowy lub wręcz kolektywny charakter sztuki trybalnej, co miało wynikać z charakteru kultur plemiennnych, zwykle dających się w całości ogarnąć przez wszystkich jej uczestników. Wypływał z tego wniosek, że nie była to sztuka wymagająca specjalistycznych kompetencji, nie stanowiła wydzielonej dziedziny, dostępnej tylko specjalistom. Kolejną cechą sztuki trybalnej stanowiło przywiąza-

46 Georges Bataille, *L'Art Primitif*, „Documents” 1930, nr 7, s. 389-397. Przytaczam za: Georges Bataille, *Primitive Art*. 1930, w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 229.

47 Por. definicje słownikowe problemu: *Słownik sztuki XX wieku*, red. Gérard Durozoi, Arkady, Warszawa 1998, s. 515; *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, London and New York 1996, s. 582.

48 Douglas Frazer, *Sztuka prymitywna*, przeł. Michał Żulkoś-Rozmaryn, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 17.

nie do ustalonych przez tradycję jednolitości używanej formy i obrazowanej w niej treści. Plemienne dzieło sztuki nie służyło estetycznej kontemplacji. Jego rolą było przybliżanie ludziom tego, „co decyduje o losach świata”; zacytujmy fragment jednej z monografii sztuki plemiennej – „dzieła sztuki umacniają i potwierdzają święty porządek stworzony przez nadprzyrodzone moce. Przez bliskość tych dzieł powstaje poczucie uczestnictwa w tym porządku”<sup>49</sup>.

Ważną cechą sztuki plemiennej było jej powiązanie z życiem codziennym, bowiem obok rytualnych masek, tarcz, posążków, instrumentów muzycznych i innych obiektów pozwalających na uczestnictwo w obrzędowości magicznej lub religijnej, obiektem sztuki lub jej swoistym medium były również przedmioty codziennego użytku. Mogły to być gliniane naczynia, drewniane czarki na wodę, pałki do uśmiercania zwierząt, bojowe oszczepy, łuki i strzały, łodzie, wiosła, części ubioru, ozdoby, różnego rodzaju sprzęty stanowiące wyposażenie domostw, elementy architektury itd. Trzeba tu podkreślić, że były to obiekty wykonywane z naturalnych materiałów, takich jak drewno, kora drzew, pióra, liście, muszle, czasami także żelazo. Kryterium formy to najczęściej przyjmowana podstawa refleksji nad sztuką plemienną. Na nim skupił się również Claude Lévi-Strauss, usiłujący ująć istotę sztuki plemiennej w zasadzie *bricolage'u*, która, jego zdaniem, miała najepełniej definiować plemienną aktywność artystyczną<sup>50</sup>. Ta zasada pozwalała dość dobrze uchwycić istotę działania twórcy trybalnego, lecz zasadniczo tylko na gruncie techniki. Termin *bricolage* oznaczał bowiem wykorzystywanie materiałów „przypadkowych”, czyli znajdujących się „pod ręką”, posługiwanie się nimi w sposób wykraczający poza ramy ustalone przez zawodowców, jak również wykorzystywanie pracy własnych rąk i swoistą „surowość” wykonania. Francuski etnolog podkreślał zwłaszcza swobodę działania twórcy plemiennego w sferze doboru materiału – nie jest on od nich uzależniony tak jak inżynier lub, dodajmy, wykształcony na europejskiej akademii sztuk pięknych profesjonalny artysta. Świat narzędzi i materiałów *bricoleura* jest niejednorodny z tego względu, że nie wiążą się one z żadnym planem szczególnym, lecz są przypadkowym rezultatem wszystkich nadarzających się okazji odnowienia czy wzbogacenia posiadanego zasobu lub też nawiązywania do poprzednich konstrukcji i destrukcji. Wynika z tego, że dobór środków, jakimi zwykle posługuje się artysta plemienny, nie określa

49 Alfred Bühler, Terry Barrow, Charles P. Mountford, *Sztuka Oceanii i Australii*, przeł. Elżbieta Ptaszyńska-Sadowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 63.

50 Claude Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajaczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 31.



projekt, ale przypadek. Zasada *bricolage'u* wyraża się również w niejednorodności repertuaru wypowiedzi oraz w sferze myśli, czego przykładem, zdaniem Lévi-Straussa, jest myślenie magiczne, co w efekcie powoduje mityczno-poetycki charakter sztuki plemiennnej, jak również każdej, którą można określić jako „surową” lub „naiwną”. Wyraźnie widać, że w tak wytyczonym zakresie znaczeniowym pojęcia *sztuka prymitywna* już nie mieści się sztuka dawnej Japonii, dawnych Chin, Ameryki prekolumbijskiej z rozwiniętymi kulturami Inków, Tolteków, Azteków i Majów, ponieważ nie były one ani „surowe”, ani „naiwne”.

Dzisiaj status sztuki plemiennnej jest równy statusowi sztuki stanowiącej wytwór kultury zachodniej. Jest ona opisana, zbadana, przy czym za oczywiste przyjmuje się założenie, że kwestii estetycznych nie da się rozpatrywać bez kontekstu kulturowego. Są one bowiem ściśle powiązane z takimi zjawiskami, jak wierzenia, moralność, struktury pokrewieństwa, model społeczny itd.<sup>51</sup>

Na zakończenie przywołajmy jeszcze próbę ujęcia istoty sztuki plemiennnej, traktowanej jednoznacznie jako przejaw sztuki pierwotnej, a więc „pierwszej”. Jest to próba o porywającej sugestywności i zarazem niezwykle urzekająca swoją poetyckością. Jej autor, Wiesław Juszcak, stawia tezę, że można – a nawet należy – spojrzeć na życie i kulturę społeczności plemiennych jako odpowiedniki wcześniejszych faz rozwoju człowieka. Przykładem mogły być żyjące pod koniec wieku XIX, jeszcze niezniszczone przez zachodnią cywilizację i wtedy opisywane przez badaczy ludy Australii, których życie i kulturę należałoby potraktować jako odpowiadające „temu etapowi rozwoju, jaki reprezentował paleolit wcześniej już znany z innych kontynentów”<sup>52</sup>. Traktowanie tych wczesnych badań australijskich plemion jako tylko etnologicznych jest – zdaniem autora – pomyłką, ponieważ ci, którzy je prowadzili, mieli do czynienia z kulturami ewidentnie paleolitycznymi. Były to więc badania bardziej o charakterze swoiście archeologicznym niż etnologicznym. Wiesław Juszcak argumentuje, że świat australijskich plemion trwał bez przerwy co najmniej 30 tysięcy lat i jego przejawy istniejące jeszcze w końcu XIX wieku sta-

51 Świadectwem takiego ujęcia estetyki Innego jest wydawana przez krakowskie towarzystwo Universitas seria antologii *Estetyki świata* pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej. Por.: *Estetyka Aborygenów*, red. Monika Bakke, Universitas, Kraków 2004; *Estetyka Indian Ameryki Południowej*, red. Katarzyna Zajda, Universitas, Kraków 2007; *Estetyka Afryki*, red. Małgorzata Cymorek, Universitas, Kraków 2008.

52 Wiesław Juszcak, *Myśl w cieniu ręki*, w: tegoż, *Wędrownka do źródeł*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009; Wiesław Juszcak, *Paleolityczny epos*, w: tegoż, *Wędrownka do źródeł*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

nowiły ostatnie rezerwy pierwotności<sup>53</sup>. Wskazuje również, że australijskie dzieła sztuki, czuringi, jak i malowidła naskalne, nie są dziełami ludzkimi w stereotypowym rozumieniu i że zjawiały się zawsze w sposób tajemniczy. Uznawano je zatem za „znalezione”, a nie wykonane. Taki sposób myślenia – że to nie człowiek jest „autorem” dzieła, lecz że on je jedynie „znajduje” – pojawia się we wszystkich kulturach archaicznych, jak również w trwających jeszcze kulturach „tradycyjnych”. Dzieło jest rzeczą daną „z góry”, a pierwotny wytwórca dzieła staje się tylko narzędziem, zatem kwestia „autorstwa” w dzisiejszym rozumieniu nie ma tu zastosowania. Zwierzęta przedstawione w paleolitycznych obrazach (wykonanych wprawdzie przez człowieka) nie byłyby w związku z tym wytworem ludzkiej wyobraźni. „Były to istoty realne, w swym bycie już od człowieka niezależne, i raczej nad nim mające władzę niż on nad nimi” – pisał Wiesław Juszcak<sup>54</sup>.

---

53 Wiesław Juszcak, *Paleolityczny epos*, dz. cyt., s. 267.

54 Wiesław Juszcak, *Myśl w cieniu ręki*, dz. cyt., s. 261.



## II

# CO TO JEST PRYMITYWIZM?

Kategoria *prymitywizmu*, co zaznaczono już we *Wstępie*, wiąże się ściśle z wyobrażeniami tego, co uważano za prymitywne. To drugie warunkuje charakter pierwszego. Pojęcie *sztuka prymitywna* pierwotnie oznaczało jednak nie tylko sztukę plemienną i dlatego chociażby awangardowy prymitywizm nie poddaje się jednoznacznym definicjom. Przypomnieć tutaj należy pisarstwo Rémy'ego de Gourmonta i Alfreda Jarry'ego, a zwłaszcza wydawane przez nich w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pismo „Ymagier”, w którym pojawiały się refleksje na temat ludowej kultury bretońskiej, malarstwa Paula Gauguina, jak i nieznaney w tym czasie szerszej twórczości Celnika Rousseau. Pismo, zdaniem Elżbiety Grabskiej, „stanowiło *avant la lettre* program myśli prymitywistycznej w sztuce, a nawet w literaturze”<sup>1</sup>. Obaj reprezentanci francuskiego symbolizmu wskazywali na estetyczne walory ludowych piosenek, ballad, dziecięcych rymowanek itd. Jarry zachwycał się archaizowanym, ludowym drzeworytem, co później stanie się znaczącą inspiracją w działaniach rosyjskich futurystów.

Niejako dalszym ciągiem refleksji Jarry'ego i de Gourmonta stają się konstrukty prymitywizmu, jakie pojawiały się na początku XX wieku. Najpierw uwidoczniły się w sztuce awangardowej, później w tekstach krytyków sztuki, na wystawach w galeriach sztuki, następnie w opracowaniach o charakterze akademickim i, już na końcu, na wystawach muzealnych. Wystawy w galeriach niejednokrotnie można traktować jako dość złożoną formę artystycznej refleksji, ponieważ stanowiły wyraz określonych stanowisk zarówno ich organizatorów, jak i twórców prezentowanych tam dzieł, na co jeszcze nakładały się opinie krytyków piszących recenzje. Z kolei koncepcje prymitywizmu prezentowane na wystawach muzealnych, stanowiące niejednokrotnie efekt

---

1 Elżbieta Grabska, „*Moderne*” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Universitas, Kraków 2003, s. 56.

długotrwałych studiów i badawczej docieklivosti, miały już zdecydowanie akademicką wagę. Niezwykle ważną rolę w definiowaniu i ocenie zjawiska prymitywizmu odegrały również krytyczne głosy na temat tych wystaw. Oddzielny nurt refleksji tworzą z kolei rozprawy o charakterze akademickim.

## SZTUKA PLEMIENNA NA WYSTAWACH

Sztuka plemienna, zanim stała się źródłem inspiracji awangardowych artystów, pojawiła się w Europie znacznie wcześniej. Jej pierwsze przykłady dotarły tu już w czasach Wielkich Odkryć Geograficznych. Były to różne przedmioty codziennego użytku, które traktowano najczęściej jako szczególne odmiany europejskich przedmiotów, czyli jako osobliwości: indiańskie mokasyny, kajaki Eskimosów, drewniane indiańskie idole itd. Ich strona estetyczna nie była doceniana. Najpierw znajdowały się one w zbiorach prywatnych; można tu przywołać między innymi znaną kolekcję kapitana Jamesa Cooka, której część została przezeń przekazana rosyjskim oficerom na Kamczatce, skąd trafiły do Sankt Petersburga. Część z nich znalazła się w British Museum, a część w prywatnym muzeum Sir Ashtona Levera, który sprzedał je na publicznej aukcji w 1806 roku. Sława tej kolekcji spowodowała, że zainteresował się nią cesarz Austrii, który zakupił jej znaczące fragmenty do swojego gabinetu poświęconego historii naturalnej.

W drugiej połowie XIX wieku powstaje w Europie coraz więcej muzeów etnograficznych. W 1873 roku zostaje otwarte muzeum etnograficzne w Berlinie, w 1875 zaś w Dreźnie zorganizowano Naturhistorischen Museum, które trzy lata później zostanie przemianowane na Königliches Zoologisches und Anthropologisch-Ethnographisches Museum. W Paryżu Muzeum Etnograficzne, jako wydzielona struktura, znajdowało się w Luwrze. Dopiero w 1878 roku z okazji Wystawy Światowej otwarto Musée des Missions Ethnographiques, którego kontynuacją stanie się zorganizowane w 1882 roku Musée Ethnographie de Paris. W tym samym czasie w jednym ze skrzydeł nowo wybudowanego Palais de Trocadéro otwarto stałą wystawę zatytułowaną *Exposition des Arts Anciens*. Dodajmy, że opiekę nad sekcją poświęconą etnografii ludów pozaeuropejskich sprawował Jean-Léon Gérôme. W 1879 roku powstało niewielkie muzeum historii naturalnej w Hamburgu – Museum für Völkerkunde, stanowiące rozwinięcie kolekcji eksponowanej wcześniej w ramach miejscowego Kulturhistorisches Museum, które z czasem niebawem się rozrośnie i w pierwszej połowie XX wieku stanie się jednym z największych muzeów antropologicznych w Europie.

Podstawę do refleksji na temat zjawiska prymitywizmu stanowiły wspólne ekspozycje sztuki plemiennnej i sztuki nowoczesnej, podobnie jak widoczne w twórczości awangardowych artystów inspiracje sztuką plemienną. Należy tutaj wspomnieć o kilku pierwszych wystawach, które miały charakter manifestacji, takich jak prezentacja dzieł Picassa zestawionych z afrykańskimi rzeźbami, zorganizowana w Neue Galerie w Berlinie w grudniu 1913 roku i w następnym roku przewieziona do Kunstsalon Emila Richtera w Dreźnie<sup>2</sup>. Można wspomnieć o prezentacji sztuki afrykańskiej w nowojorskiej Galerii 291 Alfreda Stieglietza, zorganizowanej z inicjatywy Mariusa de Zayasa w 1914 roku, na której jednoznacznie został postawiony problem afrykańskich źródeł nowoczesnej sztuki, o czym wymownie informowano już w jej tytule: *Posęgi z drewna afrykańskich dzikich: źródło nowoczesnej sztuki (Statuary in Wood by African Savages: the Root of Modern Art)*<sup>3</sup>. Dwa lata później, w 1916 roku, Paul Guillaume otworzył pierwszą w Paryżu wystawę sztuki afrykańskiej w siedzibie towarzystwa Lyre et Palette, założonego przez Blaise'a Cendrarsa, Jeana Cocteau i Ortiza de Zarate. Następnie w 1919 roku urządził kolejną: sztuki Afryki i Oceanii w Galerie Devambez<sup>4</sup>. W tym samym roku w Théâtre des Champs-Élysées przygotował *Fête nègre*, czyli prezentacje choreograficzno-taneczne, którym towarzyszyła wystawa rzeźby plemiennnej. Organizowanie wystaw sztuki afrykańskiej przez jednego z najbardziej znanych paryskich marszandów, dotychczas zajmującego się sprzedażą przede wszystkim nowoczesnej sztuki francuskiej, dowodzi nie tylko zmieniającej się rangi sztuki plemiennnej, lecz również sytuowania jej, zapewne także w potocznym odbiorze,

- 2 Przetłumaczone recenzje na temat tych wystaw, berlińskiej – autorstwa Karla Schefflera i drezdeńskiej – autorstwa Emila Waldmanna, zamieścili w swojej antologii Jack Flam i Miriam Deutch. Por. *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. by Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2003, s. 67-69.
- 3 Marius de Zayas, *Statuary in Wood by African Savages: the Root of Modern Art*, katalog wystawy, Galeria 291, New York 1914. Przedruk w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 70-71. Charles H. Caffin, *Root of Art in Negro Carvings*, „New York American” 1914, November 2, s. 9, przedruk w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 73-74.
- 4 *Premier exposition d'Art Nègre et d'Art Océzien organisé par M. Paul Guillaume*, katalog wystawy, Galerie Devambez, Paris 1919. Wstęp do katalogu przygotowali: bibliotekarz i entuzjasta sztuki Henri Clouzot i kolekcjoner André Level. Angielskie tłumaczenie tekstu: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 123-124. Recenzję z wystawy napisał André Salmon, *L'Art nègre*, „Propos d'atelier” 1922, s. 115-133. Tłumaczenia recenzji: „Burlington Magazine”, April 1920, s. 164-172. Opieram się na przedruku w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 133-144.

w kontekście sztuki nowoczesnej. Wystaw tego rodzaju było więcej. Można wspomnieć jeszcze o wystawie obrazów Emila Noldego, którym towarzyszyły dzieła z Oceanii, zorganizowanej w Folkwang Museum w Hadze najprawdopodobniej w 1920 roku<sup>5</sup>.

W 1921 roku sztuka afrykańska została zaprezentowana na Trzynastej Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, poprzednicze późniejszego Biennale. Wśród wielu publicznych, oficjalnych prezentacji, świadczących o docenieniu sztuki plemiennej, jak również o narastającej modzie na *l'art nègre*, można wymienić wielką wystawę zorganizowaną przez Philippe'a de Rotschilde'a w Pigalle Galery w Paryżu w 1931 roku. Podobnym świadectwem stała się, przeprowadzona w tym samym roku, wyprzedaż kolekcji sztuki plemiennej pochodzącej ze zbiorów Paula Éluarda i André Bretona w paryskim l'Hôtel Drouot. Z wydanego z tej okazji katalogu można się dowiedzieć, że na wystawie znalazło się 30 dzieł afrykańskich, 149 obiektów z Oceanii, 33 z północno-zachodniego wybrzeża Ameryki, 13 z Alaski i 60 z epoki prekolumbijskiej<sup>6</sup>.

Niewątpliwie wspomnieć tutaj należy o pierwszej publicznej wystawie dzieł surrealistów, zatytułowanej *Exposition surréaliste d'objects*, która odbyła się w maju 1936 roku w paryskiej galerii Charlesa Rattona, w tym czasie najpoważniejszego marszanda zajmującego się sprzedażą sztuki plemiennej. Znalazły się na niej między innymi *Gitara* Picassa i jego relief zatytułowany *Martwa natura*, pochodzący z 1914 roku, następnie Man Raya *Promenada*, Wolfganga Paalena *Dokładna godzina*, Alberta Giacomettiego *Wisząca kula*, Marcela Duchampa *Suszarka do butelek* i *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* – metalowa klatka wypełniona białymi kostkami marmuru, w której artysta umieścił jeszcze termometr i kości zwierzęce. Te i inne dzieła, uchodzące dzisiaj za podręcznikowe przykłady sztuki awangardowej, zostały zaprezentowane wraz z eskimoskimi maskami i plemiennymi rzeźbami z Nowej Gwinei i Nowych Hybryd, pochodzącymi ze zbiorów Charlesa Rattona i Paula Éluarda. Nie było jednak wśród nich obiektów afrykańskich<sup>7</sup>.

- 5 Donald E. Gordon, *German Expressionism*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, katalog wystawy, ed. by William Rubin, Museum of Modern Art, New York 1994, s. 380.
- 6 Marine Degli, Marie Mauze, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux Arts, Paris 2003, s. 99.
- 7 Por. William Rubin, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968, s.124; Marine Degli, Marie Mauze, *Arts premiers...*, dz. cyt., s. 102-103.

Inny model wystaw – wzmacniających legendę o związkach sztuki nowoczesnej ze sztuką prymitywną – wykształcił się po drugiej wojnie światowej. Były to prezentacje dzieł plemiennych, które wcześniej posiadali w swoich pracowniach nowocześni artyści. Jedną z pierwszych stała się wystawa zatytułowana *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, zorganizowana w paryskim Musée de l'Homme w 1967 roku, na której zaprezentowano 158 przykładów sztuki trybalnej, pochodzących z atelier 65 reprezentantów awangardy europejskiej<sup>8</sup>. Była to ilustracja tego, co zgromadzili w swoich pracowniach między innymi Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck, Pablo Picasso, George Braque, Louis Marcoussis, Jacques Lipchitz, Jacob Epstein, Max Ernst, Henry Moore i inni. Większość dzieł pochodziła z Afryki, mniejszą część wystawy zajęła sztuka plemienna Ameryki i Oceanii, natomiast dwa eksponaty pochodziły z Japonii, co może być świadectwem dosyć swobodnego traktowania hasła *arts primitifs* przez organizatorów.

Sztukę plemienną z czasem wykorzystywano również jako narzędzie o charakterze politycznym i propagandowym. Taki wydzźwięk miała jej prezentacja wraz z europejską sztuką awangardową zorganizowana z okazji olimpiady w Monachium w 1972 roku, zatytułowana *Weltkulturen und Moderne Kunst*<sup>9</sup>. Na jej zdecydowanie ideologicznej wymowie zaważył fakt, że miała służyć zaprezentowaniu „spotkania” kultur i woli porozumienia między ludźmi zamieszkującymi różne rejony świata. Ów sielankowy obraz „pogodzonych” społeczności i kultur zakłóciło, jak wiadomo, porwanie i zamordowanie przez terrorystów palestyńskich grupy sportowców z Izraela. Na wystawie monachijskiej przedstawiono jednak nie tyle wzajemne „spotkanie” się kultur, ile bardziej to, co biały człowiek przejął od Innego w sferze muzyki, teatru, plastyki i architektury. Ideowym podłożem wystawy stał się więc kolonialny punkt widzenia organizatorów, ponieważ zaprezentowano na niej jedynie „wpływ” jednostronny, nie pokazano natomiast skutków owych międzykulturowych

8 Por. *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, katalog wystawy, Société des Amis de Musée de l'Homme, Musée de l'Homme, Paris 1967. Innym przykładem takiego modelu prezentacji może być wystawa zatytułowana *Africa. Capolavori da un Continente*, zorganizowana w Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea w Turynie w 2004 roku, na której znalazły się, obok afrykańskich rzeźb, masek, rytualnych tarcz, maczet i innych afrykańskich obiektów, rzeźby Paula Gauguina, André Deraina, Constantina Brâncusiego, Pablo Picassa, Alberto Giacomettiego, Jacquesa Lipchitza, Henri Laurensa. Por. francuskojęzyczny katalog tej wystawy: *Afrique aux origines de l'art moderne*, Artificio Skira, Florenze 2004.

9 Por. katalog wystawy: *Weltkulturen und Moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, hrsg. Siegfried Wichmann, Verlag Bruckmann, München 1972.

kontaktów, widzianych z perspektywy mieszkańców kolonizowanego Trzeciego Świata. W Monachium zaprezentowano wiele obiektów plemiennych, niezwykle ważnych w historii awangardy. Znalazły się wśród nich autentyczne dzieła trybalne, jak również ich pastisze, jakimi swoje pracownie dekorowali artyści z ugrupowania «Die Brücke», a także afrykańskie maski i rzeźby, którymi inspirowali się lub którymi mogli się inspirować artyści paryskiej awangardy, między innymi Matisse, Derain i Piacso. Wystawa nie spowodowała jakichkolwiek dyskusji w świecie sztuki, natomiast stanowiła zapowiedź głośnej wystawy w Nowym Jorku, której poświęcono kolejną część tej książki.

### PRYMITYWIZM I „MOMIZM”

Niewątpliwie jedną z najważniejszych wystaw w historii awangardowego prymitywizmu stała się prezentacja zatytułowana „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, zorganizowana w 1984 roku przez Williama Rubina w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej, sponsorowana przez koncern tytoniowy Philip Morris. Z okazji wystawy przygotowano dwutomowy katalog, wydany pod tym samym tytułem w wersji angielsko-, niemiecko- i francuskojęzycznej, liczący ponad 700 stron, w którym zamieszczono ponad 1000 ilustracji i 19 esejów napisanych przez 15 znanych autorów<sup>10</sup>. Zaprezentowano na niej około 150 dzieł artystów z Zachodu i ponad 200 przykładów sztuki plemiennych. Pokazano obrazy i rzeźby Paula Gauguina, Henri Matisse’a, Pablo Picassa, George’a Braque’a, Constantina Brăncusiego, Maxa Ernsta, Paula Klee, Henry’ego Moore’a i wielu innych przedstawicieli ruchów awangardowych. Ich dzieła zestawiono z plemiennymi maskami, rzeźbami, fetyszami i rytualnymi lalkami; były to rzeźby Indian Zuni z Nowego Meksyku, maski Eskimosów z północnego zachodu Ameryki, rzeźby i maski ludów afrykańskich, między innymi Yorubów, Dogonów, Fang, Kota, a także społeczności zamieszkujących wyspy Oceanii. Wystawa stała się prezentacją dotychczasowej wiedzy na temat XX-wiecznych inspiracji sztuką „prymitywną”, a także – jak się okazało – wielu uprzedzeń do niej. Jednym z niezamierzonych efektów wystawy stała się żywa dyskusja na temat prymitywizmu, w tym również statusu sztuki plemiennych w nowoczesnej kulturze, następnie moder-

10 „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, katalog wystawy, ed. by William Rubin, Museum of Modern Art, New York 1984. W niniejszej książce opieram się na piątym wydaniu z roku 1994.



nizmu jako modelu sztuki i modelu kultury, kolonializmu, a nawet zjawiska „momizmu” (ang. MoMAism, od: Museum of Modern Art). Trzeba dodać, że sława nowojorskiej wystawy w znacznej mierze jest skutkiem krytyki, z jaką się spotkała, ponieważ w paradoksalny sposób to właśnie krytyczne głosy na jej temat wydają się być jedną z największych wartości, jakie wniosła. Jej celem miała być prezentacja „prymitywnych” źródeł sztuki nowoczesnej. Organizatorzy zdawali się być jednoznacznie przeświadczeni, że byli nimi dzieła plemienne. Wystawa miała stanowić analizę modernistycznego prymitywizmu jako ważnego zjawiska w sztuce Zachodu, czyli – jak zapewniał William Rubin we wstępie katalogu – „wpływu sztuki plemiennej na sztukę nowoczesną”, jak również wszelkich łączących je „powinowactw” (*affinities*). Centralnym punktem wystawy stały się otoczone swoistą mitologią *Panny z Awinionu* Picassa. Należy dodać, że uchodziły one za najważniejsze dzieło w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej od początku jego istnienia, za ideową legitymizację nie tylko zgromadzonej w nim kolekcji, ale również amerykańskiej wizji sztuki nowoczesnej. Przy okazji warto wspomnieć, że o randze tego obrazu w Stanach Zjednoczonych świadczy fakt, iż zabrakło go na prezentacji 212 najważniejszych dzieł z kolekcji nowojorskiego muzeum, która odbyła się pod hasłem *MoMA in Berlin* w Neuen Nationalgalerie w Berlinie w 2002 roku. Brak dzieła Picassa tłumaczono względami konserwatorskimi, lecz – jak wiadomo – traktowane jako niezwykle cenny artefakt z rzadka opuszcza ono gmach nowojorskiego muzeum.

W zamieszczonym w katalogu nowojorskiej wystawy wstępie zatytułowanym *Modernist primitivism. An Introduction* – tytułowe hasło *modernist primitivism* stanowiło nawiązanie do pierwszej monografii prymitywizmu w sztuce nowoczesnej Roberta Goldwata – William Rubin stwierdzał, że współczesny sens hasła *sztuka prymitywna* jest równoznaczny z pojęciem *sztuka plemienna*. Termin *modernistyczny prymitywizm* oznaczać miał w związku z tym tytułowe „powinowactwa” ze sztuką plemienną<sup>11</sup>. Autorzy tekstów zamieszczonych w katalogu nie byli jednak tak konsekwentni, ponieważ pisząc o prymitywizmie, wspominali również o związkach sztuki nowoczesnej ze sztuką prehistoryczną, sztuką Ameryki epoki prekolumbijskiej, europejską sztuką epoki średniowiecza, sztuką ludową, sztuką osób umysłowo chorych, a nawet twórczością dziecięcą. Wymienione tu związki zostały potraktowane równorzędnie jako „pokrewieństwa” z maskami i rzeźbą z Oceanii, Afryki i Ameryki. Może zastanawiać, że pomimo takich nieścisłości, konsekwentnie

11 Tamże, s. 2-3.



jednak unikano pokazania „powinowactw” nowoczesnej sztuki europejskiej ze sztuką ludów zamieszkujących północną Azję.

Z lektury tekstów opublikowanych w katalogu można wywnioskować, że nie do końca jest jasne, na czym miałyby polegać owe związki europejskiej sztuki awangardowej ze sztuką „prymitywną”. Niektórzy autorzy pisali o wpływach i inspirowaniu się, inni o zapożyczeniach. W tytule wystawy posłużono się wieloznacznym określeniem powinowactwo (pokrewieństwo) (*affinity*), które w analizach Williama Rubina oznaczało na ogół podobieństwa między dziełami nowoczesnymi a konkretnymi przykładami sztuki plemiennnej – głównie w sferze formalnej. Amerykański historyk sztuki wyraźnie próbował unikać dosłowności i dlatego w jego rozważaniach nie znajdziemy słów takich, jak inspiracje, wpływy itd. Unikanie dosłowności wydaje się zrozumiałe w momencie, kiedy zauważymy, że wiele analizowanych przez niego „powinowactw” jest dyskusyjnych, a nawet bardzo wątpliwych. Główny organizator wystawy usiłował ponadto uprzedzić ewentualny zarzut, że posługuje się kategorią prymitywizm, która jest obarczona niechlubną tradycją ewolucjonistycznego wartościowania kultur. Zwracał uwagę, że pomimo pejoratywnej i zarazem etnocentrycznej wymowy terminów prymitywny i prymitywizm, bardzo krytykowanych przez ostatnie dwie dekady poprzedzające moment zorganizowania wystawy, żadne podobnie generalizujące kategorie nie uzyskały powszechnej akceptacji<sup>12</sup>. Rubin zastrzegał również, że obecny sens określenia prymitywizm jest jednak całkowicie afirmatywny i zastąpienie go innym mogłoby jedynie spowodować wiele nieporozumień. Podkreślał także, że termin ten nie dotyczy sztuki plemiennnej, lecz faktu zainteresowania się nią i sposobów reagowania na nią w kulturze Zachodu. Prymitywizm jest więc zjawiskiem istniejącym w euroamerykańskiej historii sztuki nowoczesnej, nie istniejącym jednak w historii sztuki plemiennnej. W taki sposób rozumiane słowo prymitywizm można porównać, zdaniem Rubina, z francuskim terminem *japonisme*, który nie dotyczył sztuki i kultury Japonii, lecz jedynie fascynowania się nimi przez Europejczyków.

Wystawę, podobnie jak wiele tez zawartych w katalogu, miazdzącej ocenie poddali wpływowi amerykańscy krytycy sztuki – Thomas McEvilley i Hal Foster, krytyk i filozof sztuki Arthur Danto, antropolog kultury James Clifford, jak również między innymi literaturoznawczyni Marianna Torgovnick. Wystawę krytykowano głównie za to, że w istocie okazywała się być uniwersalizującą alegorią „powinowactw”, czyli prezentacją nader różnych sen-

12 Tamże, s. 5.

sów wymieszanych i ujętych w ramy wspólnej, rzekomo uniwersalnej kategorii *sztuki*. Taką ideę wystawy uzasadniać miały rzeczywiste lub tylko pozorne podobieństwa zewnętrznej estetyki dzieł takich artystów, jak Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee, Max Ernst, Alberto Giacometti, Constantin Brâncuși i innych z najrozmaitszymi świadectwami kultury artystycznej społeczności plemiennych. Organizatorom zarzucano, że założonej *a priori* tezy o „powinowactwach” nie potwierdzono ani na wystawie, ani w towarzyszącym wystawie katalogu, często nawet nie usiłowano jej dowieść.

### Krytyka wystawy w ujęciu Thomasa McEvilleya

Thomas McEvilley zwracał uwagę, że nowojorska wystawa stała się ilustracją prawie autystycznej samozwrotności zachodniej cywilizacji w sposobie odnoszenia się do innych kultur i tym samym do Innego<sup>13</sup>. Podkreślał, że Muzeum Sztuki Nowoczesnej przekształcono w świątynię z pasją prowadzonej promocji i zarazem obrony modernizmu. W jego opinii wystawa stanowiła przede wszystkim demonstrację założenia, że „niewinna” twórczość „prymitywów” w „naturalny” sposób wyraża modernistyczną estetykę i wrażliwość, co miałyby sugerować podobną „niewinność” i uniwersalność sztuki modernistycznej. Zarzucał również organizatorom, że hasło prymitywizm, które odnosili do sztuki modernistycznej, zostało przez nich sprowadzone do poziomu czysto technicznej kategorii. Ujęte w tytule wystawy w cudzysłów dotyczyło jedynie dzieł modernistycznych, będących świadectwem nawiązywania do obiektów plemiennych, inkorporowania ich zewnętrznej estetyki lub tylko poddania się jej wpływowi. Prymitywizm jest więc cechą dzieł powstałych w Europie lub Stanach Zjednoczonych, nie mającą jednak nic wspólnego z dziełami „prymitywnymi”, którymi były obiekty plemienne. W społecznościach trybalnych nie łączono ich z dyskursem sztuki, ponieważ taki tam nie istniał, lecz traktowano je jako oczywiste elementy życia obrzędowego. Niektóre przykłady sztuki najnowszej, między innymi Roberta Smithsona i Evy Hesse, nie miały nic wspólnego z prymitywizmem. Stanowiły wyraz świadomości wykształconej jedynie w nowoczesnej cywilizacji. McEvilley zarzucał też organizatorom ocenianie wystawy, o czym miałyby świadczyć brak na niej przykładów twórczości artystów, zdecydowanie mieszczącej się w zjawisku nowoczesnego prymitywizmu, na przykład Josepha Beuysa, Meredith

13 Thomas McEvilley, *Doctor, Lawyer, Indian Chief*, „Artforum”, November 1984, nr 23, s. 54-60.

Monk, Hermanna Nitscha i innych. Wystawa, zdaniem krytyka, stanowiła prezentację nie tyle tytułowych „powinowactw”, ile klasycznej sztuki modernistycznej, jak również podobieństw wybranych dzieł modernistycznych do przykładów sztuki plemiennych, co eksponowano jako czynnik dowartościowujący Nowoczesność i jednocześnie jako dowód tego, że jej wartości są uniwersalne. Jednym z celów wystawy była więc sugestia, że estetyczne kanony modernizmu i preferowane w nim wartości, takie jak wolność i uniwersalizm, znajdują potwierdzenie w jego „powinowactwach” z „prymitywem”.

McEvilley zwrócił uwagę, że tytułowym „powinowactwom” zaprzeczał często główny organizator wystawy – William Rubin. W uwagach zamieszczonych w katalogu pisał na przykład, że niektóre dzieła nowoczesne – które traktował jako przykłady plemiennych „powinowactw” – powstały w czasie, kiedy ich „prymitywnych” krewnych jeszcze nie znano w Europie; te „powinowate” dzieła plemiennych pojawiły się w obiegu muzealnym, kolekcjonerskim lub rynkowym znacznie później. To jednak nie zrażało go przed zestawianiem ze sobą takich dzieł. W tych wypadkach były one opatrywane na wystawie hasłem „przypadkowych podobieństw” („*coincidental resemblance*”). Zdaniem McEvilleya, wystawa stanowiła rozwinięcie badań pierwszego monografisty prymitywizmu Roberta Goldwatera<sup>14</sup>, co zresztą było założeniem organizatorów, i w istocie okazała się być powtórzeniem po pięćdziesięciu latach jego formalistycznych założeń, opartych jednak na znacznie większej liczbie informacji. Krytyk podkreślał również, że akcentowanie w dziele tylko jego formy stanowi niebezpieczną praktykę, ponieważ jest równoznaczne z odrzuceniem rozległych sfer życia, z jakimi dzieło plemiennych zwykle było powiązane. Stwierdzał także, że po pięćdziesięciu latach dynamicznych relacji między „prymitywną” a nowoczesną sztuką ludzie Zachodu nadal nie są w stanie zrozumieć prawdziwych wzorów i cech kultur plemiennych. Nowojorska wystawa była więc prezentacją „pokrewieństw” płynących tylko w jedną stronę.

Jeden z zarzutów McEvilleya skierowanych pod adresem twórców wystawy dotyczył faktu, że dzieła plemiennych nie datowano. Organizatorzy zarzut odpierali wyjaśnieniem, że dzieła te sytuowały się „poza czasem”, „poza historią”. Wystawa stanowiła jednak represję nie tylko wobec czasu ich powstania, lecz również kontekstu, w jakim one zwykle funkcjonowały, ich rzeczywistego przeznaczenia, religijnych funkcji i mitologicznych znaczeń, jakich

14 Robert Goldwater, *Primitivism in modern painting*, Harper & Brothers, New York–London 1938.

były nośnikami. W rzeczywistości trybalnej owe dzieła oglądano na ogół podczas obrzędów religijnych lub magicznych, zazwyczaj w ruchu i niejednokrotnie z udziałem dużych emocji. Ich wartość nie wynikała z formalnych, czyli estetycznych walorów, lecz ze znaczenia i siły w sensie religijnym lub magicznym. Często je wyrzucano po wykorzystaniu w obrzędach rytualnych, przez co w dosłownym znaczeniu stawały się śmieciami. W rozumieniu McEvilleya wystawa Rubina w znacznej części była więc prezentacją śmieci, ale przede wszystkim prezentowała zachodni egotyzm. Nowojorskie muzeum, które pretendowało do roli instytucji prowadzącej dyskusję o zetknięciu świata Zachodu z kulturami Trzeciego Świata, w rzeczywistości nimi zawłaszczało, wykorzystując ich wytwory do umocnienia zachodniej dominacji i jednocześnie wyobrażeń o własnej wspianiałości. Próbę naprawienia tych błędów podjęto kilka lat później w Paryżu, na wystawie zatytułowanej *Magiciens de la terre*, o czym będzie jeszcze mowa.

### Ocena Hala Fostera

Z zarzutami McEvilleya pokrywały się w wielu momentach krytyczne uwagi Hala Fostera, który również twierdził, że wystawa została zorganizowana w taki sposób, jakby jej ukrytym celem była ochrona powszechnie przyjętego w historii sztuki obrazu niektórych awangardowych nurtów – zwłaszcza kubizmu analitycznego, o którym William Rubin napisał niegdyś książkę<sup>15</sup>. Wystawa, niezależnie od jej oficjalnie zadeklarowanego celu, jakim miało być ukazanie wpływu dzieł „prymitywnych” na sztukę nowoczesną, służyła więc ochronie *status quo* jednego sposobu interpretacji niektórych zjawisk w sztuce awangardy, przede wszystkim kubizmu analitycznego, co stanowiło – według Fostera – prawdziwe sedno „momizmu”<sup>16</sup>. Prezentacja zorganizowana w MoMA miała zatem ideologiczny charakter w podwójnym sensie – przede wszystkim służyła obronie przyjętej przez organizatorów wizji sztuki nowoczesnej, a ponadto stanowiła rodzaj zasłony skrywającej tak drażliwy temat, jakim był kolonializm.

W tekście amerykańskiego krytyka sztuki, prezentującego jednoznacznie lewicowy punkt widzenia, znajdziemy interesującą próbę oceny prymitywizmu, zdefiniowanego jako historycznie uwarunkowane zjawisko, stanowiące

15 Hal Foster, *The „Primitive” Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks*, „October” 1985, nr 34.

16 Tamże, s. 56.

wytwór nowoczesnej kultury, opartej na poświeceniowej, kapitalistycznej racjonalności. Foster postrzegał prymitywizm jako swoisty spektakl dzikości, stanowiący wyraz tęsknoty za pierwotną jednością, symboliczną pełnią i naturalną witalnością. Łączył dyskurs refleksji o sztuce z dyskursem krytyki kapitalizmu i nie do końca wiadomo, czy krytyczna analiza prymitywizmu na wystawie w MoMA odgrywała rolę służebną w krytyce kultury kapitalistycznej, czy było odwrotnie. Wydaje się, że z perspektywy Fostera nie miało to większego znaczenia. Zwróćmy uwagę, że określenie „spektakl dzikości” najprawdopodobniej nie pojawiło się tutaj mimowolnie, ponieważ odsyła ono, co było zapewne intencją autora, do głośnej krytyki kapitalizmu Guy’a Deborda z 1968 roku. Foster, podążając śladami autorów *Dialektyki oświecenia*, Theodora Adorno i Maxa Horkheimera, wskazywał, że oświeceniowo pojęte „powinowactwa” eksponowane na wystawie w MoMA mogą doprowadzić do zlikwidowania różnic między sztuką nowoczesną i plemienną, co później, dodajmy, okazało się spełnionym proroctwem.

Prymitywizm, podobnie jak kapitalizm, był zatem wytworem oświecenia, posiadającym dwa oblicza. Jedno z nich wyrażało się w „złej” i „irracjonalnej” odmianie prymitywizmu, której dramatycznym przykładem – przywołanym w katalogu nowojorskiej wystawy przez Kirka Varnedoe<sup>17</sup> – stała się nazi-stowska mitologia krwi, ziemi i swastyki. Drugie natomiast przybierało postać „dobrej” i „racjonalnej” odmiany prymitywizmu, której przykładem były ideograficzne eksploracje Picassa. Eurocentryczną koncepcję prymitywizmu, opartą na zawłaszczeniu prymitywnym Innym i jego sztuką, Foster postrzegał jako kolejną formę ekspansji, chociaż bardziej subtelnej od dawnego kolonialnego zawłaszczania pracą i surowcami. W jego ocenie prymitywizm odgrywał szczególną rolę, ponieważ stanowił artystyczny zamach stanu możliwy do zrealizowania dzięki wcześniejszym podbojom militarnym, służąc jednocześnie kamuflowaniu tych historycznych faktów. Zjawisko prymitywizmu pozwalało więc na maskowanie imperializmu na płaszczyznach sztuki, pokrewieństwa i dialogu, prowadząc do punktu, w którym problem kolonializmu miałby ulec „rozwiązaniu”. Tym punktem miała stać się właśnie nowojorska wystawa. Z uwag Fostera wynika, że organizatorzy wystawy, William Rubin i Kirk Varnedoe, stali się ofiarami kapitalistycznej dialektyki.

Prymitywizm w ujęciu Fostera jest całkowicie eurocentrycznym konstruktem, w którym „prymitywny” człowiek odgrywa rolę Innego, wymyśl-

17 Kirk Varnedoe, *Contemporary Explorations*, w: „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art..., dz. cyt., s. 628.

nego w końcu oświecenia. Prymitywizm stał się kategorią podporządkowaną opozycjom funkcjonującym w imaginacyjnym, oświeceniowym zestawie pojęć, takich między innymi, jak: *światłość/ciemność*, *racjonalny/nieracjonalny*, *cywilizowany/dziki*. Udomowiony „prymityw”, jako element binarnego *ratio* Zachodu, mając postać strukturalnej opozycji lub dialektycznego Innego, został włączony w proces ustalania zachodniej tożsamości, którą wyznacza postrzeganie zachodniego świata jako centrum, jako normy i jako hasła konotującego określone znaczenia. Tak rozumiany prymitywizm jest łączony z przełomem w sztuce europejskiej, ale regeneracja kultury Zachodu opiera się w znacznej części na rozpadzie innych społeczeństw, dzięki czemu modernistyczne odkrycie „prymitywu” stało się równoznaczne z jego śmiercią. Foster zwraca uwagę na rolę, jaką w zachodniej koncepcji prymitywizmu odgrywa mit. Pisze o redukcji jego sensu do poziomu formy, przez co to, co prymitywne, zostaje przeobrażone w prymitywizm, którym w istocie są mity oparte na europejskich tęsknotach o Afryce, Oceanii, nieustannie krążące w zachodniej kulturze<sup>18</sup>.

### Krytyczne spojrzenie Arthura C. Danto

Podobnie krytycznie oceniał wystawę w MoMA Arthur C. Danto, według którego stanowiła ona również przykład kulturowego imperializmu<sup>19</sup>. Filozof zwracał uwagę między innymi na dziwaczne zestawienia dzieł, które nigdy nie miały ze sobą niczego wspólnego. Wydłużone przedstawienie ludzkiej postaci, autorstwa anonimowego twórcy z ludu Nyamwezi, zestawiono z *Upadającym mężczyzną* Alberto Giacomettiego. Figurę boga wojny Indian Zuni ustawiono obok obrazu *Maska strachu* Paula Klee z 1932 roku. Danto wskazywał na inne, podobnie zaskakujące zestawienia. Na przykład w katalogu wystawy reprodukcję rytualnej maski plemienia Mbuya z Zairu sugestywnie umieszczono obok fotografii przedstawiającej głowę jednej z postaci z obrazu *Panny z Awinionu* Picassa<sup>20</sup>. Tym, co miało uzasadniać to sąsiedztwo, był fakt, że na obu reprodukcjach widoczne były wklęsłe nosy. Danto opisywał jedną z sal wystawowych, w której znalazła się gablota z rzeźbami pochodzącymi z Nowej Gwinei, Zambii, Zairu, Nigerii, nie mającymi ze sobą nic wspólnego, podob-

18 Hal Foster, *The „Primitive” ...*, dz. cyt., s. 70.

19 Arthur C. Danto, *Defective Affinities: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art*, „The Nation” 1984, December 1, vol. 239.

20 „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art..., katalog wystawy, dz. cyt., s. 264.

nie jak nie miały one nigdy nic wspólnego z wystawionymi obok, w podobnej gablocie, obiektami z Wyspy Wielkanocnej, Papui, Nowej Irlandii i Arktyki. Filozof zwracał również uwagę, tak jak i inni krytycy wystawy, że naturalny kontekst dzieł plemiennych, wykorzystywanych zwykle w obrzędach religijnych bądź magicznych, stanowiły taniec lub śpiew, natomiast nigdy nie były one przeznaczone do muzealnych prezentacji. Danto podkreślał, że nie chodzi mu o odmawianie im statusu dzieł sztuki ani stwierdzenie, że nie mogą być traktowane jako obiekty o walorach estetycznych. Wskazywał jedynie, że sposób w jaki zostały potraktowane na wystawie nie miał nic wspólnego z powodami ich powstania – funkcjonowały na niej jako ozdobne artefakty lub bibeloty. W ocenie filozofa wystawa „*Primitivism*” in 20th Century Art jest więc przykładem płądrowania etnograficznych kolekcji w celu skomponowania paraleli, które w efekcie zaowocowały potrójnym niezrozumieniem – najpierw dotyczącym istoty sztuki prymitywnej, następnie istoty sztuki nowoczesnej, a w dalszej kolejności charakteru relacji między nimi.

### Postmodernistyczna perspektywa Jamesa Clifforda

Podobny ton miała krytyka nowojorskiej wystawy dokonana przez Jamesa Clifforda, oceniającego ją z perspektywy postmodernistycznej antropologii kulturowej. Clifford również uważał, że obiekty plemienne, które zwieziono z różnych stron świata i następnie zaprezentowano na wystawie nigdy nie miały ze sobą nic wspólnego, podobnie jak nic i nigdy nie łączyło ich ze sztuką nowoczesną. Badacz podważał więc sens tytułowego hasła wystawy, jakim były „powinowactwa”. Wskazywał, podobnie jak pozostali krytycy wystawy, że dzieła plemienne wcześniej były osadzone w skrajnie odmiennych kontekstach – snując „różne opowieści w różnych miejscach” – na wystawie natomiast zostały włączone w opowieść o początkach modernizmu. Trybalne rzeźby i maski łączyło z dziełami nowoczesnymi jedynie to, że nie cechował ich typowo zachodni malarski iluzjonizm i rzeźbiarski realizm, dzięki czemu były one „abstrakcyjne”. Antropolog pisał: „Sama idea powinowactwa ma szeroki zakres, jest mało różnicująca i nieuporządkowana, podobnie jak aluzje do uniwersalnych zdolności człowieka wskrzeszone w spotkaniu pomiędzy nowoczesnością i plemiennością”<sup>21</sup>. Tytułowe „powinowactwa” między plemien-

21 James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Schnajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000; tamże, rozdz. 9: *Historie plemienności i nowoczesności*, s. 209.



nością a nowoczesnością w opinii antropologa to iluzja. Błędem organizatorów wystawy w MoMA było – jego zdaniem – skupienie się na czysto zewnętrznej estetyce dzieł, zarówno plemiennych, jak i awangardowych i potraktowanie jej jako jedynej płaszczyzny tytułowych „powinowactw”. W konkluzji swojej krytyki Clifford stwierdzał, 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”<sup>22</sup>. Pisząc o dziełach plemiennych stwierdzał również, że „niewiedza na temat kulturowego kontekstu wydaje się niemal warunkiem koniecznym, który pozwala na ocenę artystyczną. W tym systemie obiektów dzieło plemienne zostaje wyrwane ze środowiska, by mogło swobodnie krążyć w innym świecie – muzeów, rynku i koneserów”<sup>23</sup>.

Użyte przez Clifforda hasło „niezachodnie obiekty” zdaje się świadczyć o nieustannych problemach z ich nazwaniem, co może dowodzić, że nadal wymykają się one jednoznaczemu ujmowaniu, znajdując swoje miejsce jednocześnie w obrębie dyskursu sztuki i antropologii kulturowej. Kiedy znalazły się w galerii sztuki, mogły funkcjonować jako obiekty jedynie estetyczne. W momencie, kiedy eksponowano je w muzeum etnograficznym, uchodziły już za obiekty „kulturowe”, na przykład rytualne, i wtedy ich „naturalnym” kontekstem stawała się magia lub religia. W podsumowaniu amerykański antropolog stwierdzał, że wystawa w MoMA była opowieścią o „sztuce”, która przestała być czymś stałym i uniwersalnym, okazała się natomiast zmienną, a ponadto tylko zachodnią kategorią kulturową. Clifford zauważał, że na wystawie oczywiście potwierdzono wpływ estetyki plemiennej na wiele dzieł awangardowych, ustalono wiele ważnych faktów, a przenikliwy wpływ tradycji plemiennych ukazany został tutaj dogłębniej niż do tej pory<sup>24</sup>. Wystawa nie mówiła jednak niczego o politycznych konsekwencjach modernistycznej absorpcji afrykańskich i oceanicznych dzieł – w tym momencie Clifford zgadzał się z Halem Fosterem.

22 Tamże, s. 212.

23 Tamże, s. 217.

24 Tamże, s. 213.

## „Przemysleć pojęcie sztuki”, czyli głos Marianny Torgovnick

Całkowicie kolonialny sposób myślenia zarzucała organizatorom wystawy również Marianna Torgovnick<sup>25</sup>. W jej ocenie wystawa miała dowodzić, że absorpcja „prymitywu” przez nowoczesność odbywała się w sposób bezkonfliktowy i bezbolesny, a więc tak jakby pewne wartości zostały przekazane w niezwykle życzliwy sposób i za darmo. Czy naprawdę można tutaj mówić o życzliwości, czy na pewno odbywało się to w sposób bezbolesny i czy rzeczywiście „prymitywny” człowiek nie poniósł żadnych kosztów? – pytała badaczka. Jej zdaniem, gromadzenie prymitywnych obiektów w muzeach i prywatnych kolekcjach, głównie we Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii, prowadziło do zakłóceń w funkcjonowaniu kultur plemiennych, przede wszystkim dowodziło ich upodmiotowienia. Kontemplacja „powinowactw”, do jakiej zachęcał William Rubin, nie była w związku z tym niewinna ani w politycznym, ani ekonomicznym, jak również w jakimkolwiek innym sensie, zwłaszcza etycznym. Torgovnick podkreślała, że zachodnie wyobrażenie o prymitywnej sztuce jest w całości fikcją wytworzoną przez system kolekcjonowania i sprzedaży<sup>26</sup>. Zwracała uwagę na znany fakt, że społeczności trybalne niejednokrotnie tworzyły dzieła zgodnie z oczekiwaniami ludzi Zachodu, zachowując dla siebie prawdziwie sakralne obiekty, a osobom z zewnątrz, zwłaszcza przedstawicielom rasy białej, dawały fałszywy obraz ich funkcji i sposobów ich wykorzystywania. W muzeach, obok przykładów plemiennego folklorystyki, znalazły się również plemienne autentyki, które utraciły jednak swój autentyzm w momencie, kiedy zostały zaanektowane przez kulturę Zachodu. Reprezentujący ją nowocześni artyści, których dzieła zostały zaprezentowane na wystawie w muzeum nowojorskim, na ogół niczego nie wiedzieli na temat sztuki plemiennych, często nie znali źródeł jej pochodzenia, ani nawet tego, jaką funkcję miało pełnić dane dzieło w rzeczywistości plemiennych. Wystawa Rubina stanowiła prezentację całkowicie kolonialnego spojrzenia na wytwory ludzi, których uważano za „prymitywnych” i tym samym mówiła nie o nich, lecz o reprezentantach białej rasy. Plemienny wytwórca nie miał nic wspólnego z europejską, romantyczną wizją artysty, z postromantycznym stereotypem indywidualizmu i nonkonformizmu. Torgovnick podkreślała również, że w tym samym czasie, kiedy otwarto wystawę w Muzeum Sztuki Nowoczesnej,

25 Marianna Torgovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1990. Tamże rozdział: *William Rubin and the Dynamics of Primitive*, s. 119 i nast.

26 Tamże, s. 125.

na świecie działało wielu artystów z Trzeciego Świata, wychowanych już ze znajomością kultury Zachodu, dla których słowo sukces oznaczał rozpoznawalność, możliwości eksponowania swoich dzieł na wystawach i ich sprzedaż na rynku sztuki w Europie i Stanach Zjednoczonych. W konkluzji amerykańska literaturoznawczyni stwierdzała, że wystawa Williama Rubina zmuszała przede wszystkim do przemyślenia sensu kryjącego się w pojęciu *sztuka*<sup>27</sup>.

### Uwagi o krytyce wystawy w MoMA

Większość przytoczonych tu uwag krytycznych, jak się wydaje, była uzasadniona, chociaż z niektórymi można jednak polemizować. Trudno zgodzić się z zarzutem kierowanym pod adresem organizatorów wystawy w MoMA, że unikali tematu kolonializmu. Oczywistym uzupełnieniem wystawy stał się wspomniany dwutomowy katalog, w którym już pierwsze teksty zostały poświęcone właśnie problematyce kolonizacji. Znajdziemy w nich wiele wymownych szczegółów, na przykład wzmianki o rzeziach dokonywanych na Indiach, o odbieraniu im dzieci, o wywożeniu eskimoskich matek z dziećmi jako ciekawostek do Europy – po uprzednim wymordowaniu ich rodzin itd. Trzeba podkreślić, że celem Williama Rubina nie było prezentowanie społecznych lub ekonomicznych problemów prowokowanych przez kolonializm, lecz tytułowych „powinowactw” między sztuką plemienną a nowoczesną, czyli zjawiska, które okazało się niezwykle dyskusyjne.

Zauważmy również, że dowolność w prezentowaniu owych „powinowactw” między sztuką trybalną a europejską nie została wymyślona przez Williama Rubina. Spotykamy ją już wcześniej, na przykład w znanym Muzeum Wyobraźni André Malraux, który zestawiał ze sobą między innymi XVII-wieczną płaskorzeźbę z Beninu z XII-wiecznym przedstawieniem Trzech Króli z soboru w Nowogrodzie Wielkim, fragment kamiennego kobiecego idola z Cykladów sprzed 2000 lat p.n.e z drewnianą maską eskimoską<sup>28</sup>. Zewnętrzne podobieństwa między nimi rzeczywiście wydawały się zaskakujące, chociaż poza tym nic ich nie łączyło. Idąc tym tropem, można zapewne zestawić ze sobą, mając na uwadze tylko formę zewnętrzną, przedstawienie człowieka z obrazu Picassa z rzeźbą cykladzką lub, na przykład, kompozycję obrazu Pieta Mondriana ze strukturą budowlanego rusztowania. Podobieństwa między nimi również wydadzą się niezwykle uderzające.

27 Tamże, s. 131-137.

28 Por. trzecią część: André Malraux, *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, przeł. Jerzy Lisowski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985.

Plemiennne rzeźby i maski na wystawie MoMA rzeczywiście zostały wyrwane ze swojego naturalnego środowiska i usytuowane w innym, obcym kontekście, do którego nigdy nie były przeznaczone. Zauważmy jednak, że w podobnie „obcym” sobie kontekście znalazła się większość innych dzieł umieszczonych w salach muzealnych – egipskie, sumeryjskie i cykladzkie rzeźby, *Nike z Samotraki*, rzymska kopia *Diadumena* Polikleta, średniowieczne Madonny, a także na przykład obrazy Leonarda da Vinci, Rembrandta, Vermeera, Rubensa i innych znanych twórców europejskich. One również nie funkcjonują w swoim pierwotnym środowisku, ponieważ ono już nie istnieje. Są to więc świadectwa nieistniejących społecznych i kulturowych realności. Połączyła je natomiast przestrzeń muzeum – będąca przestrzenią „chronioną” i „chroniącą” – stanowiąca egzemplifikację zachodniego, instytucjonalnego systemu sztuki. Zwyczajowo są one jednak ujmowane w oddzielne „dyskursy”, opatrywane etykietami w rodzaju: *Sztuka starożytnego Egiptu*, *Sztuka antycznej Grecji*, *Wczesny Renesans we Włoszech*, *Sztuka Azji i Oceanii* itd.

Iście dadaistyczne – jak chciał Clifford – połączenie przez Rubina dyskursu sztuki plemiennej z dyskursem sztuki awangardowej prowokuje do zadania pytania: czy mamy do czynienia z uniwersalnym dyskursem jednej sztuki, czy raczej należy użyć liczby mnogiej i mówić o różnych dyskursach, które nie miałyby ze sobą niczego wspólnego? Wydaje się, że tak jak organizatorzy wystawy w Nowym Jorku mieli prawo opierać się na przeświadczeniu o istnieniu jednej uniwersalnej wartości (dyskursu) jaką jest sztuka jako taka, co pozwalało im zestawić razem plemienność i nowoczesność, tak krytycy tego założenia mieli prawo to kwestionować, opierając się również na przeświadczeniu o istnieniu zasady zróżnicowania, charakteryzującej współczesną im rzeczywistość. Inny dyskurs wyznacza traktowanie sztuki jako świadectwa historii, a dzieła sztuki jako faktu historycznego. Jeszcze innym dyskursem stanie się zapewne ten, w którym sztuka uwolniona od historii, a nawet od kultury, zostanie potraktowana jako akt kreacji człowieka w rozumieniu Hegłowskim, czyli jako wyrażanie sfery duchowej w postaci zmysłowej. Takie właśnie „modernistyczne” postrzeganie dziedziny sztuki, jak można sądzić, przyświecało organizatorom wystawy. Paradoksalnie od takiego przeświadczenia nie byli również w stanie uwolnić się przyjmujący postmodernistyczną i postkolonialną perspektywę krytycy Rubina. Zarzucali mu istic dadaistyczne pomieszanie dyskursów, a czynili to sami.

## REFLEKSJE O PRYMITYWIZMIE, CZYLI „STAN BADAŃ”

### Nowoczesny prymitywizm Roberta Goldwatera

Po raz pierwszy zjawisko prymitywizmu w sztuce awangardy, postrzegane z perspektywy historii sztuki, zostało opisane przez amerykańskiego historyka sztuki Roberta Goldwatera w książce *Primitivism in Modern Painting*, wydanej w 1938 roku<sup>29</sup>. Niezwykle znaczący wydaje się zacytowany we wprowadzeniu do książki model deprecjacji nowoczesnego malarstwa, zawarty w typowej, potocznej ocenie – stwierdzeniu, że „każde ośmioletnie dziecko może to namalować”. Robert Goldwater pisał: „Odkąd nowoczesne malarstwo stało się nowoczesne, jest ono równocześnie prymitywne, chociaż w innym sensie niż sztuka prehistoryczna lub sztuka pierwotna”<sup>30</sup>. Jego zdaniem, sztuka awangardowa jest na swój sposób prymitywna, ponieważ nowoczesny malarz musi być prymitywny w kontekście tego, co uchodzi za „klasyczne” i co zwykle jest kojarzone z siłą oddziaływania tradycji sztuki greckiej z V i IV wieku przed Chrystusem.

Pojęciem sztuka prymitywna Goldwater opatrywał twórczość dziecięcą i osób psychicznie chorych, sztukę ludową, plemienną sztukę Afryki i Oceanii, jak również europejską sztukę epoki średniowiecza. Jego zdaniem, tym co łączyło te tak różne świadectwa sztuki „prymitywnej” była prostota, którą badacz definiował jako cechę o charakterze bardziej psychologicznym i emocjonalnym niż formalnym. Oznaczało to, że nie była ona czymś obiektywnie istniejącym, lecz bardziej wynikiem interpretacji bądź indywidualnego odczuwania. Na początku XX wieku prostotę powszechnie kojarzono z rzeczywistym lub domniemanym stanem początku, czyli pierwotności, której wyobrażenie wiązano z założeniem o prostocie między innymi psychicznej struktury ludzi pierwotnych i ich społecznej organizacji, co automatycznie miałyby się przekładać na prostotę tworzonych przez nich dzieł sztuki. W przypadku sztuki dziecka i sztuki ludowej wyobrażenie prostoty opierało się na założeniu o początkach w sensie psychologicznym.

29 Opieram się na wydaniu: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1986. Pierwsze wydanie książki miało miejsce w 1938 roku, o czym wspomniano już wcześniej. Następne wydania, po uzupełnieniach dokonanych przez autora, ukazały się w latach 1966 i 1986.

30 Tamże, s. xix.

Tak pojmowana sztuka „pierwotna” stanowiła oparcie dla zjawiska prymitywizmu w sztuce nowoczesnej. Goldwater definiował je jako ideę, która wywarła wpływ na początku XX wieku prawie na każdego artystę awangardowego i której istotą było inspirowanie się wyżej przytoczoną sztuką „prymitywną”. Badacz ujmował ową ideę kategorią nowoczesnego prymitywizmu (*modern primitivism*)<sup>31</sup>, która zdaje się jednak zawierać podobną sprzeczność jak inna, znana w historii sztuki kategoria: nowoczesny klasycyzm. Jeśli będziemy sztywno trzymali się „jednowymiarowej” logiki, to klasycyzm nie może być nowoczesny, podobnie jak opozycją nowoczesności wydaje się prymitywizm. Podkreślmy, że nowoczesny prymitywizm amerykański badacz traktował jako pojęcie dotyczące czysto stylistycznej warstwy awangardowego dzieła sztuki<sup>32</sup>.

W ujęciu Goldwatera prymitywizm był synonimem pojęcia pierwotność. Punktem wyjścia w jego koncepcji prymitywizmu jest postrzeganie sztuki „prymitywnej” jako czynnika stymulującego sposób formułowania celów przez nowoczesnego artystę<sup>33</sup>. Nowoczesny prymitywizm wyrażał się więc w sięganiu „wstecz”, czyli w poszukiwaniu początków sztuki, a tym samym eksploatacji „niższych” źródeł zamiast, jak to było wcześniej, tych „wyższych”, opartych na klasycznej tradycji. W swojej książce Goldwater opisał cztery odmiany nowoczesnego prymitywizmu: „romantyczną”, jej przykładem była twórczość Paula Gauguina i Szkoły Pont-Aven, następnie „emocjonalną”, reprezentowaną przez niemieckich ekspresjonistów, „intelektualną”, której przedstawicielem byli Picasso i kubiści, i „podświadomą”, której wyraz stanowiła twórczość surrealistów.

Prymitywizm nie był ideą statyczną. Jego początek, zdaniem amerykańskiego badacza, wyznaczała twórczość Gauguina, natomiast w wieku XX uwidocznił się on wraz z odkryciem rzeźby plemienną w Niemczech i Francji. Z fascynacją sztuką plemienną, zwłaszcza Afryki i Oceanii, przenikały się jednak inspiracje mniej egzotyczne, bliższe „własnemu domowi” – wspomnianą już sztuką dziecka, sztuką ludową i średniowieczną. Goldwater, kładąc w swoich analizach nacisk na formę, pisał również o sztuce prymitywnej jako nośniku „aluzji” i „sugestii”, oddziałującej na sztukę nowoczesną bardziej w sensie poetyckim, filozoficznym, a nawet psychologicznym, co w bardzo

31 Tamże, s. xxi.

32 James Clifford, *Kłopoty z kulturą...*, dz. cyt., s. 211; Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, dz. cyt., s. xxi.

33 Robert Goldwater, tamże, s. 253.

ograniczony sposób przekładało się na oddziaływanie dające się rozpatrywać w kategoriach czysto formalnych<sup>34</sup>.

Goldwater – autor pierwszej monografii prymitywizmu w sztuce nowoczesnej – nie opierał się jednak tylko na czysto formalistycznej analizie opisywanego zjawiska, chociaż ta zdecydowanie dominowała. W jego książce można znaleźć również przykłady kontekstualnego ujmowania prymitywizmu. Badacz podkreślał bowiem, że jego źródła tkwiły w społecznych i kulturowych uwarunkowaniach, które nieustannie oddziaływały na nowoczesną sztukę. Ważną rolę w procesie krystalizacji nowoczesnego prymitywizmu odegrał rozwój muzeów etnologicznych i coraz głębsza znajomość sztuki „prymitywnej”, co stanowiło podstawę stopniowego rewidowania oceny jej wartości i co jednocześnie zbiegło się z kolonialną ekspansją europejskich imperiów. To wszystko wskazuje na jak nieostrym zjawiskiem mamy do czynienia.

### **Prymitywizm jako katalizator „odkrycia” sztuki nowoczesnej – ujęcie Jeana Laude’a**

Kolejną pracą akademicką poświęconą zjawisku prymitywizmu, którą należy bezsprzecznie przywołać, jest wydana w 1968 roku książka francuskiego historyka sztuki i etnologa Jeana Laude’a, zatytułowana *La peinture française et „l’art nègre” (1905–1914)*<sup>35</sup>. Dotyczyła ona związków sztuki nowoczesnej – a konkretniej: nowoczesnego malarstwa francuskiego, reprezentowanego przez twórczość Gauguina, fowistów i kubistów – ze sztuką afrykańską. Tak rozumiany prymitywizm został zaprezentowany jako świadectwo znacznie szerszego zjawiska, widocznego w kulturze Europy na początku XX wieku. Tym zjawiskiem stała się tęsknota za archaizmem, skłaniająca do sięgania różnymi sposobami do tego, co wyobrażano sobie jako najpierwotniejszy stan kultury. Uwidocznili się to w literaturze i sztukach plastycznych, świadectwem tego stały się również kolejne, coraz liczniej powstające muzea etnograficzne. Francuski badacz zwracał uwagę na nieprzypadkowe w tym właśnie czasie konstituowanie się etnologii jako dyscypliny akademickiej. Ponadto nie był to przypadek, że zainteresowanie archaiczną „dzikością” i tym, co „prymitywne” narastało wraz z postępującą industrializacją i urbanizacją. Prymitywizm, oparty na fascynacji nie tylko artystyczną kulturą plemiennej Afryki – Laude

34 Tamże, s. 254.

35 Jean Laude, *La peinture française et „l’art nègre” (1905–1914)*, Klincksieck, Paris 2006 (pierwsze wydanie: 1968). Fragmenty przedrukowane w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 299-309.



pisze tutaj wręcz o negrofilii (*nègrophilie*)<sup>36</sup> – pozwala na usytuowanie go na jednej płaszczyźnie z inspiracjami drzeworytem japońskim, rzeźbą egipską, rzemiosłem z Tahiti, islamskim pismem arabeskowym, czyli tym wszystkim, co tworzyło europejską świadomość sztuki w końcu XIX wieku, czego przedłużeniem stały się później niektóre dzieła, między innymi Matisse’a i Picasa<sup>37</sup>. „Odkrycie” sztuki afrykańskiej i umiejscowienie jej w panteonie najbardziej wartościowych zjawisk artystycznych, podobnie jak inspirowanie się nią, oznaczało w istocie chęć zerwania z europejską przeszłością. Owo „odkrycie” stanowiło tylko część rozległego zjawiska, jakim było dążenie do przeobrażenia obowiązującego porządku estetycznego. Zainteresowanie artystów skupiało się teraz nie tylko na sztuce archaicznej, egzotycznej i „prymitywnej”, lecz nawet na wytworach kultury popularnej. Było to możliwe – zdaniem Laude’a – tylko dzięki zainteresowaniu się tym, co około 1908 roku zaczęto nazywać sztuką kolonialną. To zainteresowanie nieustannie się poszerzało, a uwidoczniło między innymi przez powstawanie prywatnych kolekcji sztuki plemiennnej, organizowanie wystaw, jak również publikowanie opracowań na jej temat, zarówno o charakterze naukowym, jak i popularnym. Wiązało się to również ze wzrostem jej atrakcyjności w sensie komercyjnym. Laude podkreślał wagę narastającego zjawiska kolekcjonerstwa – wielu malarzy i rzeźbiarzy gromadziło w swoich domach i pracowniach trybalne maski i rzeźby, które jednak nie zawsze oddziaływały w jakiś widoczny sposób na ich twórczość.

Laude pisze o bezpośrednich zapożyczeniach formalnych, widocznych w dziełach artystów tworzących we Francji. Zwraca również uwagę na podobieństwa form licznych nowoczesnych dzieł sztuki z rzeźbą plemienną, podkreślając jednak zwodniczość tego rodzaju analogii i niebezpieczeństwo takich porównań. Łatwo bowiem można ulec złudzeniu o „pokrewieństwie” pewnych elementów w dziełach, które jednak nie miały, a nawet nie mogły mieć ze sobą żadnego związku ani w sensie czasowym, ani przestrzennym. Często te „pokrewieństwa” okazywały się niezwykle trudne do weryfikacji, ponieważ wiele elementów w dziełach europejskich, mających świadczyć o „pokrewieństwie” z konkretnymi „archaicznymi” lub „prymitywnymi” – zachowajmy określenie Laude’a – dziełami sztuki, występowało również w dziełach pochodzących z wielu regionów świata, powstałych w różnym czasie. To sprawia, że jednoznaczne określenie źródeł inspiracji europejskiego artysty czasami jest wręcz niemożliwe. Wklęsłość pojawiająca się w twarzach

36 Jean Laude, *La peinture française...*, dz. cyt., s. 14-15.

37 Jean Laude, *La peinture française...*, dz. cyt., opieram się na przedruku w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 300.

kobiet malowanych przez Picassa na przełomie 1907 i 1908 roku odnaleźć można w rzeźbach pochodzących z różnych części Czarnego Lądu, na przykład w rzeźbie plemienia Senufo z Wybrzeża Kości Słoniowej, plemienia Fang z Gabonu i plemienia Warega z Kongo, jak również w dziełach niemających nic wspólnego z Afryką, pochodzących chociażby z Nowych Hebryd<sup>38</sup>. Wpływ sztuki plemiennej czasami jest bardzo trudny do oceny. Wprawdzie niektórzy artyści posiadali w swoich zbiorach rzeźby afrykańskie, lecz ich oddziaływanie dotyczyło bardziej sfery psychologicznej lub całościowych koncepcji malarskich niż jedynie prostych rozwiązań stylistycznych. Innym razem ów wpływ polegał na tworzeniu przez europejskiego artystę dzieła będącego świadectwem indywidualnej interpretacji rzeźby plemiennej i na próbach jej zrozumienia, a nie na prostym zapożyczeniu. Laude zauważał, że możliwe, iż to wcale nie sztuka Afryki została „odkryta” przez artystów nowoczesnych na początku XX wieku, ale bardzo prawdopodobne, że to nowoczesna sztuka została przez nich „odkryta” właśnie dzięki „odkryciu” sztuki afrykańskiej<sup>39</sup>. Było to bardzo istotne spostrzeżenie.

### **Prymitywizm w Muzeum Wyobraźni André Malraux**

Wraz ze wzrostem zainteresowania sztuką awangardową, w połowie XX wieku w piśmiennictwie o sztuce coraz bardziej uwidaczniał się problem prymitywizmu. Wspominano o nim w monografiach twórczości poszczególnych artystów awangardowych, jak również w syntetycznych opracowaniach sztuki, w których coraz częściej zwracano uwagę na sztukę innych kultur. Jednym z prekursorów zainteresowania sztuką Innego stał się André Malraux. Dodajmy, że sam był kolekcjonerem sztuki plemiennej, posiadał między innymi zbiór lalek Kachina Indian Hopi. Jego idea *musée imaginaire*, która powstała w latach czterdziestych XX wieku i która już w momencie opublikowania wzbudzała kontrowersje, ma nieco inny charakter od przywoływanych wcześniej koncepcji akademickich, lecz jest z wielu powodów bliska refleksji naukowej. Jej podstawę stanowi postrzeganie wszelkiej kreacji o charakterze artystycznym jako konsekwencji uniwersalnej, czysto ludzkiej pasji tworzenia, traktowanej jako jeden z największych fenomenów człowieka, niedający się ująć w dyskurs naukowy. Owa pasja, zdaniem Malraux, nie ma nic wspólnego z kulturą, czego dowodzić może twórczość na przykład dzieci

38 Tamże, s. 302.

39 Jean Laude, *La peinture française...*, dz. cyt., s. 21.

lub osób psychicznie chorych, a więc ludzi żyjących poza kulturą, którzy nie potrafią w niej uczestniczyć. Uniwersalizmu tej pasji dowodzić może fakt, że występuje ona w każdym środowisku człowieka.

Malraux nie zajmował statyczny ogląd dzieł sztuki. Bardziej interesowało go to, co mogło je łączyć, niezależnie od dzielącej je przestrzeni – czy to w sensie temporalnym, czy geograficznym. Interesował go swoisty dialog, jaki między nimi mógł się toczyć, który narodził się właśnie w erze nowoczesnej. Dostrzeżenie tego dialogu było możliwe dzięki temu, że pisarz zwracał uwagę nie na to, co dzieli odległe od siebie dzieła, lecz głównie na to, co je może łączyć. W trzeciej części swojego Muzeum Wyobraźni, noszącej wymowny tytuł *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, wiele miejsca poświęcił sztuce Bliskiego i Dalekiego Wschodu oraz Czarnego Lądu<sup>40</sup>. Dodajmy, że wkrótce zaczęło się ukazywać coraz więcej publikacji, głównie o charakterze albumowym, poświęconych sztuce Afryki, Oceanii, Ameryki Południowej i Azji, a w latach sześćdziesiątych XX wieku ich liczba rosła wręcz lawinowo. Wtedy również zaczęto wydawać opracowania najbardziej znanych kolekcji sztuki trybalnej. Ukazał się w tym czasie między innymi album poświęcony kolekcji paryskiego kolekcjonera Paula Guillaume'a, albumowe opracowanie zbioru sztuki afrykańskiej Heleny Rubinstein, następnie kolekcji Jacquesa Lipchitza, Pabla Picassa i innych artystów.

André Malraux, pisząc o metamorfozie bogów w trzeciej części swojego *musée imaginaire*, zauważał swoistą prawidłowość, polegającą na tym, że najpierw ludzkość traktuje dzieło sztuki jako formę objawienia i jednocześnie obiekt kultu religijnego, z czasem przeobraża się w obiekt estetycznej kontemplacji, stając się elementem dziedziny sztuk pięknych. Pisarz stwierdzał: „ludzkość przechodzi od wizerunku, do którego się modli, do posągu, który podziwia: z Renesansem czy bez niego”<sup>41</sup>. Użycie tu słowa „ludzkość” wyraziście świadczy z jednej strony o przyjmowaniu europocentrycznego punktu widzenia na świat sztuki świata, z drugiej o uniwersalistycznym wyobrażeniu jednej sztuki, która wszędzie poddana jest tym samym regułom, temu samemu „rozwojowi”. Sztuka plemienna w koncepcji Malraux stanowiła przykład sztuki „pierwotnej”, „pierwszej”. Pisząc w *Przemianie bogów* o sztuce plemiennnej, francuski myśliciel posługiwał się następującymi kategoriami: *sztuka egzotyczna*, *sztuka prymitywna* i *sztuka pierwotna*, które stosował synonimicznie z takimi pojęciami, jak: *sztuka murzyńska*, *sztuka dzikich*. W jego

40 André Malraux, *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, dz. cyt.

41 Tamże, s. 281.

słowniku pojawia się czasami terminologia o wyraźnie ewolucjonistycznej, wręcz XIX-wiecznej proveniencji, której świadectwem mogą być określenia służące opisowi, bo jednak nie analizie, sztuki plemienną, takie jak: *rozwój*, *dzieciństwo cywilizacji*, *ciemne barbarzyństwo*. Maski afrykańskie były, jego zdaniem, „bardziej barbarzyńskie niż cejlońskie”, a ponadto „daty nie mają tu żadnego znaczenia, bo maski afrykańskie i cejlońskie, choćby były nawet sobie współczesne, nie należą do tego samego wieku ludzkości”<sup>42</sup>.

Pisarz opisywał sztukę plemienną w oderwaniu od miejsca i czasu jej powstania, jednocześnie całkowicie ignorując sens wyznaczany przez życie plemienne, a wraz z nim mitologię plemienną, wierzenia, religijne lub magiczne obrzędy. W Muzeum Wyobraźni została ona usytuowana na jednej płaszczyźnie ze sztuką dzieci i umysłowo chorych, czyli – jak określał tę ostatnią – „sztuką wariatów”. Wymowny wydaje się być fakt, że pisarz swój zachwyt formalną stroną tak rozumianej sztuki „prymitywnej” łączył z zachwytem nad urodą drewnianego korzenia wyrzuconego przez wodę na brzeg. Wierzył w istnienie form, które można nazwać archetypicznymi lub pierwotnymi i które mają uniwersalny charakter. Powtarzał obiegową tezę o „odkryciu” przez artystów i pisarzy sztuki „wariatów, Murzynów i wszystkich dzikich”<sup>43</sup>. Uderza protekcyjny ton, świadczący o przyjmowaniu przez Malraux kolonialnej perspektywy w spojrzeniu na sztukę plemienną. Pisarz zauważał, że rzeźba prymitywna, obiekty rytualne i maski długo traktowano jedynie jako fetysze, dlatego były one domeną etnografii, a nie sztuki. Dziełami sztuki stały się w momencie, kiedy otworzył się na nie świat sztuki europejskiej. „Po to, by maska kanaga przemieniła się w dzieło sztuki, trzeba, by przemieniło się pole odniesień dziedziny, która go zagarnie”<sup>44</sup> – stwierdzał Malraux, podkreślając jednocześnie przełomową rolę, jaką odegrało „odkrywanie” sztuki afrykańskiej: „kanciaste pokrewieństwo kubizmu ze sztuką murzyńską jest widoczne gołym okiem”<sup>45</sup>. Jego zdaniem, bez tego „odkrycia” nie byłaby ona traktowana jako sztuka. W ujęciu pisarza nie pełniła jednak roli modelu lub repozytorium atrakcyjnych form plastycznych, lecz bardziej stanowiła przedmiot silnego emocjonalnego przeżycia. Pozwalała na doświadczenie tego, co nadprzyrodzone, o co w kulturze europejskiej było już trudno. To uruchamiało wyobraźnię europejskiego artysty i stawało się podstawą reinterpretacji rzeczywistości ujawnionej w dziele plemiennym – rytualnej masce afrykańskiej, rzeźbie czy

42 Tamże, s. 263.

43 Tamże, s. 301.

44 Tamże, s. 252.

45 Tamże, s. 259.

obrzędowym fetyszu voodoo, które pozwalały w mniemaniu ich plemiennych autorów na przewycięzenie śmierci.

„Odkrycie” sztuki Innego – zdaniem pisarza – stało się czymś porównywalnym do odkrycia tajemnicy, którą okazała się „sztuka świata”. Jednocześnie owo „odkrycie” zainspirowało światowy dialog kultur. W ten sposób dokonał się przełom, dzięki któremu obok świadomości artystycznej kultury białego człowieka zaczęła wzrastać świadomość sztuki Innego i jego kultury. To pozwoliło na spojrzenie z innej perspektywy na własną kulturę, czemu służyło na przykład – trudne do zaakceptowania z perspektywy tradycyjnie postrzegającego swój przedmiot badań historyka sztuki – zestawienie przez Malaux chociażby średniowiecznej rzeźby europejskiej z rzeźbą afrykańską.

André Malraux stał się prekursorem idei muzeum pozbawionego ścian, którego podstawą nie są same dzieła sztuki, lecz ich fotografie. Przedstawiają one jednak fizyczną postać dzieła, powodującą, że staje się ono obiektem estetycznej kontemplacji, co jest przecież jednym z warunków konstytutywnych dzieła sztuki. Idea Malraux oparta została na koncepcji obrazów przedstawiających obrazy, które same są obrazami innych, już w znaczeniu Beltingowskim pojmowanych obrazów, egzystujących w nas jako ludziach, lecz ujętych w postać dzieł sztuki. Interesujące jest również, że właśnie „laicka” technika fotografii – stanowiąca jeden z ważniejszych wytworów kultury nowoczesnej – stała się wsparciem idei Muzeum Wyobraźni, którego ważnym elementem jest przecież metafizyka. To przestrzeń nowoczesnej techniki staje się tą przestrzenią, w której dialog dzieł pochodzących z różnych części świata i różnych epok jest możliwy. Znakomitą realizacją idei *musée imaginaire* wydaje się być współczesne muzeum wirtualne, egzystujące w sieci elektronicznej, w której dawna „prymitywna” pierwotność i „cywilizowana” teraźniejszość nieustannie ze sobą się stykają.

### Nieobecny prymityw. Koncepcja Marianny Torgovnick

Po wystawie zorganizowanej przez Williama Rubina w Nowym Jorku w 1984 roku, zwłaszcza w efekcie dyskusji, jaka wywiązała się na jej temat, znacznie wzrosło zainteresowanie awangardowym prymitywizmem. Zawocowało to kolejnymi badaniami i publikacjami, których efektem stało się między innymi studium wspomnianej już wcześniej amerykańskiej literaturoznawczynie Marianny Torgovnick<sup>46</sup>. Z pojęciem *prymityw* autorka łączyła

46 Marianna Torgovnick, *Gone Primitive...*, dz. cyt.

społeczności, które ukształtowały się na izolowanych obszarach Afryki, Oceanii, południowej Ameryki i w innych rejonach świata, jeszcze do niedawna uchodzące za tradycyjne obiekty badań etnograficznych, charakteryzujące się niezwykle niskim poziomem rozwoju technologicznego<sup>47</sup>. Tak rozumiane „prymitywy”, jak podkreślała badaczka, często porównywano z dziećmi i postrzegano jako mistyków pogodzonych z naturą i stanowiących część jej harmonijnej struktury. Byli oni wolni, pomimo egzystowania na „niższym poziomie kulturowym”. Prymitywizm oparty na tak wyobrażanym „prymitywie” – według Torgovnick – był zjawiskiem kulturowym, które definiowała jako rodzaj stale obecnej w zindustrializowanej kulturze tęsknoty za czymś pierwotnym. Ta tęsknota wyrażała się w fascynacji plemiennym „prymitywem” jako egzemplifikacją pierwotności i jednocześnie w poznawaniu plemiennego Innego i jego świata.

Zjawisko prymitywizmu – zdaniem Marianny Torgovnick – tworzyły obrazy, idee i koncepcje, których tematem był „prymityw” i których zasięg funkcjonowania w przestrzeni kulturowej był niezwykle szeroki, ponieważ uwidoczniały się one na różnych polach nowoczesnej kultury – antropologii kulturowej, psychologii, literatury i sztuki, jak również reklamy, mody, telewizyjnych seriali i innych wytworów kultury popularnej. Prymitywizm w ujęciu badaczki stawał się rodzajem swoistej obsesji, stanowiącej cechę nowoczesności i ponowoczesności jako dwóch powiązanych ze sobą modeli kulturowych. Wynikał więc z charakteru „cywilizowanej” kultury<sup>48</sup>. Torgovnick odnajdywała jego ślady w „surrealistycznej etnografii”, której przykładem jest znane dzieło Bronisława Malinowskiego *Życie seksualne dzikich*. Dostrzegała je w rzeczywistości przedstawionej w komiksach z przygodami Tarzana autorstwa Edgara Rice’a Burroughs’a, w krytycznych tekstach o sztuce Rogera Fry’a, w działalności i pisarstwie Michela Leirisa. Obraz „prymitywu” uobecniał się na przykład w faszystowskich sloganach o „volku” i „krwi”, w przeświadczeniach o niższości klasy robotniczej itd. Klisze prymitywizmu badaczka odnajdywała również w pisarstwie Josepha Conrada, w powieściach Karola Maya, Roberta Stevensona, Rudyarda Kiplinga i w etnologicznych studiach między innymi Claude’a Lévi-Straussa i Margaret Mead. Odcisnęły się one także na kształcie głośnej wystawy „*Primitivism*” in 20th Century Art Williama Rubina.

Prymitywizm – stwierdzała autorka książki – należałoby wymyślić, gdyby go nie było. Niezwykle szerokie potraktowanie przez nią prymitywizmu jako

47 Tamże, patrz rozdz. *Defining the Primitive/Reimagining Modernity*, s. 3 i nast.

48 Tamże, s. 21.



zjawiska kulturowego pozwala na budowanie różnego rodzaju ewolucjonistycznie pojętych wątków, opartych na gloryfikacji „prymitywu”. Jeden mógłby rozpocząć się na przykład w wyobrażeniach „dzikich” kultur romantyków i sięgać przez współczesne ruchy ekologiczne mody na kolarstwo górskie. Początkiem innego wątku mogłaby być idea prymitywizmu założyciela Klubu Transcendentalistów, Henry’ego Davida Thoreau, a jego finałem – działania Unabombera. Dodajmy, że chata Unabombera stanowiła wierną kopię chaty Thoreau, będącej miejscem zamieszkania poety po jego słynnej ucieczce z miasta w latach 1845–1847.

### W poszukiwaniu pierwotności. Ujęcie Colina Rhodesa

W wydanej w 1994 roku książce, mającej charakter monografii, jej autor, Colin Rhodes, analizował działania artystów, którzy z różnych powodów sięgali do tego, co w ich mniemaniu uchodziło za „prymitywne”<sup>49</sup>. W jego ujęciu prymitywizm wiąże się z wyobrażaniem i eksponowaniem w sztuce tego, co uchodziło za pierwotne, uprzednie, archaiczne. Granice prymitywizmu w pracy Rhodesa są zdecydowanie nieostre; wynika to w dużej mierze z faktu, że autor w wielu miejscach rozluźnia jego związek ze sztuką „prymitywną” i plemiennością jako taką. W najogólniejszym sensie prymitywizm stawał się płaszczyzną pozwalającą na „odejście” od własnej kultury, co w różny sposób się wyrażało. Zdaniem Rhodesa, jednym z pierwszych przykładów takiego „odejścia” stały się inspiracje sztuką antycznej Grecji, jak w malarstwie Jacquesa-Louisa Davida. Następnym – była egzaltacja egzotyką Bliskiego Wschodu, później sztuką Japonii w malarstwie impresjonistów i sztuce użytkowej Art Nouveau, w dalszej kolejności sztuką Afryki, Oceanii i Północnej Ameryki w twórczości przedstawicieli awangardy europejskiej.

Prymitywizm przybierał różne postaci. Najpierw było to obrazowanie egzotyki, głównie wspomnianego już Bliskiego Wschodu, które Rhodes odnajdywał między innymi w malarstwie akademickim – na przykład w twórczości Gérôme’a – zwracając uwagę, że wszelką obcość nieustannie postrzegano w nim przez pryzmat poświeceniowej wyższości. Innym obliczem prymitywizmu była spowodowana rozczarowaniem ucieczka artysty od cywilizacji. Przykładem tego może być prowadzona przez Gauguina kolonia w Pont-Aven, a później jego wyjazd na Martynikę i Tahiti. Świadectwem takiej ucieczki

49 Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London 1997.



stawały się kolonie artystyczne organizowane w końcu XIX wieku w realiach „prymitywnej”, wiejskiej sielanki – w Worpswede niedaleko Bremy, Neu-Dachau koło Monachium, Skagen w Danii i w Abramcewie w Rosji. Innym przykładem realizacji strategii wycofania się były wyjazdy artystów z grupy «Die Brücke» i wspólne damsko-męskie praktyki naturystyczne nad jeziorem moritzburskim niedaleko Drezna, co znajdowało później swój wyraz w malarskich scenach przedstawiających kobiece i męskie akty na tle natury.

Kolejną postacią prymitywizmu była inspirowana sztuką prymitywną twórczość artystów nowoczesnych, której początek wyznacza „prymitywizujące” malarstwo Picassa. Postacią prymitywizmu okazywały się inspiracje „prymitywnym”, ludowym folklorem i malarstwem ikonowym, czego przykłady można znaleźć w twórczości Wassily Kandinsky’ego, Michaiła Łarionowa, Natalii Gonczarowej, Władimira Tatlina, Kazimierza Malewicza. Były nim również inspiracje graffiti widoczne w malarstwie Picassa i ponownie Łarionowa, jak również inspiracje „prymitywną” twórczością dziecięcą; świadectwa tego odnaleźć można w malarstwie Klee i Miró. Przykładem prymitywizm były także „egzotyczne” aranżacje pracowni artystów z ugrupowania «Die Brücke», podobnie jak realizacja idei bycia artystą-szamanem oraz mitologizacja formy plastycznej kojarzonej z „pierwotnością” natury. Ilustracją tego ostatniego zjawiska jest rzeźba Hansa Arpa.

Rhodes podkreślał, że źródła prymitywizmu w istocie mają charakter miejski. Były nimi bowiem prezentacje różnych form plemiennej „dzikości” w ogrodach zoologicznych, pokazy w cyrkach, wystawy sztuki plemiennej w muzeach itd. Z jego rozważań wynika, że awangardowy prymitywizm był konstruktem mieszczańskim, złożonym z różnych wyobrażeń pierwotności. Na zakończenie trzeba podkreślić, że głównym wątkiem książki wydaje się być – nie jest to jednak jednoznacznie przez autora eksponowane – poszukiwanie przez artystów owych wyobrażonych stanów pierwotności, w czym zawiera się istota prymitywizmu w ujęciu proponowanym przez brytyjskiego historyka sztuki.

## Prymitywizm jako ucieczka z centrum. Koncepcja Frances S. Connelly

Niezwykle interesującą próbą zastanowienia się nad zjawiskiem prymitywizmu jest wydane w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku studium Frances S. Connelly<sup>50</sup>. Swoją uwagę amerykańska badaczka skupiła na procesie kształtowania się prymitywizmu traktowanym jako zjawisko widoczne zarówno w polu sztuki, czyli kultury w wąskim znaczeniu, jak i szeroko rozumianym środowisku człowieka, czyli kultury w sensie szerokim. Prymitywizm w jej ujęciu stanowił ideę opartą na systemie wyobrażeń człowieka prymitywnego i jego sztuki, będących wytworem nowoczesności. Zdaniem Connelly, owe wyobrażenia były konsekwencją oddziaływania normy klasycznej, ponieważ to w nich ujawniało się jej ciemne, lustrzane odbicie. Prymitywizm został więc ukształtowany jako opozycja w stosunku do tradycji klasycznej. Jeśli klasycyzm uchodził za synonim racjonalności i jednocześnie jako normatywna estetyka w Europie w XVIII i XIX wieku, co podkreślała Connelly, to jego opozycją stawał się prymitywizm postrzegany jako coś irracjonalnego<sup>51</sup>. Początkiem napięć nieustannie prowokowanych przez te opozycje byłyby według badaczki pierwsza i dlatego przełomowa próba zdefiniowania sztuki prymitywnej, którą znajdziemy w traktacie *La scientia nuova* Giambattisty Vica. Ich końcem natomiast to, co tradycyjnie jest już traktowane – zwłaszcza w amerykańskiej historii sztuki – jako początek zjawiska prymitywizmu w sztuce europejskiej awangardy, czyli obraz *Panny z Awinionu* Pabla Picassa. Przejście od traktatu Vica do obrazu Picassa miałyby być stopniowym przechodzeniem od teorii do praktyki, czyli od samej idei „prymitywnej ekspresji” do jej realizacji przez artystów<sup>52</sup>. Istotą awangardowej „rewolucji” – zdaniem Connelly – było więc odrzucenie klasycznego centrum i skierowanie się ku jego opozycji, czyli peryferyjnemu „prymitywowi”. W ten oto sposób artyści zaproponowali w miejsce dotychczasowej normy jej przeciwieństwo<sup>53</sup>.

Innym powodem krystalizacji prymitywizmu miałyby być chęć „ucieczki” przed tym, co literackie – dodajmy, że nie przypadkiem wiek XIX nazywano „wiekiem powieści” – i zwrócenia się ku temu, co jest namacalne w sensie

50 Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1999.

51 Tamże, s. 14.

52 Tamże, s. 10.

53 Tamże, s. 34.

materialem i zarazem wizualnym, czyli ku formie. Przypomnijmy w tym miejscu „literackość” XIX-wiecznych akademickich obrazów i rzeźb. Connelly stwierdzała, że być może największym wkładem prymitywizmu stał się właśnie zwrot ku wartościom czysto wizualnym, czyli formalnym i uczynienie ich czymś poetyckim. To również pozwoliło na wyeksponowanie indywidualizmu artysty jako szczególnej wartości artystycznej. Klasyczny ideał charakteryzował się bowiem prawie całkowitą eliminacją pierwiastka indywidualnego<sup>54</sup>. Zwrot ku sztuce prymitywnej spowodował również przełamanie zasady *mimesis* – autorka nie wyjaśniała, jak rozumie to pojęcie<sup>55</sup> – i uświadomienie istnienia alternatywnych sposobów obrazowania, jak również otwarcie nowych ścieżek, które pozwalały ominąć zasadę *ut pictura poesis* i wypracowanie innych, alternatywnych sposobów ekspresji<sup>56</sup>.

Według Frances S. Connelly awangardzie nie udało się jednak wyzwolić z narzuconych przez klasyczną tradycję norm estetycznych. Artyści bowiem nadal operowali wewnątrz systemu stanowiącego wytwór owego klasycznego centrum, co ilustrować mogą właśnie *Panny z Awinionu* Picassa, uchodzące w mitologii awangardy za dzieło świadczące o zerwaniu z przeszłością i otwierające drogę ku kubizmowi. Badaczka, analizując osadzenie awangardowej twórczości w tradycji sztuki europejskiej, skupiła się na szukaniu śladów groteski. Wskazując na jej obecność w tradycji klasycznej jako peryferyjnej formy wyrazu podkreślała, że była to forma ekspresji zdecydowanie opozycyjna wobec klasycznego ideału, oparta na eksponowaniu rozmyślnej brzydoty i dziwaczności. Posługiwanie się przez Picassa groteską jako środkiem wyrazu Connelly interpretowała jako atak na tradycję klasyczną przy użyciu jej własnej broni. Inspirowanie się przez artystę figurami afrykańskich idoli tłumaczyła przemożną chęcią sparodiowania wielowiekowej tradycji obrazowania, której źródło stanowiła jeszcze rzeźba starożytnej Grecji<sup>57</sup>.

Według amerykańskiej historyk sztuki prymitywizm był także efektem prób sięgania do „przedracjonalnej” tradycji. Ironią okazało się zburzenie później przez modernizm podziału między wyobraźnią a racjonalnością, który został zapoczątkowany przez akademicki klasycyzm. Jeśli istotą akademizmu

54 Tamże, s. 38.

55 Na temat różnych znaczeń słowa *mimesis* por. studium Zofii Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997. Z analiz autorki wynika, że w starożytnej Grecji zasada *mimesis* była oparta na poznawczej i twórczej interpretacji rzeczywistości, nie mając nic wspólnego z potocznie rozumianym „odtworzeniem rzeczywistości”.

56 Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason...*, dz. cyt., s. 113.

57 Tamże, s. 106-109.

było ujmowanie wszystkiego w ramy racjonalnego porządku, to istotę rozwijającego się modernizmu stanowiło ujmowanie wszystkiego również w sposób racjonalny. Connelly zwracała uwagę na fakt, że w rezultacie prymitywizm okazał się czymś niezwykle wieloznacznym, istniał bowiem wewnątrz szerszej struktury, jaką jest „cywilizowana”, „racjonalna” kultura, w obrębie której artyści mogą być jednocześnie i „prymitywni”, i „racjonalni”.

Z niektórymi wnioskami badaczki dotyczącymi prymitywizmu można polemizować. Można między innymi nie zgodzić się z jej tezą o awangardowej ucieczce przed narracyjnością, wskazując, że jednak się nie udało. Awangarda, kładąc z pozoru największy nacisk na formę, nieustannie pozostawała w sferze narracji, czego dowodzi mnogość pisanych przez artystów programów, manifestów i literackich „uzupełnień”, których zapewne najbardziej wymownym przykładem stać się może słynna *Zielona skrzynka* Marcela Duchampa. Prymitywizm był oparty na postrzeganiu tego, co uchodziło za prymitywne jako rodzaj kulturowej i jednocześnie artystycznej skamieliny, czyli pozostałości po najbardziej pierwotnych („prymitywnych”) stadiach rozwoju kultury i sztuki. Ów pierwotny („prymitywny”) świat był jednak czymś abstrakcyjnym i jednocześnie obcym nie tylko w sensie artystycznym lub estetycznym, lecz także geograficznym i kulturowym. Jego wyobrażenia były niewątpliwie wyidealizowane, a tym samym zmitologizowane. Prymitywizm w związku z tym opierał się na wkroczeniu w sferę narracji tworzonej przez różnorodną mitologię pierwotności. Ich źródło znajdziemy między innymi w pisarstwie Vica i Rousseau, a także w tekstach przynajmniej dwóch pokoleń etnografów i antropologów. Odnajdziemy je również w twórczości awangardy, jak również awangardowej teorii sztuki i teorii kultury, których wyrazem stawały się liczne manifesty, programy czy wypowiedzi artystów.

Frances Connelly zwróciła uwagę na to, że zjawisko prymitywizmu wiązało się z procesem stopniowego asymilowania wytworów Innego w obszar sztuki europejskiej, co zostało spowodowane świadomością kryzysu w sztukach wizualnych i w efekcie doprowadziło do przekroczenia granic klasycznego centrum. Ową asymilację można również interpretować jako wstępny krok w próbach wychodzenia poza pole tradycyjnie pojmowanych sztuk pięknych, czego efektem stało się skierowanie uwagi ku całkowicie już nieartystycznym „obręzom”, takim jak prasa codzienna, reklama i *variété* (kubiści, futuryści, dadaści), wystawy sklepowe z manekinami (surrealiści), przedmioty codziennego użytku (dadaści, surrealiści) czy różne wyrazy nowoczesnej cywilizacji, takie jak pędzący samochód lub elewatory zbożowe (futuryści). Ważnym świadectwem wykroczenia poza granice klasycznego centrum stały się również idee kształtowania codziennej rzeczywistości (surrealiści, Bauhaus, De Stijl,

przedstawiciele awangardy rosyjskiej – od Malewicza po Rodczenkę). Nasuwa się w związku z tym pytanie: czy owe wykroczenia, we wszelkich możliwych formach, zostały sprowokowane przez prymitywizm, czy też raczej on sam powinien być traktowany jako jedna z konsekwencji przekraczania klasycznego centrum? Jeśli zjawisko prymitywizmu będziemy rozpatrywali w tym ostatnim znaczeniu, to nasuwa się kolejne pytanie: czy prymitywizm można postrzegać jako ideę, której źródłem byłyby poetyckie wizje archaicznych, „prymitywnych” początków kultury opisane w traktacie Vica, jak chciała Connelly? Czy jej koncepcja nie jest w związku z tym nadto „jednowymiarowa”? W zjawisku prymitywizmu można bowiem dostrzec różne nurty, często ze sobą splecione, z których dwa niewątpliwie rysują się bardzo wyraźnie, o czym była już mowa w pierwszej części niniejszej książki. Jeden został zapoczątkowany, przypomnijmy, właśnie traktatem Vica, drugi natomiast wizją „szczęśliwego dzikusia” Rousseau. To drugie nazwisko pojawia się tylko raz w książce amerykańskiej badaczki.

### **Prymitywizm według Ernsta H. Gombricha, czyli preferencja prymitywności**

Książka Ernsta Gombricha *The Preference for the Primitive*, wydana rok po jego śmierci, jest próbą wyjaśnienia fenomenu prymitywizmu, traktowanego jako stale powtarzająca się w historii sztuki prawidłowość<sup>58</sup>. Każda preferencja implikuje swoją opozycję, którą w przypadku prymitywności – zdaniem Gombricha – jest kicz. Regułą w historii sztuki jest bowiem rozwój, którego wektor skierowany jest od form prymitywnych ku formom coraz doskonalszym. Paradoksalnie w którymś momencie rozwój osiąga punkt krańcowy, który okazuje się punktem krytycznym i jego przekroczenie prowadzi do przesytu, czyli kiczu. Osiągnięcie punktu kulminacyjnego zawsze prowadzi też do odzucenia tego, co poza ten punkt wykracza i prowokuje pojawienie się czegoś nowego, stanowiącego opozycję „przedobrzzonego” ideału – to nowe zawsze jest prymitywne. Gombrich w swojej pracy usiłował wyjaśnić ową perwersyjną w swoim mniemaniu regularność. Uważał, że zjawisko prymitywizmu nie pozwala na postrzeganie historii sztuki przez pryzmat typowo ewolucjonistycznej kategorii rozwoju, że wymusza znacznie bardziej relatywistyczne spojrzenie, ponieważ późniejsza sztuka nie jest w jakikolwiek sposób lepsza

58 Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon Press, London and New York 2002.

od tej z faz wcześniejszych. Jest jedynie inna i ta różnica ma charakter bardziej psychologiczny niż techniczny. W ten oto sposób Ernst Gombrich zdawał się sam sobie zaprzeczać.

W uproszczeniu sposób widzenia historii sztuki przez Gombricha można postrzegać jako cyklicznie powtarzające się „preferowanie prymitywu”. W myśl jego założeń malarstwo katakumbowe jest prymitywne w porównaniu z pogańską sztuką późnego antyku, surowość sztuki wczesnego renesansu byłaby przeciwstawieniem przesadnej ozdobności późnego gotyku, „kobiece” wyrefinowanie rokoka zostaje wyparte przez „męską” sztywność greckiego antyku, którym inspirował się Jacques-Louis David i jego uczniowie. Następnie fakt wychwalania przez Goethego katedry w Strasburgu byłby – zdaniem Gombricha – przejawem „preferencji prymitywu” w kontekście ówczesnej dominacji estetyki ukształtowanej na tradycji klasycznej. Na początku XX wieku artyści zaczęli przeciwstawiać się klasycznemu imperatywowi, sięgając – tak jak to wcześniej czynili nazareńczycy czy prerafaelici – do form plastycznych wieków średnich. Przywołując sztukę bizantyjską, sztukę islamu, wreszcie sztukę japońską, architekci i artyści w końcu XIX wieku zaczęli powracać do płaskości, powtórzenia i abstrakcji, co prowadziło do „odkrycia” sztuki plemiennych przez reprezentantów awangardy<sup>59</sup>. Poprzedziło to spotkanie dwóch artystów – van Gogha i Gauguina. Fascynacja sztuką japońską tego pierwszego stać się miała katalizatorem zainteresowania się prymitywem plemiennym tego drugiego. Prymitywizm w sztuce awangardy był więc – według Gombricha – niejako „naturalnym” zjawiskiem, świadectwem swoistej regularności.

Brytyjski historyk sztuki, analizując na końcu swojej książki techniczne aspekty widzenia i obrazowania, konkludował, że obrazowanie prymitywne, czyli proste, jest oparte na systemie znaków – „rzeczowników”, podobnie jak w rysunkach dziecięcych, w których brakuje „przymiotników”. Bardziej wyrefinowane, czyli „narracyjne”, systemy objawiają się w wyniku ewolucji, co nie znaczy, że „dzicy” nie byli w stanie tworzyć dzieł „realistycznych”. Gombrich powołuje się na pracę Franza Boasa *Primitive Art* z 1927 roku, w której antropolog udowodnił, że „prymitywni” ludzie nie są „prymitywni” i, na przykład, potrafią realistycznie rzeźbić, nieomal w greckim stylu. Wszystko jest kwestią konwencji, powiada Gombrich, te natomiast są wypadkową potrzeb, a następnie edukacji i treningu<sup>60</sup>. Prymitywizm w sztuce europejskiej opierał

59 Tamże, s. 217.

60 Tamże, rozdz. *Primitive – in what Sense*, s. 269 i nast.

się więc na idei redukowania złożonych narracji na rzecz bardziej lapidarnych komunikatów. Wielką rolę w zjawisku „preferencji prymitywu” odgrywają konwencje obrazowania. Klasycznym przykładem przełamania ram konwencji i zarazem redukcjonizmu jest średniowieczny barbaryzm, w którym indywidualizm figury zapożyczony z rzeźby antycznej został zastąpiony powszechnie stosowanym schematem.

Koncepcja Ernsta Gombricha wydaje się niezwykle zwarta i bardzo przekonująca. Duże wrażenie wywiera erudycja autora, dzięki czemu wszystko zdaje się układać w jasną, logiczną narrację, zwłaszcza wtedy, gdy uwagi Gombricha dotyczą sztuki dawnej. Wątpliwości nasuwają się natomiast w momencie, kiedy pisze on o sztuce awangardowej. Na przykład: czy rzeczywiście awangardowa „rewolucja”, a zwłaszcza zjawisko awangardowego prymitywizmu, jest wyrazem analizowanej przez niego regularności? Trudno się zgodzić z brytyjskim historykiem sztuki, że owa „preferencja prymitywu” dotyczy tylko sposobu percepcji i stylistycznej warstwy dzieła sztuki.

Ernst Gombrich wydaje się niezwykle przywiązany do koncepcji rozwoju sztuki, którą opisał w swoim sztandarowym dziele *Sztuka i złudzenie*. Według niego redukcjonizm, czyli preferencja prymitywności, w istocie opiera się na procesie odchodzenia od iluzjonizmu przestrzeni w wyniku jego redukcji na rzecz obrazowania płaskiego, a więc przechodzenia od modelu 3-D do 2-D. Redukcjonizm na ogół dotyczyłby sposobu przedstawiania przestrzeni, a jego skutki przebiegałyby według modelu: od rozbudowanego „realizmu” do ograniczonego „schematyzmu”. Preferencja prymitywizmu według Gombricha jest czymś zrozumiałym, ponieważ poszerza możliwości artysty, chociaż zwiększa również ryzyko niepowodzenia. Tego rodzaju preferencja byłaby efektem naturalnej chęci poszerzania języka sztuki. Zdaniem Gombricha, najwyraziściej reprezentowałyby ją twórczość dwóch nowoczesnych artystów: Picassa i Klee. Pierwszy połączył klasyczną tradycję z koncepcjami prymitywności, drugi wykorzystywał w swojej twórczości sztukę dziecka, nie będąc dzieckiem. Im bardziej artysta preferuje prymityw, tym mniej staje się prymitywnym – konkludował w swojej książce Gombrich<sup>61</sup>.

61 Tamże, s. 297.



## ANTYKOLONIALNI MAGOWIE I „OSWOJONY” INNY

### Magowie ziemi

Nieoczekiwane podsumowanie refleksji na temat zjawiska prymitywizmu, które swój początek miało w sztuce awangardy, dokonało się w życiu wystawowym. Dwie wystawy, o których będzie mowa, stanowiły – obok dyskusji, nowych badań nad związkami nowoczesności z plemiennością i kolejnych publikacji na ten temat – konsekwencję wielokrotnie tutaj przywoływanej prezentacji „powinowactw” w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Pierwszą była wystawa zatytułowana *Magiciens de la terre*, zorganizowana w paryskim Centrum Pompidou w 1989 roku. Miała ona również stanowić odwołanie do niesławnej wystawy zatytułowanej *L'Exposition coloniale internationale*, otwartej w Vincennes pod Paryżem w 1931 roku, o której będzie jeszcze mowa. Prezentacja *Magiciens de la terre* miała być w założeniu próbą przeciwstawienia się kolonialnej perspektywie, której świadectwo stanowiła nie tylko wystawa w Vincennes, lecz przede wszystkim nowojorska wystawa zorganizowana przez Williama Rubina w 1984 roku.

Kurator wystawy *Magiciens de la terre*, Jean-Hubert Martin, zaprosił do udziału w niej stu artystów z różnych stron świata, z których pięćdziesięciu reprezentowało tzw. centrum, czyli Stany Zjednoczone i Europę Zachodnią, natomiast kolejnych pięćdziesięciu „marginesy”: Afrykę, Amerykę Łacińską, Azję i Australię<sup>62</sup>. W założeniu Martina zaproszenie pięćdziesięciu niezachodnich artystów miało zapoczątkować przeobrażanie tradycyjnego w zachodniej kulturze modelu sztuki, opartego na funkcjonowaniu wyrazistego podziału na centrum i marginesy. Centrum tworzyły instytucje sztuki o największym prestiżu – między innymi paryskie Centrum Pompidou, także wpływowi krytycy i kuratorzy, najbardziej znane galerie, pisma o sztuce itd. – siłą swojego autorytetu decydujące o tym, co znajduje się w obiegu „świata sztuki”. Na wystawie dzieła tak znanych zachodnich artystów, jak Marina Abramović, Barbara Kruger, Nam June Paik, Hans Haacke, Daniel Burren zestawiono razem

62 Por. *Magiciens de la terre*, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou et la Grande Halle – La Villette, Centre Pompidou, Paris 1989; por. polski komentarz do tej wystawy: Grzegorz Dziamski, *Globalizacja: nowe środowisko sztuki*, [w:] *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin*, red. Alicja Kisieleska, Natalia Szydłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006, s. 259-261.

z pracami twórców pochodzących spoza Europy, w części reprezentujących społeczności tradycyjne. Wśród nich znalazła się grupa rdzennych mieszkańców Australii, tworząca na podłodze rozległą, barwną kompozycję z piasku. W wystawie wziął udział Indianin z plemienia Navajo, który również budował na podłodze obraz z piasku, wysypując rytualne znaki. Znaleźli się tutaj między innymi buddyjscy lamowie, którzy przygotowali w ramach wystawy rozległą, ułożoną na ziemi mandalę. Reprezentanci Trzeciego Świata w swoich dziełach na ogół sięgali do własnych kulturowych korzeni – do mitologii – których wartość eksplikacyjna w ich środowiskach kulturowych nadal była żywa. To powodowało, że odniesieniem do ich dzieł nie była jakakolwiek aktualność, lecz sytuowały się one zdecydowanie „poza czasem”. Iście „kolonialnym” problemem okazała się natomiast na wystawie twórczość artystów reprezentujących kulturę Zachodu, ponieważ ich dzieła w znacznej części stanowiły odwołania do problemów ponowoczesnej, zglobalizowanej kultury. Były one świadectwem zaangażowania w aktualność i ich uniwersalizm można porównać z uniwersalnością i aktualnością dziennika telewizyjnego. Wystawa stanowiła w istocie iście dadaistyczne zderzenie dwóch odrębnych porządków sztuki i dwóch odrębnych sposobów konceptualizowania rzeczywistości.

W jakimś stopniu „kolonialne” wydawać się mogły kryteria doboru uczestników wystawy, ponieważ odzwierciedlały one estetyczny gust jej kuratora. Z pewnych względów, na co zwrócił uwagę Thomas McEvilley, wystawa w Centrum Pomidou była podobna do tej zorganizowanej przez Williama Rubina pięć lat wcześniej w Nowym Jorku<sup>63</sup>. Podobnie jak tam, również w Paryżu zestawiono razem dzieła pochodzące z Zachodu i Trzeciego Świata. Obie wystawy różniło to, że o ile w MoMA dzieła trybalne były anonimowe i pozbawione datowania, to w Paryżu potraktowano je równorzędnie z dziełami artystów z krajów Zachodu. Podczas gdy na wystawie Rubina wyraźnie eksponowano hierarchię w sztuce, to w Paryżu odżegnywano się od jakiegokolwiek hierarchizowania. Zdaniem McEvilleya wystawa *Magiciens de la terre* stała się pierwszą próbą poszukiwania postkolonialnego sposobu prezentowania razem dzieł pochodzących z Zachodu i Trzeciego Świata. Była, przynajmniej z perspektywy artystów Trzeciego Świata, przysłowiowym otwarciem drzwi do hermetycznego dla nich przez długi czas zachodniego świata sztuki. Problem stanowiło jednak to, że większość twórców zaproszonych na wysta-

63 Thomas McEvilley, *The Global Issue*, „Artforum” 28, March 1990, s. 19-21, przedruk w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 396.

wę, reprezentujących ów Trzeci Świat, nie potrafiła poruszać się w zachodnim, zinstytucjonalizowanym świecie sztuki. Ponadto wcale tego nie potrzebowała. Wystawę można więc niewątpliwie potraktować jako kolejny przykład funkcjonowania perspektywy kolonialnej, nadal oddziałującej na sposób funkcjonowania „świata sztuki”.

### Afrykański *remix*

Problem kolonializmu uobecnił się, chociaż w inny sposób niż na pokazie *Magiciens de la terre*, na kolejnej wystawie, również zorganizowanej w paryskim Centrum Pompidou w 2005 roku, zatytułowanej: *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*<sup>64</sup>. Zaprezentowano na niej ponad sto dzieł artystów afrykańskich, z których większość opowiadała o własnych problemach, używając jednak środków i języka sztuki Zachodu. Znalazły się tu między innymi fotomontaże, instalacje, akumulacje i sztuka wideo, dzięki czemu wystawa stała się głosem skolonizowanych ludzi, mówiących językiem kolonizatorów. Pikanterii, a zarazem szczególnej „postkolonialnej” wymowy może dodać fakt, że współorganizatorem wystawy, obok Centrum Pompidou, stało się Musée du quai Branly w Paryżu – nowo otwarte muzeum etnologiczne, będące ideowym spadkobiercą etnograficznego muzeum w Pałacu Trocadéro i później Musée de l'Homme (w jego wcześniejszym, odmiennym od dzisiejszego kształcie).

Dzieła afrykańskie na wystawie *Africa Remix* były zarówno w warstwie „językowej”, jak i w swojej często antykolonialnej wymowie świadectwem przekroczenia tradycyjnie wydzielonego pola sztuki i zwrócenia się ku kulturze rozumianej w sensie szerokim – jako środowisko człowieka. Stawały się w ten sposób swoistym „dzieckiem” awangardowych przeobrażeń, w których prymitywizm odegrał tak znaczącą rolę. Większość artystów prezentujących swoje dzieła od dawna mieszkała w wielkich miastach Europy Zachodniej – Berlinie, Bonn, Kolonii, Paryżu itd. W realiach biednych krajów Afryki, gdzie często nie istnieje „świat sztuki”, te dzieła w oczywisty sposób nie mogły mieć takiej wymowy, jaką miały w Centrum Pompidou, które nieoczekiwanie – wbrew założeniom organizatorów – okazało się symbolem kolonizacji. Należy podkreślić, że na wystawie nie było przykładów sztuki plemiennej. Wystawa

64 Por. katalog wystawy: *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, Centre Georges Pompidou, Paris 2005.

*Africa Remix* została potraktowana przez organizatorów jako prezentacja pionierska, wyznaczająca nowy sposób postrzegania międzynarodowej sceny artystycznej, do której zaczęto włączać artystów z całego świata, często młodych i bardzo mało znanych, działających już jednak w zglobalizowanym świecie.

Organizatorzy założyli, że współczesna sztuka afrykańska stanowi ilustrację jednoczesności wpływów rodzimych i kolonialnych. Ponadto, podobnie jak współczesna sztuka w Europie, nie jest oparta na prezentacji *stricte* estetycznych wartości, lecz jest ilustratywnym i zarazem interpretacyjnym głosem na temat różnego rodzaju zjawisk i wydarzeń historycznych, a także politycznych i ideologicznych problemów współczesnego, zglobalizowanego świata. Wystawa miała zaprezentować twórczość artystów żyjących zarówno w Afryce, jak i tych rozproszonych po całym świecie, którzy chociażby ze względu na swoje korzenie byli jednak związani z kontynentem afrykańskim. Stanowiła jednocześnie skierowany do zwiedzających apel, aby zastanowili się nad tym, czym jest Afryka. Użyte w tytule hasło *Africa*, w sensie geograficznym oznaczające kontynent, nie odnosiło się jednak do lokalizacji w sensie przestrzennym, lecz bardziej do tożsamości afrykańskiej. Takie założenie miało umożliwić realizację zasadniczej misji paryskiego Centrum Pompidou, czyli jego międzynarodowego zaangażowania.

Wystawę *Africa Remix* można potraktować jako dowód, że w obiegu wystawowym sztuki nowoczesnej przestała się pojawiać egzotyczna sztuka plemiennego Innego. Jej miejsce zajęła twórczość Innego, który został już rozpoznany i oswojony, w istocie nie będąc już Innym, lecz przeobrażonym w obywatela świata profesjonalnym artystą, sprawnie poruszającym się w europejsko-amerykańskim instytucjonalnym systemie sztuki – tworzonego przez galerie, kuratorów, wystawy, nagrody, programy, stypendia itd. Wystawę można zatem postrzegać jako rodzaj zamknięcia tego, co zostało zapoczątkowane w zjawisku prymitywizmu w sztuce awangardy. Pierwotne otwarcie na sztukę Innego w efekcie okazało się być zapowiedzią zaniku autentycznej sztuki trybalnej, której echa można było teraz najczęściej spotkać w przejawach folklorizmu plemiennego. Dzisiaj sztuka pozaeuropejska jest już częścią sztuki globalnej – *global art* – podobnie jak jej elementem jest również sztuka europejska. Zwróćmy jednak uwagę, że zjawisko *global art* nie jest czymś amorficznym i że ma ono swój punkt odniesienia. Składają się nań wielkie zachodnie instytucje sztuki i znani kuratorzy, co pozwala zauważyć, że kolonializm wcale nie zniknął, zmienił jedynie swoją postać.

## Czym jest prymitywizm?

Hasło *prymitywizm* w najprostszym rozumieniu, jak chciało wielu badaczy, miałoby oznaczać związki sztuki awangardowej z tym, co jest prymitywne, a zwłaszcza ze sztuką prymitywną, chociaż nie jest do końca jasny charakter tych związków, podobnie jak nie jest oczywiste to, co może uchodzić za prymitywne. Przypomnijmy tu raz jeszcze kategorię *nowoczesnego prymitywizmu* Roberta Goldwatera, z którą łączył on *prostotę* jako cechę mającą swoje źródło w sztuce „prymitywnej”, egzemplifikującej ideę powrotu do czegoś pierwszego, do początków, postrzeganych zwykle jako opozycja „cywilizowanej” kultury.

Prymitywizm nie jest jednak tylko „prostym” inspirowaniem się sztuką plemienną, uwidaczniającym się na poziomie czysto zewnętrznych analogii, czyli „powinowactw” – jak chciał William Rubin. Tworzy go bardzo złożony zespół wyobrażeń i tęsknot zakodowanych w modelu nowoczesnej kultury, jakim poddawali się zarówno artyści reprezentujący awangardę, jak również krytycy, historycy sztuki i badacze kultury, a także organizatorzy wystaw. Na owe wyobrażenia składały się zmitologizowane obrazy plemiennej Afryki, Oceanii, Ameryki i Azji, stanowiące wytwór nowoczesnej kultury. Prymitywizm wyrażał się równolegle w jednostronnych relacjach przedstawicieli europejskiej awangardy wobec plemienności – czyli sztuki i kultury plemiennej – opartych na wspomnianych mitach, wyobrażeniach lub obrazach. Te relacje, jak zobaczymy w kolejnych częściach książki, będą bardzo zróżnicowane.

Źródłem awangardowego prymitywizmu było niewątpliwie urzeczenie sztuką plemienną, najpierw afrykańską, tak odmienną od europejskiej, oparte na emocjonalnym doświadczeniu jej niezwyklej tajemniczości, czego jednym ze świadectw stała się znana wypowiedź Pabla Picassa, zamieszczona przez Malraux w *Głowie z obsydianu*. Pierwszym świadectwem awangardowego prymitywizmu było więc inspirowanie się estetyką masek i rzeźb plemiennych. Klucz do takiego rozumienia prymitywizmu tkwi zapewne w samym słowie *prymitywizm*. Rzeczownik *prymitywizm* możemy potraktować jako znak, którego referencją jest czasownik *prymitywizować*, co w słownikowym ujęciu oznacza upraszczać, czyli ujmować coś w sposób prymitywny. Wzorem tak rozumianego prymitywizowania była sztuka plemienna. Prymitywizowanie polegało na usiłowaniu uzyskania poetyki porównywalnej do tej, jaką charakteryzowały się dzieła plemienne. Problemy dotyczące prymitywizmu i tym samym prymitywizowania na tym jednak się nie kończą. Można stwierdzić, że dopiero tutaj się zaczynają.

Prymitywizowanie miało prowadzić tam, gdzie tkwiły źródła sztuki plemiennnej, uchodzącej za egzemplifikację sztuki „pierwotnej”, czyli „źródłowej” – pierwszej. To, co traktujemy jako dziedzinę sztuki, w społecznościach plemiennych postrzegano jako świadectwo objawienia i ściśle łączono z rytuałem religijnym, powiązaniem z rozległą rzeczywistością wyobrażeń, przeżyć i emocji. Wiedza nowoczesnych artystów na ten temat na ogół była niewielka, dlatego owe religijne związki częściej były przeczuwane niż w sposób jednoznaczny konceptualizowane. Ksawery Piwocki, pisząc o sztuce afrykańskiej, ujmował to następująco: „wyraźny w sztuce naszej [czyli europejskiej – A.K.] wpływ plastyki afrykańskiej, występujący od początków XX wieku, ogranicza się jakby do manipulowania na oślep fascynującymi kształtami, pod które podkłada się niekiedy jakieś przeczuwane tajemnice, jakby echa dawno już zamierzchłych i gruntowanie zapomnianych ludzkich najpierwotniejszych przeżyć”<sup>65</sup>. Prymitywizowanie miało więc prowadzić do czegoś pierwotnego, czyli źródłowego, czego istnienie dawało się odczuć bardziej emocjonalnie niż poznać w sposób racjonalny. Wydaje się więc, że prymitywizm, obok wspomnianej wcześniej aksjologii, jest również „dzieckiem” tęsknoty za jakimś trwałym punktem odniesienia, za trwałym „pierwotnym” porządkiem rzeczywistości, który niejako na oczach artystów ulegał rozpadowi.

65 Ksawery Piwocki, *Sztuka ludów Afryki*, w: Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1988, s. 403.

### III

## SZTUKA PLEMIENNA I KUBISTYCZNA „REWOLUCJA”

### INNY W EUROPIE

#### Inny w sztuce europejskiej

„Odkrywanie” sztuki plemienną przez artystów miało wiele korzeni. „Dziki” człowiek, który pojawił się w europejskiej wyobraźni wraz z odkryciem Ameryki, jest tylko jednym z przykładów konceptualizacji Innego. Niemal regułą było jednak, że ów Inny uchodził za kogoś gorszego, w związku z czym należało go najpierw podbić, ujarzmić lub nawrócić, a dopiero na końcu – poznać. Jego idea w znacznej mierze zdaje się więc wyrastać z ekspansywności kultury europejskiej, wyrażającej się najpierw w sferze religijnej, o czym świadczą mogą średniowieczne wyprawy krzyżowe i działalność misyjna Kościoła rzymsko-katolickiego w epoce nowożytnej. Ekspansywność ujawniła się także na płaszczyźnie handlowej, terytorialnej, militarnej, a także artystycznej i nawet naukowej, czego dowodzić może rozwój etnografii, etnologii i antropologii kulturowej.

Jedno z pierwszych i nadzwyczaj wymownych wyobrażeń Innego w sztuce europejskiej odnajdziemy już w rzeźbie romańskiej. W wielkim portalu zachodnim kościoła św. Magdaleny w Vézelay, uchodzącego w wiekach średnich za najważniejszy ośrodek kultu św. Magdaleny – tutaj swój początek miały druga i trzecia wyprawa krzyżowa – przedstawionemu Rozesłaniu Apostołów z tronuującym Zbawicielem towarzyszą wyobrażenia przedstawicieli wielu ludów pogańskich. Wśród nich znajdziemy fantastycznych Psiogłowych, którzy ponoć warczeli i szczekali, a także Wielkouchych, Pigmejów i Jednostopych. Od połowy XIV wieku Inny – zwykle jest to Afrykanin – pojawia się w sztuce Zachodu jako jeden z trzech Mędrców przybyłych ze Wschodu, by oddać cześć Dzieciątku. Ilustracją może być tu między innymi słynny *Pokłon Trzech Króli* Hieronima Boscha z Muzeum Prado. Od XVI wieku pojawia się coraz częściej nowy wizerunek Innego, również Afrykanina: jest to służący w przedstawieniach klas wyższych.



Jeden z przykładów wyobrażeń Innego reprezentować może półnagi Turek tratowany przez Jana III Sobieskiego siedzącego na koniu, tak jak to przedstawił Franciszek Pinck w pomniku wyrzeźbionym z polecenia Stanisława Augusta Poniatowskiego, ustawionym w warszawskich Łazienkach Królewskich. Z czasem obiektem zainteresowania coraz częściej staje się człowiek „dziki”. Ilustrować to mogą na przykład freski autorstwa Johanna Wenzela Bergla, namalowane wewnątrz letniego pawilonu wybudowanego w ogrodach benedyktyńskiego klasztoru w Melku nad Dunajem na przełomie lat 1763–1764. Bergl zobrazował w nich egzotyczne morskie wybrzeża zaludnione mieszkańcami wszystkich kontynentów. Na jednej ze ścian widzimy cztery postaci: Afrykankę, dwóch Indian w pióropuszcach i Azjatę w turbanie, przedstawionych na tle egzotycznej roślinności, z koszem pełnym egzotycznych owoców na pierwszym planie. Inny został tutaj wpisany w estetykę malarstwa europejskiego epoki baroku. Przykładem nowego wyobrażania Innego może być znajdujący się w Luwrze *Portret czarnoskórej kobiety* autorstwa Marie Guillemine Benoist z 1800 roku, będący przedstawieniem półnaktki tytułowej czarnoskórej kobiety, która została ujęta w ikonograficznym schemacie dotychczas jednoznacznie kojarzonym z przedstawieniami kobiet rasy białej.



Johann W. Bergl, fragment fresków we wnętrzu pawilonu ogrodowego w klasztorze w Melku nad Dunajem, 1763–1764.  
Fot. Andrzej Kisielewski

W końcu XVIII wieku handel niewolnikami jest już szeroko rozwinięty i staje się jednym z wątków w malarstwie romantyków. Jego zapowiedź można zobaczyć w rycinie Williama Blake’a, przedstawiającej czarnego niewolnika powieszonoego za żebro (1792), a przykład realizacji w znanym obrazie Williama Turnera *Statek niewolników* (1840, Muzeum of Fine Arts, Boston). Uderza półabstrakcyjny charakter tego ostatniego dzieła, w którym przedstawione realistycznie detale przydają mu niezwykłej dramaturgii. Grozę krwawego zachodu słońca i wzburzonych fal zwiększa widoczna u dołu urwana noga czarnoskórego niewolnika z obręczą i łańcuchem, dookoła której kłębią się ryby. Innym przykładem interpretacji tego wątku może być obraz François’a Biarda zatytułowany *Handel niewolnikami* (1840), przedstawiający dosłownie cały dramatyzm tego haniebnego procederu.

Jednym z bardziej widocznych wątków w twórczości romantyków staje się chęć powrotu do czegoś pierwotnego. Na przykład w obrazach Gaspara Davida Friedricha pojawia się on w formie przedstawienia samotnego człowieka, zawieszonoego w „prześwicie” pomiędzy Ziemią a Niebem. Romantyczna tęsknota za „pierwotnością” łączy się również z fascynacją Innym i rzeczywistością, w jakiej on żyje, co uwidacznia się między innymi w egzotycznych wizjach Orientu z Arabami i haremami pojawiających się w malarstwie Jeana-Auguste’a Ingres’a i Eugène’a Delacroix. Można tutaj przypomnieć Afrykani na zabijającego konia w *Śmierci Sardanapala* Delacroix czy egzotyczne kobiety w *Łażni tureckiej* Ingres’a. W zaskakująco odmienną rolę zostaje przedstawiony Inny w *Tratwie Meduzy* Theodore’a Gericault. Nie jest to już okrutny „dziki”, lecz czarnoskóry członek załogi tratwy, jeden z rozbitków, który stojąc na przodzie wypatruje ratunku.

Historia Innego w sztuce europejskiej jest bardzo długa. Przypomnijmy jeszcze akademickie, salonowe i zwykle zawierające dużą dozę erotyki obrazy Jeana-Léona Gérôme’a. Przypomnijmy również *Olimpię* Edwarda Maneta z czarnoskórą służącą, która podaje kwiaty bohaterce obrazu, tytułowej Olimpii. Inny, który wkracza do sztuki europejskiej najpierw jako poganin, następnie jako Mędrzec, później służący, w XVIII i XIX wieku jest też przedstawiany jako człowiek żyjący w bezpośrednim kontakcie z naturą. Jednym z wielu przykładów tego ostatniego wyobrażenia może być Indianin żyjący w idyllicznych krainach Dzikiego Zachodu – z górami i czystymi rzekami, często przedstawiany w malarstwie amerykańskim, między innymi w obrazach Alberta Bierstadta.

Na końcu przywołajmy „rajskie”, przesycone erotyką sceny malowane przez Paula Gauguina na wyspach Polinezji. Twórczość artysty zwyczajowo już uchodzi za fakt początkujący zjawisko prymitywizmu w sztuce nowocze-

snej. Wydaje się jednak, że wpływ sztuki plemiennej na jego malarstwo i rzeźbę jest chyba przeceniany. Znacznie większe znaczenie w jego malarstwie miały inspiracje sztuką egipską, perską, kambodżańską, jawańską, których jednak nie można nazwać plemiennymi; na przykład malując swoje słynne postaci Tahitanek, artysta inspirował się malarstwem egipskim i rzeźbą jawańską. Te zdecydowanie nieplemienne źródła silniej oddziaływały na malarstwo Gauguina niż te, które nazywano „prymitywnymi”. Twórca raczej w ograniczony sposób interesował się sztuką społeczności żyjących na wyspach Pacyfiku, w związku z czym w niewielkim stopniu wpłynęła ona na jego twórczość. Traktował ją raczej jako repozytorium symboli lub dekoracyjnych artefaktów niż źródło inspiracji<sup>1</sup>.

Wydaje się, że prymitywizm w przypadku twórczości Gauguina należy rozpatrywać nie tyle w płaszczyźnie formalnych inspiracji sztuką plemienną, co raczej w jego postawie wyrażającej się w życiowych wyborach, decyzjach i działaniach, a także wyobrażeniach, jakie do tych wyborów i działań go skłaniały. Są one dowodem siły oddziaływania swoistych obrazów „prymitywu”, jak również obrazów lub mitologii pierwotności związanych z „rajską” rzeczywistością antypodów – rajem erotycznego spełnienia, wolności i bezpośredniego kontaktu z naturą. Są to mitologie lub obrazy o cechach bez wątpienia artystycznych, mające charakter poetycki, co jest warunkiem konstytutywnym sztuki jako takiej. Dodajmy również, że Gauguin niewątpliwie bardzo przyczynił się do „odkrycia” sztuki plemiennej przez artystów paryskich.

### Ludzkie zoo, czyli spektakle „dzikości”

„Dzikości” i „prymitywu” nie trzeba było szukać na antypodach; w różnych postaciach uobecniał się on w miastach europejskich, co zaczęło się bardzo dawno. Krzysztof Kolumb przywiózł do Europy siedmiu Indian, porwanych w Ameryce po to, aby ich pokazywać w charakterze ciekawostek w różnych miejscach. W szesnastym stuleciu prezentowanie indiańskich niewolników było w Europie często praktykowane. Organizowano wtedy również publiczne widowiska, na które składały się na przykład występy gladiatorów, przemarsze słoni, udawane bitwy morskie i parady egzotycznych jeńców. Budowano naturalnej wielkości imitacje wiosek indiańskich, które

1 Kirk Varnedoe, *Gauguin*, w: „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, katalog wystawy, ed. by William Rubin, Museum of Modern Art, New York 1994, s. 179 i nast.

zamieszkiwali prawdziwi Indianie, przedstawiając tańce i sposoby walki<sup>2</sup>. Podobne spektakle później, w XIX i XX wieku, były stale obecne w największych miastach europejskich.

Istotną rolę w kształtowaniu zjawiska prymitywizmu odegrały wielkie wystawy światowe. Można było na nich obejrzeć między innymi żywe zwierzęta sprowadzane z krajów kolonialnych, obok których niejednokrotnie prezentowano również „dzikich” ludzi – ku ucieście żądnych zabawy zwiedzających, podrzucających im jedzenie i różne drobiazgi. Tego rodzaju ludzkie ogrody zoologiczne w istocie nie pozwalały na poznanie Innego i jego kultury. Służyły jedynie rozrywce – nakierowane na pokazywanie tego co rzadkie, dziwne, odmienne i niezwykle. Idea ludzkiego zoo z czasem uległa modyfikacji, uzewnętrzając się w formie „autentycznych” wiosek trybalnych, rekonstruowanych na przykład w centrum Paryża w ramach kolejnych wystaw światowych.

Przykładem spektaklu „dzikości” stała się słynna Wystawa Światowa zorganizowana w Paryżu w 1889 roku, mająca charakter swoistej prezentacji francuskich pragnień. Francja w tym czasie była jeszcze krajem zdecydowanie rolniczym z przewagą ludności wiejskiej. Wystawa stanowiła jednak wielki pean – niemal futurystyczny – na cześć industrializacji. Najbardziej spektakularnymi obiektami stały się na niej: Galeria Maszyn zaprojektowana przez Ferdinanda Duterta i Victora Contamina oraz słynna wieża zaprojektowana przez Gustawa Eiffla. Galerię Maszyn rozebrano w 1909 roku, natomiast wieża pozostała, stając się charakterystycznym elementem panoramy Paryża. Wystawa dzięki swojej propagandowej wymowie miała służyć kreowaniu obrazu postępującego rozwoju przemysłowego Francji, co stanowiło przejaw rywalizacji z Wielką Brytanią i Niemcami. Istotnym narzędziem w kreowaniu takiego obrazu Francji stały się wystawy powszechne, organizowane już wcześniej: w latach 1855, 1867 i 1878, na których w spektakularny sposób eksponowano maszyny stanowiące symbole przemysłu ciężkiego<sup>3</sup>.

- 2 Adam Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu*, przeł. Tomasz Sieczkowski, Alicja Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 25.
- 3 Tim Benton, *Exhibiting modernity: the 1889 Universal Exhibition and the Eiffel Tower*, [w:] *The Challenge of the Avant-Garde*, ed. by Paul Wood, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University 1999, s. 156. Na temat organizowanych w Paryżu wystaw światowych zob. również: Peter Martyn, *Paryskie wystawy powszechne i międzynarodowe jako odzwierciedlenie światowego statusu stolicy Francji od połowy XIX wieku do pierwszych dekad XX wieku*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna Sosnowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007, s. 10 i nast.

Wystawa z 1889 roku miała nie tylko wymowę propagandową, ale również ideową, ponieważ służyła także zilustrowaniu ówczesnej wizji dziejów. Zaprezentowano na niej obraz historii ludzkości opartej na idei ewolucji – od „dzieciństwa” człowieka aż po „dojrzały” stan cywilizacji. W ramach wystawy przygotowano między innymi prezentację różnych typów domów z wielu stron świata. Wśród nich znalazły się „prymitywne” zabudowania afrykańskich wsi (*villages nègre*) „zamieszkałe” przez czterystu rdzennych mieszkańców Czarnego Łądu, którzy uchodzili za jedną z głównych atrakcji wystawy, zwiedzający bowiem mogli ich podziwiać w życiu „codziennym”. Przy tej okazji prezentowano także plemienne rzeźby i rzemiosło. W Galerii Maszyn można było z kolei obejrzeć przykłady najnowszych rowerów, spektakularny pokaz oświetlenia elektrycznego, fonograf Edisona, telefon i wiele innych wynalazków. O skali przedsięwzięcia, jaką była wystawa zorganizowana w 1889 roku, może świadczyć fakt, że odwiedziło ją ponad 32 miliony ludzi<sup>4</sup>.

Na wystawie „dzikość” – powołaną i wykreowaną w ramach nowoczesnego światooobrazu i sprowadzoną do postaci spektaklu – zaprezentowano jako opozycję do cywilizacji technicznej. Tego rodzaju pokazów odbyło się więcej. Jednym z nich stała się etnograficzna prezentacja zorganizowana w ramach Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1900 roku, którą zwiedziło wielu późniejszych reprezentantów awangardy. Byli wśród nich, najprawdopodobniej, Picasso, na pewno włoski futurysta Carlo Carrà i wielu przyszłych surrealistów. Na wystawie znalazł się pałac optyki, pałac elektryczności, hala maszyn i inne podobne wyznaczniki industrializmu. Oddzielnie, na specjalnie wydzielonym terenie przed Pałacem Trocadéro, prezentowano kolonie francuskie. Wybudowano tu między innymi repliki wioski z Dahomeju i Konga, które zasiedlono Afrykanami specjalnie sprowadzonymi ku rozrywce zwiedzających. Można było też obejrzeć makietę wioski tunezyjskiej wraz z jej mieszkańcami ubranymi w narodowe stroje, jak również zaaranżowany, egzotyczny pejzaż Indii z wypchanymi zwierzętami. Ważnym uzupełnieniem tego rodzaju atrakcji były z perspektywy zwiedzających stoiska handlowe. Dodajmy, że nieco dalej, przed Grande Palais, ustawiono na postumencie rzeźbę przedstawiającą naturalnej wielkości siedzącego na koniu Indianina – z ręką wyciągniętą w geście pozdrowienia, z pióropuszem na głowie zwieńczonym rogami bawołu.

Przykładem spektaklu „dzikości” była również Wystawa Kolonialna (*Exposition Coloniale*) zorganizowana w 1907 roku w podparyskiej miejscowości Vincennes. Zrekonstruowano na niej naturalne warunki, z którymi

4 Peter Martyn, *Paryskie wystawy...*, dz. cyt., s. 13.



można było zetknąć się w koloniach francuskich w Azji, Afryce i Oceanii, wraz z najbardziej charakterystycznymi budowlami i elementami otoczenia, w jakich żyli rdzenni mieszkańcy tych rejonów. Wystawa stanowiła pokaz oddzielnych egzotycznych wiosek – „zamieszkiwanych” przez cały czas jej trwania, od maja do października – reprezentujących wszystkie zakątki francuskiego imperium: Indochiny, Madagaskar, Sudan, Tunezję, Maroko i inne.

Przypomnijmy jeszcze, przywoływaną już tu kilka razy, głośną Międzynarodową Wystawę Kolonialną, zorganizowaną w podparyskiej miejscowości Vincennes (1931 rok). Był to rodzaj parku tematycznego dotyczącego kolonialnej wspaniałości Francji, w którym znalazły się pawilony poświęcone wszystkim koloniom francuskim. Można było tu zobaczyć na przykład pawilon Algierii, Togo i Kamerunu, Somalii, Libanu, Gwadelupy, Gujany, Indochin, Laosu, Kambodży, Martyniki, Madagaskaru, Maroka, Nowej Gwinei, Tunisu itd. Najbardziej spektakularną budowlą na wystawie stała się naturalnej wielkości makietą słynnej kambodżańskiej świątyni Angkor Wat. Zwiedzający mogli również podziwiać rekonstrukcje plemiennych wiosek – na przykład makietę „typowej” wsi z Oceanii – i zamieszkujących je autentycznych krajowców, specjalnie przywiezionych z antypodów. Wielką atrakcją wystawy stał się również trzypółhektarowy ogród zoologiczny, zorganizowany przez znanego niemieckiego przedsiębiorcę Carla Hagenbecka, w którym na olbrzymich wybiegach przechadzały się słonie, lwy, żyrafy, małpy, antylopy, zebry itd.<sup>5</sup> Była to w istocie prezentacja obrazu świata w niezwykle zagęszczeniu, sprawdzonego do dającej się łatwo objąć miniaturki.

Tego rodzaju zagęszczenie i zminiaturyzowanie charakteryzowało między innymi wystawy kolonialne odbywające się w Londynie. Na wystawie zorganizowanej w 1908 roku, obok wielkich przeszklonych hal mieszczących prezentacje o charakterze industrialnym, wybudowano również makietę wiosek plemiennych pochodzących z różnych stron świata – między innymi z Dahomeju, Somalii, Senegalu, które sąsiadowały z wsiami irlandzką i szkocką. Trzy pierwsze z wymienionych zasiedlono specjalnie zorganizowanymi grupami czarnoskórych „mieszkańców”, *nota bene* reprezentujących różne społeczności z Afryki i Cejlonu, zawodowo trudniących się tego rodzaju występami<sup>6</sup>. Pomiędzy „wsiami” można było przemieszczać się kolejką, co metaforycznie

5 Sylvain Ageorges, *Sur les traces des Expositions universelles. 1855 Paris 1937*, Parigramme, Paris 2006, s. 148.

6 Annie E. Coombes, *Ethnography and the formation of national and cultural identities, w: The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, ed. by Susan Hiller, Routledge, London and New York 2003 (pierwsze wydanie – 1991), s. 192.

oznaczało podróż z jednego zakątka świata do innego. Zarówno europejskie, jak i plemienne wsie były tu prezentowane jako przejawy „prymitywu”.

Spektakularne wystawy światowe były w istocie przedstawieniem świata jako obrazu lub światoo obrazu, jeśli użyjemy tutaj znanej kategorii Martina Heideggera. Na tego rodzaju spektakle, obok wystaw światowych i prezentacji w ogrodach zoologicznych, składały się również sławne panoramy, dioramy i fotoplastikony. Możemy tu wspomnieć jeszcze o prezentacjach egzotyki, ale jednak nie „dzikości”, w kinematografie. Wróćmy do wystaw światowych. Timothy Mitchell, analizując w swojej książce sposoby prezentacji Egiptu na wystawach światowych, zwraca uwagę na ich trzy zasadnicze i niezwykle wyraziste cechy. Pierwszą z nich był pozorny realizm prezentowanych eksponatów<sup>7</sup>. Domy okazywały się replikami, wioski makietami, a wynajęci mieszkańcy często jedynie udawali, że są autentycznymi mieszkańcami. Drugą cechą było organizowanie wystaw wokół jednego centrum, zazwyczaj w środku miast. Wieża Eiffla, usytuowana w centrum Paryża, stawała się w tym momencie swoistą *axis mundi*. Mitchell podkreśla, że Paryż w XIX wieku, uchodząc za stolicę zachodniego świata, stanowił jednocześnie centrum imperialne. Na wystawie światowej w 1889 roku pawilony Francji znajdowały się w centrum Pól Marsowych, gdzie zorganizowano ów spektakl. Środek wystawy, będący jednocześnie środkiem miasta i postrzegany jako środek świata, był wspólny. Niezwykły realizm tego rodzaju spektakli powodował, że obca kultura w istocie była zamieniana w przedmiot. Mitchell zwraca uwagę na komercjalizację wystaw, które coraz bardziej upodabniały się do komercyjnej maszyny, jaką stanowiło miasto. „Wystawy światowe są celami pielgrzymek do fetysza towaru” – pisał Walter Benjamin<sup>8</sup>. Na wystawach można było kupić wiele egzotycznych towarów, zaczynając od egzotycznego pieczywa, poprzez nargile, ceramikę, elementy wystroju wnętrza, aż po wyroby ze złota, srebra czy kości słoniowej. Mitchell podkreśla, że wystawy, rzekomo pokazując zewnętrzny wygląd na przykład egzotycznych wioszek, w istocie były częścią wewnętrznej przestrzeni wielkiego miasta i stanowiły przedłużenie handlowych pasażów – zwykle niewiele się od nich różniąc. Sam pasaż, podobnie jak wystawa światowa, stawał się światem w miniaturze. Mitchell zauważa, że taka zminiaturyzowana rzeczywistość znajdowała swoje przedłużenie poza obszarem wystawy. Nie ma więc realnego świata, „są jedynie kolejne modele

7 Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przeł. Ewa Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001, s. 21 i nast.

8 Walter Benjamin, *Paryż, stolica XIX wieku*, w: tegoż, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 37.



i reprezentacje rzeczywistości”<sup>9</sup>. Rzeczywistość stawiała się w związku z tym synonimem powszechnego porządku i zorganizowania. Świat z perspektywy Zachodu dzielił się na rzeczywistość czystych reprezentacji i na rzeczywistość „realną”, na wystawy i rzeczywistość zewnętrzną, na porządek kopii i porządek „oryginałów”.

Tego rodzaju podziały odnajdziemy nie tylko na wystawach światowych. Na początku XX wieku rdzennych mieszkańców antypodów można było obejrzeć również w cyrkach. Znany przedsiębiorca z Hamburga, Carl Hagenbeck, zajmujący się prowadzeniem cyrków objazdowych, a także chwytaniem i dostarczaniem do ogrodów zoologicznych dzikich zwierząt, zatrudnił w swoim przedsiębiorstwie mieszkańców całej wioski indiańskiej, których zaprezentował między innymi w dreźnieńskim ogrodzie zoologicznym w kwietniu 1905 roku. W znanym w całej Europie cyrku Sarrasaniego można było z kolei zobaczyć Indian, chińskich akrobatów i tancerzy ze świątyni syngaleskiej. Tego rodzaju spektakle stanowiły – służąc głównie rozrywce, bo ich cel poznawczy można poddać w wątpliwość – jedno z istotnych źródeł wyobrażeń na temat egzotyki trybalnej. Ich uzupełnieniem stawała się prasa popularna. Była ona poddana, jak pisała Patricia Leighton, ciśnieniu różnego rodzaju obiegowych stereotypów, opinii i fantazji na temat egzotycznych rejonów świata, a także interesów politycznych<sup>10</sup>. Zamieszczano w niej pełne egzotyki opowieści i relacje żołnierzy, misjonarzy i odkrywców, dodatkowo pobudzając wyobraźnię czytelnika fantastycznymi ilustracjami. Podróżnicy, którzy wracali z Afryki, przywozili ze sobą ekscytujące opowieści o animizmie, ofiarach z ludzi, kanibalizmie, kształtując w ten sposób przerażający obraz mieszkańców Czarnego Łądu jako dzikich i niebezpiecznych istot. Egzotyka plemienna uobecniała się w Europie również w inny sposób. W latach dwudziestych jednym z jej przejawów stała się moda na jazz, który w Paryżu uchodził za jeden z ważniejszych symboli nowoczesnej, zmechanizowanej i zurbanizowanej Ameryki. Jednocześnie postrzegano go jako połączenie tego, co „prymitywne” – dzięki afrykańskim źródłom – z tym, co stanowiło synonim nowoczesności<sup>11</sup>.

9 Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, dz. cyt., s. 28.

10 Patricia Leighton, *Colonialism, l'art nègre, and Les Demoiselles d'Avignon*, w: *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, ed. by Christopher Green, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 82 i nast.

11 Por. Nancy Berman, *Primitivism and the Parisian Avant-Garde, 1910–1925*, McGill University, Montreal 2001, rozdz. *La Creation deu Monde: Jazz and the Post-war Avant-garde*, s. 159 i nast.

## AWANGARDOWI ARTYŚCI „ODKRYWAJĄ” SZTUKĘ PLEMIENNĄ

„Okolo roku 1910 Picasso wraz ze swoimi kompanami nagle intuicyjnie rozpoznali, że «prymitywne» obiekty są w rzeczywistości robiącą duże wrażenie «sztuką». Zaczęli je zbierać, naśladować i ulegli działaniu owych obiektów. Własne prace artystów wydają się dziwnie przypominać te niezachodnie formy, nawet jeśli nie znalazły się pod ich bezpośrednim wpływem. Nowoczesność i prymitywizm prowadzą rozmowę, która toczy się pomiędzy różnymi wiekami i kontynentami” – pisał James Clifford<sup>12</sup>. Tego rodzaju legenda o narodzinach awangardowego prymitywizmu powtarza się niczym refren. Oto inny przykład: „Autentyczna sztuka prymitywna «wynaleziona» została u progu XX stulecia, a jej rzeczywistymi odkrywcami byli nie badacze przemierzający morza i dżungle, ale artyści, którzy odwiedzali targowisko osobliwości oraz paryskie Trocadéro. To oni dostrzegli ich wartość, to ich wrażliwość okazała się przełomowa”<sup>13</sup>. Tę legendę utwierdzali sami artyści. Należy jednak zauważyć, że ani Picasso, ani żaden z jego kolegów dotychczas nie wyjeżdżali do egzotycznych krajów, w związku z czym jest niezwykle znaczące, że owo „nagle” i „intuicyjne”, jak chciał James Clifford, „rozpoznawanie” obiektów prymitywnych miało miejsce właśnie na pchlim targu, w muzeum etnograficznym, na wielkiej wystawie światowej, jak również w cyrku, zoo, *variété*, a nawet – jak się okaże – w barze na półce między butelkami alkoholu. Zanim artyści odkryli maski i rzeźby plemienne, one już tam były. Wszystko wskazuje więc na to, że awangardowi artyści zaczęli „odkrywać” coś, co już wcześniej zostało odkryte. Nieustanna obecność różnych świadectw plemienności w wielkich miastach musiała intrygować. Wydaje się, że było to świadectwem dialogu, jaki prowadziły ze sobą nowoczesność i „prymityw”, o którym pisał James Clifford (użył tutaj terminu *prymitywizm*). Na czym jednak ów dialog miałby polegać, tego amerykański antropolog nie wyjaśnił.

Hans Belting komentował następująco awangardowe inspiracje formą dzieł plemiennych: „afrykańskie maski, które artyści odkryli w paryskich sklepach,

12 James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Schnajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, tamże rozdz.: *Historie plemienności i nowoczesności*, s. 206.

13 Wojciech Józef Burszta, Waldemar Kuligowski, *Jak artysta plemienny stał się idolem popkultury*, w: tychże, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005, s. 161.

uznane zostały przez nich za model ich własnej estetyki. Przy czym charakter artystyczny w sposób tak zdecydowany uwolnił się od dawnej funkcji obrazu, że z masek pozostała jedynie pusta forma, która znaczyła już tylko samą siebie. Ochocko zapomniano, że maski noszone były przez ciała, które podczas tańca zamieniały się w obrazy. Zachodnim kolekcjonerom obce było rozumienie żywego ciała jako obrazu posiadającego własne prawa<sup>14</sup>. Rzeczywistość była jednak bardziej złożona. Ową „pustą formę” można dostrzec w wielu dziełach awangardowych, w większości z nich forma plemienna była dociekliwie badana, czasami bardzo emocjonalnie odczuwana, chociaż należy zgodzić się z niemieckim historykiem sztuki, że bardzo często – ale nie zawsze – zapomniano o tym, że maski stanowiły część obrazu tworzonego wraz z ciałem. Awangardowy prymitywizm niewiele miał wspólnego z rzeczywistością społeczności trybalnych, żyjących – jak zakładano – w bezpośrednim „rajskim” kontakcie z naturą i których społeczno-kulturowe „lepszcze” tworzyły silne więzi rodzinne, wierzenia religijne i życie obrzędowe. Ową „rajską” – w mniemaniu wielu artystów – trybalną rzeczywistość kształtowały także kolonialne stosunki władzy, działania misyjne Kościoła i oddziaływanie na nią światowego systemu ekonomicznego. Jej nieodłącznymi elementami stawały się: przemoc, bieda, głód i niepewność jutra. Należy również zauważyć, że sztuka plemienna, która tak ekscytowała przedstawicieli awangardy, niejednokrotnie powstawała zgodnie z oczekiwaniami kolekcjonerów europejskich. Często inspirujące europejskich artystów maski – jednym z przykładów może być słynna maska Fang z Gabonu, przechowywana w paryskim Musée d'Art Moderne jako ikona awangardowych fascynacji – powstawały nie po to, by tworzyć wraz z ciałem jakiegokolwiek obraz. Były one seryjnymi, komercyjnymi wytworami, produkowanymi na sprzedaż świadectwami folklorystyki. W Europie za „dobre” „prymitywne” dzieła uchodziły więc często te, które przedstawiały połączenie cech ludzkich ze zwierzęcymi, co miało świadczyć o „pierwotnym” animizmie, określającym rzeczywistość ich twórców plemiennych<sup>15</sup>. Również odpowiedni stopień deformacji postaci ludzkiej był brany pod uwagę jako wyznacznik religijnej lub magicznej siły dzieła – wtedy bowiem w oczach kupujących Europejczyków świadczył bezsprzecznie o powiązaniu z mitem, religią i rzeczywistością pozazmysłową.

14 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 64.

15 Por. Daniel Miller, *Primitive art and the necessity of primitivism to art*, w: *The Myth of the Primitivism*, dz. cyt., s. 64.

Jedną z legend historii sztuki nowoczesnej stała się opowieść Maurice'a de Vlamincka o „odkryciu” sztuki afrykańskiej, które artysta sam sobie przypisywał, co – jak twierdził – miało miejsce jeszcze w roku 1904 lub, zależnie od wersji jego opowieści, w 1905. Dzisiaj zdecydowana większość badaczy przyjmuje jednak, że miało to miejsce w 1906 roku, kiedy André Derain, Henri Matisse i Pablo Picasso zaczęli „przyglądać się” sztuce afrykańskiej. Vlaminck, według własnej relacji, będąc pewnego popołudnia w Argenteuil pod Paryżem, po skończeniu malowania pejzażu przedstawiającego łódzie na Sekwanie, udał się do pobliskiego bistro i tam, podczas degustacji białego wina, dostrzegł na półce z butelkami alkoholu trzy rzeźby afrykańskie, które nieoczekiwanie objawiły przed nim swoją niezwykłą moc<sup>16</sup>. Malarz wspominał, że wiele razy zwiedzał muzeum etnograficzne w Pałacu Trocadéro wraz ze swoim przyjacielem Derainem, lecz nigdy żaden z nich nie dostrzegł w wystawionych tam eksponatach niczego ponad barbarzyńskie fetysze. W barze w Argenteuil Vlaminck długo nagabywał właściciela i w końcu udało mu się wyjść ze wspomnianymi trzema rzeźbami. Wkrótce artysta otrzymał od przyjaciela swojego ojca kilka kolejnych dzieł plemiennych. Powód tej darowizny okazał się bardzo prozaiczny – rzeźby chciała wyrzucić żona darczyńcy. W ten oto sposób kolekcja Vlamincka powiększyła się o wielką białą maskę, stanowiącą wytwór plemienia Fang z Gabonu i dwie rzeźby z Wybrzeża Kości Słoniowej.

Biała maska Fang zawisała nad łóżkiem malarza, gdzie – według jego relacji – miał ujrzeć ją André Derain, który natychmiast chciał kupić ją za 20 franków. Vlaminck jednak odmówił i dopiero kilka dni później przystał na ponowną propozycję, ponieważ tym razem cena wzrosła do 50 franków. Derain zakupioną maskę zawiesił na ścianie w swojej pracowni, gdzie mieli ją zobaczyć Picasso i Matisse, na których również wywarła ona ponoć piorunujące wrażenie. Zdaniem Vlamincka to Picasso był tym artystą, który pierwszy zrozumiał lekcję, jaką stała się obserwacja formalnych rozwiązań w sztuce Afryki i Oceanii. Efekty tej lekcji uwidoczniły się najpierw w nowej estetyce obrazów Picassa, na którą złożyło się wydłużanie form, ich spłaszczanie i komponowanie na płótnie w zupełnie nowy sposób. Uwidoczniły się również w całkowicie nowej kolorystyce, ponieważ artysta zaczął stosować w swoich obrazach jako barwy dominujące czerwień, ochry i czerń, nieomal tak, jak to czynili afrykańscy artyści tworzący swoje idole i fetysze.

16 *Portraits avant désès*, 1943, s. 105-107. Przedruk: Maurice de Vlaminck, *Discovery of African Art. 1906*, w: *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. by Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 27-28.



Maska Fang. Gabon. Drewno malowane, wys. 48 cm. Musée National Moderne, Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paryż

Wielka biała maska Fang z czasem stała się swoistą ikoną prymitywizmu i jednocześnie narodzin sztuki nowoczesnej. O jej wyjątkowym statusie może świadczyć fakt, że Ambroise Vollard zlecił odlanie jej w brązie i ten odlew nieustannie przechowywał u siebie. Oryginalna maska znalazła się w zbiorach Musée d'Art Moderne w Paryżu, a jej reprodukcje można zobaczyć w podręcznikach historii sztuki nowoczesnej. William Rubin, analizując słynną maskę, stwierdził że był to obiekt nie najwyższej jakości, który nigdy nie miał nic wspólnego z funkcjami magicznymi bądź religijnymi. Maską pochodziła z przełomu XIX i XX wieku i była przeznaczona na sprzedaż turystom europejskim<sup>17</sup>. W takim samym stopniu była świadectwem kultury plemienia Fang z Gabonu, jak i europejskiej tęsknoty za egzotyką. Zdaje się wynikać z tego wniosek, że

17 William Rubin, *Modernist primitivism. An Introduction*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, katalog wystawy, ed. by William Rubin, Museum of Modern Art, New York 1994, s. 13.



katalizatorem narodzin zjawiska prymitywizmu w sztuce awangardowej, a być może i jej samej, stał się *souvenir* przeznaczony dla turystów.

Inną wersję o „odkryciu” sztuki trybalnej przedstawił w swoich wspomnieniach André Derain, który zaczął się fascynować sztuką Afryki i równolegle sztuką Oceanii podczas zwiedzania kolekcji antropologicznej w British Museum w Londynie w 1906 roku. W liście do Vlamincka z 7 marca 1906 roku, pisząc o wrażeniach, jakie wywarła na nim sztuka Afryki, artysta zwracał uwagę przede wszystkim na jej estetykę zewnętrzną, nie wspominając nic o kontekście kulturowym<sup>18</sup>, co mogłoby świadczyć, że nie było to przedmiotem jego zainteresowania.

„Odkrycie” sztuki afrykańskiej miało jeszcze inny przebieg w relacji Henri Matisse’a. Malarz, chodząc często wzdłuż Rue de Rennes w Paryżu, miał sklep z niezwykle intrygującą wystawą z różnymi osobliwościami, między innymi rogami słonia i małymi figurkami pochodzącymi z Afryki. Te ostatnie zainteresowały Matisse’a ze względu na język rzeźbiarski, tak odmienny od europejskiego, a jednocześnie bliski sztuce egipskiej. O ile rzeźba europejska zwykle stanowiła próbę przedstawienia ludzkiej postaci z uwzględnieniem jej anatomicznej poprawności, z jej cielesnością i muskulaturą, to rzeźby afrykańskie charakteryzowały się „prawdą” materiału i niezwykłą ekspresją formy. Matisse zwykł zatrzymywać się przed tą wystawą i przyglądać się prezentowanym na niej rzeźbom. Pewnego dnia wszedł jednak do środka i kupił jedną z nich za 50 franków. Następnie zaszedł z nią do apartamentu Gertrudy Stein, gdzie podczas prezentacji zakupu nadszedł Picasso. To był moment – według Matisse’a – kiedy Picasso miał uświadomić sobie wyjątkowość rzeźby afrykańskiej. Matisse wspominał również o wielkiej masce Vlamincka, która stała się obiektem zainteresowania licznej grupy malarzy paryskich<sup>19</sup>.

## Pierwsze inspiracje sztuką plemienną

„Odkrycie” sztuki afrykańskiej najbardziej uwidoczniło się w ostatniej fazie fowizmu i miało różny wpływ na twórczość przywołanych wyżej arty-

18 André Derain, *Lettres à Vlaminck*, Flammarion, Paris 1955, s. 196-197. Przedruk: André Derain, *Early encounter with African Art*, w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 29.

19 Maszynopis z dziewięcioma wywiadami z Henri Matisse’em, przeprowadzonymi przez Pierre’a Courthiona w 1941 roku. Archives of the History of Art, Getty Center for the History of Art and Humanities, Los Angeles, s. 54. Przedruk: Henri Matisse, *First Encounter with African Art. 1906*, w: *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, dz. cyt., s. 31.

stów. Vlamincka intrygowała, jak się wydaje, przede wszystkim szczególnego rodzaju prostota jej formy. Wpływ sztuki plemiennnej nie zawsze był efektem bezpośrednich inspiracji. W niektórych wypadkach pośrednikiem okazywała się twórczość Gauguina. W roku 1906 odbyła się w Paryżu, w ramach Salon d'Automne, wielka retrospektywna wystawa twórczości artysty, na której zaprezentowano wiele jego dzieł z okresu polinezyjskiego – rzeźb, obrazów i drzeworytów. Twórczość mistrza z Pont Aven, zwłaszcza rzeźbiarska, silnie oddziaływała na wyobraźnię Deraina, czego świadectwa odnajdziemy przede wszystkim w jego rzeźbie. Derain, inaczej jednak niż Gauguin, tworzył głównie w kamieniu, poddając się naturalnej poetyce materiału, w tym również eksponując chropowatość jego powierzchni, co zdecydowanie wzmacniało wrażenie „prymitywności” rzeźby. Jednym z pierwszych świadectw prymitywizmu w twórczości rzeźbiarskiej artysty jest akt zatytułowany *Stojąca kobieta* (zaginiony, znany jedynie z fotografii<sup>20</sup>), który powstał w 1906 lub 1907 roku; jest to kamienna bryła o archaicznej prostocie, przy tym niezwykle dekoracyjna, wzięwszy pod uwagę jej zewnętrzny profil. Dzieło, przypominające grecką kariatydę, kojarzy się jednocześnie z rzeźbą indyjską, jak również afrykańską i z wysp Oceanii. Kształt głowy *Stojącej kobiety* pozwala z kolei na porównania zarówno z rzeźbą archaicznej Grecji, jak i z posiadaną przez artystę maską Fang<sup>21</sup>.

Jedną z najbardziej znanych rzeźb Deraina jest *Przykucnięta postać* z 1907 roku, którą, jak się często przyjmuje, inspirował się Constantin Brâncuși, tworząc swój słynny *Pocałunek*. Dzięki blokowej zwartości i geometryzacji, jak również sposobowi ujęcia niektórych detali – na przykład geometryzacji nienaturalnie powiększonych złączonych rąk – dzieło Deraina było porównywane z rzeźbą z Markizów, często łączono je również z rzeźbą Gauguina. Jack Flam stanowczo jednak odmawia rzeźbie jakichkolwiek związków z rzeźbą trybalną, wskazując rzeźbę Azteków jako najbardziej prawdopodobne źródło inspiracji<sup>22</sup>.

Stwierdzenie obecności świadectw bezpośrednich inspiracji sztuką plemienną w malarstwie Deraina jest trudne. Wątek prymitywizmu pojawia się najpierw w obrazie zatytułowanym *Taniec*, namalowanym na przełomie 1905 i 1906 roku (olej, tempera, płótno, 179,5 × 228,6 cm, własność prywatna<sup>23</sup>),

20 Por. reprodukcję: Jack D. Flam, *Matisse and the Fauves*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. *Affinity of the Tribal...*, katalog wystawy, dz. cyt., s. 216.

21 Tamże, s. 218.

22 Tamże.

23 Reprodukcja: tamże, s. 217.



w którym widzieć należy przede wszystkim reakcję na malarstwo Gauguina. W malarskiej stylistyce dzieła odnaleziono jednak świadectwa różnych inspiracji. Zdaniem Jacka Flama, postać kobieca z prawej strony dzieła Deraina ma wiele wspólnego z podobnymi przedstawieniami w obrazach Gauguina, który tworząc je, inspirował się sztuką wschodnioazjatycką<sup>24</sup>. Poza wspomnianej postaci została zapożyczona, według Flama, bezpośrednio z przedstawienia Afrykanki z prawej strony *Kobiet algierskich* Delacroix. Z kolei przedstawienie postaci kobiecej z lewej skrajnej strony obrazu Deraina miało być inspirowane – świadczyłyby o tym układ ciała i wirujące, linearnie ujęte formy draperii – rzeźbą romańską. Najbardziej prawdopodobnym pierwowzorem wydaje się być znana figura Izajasza z Souillac. Trudno jest więc mówić o wpływie sztuki trybalnej. Świadectwa prymitywizmu można natomiast stwierdzić w obrazie zatytułowanym *Kąpiące się* z 1908 roku (olej, płótno, 179,4 × 231,7 cm, Národní Galerie, Praga). Dzieło zdaje się być inspirowane malarstwem Paula Cézanne’a, wzięwszy pod uwagę geometryzację przedstawionego w nim świata, a także charakter wydłużonych postaci i ich specyficzny układ. Tematem obrazu jest pięć schematycznie ujętych nagich postaci kobiecych na tle natury. Ich uproszczone, zgeometryzowane głowy pozwalają na doszukiwanie się podobieństw z maskami afrykańskimi. Obraz jest jednak, podkreślimy, przedstawieniem typowo europejskiego motywu. Nawet jego poetyka, jak wspomniano, zdaje się być inspirowana bardziej malarstwem Cézanne’a niż sztuką afrykańską. Można zatem najwyżej posłużyć się tu ryzykowną kategorią „powinowactw”, wskazując na bliskość dzieła Deraina ze sztuką plemienną jedynie na tak określonej płaszczyźnie.

Jednym ze świadectw inspiracji plemiennych w malarstwie fowistów jest obraz Maurice’a de Vlamincka *Kąpiące się*, datowany na 1907 lub 1908 rok (olej, płótno, 89 × 116 cm, kolekcja prywatna, Szwajcaria<sup>25</sup>), przedstawiający pejzaż ze schematycznie namalowanymi nagimi kobietami. Twarze dwóch z nich są uderzająco podobne do maski Fang, którą artysta wcześniej odsprzedał Derainowi. Są podobnie linearne, zgeometryzowane i „czyste” w swojej prostocie. Dodajmy, że w 1906 roku Derain zaprzyjaźnił się z Picassem i odtąd pozostawał z nim w stałym kontakcie, podobnie jak z pozostałymi artystami z Bateau-Lavoir. Idea prymitywizmu była więc już znana w szerszym kręgu artystów.

24 Tamże, s. 219.

25 Reprodukacja w: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1986, s. 93; Jack D. Flam, *Matisse and the Fauves*, dz. cyt., s. 213.

Najwyrazistsze świadectwa wpływu sztuki plemiennnej znajdziemy w twórczości Henri Matisse'a. W 1906 roku artysta odwiedził Afrykę i to zapewne w znacznym stopniu przyczyniło się do tego, że zaczął kolekcjonować maski i rzeźby trybalne. Nie jest więc zapewne przypadkiem, że w jego obrazach powstałych w 1906 i 1907 roku możemy dostrzec liczne świadectwa inspiracji plemiennych. Jako jeden z przykładów prymitywizmu w malarstwie Matisse'a zwykle jest przywoływany obraz noszący tytuł *Młody Marynarz II*, pochodzący z 1906 roku (olej, 101 × 83 cm, kolekcja Nataszy i Jacques'a Gilomora). Powstał jako transpozycja innego, wcześniej namalowanego dzieła, zatytułowanego *Młody marynarz I*, opartego na obserwacji modelu. Wersja oznaczona w tytule jako druga była w istocie obrazem obrazu. Podkreślano widoczną w nim zbieżność z estetyką malarstwa Cézanne'a, jak również elementy prymitywizmu, przy czym te ostatnie łączono raczej z iście dziecięcą surowością sposobu malowania, dziecięcą prostotą rysunku i płaskością barwnych płaszczyzn. Uproszczona i zgeometryzowana twarz z oczami o migdałowych kształtach, podobna do maski plemiennnej, a także żywość barw mogą jednak kojarzyć się z estetyką dzieł pochodzących z Afryki i Oceanii<sup>26</sup>. Wydaje się jednak, że obraz ten bardziej jednak niż świadectwo inspiracji plemiennych, tu niepotwierdzonych i raczej wątpliwych, należałoby postrzegać jako przykład inspirowania się syntetycznym malarstwem Paula Gauguina. Podobnie syntetyczna, jak również przywodząca na myśl sztukę dziecka, wydaje się jeszcze martwa natura zatytułowana *Różowe cebule*, która powstała w 1906 roku (46 × 54,9 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga). Na przełomie roku 1906 i 1907 artysta pracował jeszcze nad *Martwą naturą z afrykańską rzeźbą* (olej, płótno, 105 × 70 cm, własność prywatna), której jednak nie ukończył. Jej związek ze sztuką plemienną polega tylko na tym, że pojawia się w niej szkicowo przedstawiona figura, która została zidentyfikowana – było to dzieło plemienia Vili z Kongo, będące własnością artysty<sup>27</sup>.

Przykładem inspiracji sztuką plemienną stał się *Błękitny akt (Souvenir z Biskry)* (olej, płótno, 92,1 × 140,1 cm, The Baltimore Museum of Art, Maryland), namalowany tuż po zakończeniu pracy nad rzeźbą *Leżący akt I* w 1907 roku (brąz, 34,3 × 50,2 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork), dlatego w obu dziełach niektóre elementy są wyraźnie podobne. „Afrykańskie” cechy

26 Gill Perry, *The Decorative, The Expressive and The Primitive*, w: *Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century*, ed. by Charles Harrison, Francis Francina, Gill Perry, Yale University Press in association with the Open University Press, New Haven and London 1993, s. 56.

27 Jack D. Flam, *Matisse and the Fauves*, dz. cyt., s. 214.

anatomiczne kobiety, które pojawiły się w tej rzeźbie, zostały znacznie silniej uwypuklone w obrazie. Jack Flam zwraca uwagę na podobieństwo bulwiastych piersi, kulistej głowy i wydłużonego korpusu do podobnie przedstawianych detali anatomicznych w rzeźbie afrykańskiej. Również niezwykle uwypuklone biodra i wyeksponowane pośladki przypominają częste rozwiązania spotykane w rzeźbie plemion Baule i Fang, w tym czasie bardzo popularnej w Paryżu. Wielobarwne tło obrazu Matisse'a kojarzy się z „rajską” realnością oazy afrykańskiej, chociaż tytułowy akt jest białobłękitny. Obraz miałby łączyć wpływy malarstwa Cézanne'a i sztuki afrykańskiej, miałby też być zapowiedzią nowej estetyki w przedstawianiu kobiecego ciała w sztuce europejskiej<sup>28</sup>. Agresywna „brzydota” *Błękitnego aktu* określa nowy rodzaj piękna – „afrykańskiego” bądź „barbarzyńskiego” – stanowiącego wyraz pierwotnej energii życia. *Błękitny akt* jest więc nowoczesnym odpowiednikiem motywu leżącej Wenus, mającym całkowicie antysalonowy charakter. Stanowił wyzwanie rzucone estetyce takich obrazów, których egzemplifikacją mogą być na przykład tak znane dzieła, jak: *Narodziny Wenus* Alexandre'a Cabanela, *Wielka odaliska* Jeana-Auguste'a Ingres'a, a nawet *Olimpia* Edwarda Maneta<sup>29</sup>.

Ekscytacja egzotyką plemienną da o sobie znać w twórczości Henriego Matisse'a jeszcze wiele razy. Jednym z przykładów może być monumentalny obraz, nad którym artysta pracował w latach 1909–1916, zatytułowany *Kąpiące się nad rzeką* (olej, płótno, 259,7 × 389,9 cm, The Chicago Art Institute, Chicago), przedstawiający nagie kobiety na tle natury. Sposób uproszczenia postaci kobiet i rodzaj ich geometryzacji pozwala na twierdzenie o „powinowactwach” afrykańskich. Wymieńmy jeszcze *Portret Pani Matisse* z 1913 roku (146 × 97,1 cm, Ermitaż, Sankt Petersburg), której twarz daje się porównać z maską plemienia Shira-Puntu z Gabonu, i dzieła powstałe później – w latach 40. i 50. Ich przykładem mogą być niezwykle dekoracyjne obrazy inspirowane sztuką wysp Oceanii – między innymi takie, jak: *Oceania. Niebo* z 1946 roku (165 × 380 cm, serigrafia, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art at de Culture Georges Pompidou, Paryż) czy monumentalny kolaż zatytułowany *Murzynka* z 1952 roku (papier na płótnie, 453,9 × 623,3 cm, National Gallery of Art, Waszyngton).

W 1906 roku Henri Matisse zaczął tworzyć rzeźby, co zbiegło się z jego zainteresowaniem się rzeźbą afrykańską. Przykładem tego zainteresowania – zdaniem Jacka Flama – miała być rzeźba *Stojący akt* z 1906 roku, odlana

28 Tamże, s. 226.

29 Tamże, s. 227.

w brązie (wys. 48,2 cm, w prywatnej kolekcji<sup>30</sup>), do której pozowała córka artysty. Niemal symetryczna postawa postaci, wydłużona szyja, nieproporcjonalnie duża głowa i ręce przyciśnięte do ciała – „jak w rzeźbie Baule” – pozwoliły Jackowi Flamowi na stwierdzenie o bliskości *Stojącego aktu* z rzeźbą afrykańską. Ale porównanie tych rzeźb daje prawo do wskazania jedynie ich wzajemnej obcości; dzieło Matisse’a, nie mając nic wspólnego z rzeźbą afrykańską, zdaje się być raczej osadzone w tradycji rzeźby secesyjnej. Stwierdzenie o podobieństwie na podstawie takich cech wyrzeźbionej postaci, jak jej symetryczność, wydłużona szyja i przyciśnięte ręce do ciała wydaje się więc nie do końca uzasadnione. W twórczości rzeźbiarskiej Matisse’a przykładem inspiracji obrazami plemienności jest rzeźba *Dwie Murrzynki* z 1908 roku (47 × 26,6 × 19 cm, The Baltimore Museum of Art, Baltimore), odlana w brązie, przedstawiająca stojące dwa kobiece akty. Źródłem inspiracji w pracy nad tą rzeźbą stała się fotografia dwóch nagich czarnoskórych dziewcząt z francuskiego magazynu poświęconego etnografii. Przykładem dzieła, w którym czytelne są już wpływy rzeźby afrykańskiej, jest odlana w brązie rzeźba zatytułowana *Jeannette V* (58,4 × 19,7 × 29,3 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto), która powstawała w latach 1910–1913<sup>31</sup>. Inspiracją stała się tu twarz siedzącej figury plemienia Bambara<sup>32</sup>, będącej w posiadaniu Matissea.

„Odkrycie” sztuki afrykańskiej przez artystów z kręgu „dzikich bestii” stanowiło przygotowanie gruntu pod powstanie jednego z najbardziej zmitologizowanych dzieł XX wieku i niewątpliwie najczęściej przywoływanego w publikacjach o sztuce nowoczesnej: *Panien z Awinionu*.

### PANNY Z AWINIONU – LEGENDA MODERNIZMU

*Panny z Awinionu* Pabla Picassa to obraz, który w mitologii sztuki nowoczesnej, zwłaszcza tej ukształtowanej w amerykańskiej historii sztuki, zyskało status dzieła, które zerwało z tradycją sztuki europejskiej i jednocześnie otworzyło drogę ku temu, co nowoczesne. Ekspozowane w nowojorskim Museum of Modern Art jako kanoniczne dzieło modernizmu, jednocześnie uważane

30 Reprodukacja: tamże, s. 222.

31 Por.: Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore. Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981, s. 146.

32 Rzeźba była prezentowana na wspomnianej już wcześniej wystawie *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* w Musée de l'Homme w Paryżu w 1967 roku.

jest za pierwszy przykład modernistycznego prymitywizmu. W taki sposób zaprezentował je William Rubin na zorganizowanej przez siebie wystawie, jak również w swoich dwóch tekstach zamieszczonych w katalogu wystawy. Pierwszym krokiem ku nowoczesności stał się kubizm i w związku z tym obraz Picassa długo traktowano jako pierwsze dzieło kubistyczne. Sposób postrzegania *Panien* jednak się zmieniał. Dzieło, uchodzące pierwotnie za kubistyczne, dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku zaczęto postrzegać jako tylko zapowiadające kubizm<sup>33</sup>. Dzisiaj natomiast można spotkać głosy podważające rangę tego obrazu jako dzieła, które otworzyło drogę ku nowoczesności, podobnie jak kubizmu jako pierwszego zwiastuna nowoczesności.

W legendzie, jaka powstała się wokół obrazu Pabla Picassa, niezwykle ważną rolę odgrywa fakt inspirowania się sztuką „prymitywną”, przede wszystkim afrykańską. W twórczości artysty skłon ku temu co prymitywne widoczny jest jednak już w okresie poprzedzającym powstanie *Panien*. Picasso inspirował się grecką sztuką okresu archaicznego, czego świadectwem są utrzymane w ziemistych barwach obrazy powstałe w 1906 roku, przedstawiające znieruchomiałe kobiece akty o terakotowych barwach. Dzieła te często nasuwają skojarzenia ze swoistą mitologią pierwotności, łączoną z ziemią i pierwiastkiem żeńskim, którego znakiem jest obecność przedstawień nagich kobiet. Monografista kubizmu, Robert Rosenblum, porównał wręcz Picassa do pierwszych rzeźbiarzy epoki prehistorycznej, bowiem podobnie jak oni artysta kształtował i modelował w swoich obrazach pełne powagi znieruchomiałe postaci kobiet, stojące na granicy – jak poetycko badacz zauważał – nieprzewidywalnego nowego świata<sup>34</sup>. Ten nowy świat miał się rozpoczynać wraz z eksplozją, jaką było powstanie właśnie *Panien z Awinionu*. O ile obraz *Rodzina kuglarzy* Picassa z 1905 roku miał być – zdaniem amerykańskiego historyka sztuki – ostatnim dziełem XIX wieku, to *Panny* stały się pierwszym w wieku XX.

W tej eksplozji ważną rolę odegrały, jak już wspomniano, inspiracje sztuką afrykańską. Fakt „odkrywania” sztuki „prymitywnej” przez Picassa został szczegółowo zbadany – podobnie jak wszystko, co miało związek z *Pannami*. Wiadomo, że w marcu 1907 roku Picasso kupił dwie rzeźbione iberyjskie gło-

33 Obraz został po raz pierwszy „odłączony” od kubizmu przez Leo Steinberga. Zob.: Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, „Art News” 1972, nr 5 i 6 (September and October), s. 22-29 i 38-47.

34 Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 2001, s. 15.

wy od sekretarza Apollinaire’a, Géry’ego Piéreta, który ukradł je w Luwrze<sup>35</sup>. Géry Piéret wyznał później, że na jego decyzję o kradzieży owych głów decydujący wpływ miały ich ogromne uszy. Efektem kontaktu z rzeźbą iberyjską stała się specyficzna stylizacja, jaką można dostrzec w kilku obrazach Picassa z 1906 roku, między innymi w *Autoportrecie*, *Portrecie Gertrudy Stein* i *Głowie mężczyzny*. Jednocześnie artysta rozpoczął pracę nad dużym płótnem, najpierw szkicując jego plan, które przedstawiać miało marynarza odwiedzającego dom publiczny. Z czasem koncepcja płótna uległa przeobrażeniu i scena w domu publicznym została zapełniona siedmioma postaciami. Było to pięć nagich kobiet, marynarz siedzący w środku i, zgodnie z zapiskami Picassa, postać studenta medycyny z boku z lewej strony. W kolejnym szkicu marynarz był rozebrany, natomiast student trzymał w ręku książkę. W kwietniu i maju 1907 roku Picasso pracował już bezpośrednio na płótnie. W połowie maja przedstawione w obrazie postaci stawały się coraz bardziej płaskie, sztywne i surowe w wyrazie – podobnie jak to miało miejsce we wcześniejszych obrazach, takich jak wspomniany już *Autoportret* z 1906. Wiadomo, że w maju lub czerwcu 1907 roku Picasso odwiedził Pałac Trocadéro, gdzie „odkrył” rzeźbę afrykańską<sup>36</sup>. To, czy Picasso po raz pierwszy znalazł się w Trocadéro jeszcze przed namalowaniem *Panien*, czy już po, intrygowało wielu jego biografów. Według pierwszego monografisty prymitywizmu, Roberta Goldwatera, nie jest do końca pewne kiedy i gdzie Picasso po raz pierwszy zetknął się z rzeźbą afrykańską. Sam artysta pierwotnie twierdził, że po raz pierwszy zobaczył ją w 1907 roku w Pałacu Trocadéro, tuż po skończeniu *Panien z Awinionu*<sup>37</sup>. Zdaniem amerykańskiego badacza jest jednak możliwe, że wizyta w Trocadéro miała miejsce wiosną 1907 roku, kiedy Picasso pracował nad *Pannami* i że właśnie w tym czasie miał odczuć moc sztuki Czarnego Łądu. W znanej rozmowie z André Malraux, która odbyła się w 1937 roku, Picasso po raz pierwszy publicznie oświadczył, że studiował sztukę afrykańską przed ukończeniem *Panien z Awinionu*. O znajomości sztuki plemiennnej świadczy sam obraz, zwłaszcza dwie postaci z jego prawej strony i jedna z lewej, na co zwracał uwagę mię-

35 Katia Samaltanos, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984, s. 25; John Golding, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2000, s. 44.

36 *Pablo Picasso a Retrospective*, ed. by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1980, s. 86.

37 Przytaczam za: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, dz. cyt., s. 144.



dzy innymi Goldwater<sup>38</sup>. Według niego miałyby to dowodzić, że artysta znał rzeźbę i maski z Wybrzeża Kości Słoniowej, a także pokryte metalem, grawerowane figury z Gabonu. William Rubin, wnikliwy badacz twórczości Picassa, skłonny był zaakceptować jako prawdziwe przyznanie się artysty do wizyty w Trocadéro jeszcze przed namalowaniem *Panien z Awinionu* (w rozmowie z André Malraux). Przytoczmy tutaj ten słynny cytat z *Głowy z obsydianu*:

„Zawsze mówi się o wpływie, jaki wywarła na mnie sztuka murzyńska. No cóż! Wszyscy wariowaliśmy za fetyszami. Van Gogh powiedział: wszyscy mieliśmy we krwi sztukę japońską. A my mieliśmy we krwi Murzynów. Na mnie ich forma wywarła nie większy wpływ niż na Matisse’a. Czy na Deraina. Ale dla tamtych maski to były rzeźby jak wszystkie inne. Kiedy Matisse pokazał mi swoją pierwszą murzyńską głowę, mówił o sztuce egipskiej.

Kiedy wybrałem się do Trocadéro – to było coś obrzydliwego. Wyprzedaj starzyzny. Smród. Byłem samiutki. Chciałem wiać. Zostałem. Zostałem. Zrozumiałem, że to coś bardzo ważnego: coś się we mnie przekręciło, no nie?

Maski to nie były rzeźby jak wszystkie inne. Nic z tych rzeczy. To była magia. A dlaczego nie Egipcjanie, nie Chaldejczycy? Nie połapaliśmy się w tym. Tamci są prymitywni, ale nie magiczni. Murzyni to egzorcyści, od tamtej pory znam to słowo po francusku. Egzorcyzmy przeciwko wszystkiemu, przeciwko groźnym, nieznanym duchom. Nie mogłem się napatrzeć na fetysze. I zrozumiałem: ja też jestem przeciwko wszystkiemu. Ja też myślę, że wszystko jest nieznanne, groźne! Wszystko! Nie szczegóły! Kobiety, dzieci, zwierzęta, tytoń, gra... Wszystko. Zrozumiałem, do czego Murzynom służy rzeźbienie. Dlaczego trzeba rzeźbić tak, a nie inaczej! A przecież nie byli kubistami! Bo kubizm jeszcze nie istniał. Na pewno, jedni faceci wymyślali wzorce, inni je naśladowali, na tym polega tradycja, no nie? Ale wszystkie fetysze służyły do tego samego. To była broń. Pomagały ludziom wyzwolić się od duchów, uzyskać niezależność. Były narzędziami. Kiedy nadamy duchom kształt – uwalniamy się od nich. Duchy, podświadomość (wtedy jeszcze tyle się o tym nie gadało), emocja – to jedno i to samo. Zrozumiałem, dlaczego jestem malarzem. Samiutki w tym przeokropnym muzeum, wśród masek, czerwonoskórych pałub, manekinów pokrytych kurzem. Tego dnia musiały się zjawić *Panny z Awinionu*, ale nie z powodu formy: dlatego że to był mój pierwszy obraz-egzorcyzm, tak właśnie!<sup>39</sup>.

38 Tamże, s. 147.

39 André Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 13.



Czy obraz Picassa rzeczywiście jest otwarciem dziejów sztuki nowoczesnej, jak przyjęło się uważać w mitologii sztuki nowoczesnej, czyli wskazaniem drogi ku kubizmowi? Czy może, jak zakładali niektórzy badacze<sup>40</sup>, jest jednym z ostatnich tchnień *fin de siècle'u*? W interpretacji Patricii Leighton dzieło Picassa było właśnie świadectwem *fin de siècle'u* wspartego na modelu Nitzscheańskim<sup>41</sup>. Podobne wątpliwości miał również Hans Belting, pytając, dlaczego ten właśnie obraz stanowi otwarcie drogi do kubizmu i tym samym do sztuki nowoczesnej, a nie tylko nieco późniejsze dzieło Picassa *Trzy kobiety*, w którym artysta po raz pierwszy wykorzystał estetykę obrazu wypracowaną przez Cézanne'a, co byłoby wstępem do „kubizowania”<sup>42</sup>? Być może wyjaśnieniem tak daleko posuniętej mitologizacji *Panien z Awinionu*, traktowanych jako pierwsze nowoczesne dzieło, mógłby być fakt, że znajduje się ono w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej i uchodzi właściwie za podstawę tamtejszych zbiorów – o czym była już mowa wcześniej – niejako legitymizując obecność wszystkiego, co w nim zgromadzono. Obraz byłby więc egzemplifikacją dającego się jasno uchwycić początku dyskursu o sztuce nowoczesnej, w którym MoMA zajmuje pozycję centralną i dominującą.

Pod koniec lipca 1907 roku praca nad *Pannami z Awinionu* dobiegała końca – dwie figury kobiece z prawej strony obrazu i jedna z lewej zostały przemalowane w taki sposób, że nosiły wyraźne ślady inspiracji sztuką afrykańską. Kolorystyka obrazu została ograniczona do błękitów i brązów, barw sytuowanych w obcych sobie sferach w każdym systemie kolorystycznym i symbolicznym. Błękitny kontur na brązowym ciele kobiety z lewej strony obrazu wydaje się być niezwykle odważnym, a nawet prowokacyjnym rozwiązaniem malarskim, ponieważ tego rodzaju drażniące zestawienie błękitu z brązem pozostaje w sprzeczności z typową „logiką” połączeń barwnych, zazwyczaj stosowanych w malarstwie europejskim. „Dzika” geometryzacja postaci kobiecych i ujęcie ich w zygzakowatą formę – w sposób charakterystyczny dla rzeźby afrykańskiej – stały się pierwszymi i w związku z tym wyjątkowymi rozwiązaniami w sztuce europejskiej. Obraz Picassa dzięki temu jest niezwykle odważnym po-

40 Por. np.: Nadia Choucha, *Surrealism & Occult. Shamanism, Magic, Alchemy, and the Birth of an Artistic Movement*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1992, s. 31. Autorka twierdziła, że pomimo widocznego w obrazie Picassa wpływu estetyki masek afrykańskich pierwotnie był on pojmowany przez artystę jako dzieło utrzymane w estetyce symbolizmu – zarówno w sferze formy, jak i treści.

41 Tamże, s. 91.

42 Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, transl. Helen Atkins, The University of Chicago Press, Chicago 2001. Por. częśc.: *André Breton and the Myth of Les Demoiselles*, s. 263.

łączeniem formalnych rozwiązań sztuki afrykańskiej i „prymitywnego” języka rzeźby staroiberyjskiej z tradycją europejskiego aktu kobiecego. Prymitywizm stał się narzędziem służącym przełamaniu tej tradycji. Została ona również zaatakowana od strony kultury Zachodu, ponieważ przedstawione w obrazie kobiety są prostytutkami w domu publicznym, stanowiąc sugestię „bankructwa” zachodniego wyobrażenia klasycznego „aktu”. Picasso podważył ustalony w europejskiej tradycji kanon przedstawiania ludzkiej postaci. Implikacje tego ataku niewątpliwie sięgały daleko głębiej niż tylko sfery stylistycznych eksperymentów. To dzięki nim jednak, w pierwszym rzędzie, dzieło Picassa musiało wywierać silne wrażenie, szokując najpierw artystów odwiedzających jego pracownię, a później oglądającą obraz publiczność – dzieło traktowano bowiem jako prowokację.

Sposób namalowania obrazu stał się przedmiotem licznych analiz. Zwracano uwagę, że powszechną procedurą w warsztacie europejskiego malarza było przygotowywanie wstępnych szkiców na płótnie, a następnie stopniowe budowanie, opierając się na nich, całej kompozycji – nawet wtedy, kiedy artysta malował *alla prima* bezpośrednio na płótnie. Picasso odwrócił tę procedurę. Stopniowo upraszczał pierwotną kompozycję, dekonstruował konwencjonalne formy plastyczne, usiłując niejako przed nimi „uciec”. Obraz nie jest skończony i w efekcie brakuje mu stylistycznej spójności. Jest to szczególnie widoczne w zestawieniu staroiberyjskich stylizacji w postaciach trzech kobiet z lewej strony z groteskowym wyglądem głów dwóch kobiet po stronie prawej, przemalowanych pod wpływem inspiracji rzeźbą afrykańską. Dodajmy do tego jeszcze martwą naturę w dole płótna, nie mającą nic wspólnego z całością, której niespójność okazuje się mieć także walor prowokacyjny.

Dzieło Pabla Picassa, jeśli zgodzimy się na sztuczny w istocie i często bezzasadny podział na treść i formę, jest również prowokacją w warstwie treści. W rozmowie z Danielem-Henrym Kahnweilerem Picasso wspominał, że pierwotny tytuł obrazu brzmiał, w jednej z wersji, *Le Bordel d'Avignon*. Artysta mieszkał niedaleko Calle d'Avignon, ulicy w barcelońskiej dzielnicy rozkošy, gdzie kupował farby wodne i papier. W drugiej wersji obraz nosił tytuł: *Le Bordel philosophique*. Oba tytuły zostały wymyślone przez Apollinaire'a<sup>43</sup>. W prywatnych rozmowach Picasso wyrażał się o swoim dziele dosyć bezceremonialnie, określając je mianem: „*mon bordel*”. Obraz długo znajdował się w pracowni artysty, gdzie stał odwrócony licem do ściany i był sporadycznie pokazywany zainteresowanym gościom. Po raz pierwszy został publicznie za-

43 Katia Samaltanos, *Apollinaire Catalyst for Primitivism...*, dz. cyt., s. 25.

prezentowany w 1916 roku na wystawie *Art Moderne en France*, zorganizowanej przez André Salmona w ramach Salonu Jesiennego, potocznie nazywanego *Salon d'Antin 1916*. Na wystawie znalazło się tylko jedno płótno Picassa, którego tytuł Salmon zmienił – za zgodą artysty – na *Panny z Awinionu*. Użycie w tytule hasła *Awinion* powodowało swoiste migotanie znaczeń, ponieważ z jednej strony odnosiło się ono do nazwy ulicy w Barcelonie i znajdującego się przy niej domu publicznego – niedaleko domu rodzinnego Picassa. Drugim odniesieniem stawał się Awinion – dawna siedziba papieży, uchodząca w tym czasie w świadomości Europejczyków za synonim rozpusty. Obraz stanowił więc prowokację również na poziomie tytułu.

*Panny z Awinionu* w jakimś stopniu przyczyniły się do kolekcjonowania sztuki trybalnej przez Picassa. Świadcowie, między innymi Fernanda Olivier, wspominają jego pracownię w Bateau Lavoir i na Boulevard de Clichy, i obecność w nich rzeźby afrykańskiej<sup>44</sup>. W jednym z artykułów Apollinaire opisywał dziwną atmosferę pracowni Picassa, gdzie afrykańskie rzeźby były niedbale rozrzucone pośród innych zakurzonych obiektów: „Picasso pielęgnuje zachwycający nieporządek w swoim studio, w którym można zobaczyć idole z Afryki i Oceanii, wymieszane z anatomicznymi częściami, muzycznymi instrumentami... i mnóstwem kurzu”<sup>45</sup>. W zachowanych archiwalnych fotografiach pracowni Picassa można dostrzec zawieszone na ścianie afrykańskie rzeźby, podobnie jak w fotografiach przedstawiających wnętrze pracowni Braque’a widać maski wiszące na ścianie – wśród nich również słynną maskę Fang. William Rubin twierdził, że większość tych masek i rzeźb była raczej średniej lub wręcz niskiej jakości, na co złożyło się kilka przyczyn. Jedną z nich było ubóstwo artystów, co powodowało, że kupowali na ogół wytwory społeczności plemiennych produkowane w celach komercyjnych. Nie miały one nic wspólnego z religijnymi lub magicznymi rytuałami. Najczęściej były to wytwory o ewidentnie pamiątkarskim charakterze<sup>46</sup>. Zdaniem Rubina, większość „prymitywnych” dzieł, które znalazły się w kolekcji Picassa, została kupiona na pchlim targu w czasie niedzielnych spacerów z Fernandą Olivier. Artysta miał je kupować przede wszystkim ze względu na ich walory estetyczne; powodem zakupu mógł stać się na przykład jakiś specyficzny i niezwykle interesujący z punktu widzenia artysty owal maski

44 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, dz. cyt., s. 145.

45 Cyt. za: Katia Samaltanos, *Apollinaire Catalyst for Primitivism...*, dz. cyt., s. 31, przypis 139.

46 William Rubin, *Modernist primitivism. An Introduction*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art..., dz. cyt., s. 14.

lub kształt nosa. Czasami Picasso kupował jakiś „plemienny” obiekt tylko po to, aby zadziwić przyjaciół. Miał zbierać te „prymitywne” obiekty tak, jak zbierał inne podobnie intrygujące ze względów estetycznych przedmioty, wśród których znalazły się instrumenty muzyczne, żeliwna pompa, zabawki i najróżniejsze bibeloty.

W 1923 roku Picasso sprzedał swoje dzieło za 25 000 franków znanemu kolekcjonerowi i jednocześnie ważnemu przedsiębiorcy w paryskim świecie mody, Jacques’owi Doucet’owi. Później, po jego śmierci, obraz został odsprzedany do galerii Otto Seligmana, mającego filię swojej galerii w Nowym Jorku. *Panny* przewieziono do Nowego Jorku, gdzie zostały zakupione do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej, od dawna bowiem znajdowały się na liście Alfreda Barra, pierwszego dyrektora muzeum, jako „najważniejszy obraz dwudziestego wieku”<sup>47</sup>. Przy okazji dodajmy, że 25 000 franków, jakie Picasso otrzymał za obraz, było olbrzymią kwotą, bowiem – dla przykładu – paryski malarz pokojowy zarabiał w tym czasie około 170 franków miesięcznie, zecer w drukarni 180 franków, natomiast André Salmon jako niezależny dziennikarz i krytyk sztuki otrzymywał za swoje teksty około 250 franków miesięcznie.

## Inspiracje w *Pannach z Awinionu*

Patricia Leighton zwróciła uwagę na rolę, jaką odegrali w historii obrazu Picassa barcelońscy moderniści, inspirujący się iberyjską i katalońską sztuką romańską już w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku<sup>48</sup>. To pod ich wpływem w 1906 roku Picasso miał wprowadzać malarskie formy stylizowane na wzór iberyjski – jeszcze raz przywołajmy jego *Autoportret czy Portret Gertrudy Stein*. Przykładem większej kondensacji w „prymitywizowaniu” stały się *Panny z Avinionu*. To oznaczało już wykroczenie poza stylizację w duchu iberyjskim i skierowanie się w stronę „dzikiej” Afryki. W *Pannach* znalazły się również odwołania do tradycji iberyjskiej, widoczne w dwóch postaciach usytuowanych w centrum obrazu – uproszczonych i stylizowanych. Miały one wymownie świadczyć o „surowej” i „dzikiej”, lecz zarazem wspaniałej przeszłości kultury Hiszpanii, opozycyjnej wobec wyrafinowanej, klasycznej tradycji, stanowiącej kulturowe

47 John Golding, *Les Demoiselles d'Avignon and the Exhibition of 1988*, w: Picasso's 'Les Demoiselles d'Avignon', dz. cyt., s. 17.

48 Patricia Leighton, *Colonialism, l'art nègre, and Les Demoiselles d'Avignon*, w: Picasso's 'Les Demoiselles d'Avignon', dz. cyt., s. 79.

podłoże Francji. Jednocześnie iberyjskie odniesienia miały być czymś w rodzaju swego rodzaju komunikatu o miejscu pochodzenia artysty.

W *Pannach z Awinionu* dopatrzono się świadectw różnych inspiracji, nie tylko sztuką staroiberyjską i afrykańską. John Golding wskazywał na związki dzieła Picassa z obrazem El Greca *Wizja św. Jana* z 1604 roku, o których świadczyć miała szczególna poetyka obrazu, określona jego warstwową strukturą. Amerykański historyk sztuki wskazywał również na związek dzieła Picassa z *Łażnią turecką* Ingres'a, prezentowaną na jego retrospektywnej wystawie w czasie Salonu Jesiennego w 1905 roku. Innym obrazem, z którym *Panny* miały wiele wspólnego, to *Pięć kąpiących się* Cézanne'a (w zbiorach Kunstmuseum w Bazylei) i *Kąpiące się* Deraina (wspomniana już wcześniej wersja z 1907 roku, znajdująca się w nowojorskim Museum of Modern Art) – Picasso najprawdopodobniej zobaczył te obrazy na Salonie Niezależnych w 1907 roku – i *Błękitny akt* Matisse'a (w Baltimore Museum of Art.)<sup>49</sup>. Elżbieta Grabska z kolei dostrzegła w obrazie Picassa, podobnie jak w jego dziełach powstających w Gosol oraz w La Rue des Bois, jak również w obrazach Braque'a z tego okresu, jawny protest przeciwko sztuczności obrazów Matisse'a. „Sposób, w jaki nawiązywał on swój kontakt z naturą, miał dla nich cechy teatralnej inscenizacji” – pisała<sup>50</sup>. *Panny* stanowiły – według niej – nie tylko nawiązanie do *Kąpiących się* Cézanne'a (autorka miała tu zapewne na myśli całą serię obrazów artysty, w których pojawia się motyw kąpiących się), lecz zarazem ich negację, stając się programowym pożegnaniem z tradycją.

Zdaniem krytyka sztuki Roberta Hughes'a, obraz Picassa zawiera także reminiscencje renesansowego motywu *Trzech gracji*<sup>51</sup>. Robert Rosenblum wskazywał także – obok bezpośrednich inspiracji studiami kąpiących się kobiet Cézanne'a – na bliskość dzieła Picassa z tradycją renesansowych, monumentalnych aktów kobiecych, ponadto na inspirowanie się nobliwą strukturą kompozycyjną obrazów Rafaela i Poussina<sup>52</sup>. Z kolei w centralnej postaci *Panien* dopatrzono się inspiracji rzeźbiarskimi figurami udręczonych niewolników Michała Anioła<sup>53</sup> – przypomnijmy, że w Luwrze znajduje się jego *Umierający niewolnik*. Dzieło Picassa kierowało uwagę interpretatorów jeszcze dalej

49 John Golding, *Les Demoiselles d'Avignon...*, dz. cyt., s. 19-21.

50 Elżbieta Grabska, „*Moderne*” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900-1918*, Universitas, Kraków 2003, s. 59.

51 Robert Hughes, *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, Thames and Hudson, London 1993, s. 21.

52 Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, dz. cyt., s. 15.

53 Tamże; William Rubin, *Picasso*, w: „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art..., dz. cyt., s. 246 i nast.

w przeszłość – do czasów antycznych, a następnie epoki prehistorycznej. Trzy akty z lewej strony obrazu, o skręconych tułowiach, energicznie wyzwajające się z draperii, zdają się przywoływać świat hellenistycznych bogiń – Wenus i Nike<sup>54</sup>. Robert Rosenblum podkreślał, że najbardziej uderzającą cechą *Panien* jest ich barbarzyńska siła. To wrażenie dzikości, jego zdaniem, wydawało się być porównywalne z witalnością, jaka pojawiła się w malarstwie Matisse'a w latach 1905–1910, jak również w muzyce następnej dekady w tak ważnych wtedy dziełach, jak: Béli Bartóka *Allegro barbaro* (1910), Igora Strawińskiego *Święto wiosny* (1912–1913) i Sergiusza Prokofiewa *Suita scytyjska* (1914–1916).

Dostrzeżone w dziele Picassa liczne źródła inspiracji, stanowiące dopełnienie „prymitywizowania”, wyraźnie dowodzą, że próba „ucieczki” artysty przed europejską tradycją się nie udała. Zdają się zatem przeczyć często przyjmowanej tezie o awangardzie jako „straży przedniej”, pokazującej nowe drogi „siłom głównym”. Awangarda – jeśli zgodzimy się, że obraz Picassa byłby pierwszym awangardowym dziełem, jak chcą przede wszystkim amerykańscy historycy sztuki – okazuje się być zwrócona ku tradycji sztuki, chociaż innej niż ówczesnie przyjmowana za oczywistą tradycja klasyczna. Obraz Picassa, będąc z jednej strony niewątpliwie dziełem nowatorskim, stanowił bowiem odwołanie do różnych nurtów tradycji sztuki, nie tylko tej europejskiej. Stawał się dziełem swoiście transkulturowym, przynajmniej w warstwie zewnętrznej estetyki. Próby wykraczania poza tradycję antyku, różnie rozumianą i interpretowaną, niejednokrotnie miały posmak przygody, ale w celu znalezienia źródeł inspiracji nie było konieczne wyprawianie się na przykład w tropiki. Wystarczyło pójść do muzeum etnograficznego.

## Interpretacje *Panien z Avinionu* a prymitywizm

Dzieło Pabla Picassa analizowano z perspektywy strukturalistycznej, feministycznej, antropologii kulturowej, studiów postkolonialnych, a także medycznej. W pierwszym rzędzie postrzegano go w kategoriach formalnego eksperymentu jako swego rodzaju stylistyczną rewolucję, mającą na celu zburzenie utrwalonych w tradycji malarstwa europejskiego „realistycznych” sposobów obrazowania; miał to być triumf formy nad treścią. Apollinaire podkreślał szczególną wyrazistość nowoczesnego malarstwa i to, że prowokowało ono do postawienia pytania: czym jest piękno? Synonim nowoczesnego malarstwa w oczach poety stanowiła właśnie twórczość Picassa<sup>55</sup>. Według

54 Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, dz. cyt., s. 15-16.

55 Katia Samaltanos, *Apollinaire Catalyst for Primitivism...*, dz. cyt., s. 26.



Roberta Rosenbluma obraz stanowił świadectwo „ducha czasu”, charakteryzując się dzikością i drapieżnością w podobny sposób, jak wspomniane utwory Strawińskiego, Bartóka i Prokofiewa. Obok interpretowania dzieła Picassa jako swoistego świadectwa epoki, pojawiły się również analizy oparte na okultystycznym kluczu interpretacyjnym.

Obraz długo uchodził za swoiste otwarcie dziejów sztuki nowoczesnej, o czym była już mowa, z czasem jednak coraz częściej traktowano go również jako echo XIX-wiecznego symbolizmu. We wszystkich interpretacjach podkreślano fakt, że obraz jest antytezą klasycznego piękna; ponadto pojawiał się w nich nieustannie wątek prymitywizmu – łączony z inspiracjami maskami afrykańskimi i rzeźbą iberyjską – a także różnie pojmowanej pierwotności, kojarzonej niejednokrotnie z kwestiami „ostatecznymi”. Metafizyczną kwestią okazywała się na przykład tak wyraziście eksponowana w obrazie seksualność, którą postrzegano jako synonim życiowej energii i jednocześnie śmierci. Seks i śmierć uchodziły za bardzo typowe elementy ikonografii XIX-wiecznego symbolizmu.

Ernst Gombrich konfrontował dzieło Picassa z *Narodzinami Wenus* Williama Bouguereau<sup>56</sup>. Zdaniem badacza, *Panny* stanowią całkowite zaprzeczenie sztuki salonowej, której przykładem jest obraz francuskiego akademika. Wielkość obrazu Picassa – mającego wymiary prawie 2 na 2 metry – można postrzegać jako odniesienie do monumentalnych i wzniosłych dzieł akademickich, a tym samym skłon ku „wielkiej tradycji” malarstwa europejskiego. Środkowa postać w *Pannach* miała wiele wspólnego z konwencjami wypracowanymi w sztuce XIX wieku<sup>57</sup>; jednym z przykładów może stać się obraz Ingres’a *Venus Anadyomene*, przedstawiający rzymską boginię miłości, w którym nagie ciało kobiece stało się rodzajem sformalizowanego i zgeneralizowanego znaku ciała. Picasso „cytuje” je tak, jak maski i estetykę rzeźby iberyjskiej w kobiecej postaci przedstawionej w kontraście. Ten temat, w istocie wypracowany w rzeźbie antycznej, został wykorzystany w XIX wieku przez Ingres’a, po nim zaś powtórzył między innymi Bouguereau w *Narodzinach Wenus*. Następnie temat ten wykorzystał Degas w scenie przedstawiającej kąpiące się kobiety, później Cézanne w obrazie *Trzy kąpiące się*, Matisse w *Rozkoszach życia* (*Le Bonheur de Vivre*) i Derain w *Kąpiących się*.

56 Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon Press, London and New York 2002, s. 203.

57 Francis Frascina, *Realism and Ideology: An Introduction to Semitics and Cubism*, w: *Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century*, ed. by Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, dz. cyt., s. 107. Zdaniem Francisca Frasciny postać została oparta na konwencjach wypracowanych w sztuce XIX wieku.



W obrazie Picassa dopatrywano się również chęci wykpienia akademickich przedstawień klasycznych nimf lub wyidealizowanych scen haremowych, łączonych z seksualnością i jednocześnie symboliką *vanitas*<sup>58</sup>. Elżbieta Grabska pisała: „Obraz Picassa zawiera gorzką replikę na tradycyjne toposy sztuki: *vanitas* i radość życia”<sup>59</sup>. Dodajmy, że ideę haremu, tak egzotyczną z zachodniej perspektywy kulturowej, w istocie można postrzegać jako zorganizowaną prostytutkę. Dom publiczny – z jednej strony – okazuje się być wulgarną antytezą i jednocześnie – z drugiej – karykaturalną realizacją rajskiej krainy rozkoszy.

W feministycznej analizie Tamar Garb *Panny z Awinionu* zostały potraktowane jako erotyczny spektakl adresowany do mężczyzn, przede wszystkim rasy białej, heteroseksualnych, takich jak sam malarz, którzy w momencie oglądania obrazu stawali się właściwie podglądaczami. To im właśnie swoje wdzięki prezentowały przedstawione w obrazie kobiety-prostytutki. Dzieło Picassa, w ujęciu Garb, stanowić miało świadectwo męskich marzeń o dominacji, jak również obaw przed kastracją. Miał to być również męski eksperyment z formą i treścią w obrazie, który przedstawia żeńskie obiekty seksualne<sup>60</sup>. Autorka interpretowała maski, które w charakterze cytatu pojawiły się z prawej strony obrazu, jako emblematy barbarzyństwa i gwałtowności przenoszonej w sferę kultury, a jednocześnie jako znaki karnawałowej zabawy.

Z kolei Patricia Leighton, analizując *Panny z Awinionu* z perspektywy studiów postkolonialnych, wskazywała, że tacy artyści, jak Picasso i jego krąg, dla których przekora stanowiła często podstawę działania, musieli być krytycznie nastawieni wobec wszelkich przejawów kolonializmu, czego świadectwem było wprowadzenie do świata sztuki tego, co „prymitywne”, a tym była najpierw sztuka afrykańska<sup>61</sup>. Autorka stwierdzała, że niejako wbrew obiegowemu, ówczesnie na ogół negatywnie nacechowanemu obrazowi Afryki, Picasso i artyści skupieni wokół niego przyjmowali niezwykle romantyczny ogląd Czarnego Lądu. Ich celem, zdaniem Leighton, nie było jednak poznawanie owego egzotycznego świata „prymitywu”, lecz krytyka nowoczesnej cywilizacji, między innymi przez wynoszenie na piedestał wyobrażeń tego, co uchodziło za pry-

58 Por.: Alfred Barr, *Picasso: Fifty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, New York 1946, s. 57 (opieram się na: Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, dz. cyt., s. 20); Francis Frascina, *Realism and Ideology...*, dz. cyt., s. 106; Elżbieta Grabska, „*Moderne*” i straż przednia..., dz. cyt., s. 59.

59 Elżbieta Grabska, tamże.

60 Tamar Garb, *‘To Kill the Nineteenth Century’. Sex and Spectatorship with Gertrude and Pablo*, w: *Picasso’s Les Femmes d’Alger*, dz. cyt., s. 55-56.

61 Patricia Leighton, *Colonialism, l’art nègre, and Les Femmes d’Alger*, dz. cyt., s. 78.

mitywne i czego domniemany autentyzm był przeciwstawiany „dekadencji” Zachodu. Destrukcja zachodniej tradycji artystycznej – jak też porządku społecznego, którego była ona implikacją – mogła mieć miejsce dzięki celebracji Nitzscheańskiego powrotu do tych wyobrażonych „prymitywnych” stanów, których zniesienie przez cywilizację, w przekonaniu artystów, doprowadziło do likwidacji naturalnej witalności człowieka<sup>62</sup>. Artyści przez „prymitywizację” szukali współczesnej paraleli do wyobrażeń Edenu.

Patricia Leighton postrzegала prymitywizm w twórczości Picassa przede wszystkim jako wymowne świadectwo kolonialnego stosunku do Innego. Prekubistyczna „prymitywizacja” opierała się bowiem na postrzeganiu kultur „prymitywnych” z perspektywy, jaką wyznaczał Paryż i kolonie francuskie. Leighton stawiała tezę, że „afrykanizm” w twórczości Picassa i jego paryskich przyjaciół polegał w istocie na powielaniu bardzo popularnego we Francji, stereotypowego obrazu Czarnego Łądu. Miało to miejsce w bardzo szczególnym momencie, wyznaczanym przez skandale w koloniach francuskich i związaną z nimi debatą polityczną, jaka toczyła się we Francji w latach 1905–1907<sup>63</sup>. Zdaniem autorki, „afrykanizm” w twórczości Picassa i kręgu jego przyjaciół znakomicie sytuował się w kontekście ówczesnej polityki francuskiej i kultury popularnej. Z tą pierwszą łączyła się sytuacja we francuskim Kongo (jako wyraz polityki), znana z doniesień prasowych (reprezentujących kulturę popularną) o wielu różnego rodzaju skandalach dotyczących tamtejszych francuskich oficjeli. Ponadto w koloniach francuskich poważnym problemem okazywało się zjawisko prostytucji, będące skutkiem kolonializmu. Zdaniem Leighton, cytaty masek w *Pannach z Awinionu* stanowiły aluzję do tych zjawisk, podobnie jak wcześniej wskazanych wyobrażeń. W jej ujęciu dzieło Picassa miało być wyrazem między innymi politycznego protestu przeciwko polityce francuskiej w Kongo<sup>64</sup>. W „prymitywnych” cechach *Panien* badaczka postrzegала prowokację, która miała skłaniać publiczność do przewartościowania sądów na temat kultury afrykańskiej, a jednocześnie aluzję do francuskiej brutalności, zaprzeczającej powszechnemu obrazowi Francji jako centrum i tym samym głównego punktu odniesienia tego, co uchodziło w tym czasie za „cywilizowane”. Obraz Picassa miałby więc wskazywać na „hipokryzję” i „bankructwo” francuskiej, a w istocie europejskiej tradycji kulturowej<sup>65</sup>.

---

62 Tamże.

63 Tamże.

64 Tamże, s. 79.

65 Tamże, s. 80.

Prymitywizm jest jedną z najbardziej wyrazistych cech dzieła Picassa, którą można potraktować jako rodzaj „maski”. Stanowi narzędzie oporu przed gustem mieszczańskim, lecz jednocześnie pozwala na realizację prowokacyjnej strategii dekontekstualizacji, która okaże się stałą strategią awangardy. Polegała ona na mieszanii dyskursów, dzięki czemu prowokacja zwykle się udawała. Maski w obrazie Picassa wydają się szczególnie interesującymi motywami nie tylko dlatego, że były to maski afrykańskie. Ich znaczenie jako symbolu jest wielowarstwowe. Maską bowiem jest znakiem zabawy, maskarady i udawania. Oznacza również ukrycie własnego indywidualizmu, jak również wydaje się być środkiem pozwalającym na uniknięcie odpowiedzialności. Dodajmy, że stanowiła częsty motyw w ikonografii symbolizmu. Rozważna brzydota obrazu, czyli też „maska”, była w istocie próbą zadrażnienia, prowokowania, ale też i przeciwstawienia się egotycznemu utwierdzaniu się „nowoczesnej” kultury w swojej doskonałości. Prymitywizujący styl Picassa był także próbą znalezienia tej siły, którą sztuka cywilizowanej, oświeconej Europy już utraciła. *Panny z Awinionu* są dziełem zdecydowanie antyburżuazyjnym – i tak postrzega je większość badaczy. Prowokacja polegała więc na wykroczeniu poza zasadę *decorum*. Temat jest tu tradycyjny, lecz „opowiadanie” o kobiecych aktach zostało ujęte w język adekwatny nie tylko do zupełnie innej sytuacji, lecz w jakiejś części nawet innej kultury.

Dzieło Picassa jest ambiwalentne, ponieważ świadczy o tym, że artysta nie był w stanie przekroczyć sieci zastanych dyskursów. Wygłaszając swoje „racje”, skazany był na imitację gotowych form praktyk „językowych”. Jego obraz w mniejszym stopniu stanowił artykulację rzeczywistości, bardziej natomiast naśladowictwo „mowy”. Sztuka naśladuje więc tutaj sztukę, co można potraktować jako szczególny przypadek „językowego” *mimesis*. *Panny z Awinionu*, jako dzieło sztuki, są zatem „naśladowictwem” dzieła sztuki (rzeźby iberyjskiej, afrykańskiej i innych wymienionych tutaj „naśladowictw”) i jednocześnie swoistym „przedrzeźnieniem” dzieła sztuki – w tym wypadku akademickiego przedstawienia aktów. Można więc je postrzegać jako świadomy gest imitacyjno-parodystyczny. Prymitywizm *Pani*, jeśli traktujemy go jako rodzaj języka, staje się czymś w rodzaju szyderstwa z kłamliwego patosu akademików – jest to szyderstwo z kłamstwa.

## GITARA

Innym, podobnie jak *Panny z Avinionu* zmitologizowanym dziełem Picasa, stała się słynna *Gitara*, która nie znajduje analogii w europejskiej sztuce. Dzieło było pierwszą kubistyczną konstrukcją uformowaną z kawałków metalu i drutu, zapowiadającą kolaż. Wcześniej powstała jej tekturowa makietka. André Salmon wspominał: „Kiedy Picasso na moment odsuwając się od malarstwa zbudował tę ogromną gitarę z blachy, której plany mogą być przekazywane wszystkim ignorantom z całego świata [!], gotowym jak i on do niej się zabrać, zobaczyłem go w pracowni, a ta pracownia oszałamiająca nie mniej niż laboratorium Fausta, ta pracownia według niektórych niezawierająca ani jednego dzieła sztuki w dawnym sensie tego słowa, zapełniona była najnowszymi przedmiotami. Przedtem nie widziałem niczego nowego. Nie wiedziałem co to jest przedmiot nowy!

[...] Co to jest? Czy to się stawia na podstawie? Czy to się zawiesza na ścianie? Czy to jest malarstwo, czy rzeźba?

Picasso, w niebieskim rzemieślniczym ubiorze odpowiedział swym najpiękniejszym andaluzyjskim głosem: - To jest nic takiego, to jest la guitarra! Otóż to. Jesteśmy wyzwoleni z malarstwa i z rzeźby już uprzednio wyzwolonych spod głupiej tyranii gatunków. To już nie jest to i to już nie jest tamto. To już nic nie jest. To jest la guitarra!...”<sup>66</sup>.

Wiadomo, że ważną rolę jako źródło inspiracji odegrały tutaj maski plemienia Grebo z Wybrzeża Kości Słoniowej. Już w pierwszej wersji *Gitary*, kartonowej, została sparafrazowana maska plemienia Grebo – w niezbyt czytelny sposób – o czym wspomina Daniel-Henry Kahnweiler<sup>67</sup>. Potwierdza to również William Rubin, wieloletni badacz kubizmu, powołując się na rozmowę z Picassem, który miał mu to powiedzieć<sup>68</sup>. Maska Grebo była w posiadaniu Picasa od 1912 roku. Według Rubina idea wystającej rury z płaskiego tła *Gitary* została zapożyczona właśnie z maski Grebo, w której w identyczny sposób rozwiązano wystające cylindryczne oczy. Identyczne jest tu operowanie negatywem i pozytywem, płaskością i wgłębieniem, jak również geometryza-

66 André Salmon, *La Jeune Sculpture Française*, cyt. za: Elżbieta Grabska, „Moderne” i straż przednia..., dz. cyt., s. 263.

67 Daniel-Henry Kahnweiler, *L'Art nègre et le cubisme*, „Présence africaine” 1948 (Paris-Dakar), nr 3, s. 367-377. Przytaczam za: Daniel-Henry Kahnweiler, *Negro Art and Cubism*, [w:] *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, dz. cyt., s. 284-291.

68 William Rubin, *Modernist Primitivism. An Introduction*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art..., katalog wystawy, dz. cyt., s. 19.

cją formy. Podobne jest też wykorzystanie „surowych”, „znalezionych” materiałów. Rubin twierdził, że źródłem idei kolażu i *assemblage*y Picassa była rzeźba plemienna, głównie afrykańska, tworzona przez wykorzystanie zużytych ubrań, trawy morskiej, sznurka, metalu, kory drzewnej, mułu i innych „znalezionych” obiektów<sup>69</sup>. Taka idea tworzenia dzieła sztuki w istocie znakomicie pokrywała się z ideą *bricolage*u Claude'a Lévi-Straussa. Picasso usiłował więc być „prymitywnym” twórcą-*bricoleurem*. Twierdzenia Rubina poświadczają również Kahnweiler, który mówiąc o antynomii formy i koloru w kubistycznym dziele sztuki wspominał, że malarze „starali się potem zapobiec tej antynomii, wynajdując taki sposób malowania, który w gruncie rzeczy wynikał z ich własnej rzeźby, z rzeźby, którą Picasso i Braque uprawiali począwszy od 1912 roku. Była to przede wszystkim rzeźba z papieru, z tektury, z blachy, której cechą szczególną było to, że nie dawała formy w jej całości. Nie dawała, jeśli można tak powiedzieć, powłoki skóry obejmującej ciało. Nakładając kilka planów ukazywała głębię, ale nie dawała formy kompletnej i zamkniętej. Napisałem, że miało to już swój precedens w niektórych maskach z Wybrzeża Kości Słoniowej, maskach do tańca, które wytworzyła metoda trochę analogiczna. Picasso miał taką maskę. Jest sprawą oczywistą, że kubizm zawdzięcza wiele sztuce afrykańskiej. Nie należy jednak sądzić, że to sztuka afrykańska doprowadziła kubistów do tych rozwiązań, znaleźli oni w niej bowiem tylko potwierdzenie pewnych możliwości, podobnie jak impresjoniści znaleźli to potwierdzenie w malarstwie japońskim”<sup>70</sup>.

Ta ostatnia uwaga Kahnweilera jest tutaj istotna, ponieważ wypowiedziana przez świadka ówczesnych wydarzeń artystycznych zdaje się wręcz podważać ideę prymitywizmu jako źródła lub nawet tylko katalizatora sztuki nowoczesnej.

## PRYMITYWIZM W RZEźBIE PABLA PICASSA

Pierwsze świadectwa prymitywizmu w rzeźbie Picassa William Rubin dostrzegł już w dziełach powstałych w 1906 roku. Najpierw były to jednak inspiracje sztuką egipską, iberyjską i twórczością Gauguina, a dopiero później sztuką afrykańską<sup>71</sup>. W 1901 roku, dzięki przyjaźni z hiszpańskim rzeźbia-

69 Tamże, s. 64.

70 Daniel-Henry Kahnweiler, Francis Crémieux, *Moje galerie, moi malarze*, przeł. Jolanta Sell, Wydawnictwo Dęby Rogalińskie, Kraków 2002, s. 78.

71 William Rubin, *Picasso*, w: „*Primitivism*” in *20<sup>th</sup> Century Art...*, dz. cyt., s. 242.

rzem Francisco „Paco” Durio, artysta zetknął się z twórczością Gauguina. Od 1903 roku studiował sztukę egipską w Luwrze, a dopiero później zetknął się, również w Luwrze, z archaiczną rzeźbą iberyjską. Zwróćmy uwagę, że Rubin, wbrew deklaracjom zamieszczonym we wprowadzeniu do katalogu swojej wystawy z 1984 roku, traktował prymitywizm nie tylko jako „powinowactwa” ze sztuką plemienną, lecz również ze sztuką egipską, iberyjską i twórczością Gauguina.

Według Alana Wilkinsona zapowiedzią prymitywizmu w rzeźbie Picasa, pojmowanej przez badacza jako inspiracja sztuką iberyjską i afrykańską, miała być odlana w brązie *Głowa kobiety (Fernanda)* z 1906 roku. Wprawdzie nie miała ona nic wspólnego ze sztuką plemienną, to jednak widoczne w niej asymetria i związane z tym zakłócenia harmonii miały być już zapowiedzią *Panien z Awinionu*<sup>72</sup>. Klasyczny spokój tej rzeźby powodował, zdaniem Wilkinsona, że reprezentowała ona jeszcze moment równowagi, który wkrótce zostanie zburzony przez iberyjskie i afrykańskie inspiracje, co doprowadzi do radykalnych przeobrażeń w twórczości Picassa. Są one widoczne w większości jego rzeźb powstałych w 1907 roku, między innymi takich, jak: *Postać* (drewno, wys. 35,2 cm, Musée Picasso, Paryż), *Lalka* (polichromowane drewno, wys. 26 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto), *Stojąca postać* (drewno malowane, wys. 37 cm, własność prywatna<sup>73</sup>).

W drewnianej *Postaci* z Musée Picasso, do której powstały rysunkowe szkice, zdaniem Rubina wyraźne są inspiracje maskami i rzeźbiarskimi przedstawieniami bogini płodności Nimba (lub D'mba) plemienia Baga z Gwinei. Maski, wykonywane z drewna, były duże i ciężkie, i przedstawiały głowę bogini wraz z jej nagimi piersiami. Zakładali je na swoje barki mężczyźni, skrywając się pod zasłonami z bawełny i włókien rafii, które „udawały” strój bogini. Otwory na oczy tancerzy znajdowały się pomiędzy jej wyrzeźbionymi piersiami. Wielkie maski Nimba prezentowano zawsze w ruchu, w tańcach podczas obrzędów odprowadzanych z okazji siewów i dożynek, urodzin, ślubów, jak również uroczystości poświęconych pamięci przodków. Nic natomiast nie wiadomo na temat funkcji, jakie miały spełniać rzeźbione figurki przedstawiające boginię Nimba. W 1907 roku Picasso taką rzeźbę i maskę-popiersie z wielką głową mógł zobaczyć w muzeum etnograficznym w Pałacu Trocadéro. W tym samym roku artysta stworzył kilka rysunkowych studiów głowy,

72 Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore...*, dz. cyt., s. 98 i nast.

73 Reprodukcja: William Rubin, *Picasso*, dz. cyt., s. 259; Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore...*, dz. cyt., s. 112.



w zamyśle mających być projektem rzeźby, inspirując się, jak twierdził William Rubin, charakterystyczną estetyką rzeźb i masek rytualnych przedstawiających boginię Nimba<sup>74</sup>. Koronnym świadectwem tych inspiracji miał być narysowany przez Picassa w jednym z tych studiów grzebień z tyłu głowy postaci, podobny do tych, jakimi charakteryzowały się maski i rzeźby Nimba. Rubin wskazywał, że inspiracją do rysunków Picassa był również charakterystyczny profil głowy bogini Nimba, który artysta mógł zobaczyć w masce i rzeźbie znajdujących się w muzeum w Pałacu Trocadéro. Efektem owych studiów stała się właśnie *Postać* ze zbiorów Musée Picasso w Paryżu, nigdy przez artystę nieukończona.

„Powinowactwa” *Postaci* Picassa z maskami i rzeźbami plemienia Baga wydają się jednak bardzo powierzchowne, a momentami nawet dyskusyjne. Można również założyć, że z perspektywy artysty nie były one istotne. *Postać* wydaje się być próbą stworzenia dzieła „prymitywnego” i jednocześnie „pierwotnego”, o czym świadczyłaby jej stylizacyjna geometryzacja. Podobnie świadczyć o tym zdaje się fakt, że ta topornie wyciosana z drewnianego pnia rzeźba sprawia wrażenie nieukończonej. Artysta pozostawił w niej nieopracowane fragmenty – z korą, spletanymi słojami drewna, a nawet wystającymi częściami gałęzi, przez co „prymitywizm” rzeźbiarskiej formy zdaje się tutaj pokrywać się z „pierwotnością” form natury. Wydaje się jednak, że artyście nawet nie chodziło o uzyskanie „afrykańskiej” poetyki w dziele, lecz bardziej o możliwość odejścia od klasycznego schematu w budowaniu rzeźbiarskiej formy. Świadomość tego schematu, traktowanie go jako ograniczenia, jak również próby jego przełamania niewątpliwie należy docenić.

*Lalka (Poupée)*, wyrzeźbiona w niewielkim – przypomnijmy, że liczącym zaledwie 26 cm wysokości – bloku drewna, najprawdopodobniej wisiała na ścianie pracowni Picassa, podobnie jak niektóre rzeźby plemienne znajdujące się w jego posiadaniu. Świadczyłby o tym otwór wywiercony z tyłu głowy, jak również fakt, że rzeźba ze względu na zbyt małą powierzchnię podstawy nie mogła samodzielnie stać. Picasso stworzył ją dosyć pośpiesznie i chyba nie miał większych wątpliwości na temat tego, jak ma wyglądać. W efekcie powstała zwarta forma rzeźbiarska, nie mająca jednak nic wspólnego z powagą tradycyjnej rzeźby europejskiej. „Prymitywną” surowością i symetrycznością przywodzi ona na myśl obrzędową rzeźbę plemienną, stanowiąc jednocześnie nieco przewrotną próbę wpisania się w poetykę dziecięcej zabawki – lalki. Zdaniem Wilkinsona, miałyby to być przykład najbardziej bezpośredniego wpływu

74 William Rubin, *Picasso*, dz. cyt., s. 276.



sztuki trybalnej na rzeźbę artysty w 1907 roku<sup>75</sup>. Badacz przypuszczał, że zainteresowanie Picassa sztuką Oceanii mogło być spowodowane zauroczeniem rzeźbami Gauguina, które znał już dzięki „Paco” Durio i które najprawdopodobniej widział w 1906 roku na retrospektywnej wystawie twórczości artysty. Zaprezentowano na niej między innymi wielką drewnianą rzeźbę, zatytułowaną *Drewniany cylinder z Chrystusem na krzyżu*, która zawierała wiele motywów zdobniczych charakterystycznych dla sztuki Markizów.

W 1907 roku Picasso stał się posiadaczem wielkiej drewnianej figury Tiki z Markizów. Tego rodzaju drewniane lub kamienne rzeźby, zgodnie z niektórymi legendami, stanowiły przedstawienie pierwszego człowieka; na Markizach wykorzystywano je jako oznaczniki granic miejsc uchodzących za święte. Niektóre cechy rzeźby Tiki – symetryczność, wyolbrzymiona głowa i charakterystyczny gest trzymania złączonych na brzuchu rąk – zdają się łączyć ją z *Lalką* Picassa. Jego rzeźbie brakuje jednak wykończenia i związanej z tym elegancji, jaką charakteryzuje się figura z Markizów. Wskazane przez Wilkinsona analogie między rzeźbą Tiki a dziełem Picassa można jednak traktować jedynie jako stylistyczne „powinowactwa”, z których bardzo niewiele wynika. Badacz wskazywał również na trybalną proveniencję oczu *Lalki* – były to metalowe kulki wprawione w oczodoły – ponieważ tego rodzaju rozwiązania występowały w wielu przykładach sztuki z wysp Oceanii i Afryki. Historyk sztuki z Toronto zaznaczał jednak, że *Poupée* nie da się jednoznacznie połączyć z „żadnym specyficznym stylem sztuki plemienną”<sup>76</sup>. Z kolei z rzeźbą Gauguina, jak również z wieloma rzeźbami trybalnymi, dzieło Picassa miało łączyć fakt pomalowania go czerwoną, zieloną i błękitną farbą (na powierzchni rzeźby zostały tylko jej resztki). To jednocześnie miało stanowić krok ku przełamywaniu różnic między malarstwem i rzeźbą, co dodatkowo znajdowało potwierdzenie w sposobie eksponowania rzeźby. Przez zawieszenie jej na ścianie następowało przełamanie granicy oddzielającej rzeźbę od malarstwa w sposobach ich prezentacji<sup>77</sup>. Dzięki temu *Lalka* Picassa miała stanowić zapowiedź słynnej *Gitary*.

Kolejna z wymienionych na początku rzeźb, *Stojąca postać*, która powstała w 1907 roku (malowane drewno, wys. 37 cm, własność prywatna<sup>78</sup>), również

75 Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore...*, dz. cyt., s. 104.

76 Tamże, s. 112.

77 William Rubin, *Picasso*, dz. cyt., s. 287.

78 Por. reprodukcję: Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore...*, dz. cyt., 112, ryc. 49; William Rubin, *Picasso*, dz. cyt., s. 259. Wilkinson rzeźbę tytułuje *Stojący mężczyzna (Standing Man)*, Rubin *Stojąca figura (Standing Figure)*.

nie wykazuje cech pozwalających na ściśle powiązanie z jakimś konkretnym plemiennym źródłem inspiracji. Ta topornie wystrugana w drewnie postać została porównana przez Wilkinsona z rzeźbą afrykańską – o jej wpływie miałyby świadczyć krótkie, okrągłe nogi postaci wyrzeźbionej przez Picassa, natomiast nieproporcjonalna, duża głowa z wklęsłą twarzą mogłaby stanowić dowód inspirowania się maskami plemienia Fang z Gabonu, jak również maskami pochodzącymi z wysp Oceanii. Badacz wskazywał ponadto, że źródłem inspiracji mogła być jeszcze drewniana rzeźba Gauguina zatytułowana *Św. Orang*. Tropem formalistycznych analiz kanadyjskiego historyka sztuki podążał również William Rubin, który wskazywał na widoczne w *Stojącej postaci* inspiracje rzeźbą z Nowych Hebryd (obecnie państwo Vanatu) – w partii głowy – i rzeźby afrykańskiej, zwłaszcza w proporcjach całej postaci, jak również sposobie ujęcia rąk i nóg<sup>79</sup>. Podobnie jak Wilkinson wskazywał na podobieństwa do *Św. Oranga* Gauguina.

Wilkinson zauważył, że wymienione tutaj rzeźby w drewnie Picassa łatwo pomylić z prawdziwymi przykładami sztuki plemiennej, nawet jeśli trudno jest wskazać jakieś konkretne źródło inspiracji artysty. Można zapewne zgodzić się z tą uwagą w momencie, gdyby dotyczyła ona tylko przywołanej na końcu rzeźby Picassa, natomiast nie wtedy, kiedy dotyczyć miałyby dwóch wcześniej omówionych rzeźb, *Postaci* z Musée Picasso i *Lalki*, które trudno byłoby pomylić z rzeźbą trybalną. Wydaje się, że miał rację Daniel-Henry Kahnweiler stwierdzając, że gdyby Picasso nie inspirował się sztuką trybalną, to zapewne i tak z czasem zaczęłyby stosować podobnie „prymitywne” rozwiązania. Nasuwa się jednak pytanie o naturę owych rozwiązań. Jeśli byłyby one tylko narzędziem oporu przed akademicką estetyzacją, to paradoksalnie prymitywizm w rzeźbie Picassa mielibyśmy prawo potraktować jako kolejną odsłonę estetyzacji, której dobitną syntezą stała się znana definicja obrazu Maurice’a Denisa. Definicja rzeźby mogłaby brzmieć analogicznie, wtedy zapewne należałoby w niej zaznaczyć, że rzeźba, zanim stanie się przedstawieniem kobiety, mężczyzny czy butelki w przestrzeni, najpierw jest zestawem rzeźbiarskich form ujętych w pewną całość.

W latach 1907–1908 szczególnie widocznym motywem w twórczości Picassa stała się ludzka głowa, zwłaszcza kobieca, ujęta w formę maski. W rzeźbie jednym z przykładów jest odlana w brązie *Głowa kobiety* pochodząca z lat 1906–1907 roku (wys. 11,5 cm), podobnie jak odlana w brązie niewielka rzeźba z 1908 roku, zatytułowana *Maska kobiety* (brąz malowany, wys. 18,3 cm, obie

79 William Rubin, *Picasso*, dz. cyt., s. 287.

rzeźby w zbiorach Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Waszyngton). W malarstwie artysty z kolei często widoczne są wąskie, wydłużone w kształcie migdała głowy lub szerokie, zakreślone konturem twarze, silnie zgeometryzowane i uproszczone, w których na pierwszy rzut oka widoczne są echa inspiracji afrykańskich. W 1908 roku wpływy sztuki afrykańskiej powoli zaczęły zanikać, prowadząc do dzieł tworzonych w roku następnym, które staną się świadectwem kubizmu analitycznego.

W latach dwudziestych i na początku lat trzydziestych Picasso zaczął tworzyć rzeźby zawierające ponownie wiele świadectw „powinowactw” plemiennych. Jednym z przykładów jest dzieło, które powstało na przełomie 1930 i 1931 roku – *Głowa kobiety* (Olga Picasso) (wys. 100 cm, Musée Picasso, Paryż), zbudowane z malowanych kawałków metalu, sprężyn i innych obiektów „znalezionych”; do jego budowy został wykorzystany między innymi kuchenny durszlak. Rzeźba stanowi metaforyczny „portret” ówczesnej żony artysty, w którym wydłużone trzy nogi podpierające głowę, tworzące romboidalną formę, stały się rzeźbiarską interpretacją zawodowego statusu Olgi Picasso, tancerki w słynnym balecie Siergieja Diaghilewa. William Rubin „uderzające powinowactwa” z rzeźbą plemienną dostrzegał we wklęsłości „twarzy” w rzeźbie Picassa, ponieważ bardzo podobną cechą charakteryzowały się niektóre rytualne maski afrykańskie, między innymi tworzone przez lud Jukun z Nigerii<sup>80</sup>. Wyrazem plemiennych „powinowactw” miały być również owe romboidalnie ułożone nogi w „portrecie”, bowiem podobny układ miały podstawy szczególnie ulubionych przez Picassa relikwiarzy plemienia Kota, zamieszkującego Gabon i Kongo. Artysta posiadał w swoich zbiorach takie relikwiarze. Owe trapezoidalne podstawy w relikwiarzach Kota, które miał interpretować jako nogi tańczących postaci, w rzeczywistości były ukształtowane w taki sposób, aby można je było łatwo wbić w ziarno zboża, gdzie na co dzień były przechowywane. Trapezoidalne podstawy umożliwiały również trzymanie ich oburącz w czasie religijnych obrzędów. Rubin zakładał, że relikwiarze Kota mogły wpłynąć na wyobraźnię Picassa w podwójnym sensie – najpierw kształtem swoich podstaw, kojarzonych przez artystę z nogami tańczących postaci, a następnie przez materiał, z jakiego je wykonywano; było nim drewno obite miedzianą blachą. Zwróćmy jednak uwagę, że *Głowa kobiety* Picassa jest zimną formą industrialną, jednak o wyraźnie antropomorficznych cechach, ale swoją poetyką w sposób bardzo odległy może się kojarzyć ze sztuką trybalną. Jeśli inspiracje nią przy tworzeniu rzeźby Picassa rzeczywiście odegrały jaką-

80 Tamże, s. 320-323.

kolwiek rolę, to nie służyły one jedynie prezentacji „trybalności”, lecz bardziej ujęciu w rzeźbiarski kształt wyobrażenia, którego podstawą jest prywatna mitologia artysty.

W latach 1931–1932 powstała seria gipsowych i glinianych monumentalnych głów – później niektóre z nich zostały odlane w brązie – portretów młodziutkiej Marie-Thérèse Walter, ówczesnie obiektu fascynacji Picassa. Estetyka tych rzeźb w znacznej części była inspirowana znanymi już maskami Nimba, czego świadectwa są niezwykle wyraziste. Jednym z przykładów głowy z tej nowej serii jest pochodząca z 1932 roku *Głowa kobiety* (brąz, wys. 128,5 cm, Musée Picasso, Paryż). Jej charakterystycznym elementem jest wydłużona szyja przypominająca kolumnę, wydatny garbaty nos i wyłupiaste oczy. Nos w portrecie Marie-Thérèse jest bardzo podobny do charakterystycznego nosa bogini Nimba, podobnie jak proporcje głowy i sposób przedstawienia oczu. W tym czasie Picasso posiadał w swoim Chateau de Boisgeloup maskę taneczną Nimba, którą ustawił w głównym wejściu (dzisiaj ta wielka drewniana maska stoi w gablocie w głównym wejściu paryskiego Musée Picasso). Właśnie w pracowni w Boisgeloup powstał wspomniany tutaj portret jego zaledwie kilkunastoletniej wtedy kochanki.

# IV

## «DIE BRÜCKE». PRYMITYWIZM W MIESZCZAŃSKIM POKOJU

### INTERPRETACJE PRYMITYWIZMU W TWÓRCZOŚCI «DIE BRÜCKE»

Awangardowy prymitywizm, jak już wcześniej wiele razy podkreślano, przybierał różne formy. Jednym z jego przykładów jest twórczość artystów tworzących ugrupowanie «Die Brücke». Powstało ono – przypomnijmy – w 1905 roku z inicjatywy czterech studentów architektury z Königlich-Sächsischen Technischen Hochschule w Dreźnie – Ernsta Ludwiga Kirchnera, Karla Schmidta-Rottluffa, Ericha Heckela i Fritza Bleyla, którego później zastąpił Max Pechstein. W roku następnym dołączył Emil Nolde, który jednak w roku 1907 ugrupowanie opuścił. Grupa miała być czymś w rodzaju twórczego instytutu, z własnym programem, własnymi wydawnictwami, z własnym systemem identyfikacji wizualnej opracowanym w technice drzeworytniczej, o prowokacyjnie „prymitywnej” poetyce<sup>1</sup>. Jej nazwa – która w pełnym brzmieniu brzmiała: «Künstlergruppe Die Brücke», artyści często używali również skrótu «KGB» – była inspirowana fragmentem znanego dzieła Fryderyka Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*: „Człowiek jest liną rozpiętą między zwierzęciem i nadczłowiekiem, liną nad przepaścią. Niebezpieczne to przejście, niebezpieczne podróże; niebezpieczne wstecz spoglądanie, trwożne chwianie i zatrzymywanie się. Oto co wielkim jest w człowieku, że jest on mostem, a nie celem: oto co w człowieku jest umiłowania godne, że jest on przejściem i za nikim”<sup>2</sup>. Nietzsche, uznawany za odnowiciela pierwotnej umysłowości, w założeniach programowych grupy odegrał niezwykle ważną rolę. Hasło *Die Brücke* dotyczyło bowiem także idei związku między apollinijskimi sztukami

---

1 Por.: *Dokumente Die Künstlergruppe Brücke*, hrsg. Magdalena M. Moeller, Brücke-Archiv 22/2007, Hirmer Verlag, München 2007.

2 Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. Waław Berent, Wydawnictwo TENET, Gdynia 2000, s. 10.

obrazowymi a dionizyjską sztuką muzyki, co filozof opisał w *Narodzinach tragedii*, z którą ściśle łączył się taniec, jak również dionizyjski w swojej istocie erotyzm, będący, podobnie jak muzyka i taniec, manifestacją „dzikości” i „pierwotności” sił przyrody.

Nazwa grupy stanowiła nie tylko sugestywne nawiązanie do założeń Nietzschego, lecz miała również sugerować, że twórczość drezdeńskich artystów jest pomostem pomiędzy zdominowaną przez nowoczesność terażniejszością a tradycją sztuki niemieckiej, wyznaczaną nazwiskami wielkich artystów, takich jak Albrecht Dürer, Matthias Grünewald czy Lucas Cranach Starszy. Legitymizacją tego związku miała być między innymi reaktywacja drzeworytu, postrzeganego jako tradycyjna technika artystyczna epoki średniowiecza. Ernst Ludwig Kirchner, opracowując układ graficzny katalogu do pierwszej wspólnej wystawy grupy, która odbyła się w 1906 roku, nieprzypadkowo usiłował nadać jego okładce poetykę karty ze średniowiecznego inkunabułu, wykorzystując w tym celu właśnie drzeworyt. Tekst na okładce ujął w zwarty blok, wzorując się na średniowiecznej typografii.

Ów tekst, chociaż niezwykle krótki i lapidarny, stał się pierwszą opublikowaną wypowiedzią o charakterze programowym, noszącą znamiona manifestu. Drezdeńscy artyści obwieszczali w nim swoją wiarę w rozwój i nowe pokolenia kreatywnych, młodych ludzi, pragnących twórczej i życiowej wolności, a przede wszystkim pragnących niezależności od „starszych”, już „ustabilizowanych sił” („den wohlangesessenen älteren Kräften”). Prymitywizm ugrupowania «Die Brücke» należy niewątpliwie sytuować w kontekście założeń zawartych w manifestie. Przy okazji można zauważyć, że sentencje o niemal identycznym brzmieniu znalazły się w artykule poświęconym sztuce trybalnej Nowej Gwinei, zamieszczonym w znanym brytyjskim magazynie poświęconym sztuce „The Studio”, w numerze wydanym jeszcze w 1903 roku<sup>3</sup>. Opublikowanie już wtedy w popularnym piśmie o sztuce artykułu o sztuce trybalnej jest kolejnym faktem podważającym pokutujący w wielu opracowaniach sztuki XX wieku mit o „odkryciu” sztuki plemiennej przez paryskich artystów na przełomie 1905 i 1906 roku.

Na temat twórczości grupy powstało wiele opracowań i w większości z nich uwzględniano zjawisko prymitywizmu. Interpretowano je różnie, co między innymi wynikało ze zmieniających się sposobów postrzegania ruchu ekspre-

3 Charles Praetorius, *The Art of New Guinea*, „The Studio. An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art” 1903, 15 October, vol. 30, nr 127, s. 51-59. Por. również: Leopold D. Ettlinger, *German expressionism and Primitive Art*, „The Burlington Magazine”, April 1968, nr 781, s. 195.

sjonistycznego i awangardy w historii sztuki. Istnienie nawarstwiających się interpretacji wymusza uwzględnienie przynajmniej tych najważniejszych, zwłaszcza w pracy o charakterze monograficznym. „Prymitywne” cechy twórczości drezdeńskich artystów dostrzegła najpierw część współczesnej im krytyki, która próby tworzenia „dzikich” obrazów oceniła negatywnie. Krytykom absurdalne wydały się na przykład widoki ulic Drezna malowane w konwencji „afrykańskiej”<sup>4</sup>. Zdaniem Roberta Goldwatera, prymitywizm «Die Brücke» opierał się na inspirowaniu się sztuką Afryki i Oceanii, jak również drzeworytem niemieckim XV i XVI wieku i twórczością dziecięcą<sup>5</sup>. Amerykański historyk sztuki sytuował prymitywizm w kontekście wielu innych inspiracji natury formalnej, wśród nich wymieniając malarstwo fowistów i obrazy z maskami Jamesa Ensora, które przede wszystkim miały wpływ na twórczość Emila Noldego. Przywoływał twórczość Henri’ego Toulouse-Lautreca, którą inspirował się Ernst Ludwik Kirchner, tworząc sceny rodzajowe z kokotami we wnętrzach domów publicznych lub rozgrywane się na deskach *variétés*. Goldwater wskazywał również na wpływ malarstwa nazareńczyków, a także symbolistów. Ze względu na takie cechy, jak idylliczność, pastoralizm, klasycyzacja, dostrzegwał w twórczości drezdeńsko-berlińskich artystów przede wszystkim świadectwa wpływu tradycji romantyzmu i dlatego część swojej książki poświęconej «Die Brücke» zatytułował: *Emocjonalny prymitywizm (Emotional Primitivism)*. Ponadto zwracał uwagę na niezwykle ważną w ideowo-artystycznych założeniach ugrupowania koncepcję początku sztuki, z którą prymitywizm był ściśle powiązany. Tym „początkiem” miała być sztuka „prymitywna”, czyli trybalna, na równi ze sztuką średniowieczną i twórczością dziecięcą.

Śladem Goldwatera podążał znany badacz niemieckiego ekspresjonizmu Peter Selz, nawiązujący zwłaszcza do kwestii emocjonalnego stosunku artystów do sztuki plemiennej. Selz, traktując prymitywizm raczej marginalnie, skupiał się głównie na stylistycznych zagadnieniach twórczości niemieckich artystów, postrzegając ich twórczość jako efekt inspiracji między innymi malarstwem Grünewalda i tradycją niemieckich romantyków, takich jak Philipp Otto Runge czy Gaspar David Friedrich, a przede wszystkim tradycją Jugendstilu. Chociaż ekspresjoniści odrzucali ornamentalne wartości tego ostatniego, to Selz interpretował prymitywizm jako wypadkową tych wszystkich

4 Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven and London 1991, s. 85 i nast.

5 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1986, s. 120.



inspiracji i jednocześnie efekt skoncentrowania się na „duchowej witalności” i emocjonalnej warstwie dzieła sztuki. W opinii badacza prymitywizm jawił się jako płaszczyzna poszukiwań transcendencji, absolutu i niewinności<sup>6</sup>. Stanowił jedno z wyrazistszych świadectw powrotu do mistycyzmu, równocześnie łączył się z wyobrażeniem nowego sposobu życia, które artyści usiłowali realizować w praktyce.

Inną interpretację „prymitywizowania” w twórczości artystów z grupy «Die Brücke» przedstawił Donald Gordon, autor tekstu w katalogu towarzyszącym wielokrotnie już przywoływanej nowojorskiej wystawie „*Primitivism in 20th Century Art*” z 1984 roku. Według niego prymitywizm był polem rozpoznawania dychotomii rysujących się między tym, co uchodziło za prymitywne, a tym, co uznawano za nowoczesne. To pole wyznaczały zarówno inspiracje sztuką prehistoryczną, jak i plemienną. Podążając w kierunku wskazanym przez Goldwatera i Selza, amerykański historyk sztuki zauważał, że reakcje artystów na sztukę plemienną były zarówno natury „analitycznej”, jak i „emocjonalnej” i nie dotyczyły tylko warstwy estetycznej<sup>7</sup>. Świadectwa prymitywizmu w ich twórczości uobecniły się w dwóch płaszczyznach. Pierwszą tworzyły preferencje dotyczące stylu życia, traktowanego przez nich jako dziedzina kreacji artystycznej. Wiązało się to z próbami realizowania mitu wspólnotowości opisywanej przez Ferdinanda Tönniesa, którego teksty chętnie czytano w tym czasie w niemieckich środowiskach artystycznych. Realizacja tego mitu polegała na usiłowaniu budowania komuny artystycznej, co możliwe było jedynie w najbliższym kręgu towarzyskim i głównie we własnych pracowniach. Dzięki odpowiedniej aranżacji przekształcano je w przestrzenie o egzotycznym, „plemiennym” charakterze, przez co miały stanowić „naturalne” miejsce życia we wspólnocie. Tę ideę realizowano również w formie wspólnych wyjazdów nad jezioro w pobliżu miejscowości Moritzburg niedaleko Drezna, w czasie których „bycie razem” w sensie artystycznym i zarazem towarzyskim przybierało również postać wspólnoty o charakterze seksualnym. Artyści bowiem, utożsamiając wolność ze swoiście pojętym plemiennym, czyli „prymitywnym” życiem, wraz ze swoimi przyjaciółkami i modelkami usiłowali jej doświadczać możliwie w każdej sferze życia. Podkreślmy, że na motywacje artystów nie wpłynęło więc zetknięcie się z autentycznymi wspólnotami plemiennymi, lecz lektura tekstów Ferdinanda Tönniesa.

6 Peter H. Selz, *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Cambridge University Press, England 1957, s. 67 i nast.

7 Donald E. Gordon, *German Expressionism*, w: „*Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*”, katalog wystawy, ed. by William Rubin, Museum of Modern Art, New York 1994, s. 369.

Drugą płaszczyzną uobecniania się prymitywizmu były inspiracje sztuką plemienną w malarstwie, grafice i rzeźbie «Die Brücke». Donald Gordon porównywał rytm kresek w drzeworytach niemieckich artystów z nacięciami na rzeźbach plemiennych, analizował podobieństwa w sposobie budowania postaci ludzkich przedstawianych w ekspresjonistycznych dziełach i plemiennych dekoracjach i rzeźbach. Tropił obecność wizerunków obiektów plemiennych w obrazach drezdeńskich artystów. W konkluzji stwierdzał, że członkowie ugrupowania pozostawali w kręgu oddziaływania tradycji romantycznej. Ponadto byli oni kontynuatorami sposobu postrzegania rzeczywistości, w tym również sztuki, proponowanego przez Fryderyka Nietzschego, który wskazywał na związek między „prymitywnym” a nowoczesnym sposobem myślenia, czyli na analogie między „dzikim” opowiadaczem legend i mitów a nowoczesnym artystą-marzycielem<sup>8</sup>.

Inne spojrzenie na prymitywizm «Die Brücke» zaproponowała brytyjska historyk sztuki Jill Lloyd w wydanej w 1991 roku książce poświęconej twórczości grupy, w której usiłowała dokonać rekonstrukcji mitu prymitywizmu pojmowanego jako idea odwoływania się do natury i pierwotnej „dzikości”. Badaczka usilnie podkreślała, że twórczość artystów z ugrupowania nie miała nic wspólnego ze światem plemiennym, natomiast w całości opierała się na doświadczeniu zurbanizowanej miejskiej rzeczywistości. Jej zdaniem prymitywizm jest zjawiskiem w całości stanowiącym wytwór zindustrializowanej kultury europejskiej, na które złożyła się rozległa sieć wyobrażeń na temat plemienności, wymownie ilustrujących stosunek Europejczyków do „prymitywnych” społeczności i ich sztuki<sup>9</sup>. Ekspresjonistyczna fascynacja plemiennością opierała się na wyobrażaniu kultur Afryki i Oceanii jako tych źródłowych, zdecydowanie odmiennych od kultury europejskiej, charakteryzujących się stałością i niezmiennością. Prymitywizm z tego powodu należy postrzegać jedynie jako ideę opartą na tęsknym wyobrażeniu „prymitywu”, nie mającym nic wspólnego z rzeczywistością. Owo wyobrażenie autorka traktowała jako antytezę zachodniej idei nowoczesności<sup>10</sup>.

Chociaż Lloyd usilnie podkreślała „zurbanizowanie” twórczości artystów z grupy «Die Brücke», to jednak nie wykluczało to oczywistego przecież – tak szczegółowo opisanego w historii sztuki – inspirowania się sztuką plemienną, chociażby na poziomie formalnym, co udowodniła wystawa zorganizowana przez Williama Rubina w 1984 roku. Dodajmy również, że to właśnie ów miej-

8 Tamże, s. 399.

9 Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, dz. cyt.

10 Tamże, s. 102.

ski kontekst pozwolił na kontakt ze sztuką plemienną, o czym Lloyd pisała. Kontekst tworzyły muzea etnograficzne – europejskie skarbnice plemiennych artefaktów – podobnie jak służące tylko rozrywce instytucje, takie jak zoo, cyrk, kabaret itd. Tworzyły go również publikacje o sztuce plemiennej, czego przykładem może być wspomniany na wstępie artykuł o sztuce Nowej Gwinei w piśmie „The Studio”. Prymitywizm jako kompleks wyobrażeń, których funkcjonowanie znajdowało wsparcie między innymi na tego rodzaju instytucjach, nie wykluczała jednak doświadczenia plemienności – chociażby na poziomie zachwyty formalnymi cechami dzieł plemiennych prezentowanych w muzeach, czy niezwykle emocjonalnego reagowania na „duchowość”, jaką zdawały się one emanować. Było to doświadczenie niewątpliwie bardzo powierzchowne, ponieważ nie pozwalało ono na intensywniejsze i głębsze wniknięcie w realność trybalną. Nie ma jednak mowy o niej w książce Jill Lloyd, co świadczy o przyjęciu przez autorkę zdecydowanie kolonialnej perspektywy w spojrzeniu na zjawisko prymitywizmu «Die Brücke».

Inną wizję twórczości niemieckich ekspresjonistów, a w związku z tym i zjawiska prymitywizmu, zaprezentowano na wystawie zorganizowanej w Los Angeles County Museum of Art w 1993 roku. Niemiecki ruch przedstawiono tutaj jako rodzaj artystycznej utopii, opozycyjnej wobec ideałów preferowanych przez ówczesny establishment i lansowanych przez podporządkowane mu instytucje. Timothy Benson, autor artykułu wprowadzającego, zamieszczonego w katalogu wystawy, stwierdzał, że głównym komponentem utopijnej ideologii grupy «Die Brücke» stało się marzenie o absolutnej wolności artysty i autonomii jego sztuki<sup>11</sup>. Pierwowzory tych marzeń stanowiły XIX-wieczne idee Bractwa św. Łukasza, nazareńczyków i Bractwa Prerafaelitów. Na kształt ideologicznych założeń drezdeńskiej grupy miała również oddziaływać tradycja kolonii artystycznej w Worpsswede i idea Williama Morrisa *arts and crafts design*, a także tradycja Jugendstilu żywa w Niemczech jeszcze na początku XX wieku. Benson podkreślał, że idee, jakimi kierowali się artyści, stanowiły wynik oddziaływania tradycji XVIII-wiecznego idealizmu, szczególnie estetyki Immanuela Kanta, rozwiniętej później przez Fryderyka Schillera. Wszystko to sumowało się w przyjętej przez artystów ugrupowania «Die Brücke» idei przeobrażenia sztuki i rzeczywistości, w jakiej pragnęli żyć.

W filozofii Schillera, przypomnijmy, sztuka jawiła się jako kreacja piękna warunkującego wolność, a wyobrażona w sferze sztuki wizja rzeczywisto-

11 Timothy Benson, *Fantasy and Functionality: The Fate of Utopia*, w: *Expressionist Utopias. Paradise. Metropolis. Architectural Fantasy*, ed. by Timothy Benson, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993, s. 12 i nast.

ści miała być prototypem idealnej i utopijnej przyszłości. Według Bensaona obraz rzeczywistości zawarty w twórczości artystów z ugrupowania «Die Brücke» – w ich rysunkach, malarstwie, grafice, rzeźbie, a nawet projektowanych i wykonywanych przez nich „prymitywnych” obiektach i meblach służących dekoracji pracowni – korespondował z usiłowaniami realizowania idei życia i pracy w komunie artystycznej. Benson podkreślał ważność przyjętej przez artystów koncepcji natury, której wyrazem stało się z jednej strony odwoływanie do pejzażu w malarstwie i grafice, natomiast z drugiej – kreowanie „dzikich” przestrzeni w atelier. W obu wypadkach natura była pojmowana jako antyteza cywilizacji narzucającej sztuczne prawa i struktury, które niszczą to wszystko, co jest fundamentalne i zarazem prawdziwe w życiu człowieka. Należy jednak dodać, że ten spójny obraz twórczości drezdeńsko-berlińskich artystów, usiłujących przeciwstawić się establishmentowi i preferowanemu przezeń modelowi kultury, burzy fakt, że często podejmowanymi przez nich tematami były również miejskie weduty i sceny rodzajowe rozgrywane się w mieszczańskich wnętrzach mieszkalnych, w kawiarniach, na kabaretowych scenach, jak również w cyrku czy na ulicy.

Kolejną interpretację prymitywizmu «Die Brücke» znajdziemy w tekście Gill Perry, również amerykańskiej badaczki, która zwracała uwagę, tak jak wcześniej Gordon i Benson, że artystyczne idee ugrupowania były realizowane zarówno w sferze sztuki, jak i w sferze życia<sup>12</sup>. Perry, podobnie jak inni badacze, przypisywała wielką rolę w krystalizacji tych idei pismom Nietzschego, postrzegającego nowoczesność jako rodzaj kulturowej dekadencji, której istotą stawała się dialektyka przewartościowywania nieomal wszystkiego. Jego pisma artyści traktowali jako imperatyw w poszukiwaniu „nowej wolności”, co przede wszystkim polegało na uwalnianiu się od ograniczeń narzucanych przez nowoczesną kulturę. Pisma filozofa stały się również ważną wskazówką w strategiach odchodzenia od konwencji akademickich w sztuce, co wiązało się z docenieniem „prymitywnych” źródeł inspiracji, które można było znaleźć w muzeach etnograficznych w Dreźnie i Berlinie. W świadomości artystów sztuka plemienna uchodziła za świadectwo „prawdy” zakorzenionej w myśleniu religijnym. Ponadto nie miała nic wspólnego z europejską edukacją akademicką, zwłaszcza rynkiem sztuki, dzięki czemu nie była poddana korupcyjnym mechanizmom nowoczesnej kultury. Perry niejednokrotnie traktowała

12 Gill Perry, *The Decorative, The Expressive and The Primitive*, w: Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century*, Yale University Press in association with the Open University Press, New Haven and London 1993, s. 62 i nast.

słowo *prymitywizm* synonimicznie z hasłem *pierwotność*. Podkreślała również rolę, jaką w twórczości grupy odgrywała erotyka, nieustannie widoczna w malarstwie, rysunku i grafice, która stawała się jednym z narzędzi służących podważaniu norm burżuazyjnych dotyczących nie tylko sfery seksualnej. Artyści uczynili erotykę istotnym tematem swojej twórczości, jak również niezwykle ważnym elementem własnego stylu życia, przewartościowując w ten sposób mieszczańskie wyobrażenia o obyczajowości seksualnej, co między innymi polegało na budowaniu wspomnianej już wcześniej wspólnoty „pierwotnej”. Autorka zwracała także uwagę na formalną stronę dzieł ekspresjonistycznych, zwłaszcza na ich szczególnego rodzaju dekoracyjność, często będącą efektem inspiracji sztuką plemienną. W malarstwie świadectwem prymitywizmu miała być ostrość zestawień barwnych, płaskość i sztywność form, jak również swoboda w kładzeniu farby. Tego rodzaju radykalizm techniczny, zdaniem Perry, wynikał nie tylko z inspirowania się plemiennymi obiektami, lecz również tradycją malarstwa Gustave’a Courbета, a zwłaszcza niemieckich impresjonistów, takich jak Max Liebermann, Lovis Corinth czy Max Slevogt, którzy już od połowy XIX wieku uchodzili za oponentów akademickiej doktryny w sztuce.

Gill Perry podkreślała również rolę, jaką w działaniach drezdeńskich artystów odgrywał kontekst kulturowy. Pisała o rosnącym w Niemczech w końcu XIX wieku zainteresowaniu wszelkiego rodzaju przejawami prymitywu, a zwłaszcza plemiennością jako taką, co zbiegło się z poszerzaniem się niemieckich zdobyczy kolonialnych w Afryce i Oceanii, czemu towarzyszyło zakładanie i z czasem powiększanie kolekcji etnograficznych w muzeach Berlina, Dreżna, Lipska i Hamburga. Równoległe coraz większą popularnością cieszyły się różnego rodzaju pokazy „kolonialne” – prezentacje sztuki kolonialnej, trybalnych chat i tańców, muzealne wystawy etnograficzne itd. – stanowiące świadectwo zachodnich wyobrażeń o „prymitywnych” kulturach, które w paradoksalny sposób artyści identyfikowali z własnymi, czyli „nowoczesnymi” sposobami ekspresji artystycznej<sup>13</sup>. Zasadniczym celem, jaki zdaniem Perry stawiali sobie ekspresjoniści skupieni w «Die Brücke», było przekroczenie granic wytyczonych przez konwencje obowiązujące w polu estetyki dzieła sztuki. Technika malarska i, jak sugerowała Perry, specyficzny sposób budowania przestrzeni w obrazie – raczej spłaszczony i zróżnicowany – oraz gra z konwencjonalnymi sposobami przedstawiania nagiego ciała, wyraźnie ilustrują cel, jaki stawiali przed sobą drezdeńsko-berlińscy ekspresjoniści: było to wy-

13 Tamże, s.73.

kroczenie poza tradycyjne konwencje sztuki europejskiej. Prymitywizm oznaczał więc wprowadzenie w obszar sztuki europejskiej „prymitywnego” tematu i „prymitywnej” formy.

Kolejne spojrzenie na problem prymitywizmu w twórczości ugrupowania «Die Brücke» proponował amerykański badacz David Pan. Według niego prymitywizm należy bardziej postrzegać jako rezultat imitowania form sztuki prymitywnej niż kreowanie czegoś radykalnie nowego. Autor swoje rozważania opierał na tezie, że sztuka prymitywna – tak określał sztukę Afryki i Mórz Południowych, jak również sztukę średniowieczną i XX-wieczną europejską sztukę ludową – odegrała analogiczną rolę w rozwoju XX-wiecznej, nowoczesnej sztuki europejskiej, jak niegdyś antyczny klasycyzm w dobie renesansu. W obu wypadkach sztuka innych kultur stawała się inspiracją, wydatnie przyczyniając się do rozwoju sztuki Zachodu. David Pan analizował ekspresjonizm właśnie z perspektywy prymitywizmu, dostrzegając w nim płaszczyznę, na której prowadzona była krytyka nowoczesności<sup>14</sup>. To, co wydawało się prymitywne, uchodziło bowiem za wymowny kontekst cywilizacyjnej eksplozji, jaka dokonała się w kulturze europejskiej na przełomie XIX i XX wieku. Pan postrzegał sztukę plemienną Afryki, Ameryki i Mórz Południowych (jej liczne przykłady ekspresjonistów wykorzystywali w charakterze modeli we własnej twórczości) jako wytwór tych kulturowych uwarunkowań, które nie były jeszcze świadectwem wpływu jakiegokolwiek imperialnej, dominującej i jednocześnie unifikującej kultury.

Na zakończenie spróbujmy dokonać krótkiego podsumowania sposobów interpretowania zjawiska prymitywizmu w twórczości artystów z grupy «Die Brücke». Najpierw było ono postrzegane jako inspirowanie się – głównie w sferze formalnej – sztuką plemienną, prehistoryczną, średniowieczną i sztuką dziecka. W późniejszych opracowaniach prymitywizm traktowano jako inspirowanie się, głównie w sferze formalnej, estetyką sztuki plemienną. Tego rodzaju inspiracje oznaczały jednak zachwyt „duchową witalnością” sztuką społeczności trybalnych i w konsekwencji podobnie „duchowy” i jednocześnie emocjonalny charakter ekspresjonistycznego dzieła. Prymitywizm spowodował przełamanie dotychczas obowiązujących konwencji w tematyce dzieła sztuki – dzięki wprowadzeniu do świata przedstawionego w dziele wyobrażeń obiektów plemiennych. Spowodował również przeobrażenia formalnej strony dzieła sztuki. Zjawisko prymitywizmu postrzegano także jako jeden z ele-

14 David Pan, *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2001, s. 5 i nast.



mentów utopii artystycznej, której celem miała być ucieczka od tego, co niosła ze sobą nowoczesność jako model kultury. Ową utopią była próba zbudowania wspólnoty artystycznej opartej na wzorze, jaki widziano we wspólnocie plemiennych. Prymitywizm w twórczości grupy «Die Brücke», przypomnijmy ujęcie Jill Lloyd, postrzegano jako ideę opartą na rozległym kompleksie wyobrażeń na temat sztuki, kultury i społeczeństwa plemiennego, jak również związanych z nimi wyobrażeń na temat pierwotności. W całości stanowił wytwór nowoczesności, którego źródłem było doświadczenie rzeczywistości wielkiego miasta.

### MIT „WSPÓLNOTY PIERWOTNEJ”, CZYLI ARKADIA W ARTYSTYCZNYM BUDUARZE

Pierwszym miejscem spotkań członków ugrupowania stała się pracownia Ernsta Ludwiga Kirchnera, urządzona w dawnym sklepie rzeźniczym w kamienicy przy Berliner Straße 60, w robotniczej dzielnicy Friedrichstadt w Dreźnie, gdzie artysta rezydował do roku 1909. Było to miejsce, w którym wszelkie konwencje natury obyczajowej były zawieszane. Znano je z panującego w nim kultu nagości i licznych erotycznych ekscesów. Tutaj powstawały pierwsze studia aktów, które Kirchner i jego przyjaciele tworzyli z natury podczas wspólnych sesji rysunkowych i malarskich. Pierwsi modele – zwykle były to modelki – wywodzili się z kręgu najbliższych znajomych odwiedzających studio, w którym dzięki odpowiedniej aranżacji panowała niezwykle egzotyczna, „prymitywna” i również erotyczna atmosfera<sup>15</sup>. Atelier artysty dzięki temu wystrojowi stanowiło inspirujący model twórczości malarskiej i graficznej, ponadto uchodziło za atrakcyjne miejsce spotkań towarzyskich. O „prymitywnym” wystroju pracowni świadczą zachowane elementy wyposażenia, obecnie przechowywane w zbiorach muzealnych lub prywatnych, jak również archiwalne fotografie, obrazy, rysunki, grafiki i dokumenty, między innymi własnoręcznie przez artystów ilustrowane pocztówki i listy.

Większość elementów składających się na „dzikie” wyposażenie pracowni artyści wykonywali samodzielnie. Były to na ogół pastisze pochodzących z Afryki i Oceanii świadectw sztuki plemiennych i rzemiosła, wśród których

15 Hanna Strzoda, *Primitivismus im Privaten Raum – Ernst Ludwig Kirchners Erstes Atelier Berliner Straße 60 in Dresden*, „Dresdener Kunstblätter. Zweimonatschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden“ 2005, nr 3, s. 133 i nast.



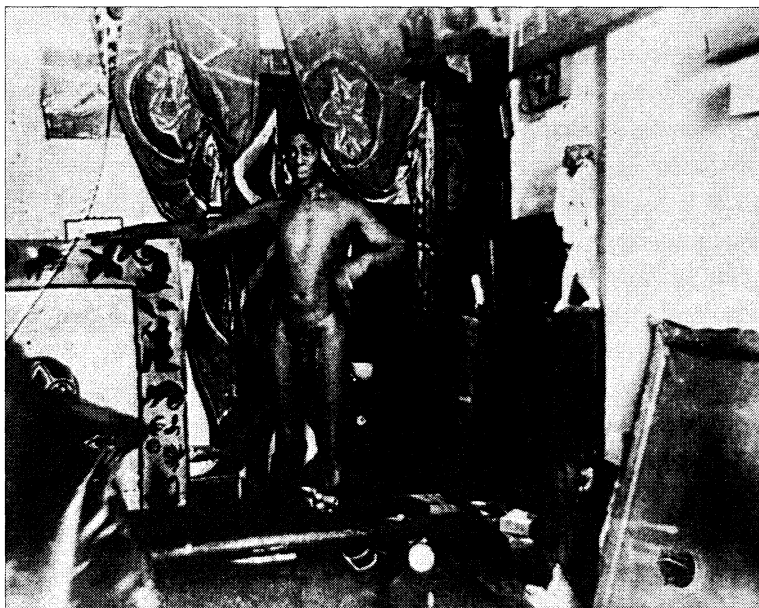
znalazły się rzeźby, zydle, ławy, strugane w drewnie patery na owoce, dekoracyjne parawany, własnoręcznie malowane zasłony, obrusy i ściennie tapety. Rzadziej trafiały tu obiekty autentyczne. Nad aranżacją atelier często pracowano zespołowo, na przykład wspólnie malując na ścianach „prymitywne” sceny lub wyklejając własnoręcznie przygotowane tapety z egzotycznymi wzorami, inspirowanymi ornamentami plemiennymi. Jednym z pierwszych i najczęściej wykorzystywanych źródeł takich inspiracji stały się dekoracje belek wzmacniających krokwie w tzw. domach mężczyzn na wyspach archipelagu Palau, kolonii niemieckiej znajdującej się na najbardziej na zachód wysuniętym klinie Mikronezji. Artyści znali je z ekspozycji w muzeach etnograficznych Dreźnie i Berlina.

Liczne pracownie Ernsta Kirchnera doczekały się oddzielnego, szczegółowego opracowania<sup>16</sup>. Zazwyczaj znajdowały się w typowych kamienicach mieszczańskich. Artysta często je zmieniał, lecz ich wyposażenie było czymś stałym, o czym świadczą powtarzające się obiekty w archiwalnych fotografiach, jak również ich przedstawienia w obrazach i rysunkach tworzonych przez grupę «Die Brücke». Najbardziej wiarygodnymi świadectwami „prymitywnych” aranżacji pracowni Kirchnera wydają się fotografie. Na jednej z nich, wykonanej w Dreźnie w 1911 roku, widzimy parę nagich czarnoskórych artystów ze słynnego niemieckiego cyrku Schumanna, Milli i Sama, którzy często odwiedzali Kirchnera i jego przyjaciół, pozując im do obrazów. Nagi Sam stoi na tle dwuczęściowej, wzorzystej, „prymitywnej” zasłony, na której Kirchner i Heckel namalowali – według analiz Hanny Strzody, monografistki pracowni Kirchnera, inspirowanej się jawańskim batikiem – ciemnozielone kręgi z sylwetami kochających się postaci<sup>17</sup>. Zasłona pojawiała się w innych fotografiach, bywała również motywem malarskim wielu obrazów. Elementem „plemiennym” widocznym w fotografii, również wielokrotnie wykorzystywanym jako motyw malarski, jest dekoracyjne *tableau* podtrzymywane przez Sama, pełniące funkcję parawanu. W jego obramowaniu można zidentyfikować sylwety ludzi, zwierząt i ptaków, niemal identyczne z tymi, jakie znajdziemy w ornamentach z wysp Palau. Widoczna na fotografii rzeźba ustawiona przy ścianie na wysokim postumencie, przedstawiająca akt kobiecy, była dziełem Kirchnera, który inspirował się rzeźbą afrykańską. Hanna Strzoda zidentyfikowała ją jako *Tańcząca z naszymi* z 1910 roku (drewno malowane, wys. 54,3 cm, w zbiorach prywatnych). Sfotografowany fragment atelier Kirchnera

16 Hanna Strzoda, *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchner. Eine Studie zur Rezeption „Primitive“ europäischer und aussereuropäischer Kulturen*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2006.

17 Hanna Strzoda, *Die Ateliers...*, dz. cyt., s. 117.

zdaje się nie odbiegać od stereotypowej wówczas pracowni europejskiego artysty, często będącej miejscem kumulacji różnych obiektów, traktowanych jako artystyczne „katalizatory”. Nagość modeli również może uchodzić za przejaw pracownianej codzienności, przy czym obecność Afrykanów w atelier zdaje się świadczyć o braku uprzedzeń natury rasowej ze strony artystów drezdeńskich i o ich otwartości na Innego. Można jednak zauważyć, że ta otwartość nie była całkiem bezinteresowna, ponieważ ów Inny, występując w charakterze modela, swoją obecnością dookreślał „prymitywny” charakter wnętrza – nadzy



Sam i Milli w drezdeńskiej pracowni Kirchnera. Fot. Ernst L. Kirchner, 1911 rok.  
Archiwum Hansa Bollingera i Romana Norberta Ketterera, Wichtrach, Berno

Milli i Sam stanowili jednocześnie „uzupełnienie” „dzikiej” i dekadencej dekoracji studia Kirchnera.

Zarejestrowany w innej fotografii fragment kolejnego atelier artysty, przy Berliner Straße 80 w Dreźnie, przedstawia narożną część pokoju, która nie ma nic wspólnego z typowym miejscem pracy artysty-malarza, bardziej natomiast wydaje się być starannie urządzonym buduarzem – z małym stolikiem okolicznościowym i rozłożonymi na podłodze poduchami do siedzenia<sup>18</sup>. Poduchy

18 Reprodukacja: tamże, s. 115.

i obrus na stoliku zostały tu udekorowane ornamentami „plemiennymi”, podobnie jak tapeta na ścianie, której „rajskie” sceny erotyczne były inspirowane twórczością mieszkańców wysp z archipelagu Palau. Zawieszony na ścianie relief Hanna Strzoda zidentyfikowała jako pornograficzny pastisz jednej z indyjskich płaskorzeźb ze scenami erotycznymi, pochodzącej z XII-wiecznej świątyni w Adżancie<sup>19</sup>.

W pochodzącej z 1912 roku kolejnej fotografii studia Kirchnera, mieszczącego się już w Berlinie, w kamienicy przy Durlacher Straße 14, w dzielnicy Wilmersdorf, widzimy artystę i jego ówczesną przyjaciółkę, Ernę Schilling, półleżących w rogu pokoju pod zawieszonymi pod sufitem japońskimi parasolami, przypominającymi rozłożyste liście palm<sup>20</sup>. Egzotyczną atmosferę tworzą tutaj liczne „plemienne” obiekty, między innymi wyrzeźbiony w drewnie „prymitywny” akt kobiety, tapeta na ścianie z roślinną „tropikalną” ornamentyką, znana już płaskorzeźba wzorowana na erotycznych płaskorzeźbach z klasztoru w Adżancie i wisząca poniżej ilustracja z siedzącym Buddą. Całości dopełnia widoczny na pierwszym planie stół z obrusem i stojąca na nim drewniana „prymitywna” patera na owoce – dzieło Kirchnera. Ornamentyka obrusu, samodzielnie wyszyta przez artystę i jego przyjaciółkę, była inspirowana geometryczną estetyką wzorów koptyjskich<sup>21</sup>. Dziełem artysty była również rzeźba stylizowana na „plemienną” – stojący akt kobiecy (zaginiony). Donald Gordon szczegółowo analizował jej fragmenty, wskazując, że stanowiła ona świadectwo inspirowania się rzeźbą z wysp Palau i jednocześnie rzeźbą afrykańską<sup>22</sup>.

Jednym z elementów wyposażenia kolejnej pracowni, zorganizowanej przez Kirchnera przy Körnerstraße 45 w Berlinie, znanej również dzięki fotografii, stał się namiot, który oddzielał część przestrzeni ze stolikiem i dwiema kanapami. Zarówno zasłonę namiotu, jak i obrus na stoliku i narzuty na kanapach udekorowano wyszytą niemi ornamentyką o wymowie erotycznej, inspirowaną rzeźbą afrykańską oraz linearnym zdobnictwem ceramiki miśnieńskiej i austriackich wyszywanek ludowych<sup>23</sup>. Stojący obok stolika taboret – z siedziskiem wspartym na grzbiecie wyrzeźbionego w drewnie i pomalowa-

19 Tamże, s. 122-123.

20 Reprodukcja: Donald E. Gordon, *German Expressionism*, dz. cyt., s. 387.

21 Tamże, s. 385-386.

22 Tamże.

23 Hanna Strzoda, *Die Ateliers...*, dz. cyt., 248-251; reprodukcja fotografii fragmentu wnętrza pracowni z namiotem na s. 225. Według autorki książki wyszywaniem ornamentyki na tkaninach zajmowali się Kirchner i Erna Schilling.

nego w cętki lamparta – był autentycznym sprzętem trybalnym, pochodzącym jeszcze z XIX wieku<sup>24</sup>. Latem 1909 roku przywiózł go z Kamerunu, niemieckiej kolonii w Afryce, brat Ericha Heckela, Manfred, który pracował tam jako inżynier. Lampart, kameruński apotropaiczny symbol odrodzenia i władzy, stanowiąc wskazówkę, że taboret najprawdopodobniej pełnił funkcję tronu. Manfred Heckel, oprócz wspomnianego taboretu, przywiózł wtedy maskę i tkaninę, obie pochodzące z Tanzanii<sup>25</sup>.

Istotne źródło informacji na temat wyposażenia poszczególnych pracowni stanowią również dzieła artystów z grupy «Die Brücke». Wspomniany taboret kameruński w kształcie lamparta pojawia się w kilku obrazach i pracach rysunkowych Ernsta Kirchnera. Na rysunku zatytułowanym *Wnętrze II* z 1911 roku (rys. tuszem i stalówką, 33,5 × 28,5 cm, Brücke Museum, Berlin), niewątpliwie przedstawiającym fragment pracowni artysty, widzimy dwie kobiety, z których jedna siedzi przed lustrem na taborecie kameruńskim. Dwie rzeźby stojące na wysokich postumentach po obu stronach lustra są identyczne z tymi widocznymi na omówionej wcześniej fotografii z Samem i Milli, wykonanej w 1911 roku w drezdeńskiej pracowni artysty. Jedna z rzeźb, przypomnijmy, to zidentyfikowana przez Hannę Strzodę *Tańcząca z naszyjnikiem* z 1910 roku. Druga, również wyrzeźbiona w drewnie i polichromowana, to postać kobiety zatytułowana *Siedząca*, powstała najprawdopodobniej w tym samym czasie (drewno malowane, wys. 32,7 cm, własność prywatna)<sup>26</sup>.

Często pojawiającym się w dziełach malarskich i rysunkowych elementem „prymitywnego” wyposażenia pracowni była zielona tapeta z czerwonymi sylwetkami ludzi, zwykle pełniąca funkcję tła. Widoczna jest między innymi w dwóch obrazach Kirchnera: *Dziewczyna pod japońskim parasolem* z 1909 roku (olej na płótnie, 92 × 80 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) i *Fränzi przy śniadaniu* z 1909 roku (olej na płótnie, 52 × 67 cm, w zbiorach prywatnych<sup>27</sup>). Czerwone sylwetki dekorujące tapetę zostały namalowane w charakterystycznej stylistyce dekoracji belek z wysp Palau. Wgląd

24 Kameruński stołek Kirchnera, znajdujący się w Bündner Kunstmuseum Chur, stał się głównym punktem wystawy *Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns*, zorganizowanej w 2008 roku w ramach wspólnego projektu Museum der Weltkulturen we Frankfurcie nad Menem i Museum Rietberg w Zurychu. Na wystawie zaprezentowano 15 eksponatów afrykańskich znajdujących się wcześniej w posiadaniu Kirchnera i 16 dzieł artysty. Por. katalog wystawy: *Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns*, hrsg. Lucius Grisebach, Museum Rietberg, Zürich 2008.

25 Hanna Strzoda, *Die Ateliers...*, dz. cyt., s. 137.

26 Tamże, s. 131-133.

27 Reprodukacja: tamże, s. 61.

w charakter pracowni Kirchnera w kamienicy przy Berliner Straße 80 w Dreźnie daje jego obraz z 1910 roku, zatytułowany *Erich Heckel i Dodo w atelier* (olej, płótno, 120 × 120 cm, własność prywatna, Berno). Przedstawia przyjaciółkę artysty, tancerkę Dodo i Ericha Heckela, siedzących przy stole w typowym wnętrzu mieszczańskim, w którym można dostrzec wiele egzotycznych obiektów, pełniących funkcję dekoracyjnych bibelotów – między innymi obrus z „dziką” ornamentyką, „afrykański” dzbanek, drewnianą, „prymitywną” statuetkę itd. Dzieł ilustrujących wygląd pracowni artystów z grupy «Die Brücke» można oczywiście przytoczyć znacznie więcej.

Dzięki fotografiom i licznym obrazom wiemy, że w berlińskim studiu Ericha Heckela ściany zostały ozdobione własnoręcznie malowanymi tapetami, na których znalazły się „rajskie” sceny z sylwetkami nagich ludzkich postaci. Ich charakterystyczna geometryzacja nie pozostawia wątpliwości, że inspirację stanowiła ornamentyka belek domów mężczyzn z wysp archipelagu Palau. Egzotyczne wyposażenie pracowni tworzyły stylizowane na plemienne rzeźbione drewniane ławy i krzesła, pod ścianami stały drewniane pastisze rzeźb plemiennych, przedstawiające kobiece i męskie postaci z nienaturalnie dużymi głowami, natomiast szczególnie ważnym elementem był rozpięty z barwnej wzorzystej draperii namiot, kryjący przestrzeń służącą spotkaniom towarzyskim<sup>28</sup>. Widoczny jest między innymi w akwareli Heckela z 1912 roku, zatytułowanej *Przed czerwoną zasłoną* (Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt). Z fotografii znamy również fragmenty berlińskiego atelier Maxa Pechsteina, które tuż po pierwszej wojnie światowej zostało udekorowane namalowanym bezpośrednio na ścianie fryzem, będącym swobodną interpretacją motywów dekorujących belki z wysp Palau<sup>29</sup>.

Ernst Ludwig Kirchner, który wziął udział w pierwszej wojnie światowej, już po jej zakończeniu jako wojenny rekonwalescent przebywał w sanatorium w Davos w Alpach szwajcarskich. Wtedy jego „ucieczka” w realność „prymitywu” znalazła swój kolejny wyraz, ponieważ Alpy szwajcarskie okazały się jego drugim domem. Zafascynowały go góry i żyjący tam w ścisłym powiązaniu z rytmem przyrody ludzie. W 1918 roku artysta zamieszkał w wiejskim drewnianym domu nazwanym „In den Lärchen” – organizując w nim pracownię – w miejscowości Frauenkirch niedaleko Davos, gdzie przebywał do 1923 roku. Później przeniósł się do innego domu usytuowanego w pobliżu. Jesienią 1918 roku artysta rozpoczął meblowanie swojego domu, samodzielnie

28 Donald E. Gordon, *German Expressionism*, dz. cyt., s. 387, przypis 113.

29 Leopold D. Ettlinger, *German expressionism and Primitive Art*, dz. cyt., s. 196.



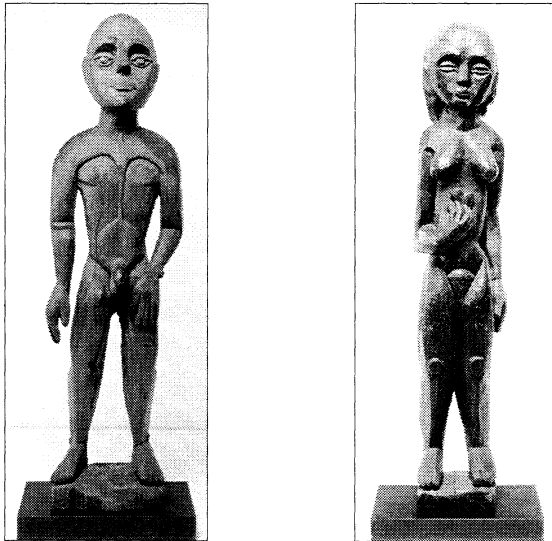


Erich Heckel, *Przed czerwoną zasłoną*, 1912 rok, akwarela,  
44,6 × 36,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt

nie przygotowując zestaw mebli z górskiej sosny. Miały one manifestacyjnie „prymitywny” charakter, harmonizujący z obrazami i rzeźbami, jak również licznymi elementami dekoracji wnętrza, takimi jak wyszywane, tkane lub malowane w „dzikie” wzory makaty i zasłony, co razem składało się na jednorodnie „pierwotne” otoczenie. W następnym roku, jesienią, artysta wyrzeźbił łóżko „trybalne” swojej życiowej towarzyszce, Ernie Schilling – z bokami w kształcie kobiecych sylwet, przypominających motywy znane z dekoracji belek z domów mężczyzn z wysp Palau. Zimą tworzył krzesła i różne elementy służące dekoracji korytarza. Wtedy powstały również drewniane zydle, stół i ława przeznaczone do kuchni, których estetyka – inspirowana sztuką Oceanii, Afryki i Ameryki Południowej – jednocześnie kojarzyła się z ludową ornamentyką alpejską. Dodać do tego można jeszcze „afrykańskie” krzesła-troiny i wiele drobnych elementów wyposażenia domu, takich jak drewniana taca, dekoracyjnie pomalowane przez artystę pudełko młynka do mielenia kawy itd. W 1919 roku powstał dwustronny relief, pełniący funkcję dekoracyjnych drzwi, wyrzeźbiony z „afrykańską” prostotą w drewnie i z wyeksponowaniem „prawdy” materiału (172 × 80 cm, zbiory prywatne). Jedna strona reliefu, zatytułowana *Taniec między kobietami*, przedstawia nagie postaci, dwie kobiety i mężczyznę, stanowiące alegorię ekstatycznej erotyki połączonej z tańcem i jednocześnie, jak można przypuszczać, metaforę związków artysty z kobietami. Druga strona, nosząca tytuł *Wspinaczka w Alpy*, przedstawia pejzaż

ze słońcem, górami i zygzakowatą drogę z wędrującymi ku górze, ujętymi w „prymitywny” rytm, postaciami ludzi i zwierząt.

Idea rzeźbionych drzwi znana była w wielu społecznościach afrykańskich, między innymi na Wybrzeżu Kości Słoniowej; afrykańskiej proveniencji był również zwyczaj ustawiania przed wejściem do domu rzeźb. Wejście do morderzowego domu Kirchnera, umieszczone w płytkiej wnęce, flankowały po obu stronach dwa naturalnej wielkości, wyrzeźbione w drewnie akty „afrykańskie”, zatytułowane: *Adam* i *Ewa*; powstały one na przełomie 1920 i 1921 roku (obecnie w zbiorach Staatsgalerie Stuttgart)<sup>30</sup>. Rzeźby zdawały się pełnić funkcję porównywalną do kolumn w świątyniach antycznych – stały na cokołach-piedestałach, a u góry były zakończone drewnianymi kapitelami. Poza tym niewiele je łączyło z antykiem. *Adam* wydaje się mieć więcej wspólnego z rzeźbą z wysp Palau ze względu na operowanie płaszczyznami i akcentowanie w nim rozwiązań linearnych. *Ewa* z kolei wydaje się mieć znacznie więcej wspólnego z rzeźbą afrykańską; bryła jest tu bardziej zwarta i silniej zgeometryzowana. O „pierwotności” obu dzieł świadczyć może ustawienie ich przy wejściu –



Ernst L. Kirchner, *Akt męski (Adam)*, *Akt kobiecy (Ewa)*, 1920–1921 rok, drewno bejcowane, wys. bez kapiteli: 169,6 cm (*Adam*) i 169,8 cm (*Ewa*), Staatsgalerie Stuttgart

30 Por.: Hanna Strzoda, *Die Ateliers...*, dz. cyt., s. 379-384. Por.: Donald E. Gordon, *German Expressionism*, dz. cyt., s. 385 i 387 (w tekście Gordona mylnie podano datę powstania *Adama* jako rok 1912).



w podobny sposób często rzeźby flankowały wejścia domów w Kamerunie. Postaciom wyrzeźbionym przez Kirchnera brakowało jednak zdecydowanej symetryczności, która zwykle charakteryzowała rzeźbę trybalną. Ich „pierwotność” wyrażała się nie tylko przez usytuowanie ich przed wejściem oraz ich formę, ale także biblijną wymowę. Motyw pary pierwotnych ludzi niejednokrotnie powtarza się w twórczości Kirchnera, co zdaje się ilustrować tęsknotę za pierwotną, biblijną realnością człowieka. Wydaje się, że obie rzeźby wymownie określają charakter domu „In den Lärchen” Kirchnera, traktowanego przezeń jako przestrzeń stanowiącą odpowiednik pierwotnego Edenu.

Prymitywizm wyposażenia pracowni Kirchnera nie wynikał jedynie z chęci doświadczenia stanu pierwotności, pragnienia cofnięcia się do „początku”. Służył także, jak można przypuszczać, zaznaczeniu własnej wyjątkowości, odcięciu się od mieszczańskiego świata i podkreśleniu własnego artystycznego elitaryzmu. W swoim wiejskim domu w Alpach Kirchner stworzył również wiele obrazów przedstawiających widoki gór z ich majestatem, przyrodą, przerzuconymi nad dolinami mostami, licznymi atrybutami wiejskiego „prymitywu”: chłopskimi zagrodami, zwierzętami itd. Podkreślić tu należy „prymitywną” surowość malarskiego języka jego obrazów, które również można postrzegać jako przedstawienia swoistej przestrzeni ucieczki – realność wiejskiego „prymitywu”, stanowiącą przykład mieszczańskich wyobrażeń rajów. W alpejskiej pracowni Kirchnera powstawały także portrety okolicznych mieszkańców, których sympatię pozyskał, organizując u siebie wieczory taneczne przy muzyce odtwarzanej z gramofonu, stanowiącego w tym czasie niebywałą atrakcję w wiejskich realiach. Można jednak założyć, że jednym z powodów organizacji tych wieczorów był fakt, że wpisywały się one w koncepcję prymitywizmu artysty.

Taniec, podobnie jak erotyka, odgrywał znaczącą rolę w mitologii „prymitywu” «Die Brücke». W 1921 roku Kirchner poznał w Zurychu tancerkę Ninę Hard, którą zaprosił do swojego wiejskiego domu. Przebywała w nim od maja do października, pozując artyście do obrazów i występując nago lub jedynie w zwiewnej przepasce podczas prezentacji różnych form tanecznych. W otoczeniu artystów z ugrupowania «Die Brücke» obecni byli tancerze. Przypomnieć można tutaj Dodo, drezdeńską przyjaciółkę Kirchnera, tancerkę rewiową. Zachowały się fotografie drezdeńskich i berlińskich pracowni Kirchnera, w których widzimy tańczące osoby – na przykład tancerkę Mildę Friedę Georgi (o pseudonimie artystycznym Sidi Riha), najpierw przyjaciółkę, a później żonę Ericha Heckela, czy nagiego Hugo Biallowonasa, znanego berlińskiego tancerza. Taniec w połączeniu z erotyką pozwalał



Hugo Biallowons tańczący nago w studiu Ernsta L. Kirchnera przy Körnerstraße 45 w Berlinie; kobieta na pierwszym planie niezidentyfikowana, w głębi Ernst L. Kirchner i Erna Schilling. Archiwum Hansa Bollingera i Romana Norberta Ketterera, Wichtrach, Berno

na burzenie burżuazyjnych konwenansów, stanowił oparcie w wyobrażaniu i realizowaniu „nowoczesnego” życia, które jednocześnie miało być swoiście „pierwotne”. Wszystko to wpisywało się w ideę realizacji dionizyjsko-apollońskiej jedni, opisaną przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii*, w której apollońska sztuka obrazu i dionizyjska muzyka, taniec i erotyka łącząc się miały tworzyć całość.

„Prymitywne” aranżacje pracowni artystów z grupy «Die Brücke» niewątpliwie można postrzegać jako rodzaj artystycznej kreacji, odgrywającej rolę modelu świata przedstawianego w malarstwie, który następnie stanowił dopełnienie i zarazem swoistą legitymizację „prymitywnego” charakteru atelier. Ich pracownie wpisują się w historyczne zjawisko *domu sztuki*, które analizował w swojej książce Andrzej Pieńkos<sup>31</sup>. Większość wybitnych twórców XIX wieku tworzyła w swoich pracowniach sztuczny, egzotyczny raj, rodzaj *Gesamkunstwerk*, niejednokrotnie stanowiący pierwowzór rzeczywistości przedstawianej we własnych dziełach, czego jednym z najbardziej znanych

31 Andrzej Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

przykładów mogłoby być zapewne wiedeńskie atelier Hansa Makarta. Sposób traktowania pracowni przez Kirchnera i jego kolegów stanowił więc kontynuację zjawiska znanego w historii kultury nowoczesnej Europy. Odmiennością było to, że stawały się one przestrzeniami, w których usiłowano realizować idee jednocześnie artystycznej i społecznej natury. W wyobraźni na przykład Kirchnera egzotyka pracowni pozwalała na doświadczenie w jakiejś części egzotycznego życia Gauguina<sup>32</sup>, ale jedynymi ludźmi „prymitywnymi”, z którymi artysta miał kontakt, to byli czarnoskórzy artyści z cyrku Schumanna, wspomniani Milli i Sam. Pracowanie stawały się więc miejskimi, a w istocie mieszczańskimi surogatami Tahiti i jednocześnie wysp z archipelagu Palau, jak również Kamerunu, Japonii, Adżanty itd. Jako wydzielone przestrzenie pozwalały na „pierwotną” egzystencję, postrzeganą w kategoriach artystycznych. Tutaj dziedzina sztuki mogła być rozciągnięta na sferę życia, która dzięki temu nabierała prawdziwie artystycznego i tym samym antymieszczańskiego charakteru. Zwróćmy uwagę, że owa egzystencja o artystycznym charakterze stawała się realizacją określonego jeszcze tradycją romantyczną, funkcjonującego od dawna w kulturze europejskiej statusowego wzoru *bycia artystą*. Ten wzór łączono z wyobrażeniem wolności.

Pracownie stanowiły niewątpliwie swoistą przestrzeń ucieczki, umożliwiając próby wykreowania nowej, „pierwotnej” rzeczywistości – sztucznego, egzotycznego i przesyconego erotyką raju, którego oparciem i jednocześnie legitymizacją miała być sztuka. Studio jako wyizolowana przestrzeń stawało się w tym momencie miejscem kreowania alternatywnej społeczności, inspirowanej modelem wspólnoty plemiennej, opisanym przez Ferdinanda Tönniesa. Nie scalały jej jednak, jak w tradycyjnej wspólnotce, więzy rodzinne i religia, lecz wspólna koncepcja sztuki, idea wolności i styl życia – oparty na wyobrażeniach „naturalnego stanu pierwotności” i gloryfikacji natury, czego świadectwem był okres moritzburski. Przeciwwstawienie „naturalnej” wspólnoty „cywilizowanemu” społeczeństwu znajduje swoją analogię w tekstach Tönniesa, zwłaszcza w jego znanej pracy zatytułowanej *Wspólnota i społeczeństwo*, po raz pierwszy opublikowanej w 1887 roku i później wiele razy wznawianej. Tönnies, który nienawidził miasta, a zwłaszcza Berlina, przedstawił w niej proces wyłaniania się nowoczesnego społeczeństwa, powodujący destrukcję dawnej wspólnoty. W ujęciu socjologa społeczeństwo stawało się jednak sztucznym i przejściowym fenomenem, w odróżnieniu od wspólnoty, która jako stary twór uchodziła za naturalną formę społecznej organizacji.

32 Leopold D. Ettlinger, *German expressionism and Primitive Art*, dz. cyt., s. 195.

Wszystko to – traktowanie pracowni jako pola artystycznej kreacji i „naturalnej” przestrzeni „prymitywnego” życia, a jednocześnie modelu w twórczości malarskiej i graficznej – pozwala oceniać twórczość artystów z kręgu «Die Brücke» jako usiłowanie realizacji artystycznej, a zarazem utopijnej wizji. Tak pojętą koncepcję *Gesamtkunstwerk* niewątpliwie można postrzegać jako zapożyczoną z idei Jugendstilu. Nasuwa się przy tym pytanie: na ile aranżowana w pracowniach „prymitywna” rzeczywistość, traktowana przez artystów jako przestrzeń ucieczki, odbiegała od tej przestrzeni, przed którą usiłowali oni uciec? Zauważmy, że autentyczne dzieła plemienne lub ich pastisze, „prymitywnie” wystrugane w drewnie, w swojej dekoracyjnej funkcji w istocie niewiele odbiegały od typowych mieszczańskich bibelotów w rodzaju porcelanowych figurek, flakonów, pater na owoce itd., w podobny sposób służących przecież kreacji po mieszczańsku wyobrażonego raju. Własnoręcznie przygotowane tapety ze wzorami inspirowanymi dekoracjami z archipelagu Palau zastępowały więc mieszczańskie tapety z deseniami w stylu „Zweiten Rokoko”. Pracownie, zwykle lokowane w typowych wielkomiejskich kamienicach, nadal pozostawały wnętrzami wypełnionymi bibelotami mieszczańskimi. Jedyną odmiennością było w nich to, że mieszały się tu elementy będące świadectwem różnych obszarów kulturowych – Europy, Azji, wysp Pacyfiku i Afryki. Ich czasami dosyć zaskakujące zestawienia zdawały się wyraziście świadczyć o rozpadzie zwanego jeszcze do niedawna obrazu rzeczywistości. Próby zbudowania mitycznej apollińsko-dionizyjskiej prajedni, traktowanej jako przestrzeń ucieczki, w efekcie przyniosły odwrotny od zamierzonego skutek. Wynika z tego, że to, przed czym artyści usiłowali uciec, znalazło bodaj jeden z najdobitniejszych wyrazów właśnie w charakterze aranżacji ich własnych pracowni.

## KONCEPCJE PRYMITYWIZMU W TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ «DIE BRÜCKE»

Pierwsze dzieła artystów z ugrupowania «Die Brücke» miały raczej charakter amatorski i nie zawierały żadnych świadectw prymitywizmu. Były to tworzone często w pośpiechu spontaniczne szkice ołówkiem, piórkiem oraz akwarele, rzadziej obrazy olejne – głównie akty lub sceny rodzajowe w pracowni. Inspiracje sztuką plemienną i świadectwa różnych wyobrażeń egzotyki plemiennej zaczęły się w nich uwidaczniać dopiero na przełomie lat 1909 i 1910. Poetykę „prymitywnego” obrazu miał wyznaczać prowokacyjnie nie-



zdarny rysunek i rytmika, będące często efektem inspiracji średniowiecznym drzeworytem i jednocześnie sztuką trybalną, podobnie jak płaszczyznowo potraktowane formy obwiedzione konturem i wyrazistość ich barw. Kolorystyka obrazów na ogół była starannie wyszukana, artyści preferowali zwykle barwy jasne i czyste, kładzione z wyeksponowaniem „surowości” śladów pędzla, w czym można widzieć zbieżność z malarstwem fowistów, które obok sztuki trybalnej było ważnym źródłem inspiracji. W pracach graficznych drezdeńsko-berlińskich twórców uderza linearyzm i płaskość, jak również często „prymitywna”, dająca się porównać ze średniowieczną rytmizacją. Przestrzeń ukazywana w obrazach, zwłaszcza w przedstawieniach wnętrza, zwykle wydaje się dosyć płytka i podobnie klaustrofobiczna jak w wizerunkach mieszczańskich domostw z późnośredniowiecznych obrazów tablicowych. Zwraca uwagę „ciasne” kadrowanie przedstawianych postaci, w czym ponownie dużą rolę odegrały inspiracje malarstwem fowistów. Prymitywizm widoczny w warstwie formalnej opierał się na budowaniu kojarzącej się z „dzikością” poetyki. Na przykład w rzeźbie niejednokrotnie mamy do czynienia z pastiszami dzieł plemiennych i niektóre z nich wydają się nawet bardziej przekonujące w swoim „prymitywnym” charakterze od pochodzących z Afryki lub wysp Oceanii oryginałów.



Ernst L. Kirchner, *Leżący akt z wachlarzem* (verso: *Spiąca Milli*), 1909 rok, olej na płótnie, 64 × 92 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremie. Fot. Karen Blindow (© Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen)

Tematyka w twórczości artystów z «Die Brücke» wydaje się dosyć typowa. Są to martwe natury, portrety i autoportrety, liczne akty we wnętrzach, a także sceny rodzajowe rozgrywane się w zadziwiająco ciasnych pomieszczeniach ze sztucznym światłem, takich jak: pracownia artysty lub wnętrze mieszkalne, dom publiczny, *variété*, kabaret, cyrk, kawiarnia. Tematem stają się też wizerunki miasta z tłumem ludzi i stanowiące ich opozycję sceny arkadyjskie, zwykle z nagimi postaciami, rozgrywane się na tle pejzażu z lasem i zielenią trawy lub wodą i trzcinią. Zobaczymy tutaj również sceny religijne, a nawet mitologiczne. Tematyka dzieł drezdeńskich artystów na ogół nie odbiega więc od tego, co od dawna było znane w europejskiej ikonografii sztuki. Nowością stały się natomiast przedstawienia różnego rodzaju atrybutów „plemienności”, mających legitymizować, obok warstwy formalnej, „prymitywny” charakter ich twórczości.

### „Etnograficzne” martwe natury

W wielu martwych naturach takimi atrybutami stawały się przedstawienia obiektów plemiennych – tych autentycznych lub częściej wspomnianych wcześniej pastiszy. Legitymizowały one „dziki” charakter malarstwa ekspresjonistycznego, jednocześnie stając się wyznacznikiem nowoczesności kojarzonej z ucieczką w realność „pierwotności”. Paradoksalnym potwierdzeniem tego ostatniego stały się nazistowskie prześladowania artystów awangardy, w tym drezdeńsko-berlińskich ekspresjonistów, czego jednym z przejawów stała się niesławna wystawa *Entartete Kunst*, zorganizowana w 1937 roku<sup>33</sup>. Twórczość ekspresjonistów spod znaku «Die Brücke» została na niej w szyderczy sposób zrównana ze „sztuką afrykańską” ze względu na widoczny w nich wątek prymitywizmu, dowodzący związków z negatywnie wartościowaną przez nazistów sztuką plemienną. Artystów oskarżono ponadto o kulturalny bolszewizm, którego świadectwem miało być rzucenie wyzwania porenansowym technikom budowania iluzji trójwymiarowej przestrzeni w obrazie.

Znane „etnograficzne” martwe natury Emila Noldego były oparte na tradycyjnych, europejskich sposobach obrazowania. Jednocześnie – jak pisała Jill Lloyd – wpisywały się one w koncepcję nowoczesności, ponieważ tradycyjnie pojmowany realizm przedstawienia łączył się w nich z nowymi, czyli moder-

33 Zwraca na to uwagę również Peter Selz. Por. : Peter Selz, *German Ekxpressionist Painting*, dz. cyt., s. 37.



nistycznymi sposobami obrazowania, czego dowodzić miał właśnie prymitywizm ich warstwy formalnej<sup>34</sup>. Punkt wyjścia stanowiły szkice obiektów plemiennych znajdujących się w berlińskim muzeum etnograficznym, dzięki czemu martwe natury Noldego miały stanowić – według Lloyd – próbę „pogodzenia” zachodnich i niezachodnich sposobów obrazowania rzeczywistości<sup>35</sup>. Trudno jednak zgodzić się z brytyjską badaczką, ponieważ wydaje się, że są one świadectwem, podkreślmy, zdecydowanie europejskich sposobów obrazowania. Przedstawiają one wprawdzie obiekty plemienne, takie jak maski obrzędowe czy na przykład lalki Kachina Indian Hopi, i ich podstawą są wcześniejsze rysunkowe studia w berlińskim muzeum etnograficznym, lecz owe muzealne artefakty artysta ujmował w malarski kanon europejskiej martwej natury. Próby wykorzystywania cech sztuki plemiennej, takich jak „pierwotna witalność”, intensywność kolorystyki, groteskowość przedstawianych form i wyrazistość, w tym również odważne zestawienia barw i dekoracyjność, można postrzegać jedynie jako świadectwa czysto formalnych inspiracji. Trudno je jednak traktować jako wykorzystywanie niezachodnich sposobów obrazowania. Dodajmy, że tego rodzaju cechy można dostrzec we wcześniejszym malarstwie Noldego, kiedy jeszcze nie fascynowała go sztuka plemienna.

Jill Lloyd analizowała rysunki, które artysta tworzył po powrocie do Berlina w 1911 roku w tamtejszym muzeum etnograficznym, podobnie jak to czynili w tym samym czasie Franz Marc i Kirchner. Rysunki Noldego, w liczbie około 150, pozwalają prześledzić zmiany w twórczości artysty, a zwłaszcza jego zmieniający się stosunek do sztuki plemiennej<sup>36</sup>. Najwcześniejsze z nich mają charakter konturowych, uproszczonych szkiców ołówkiem. Były to rejestracje dekoracyjnych i jednocześnie użytkowych obiektów indiańskich – między innymi biżuterii i naczyń pochodzących z obszarów Meksyku i Peru. Później artysta tworzył przy użyciu kolorowych kredek szkice statuetek pochodzących z Afryki, będących wytworami plemienia Yoruba. Rysunki z muzeum wykorzystywał następnie jako punkt wyjścia podczas malowania techniką olejną martwych natur, zamierzał je również zamieścić jako ilustracje w książce poświęconej sztuce społeczności trybalnych, którą planował napisać w 1912

34 Jill Lloyd, *Emil Nolde's 'ethnographic' still lifes: primitivism, tradition, and modernity*, w: *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, ed. by Susan Hiller, Routledge, London and New York 2003 (pierwsze wydanie: 1991), s. 90 i nast.

35 Tamże, s. 93.

36 Na temat „muzealnych” rysunków Noldego por.: Jill Lloyd, *Emil Noldes drawings from the Museum für Völkerkunde, Berlin, and the 'Maskenstilleben 1-4', 1914*, „The Burlington Magazine”, June 1985, nr 987, s. 381 i nast.



Emil Nolde, *Martwa natura z maskami I*, 1911 rok, olej, płótno, 73 × 77,5 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Dar Przyjaciół Sztuki. Fot. Jamison Miller

roku<sup>37</sup>. Wyjaśniał, że rysunki umożliwiały zdecydowanie bardziej pogłębioną analizę dzieł plemiennych niż mechaniczne techniki reprodukcji. Podkreślał też autentyczność ręcznego szkicu, jednocześnie wskazując, że konsekwencją użycia zmechanizowanych technik reprodukcyjnych ery industrialnej jest brak autentyzmu.

Tworzone w muzeach szkice obiektów plemiennych stały się podstawą między innymi podczas malowania martwej natury zatytułowanej *Egzotyczne postaci II* z 1911 roku (olej na płótnie, 65,5 × 78 cm, Nolde Stiftung Seebüll, Neukirchen). Jednym z malarskich elementów było w niej przedstawienie lalki Kachina Indian Hopi, znajdującej się w berlińskim muzeum etnograficznym. Włączanie wizerunków dzieł plemiennych do świata przedstawianego w martwych naturach nie zmienia jednak faktu, że stanowiły one wytwór europejskiej tradycji malarskiej, do której Nolde, podobnie jak jego koledzy, w sposób świadomy nawiązywał. Innym przykładem takiego nawiązania

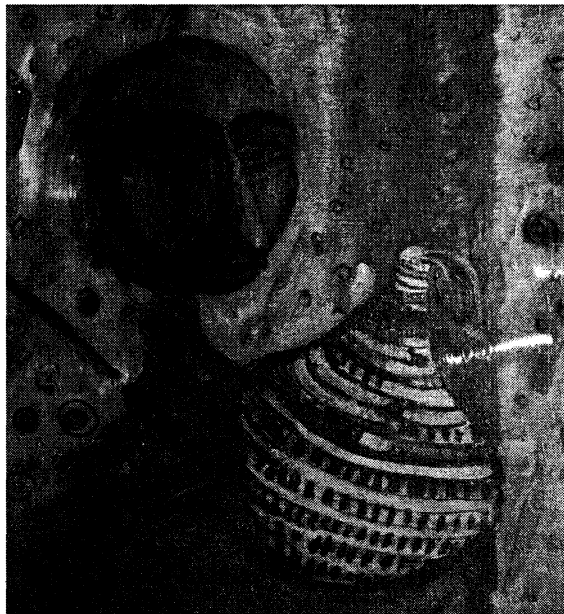
37 Peter H. Selz, *Emil Nolde*, The Museum of Modern Art, New York 1963, s. 33 (opieram się na reprintsie: Arno Press, New York 1980).

może być *Martwa natura z maskami I*, którą artysta namalował również w 1911 roku (w zbiorach The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri). Tytułowe maski są tu zakomponowane w kolistym kręgu, natomiast tło tworzą gruzłowe ślady pędzla układające się w turkusowozielone smugi, „otwierające” kompozycję obrazu od dołu i góry. Zdaniem Donalda Gordona, dwa przedstawienia masek stanowią świadectwo inspiracji maskami karnawałowymi, co było echem wizyty Noldego w pracowni Jamesa Ensora w Ostendzie we wrześniu 1911 roku. W pozostałych artysta wzorował się na trybalnych artefaktach znajdujących się w berlińskim muzeum etnologicznym. Pierwowzorem jednej z nich była ozdobna rzeźba dekorująca dziób łodzi pochodzącej z Wysp Salomona, czego dowodzi zachowany ołówkowy rysunek artysty z 1911 roku<sup>38</sup>. Dodajmy, że ta łódź do dzisiaj znajduje się w berlińskim muzeum. Wizerunek kolejnej maski był oparty na szkicu Noldego przedstawiającym szczególne trofeum Indian Yoruna z Mundurucū w Brazyli – autentyczną ludzką głowę; była to głowa pokonanego wroga, specjalnie pomniejszona w celach rytualnych i ozdobiona, również znajdująca się w zbiorach berlińskich. Kolejna przedstawiona w obrazie maska najprawdopodobniej była inspirowana maską plemienia Jjo z Afryki Zachodniej.

*Martwą naturę z maskami I* niewątpliwie można traktować jako świadectwo nurtu *vanitas*, mającego długą tradycję w sztuce europejskiej. Biorąc pod uwagę nieustanną obecność w twórczości artysty świadectw tradycji symbolizmu, czego ilustracją mogą być jego obrazy religijne, można założyć, że obraz jest refleksją nad ludzką egzystencją. Poszczególne maski można więc postrzegać jako metafory etapów ludzkiego przemijania, kolejno: młodości i zabawy, rozsądnej dojrzałości, starości i śmierci. Istotne wydają się tutaj znaczenia zakodowane w barwach – różne odcienie zieleni tła połączonej z błękitami można interpretować jako elementy służące narracji o wegetacji, jak również o refleksyjności i (wiecznym) spokoju. Podobnie wymowne wydaje się kompozycyjne „otwarcie” obrazu w układzie pionowym, zdające się być egzemplifikacją bezkresu zarówno w sensie przestrzennym, jak i temporalnym. Przedstawione na takim tle maski zdają się więc być elementami służącymi „dotknięciu” podstawowych wyznaczników ludzkiej egzystencji, takich jak zabawa, emocje, erotyka, energia wzrostu i na końcu śmierć.

Często przejawem prymitywizmu w „etnograficznych” martwych naturach, obok „dzikiego” gestu pędzla i kolorystyki, stają się obecne w nich przedstawienia „prymitywnych” – autentycznych lub samodzielnie przez artystów

38 Donald E. Gordon, *German Expressionism*, dz. cyt., s. 380.



Erich Heckel, *Martwa natura z maską*, 1912 rok, olej, płótno, 69 × 63 cm, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken. Fot. Raphael Maaß Saarlouis

wykonanych – pastiszy rzeźb plemiennych z Afryki i wysp Oceanii oraz masek, tkanin, mebli i naczyń. Wyraziście świadczą one o pracownianej „egzotyce”, stanowiącej – o czym była już mowa wcześniej – inspirujący w sensie malarskim model „dzikości”. Ilustrować to może na przykład *Martwa natura z murzyńską rzeźbą* Karla Schmidta-Rottluffa z 1913 roku (olej, płótno, 73 × 65,5 cm, Museum Ludwig, Kolonia), w której, podobnie jak w kilku innych jego obrazach, dominującym motywem malarskim stały się rzeźbione naczynia terakotowe pochodzące z Kamerunu. Erich Heckel w 1912 roku namalował *Martwą naturę z maską* (Das Saarländisches Landesmuseum, Saarbrücken), utrzymaną w ciemnych, lecz ciepłych „afrykańskich” ugrach, w której w podobny sposób przedstawił afrykańską maskę wraz z afrykańskim naczyniem, które posiadał w swojej pracowni. Tego rodzaju martwych natur wpisujących się w koncepcję „dzikości” artystów tworzących ugrupowanie «Die Brücke» powstało wiele.

### Nagość i natura jako egzemplifikacje pierwotności

We wczesnych obrazach członków «Die Brücke», zwłaszcza malowanych w latach 1909–1912, zwraca uwagę częstotliwość pojawiania się aktów, które najczęściej przedstawiano w przestrzeni własnych pracowni. Erotyka łączyła

się tu z prymitywizmem warstwy formalnej – „barbarzyństwem” proporcji w przedstawieniach ludzkiego ciała, „dzikością” barw, gęstości materii farby i śladów pędzla, co razem wpisywało się w tak ważną z punktu widzenia artystów ideę pierwotności. W obrazie Kirchnera, najpierw zatytułowanym *Bachanalie we wnętrzu*, później znanym już pod tytułem *Kąpiące się w pokoju* z 1909 roku (w zbiorach Das Saarländmuseum, Saarbrücken), widzimy pięć aktów kobiecych w ciasnej przestrzeni mieszczańskiego wnętrza. Malarz dosyć swobodnie potraktował kwestię akademickiej poprawności w rysunku kobiecego ciała, nie przykładając do niej większej wagi, eksponując za to dynamikę malarskiego gestu i ekspresję wyrazistych barw. Pierwotnie, jak stwierdzał pierwszy monografista twórczości artysty, Will Grohmann, płótno przedstawiało sześć kobiet, ale malarz dzieło przemałował w 1924 roku, jednak nie dokończył go i w efekcie po zamalowaniu jednej z postaci pozostała tylko głowa<sup>39</sup>. Porównanie obrazu z archiwalnymi fotografiami pracowni Kirchnera pozwala stwierdzić, że pierwowzorem ukazanego w nim wnętrza było własne studio artysty. Potwierdza to również Grohmann, wskazując przy tym, że obok nagich kobiet przedstawione zostały również artefakty plemienne<sup>40</sup>. Były to między innymi „oceaniczne” rzeźby znajdujące się w atelier i dekoracyjnie rzeźbione obramowanie drzwi prowadzących do widocznego w głębi pokoju, wzorowane na rzeźbach flankujących wejścia do domów w Kamerunie. Niewyraźny kształt w środku obrazu, kojarzący się z „prymitywnym” fetyszem, został zidentyfikowany jako pastisz „prymitywu” – rzeźba inspirowana posążkami pochodzącymi z Mikronezji<sup>41</sup>. Znalazła się tu również już znana, widoczna we wcześniej omawianych fotografiach, dwuczęściowa kotara „plemienna” – której pierwowzorem, przypomnijmy, stał się jawański batik – zasłaniająca przejście do drugiego pomieszczenia, często wykorzystywana jako malarski motyw w obrazach Kirchnera i jego kolegów.

Banalny pokój z żelazną „kozą” do ogrzewania, dywanem, wzorzystą zasłoną i „afrykańskim” obramowaniem drzwi uchodził zapewne w świadomości artysty za dionizyjską przestrzeń, męską Arkadię z atrybutami „pierwotności”, takimi jak nagość kobiet i związana z nią erotyka. Przedstawienie ich w zamkniętej przestrzeni pracowni było świadectwem idei kreowania „pier-

39 Will Grohmann, *E. L. Kirchner*, Thames and Hudson, New York 1961, s. 46. Oryginalna, pierwsza wersja obrazu znana jest tylko z reprodukcji zamieszczonej w pierwszej monografii twórczości Kirchnera autorstwa Grohmanna, por.: Will Grohmann, *Das Werk von Ernst Ludwig Kirchners*, Kurt Wolf Verlag, Munich 1925, tabl. 19.

40 Tamże.

41 Leopold D. Ettliger, *German expressionism and Primitive Art*, dz. cyt., s. 196.





Ernst L. Kirchner, *Kąpiące się w pokoju*, 1909 rok, olej, płótno, 151 × 198 cm, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken. Fot. Raphael Maaß Saarlouis

wotnej” artystyczno-towarzyskiej wspólnoty, zintegrowanej wspólnie podzielaną koncepcją stylu życia, traktowaną jako element przyjętej przez nich idei sztuki. Stanowiło to również wyraz poszukiwania ideału wolności, której jednym z wyznaczników stawała się erotyka. W dziele Kirchnera można także zauważyć swoistą próbę interpretacji Nietzscheańskiej i zarazem mitycznej prajedni, w której żywioł apolliniński – jego wyrazem byłoby malarstwo traktowane jako sfera kontemplacji – łączyłby się z żywiołem dionizyjskim, którego świadectwa można zaobserwować w erotyce i widocznych w obrazie atrybutach „plemienności”. Uobecnieniem dionizyjskiego żywiołu byłby również „prymitywny”, celowo niezdarny sposób malowania i „dzika” kolorystyka obrazu. Dzieło Kirchnera miało niewątpliwie antymieszczańską i przez to prowokacyjną wymowę, podobnie jak wcześniej taką wymowę miały na przykład *Panny z Awinionu* Picassa. Można jednak zauważyć, że próba ucieczki przed mieszczańskością w „pierwotność” prowadziła w najbardziej dosłownym sensie z powrotem do mieszczańskiego pokoju i w metaforycznym już rozumieniu do tradycji antycznej, czego świadectwem mógłby być zarówno apolliniński, jak i jednocześnie dionizyjski charakter dzieła. Podkreślić tu należy, że obraz Kirchnera jest przykładem realizacji znanego w europejskiej historii sztuki motywu ikonograficznego kąpiących się kobiet, zwykle kojarzonego z przedstawieniem kobiecych aktów na tle natury lub w takich miejscach, jak na przy-



kład harem, łaźnie, antyczne termy. W płótnie Kirchnera akty zostały jednak przedstawione w zamkniętej i ciasnej przestrzeni mieszczańskiego wnętrza.

W twórczości malarskiej i graficznej «Die Brücke» bardzo często tłem scen rodzajowych stawała się natura, zwłaszcza w obrazach powstających w latach 1909–1914, czyli w tzw. okresie moritzburskim, kiedy grupa wyjeżdżała nad jezioro do Moritzburga niedaleko Drezna. Było to miejsce ustronne, w którym w latach 1909, 1910 i 1911 artyści wspólnie spędzali wakacje. Wtedy powstała cała seria „kąpanych” obrazów, ściśle nawiązujących do naturystycznych praktyk członków ugrupowania<sup>42</sup>, przedstawiających akty kąpiących się kobiet lub kobiet wspólnie z mężczyznami. Przykładem może być obraz Kirchnera zatytułowany *Kąpiący się w Moritzburgu* z 1909 roku (olej, płótno, 151 × 199 cm, Tate Gallery, Londyn), który powstał najprawdopodobniej w pracowni i który można traktować jako bliźniacze dzieło *Kąpiących się w pokoju*. Oba płótna zostały namalowane w tej samej stylistyce, z podobną wyrazistością barw, w tym samym czasie, mają identyczne wymiary. W *Kąpiących się w Moritzburgu* Kirchner przedstawił nagie kobiety i mężczyzn na brzegu jeziora, nawiązując w ten sposób do znanego tematu kąpiących się, który – jeśli odwołamy się tylko do najbliższej tradycji w historii sztuki – odnajdziemy w twórczości między innymi Delacroix, Ingres’a, później Cézanne’a, Matisse’a czy Deraina. Odmiennością w płótnie Kirchnera jest jednak przedstawienie nagich kobiet i mężczyzn razem, co burzy jednoznaczność odniesienia do dzieł wspomnianych tutaj artystów, bardziej natomiast pozwala przywołać *Odjazd na Cyterę* Jeana Antoine’a Watteau, albo na przykład arkadyjskie sceny malowane przez Nicolasa Poussina. Obraz Kirchnera zdaje się być próbą przedstawienia rzeczywistości „poza czasem” – „pierwotnego” raj ukojarzonego z młodością, erotyką, ideą wspólnoty pierwotnej i wolnością ukojarzoną właśnie z nagością na tle natury.

Te dwa obrazy, *Kąpiące się w pokoju* i *Kąpiący się w Moritzburgu*, są przykładem potraktowania jako malarskiego modelu wielokrotnie tutaj przywoływanej idei życia we wspólnocie, realizowanej jedynie w zamkniętej grupie towarzyskiej lub w odosobnionych przestrzeniach, takich jak pracownia albo pozwalająca na wspólne praktyki naturystyczne plaża nad jeziorem niedaleko Moritzburga. W świadomości Kirchnera i jego kolegów rejon Moritzburga uchodził za synonim nietkniętej cywilizacją natury, stanowiącej dzieło Boga, opozycyjnej do cywilizacji, którą utożsamiano ze wszystkim, co uchodziło za

42 Por.: Peter Selz, *German Expressionist Painting*, dz. cyt., s. 98 i nast.; Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, dz. cyt., s. 107.

nienaturalne i w związku z tym nie mające większej wartości. Will Grohmann podkreślał, że z punktu widzenia Kirchnera rejon jezior wokół Mortizburga pełnił funkcję porównywalną z innym mitycznym w europejskiej historii sztuki miejscem, jakim była wyspa Tahiti Paula Gauguina<sup>43</sup>.

Przedstawienie kąpiących się razem nagich kobiet i mężczyzn miało nie tylko wyraźnie erotyczną wymowę, lecz rozpatrywane z perspektywy obyczajowości obowiązującej w świecie ówczesnego naturyzmu uchodziło za rzecz skandalizującą. Seksualność miała charakter zdecydowanie dekadentki i znakomicie łączyła się z ideą prymitywizmu. Dekadencja mogła przybierać różne formy. Kirchner w latach 1909–1911 wykorzystywał w swojej pracy czarnoskórych modeli, którzy odwiedzali jego pracownię, przedstawiając ich w swoich obrazach razem z „afrykańskimi” elementami dekorującymi studio, dzięki czemu stawało się ono namiastką egzotycznych tropików. Ilustrować to może obraz z motywem kobiecego aktu w „egzotycznej” scenerii pracowni, zatytułowany *Śpiąca Milli*. Kirchner namalował go na przełomie 1910 i 1911 roku na odwrocie swojego wcześniejszego dzieła, przedstawiającego leżący akt kobiety trzymającej wachlarz (*Liegender Akt mit Flächen*, olej, płótno, 64 × 92 cm, Kunsthalle, Brema). *Śpiąca Milli* zdaje się być przywołaniem pamięci o Gauguinie i jego życiu wśród wyspiarzy na wyspach Oceanii<sup>44</sup>. Bohaterką obrazu jest znana już artystka z cyrku Schumanna, czarnoskóra Milli, śpiąca nago na łóżku przykrytym czerwoną narzutą. W głębi widać ciemnobłękitny parawan z egzotyczno-prymitywizującymi wzorami, wielokrotnie przedstawiany w innych dziełach artysty. Obraz jest namalowany z użyciem silnie skontrastowanych barwnych płaszczyzn – błękitu i czerwieni, czerni i bieli – z wyeksponowaniem egzotycznego brązu ciała Milli, ujętego w czarny kontur. Płótno nie ma nic wspólnego z „barbarzyństwem” sztuki plemiennej, natomiast bardzo wiele z „dzikością” malarstwa fowistów. W warstwie ikonograficznej wpisuje się z kolei w ciąg przedstawień leżących aktów kobiecych, które zapoczątkował słynny akt Giorgione’a. Hanna Strzoda zestawiała obraz Kirchnera między innymi z *Wenus z Urbino* Tycjana, *Nevermore* Gauguina z 1897 roku i *Matisse’a Błękitny akt – Souvenir z Biskry* z 1907 roku, widząc w nim nowe ujęcie znanego motywu ikonograficznego<sup>45</sup>.

Przykład realizacji podobnie pojętej idei prymitywizmu odnajdziemy w olejnym obrazie Kirchnera zatytułowanym *Stojący akt w kapeluszu*, który

43 Will Grohmann, *E. L. Kirchner*, dz. cyt., s. 38.

44 Leopold D. Ettlinger, *German expressionism and Primitive Art*, dz. cyt., s. 195.

45 Hanna Strzoda, *Die Ateliers...*, dz. cyt., s. 89-91.

powstawał w latach 1907–1909 (195 × 69 cm, Städtische Galerie – Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt nad Menem). Artysta przedstawił w nim swoją przyjaciółkę, tancerkę Doris Große, nazywaną Dodo, na tle znanej z obrazu *Καπιά-σε się w pokoju* „plemiennej” żółtej kotary ze scenami erotycznymi. Erotyka obrazu – Dodo ma na sobie tylko kapelusz, naszyjnik i czerwone pantofelki – podobnie jak płaskość i dekoracyjność form malarskich wraz z żywą kolorystyką tła, składają się na prowokująco dionizyjski charakter dzieła. „Dzikość” przedstawienia związana z erotyką i „trybalnymi” atrybutami, takimi jak kotara i plemienne naczynia gliniane, kłóci się jednak z miejskim wyrafinowaniem, którego świadectwem stał się właśnie kapelusz i naszyjnik, a przede wszystkim starannie wygolone w trójkąt włosy łonowe Dodo. Było to, jak zbadali amerykańscy historycy sztuki, przejawem mody ówczesnie obowiązującej w środowisku tancerek rewiiowych<sup>46</sup>. Płótno Kirchnera, często porównywane ze znanym obrazem Lucasa Cranacha Starszego *Wenus* z 1532 roku (w zbiorach Städelisches Kunstinstitut we Frankfurcie), można postrzegać jako nowoczesny pastisz lub nową, prowokującą interpretację mitologicznego tematu.

W wielu aktach przedstawionych w „arkadyjskiej” przestrzeni pracowni „dzikość” sugerowano „plemiennym”, kontrastowym zestawieniem barw i przywołaniem egzotycznych elementów wyposażenia atelier. Ilustruje to obraz Kirchnera zatytułowany *Dziewczyna pod japońskim parasolem* z 1909 roku, w którym leżąca na łóżku naga kobieta została przedstawiona na tle jasnozielonej tapety z dekoracyjną ornamentyką (olej, płótno, 92 × 80 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). Jej pierwowzorem była „plemienna” tapeta w studiu Kirchnera, udekorowana postaciami wzorowanymi na ornamentalnych przedstawieniach z Palau. Można w niej rozpoznać szkicowo namalowane czerwone sylwety ludzi, z których jedna – mężczyzny z fallosem w wzwodzie – jest jednoznacznym potwierdzeniem, że źródło inspiracji stanowiły tutaj motywy dekorujące belki w domach z Palau, znajdujące się w drezdeńskim muzeum etnologicznym<sup>47</sup>.

46 Gill Perry, *The Decorative, The Expressive and The Primitive*, dz. cyt., s. 74.

47 Innym świadectwem inspiracji wspomnianymi dekoracjami jest kartka pocztowa z datą 20 czerwca 1910 roku, wysłana przez Kirchnera do przebywającego w Berlinie Ericha Heckela, na której nadawca naszkicował kilka motywów z belki pochodzącej z domu z archipelagu Palau, eksponowanej w muzeum etnologicznym w Dreźnie. Dekorowały ją między innymi płaskie sylwety ludzi, wśród których znalazła się postać mężczyzny z członkiem w stanie erekcji (*Nachzeichnung lines Palau-Balkens. Exotische Szene*, Kartka pocztowa do Ericha Heckela z datą 20 czerwca 1910, kredka, tusz, 9 cm × 14 cm, Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum) Por.: Donald E. Gordon, *German Expressionism*, dz. cyt., s. 373; Hanna Strzoda, *Die Ateliers...*, dz. cyt., s. 51-52.

Obrazów przedstawiających akty we wnętrzach z akcentami „trybalnymi” powstało wiele. Świadcstwa nawiązywania do sztuki plemiennej odnajdziemy również w niektórych dziełach przedstawiających sceny „kąpane”. Jednym z nich jest obraz Ericha Heckela zatytułowany *Szklany dzień* z 1913 roku (olej, płótno, 138 × 114 cm, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich), przedstawiający nagą kobietę kąpiącą się w jeziorze na tle ośnieżonych szczytów górskich. Uderza tutaj „afrykańska” geometryzacja postaci kobiecej, między innymi obłóść jej brzucha przypominająca kształt glinianego naczynia, podobnie jak „afrykański”, znany z wielu rzeźb z Czarnego Łądu, charakterystyczny kształt sterzących piersi. Postać nie ma jakichkolwiek indywidualnych, rozpoznawalnych cech, przypomina natomiast rzeźbę afrykańską z charakterystycznym zygzakowatym układem ciała, stając się niemal dosłownym przedstawieniem „prymitywu” i zarazem, przez przedstawienie kąpieli w wodzie jeziora, metaforą natury<sup>48</sup>. Tego rodzaju idylliczne sceny można postrzegać jako próbę reinterpretacji przedstawień mitycznego Edenu, w którym nagość staje się wyznacznikiem dionizyjskiej seksualności.

### Prymitywizm narzędziem krytyki społecznej

Prymitywizm miał swój wyraz nie tylko w kreowaniu obrazów „rajskiej” pierwotności, lecz również jako narzędzie krytyki skierowanej przeciwko kolonializmowi. Jednym z przykładów jest obraz olejny Emila Noldego z 1912 roku zatytułowany *Misjonarz* (olej, płótno, 79 × 65,5 cm, kolekcja Bertholda Glauerda, Solingen), namalowany dynamicznie, z użyciem wyszukanych zestawień kontrastujących barw. Na płaskim, „gorącym”, żółtym tle malarz przedstawił schematyczną postać kobiety afrykańskiej z dzieckiem na ramionach, klęczącą w chrześcijańskiej pozie modlitewnej przed ubranym na czarno misjonarzem, czemu groźnie „przygląda się” przedstawiona wyżej afrykańska maska rytualna, symbol religijności plemiennej<sup>49</sup>. Nieomal karykaturalne cechy misjonarza – na przykład zacytowana zamiast twarzy czerwona maska plemienna z wyszczerzonymi zębami – miałyby świadczyć, zdaniem Gordona, o zdecydowanie antykolonialnym nastawieniu artysty. Podobnie interpretuje obraz Jill Lloyd. Jej zdaniem, tematem jest tu piętnowanie narzucania krajowcom żyjącym w koloniach zachodniego systemu wartości<sup>50</sup>. Postać klę-

48 Gill Perry, *The Decorative, The Expressive and The Primitive*, dz. cyt., s. 78.

49 Donald E. Gordon, *German Expressionism*, dz. cyt., s. 382.

50 Jill Lloyd, *Emil Nolde's 'ethnographic' still life...*, dz. cyt., s. 106.

czącej czarnoskórej kobiety z dzieckiem była wzorowana na rzeźbie plemienia Yoruba przedstawiającej matkę i dziecko (rzeźba zaginiona)<sup>51</sup> oraz na maskach tanecznych plemienia Bongo z Afryki Południowej<sup>52</sup>. Tytułowy, ubrany na czarno groźny „misjonarz” jest natomiast interpretacją koreańskiego drewnianego idola ze skrzyżowania dróg, wysokiego na prawie trzy metry, znajdującego się w berlińskim muzeum etnograficznym. Biała i zarazem groteskowa maska na twarzy misjonarza, niczym oblicze Boga, przypominająca maski z obrazów Ensora, odwraca uwagę klęczącej kobiety od jej własnych praktyk religijnych, symbolizowanych przez obecność wiszącej powyżej maski afrykańskiej.

### Prymitywizm w drzeworycie i rzeźbie

Oddzielnym zagadnieniem w twórczości artystów tworzących «Die Brücke» są drzeworyty, litografie i rzeźby, w nich bowiem „prymitywizm” formy uwidocznili się zapewne najbardziej. Drzeworyty i litografie grupa publikowała co roku w specjalnie przygotowywanych tęczkach. Częstość tematem były też arkadyjskie sceny z aktami na tle natury, na przykład z nagimi postaciami kąpiących się nad wodą, leżącymi w lesie aktami kobiecymi, nagimi postaciami grającymi w piłkę nad brzegiem jeziora. Jednym z przykładów może być barwny drzeworyt Ernsta Kirchnera przedstawiający płasko potraktowane, stylizowane postacie kąpiących się razem nagich kobiet i mężczyzn, gdzie w centrum obrazu zostaje dyskretnie pokazany męski członek w stanie wzwodu, co niewątpliwie miało dekadencją i jednocześnie dionizyjską wymowę (*Rzucający pływaki z trzciny. Kąpiący się w Moritzburgu*, 1909 rok, 19,9 × 28,7 cm, Brücke Museum, Berlin). Tematem wielu grafik są nagie tańczące lub kąpiące się kobiety (również czarnoskóre), sceny rozgrywane się w *variété*, haremie, kawiarni i cyrku, a także miejskie pejzaże. Estetyka wielu dzieł nosi wyraźne ślady wpływów secesji, z jej charakterystycznym linearyzmem i miękkością linii, wiele jest też w niej świadectw prymitywizmu. Warstwa stylistyczna staje się często polem swoistego migotania znaczeń, ponieważ „prymitywny” charakter grafiki z jednej strony

51 Por.: Leopold D. Ettlinger, *German expressionism and Primitive Art*, dz. cyt., s. 201; *Weltkulturen und Moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, hrsg. Siegfried Wichmann, Verlag Bruckmann, München 1972, s. 468.

52 Por.: *Weltkulturen und Moderne Kunst...*, dz. cyt., s. 468.

bywał wynikiem inspirowania się średniowiecznym drzeworytem, z drugiej natomiast stanowił efekt celowych nawiązań do sztuki trybalnej. W wielu drzeworytach pojawia się więc „dzikie” i zarazem niepokojące kontrastowe zestawienie czerni i bieli. Dopełnieniem ich „prymitywnej” i „mrocznej” poetyki jest na przykład odcisnięty rysunek słojów deski, w której wycięto drzeworyt. „Afrykanizacja” dzieła graficznego przejawiać się może na przykład w eksponowaniu rytmicznie wyciętych płaszczyzn lub wręcz cytowaniu kształtów dzieła plemiennego. Na przykład w portretach twarze są interpretowane niejednokrotnie jako maski plemienne – „dziko” zgeometryzowane z wyekspozowaną rytmiką cięć. W niektórych drzeworytach mamy do czynienia z dosyć dekadencckim połączeniem plemiennych estetyki z chrześcijańską tematyką przedstawienia. Ich autorem był najczęściej Karl Schmidt-Rottluff. W scenie przedstawiającej na przykład ucieczkę z Emmaus, okolona aureolą twarz Chrystusa okazuje się być przedstawieniem maski trybalnej. Innym przykładem tego rodzaju „dekontekstualizacji” może być drzeworyt zatytułowany *Trzej Królowie*, inspirowany równocześnie średniowiecznymi i ludowymi drzeworytami, w którym twarze Magów były w istocie przedstawieniami rytualnych masek z tropików (1917 rok, 49,7 × 39,1 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork). Jeszcze innym przykładem tego rodzaju migotania znaczeń może być drzeworyt zatytułowany *Apostoł* z 1918 roku, inspirowany rzeźbą plemienia Teke z Konga, której ilustracja znalazła się w książce Einsteina *Negerplastik*.

Obok grafik o charakterze warsztatowym grupa tworzyła okładki do katalogów własnych wystaw, jak również liczne ilustracje i ozdobne inicjały do wydawanych przez siebie druków, zwykle wykorzystując technikę drzeworytniczą. Prac o charakterze typograficznym powstało wiele i często wpisywały się one w idee prymitywizmu. Pojawiają się w nich w charakterze dekoracyjnej ornamentyki „afrykańskie” zygzaki, „prymitywnie” wycięte w desce drzeworytniczej. Ich częstym elementem są stylizowane schematyczne przedstawienia ludzkich postaci, zwykle akty kobiece. Zwraca także uwagę „dzikie” liternictwo, niezwykle dekoracyjne i „dekadencckie”, o poetyce przywołującej na myśl na przykład reliefy z wysp Palau.

Twórczość rzeźbiarska jest płaszczyzną bodaj najbardziej wyraziście uwiódających się nawiązań do sztuki plemiennych. W 1912 roku powstał cykl czterech mosiężnych paneli Schmidta-Rottluffa z płaskorzeźbami przedstawiającymi wyobrażenia twarzy czterech ewangelistów (mosiądz malowany, każdy panel: 42,5 × 33 cm, Brücke Museum, Berlin), których źródłem inspiracji stały się taneczne obrzędowe nakrycia głowy plemienia Eкои z północ-



no-zachodniej części Kamerunu<sup>53</sup>. W konwencji „afrykańskiej” utrzymanych było również wiele jego rzeźb, które można postrzegać jako świadectwo studiowania języka sztuki plemiennnej. Charakter niektórych dzieł artysty jest jednak czasami mocno niejasny, ponieważ zdają się one być świadectwem „podszywania się” pod rzeźbę plemienną i w związku z tym nie wiadomo, czy są to tylko własne interpretacje wspomnianego plemiennego języka formalnego czy bardziej pastisze plemiennych fetyszy rytualnych. Przykładem może być przechowywana w Muzeum Die Brücke *Błękitno-czerwona głowa* z 1917 roku (drewno malowane, wys. 30 cm), inspirowana drewnianym relikwiarzem plemienia Fang z Gabonu. Niejako oddzielnym wątkiem w twórczości Schmidta-Rottluffa jest osiem drewnianych rzeźb i drzeworyty, które powstały jeszcze w czasie pierwszej wojny światowej, gdy batalion, w którym służył artysta, stacjonował w Polsce. Donald Gordon wskazywał na ich formalne „powinowactwa” z rzeźbą kameruńską. Jego zdaniem, artysta najprawdopodobniej opierał się na studiowaniu ilustracji zamieszczonych w książce Einsteina *Negerplastik*, ponieważ w tym czasie nie miał możliwości odwiedzania muzeów.

Autorem rzeźb w drewnie, które można potraktować jako pastisze rzeźb plemiennych, był również Max Pechstein. Jednym z przykładów jest rzeźba w drewnie zatytułowana *Księżyc* (zaginiona), będąca próbą „poznawania” formalnego języka rzeźby plemiennnej. Donald Gordon wskazywał na jej powinowactwo z figurą plemienia Ngombe z Zairu, znajdującą się w berlińskim muzeum etnologicznym<sup>54</sup>. Na podstawie zachowanej fotografii można stwierdzić, że rzeźba Pechsteina wydaje się bardziej „trybalna” od swojego afrykańskiego pierwowzoru. Niektóre rzeźby miały jedynie dookreślać egzotyczną atmosferę pracowni, służyły prowokacji i zapewne trudno im przypisać funkcję inną poza ozdobną. Biorąc jednak pod uwagę ich charakter trybalny, jak również fakt, że wiele z nich stanowiło swobodną interpretację sztuki plemiennnej i było jednocześnie bardzo konsekwentnymi próbami odejścia od języka – lecz nie tematyki – rzeźby europejskiej, można w nich widzieć bardzo interesujące eksperymenty rzeźbiarskie. Czasami były one bez wątpienia świadectwem przejmowania w rzeźbie plemiennych środków obrazowania.

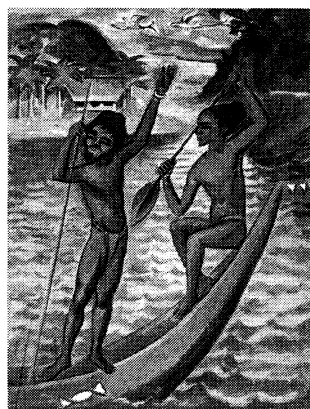
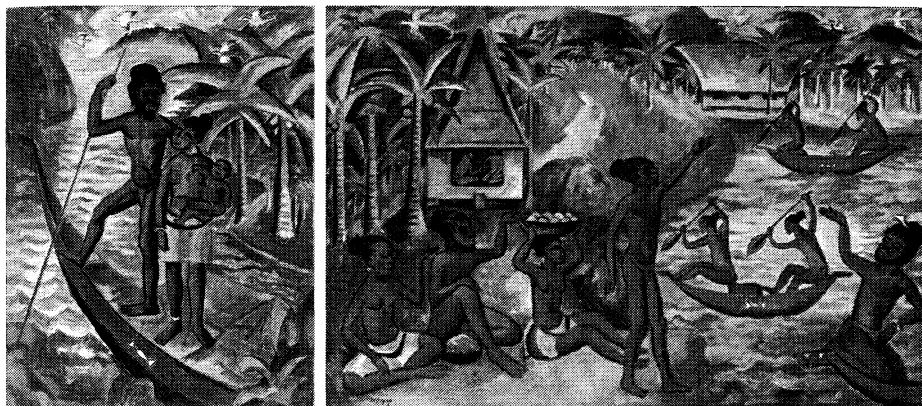
53 Donald E. Gordon, *German Expressionism*, dz. cyt., s. 384.

54 Tamże, s. 397, il. s. 399.

## EKSPRESJONISTYCZNA „ETNOGRAFIA”

Wśród drezdeńsko-berlińskich ekspresjonistów znalazło się tylko dwóch artystów, którzy jednak zetknęli się z „dziką” rzeczywistością antypodów. Jesienią 1913 roku, a więc już po rozpadzie grupy, i niemal sześć lat po wycofaniu się z niej, Emil Nolde wraz z żoną udał się na Nową Gwineę, do jej niemieckiej części, która była wówczas centrum niemieckich kolonii. Małżonkowie wyjechali na początku października i podróżując pociągiem z Berlina przez Warszawę do Moskwy, a następnie przez Syberię, wzdłuż jeziora Bajkał, przez Mandżurię i Koreę, dalej płynąc już statkiem dotarli do Japonii, gdzie spędzili trzy tygodnie. Na początku listopada znaleźli się w Chinach, skąd popłynęli na wyspę Celebes, następnie na wyspę Bali, Jawę, Singapur i przez Kanał Sueski dotarli do wysp Palau. W połowie grudnia byli już w Nowej Gwinei, gdzie spędzili prawie sześć miesięcy<sup>55</sup>. Następnie, w 1914 roku, Nolde zegłował po południowym Pacyfiku jako rysownik-dokumentalista w ekspedycji zorganizowanej przez niemieckie biuro kolonialne. Rysunki, które powstały w tym czasie nie miały nic wspólnego ze sztuką trybalną – stanowiły przykład dokumentów mających charakter studiów antropologicznych. W trakcie podróży na Nową Gwineę i podczas powrotu artysta gromadził przykłady sztuki plemiennej, jednocześnie malował obrazy, które ułożyły się w całą serię przedstawień wysp Melanezji. Nie miały one jednak nic wspólnego ze sztuką lokalną, były to typowe pejzaże. Jednym z przykładów ilustrujących tę serię może być obraz *Nusa Lik* (olej, płótno, 70 × 104 cm, Museum Folkwang, Essen), namalowany w Nowej Meklemburgii (dzisiaj Nowa Irlandia), która w 1914 roku była niemiecką kolonią, uchodzącą za jedno z najbardziej zapomnianych miejsc na świecie, znacznie bardziej egzotyczne niż Tahiti Gauguina. Artysta przedstawił w obrazie pejzaż morski – niewielką zatokę z łodziami, bezkresem oceanu i niebem z ciężkimi, szarymi chmurami. Było to niezwykle ekspresyjne studium pejzażowe, o ciemnych, „ciężkich” barwach, malowane grubo kładzioną farbą, przywodzące na myśl malarstwo romantyków. Tego rodzaju płótna niewątpliwie wpisywały się w ideę kreowania różnie przez artystę wyobrażanych obrazów pierwotności. Po powrocie do Niemiec artysta malował martwe natury i sporadycznie pejzaże, niewątpliwie inspirując się podróżą na Nową

55 Por.: Andreas Gabelmann, *Noldes Reise in de Südsee*, w: *Emil Nolde Expedition in die Südsee*, hrsg. Magdalena M. Moeller, Brücke-Archiv 20/2002, Hirmer Verlag, München 2002, s. 119 i nast.



Max Pechstein, *Tryptyk z Palau*, 1917 rok, olej, płótno, 119 × 355 cm, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Fot. Joachim Werkmeister (©Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein)

Gwineę. Nie miały one jednak jakichkolwiek cech wspólnych z obrazowaniem plemiennym, chociaż czasami w martwych naturach pojawiały się przedstawienia dzieł trybalnych.

W kwietniu 1914 roku, a więc w rok po wyjeździe Noldego, w podróż na wyspy Palau wyruszył Max Pechstein. Powstałe pod wpływem tej podróży przedstawienia wyspiarzy są konsekwencją oddziaływania idealistycznego modelu dobrego i szczęśliwego dzikusa opisanego przez Rousseau. W dziełach Pechsteina mieszkańcy wysp są ludźmi żyjącymi w harmonii z naturą, zajęci łowieniem, polowaniem, ucztowaniem, tańcami i spaniem. Liczne rysunki Pechsteina, jakie powstały na Palau, porównywano z rysunkami Gauguina<sup>56</sup>; próbowano je traktować nawet jako etnograficzne dokumenty, podobnie jak

56 Por. np.: Jill Lloyd, *German expressionism. Primitivism and Modernity*, dz. cyt., s. 206.

liczne rysunki Gauguina z Tahiti czy Markizów. Dziwne więc może się wydawać, że odwołujący się wcześniej do sztuki trybalnej artysta – zważywszy na jego twórczość w Dreźnie i Berlinie – znalazłszy się na antypodach, nieoczekiwanie z tego odwoływania się zrezygnował. Czy można tutaj mówić o doświadczeniu plemienności, poznawaniu Innego, przekraczaniu granic własnej kultury?

Jedną z odpowiedzi na te pytania może być znany *Tryptyk z Palau* Pechsteina, który powstał w 1917 roku (Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen). Obraz przedstawia stylizowaną, tropikalną, „rajską” scenę z jasnym niebem, wodą, plażą, palmami i szczęśliwymi nagimi krajowcami, zintegrowanymi z naturą. Pechstein stosuje tu porennesansową iluzję trójwymiarowej przestrzeni, a uproszczona maniera stylizacyjna tego obrazu pozwala porównać go z nieco tylko późniejszymi dekoracyjnymi obrazami na przykład Zofii Stryjeńskiej, malującej stylizowane sceny „ludowe”, cieszące się wielką popularnością w Polsce międzywojennej.

## V

# ARTYSTA JAKO SZAMAN

### «Der Blaue Reiter»

Hasło *Der Blaue Reiter*, będące nazwą monachijskiego ugrupowania artystycznego, można kojarzyć z ideą sztuki, której podłoże tworzyły marzenia o mistycznej identyfikacji artysty z naturą. Ważną rolę odegrały tu wyobrażenia o pierwotnym stanie sztuki i kultury. Świadectwem zwrócenia uwagi przez członków ugrupowania na sztukę „prymitywną” stał się almanach *Der Blaue Reiter. Almanach*, opracowany przez Wassily Kandinsky’ego i Franza Marca w 1911 roku, opublikowany w roku następnym<sup>1</sup>. Był on świadectwem usilnych prób nawiązywania przez artystów do przeszłości, co znajdowało wyraz zwłaszcza w zamieszczonych w nim reprodukcjach przedstawiających dzieła własne – między innymi Kandinsky’ego, Marca i Augusta Macke – jak również współczesnych artystów francuskich: Celnika Rousseau, Matisse’a, Cézanne’a, Delaunaya i Picassa. W almanachu zestawiono je z fotografiami przedstawiającymi maski z Nowej Kaledonii, rzeźby z Kamerunu, Markizów i Borneo, odlaną w brązie płaskorzeźbę z Beninu i pelerynę indiańskiego wodza z Alaski. Ponadto w almanachu zamieszczono reprodukcje rysunków dziecięcych, bawarskich ludowych obrazów wotywnych malowanych na szkłe, drzeworytu Hansa Baldunga Griena, drzeworytu ludowego z Rosji i fotografie pochodzącej stamtąd rzeźby ludowej, drzeworytu japońskiego, kamiennej rzeźby z Meksyku i rzeźby gotyckiej. Należy podkreślić, że dzieła te często nie miały ze sobą nic wspólnego w sensie czasowym, geograficznym, a nawet ze względu na zawarte w nich treści.

Wyjaśnieniem tego niemalże dadaistycznego zestawienia świadectw tak odległych od siebie porządków sztuki może być zamieszczony w almanachu

---

1 *Der Blaue Reiter. Almanach*, hrsg. Wassily Kandinsky, Franz Marc, R. Piper & Co Verlag, München 1912. Przedruk w: *Der Blaue Reiter. Almanach*, hrsg. Wassily Kandinsky, Franz Marc, dokumentarische neuauflage von Klaus Lankheit, R. Piper & Co. Verlag, München 1967.

artykuł Augusta Mackego zatytułowany *Die Masken*<sup>2</sup>. Artysta podkreślał w nim, że twórczość oznacza w istocie kreowanie energii życia. Jego zdaniem, od imitacji greckich form artystycznych znacznie więcej życiowej energii zwiernają rysunki dzieci i dzieła „dzikich” artystów, stanowiące ekspresję potęgi życia. Czymś bardzo dziwnym wydawała się Mackemu pogarda, z jaką Europejscy koneserzy i artyści potępiali wszelkie artystyczne formy kultur prymitywnych, spychając je do sfery etnologii lub sztuki stosowanej. Europejski zwyczaj wieszania na ścianie malarstwa nie odbiega przecież od umieszczania w afrykańskiej chacie rzeźbionych i malowanych kolumn. Według artysty każda forma artystyczna jest uzewnętrznieniem wewnętrznego życia człowieka<sup>3</sup>. Groteskowe piękno, jakie dostrzec można w masce rytualnej, ma swoje analogie w gotyckich katedrach, jak również monumentalnych budowlach i inskrypcjach ukrytych w pierwotnych lasach Meksyku. Brązowy odlew murzyński z Beninu z Afryki Zachodniej, idol z Wyspy Wielkanocnej z odległego Pacyfiku, peleryna wodza z Alaski i drewniane maski z Nowej Kaledonii przemawiają tym samym potężnym językiem, jakim mówią również chimery z paryskiej katedry Notre Dame i sarkofagi z katedry we Frankfurcie. Idąc tropem wskazanym przez Mackego, można przyjąć, że zestawione w almanachu tak odległe od siebie dzieła łączyło to, iż były one świadectwem życia uzewnętrznianego w artystycznych formach, z jakich składały się maski rytualne, świątynie, malarstwo, katedry, kompozycje muzyczne, spektakle sceniczne czy taniec.

Jednym z najważniejszych założeń eksponowanych w almanachu było poszukiwanie uniwersalnej energii, dzięki której możliwa jest ekspresja duchowości człowieka, co stanowiło świadectwo wpływu teorii sztuki Kandinsky’ego. Kolejnym założeniem stało się znalezienie syntezy wszystkich sztuk, w związku z czym w almanachu odwoływano się nie tylko do malarstwa i rzeźby, lecz również do poezji, przywołując między innymi twórczość Maurice’a Maeterlincka, a także do muzyki. Jej nowe zasady zostały w almanachu szczegółowo opisane i z tego powodu znalazły się w nim uwagi o muzyce Thomasa von Hartmanna i Arnolda Schönberga, jak również tekst na temat twórczości Skriabina.

Zdaniem Roberta Goldwatera, decydującym powodem zwrócenia się Kandinsky’ego ku „prymitywowi” stała się jego wizyta w 1907 roku w berlińskim muzeum etnograficznym, gdzie wielkie wrażenie wywarła na nim kolekcja

2 August Macke, *Die Masken*, w: tamże, s. 53 i nast.

3 Tamże, s. 56.



sztuki afrykańskiej, do dzisiaj uchodząca za jedną z największych i najciekawszych na świecie. Drugim wydarzeniem, które zaważyło na „prymitywnym” zwrocie artysty były badania etnograficzne, prowadzone przez niego w rejonie Wołogdy podczas studiów prawniczych na Uniwersytecie Moskiewskim. Kandinsky – według Goldwatera – znalazł się również pod wpływem filozofii indyjskiej; chodziło tu o wiedzę ezoteryczną, wtedy „wiszącą w powietrzu” w Rosji i w Niemczech<sup>4</sup>. Amerykański historyk sztuki podkreślał także, że wpływ na twórczość artysty miała sztuka dziecka, a następnie sztuka religijna epoki średniowiecza i współczesna sztuka ludowa, co traktował jako kolejne przykłady prymitywizmu<sup>5</sup>. Kandinsky nie był w swoich zainteresowaniach osamotniony. W jego najbliższym otoczeniu artystą inspirującym się podobnie rozumianym „prymitywem” był Heinrich Campendonk, studiujący ludo-we wotywnie malarstwo na szkole.

Robert Goldwater oceniał, że monachijscy artyści, kierując swoją uwagę ku sztuce prymitywnej, poszukiwali fundamentów ludzkości, łącząc to z usiłowaniami znalezienia zasad uniwersalnych, na jakich miały się wspierać porządek wszechświata. Zdaniem badacza, zaowocowało to emocjonalnym reagowaniem na różne formy „prymitywu”, które stanowiły wyraz panteizmu opartego na podobnie emocjonalnych podstawach<sup>6</sup>. Goldwater podkreślał rolę, jaką w założeniach ideowych artystów i ich twórczości odgrywały właśnie emocje, co również wydało mu się czymś „prymitywnym”; to hasło, przypomnijmy, w wielu momentach amerykański badacz traktował synonimicznie z pojęciem *pierwotność*.

## WASSILY KANDINSKY – ARTYSTA JAKO SZAMAN

Wassily Kandinsky, kluczowa postać w ugrupowaniu «Der Blaue Reiter», był jedynym reprezentantem awangardy europejskiej, który odbył studia z zakresu etnografii i miał w tej dziedzinie pewną praktykę. Może więc dziwić, że jego twórczość, tak ważna w historii prymitywizmu, została pominięta na wystawie zorganizowanej przez Williama Rubina w 1984 roku. Usprawiedliwieniem zapewne jest to, że inspiracje plemienne w twórczości artysty zostały przeanalizowane dopiero w odkrywczej pracy zmarłej niedawno amerykań-

4 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1986, s. 137.

5 Tamże, s. 129.

6 Tamże, s. 139-140.

skiej badaczki Peg Weiss<sup>7</sup>. Według niej w twórczości Kandinsky'ego kluczową rolę odegrały inspiracje sztuką plemion syberyjskich, jak również tradycyjną, głównie sztuką ludową i kulturą rosyjską. Autorka postawiła tezę, że Kandinsky przybierał pozę szamana i próbował traktować malarstwo jako odpowiednik obrzędowości szamańskiej. Między kulturowym wzorem bycia artystą, postrzeganym z perspektywy wyznaczanej jeszcze przez tradycję antyku, a byciem szamanem rzeczywiście można wskazać wiele analogii. Szaman, podobnie jak antyczny poeta grecki, uchodził za pośrednika między bogami a ludźmi, ponadto posiadał zdolność przekraczania granic czasu i przestrzeni. Jako przewodnik dusz bywał także kapłanem, mistykiem i poetą, a jako wybraniec duchów miał dostęp do sfery *sacrum*<sup>8</sup>. Szamanizm, trzeba to podkreślić, był ponadto ściśle związany z technikami ekstazy.

Według Peg Weiss zainteresowanie Kandinsky'ego kulturami plemiennymi zostało zainicjowane jego studiami prawniczymi w Moskwie, podczas których studenci musieli zaznajamiać się z prawami zwyczajowymi, niezwykle zróżnicowanymi w poszczególnych rejonach Rosji ze względu na jej wieloetniczność, a przy okazji zapoznawali się również z problematyką etnografii. Zainteresowanie artysty etnografią wynikać miało nie tylko z powinności uczelnianych, lecz również z pobudek czysto osobistych. Według relacji artysty przodkowie jego ojca, którzy znaleźli się we wschodnich rejonach Syberii jako zesłańcy polityczni, wcześniej mieszkali w zachodniej Syberii. Na tej podstawie Weiss przypuszczała, że wyprawa Kandinsky'ego mogła być spowodowana chęcią szukania własnych korzeni<sup>9</sup>. Zagadkowa bowiem wydawała się zbieżność nazwiska Kandinsky z nazwami własnymi funkcjonującymi w tamtym rejonie Rosji. Po wschodniej stronie Uralu, nad rzeką Ob, znajdowała się osada o nazwie Kondinsk, na mapach często opisywana również jako Kandinsk. Podobną nazwę nosił jeden z dopływów Obu, rzeka Konda. Innym faktem, który według amerykańskiej historyk sztuki mógł mieć istotne znaczenie jako powód podróży artysty do Wołogdy, był wskazywany przez etnografów związek między określeniem syna najważniejszego boga Ostiaków (w najstarszych źródłach był wymieniany jako „kondinskii” lub „kondaer”) a nazwą rzeki Konda. Zdaniem Weiss, obok etnograficznych badań prowadzonych w ramach studiów moskiewskich, istotnym powodem wyjazdu artysty

7 Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New York and London 1995.

8 Por.: Mircea Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 15.

9 Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia...*, dz. cyt., s. 6.

do Wołogdy była również chęć odnalezienia dowodów mogących stanowić potwierdzenie związków historii rodziny ojca artysty z powyższymi faktami<sup>10</sup>.

Kandinsky prowadził badania etnograficzne na wschodnich krańcach rejonu Wołogdy, graniczącego z górami Ural. Wyruszył tam w 1889 roku, w czasie podróży dużo szkicował kredkami i akwarelami. Jego badania dotyczyły głównie tradycyjnej obyczajowości w rejonie Wołogdy, między innymi ceremonii ślubnych i rytuałów związanych z narodzinami i pogrzebami. Zdaniem Peg Weiss badania te miały bardzo silnie oddziaływać na wyobraźnię artysty, zwłaszcza w latach późniejszych, gdy przebywał już w Monachium, a następnie w Paryżu.

### Kandinsky w Monachium

We wczesnym monachijskim okresie twórczości artysty częstym motywem jego obrazów stawały się nostalgiczne w nastroju sceny rodzajowe, malowane w manierze kojarzącej się z rosyjskim malarstwem ludowym, jednocześnie noszące wyraźne ślady fascynacji postimpresjonizmem. Ich tłem zazwyczaj był typowo rosyjski pejzaż – z przestrzenią łąk, brzozowymi lasami, cerkiewnymi zabudowaniami i rozległymi rzekami, po których płynęły łodzie. Pojawiały się w nich przedstawienia zapożyczone ze staroruskich legend – bajkowe księżniczki, romantyczni jeźdźcy na koniach, trojki, procesje chłopów w strojach ludowych, jak również rusałki i różne postaci mityczne. Niejednokrotnie można było zobaczyć wśród nich wizerunki świętych, co mogło świadczyć o inspiracjach rosyjskim malarstwem ikonowym. Jednym z częstszych motywów w malarstwie Kandinsky'ego jest w tym czasie błękitny jeździec na koniu, w którym można dopatrywać się sugestii przedstawienia św. Jerzego. Kandinsky opierał się na mitach i legendach ludów żyjących w rejonie Wołogdy, zazwyczaj jeszcze o plemiennej strukturze społecznej – Zoriaków, Ostiaków, Wogułów, Samojedów. David Pan, używając określenia: „wczesny prymitywizm Kandinsky'ego”, porównał te obrazy z twórczością Gauguina i Maxa Pechsteina, bowiem w ich obrazach odcisnąć się miały doświadczenia z pobytu w tropikach<sup>11</sup>.

Późniejsze, powstające w drugiej dekadzie XX wieku akwarelowe i olejne prace Kandinsky'ego były malowane już znacznie swobodniej, niemal „od

<sup>10</sup> Tamże, s. 8.

<sup>11</sup> David Pan, *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2001, s. 102-103.

ręki”, i miały na poły abstrakcyjny charakter. Składnikami użytego w nich języka plastycznego stawały się „nowoczesne”, swobodnie kształtowane, abstrakcyjne formy malarskie, między innymi miękko zakreślone linie faliste, które staną się czymś w rodzaju znaku rozpoznawczego malarstwa artysty. Niejednokrotnie obrazy te miały formę owalną, a wtedy ich kompozycja była budowana od centrum z rozchodzącymi się na zewnątrz promieniście elementami. Źródło takiej idei budowania obrazu Peg Weiss upatrywała w dekoracjach obrzędowych bębnow szamańskich używanych przez ludy zamieszkujące Syberię, co miało potwierdzać tezę badaczki o identyfikowaniu się artysty z osobą szamana. Pomimo na poły abstrakcyjnego charakteru dzieł Kandinsky’ego, można w nich jednak rozpoznać motywy słońca, gór, rzek, drzew, gwiazd i statków żaglowych. Pojawiały się tu również, znane już, przedstawienia jeźdźców na koniach – w tym św. Jerzego atakującego smoka – a także bajkowych księżniczek, cerkwi z cebulastymi hełmami dachów, charakterystycznych łodzi z wygiętymi ku górze dziobami, jak również dam w długich sukniach i mężczyzn w cylindrach, wizerunki psów, kotów, ptaków. Wiele z tych obrazów – zdaniem Weiss – stanowiło malarski portret życia rosyjskiego życia na wsi<sup>12</sup>, chociaż wydaje się, że były to raczej wizje życia miejskich elit na rosyjskiej prowincji. Po przyjeździe do Rosji w 1914 roku artysta nadal malował tego rodzaju obrazy – głównie akwarelą i atramentem oraz techniką olejną na płótnie i szkle. Wydają się one na swój sposób naiwne ze względu na często bajkowy charakter wyobrażonej w nich rzeczywistości, przede wszystkim jednak ze względu na sposób malowania, mający wiele wspólnego z konwencją rosyjskiego ludowego malarstwa na szkle. Bardzo często obrazy te z uwagi na specyficzną, ujętą w okrąg kompozycję, można potraktować jako szczególnego rodzaju „opisanie świata”. Ich poetyka bowiem jest porównywalna z poetyką kosmogonicznych map dekorujących skórzane membrany szamańskich bębnow z Syberii, mających magiczno-sakralny charakter<sup>13</sup>.

Bębny służyły wzywaniu duchów i następnie „zamykaniu” ich we wnętrzu instrumentu, co stanowiło wstęp do osiągnięcia stanu ekstazy warunkującego szamańską podróż w zaświaty. W dalszej kolejności rytmiczne dźwięki bębna oznaczały jazdę na koniu do nieba, co było powodem traktowania instrumentów szamańskich przez ludy syberyjskie jako „szamańskich koni”<sup>14</sup>. Posługujący się nim szamani – jak pisał Mircea Eliade – potrafili w czasie seansu przy-

12 Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia...*, dz. cyt., s. 121.

13 Tamże, s. 128.

14 Mircea Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, dz. cyt., s. 179.

wrócić dla siebie sytuację, które wcześniej, w czasach mitycznych, dotyczyły wszystkich. Czymś takim między innymi stawała się umiejętność wcielania się w postaci przodków zwierzęcych<sup>15</sup>. Szamani potrafili więc znieść czas i odzyskać tę pierwotną kondycję, o jakiej mowa jest w mitach. Ważną rolę w mitologii bębna odgrywał materiał, z którego wykonywano membrany – zwykle była to skóra łosia, renifera lub konia. W niektórych plemionach syberyjskich istniał zwyczaj dekorowania jej rysunkami tworzącymi symboliczną „mapę” uniwersum, co stanowiło nawiązanie do ekstatycznej podróży szamana w sferę pozazmysłową.

Za dzieło początkujące wątek „szamański” w twórczości Kandinsky’ego Peg Weiss uznała obraz namalowany na szkle, zatytułowany *Obraz na szkle ze słońcem* z 1910 roku (w kolekcji Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium)<sup>16</sup>. Drugim niezwykle ważnym dziełem według niej stała się *Kompozycja V*, która powstała rok później (olej, płótno, 190 × 275 cm, kolekcja prywatna, Szwajcaria). Inspiracją w pracy nad tymi dwoma dziełami miały być dekoracje bębnow szamanów lapońskich, które Kandinsky widział w muzeum etnograficznym w Sankt Petersburgu i, będąc w Szwecji, w Nordiska Museet w Sztokholmie. Najistotniejszym okazał się jednak bęben eksponowany w muzeum etnograficznym w Monachium, który szczególnie miał oddziaływać na wyobraźnię artysty. Membranę tego instrumentu dekorowały symbole składające się na plemienne wyobrażenie świata. Wśród nich znalazły się piktograficznie ujęte sylwetki lapońskich bogów, przedstawienia reniferów, myśliwych i rybaków, wśród których można rozpoznać również wizerunek samego szamana. Promieniste koła oznaczały słońce i księżyc. Środkową część dekoracji wypełniły znaki symbolizujące magiczne siły szamańskie – były to schematyczne przedstawienia ryby, wilka, niedźwiedzia i renifera. Ludzka postać z łukiem i strzałą wycelowaną w środek korpusu renifera przedstawiała boga polowania. Charakterystyczna falista linia, która tak często pojawia się w różnych dziełach artysty, między innymi również w *Kompozycji V*, w dekoracjach bębnow syberyjskich zwykle oznaczała szamańską drogę. Peg Weiss podkreślała, że sens tych hieroglificznych form i ich niezwykła ekspresja zostały potraktowane przez Kandinsky’ego jako rodzaj *ready-mades*.

Pierwsze z dzieł, *Obraz na szkle ze słońcem*, to namalowany na szkle fantastyczny pejzaż utrzymany w „prymitywnej” konwencji malarstwa ludowego – z piktograficznie naszkicowanymi postaciami ludzi, jeźdźców na koniach,

15 Tamże, s. 176-177.

16 Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia...*, dz. cyt., s. 101-103.





Wassily Kandinsky, *Obraz na szkle ze słońcem*, 1910 rok, olej na szkle i ramie, 30,6 × 40,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium

górz, zamkiem na jej szczycie i słońcem. Hieroglificzny charakter form użytych do budowy przedstawionego w nim świata i jego „odśrodkowa” kompozycja skłaniały Peg Weiss do porównania go z obrazami, które dekorowały skórzane membrany bębnow szamańskich. Dzieło Kandinsky’ego rzeczywiście da się „czytać” niczym mapę zawierającą wiele istotnych szczegółów „mówiących” o odwzorowywanej rzeczywistości. Zasadniczym potwierdzeniem tezy amerykańskiej badaczki o inspiracjach „pierwotną” estetyką dekoracji membran bębnow szamańskich może być jednak dopiero późniejsza twórczość artysty, w której zostały one przekonująco wskazane.

Koncepcja bębna jako szamańskiego magicznego konia w podobny, niezwykle wyrazisty sposób ujawnia się – zdaniem badaczki – również w *Kompozycji V*, będącej antycypacją późniejszych „szamańskich” dzieł Kandinsky’ego. W tym na poły abstrakcyjnym obrazie znajdujemy ujęte w kontury malarskie formy, miękko kreślone linie i hieroglificzne znaki, które z dużą ostrożnością można interpretować jako przedstawienia ludzkich postaci, elementów pejzażu, nieokreślonych, tajemniczych budowli. Całość, dzięki licznym szczegółom pozwalającym na skojarzenie z pejzażem, zdaje się przypominać mapę – chciałoby się dodać, że odwzorowującą całe uniwersum. Elementem dominującym jest miękko zakreślona falista linia, która stanie się charakterystycznym zna-



kiem, niemal stale obecnym w twórczości artysty, interpretowanym przez Weiss jako znak drogi szamańskiej. Hieroglificzne znaki, zapożyczone zarówno z szamańskiej, jak i z chrześcijańskiej ikonografii, pozwoliły badaczce traktować *Kompozycję V* jako pierwsze dzieło, które stanowiło wyraziste świadectwo szczególnego sposobu rozumienia sztuki przez Kandinsky’ego i jednocześnie świadectwo postrzegania siebie jako artysty. W jego założeniu sztuka była rodzajem energii o terapeutycznej sile, natomiast siebie postrzegał jako „szamana”. Wydaje się jednak, że oprócz inspiracji plemiennych bardzo ważne były tutaj „pokrewieństwa” z ludowym malarstwem na szkłe, jak również z naiwnymi sposobami budowania obrazów przez dzieci, zwykle przedstawiającymi rzeczywistość w skali mikro i mającymi „odśrodkową” kompozycję.

Bębny syberyjskich szamanów można było zobaczyć nie tylko w europejskich kolekcjach muzealnych, lecz również w ilustracjach zamieszczanych w literaturze etnograficznej. Peg Weiss założyła, że Kandinsky mógł inspirować się dekoracjami bębnow syberyjskich, studiując ilustracje zamieszczane w opracowaniach etnograficznych. Świadczyć o tym mogą liczne zachowane rysunki artysty, mające bardzo podobną strukturę do rysunków Czukczów reprodukowanych w znanej pracy wybitnego rosyjskiego etnografa Waldemara Bogorasa<sup>17</sup>. Weiss przywołuje szereg dzieł Kandinsky’ego, w których przedstawiona rzeczywistość została ujęta w mikroskali, w owalnym polu zamkniętym konturem, podobnie jak to miało miejsce w dekoracjach membran lapońskich bębnow szamańskich i dziecięcych rysunkach. Taki sposób obrazowania pozwalał artyście na budowanie metaforycznych przedstawień „universum”, ujmowanego w system hieroglificznie potraktowanych form. Owe przedstawienia przypominały na poły abstrakcyjne pejzaże, złożone z miękko kreślonych i aluzyjnie potraktowanych znaków, w których często można rozpoznać motywy słońca, gwiazd, gór, rzek, jeźdźców na koniach, łodzi itd. Są one świadectwem mitologii, między innymi Lapończyków, Buriatów, Ugryjczyków<sup>18</sup>. Na przykład schematyczne przedstawienie ptaka w obrazie Kandinsky’ego miało stanowić odniesienie do wierzeń Ugryjczyków znanego z Obu, zgodnie z którymi dusze zmarłych przybierały postać ptaków. Kaligraficznie ujęta w obrazach Kandinsky’ego łódź, którą – zgodnie z wierzeniami wielu plemion na Syberii – wędruje dusza, była tożsama ze znakiem śmierci. Falista linia, tak często pojawiająca się w obrazach artysty, stanowiła jeden

17 Tamże, s. 92.

18 Tamże, s. 130.

z najstarszych sposobów przedstawienia regeneracji<sup>19</sup>, jak również, o czym już była mowa, oznaczała ekstazy podróż szamańską w zaświaty. Na te znaczenia nakłada się jeszcze mitologia własna artysty, w znacznym stopniu oparta na mistycyzmie i na emocjonalnym traktowaniu formy malarskiej, czego świadectwem są liczne fragmenty rozpraw *O duchowości w sztuce* oraz *Punkt i linia a płaszczyzna*. Tę mitologię tworzyły także takie wydarzenia, jak rozstanie z Gabriele Münter, czy śmierć syna w 1921 roku. W obrazach Kandinsky'ego pojawiały się motywy, których znaczenie można było powiązać z tymi wydarzeniami. Na przykład po śmierci syna artysta tworzył hieroglificznie potraktowane i bardziej aluzyjne niż dosłowne formy, które kojarzyły się z łodzią i ptakiem.

Na przedstawione powyżej warstwy znaczeniowe w malarstwie Kandinsky'ego nakłada się jeszcze kolejna – warstwa muzyczna. Jego obrazy są bowiem często „akustyczne”, charakteryzują się rytmiką i melodyką, które wielokrotnie są przywoływane w teoretycznych rozprawach artysty, kiedy pisze on o muzycznym charakterze formy plastycznej. Wiele uwag zamieszczonych w rozprawie *O duchowości w sztuce* dotyczących barw ma swoje paralele w percepcji muzyki<sup>20</sup>. Muzyka stanowiła wskazówkę co do zasad użycia barw, linii, kształtów i ich wzajemnego oddziaływania. W swojej rozprawie Kandinsky powołuje się na muzykę Schönberga, która „wprowadza nas w zupełnie inny świat, gdzie przeżycia muzyczne nie są natury akustycznej, lecz czysto duchowej”<sup>21</sup>. Ściśle literalne „odczytanie” tworzonych przez siebie obrazów nigdy nie było intencją Kandinsky'ego, natomiast miał on nadzieję przedstawić ich transcendentalne znaczenie w napięciach, jakie tworzyły się pomiędzy jego poszczególnymi elementami, takimi jak punkty, linie, plamy, a także barwy, jak również w energii tworzonej przez ich orkiestrację, aktywującą płaszczyzną płótna. Te „pierwotne” elementy dzieła, niczym w symbolistycznym poemacie, nie służyły do „opowiadania” w dosłownym znaczeniu, lecz bardziej do sugerowania jego bardzo złożonych treści.

19 Tamże, s. 138.

20 Por.: Bulat M. Galejev, *Kandinsky and Schönberg: The Problem of Internal Counterpoint*, w: *Schönberg & Kandinsky. An Historic Encounter*, ed. by Konrad Boehmer, Harwood Academy Publishers, Amsterdam 1997, s. 89 i nast.

21 Wasyl Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 48-49.

## Kandinsky w Bauhausie

W grudniu 1921 roku Kandinsky opuścił Rosję i udał się do Niemiec, gdzie objął stanowisko profesora w Bauhausie. W tym czasie metamorfozie uległ język formalny, jakim dotychczas posługiwał się artysta. Miejsce swobodnie, „od ręki” malowanych lub kreślonych form coraz częściej zajmują znaki geometryczne o zdecydowanie konstrukcyjno-geometrycznym charakterze – linie proste, koła, trójkąty, kwadraty, prostokąty. Składały się one na abstrakcyjne obrazy, w których stale był obecny, zazwyczaj aluzyjnie przedstawiony, motyw jeźdźca na koniu. Niewątpliwie wiele było w nich świadectw fascynacji suprematyzmem i konstruktywizmem rosyjskim, jednak specyficzna ekspresyjność form geometrycznych i ich swoisty liryzm zdecydowanie odróżniał dzieła Kandinsky’ego od bardziej „racjonalnej” twórczości jego rosyjskich koleżanek i kolegów.

Pierwszym obrazem z nowej serii jest płótno zatytułowane *Poufne zwierzenie* (Centre Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Paryż). Jego owalny kształt, przedstawione w nim formy i barwy, podobnie jak jego wielkość, porównywalna ze skózanymi membranami syberyjskich bębnow, nasuwały asocjacje z bębnami szamańskimi. Obraz miał prawie takie same wymiary (36,7 × 31,4 cm) jak membrana bębna z Monachium (37,5 × 32,9 cm), a przedstawione w nim układy form geometrycznych – zdaniem Weiss – pozwalają na ich interpretację jako symbolicznych przedstawień dźwięków, które można było wydobywać podczas gry na bębnie. Nawet brązowe tło miało stanowić nawiązanie do barwy skóry membrany starego bębna szamańskiego<sup>22</sup>. Rysunek oparty na schemacie kompozycyjnym tego właśnie obrazu artysta zamieścił później w książce *Punkt i linia a płaszczyzna*<sup>23</sup>. Skomplikowana narracja została tu wyrażona w znakach geometrycznych i układzie regularnie krzyżujących się linii tworzących kratkę, przypominając „racjonalny” i rytmiczny wzór z szachowej planszy.

W wielu obrazach Kandinsky’ego nieustannie pojawiają się formy lub ich złożone układy, powodujące bardzo określone asocjacje. Niezwykle często spotykamy na przykład układy znaków kojarzących się z postacią św. Jerzego na koniu. Równie często powtarza się w malarstwie artysty „motyw dźwiękowy”,

22 Tamże, s. 155.

23 Polskie wydanie: Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, ryc. 24, s. 199.

czyli krąg złożony z promieniście ułożonych linii oraz znaki składające się na aluzyjne, czasami wręcz dosłowne przedstawienia ptaków. Peg Weiss szczególnie analizuje olejne i akwarelowe obrazy i rysunki Kandinsky'ego z tego okresu, odnajdując w nich motywy „pierwotne”, na przykład detale świadczące o inspirowaniu się lapońskimi przedstawieniami boga Thora, motywy przypominające swoją strukturą rysunek drabiny oznaczającej szamańskie „wspinanie się do nieba”, układy kropek stanowiących sugestię wizerunków gwiazd, w tym słońca, koła z koncentrycznymi kęgami jako reminiscencje motywu wcześniej kojarzonego z dźwiękiem. „Akustyczne” obrazy Kandinsky'ego, jako wyraz jego własnej, prywatnej mitologii, zdają się stanowić płaszczyznę pozwalającą na wykraczanie poza granice ludzkiej rzeczywistości, podobnie jak bębny szamańskie. Czasami obraz świata jest w nich ujęty w formę drzewa, w której można dostrzec aluzyjne przedstawienia ptaków jako znaki dusz, postacie bogów i znaki geometryczne przypominające swoim układem gwiazdy. Miętko poprowadzona falista linia staje się tutaj wyznacznikiem szamańskiej drogi w zaświaty i jednocześnie odrodzenia, a całość zdaje się tworzyć mapę uniwersum. W założeniu te obrazy miały zapewne stać się płaszczyzną pozwalającą na przekroczenie granic ludzkiego świata, co byłoby możliwe jednak tylko wtedy, kiedy zostałyby potraktowane jako malarski odpowiednik bębna szamańskiego, a ich „działanie” jako tożsame z jego ekstatycznym głosem.

Jednym z przykładów tego rodzaju dzieł może być obraz zatytułowany *Owal nr 2*, który powstał w 1925 roku (olej, płótno, 34,5 × 28,7 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż), stanowiący świadectwo oparcia się na idei mapy kosmogonicznej. Dominująca w centrum obrazu forma, zbudowana z kwadratów i trójkątów, pozwalająca dopatrzeć się w niej przedstawienia głowy ptaka, była – zdaniem Weiss – inspirowana maską obrzędową, jak również rytualnymi skrzynkami i grzechotkami Tlingitów z Alaski, które artysta musiał znać między innymi z muzeum w Monachium<sup>24</sup>. W *Owalu nr 2* inspiracją samej głowy ptaka była jednak najprawdopodobniej maska Tlingitów znajdująca się w muzeum w Sankt Petersburgu, mająca formę ptasiej głowy. Dające się tu powiązać z rzeczywistością motywy kojarzące się z przedstawieniami drzew, dzięciołem jako dominującym motywem – bogiem tundry – następnie z łodzią i drabiną, wydają się stwarzać sugestię wielowymiarowego odwoływania się do szamańskich wyobrażeń rzeczywistości, gdzie świat przybiera postać drzewa, którego duszą jest ptak; stanowiło to częsty

24 Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia...*, dz. cyt., s. 160.

motyw dekoracji bębnow. Dzięki znajomości mitów ugryjskich i syberyjskich Kandinsky wiedział o wyobrażeniu duszy pod postacią ptaka, którą w tej właśnie formie szaman przynosił z niebiańskiego drzewa.

W interpretacji Weiss tego rodzaju dzieła stanowiły wyrazistą demonstrację intencji takiego bycia artystą, które dałoby się porównać z egzystencją szamana. Opierało się to na założeniu o zbieżności artystycznej kreacji z działalnością szamana, noszącą wszelkie znamiona twórczości<sup>25</sup>. Biorąc pod uwagę „akustyczne” walory formy plastycznej, można zauważyć, że dzieła Kandinsky’ego w założeniu miały mieć wielosensoryczne oddziaływanie. W teoretycznych założeniach artysty płaszczyzna płótna była bowiem „żywą istotą”, rozbrzmiewającą niczym rytualny bęben opowiadający o magicznym locie szamana. Z takim sposobem rozumienia obrazu łączy się emocjonalne traktowanie formy plastycznej, o czym artysta pisze w swoich dwóch znanych rozprawach: *O duchowości w sztuce* i *Punkt i linia a płaszczyzna*.

### Późna twórczość Kandinsky’ego

W 1933 roku, po zamknięciu Bauhausu przez nazistów, Kandinsky wyjechał do Paryża. W obrazach, które tam tworzył, pojawia się nowy język formalny, będący też świadectwem nowego rozdziału w jego życiu. Układy geometrycznych znaków powstające w czasie pobytu w Bauhausie z wolna ustępują zestawom form „biomorficznych”. Na przykład ulega transformacji motyw jeźdźca na koniu, który jednak nadal jest rozpoznawalny. Artysta inspirował się kolejnym źródłem etnograficznym, jakim jest pismo piktograficzne znane na Syberii i wśród Indian amerykańskich. Jego obrazy w związku z tym niejednokrotnie przypominają „listy” zapisane „informacjami” ułożonymi w rzędach niczym antyczne grobowe indiańskie inskrypcje<sup>26</sup>. Tego rodzaju „pismo” jest głównym motywem w obrazie *Kompozycja X* z 1939 roku (olej, płótno, 130 × 195 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), w którym Peg Weiss odnalazła również znaki inspirowane charakterystycznym zdobnictwem kaftanów syberyjskich szamanów. W dziele Kandinsky’ego pojawia się także płaski, brunatny owal pokryty piktogramami identycznymi z rytualnymi bębnami szamanów. W innych obrazach artysty z tego czasu również odnajdziemy przedstawienia form na wpół abstrakcyjnych, w których można jednak rozpoznać znaki spirali, schematyczne wizerunki drzew i gwiazd.

25 Tamże, s. 164.

26 Tamże, s. 189.

Dziełem stanowiącym swoiste *opus magnum* Kandinsky'ego stał się obraz *Wokół okręgu*, namalowany w 1940 roku (technika mieszana, płótno, 96,8 × 146 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork), stanowiący podsumowanie jego wiedzy na temat szamanizmu syberyjskiego. Rozpoznać tutaj można głowę w hełmie, wielkie czerwone koło będące złotym okiem, szamański kaftan – według Weiss inspirowany znajdującym się w muzeum etnograficznym w Sankt Petersburgu kaftanem ludu Udege – ponadto amulety Apaczów, wizerunki gwiazd i planet, i serpentynę jako znak ekstazy lotu szamana. Uderza dynamiczna kompozycja obrazu, oparta na rytmice i swoistej melodyce, zdająca się być sugestią „wybuchu” dźwięków. Zwraca również uwagę obecność siatki lub kratki – słynnego awangardowego motywu, w którym między innymi Rosalind Krauss, przypomnijmy, widziała wizualny wyznacznik „nieoryginalności” awangardy<sup>27</sup>. Tutaj ów wyznacznik awangardowej estetyki przybierał formę szachownicy, inaczej jednak niż w obrazach kubistycznych stanowił odniesienie do regularności motywów w sztuce plemiennej.

Peg Weiss podkreślała u Kandinsky'ego znajomość sztuki „prymitywnej” i jego wysiłki mające na celu uczynienie jej elementem własnej twórczości. Wskazywała, że rola artysty, jaką Kandinsky – będąc ważną postacią w międzynarodowym kręgu artystycznym – pragnął odgrywać w nowoczesnym społeczeństwie, stanowiła metaforę sposobu funkcjonowania szamana w plemiennych społecznościach syberyjskich<sup>28</sup>. Chociaż badaczka przedstawiła i na ogół przekonująco udowodniała związki dzieł artysty ze sztuką „prymitywnych” społeczności, to jednak nie wyjaśniła ich istoty. Takie wyjaśnienie wydaje się być jednak czymś koniecznym, a nawet kluczowym, ponieważ ówczesna najnowocześniejsza koncepcja obrazu, czyli abstrakcji – stanowiąca wręcz egzemplifikację „rozwoju” sztuki europejskiej – jest mało zrozumiała w momencie, kiedy pominiemy ideę prymitywizmu Kandinsky'ego. Peg Weiss usiłowała pokazać, że nie chodziło jej tylko o czysto zewnętrzne inspiracje, lecz że mitologia własna artysty przenikała się z mitologią „prymitywną”. Sam Kandinsky unikał jednak literalnego wyjaśniania swoich dzieł. Wydaje

27 Por.: Rosalind E. Krauss, *Grids*, w: tejeż, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1999, s. 8 i nast. Na temat siatki por. również: Andrzej Kisielewski, *Siatka jako metafora kultury. Przypadek reklamy*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. Alicja Kisielevska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004, s. 23 i nast.

28 Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia...*, dz. cyt., s. 27.



się więc, że dodatkowo kluczem do jego idei prymitywizmu powinny być rozprawy: *O duchowości w sztuce* oraz *Punkt i linia a płaszczyzna*.

## PRYMITYWIZM W TEORII SZTUKI WASSILY KANDINSKY'EGO

Ważnym elementem w idei sztuki Kandinsky'ego jest założenie, że zewnętrzna forma zawsze kryje w sobie wewnętrzne treści, z czym wiąże się swoista mitologizacja formy plastycznej, pojmowanej w mistyczny wręcz sposób. Koncepcja prymitywizmu artysty ściśle łączy się z założeniem o *wewnętrznej duchowej konieczności*, będącej w jego teorii sztuki kluczową kategorią, oznaczającą uniwersalną i zarazem pierwotną cechę człowieka. Artysta pojmował ją jako twórczą energię, stanowiącą immanentną część ludzkiej psychiki, określającą wszelkie życie duchowe, którego metaforycznym modelem miał być trójkąt skierowany ku górze, poruszający się do przodu i wwyż. Dzięki takiemu ukształtowaniu się życia duchowego – zacytujmy fragment *O duchowości w sztuce* – „to, co jest dzisiaj zrozumiałe dla najwyższej stojących, a dla całej reszty jest mętnym bajdurzeniem, jutro nabierze i dla nich sensu i stanie się pasjonującą treścią ich życia”<sup>29</sup>. Artysta dodawał, że czasami na szczycie takiej piramidy – zauważmy, że trójkąt nabiera cech przestrzennych i przeobraża się w piramidę – stoi jeden człowiek. Chodziło niewątpliwie o artystę, dodajmy też: wielkiego. Czyżby Kandinsky myślał o sobie?

Idea prymitywizmu uobecnia się w teorii sztuki artysty pod postacią takich pojęć, jak: *pierwotność*, *sztuka pierwotna*, wspomniana już *wewnętrzna duchowa konieczność* i *sztuka prymitywna*. Świadectwem koncepcji prymitywizmu są również pojawiające się w jego pracy hasła: *prymityw*, *artysta prymitywny*, *dziki*. W rozprawie *O duchowości w sztuce* termin *sztuka prymitywna* jest stosowany wymiennie z pojęciem *sztuka prymitywów* i oba zwykle są przywoływane po to, aby w ich kontekście lepiej zarysował się obraz nowej sztuki – tej postulowanej przez Kandinsky'ego. Jego zdaniem bowiem sztuka prawdziwie duchowa musiała być abstrakcyjna, ponieważ tylko wtedy mogła być świadectwem artystycznego i jednocześnie etycznego odwrotu od materialistycznego świata. Artysta już we *Wprowadzeniu* do swojej rozprawy podkreślał, że każda epoka rodzi własną sztukę. Przywołując sztukę prymitywów, pisze o podobieństwie artystycznych form powstałych w różnych momentach historycznych, co miałyby być świadectwem zbieżności w dążeniach dzia-

29 Wasyl Kandyński, *O duchowości w sztuce*, dz. cyt., s. 31.

ląjących w nich artystów, pomimo oczywistej, jakby się zdawało, niepowtarzalności sztuki w różnych czasach. Kandinsky stwierdzał: „Tym częściowo tłumaczyły się sympatia i zrozumienie, nasze głębokie pokrewieństwo ze sztuką prymitywów. Podobnie jak my, tamci dojrzały artyści starali się zawrzeć w swych dziełach to, co wewnątrz istotne, rezygnując niejako automatycznie z tego, co tylko przypadkowe i zewnętrzne”<sup>30</sup>. „Prymitywi” są więc „dojrzałymi artystami”, a ich sztuka, stanowiąc świadectwo duchowej dojrzałości, jest wprawdzie czymś przesyłnym, lecz w sferze „duchowej” różnica między dziełem artysty „prymitywnego” a współczesnego nie jest duża. W erze nowoczesnej jedynie artysta może stać się owym „prymitywem”, znacznie bardziej jednak wysublimowanym od swojego dawnego „pierwowzoru” i to on właśnie staje na szczycie trójkąta życia duchowego.

Kandinsky podkreślał rolę materialistycznego poglądu na świat jako wyznacznika nowoczesności, polegającej na eliminowaniu duchowości. Pisał, że „zwątpienie i doskwierający nacisk filozofii materialistycznej bardzo różni naszą duszę od duszy „prymitywa”<sup>31</sup>. Zdaniem artysty, człowieka nowoczesnego cechuje szczególnego rodzaju pęknięcie i z tego powodu zainteresowanie „sztuką prymitywów” – „widoczne w formie dość zapożyczony” – nie będzie trwało długo, ponieważ zawsze każda sztuka ma to samo źródło duchowe i jeśli jest zdolna do dalszego rozwoju, to nie może być tylko i wyłącznie zwierciadłem i oknem swojej epoki. Życie duchowe to ciągły ruch – do przodu i w górę. W tym miejscu Kandinsky po raz kolejny przywołuje wspomniany wcześniej model duchowej piramidy, poruszającej się do przodu i wwyż. Zgodnie z takim „ewolucyjnym” wyobrażeniem sztuka byłaby więc drogą w górę ku temu, co niematerialne.

Artysta, postulując konieczność odrzucenia metod wiedzy materialistycznej, nawoływał do szukania inspiracji w twórczości „prymitywów”, czyli w twórczości niemal już zapomnianej, a tym samym w częściowo już pogrzebanych rygorach myślenia. To miało być oparciem nowoczesnego twórcy. „Jednak dawnymi sposobami naprawdę skutecznie posługują się jeszcze tylko ludy, które my z wysokości naszej wiedzy zwykliśmy traktować ze współczuciem i lekceważeniem”<sup>32</sup> – pisał. Z jego dalszych słów wynika, że tymi ludami mogą być na przykład Hindusi, będący jednym z przykładów „prymitywów”. Kolejne uwagi dotyczą Heleny Bławackiej: „przypuszczalnie jest pierwszą osobą, która

30 Tamże, s. 23.

31 Tamże, s. 24.

32 Tamże, s. 42.

po wieloletnim pobycie w Indiach nawiązała trwałe nici porozumienia pomiędzy tymi «dzikimi» a naszą kulturą<sup>33</sup>. Hindusi byliby więc w tym momencie przykładem „dzikich prymitywów”, z którymi możliwa jest nić porozumienia dzięki Helenie Bławackiej, co pozwala na szukanie związków koncepcji sztuki artysty, jego idei prymitywizmu i zarazem pierwotności z teozofią.

Na dalszych stronach książki Kandinsky'ego hasło *pierwotność* pojawia się jako synonim *dawności*: „dziwne, że właśnie zestawienie czerwieni i błękitu było bardzo chętnie stosowane przez ludy pierwotne (dawnych Niemców, Włochów i innych), i że do dziś zachowało się w tym, co dziedziczymy po minionych wiekach (np. w ludowej formie wycinanki w drewnie Pana Boga)”<sup>34</sup>. „Prawdziwe dzieło sztuki powstaje «z artysty» w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny. Oddzielone od niego rozpoczyna własny żywot, staje się samo osobą, odrębnym podmiotem, poruszającym duchem, jednym słowem *bytem* istniejącym realnie i materialnie” – pisał dalej malarz<sup>35</sup>. Czy te słowa są odległym echem filozofii sztuki Immanuela Kanta, czy bardziej teozoficznych idei Heleny Bławackiej? Kandinsky był teozofem, interesował się teoriami Rudolfa Steinera, przyjaźnił się z Eduardem Shuré, autorem dzieła *Wielki początek* (*Les grands initiés*). Jako twórca pierwszego abstrakcyjnego obrazu w Europie, mógł inspirować się pracami Charlesa W. Leadbeatera, którego dwie najbardziej znane książki, *Formy myśli* (*Thought Forms*) i *Człowiek widzialny i niewidzialny* (*Man Visible and Invisible*), zostały przetłumaczone na języki francuski i niemiecki w 1908 roku. Leadbeater przyjmował w nich okultystyczną perspektywę, której istotą było założenie o jedności ducha i materii. Przedstawił zarys teorii na temat ludzkiej aury i jej związków z ciałami astralnymi, zamieścił także reprodukcje półabstrakcyjnych akwarel, będących próbą przedstawienia ludzkich emocji i wyobrażenia poświat emitowanych przez muzykę.

Zainteresowanie teozofią i okultyzmem na przełomie XIX i XX wieku było naturalną reakcją na racjonalizm i związaną z nim gloryfikację nauki w XVIII i XIX wieku. Była to jednocześnie kontynuacja tendencji odziedziczonych po romantyzmie. Większość ugrupowań artystycznych, jakie pojawiły się w Europie w XIX wieku, była na ogół scalona, obok wspólnej idei sztuki, specyficznym stosunkiem do religii. Dotyczyło to nazareńczyków, prerafaelitów i nabiistów. Bławacka i Steiner oferowali tajemniczość religijnego doświadczenia pod

33 Tamże.

34 Tamże, s. 103.

35 Tamże, s. 123.

plaszczykiem pseudonaukowej, pseudofilozoficznej wizji, która była akceptowalna zwłaszcza przez tych, którzy czuli się rozczarowani ograniczeniami, na jakich wspierały się tradycyjne wierzenia religijne. Peg Weiss podkreślała, że we wszystkich wzmiankach na temat teozofii Kandinsky prezentował do tej idei wyraźnie wstrzemięźliwy stosunek, który prawdopodobnie stanowił jedynie efekt wpływu, jaki wywierała na niego jego przyjaciółka Gabriele Münter. Weiss stwierdzała, że w pismach Kandinsky'ego nie znajdziemy wielu przywołań teozofii, pojawiły się one jedynie w jego głównym dziele *O duchowości w sztuce*<sup>36</sup>. Badaczka twórczości artysty jednak nie miała racji, ponieważ można je znaleźć również w pracy *Punkt i linia a płaszczyzna*. W rozprawie *O duchowości w sztuce* artysta wielokrotnie przyjmował teozoficzną perspektywę, na przykład krytykując tradycyjnie rozumianą sztukę przedstawiającą, czyli opartą na operowaniu motywami – jego zdaniem – banalnych pejzaży i portretów, a przede wszystkim będącą admiracją jedynie warsztatowej zręczności. Postulował odnowienie sztuki, która miała pozwolić na sięgnięcie do duchowej głębi i dzięki temu odgrywać znaczącą rolę w życiu człowieka.

W książce *Punkt i linia a płaszczyzna* stałym motywem są dźwiękowe konotacje form plastycznych, co świadczy o specyficznie muzycznej wyobraźni artysty, potwierdzonej w okresie monachijskim wcale nieprzypadkowymi znajomościami, między innymi z Arnoldem Schönbergiem i Thomasem von Hartmannem. Relacje między poszczególnymi elementami obrazu u Kandinsky'ego często mają charakter muzyczny, dzięki czemu staje się on rozbudowaną konstrukcją muzyczną, utworzoną z różnych i różnie brzmiących „dźwięków” i ich „interwałów”. Na przykład punkt, jako prymarny element dzieła plastycznego, może „brzmieć” lub „milczeć”, mając równocześnie własności świetlne<sup>37</sup>. Pojawia się tutaj również hasło „prymitywność”, które – jak ujmował je artysta – wcale nie oznacza czegoś prostego, jakby wynikało z potocznie pojmowanego sensu tego słowa. Kandinsky pisał: „nawet elementy oznaczone terminem «podstawowy» lub «praelement» nie są z natury proste, lecz skomplikowane. Wszystkie terminy mówiące o «prymitywności» czegoś są także tylko względne i dlatego nasz język jest tylko względnie «naukowy». Nie mamy niczego absolutnego”<sup>38</sup>.

36 Peg Weiss, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1979, s. 6.

37 Wasył Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, dz. cyt., s. 27.

38 Tamże, s. 27-28.

Podstawowe elementy dzieła, czyli „praelementy”, takie jak punkt, linia i płaszczyzna, które mogą mieć różne „brzmienia”, mogą również „milczeć” lub mieć różne „światło”, układając się jednak w zestaw znaczeń tworzących język. Na przykład punkt, będąc *praelementem malarstwa*, jest „największym nieustannym twierdzeniem wypowiedzianym krótko, twardo i szybko”<sup>39</sup>. „Dwudźwięk – punkt, płaszczyzna – przybiera charakter *mono dźwięku*”<sup>40</sup>. Hasła „absolutny dźwięk punktu”<sup>41</sup>, „repetycja dźwięku”<sup>42</sup> pojawiają się w książce w kontekście między innymi nazwisk Brucknera i Beethovena. Według Kandinsky'ego punkt staje się „praformą malarskiego wyrazu, rodzajem praobrazu”<sup>43</sup>. Artysta traktuje dzieło plastyczne jako rodzaj utworu o charakterze wręcz orkiestrowym, pozwalającego na szczególnego rodzaju „dotknięcie” rzeczywistości. „W rzeczy samej – pisał Kandinsky – «świat» można skądinąd traktować jako zamkniętą w sobie kompozycję kosmiczną, składającą się z nieskończonej liczby niezależnych, zamkniętych w sobie i coraz to mniejszych kompozycji. Zarówno w całości, jak i w szczegółach jest ona ostatecznie zbudowana z punktów, przy czym sam punkt zmierza w niej ku swej pierwotnej, geometrycznej naturze”. Kandinsky przywoływał przykład nasion w makówce i pustyni jako „morza piasku”<sup>44</sup>.

Wydaje się, godząc się z tezą Weiss, że ideę prymitywizmu Kandinsky'ego można ująć jako ideę bycia artystą-szamanem, a więc jednostką, która dzięki obdarzeniu jej niezwykłą, ponadprzeciętną duchowością wyzwala się z materialistycznego światopoglądu przesłaniającego rzeczywistość i odczuwa duchową łączność z „dzikimi”, prymitywami”, „Hindusami”. Niewątpliwie pobrzmiewa w tej idei silne echo romantycznej mitologii artysty, jak również zbiega się ona z nowoczesnym postulatem indywidualizacji. Według artysty owa wyjątkowa jednostka jest „powołana” do bycia artystą, powodowana „wewnętrzną duchową koniecznością”. Duchowość się przeobraża, intensyfikuje się, czyli „rozwija”, czego najpierw doświadcza stojący na szczycie duchowej piramidy artysta. Wiara w istnienie „wewnętrznej duchowej konieczności” jako uniwersalnej, ponadczasowej i niezmiennej wartości stanowiła podłoże teorii sztuki Kandinsky'ego, podobnie jak istnienie ściśle z nią związanego „prymitywnego” lub „pierwotnego” stanu, którego uzewnętrznieniem

39 Tamże, s. 29.

40 Tamże, s. 34.

41 Tamże, s. 35.

42 Tamże, s. 36.

43 Tamże, s. 34.

44 Tamże, s. 36.

w nowoczesności zdominowanej przez materialistyczny światopogląd staje się sztuka. Jest ona tym samym w społecznościach „prymitywnych”, jak i w działaniach nowoczesnego artysty, który dzięki niej staje się „prymitywem”. Pełni ona, można mniemać, rolę terapeutyczną w tym sensie, że pozwala nie tylko wyzwolić się z doczesności, czyli stanu zdominowanego przez materializm, lecz również przekroczyć granice tego, co widzialne, pozwalając „dotknąć” rzeczywistości w sposób całkowity, a więc równocześnie tego, co jest widzialne i niewidzialne.

### FRANZA MARCA KONCEPCJA PRYMITYWIZMU

Idea prymitywizmu uobecnia się również w koncepcji sztuki Franza Marca. W jego rozważaniach z 1915 roku, zatytułowanych „100” *aforyzmów*, znajdziemy fragment, w którym artysta zauważał, że „Sztuka naszych czasów będzie miała niewątpliwie głębsze analogie ze sztuką dawno minionych, prymitywnych epok, naturalnie bez podobieństwa formalnego, do którego bezrozumnie dążą niektórzy archaizujący artyści”<sup>45</sup>. Artysta twierdził, że „kiedyś, w bardzo wczesnej epoce, żyli ludzie, którzy mieli to, co” można nazwać „drugim wzrokiem i którzy kochali abstrakcję”<sup>46</sup>. Dalej pisał: „W naszych muzeach ludów pierwotnych tkwi w ukryciu niejedna rzecz i spogląda na nas dziwnymi oczami. Jakże to możliwe, że powstawały wytwory tak czystej woli abstrakcji? Jakże to możliwe, aby takie abstrakcyjne myśli mogły się zrodzić przy braku naszych współczesnych możliwości abstrakcyjnego myślenia? Wola formy abstrakcyjnej współczesnego Europejczyka nie jest przecież niczym innym, jak w najwyższym stopniu świadomą, żądną czynu odpowiedzią i wyzwaniem rzuconym duchowi sentymentalizmu. A ów dawny człowiek nie mógł jeszcze znać sentymentalizmu, gdy pokochał abstrakcję”<sup>47</sup>.

Z przytoczonych fragmentów wynika, że hasła *ludy pierwotne* i *sztuka pierwotna* w równym stopniu mogły dotyczyć społeczności żyjących w epoce neolitu, jak i społeczności plemiennych żyjących w XX wieku. Ponadto hasła te są świadectwem mistycznego pojmowania sztuki, co przekłada się na mistyczny charakter malarstwa Marca. Artysta w swoich obrazach przedsta-

45 Cyt. za: Franz Marc, *Ze „100” aforyzmów. Drugi wzrok*, przeł. Joanna Maurin-Białostocka, w: *Artysty o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 264.

46 Tamże, s. 265.

47 Tamże.



wiał zwierzęta. Była to jego własna, bardzo osobliwa formuła prymitywizmu, w jakimś stopniu zdająca się pozostawać blisko malarstwa prehistorycznego w jaskiniach lub ornamentyki plemiennej na kościach, w których dominowały schematyczne przedstawienia zwierząt.

Wydaje się, że prymitywizm, który ujawniał się w przyjmowaniu postawy artysty-szamana – jak w przypadku Kandinsky’ego – czy też którego wyrazem stawało się malarstwo – zarówno Kandinsky’ego, jak i Marca – można rozpatrywać jako rodzaj terapii. Czy owa „terapeutyczna” rola „prymitywizmu” miała bezpośredni związek z racjonalnością w tym sensie, że była jej opozycją, próbą wymknięcia się z Weberowskiej mieszczańskiej „klatki biurokracji”? Wydaje się, że mamy tu do czynienia z syndromem ucieczki między innymi przed reinterpretacjami tradycji antyku, jakich świadectwa można dostrzec w ówczesnej sztuce salonowej, akademickiej.

## VI

# „JESTEŚMY PRYMITYWAMI NOWEJ, CAŁKOWICIE PRZEKSZTAŁCONEJ WRAŻLIWOŚCI”

Prymitywizm objawił się również w działaniach włoskich futurystów i przebywających w Zurychu dadaistów, a więc artystów reprezentujących dwa opozycyjne wobec siebie awangardowe ugrupowania<sup>1</sup>. Na początku przypomnijmy kilka faktów: dadaizm bardziej był filozofią życia („stanem umysłu”) niż koncepcją estetyczną, futuryści natomiast wspierali się na gruncie założeń estetycznych. Dadaści gloryfikowali teraźniejszość, futuryści wynosili na piedestał przyszłość. Pierwsi występowali przeciwko wojnie, drudzy ją gloryfikowali. Pomimo wielu odmienności, oba ugrupowania łączył jednak dystans do rzeczywistości współczesnej kultury, chęć przeprowadzenia reformy społecznej przez sztukę, egzaltacja w działaniu i epatowanie skandalem, a także koncepcja twórczej aktywności jako doświadczenia o zmysłowej naturze. Uderzająco wspólne były również środki wypowiedzi – na przykład symultaniczna i oparta na efektach audialnych poezja, deklamacja manifestów, muzyka bruitystyczna i krótkie dzieła teatralne lub parateatralne, niejednokrotnie będące spektaklami o nader zmysłowym charakterze.

### FUTURYŚCI – „NAZWALIŚMY SIĘ PRYMITYWAMI”

Prymitywizm rzadko ujawniał się w dziełach futurystycznych, częściej jego świadectwa znajdziemy w ich manifestach, programach i odezwach. Analizując problem prymitywizmu w tekstach futurystów, w istocie wkraczamy

---

1 Niniejsza część jest oparta na moim artykule, który ukazał się w książce pod redakcją Anny Wieczorkiewicz i Moniki Kostaszuk-Romanowskiej *Spektakle zmysłów*, Wydawnictwo Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2010.

na jeszcze niezbadany, dziewiczy teren. Robert Goldwater w swojej monografii prymitywizmu nawet nie wspomina o futurystach. Z kolei w katalogu Williama Rubina do wystawy z 1984 roku znajdziemy tekst włoskiego historyka sztuki Ezio Bassanigo, dotyczący zewnętrznych „powinowactw” ze sztuką plemienną, które objawiały się głównie w twórczości Carlo Carrà między rokiem 1911 a 1916. Bassani szczegółowo analizował rysowane przez artystę portrety i malowane obrazy olejne, przedstawiające postaci ludzkie, w których wskazywał na przykład na sposób rysowania palców u rąk, kończyn, kobiecych piersi, co świadczyło – jego zdaniem – o inspirowaniu się twórcy estetyką sztuki plemienną.

Carlo Carrà miał się zetknąć ze sztuką trybalną w czasie swojego pierwszego pobytu w Paryżu w 1899 roku, dokąd przybył skuszony perspektywą pracy w charakterze dekoratora pawilonów przygotowywanych na Wystawę Powszechną w 1900 roku. Miało go wtedy zachwycić malarstwo impresjonistów, natomiast twórczość społeczności przedsiębiorczych nie wywarła na nim większego wrażenia<sup>2</sup>. W czasie drugiego pobytu w Paryżu w 1911 roku wziął udział w wystawie twórczości futurystów. Dzięki pośrednictwu mieszkającego tam Gino Severiniego i Amadeo Modiglianiego poznał przedstawicieli francuskiej awangardy – Picassa, Braque’a, Grisa, Vlamincka, Deraina, Matisse’a, Brancusiego, Kahnweilera, oraz Apollinaire’a i Paula Guillaume’a, znanego kolekcjonera „afrykanizmów”. To dzięki nim Carrà, podobnie jak pozostali włoscy artyści uczestniczący w wystawie, zetknął się z rzeźbą Afryki i Oceanii<sup>3</sup>. Wtedy również zmienił się jego stosunek do sztuki plemienną, o czym świadczyć miały wspomniane już portrety i kilka obrazów olejnych, w których zaczęły pojawiać się elementy inspirowane sztuką afrykańską.

Jednym z pierwszych dzieł Carrà, w którym widoczne są świadectwa inspiracji sztuką plemienną, jest rysunkowy portret zatytułowany *Głowa młodej dziewczyny* (piórko i węgiel, 14 × 9 cm, w zbiorach prywatnych<sup>4</sup>); według Ezio Bassanigo powstał on najprawdopodobniej w 1911 roku. Przedstawiona w nim twarz rzeczywiście bardziej przypomina afrykańską maskę niż tytułowy portret dziewczyny. Zwraca jednak uwagę fakt, że w istocie jest to akademickie studium portretowe o typowo walorowym sposobie budowania iluzji trójwymiarowej przestrzeni. Zdaniem włoskiego badacza, twarz dziewczyny

2 Ezio Bassani, *Italian Painting*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, katalog wystawy, ed. by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1994, s. 405.

3 Tamże.

4 Reprodukcja: tamże, s. 408.

przypomina jednak słynną maskę Fang<sup>5</sup>, która była impulsem do zainteresowania się przez Picassa maskami afrykańskimi, co w efekcie przyczyniło się do powstania *Panien z Avinionu*. Geometryzacja inspirowana maskami afrykańskimi, między innymi maskami plemienia Fang z Gabonu, staje się jedną z cech portretów tworzonych przez Carrę w latach 1913–1916. Owa „trybalna” geometryzacja wyraża się w uproszczonym, wydłużonym owalu twarzy portretowanej osoby, specyficznym, sprowadzonym do postaci trójkąta nosem, brwiach, które przypominają dwie arkady. Odnajdziemy to między innymi w rysunkowym szkicu zatytułowanym *Portret Rusollo* (tusz, 27 × 18 cm, w zbiorach prywatnych<sup>6</sup>) czy w rysunkowym *Portrecie Boccioniego* (tusz, 27 × 19 cm, w zbiorach prywatnych<sup>7</sup>) – oba pochodzą z 1913 roku. W innym rysunku, zatytułowanym *Głowa dziewczyny*, pochodzącym z 1914 roku, według Bassaniego inspiracją w geometrycznym uproszczeniu tytułowej głowy miała być maska plemienia Baule lub rzeźba z Wybrzeża Kości Słoniowej<sup>8</sup>.

Dzięki geometrycznej stylizacji wspomniane wyżej portrety autorstwa Carry niejednokrotnie przypominają studia masek afrykańskich lub rzeźb obrzędowych, w mniejszym zaś stopniu typowe dla obrazowania w sztuce Zachodu portrety ludzi. Kilka masek, bardzo podobnych do twarzy z rysunków Carry, znajdowało się w kolekcji Paula Guillaume’a. Portret Remy’ego de Gourmonta z 1916 roku (ołówek, 30,4 × 19 cm, Carrà Collection, Mediolan), nie tracąc wiele z podobieństwa do modelu, ma z kolei przypominać jedną z figur plemienia Teke żyjącego w Kongo. Zarys głowy przedstawionej w rysunku i kształty niektórych detali – nosa, uszu itd. – nie pozostawiają wątpliwości, zdaniem Bassaniego, co do źródła inspiracji: identyczna figura Teke jest widoczna na jednej z fotografii gabinetu Apollinaire’a<sup>9</sup>. Inne dzieło Carry, namalowana temperą *Kompozycja z figurą kobiety* z 1915 roku (41 × 31 cm, Muzeum Puszkina, Moskwa), według Bassaniego prezentuje uderzające podobieństwo do małej rzeźby plemienia Lega z Zairu, która znajdowała się w kolekcji Paula Guillaume’a. Była to niewielka figurka z kości słoniowej o zwartej i monumentalnej bryle, wsparta na przypominającej kolumnę

5 Tamże, s. 408.

6 Reprodukcja: tamże, s. 406.

7 Reprodukcja: tamże, s. 407.

8 Tamże, 409.

9 Tamże, s. 409; reprodukcja Remy’ego de Gourmonta i figury Teke: tamże, s. 410; zdjęcie wnętrza gabinetu Apollinaire’a: William Rubin, *Picasso, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art...*, dz. cyt., s. 312. Widoczną we wnętrzu gabinetu Apollinaire’a rzeźbę afrykańską William Rubin zidentyfikował jednak nie jako wytwór plemienia Teke, lecz dzieło plemienia Yombe lub Woyo pochodzące z Zairu, Cabindy lub Kongo.

szyi, podtrzymującej jajowato ukształtowaną głowę – z prostokątnym nosem i oczach przywodzących na myśl ziarna kawy. Jej zewnętrzne podobieństwo z przedstawieniem w obrazie Carry wydaje się uderzające. Rzeźba plemienia Lega miała stanowić źródło inspiracji również w innych dziełach artysty.

Kulminacja inspiracji plemiennych nastąpiła – według Bassanigo – w olejnym obrazie Carry zatytułowanym *Niewdzięczny (Antigrizioso)* z 1916 roku (67 × 52 cm, w zbiorach prywatnych<sup>10</sup>). Miał on świadczyć o usiłowaniu przełamania schematów europejskiej tradycji obrazowania, zwłaszcza o rezygnacji z typowej elegancji charakteryzującej europejskie, a przede wszystkim akademickie dzieła sztuki. Obraz Carry niewątpliwie zaprzeczał futurystycznym fascynacjom mechaniką. Namalowany surowo, „zgrzebnie”, wręcz „prymitywnie”, ukazuje postać ze schematycznie, geometrycznie przedstawioną głową, przypominającą maskę lub głowę z drewna albo kości słoniowej, jakie tworzyły w celach obrzędowych plemienne społeczności Afryki. W dziełach „trybalnych” Carry nie znajdziemy jednak jakichkolwiek świadectw ekscytacji rzeczywistością społeczności plemiennych – ich obrzędowością, światem wyobraźni itd. Idea prymitywizmu wyrażała się jedynie w inspirowaniu się czysto zewnętrzną estetyką masek i rzeźb plemiennych, traktowaną jako repozytorium interesujących form plastycznych.

Prymitywizm w twórczości futurystów przybierał różne oblicza. Stawał się na przykład płaszczyzną drwin ze sztuki plemiennej. Przykładem może być naturalnej wielkości marionetka, nazwana *Wielkim dzikusiem (La grande selvaggia)*. W 1918 roku zaprojektował ją Fortunato Depero do baletu, który wspólnie z Gilbertem Clavelem opracował i zaprezentował w tym samym roku na deskach rzymskiego Teatro dei Piccoli. Przedstawienie zatytułowane *Plastyczny taniec* rozgrywało się właśnie wokół figury *Wielkiego dzikusia*, który dzięki temu okazał się głównym bohaterem spektaklu<sup>11</sup>. Potraktowany jako parodia rzeźby afrykańskiej, został wyposażony w stylizowany grzebień na głowie, w nosie zatknięto mu metalowe koło, a na wystającym na brzuchu pępku namalowano słońeczko na tle chmurki.

Idea prymitywizmu wyrażała się jednak nie tylko w inspirowaniu się – jak się okazuje w różnych celach i wyraźnie w ślad za artystami paryskimi – czysto zewnętrzną estetyką sztuki plemiennej. Uobecnia się zwłaszcza w manifestach i wypowiedziach o charakterze programowym, w których artyści prowoku-

10 Reprodukacja: Ezio Bassani, *Italian Painting*, w: „*Primitivism*” in *20<sup>th</sup> Century Art...*, dz. cyt., s. 412.

11 Laura Rosenstock, *Léger „The Creation of the World”*, w: „*Primitivism*” in *20<sup>th</sup> Century Art...*, dz. cyt., s. 476.

ją, często posługiwali się dyskursami opozycyjnymi do dyskursu kultury „wysokiej”. W słynnym *Manifeście futuryzmu* z 1908 roku Filippo Tommaso Marinettiego dyskurs militarny, którego przykładem mogą być hasła w rodzaju: „chcemy słać wojnę”, „bunt”, „agresja”, „walka”, „natarcie”, przenikał się z dyskursem medycznym, dzięki czemu wojna okazywała się „jedyną higieną świata”. Prowokowanie, oparte na sięganiu do dyskursów niemających nic wspólnego z „wysoką” kulturą artystyczną i ich wzajemnym mieszaniami, wyrażało się na przykład w porównaniu muzeum do rzeźni. Jednym z tego rodzaju dyskursów, opozycyjnych do kultury „wysokiej”, stawał się prymitywizm, którego przywoływanie służyło prowokacji, jak również miało pomagać w uzyskaniu dobitności i wyrazistości wypowiedzi. Nie podważało to jednak ideowych podstaw futuryzmu, których istotą było gloryfikowanie „rajskiej” przyszłości wspartej na technice.

Jedną z zasadniczych form ekspresji futurystycznej był spektakl. W trakcie wystąpień na deskach scen teatralnych wygłaszano buńczucznie brzmiące utwory poetyckie i manifesty na temat poezji, teatru, muzyki, malarstwa, rzeźby i architektury, gwałtownie też atakowano krytyków sztuki. Czasami spektakl przybierał formę spontanicznych happeningów, takich między innymi, jak zrzucanie przez Marinettiego z wieży zegarowej w Wenecji w lipcu 1910 roku kartek z wydrukowanym manifestem na głowy powracających z Lido turystów. Spektakl rozgrywał się na ulicy – na przykład w formie manifestacji – w jego strategię wpisywała się również uliczna bójka. W wygłaszanych licznych manifestach i odezwach, podobnie jak w utworach poetyckich, uderza niezwykle zmysłowy charakter metafor i porównań. Manifesty wygłaszano najczęściej na scenach teatralnych, często przy bardzo żywej reakcji publiczności, która gwizdała, trąbiła, rzucała na scenę fasolę, kartofle, drobne monety, a nawet petardy. W kontekście tego rodzaju spektakularności pojawiają się elementy idei prymitywizmu.

W manifestie z 1910 roku, zatytułowanym *Malarstwo futurystyczne manifest techniczny*, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla i Gino Severini przeciwstawiali swobodę twórczą spuściźnie antyku oraz wspartej na niej tradycji akademickiej i dziedzictwie przechowywanemu w muzeach. Ponadto artyści gloryfikowali tu jako wartości nowej sztuki „zasadę komplementaryzmu”, „odczucie dynamizmu”, „szczerłość”, „ruch” i „światło”. Na końcu natomiast obwieszczali: „jesteśmy Prymitywami nowej, całkowicie przekształconej wrażliwości”<sup>12</sup>. Pomimo takiej deklaracji, jak rów-

12 Christa Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. Jerzy Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 278.



niez świadomości roli, jaką odegrała sztuka plemienna, zwłaszcza afrykańska, w przeobrażeniach sztuki Zachodu, w plastycznej twórczości futurystów, poza wspomnianymi wcześniej dziełami Carlo Carrà, nie znajdziemy wielu świadectw inspirowania się sztuką plemienną. Bycie Prymitywem „nowej, całkowicie przekształconej wrażliwości” nie musiało bowiem oznaczać inspirowania się sztuką „prymitywną”.

„Pragnienie, by wytrzebić kulturę przeszłości, spalić biblioteki i muzea, by stać się znowu młodym, czystym i pierwotnym wobec sztuki i natury, jest li tylko refleksem wielkiego paradoksu Rousseau. Uczynić z przeszłości *tabula rasa*; precz z minionymi cywilizacjami, niech żyją dzicy!” – ironizował z założeń futuryzmu pisarz, *nota bene* wtedy zaangażowany w idee futuryzmu, Giovanni Papini, w piśmie „Lacerba” w 1913 roku. W jego ujęciu futuryzm to również: „Wybawienie od dawnych kultur, od historii. Futuryzm to kawałek anarchii zastosowanej do sztuki. Zburzyć, by zbudować na nowo. Śmierć dla *ancien régime’u*”. Zdaniem pisarza, „nie wystarczy umieścić w wierszu łodzi podwodnej i światła elektrycznego. Musi się zmienić dusza, pogląd na życie, duch i styl”<sup>13</sup>. Istotę rysującej się tutaj idei prymitywizmu, zaprawionej nutą ironii, zdają się więc wyrażać następujące hasła: *precz z minionymi cywilizacjami, niech żyją dzicy!, młodość, czystość, pierwotność i dusza*, w kontekście których pojawiają się również takie słowa, jak: *anarchia, łódź podwodna i światło elektryczne*.

Umberto Boccioni w manifestie zatytułowanym *Malarstwo i rzeźba futuryzmu*, napisanym w 1914 roku, wskazywał na niebezpieczny – jego zdaniem – pęd „do zbyt pochopnego jednania rewolucji i tradycji”. Krytykował kubistów za to, że ich twórczość była nasiąknięta muzealną atmosferą: „zainteresowanie starożytnością, Murzynami, snycerką, Bizancjum itd. oraz wynikające z tego wpływy nasyciły obrazy naszych młodszych przyjaciół z Francji archaizmem, który jest jedną z paseistycznych plag, nowym zjawiskiem kulturowym na podobieństwo wpływów antyku grecko-rzymskiego”<sup>14</sup>. Artysta twierdził, że „tego rodzaju oddziaływania prymitywnych form sztuki, jeśli już ze względu na swą wrażliwość muszą być zaakceptowane, by wyzwolić nas od klasycyzmu, są jednak szkodliwe dla rozwoju świadomości plastycznej dnia dzisiejszego”. Dalej Boccioni pisał: „w tym też sensie nazwaliśmy się prymitywami. Żaden z nas, malarzy i rzeźbiarzy futurystycznych nie choruje na ów archaizm, niosący z sobą hieratyczną nieruchomość, sztywno-uroczysty styl antyku, co jest

13 Tamże, s. 274-278.

14 Umberto Boccioni, *Malarstwo i rzeźba futuryzmu* [1914]. Cyt za: Christa Baumgarth, *Futurizm*, dz. cyt., s. 321.

nam wstrętne. Powtarzam raz jeszcze: w życiu nowoczesnym tkwi coś barbarzyńskiego, co nas inspiruje”. W futurystycznej koncepcji prymitywizmu pojawia się więc, obok *pierwotności, młodości, dzikości, łodzi podwodnej i uniwersalnego praodczucia*, również *coś barbarzyńskiego*, co jest wyrazem – paradoksalnie – nowoczesności i co ma walor inspirujący. Idea nowoczesności jako powrotu do stanu pierwotności będzie się powtarzała w futurystycznej poezji i manifestach. W innym manifestcie, zatytułowanym *Futurystyczne malarstwo i rzeźba (Pittura scultura futuriste)*, pochodzącym również z 1914 roku, artysta napisał: „Uwielbiamy kelnera i hulakę, zgeometryzowanych przez biel i czerni swych ubrań; kaskady świetlne, kokoty wśród błysków i migotań kryształów; surową powagę chirurgicznego fartucha, przenikliwą, kalkulującą bezwzględność maszynisty parowozu, lotnika i kierowcy 200 KM. – W tym sensie mianowaliśmy się prymitywami”<sup>15</sup>.

Jedno z futurystycznych wyobrażeń stanu pierwotności odnajdziemy między innymi w słowach malarza Enrico Prampoliniego: „zwierzęta oraz ludy prymitywne, a wśród nich istniejące dziś jeszcze plemiona Australii, rozróżniają jedynie światło i cień, osiągając, z nielicznymi wyjątkami, trzeci stopień postrzegania, którego wszakże nie są w stanie zdefiniować. Ich ośrodek wzroku jest pod względem spostrzegania na odległość rozwinięty znacznie bardziej niż u człowieka, co umożliwia rozróżnianie przedmiotów nawet poprzez ciała (linie) nieprzezroczyste”<sup>16</sup>. W tym niewątpliwie wartościującym sposobie ujmowania plemiennych społeczności Australii – zrównanych przez Prampoliniego ze zwierzętami – widać ślad ewolucjonistycznej koncepcji rozwoju kultury, wypracowanej w XIX-wiecznej antropologii brytyjskiej.

Świadectwa adaptacji ewolucjonizmu jako swoistej matrycy myślenia o rozwoju kultury (dodajmy, że również sztuki) odnajdziemy również w manifestcie Luigię Russolo zatytułowanym *Sztuka hałasów*: „Ludy prymitywne przypisywały dźwiękowi pochodzenie boskie, uchodził on za święty i był zastrzeżony dla kapłanów, którzy posługiwali się nim dla otoczenia rytuałów tym większą tajemniczością. Tak narodziło się pojęcie dźwięku jako rzeczy odrębnej, różniącej się od życia i od niego niezależnej: Wyłoniła się z tego muzyka, stanowiąc świat fantastyczny, nieskazitelną i świętą, który znajduje się ponad światem rzeczywisłym”<sup>17</sup>. Sztuka hałasów Luigię Russolo po raz pierwszy została zademonstrowana w Teatro Storchi w Modenie 2 czerwca

15 Tamże, s. 232.

16 Tamże, s. 295-296.

17 Luigi Russolo, *Sztuka hałasów* [1913], w: Christa Baumgarth, *Futuryzm*, dz. cyt., s. 288.

1913 roku, podczas prezentacji utworów: *Przebudzenie się miasta*, *Spotkanie się samochodu z autem* i *Potycka w oazie*. Wtedy artysta wykorzystał specjalnie zbudowane instrumenty o nazwie *intonarumori* (intonatory hałasu), które były drewnianymi pudłami w kształcie prostopadłościanu o różnych wielkościach – z kominowo ukształtowanymi akustycznymi wzmacniaczami i megafonami, wystającymi od frontu. „Grało się” na nich przez poruszanie wystającymi na zewnątrz dźwigniami, umieszczonymi u góry lub z boku instrumentu. Wnętrza *Intonarumori* kryły różnego rodzaju motory i mechanizmy, z których każdy służył do wytwarzania jednego typu dźwięków, opisanych przez Russolo w manifestie *Sztuka hałasów* – były to: huki, świsty, syki, mamrotania, brzęczenia, szmery, skrobania, tarcia itd. *Intonarumori* wykorzystywano w wielu spektaklach futurystycznych o wielosensorycznym oddziaływaniu, między innymi dźwięk łączono z barwnymi efektami świetlnymi<sup>18</sup>. *Muzyka hałasów* stanowić miała zatem efekt ewolucji, której stanem źródłowym była muzyka społeczności pierwotnych, zaś „cywilizowany” finał owego rozwoju należałoby widzieć właśnie w muzycznych eksperymentach Russolo.

Świadczenia idei prymitywizmu odnajdziemy również w futurystycznych spektaklach, skeczach, quasi-politycznych występach, mityngach, między innymi w słynnych „wieczorach dynamicznej i synoptycznej deklamacji”, organizowanych przez Marinettiego od 1914 roku. Niejednokrotnie przybierały one kształt artystycznych i zarazem polityczno-propagandowych prowokacji, w czasie których artyści często bywali wygwizdywani, wyklaskiwani, obrzucani przez zdesperowaną publiczność pomidorami, ziemniakami lub jabłkami. Poeta, rezygnując z typowej konstrukcji teatralnego spektaklu, skłaniał się ku zmysłowemu zaangażowaniu w akt artystycznej kreacji wszystkich jego uczestników, zarówno twórców, jak i widzów. W jego koncepcji środki artystyczne w spektaklu futurystycznym miały być maksymalnie zredukowane. Ponadto przypisywał ważną rolę przeciwstawianiu się przyzwyczajeniom widzów, na przykład przez atakowanie ich antyakademickim „prymitywem”, czyli alogicznością wypowiedzi i syntetycznością. Syntetyczność wyrażała się w krótkotrwałości spektaklu – często trwał on zaledwie kilka minut – i jego zwięzłości, jak również w „dotknięciu” prawdziwego życia, zawierającego niezliczone „możliwości sceniczne”. Marinetti wykorzystywał tutaj środki wypracowane w sferze kultury popularnej: w kabarecie, teatrzyku *variété*, *music hallu*, cyrku, w których „konkret” polegał na tym, że na przykład nagość nie była sugerowana, lecz istniała naprawdę, cyrkowy akrobata na trapezie nie

18 Michael Kirby, *Futurist Performance*, PAJ Publications, New York 1986, s. 37.

przedstawiał lotu, lecz naprawdę leciał – tutaj nie było miejsca na symbolikę<sup>19</sup>. Włoski poeta preferował „prymitywną” bezpośredniość zmysłowego doświadczenia dlatego, że wyzwalało ono doznania zarówno natury emocjonalnej, jak i fizjologicznej. Teatr futurystyczny miał bowiem wprowadzić widza w stan egzaltacji, w czym wydatną rolę odgrywało wykorzystywanie wspomnianych już różnych form kultury popularnej. W manifestie Marinettiego zatytułowanym *Teatr różnaitości*, który można potraktować jako wykładnię jego idei spektaklu futurystycznego i tego, co dzisiaj nazywamy performancem – mowa jest o nowej wrażliwości, której wyraz poeta dostrzegał właśnie w teatryku *variété*<sup>20</sup>. Styl działania futurystów, oparty na spektakularności i gloryfikacji zmysłowości, był więc zdecydowanie „prymitywny”, ale w sposób nowoczesny, co łączyło się z inspirowaniem się między innymi różnymi przejawami „niskiej”, czyli „prymitywnej” kultury popularnej, przeciwstawianej „kulturze wysokiej”.

Jednym ze świadectw obecności idei prymitywizmu w teatrze futurystycznym może być spektakl Giacomo Balli zatytułowany *Dyskusja o futuryzmie dwóch sudańskich krytyków* (*Discussione di due critici sudanesi sul futurismo*, 1914 rok), odegrany przez Ballę, Francesco Cangiulio i Marinettiego w jednej z rzymskich galerii. Bohaterami przedstawienia autor uczynił dwóch krytyków sztuki z Afryki, którzy prowadzili ze sobą głośną dyskusję. Zgodnie z zachowanymi notatkami Balli „dialog” między krytykami, w założeniu pozwalający na trwającą w nieskończoność improwizację, oparty był na beżładnym „afrykańskim” bełkocie<sup>21</sup>. Forma tytułowej dyskusji, będącej w istocie przedrzeźnianiem, stawała się egzemplifikacją bezsensowności jej treści. Stosownie do użytej w spektaklu „mowy” futurystyczni performerzy wypracowali gesty, ekspresję mimiczną i używali „afrykańskich” kostiumów. Przedstawienie w istocie miało formę kabaretowego skeczu, którego humorystyczne ostrze kierowało się przeciwko zawodowym krytykom, lecz które również ośmieszało mieszkańców Czarnego Kontynentu.

Znamienną cechą wielu spektakli organizowanych przez włoskich artystów było dążenie do wyeliminowania człowieka-aktora. W tym celu wykorzystywano marionetki lub maszyny, niejednokrotnie ludzkie cechy występujących artystów ukrywano lub deformowano kostiumami – czasami również

19 Tamże, s. 18-31.

20 Filippo T. Marinetti, *The Variety Theatre* [1913], w: Michael Kirby, *Futurist Performance*, dz. cyt., s. 179-186.

21 Michael Kirby, *Futurist Performance*, dz. cyt., s. 61.

„afrykańskimi”, co pozwalało nadać aktorowi charakter monstrum niemającego wiele wspólnego ze światem ludzkim. Jednym z przykładów może być sztuka Silvio Mixa z 1924 roku, zatytułowana *Psychologia maszyny* (*Psicologia di macchina*), do której włoski futurysta Enrico Prampolini zaprojektował scenografię z dżunglą o kubistycznej poetyce. Tytuł przedstawienia był wyrazistym świadectwem niepewności co do statusu maszyny, co jeszcze podkreślano scenografią, której jednym z elementów stała się drewniana maska, będąca pastiszem obrzędowej maski afrykańskiej<sup>22</sup>. Stanowiła ona wyrazisty znak kojarzony ze społecznościami plemiennymi, a więc przedtechnologicznymi, chociaż sztuka była poświęcona tytułowej „psychologii” człowieka-maszyny.

Pojawiające się w tekstach i działaniach artystów świadectwa prymitywizmu, pojmowanego jako idea powrotu do źródeł, paradoksalnie zdaje się podważać ideową bezkompromisowość i tym samym „czystość” ruchu futurystycznego, odsłaniając ambiwalentny w istocie stosunek artystów do tak usilnie gloryfikowanej przez nich nowoczesności. Przypomnijmy, że Marinetti niejednokrotnie pogardliwie oceniał racjonalność, uchodzącą przecież za ideowe podłoże nowoczesności; między innymi w poemacie *Śmierć blaskowi księżycy* wołał: „świat cuchnie mądrością!”<sup>23</sup>. Futurystyczne wątki prymitywizmu łączyły się więc z wizjami lepszej, wręcz rajskiej przyszłości, która miała być opozycją wobec tego, co wносиła przeszłość, tak dosadnie oceniana w znanych i wymownie brzmiących określeniach, jakich wiele pojawiało się w futurystycznych obwieszczeniach i manifestach. Drogą do przyszłego, ale też i „pierwotnego” raju miała być technika. Mimo że stanowiła wytwór racjonalnego myślenia, futuryści postrzegali ją jednak w sposób zgoła nieracjonalny, wręcz emocjonalny i nieomal mistyczny. Z drugiej strony włoscy artyści gloryfikowali estetykę, która może uchodzić za egzemplifikację technicznej racjonalności, czego świadectwem jest chociażby zapewnienie samego Marinettiego, urastające do rangi zasady estetycznej, że: „nie ma nic piękniejszego nad rusztowanie znajdującego się w budowie domu”<sup>24</sup>.

*Pierwotność* jako „pierwszy” stan kultury miała stanowić nieustanny punkt odniesienia w futurystycznym *nowoczesnym prymitywizmie*, w czym, jak się wydaje, nie ma sprzeczności. Futuryzm był bowiem ruchem o charakterze postulatywnym, opartym na projekcji idealnej, „prymitywnej” i tym samym nowoczesnej rzeczywistości, w której żyć miałyby nowy „barbarzyń-

22 Tamże, s. 117.

23 Christa Baumgarth, *Futuryzm*, dz. cyt., s. 228.

24 Tamże, s. 81.

ca”, czyli człowiek ery nowoczesnej, „posiadający mięśnie ze stali” – jak go wymownie charakteryzował w założycielskim *Manifeście futuryzmu* z roku 1908 Marinetti – i charakteryzujący się „nową wrażliwością”, opartą na zmysłowym doświadczeniu rzeczywistości. W futurystycznych ideach postulaty natury społecznej przenikały się z programem artystycznym i w futurystycznych wyobrażeniach, jak się wydaje, znana metafora „powrotu do źródeł” Jana Jakuba Rousseau łączyła się z figurą Vica. Można bowiem zauważyć, że w manifestach, postulatach i teoretycznych rozważaniach futurystów częścię właśnie zdają się brzmieć echa koncepcji Giambattisty Vica, rysującego obraz pierwotnego stanu kultury zdominowanej przez sztukę. Miejsce natury, tak ważnej w jego koncepcji, w wizjach futurystów zajęła jednak technika, traktowana jako nowa natura człowieka ery nowoczesnej. W niezwykle poetycki i zarazem zmysłowy sposób ujęli to autorzy manifestu zatytułowanego *Sztuka mechaniczna* z 1922 roku – Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi i Vinicio Paladini: „Otoczyły nas piękne maszyny, pochyliły się miłośnie nad nami, a my, dzicy i instynktowni odkrywcy wszelkiej tajemnicy, daliśmy się uwieść ich cudownym, szalonym korowodom”<sup>25</sup>.

### DADAIZM, CZYLI „NAJBARDZIEJ PRYMITYWNY STOSUNEK DO OTACZAJĄCEJ RZECZYWISTOŚCI...”

W ogłoszonym w 1918 roku *Manifeście dadaistycznym*, podpisanym przez grupę berlińskich dadaistów – wśród których znaleźli się pionierzy dadaizmu z Cabaret Voltaire w Zurychu: Marcel Janco, Richard Huelsenbeck i Tristan Tzara – czytamy: „Słowo «DADA» wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości. Życie przedstawia się jako równoczesna płątana dźwięków, barw i rytmów duchowych, którą z dnia powszedniego i w całym brutalnym realizmie wiernie przejmuje sztuka dadaistyczna ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche”<sup>26</sup>. Z kolei Richard Huelsenbeck, podsumowując w 1920 roku ruch dadaistyczny, pisał: „Pragnieniem Dada był nowy prymitywizm, nowy obiektywizm, nowe działanie. Dada nie zna sentymentów, rozprzestrzenia się ponad miastami,

25 Tamże, s. 342.

26 Manifest podpisali: Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preisz, Raoul Hausmann. *Manifest dadaistyczny* [1918], cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 319.



narodami, kontynentami – Dada to nowo narodzony Człowiek, który słońce nazywa słońcem a stół stołem. Przeznaczeniem Dada było *variété*, dworce kolejowe, elektryczne kolejki, jak również spodnie primadonny lub ogon lamy w zoo”. Dalej Huelsenbeck zaznaczał, że Dada to „bolszewizm w sztuce”. Na końcu artysta podsumowywał: „Dada uderzało mieszczanina w samo serce”<sup>27</sup>.

„Prymitywny” wątek pojawia się już w momencie powstawania nazwy *dada*: „Z gazet można się było dowiedzieć, że murzyńskie plemię Kru określa mianem *dada* ogon świętej krowy” – wspominał Hans Richter<sup>28</sup>. Na temat powstania nazwy Dada istnieje wiele legend. Według jednej z nich źródłem miała być reklama produkowanego w Zurychu płynu o nazwie Dada, wzmacniającego włosy. Dadaści usiłowali, przynajmniej na poziomie deklaracji, nadać swojemu ruchowi charakter zdecydowanie antyprogramowy, co miało im zapewnić maksymalną swobodę działania, a tym samym absolutną wolność, „która – jak pisał Richter w swoich wspomnieniach – w rezultacie mogła (i miała) zaprowadzić nas zarówno ku nowej sztuce, jak do punktu zerowego”<sup>29</sup>. Artysta dodawał, że to wydawało mu się wręcz „rajską sytuacją”. Na szczególnego rodzaju naturalność dadaizmu zwracał uwagę Hans Arp, który podkreślając opowiadanie się tego ruchu artystycznego za „bez-sensem” sztuki, zastrzegając, że nie oznacza to bezsensu, ponieważ „*dada* jest bez sensu podobnie jak przyroda”, która jednak, jak należy się domyślać, musi mieć jakiś sens. „Dada jest prazródłem wszelkiej sztuki” – podkreślał Arp<sup>30</sup>.

*Praźródło wszelkiej sztuki, rajska sytuacja, punkt zerowy, najbardziej prymitywny stosunek do rzeczywistości*, jak również: *variété*, *dworzec kolejowy*, *bolszewizm w sztuce* i, przywołajmy raz jeszcze słowa Huelsenbecka, „Pragnieniem Dada był nowy prymitywizm, nowy obiektywizm, nowe działanie” – oto hasła, które wydają się wymownie świadczyć o charakterze owego szczególnego rodzaju „stanu umysłu”, jaki miał być istotą ruchu dadaistycznego. Związany z nim „prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości”, który zapewne należy traktować jako opozycję do stosunku „cywilizowanego”, czyli racjonalnego, na przykład w Weberowskim rozumieniu, wyrażał się także w nawiązywaniu do estetyki kojarzącej się z kulturami społeczności plemien-

27 Richard Huelsenbeck, *Dada Siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik Verlag/Abteilung Dada, Berlin 1920, s. 36.

28 Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. Jacek S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 45.

29 Tamże, s. 48.

30 Tamże, s. 55.

nych, zwłaszcza w czasie wieczorów dadaistycznych organizowanych jeszcze w Zurychu. Podkreślmy, że podstawową formę dadaistycznej ekspresji stanowiły wtedy multisensoryczne spektakle, łączące aspekty wizualne, takie jak obrazy, ruch ciała i gesty z poezją, tańcem, muzyką, rytmem bębnow, erotyką, a nawet efektami zapachowymi i temperaturą powietrza w sali, w jakiej odbywał się jeden ze spektakli.

W sobotę 5 lutego 1916 roku goście pubu Meierei, prowadzonego przez Holendra Jana Ephraima w dzielnicy Niederdorf w Zurychu, usłyszeli w czasie pierwszego występu Cabaretu Voltaire „murzyński” wiersz Hugo Balla, złożony między innymi z takich oto słów: „boum boum boum boum – drab-tja mo gere drabatja mo bonoooooooooooo”. Na ścianach wisiały dekoracje wykonane przez Marcela Janco, wśród nich „afrykańskie” maski, będące później niemal stałym elementem dekoracji spektakli Cabaret Voltaire Tego rodzaju „plemienność” miała intrygować publiczność mieszczańską, głównie mężczyzn, na ogół studentów, siedzących tam przy stołach nad swoimi kuflami z piwem. „Prymitywnych” akcentów w czasie dadaistycznych wieczorów pojawiało się więcej. Na jednym z nich Sophie Tauber-Arp odtańczyła „afrykański” taniec do „afrykańskiego” poematu *Karawane* Hugo Balla<sup>31</sup>. Tego rodzaju akcenty były obecne również na ostatnim dadaistycznym wieczorze, zorganizowanym w Zurychu w Saal zur Kaufleuten 9 kwietnia 1919 roku, stanowiącym – według Hansa Richtera – kulminacyjny punkt, kończący działalność dadaistów w tym mieście<sup>32</sup>. Richter wspomina o tanecznym występie Susanne Perottet do muzyki między innymi Arnolda Schönberga i Eryka Satie, w negroidalnej masce pomysłu Janco. W trzeciej części wieczoru, która okazała się „nie mniej agresywna niż druga”, zaprezentowano taniec zatytułowany *Noir Kakadu* – „z najdziwniejszymi maskami murzyńskimi, jakie Janco zdołał wymyślić, aby ukryć pod nimi śliczne buzie wychowanek Labana”<sup>33</sup>. Wychowanekami były tancerki z eksperymentalnego studia tanecznego Rudolfa von Labana, Węgra, który eksperymentował z tańcem i dźwiękiem, inspirowując się publikacją poświęconą staromeksykańskiej metodzie komunikacji z użyciem bębnow<sup>34</sup>.

Należy podkreślić, że większa część eksperymentalnych działań typu performance w Cabaret Voltaire była oparta właśnie na tańcu, traktowanym

31 Annabele Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1994, s. 132.

32 Hans Richter, *Dadaizm...*, dz. cyt., s. 125.

33 Tamże, s. 129.

34 Annabele Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, dz. cyt., s. 96.

jako forma pozawerbalnej komunikacji, pozwalającej na bezpośredni, fizyczny wręcz kontakt z publicznością. Idea dadaistycznego spektaklu, według głównego inspiratora wydarzeń w Zurychu, Hugo Balla, zawierała się zatem w połączeniu nowoczesnego malarstwa, nowoczesnej poezji, nowoczesnej muzyki i nowoczesnego tańca. Nowoczesność jednak kojarzono tutaj z tym, co uchodziło za „prymitywne” i „pierwotne”, a czego egzemplifikacją stawała się między innymi różnie rozumiana „plemienność”. Taniec pozwalał dadaistom na jej różnorodne eksplorowanie, nie tylko w celu prowokowania lub tylko zabawiania publiczności uczestniczącej w spektaklach. Pozwalał również na budowanie nowych koncepcji artystycznych i na przełamywanie ograniczeń narzucanych przez tradycję, czyli obowiązujących w sztuce europejskiej konwencji i związanych z nimi oczekiwań publiczności. W tym momencie można przywołać koncepcję tańca Rudolfa von Labana, który opierał się na założeniu, że taniec, niepoddający się zapośredniczeniu słowem, sytuuje się niejako „poza” językiem. Punktem odniesienia ponownie stawała się tu idea prymitywizmu, ponieważ według węgierskiego choreografa już w tańcu plemiennym ruch był nie tylko zjawiskiem wizualnym, lecz również charakteryzował się walorami dźwiękowymi, mając przy tym wymiar pozazmysłowy. W swojej książce poświęconej idei tańca Laban pisał, że prymitywnemu człowiekowi dźwięk bębna wydawał się słyszalnym rytmem ciała, co z punktu widzenia Europejczyka było zjawiskiem niezwykle tajemniczym i wręcz niemożliwym do zrozumienia<sup>35</sup>. Laban traktował dźwięk jako audialny element tańca, sam taniec natomiast pojmował jako rodzaj wizualnego języka opartego na ruchu. Tancerze mieli więc spontanicznie reagować na dźwięk, dzięki czemu każdy występ taneczny stawał się niepowtarzalnym wydarzeniem. Rytm bębna pełnił funkcję impulsu stymulującego ruchy tancerzy wykonujących najbardziej fantastyczne figury i gesty.

O atrakcyjności prymitywizmu z punktu widzenia dadaistów świadczy również ich poezja. Tristan Tzara napisał i opublikował w piśmie „Dada” prawie czterdzieści „poematów afrykańskich” (*Poèmes nègres*)<sup>36</sup>. Ich „afrykańskość” wyrażała się w tym, że podczas wygłaszania w ramach kabaretowych występów często przeplatano je motywami pseudoafrykańskimi, które w istocie były fonetycznym bełkotem, mającym jednak walor zmysłowy dzięki rytmicznej strukturze. Ów bełkot był często przedrzeźnianiem zmysłowej rytmiki języków z antypodów, tak jak to miało miejsce w poemacie Tzary zatytułowanym *La première aventure céleste de M. Antypirynne*:

35 Tamże, s. 96.

36 Por.: pismo „Dada 1” 1917, „Dada 2” 1917, „Dada 4-5” 1918.

Dzin aha dzin aha bobobo Tyao ohaiii hii hii hébououm  
Iéha iého<sup>37</sup>

Rytm, wyraźnie eksponowany w dadaistycznych utworach poetyckich, pokrywał się z rytmem bębnow i rytmiką ruchów tancerzy, stając się w istocie zasadą organizującą spektakl dadaistyczny. Pojawiał się nawet w dziełach plastycznych. Rytm bębnow afrykańskich, na których grali „usmoleni i upieprzeni muzycy”<sup>38</sup>, okazywały się więc niezwykle ważnym elementem wieczorów organizowanych w ramach Cabaret Voltaire. We wspomnieniach licznych świadków osobą najbardziej zauroczoną owymi instrumentami miał być Richard Huelsenbeck – „opętany rytmami murzyńskimi”<sup>39</sup> – który nawet namawiał Jana Ephraima, mieszkającego wiele lat w Afryce, do pomocy w zorganizowaniu „afrykańskiej nocy”. Ephraim, wsłuchując się w refren „umba, umba”, który Huelsebeck nieustannie intonował podczas wygłaszania swoich dadaistycznych poematów, miał przybyć kiedyś do poety z kawałkiem papieru, na którym nabazgrał kilka afrykańskich zwrotów. Huelsenbeck, recytując ten nowy poemat, nie omieszkał jednak na zakończenie dodać ulubionego „umba, umba”<sup>40</sup>. Rytm w poezji dadaistycznej pozwalał na dopełnienie zmysłowego charakteru spektakli dadaistycznych. Przykładem może być fragment jednego z poematów „plemiennych” Hugo Balla, zatytułowany *Maori toto-vaca*:

1.	
ka	tikoko
tangi te kivi	ko te taoura te rangi
kivi	kaouaea
ka tangi te moho	me kave kivhea
moho	kaouaea
ka tangi ke tike	a-ki te take
ka tangi ke tike	take no tou
tike	e haou
he poko anahe	to ia
to tikoko tikoko	to ia ake te take
haere i te hara	take no tou <sup>41</sup> .

37 Cyt. za: Bechie Paul N’guessen, *Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarden*, Lang Verlag, Frankfurt am Main 2002, s. 121.

38 Annabele Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, dz. cyt., s. 43.

39 Hans Richter, *Dadaizm...*, dz. cyt., s. 26.

40 Annabele Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, dz. cyt., s. 43.

41 Hugo Ball, *Maori toto-vaca*, w: *Dada Almanach*, hrsg. Richard Huelsenbeck, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, s. 51.

Niezwykłe ważną opozycją do rytmu traktowanego jako czynnik porządkujący poezję i wystąpienia dadaistyczne, stawała się celebracja przypadku. Dzięki temu spektakl nie był zaplanowaną i zorganizowaną całością. Wszystko działo się tu spontanicznie, zarówno w tańcu, jak i muzyce bębnów afrykańskich, wygłoszanej poezji, a nawet w prezentowanych w czasie spektakli dziełach plastycznych. Swoiście pojęta „prymitywna” estetyka, kojarzona z „pierwotną dzikością” oraz ze spektakularną zmysłowością, pozwalała na wypracowanie krytycznego dystansu wobec europejskiej tradycji sztuki i kultury, stając się wyrazem nowoczesności. Jedną z bardziej wyrazistych metafor dadaistycznego prymitywizmu można widzieć w znanym, chociaż zaginionym dziele Francisa Picabii, krótko współpracującego z dadaistami w Zurychu, zatytułowanym *Natures mortes*, pochodzącym z 1920 roku. Jego główny element stanowiła pluszowa małpka-zabawka, przytwierdzona do kartonowego podłoża, nad którą artysta wypisał odręcznie tuszem: *Portrait de Cézanne*, po prawej stronie pionowo: *Portrait de Renoir*, zaś po przeciwnej stronie: *Portrait de Rembrandt*. Komentarzem do całości stał się napis umieszczony u dołu: *Natures mortes*. Dodajmy, że dzieło – jak wiadomo – nie było przeznaczone do prezentacji w galerii sztuki lub muzeum, lecz na scenie (jego reprodukcję opublikowano na okładce pisma „Cannibale”). Jako „prymitywny” praobraz, stanowiący element dosłownie rozumianego spektaklu dadaistycznego, służył wyrażeniu określonego stosunku do europejskiego dyskursu sztuki, którego znakiem stawały się tu nazwiska artystów wypisane tuszem. Dzieło miało więc zdecydowanie krytyczny i zarazem – dodajmy – nowoczesny, czyli „prymitywny” charakter.

## **Prymitywizm w formie spektakularnej**

Prymitywizm, spektakularność działania i akcentowanie zmysłowości doświadczenia stały się jednymi z ważniejszych narzędzi w rewolucji awangardowej, czego przykładem mogą być futurystyczne i dadaistyczne eksperymenty i prowokacje. Owe trzy wątki w działaniach futurystów i dadaistów pojawiają się jednak najczęściej na przecięciu granic pola sztuki i pola kultury popularnej. Uderza bowiem inspirowanie się przez artystów zwłaszcza przejawami kultury popularnej, opartymi na idei spektaklu, którego zasadę stanowiło wielosensoryczne oddziaływanie na odbiorcę. Przypomnijmy, że występy futurystów i dadaistów bardzo często inspirowane strukturą i poetyką teatryku *variété*, oparte były na prowokowaniu widza błagą i parodią, służyły gloryfikacji absurdu. Prowokowanie błagą polegało na posługiwaniu się poetyką rodem z *commedie dell'arte* i jej ludycznością, co łączono z elementami „plemienny-

mi”, takimi na przykład, jak „afrykańskie” maski, stroje, tańce, gesty, bełkot i łomot bębnów.

Mogłoby się wydawać, że prymitywizm w działaniach futurystów i dadaistów, często przybierający formę spektakularną, wsparty zmysłowym doświadczeniem rzeczywistości, pozwalał na przekraczanie granic własnej kultury, a tym samym na kontakt z tym, co nieznanne. Najpierw służył jednak przedrzeźnianiu lub parodiowaniu różnych przejawów mieszczańskiego świata, przede wszystkim kultury artystycznej, następnie pozwalał na przekroczenie codzienności i „nakłucie” normalności, czyli podważenie oczywistości tego, co w potocznym odbiorze właśnie za oczywiste uchodziło. Z uwagi na swój antymieszczański charakter tak pojęty prymitywizm umożliwiał przewartościowanie dotychczasowego sposobu myślenia o sztuce i kulturze. Stawał się również, zapewne nie zawsze w sposób zamierzony, parodią różnych form działania człowieka reprezentującego społeczności nazywane prymitywnymi. Parodia dotyczyła jego domniemych w istocie sposobów zachowania, jego wytworów materialnych, a nawet sposobów konceptualizowania rzeczywistości.

Z ideą prymitywizmu wiążą się wyobrażenia stanu pierwotności, kojarzonego często ze sztuką. Tristan Tzara pisał w 1917 roku w piśmie „Sic”, że sztuka była od zawsze – już na początku czasu<sup>42</sup>. Prymitywizm wraz ze spektakularnością działania i akcentowaniem zmysłowości doświadczenia miał więc znaczenie „odnowicielskie” i zarazem krytyczne. Stawał się płaszczyzną, na której można było próbować ponownie zjednoczyć to, co uległo dezintegracji i rozproszeniu. Fragment jest pozostałością po istniejącej dawniej całości, często wyobrażanej jako mityczna jednia. Tęsknota za nią zdaje się być zasadniczym imperatywem większości działań artystów, wychodzących z założenia, że ową całość, niczym utracony raj, można odzyskać przez sztukę.

42 Tristan Tzara, *Note on African Art. 1917*, „Sic” (September–October), w: *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. by Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 158.



## PRYMITYWIZM, KOLAŻ I READY-MADES

### *Słoń Celebes* Maxa Ernsta, afrykański pojemnik na zboże i indiański totem

Prymitywizm wyrażał się nie tylko w spektaklach dadaistycznych. Jego świadectwa odnajdziemy w dziełach Maxa Ernsta, w idei *ready-mades* Marcela Duchampa, kolażach Hannah Höch i w twórczości Sophie Tauber-Arp.

Max Ernst był początkowo czołową postacią w środowisku kolońskich dadaistów, później związał się z surrealistami. Wcześniej studiował filozofię i psychologię na uniwersytecie w Bonn – od 1909 do 1914 roku. Interesował się wtedy antropologią kulturową; wiadomo, że czytał *Złotą gałąź* Jamesa Frazera, prace Wilhelma Wundta, a także teksty Zygmunta Freuda. Wśród lektur Ernsta z czasem znalazły się także dzieła Luciena Lévy-Bruhla i Claude'a Lévi-Straussa. Ten ostatni został później jego przyjacielem. Artysta interesował się również sztuką plemienną, którą poznawał w niemieckich kolekcjach muzealnych. Po powrocie z wojny w 1918 roku Ernst udał się do Kolonii, gdzie działał jako dadaista wraz z Johannesem Baargeldem, Hansem Arpem i Franciskiem Picabią.

Plemiennie „powinowactwa” odnajdziemy już w jego wczesnym i bardzo znanym obrazie olejnym *Słoń Celebes* z 1921 roku (olej, płótno, 125 × 107,9 cm, Tate Gallery, Londyn). Obraz przedstawia zastygły w bezruchu świat, w którym niepokoi olbrzymie monstrum z rogatą głową na długiej szyi, intryguje kobiety manekin pozbawiony głowy i ryby unoszące się na niebie. Zgodnie ze świadectwem Rolanda Penrose'a, wieloletniego przyjaciela artysty, korpus monstrum był inspirowany fotografią wielkiego słomianego pojemnika na zboże z Ghany lub Togo, będącego wytworem plemienia Konkombwa. Ernst miał owo zdjęcie zobaczyć w 1921 roku w angielskim piśmie antropologicznym<sup>43</sup>. Pojemnik przypominał wielkie zwierzę, kroczące wprawdzie na dwóch nogach, ale niezwykle podobne do słonia.

Maxa Ernsta bardziej intrygował jednak dziwny kształt pojemnika niż jego poetyka plemienna, bowiem to właśnie dzięki niemu kojarzył się z wielkim zwierzęciem, zdając się przez to wykraczać poza swoją „narzędziowość”

43 Roland Penrose, *Max Ernst's Celebes*, University of Newcastle, Newcastle 1972, s. 14-15. Podaje za: Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, katalog wystawy, ed. by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1994, s. 592, przypis 54. Roland Penrose był wieloletnim przyjacielem Ernsta, a jednocześnie najbardziej znaczącym malarzem w grupie surrealistów brytyjskich.

– użyjmy tu określenia Martina Heideggera. Z tego też powodu musiał wydać się artyście czymś niezwykle tajemniczym, a jednocześnie interesującym pod względem plastycznym, znakomicie wpisującym się w kanon obiektów pobudzających wyobraźnię. Potwór z obrazu Ernsta nie wydaje się być czymś jednoznacznym, ponieważ kojarzy się również z formą industrialną, na przykład wielkim kotłem żeliwnym, co dowodziłoby że artysta nie zwracał uwagi na „plemienność” obiektu i potraktował go w podobny sposób jak inne zjawiska, którymi często posiłkował się w swojej twórczości, takie jak poglądowe szkolne plansze dostrzeżone w witrynie sklepu z pomocami szkolnymi, wzory słójów na deskach podłogowych czy motywy z XIX-wiecznych stalorytów.

Świadectwem inspirowania się sztuką plemienną w obrazie Ernsta jest również umieszczona na długiej szyi, przypominającej giętką rurę, rogata głowa potwora. Jej kształt – przywodzący na myśl totemy Kwakiutłów z Kolumbii Brytyjskiej – najprawdopodobniej był oparty na obserwacji indiańskich rzeźb totemicznych, które z perspektywy artysty musiały wydać się czymś podobnie intrygującym, jak widziany w fotografii afrykański pojemnik na zboże. Być może najważniejszą rolę odegrała tutaj szczególna aura obiektów plemiennych, które reprezentowały rzeczywistość całkowicie odmienną od tej, jaką Ernst znał na co dzień. Ich rolą, obok funkcji czysto praktycznych, było również uobecnianie świata niewidzialnego. Można więc założyć, że artyście nie chodziło o „technologiczne” eksperymenty z estetyką obrazu w płaszczyźnie formalnej, lecz bardziej o doświadczenie pewnego, kreowanego w obrazie, stanu rzeczywistości, na który składała się tajemniczość, niedookreśloność i niesamowitość. Ów stan, wymykając się ścisłym kategoryzacjiom, według późniejszych założeń surrealistów miał jednak prowadzić do postulowanej przez nich nadrzeczywistości, którą usiłowali odnajdywać w odległych od siebie i bardzo różnych, czasami najbardziej banalnych przejawach otaczającej potoczności, której wystarczyło jedynie odpowiednio się przyjrzeć.

### Idea *ready-mades* Marcela Duchampa a prymitywizm

Marcel Duchamp pozostawał nieco na uboczu ruchu dada, podobnie jak później surrealizmu. Zdaniem Nadii Chouchy, prymitywizm w jego twórczości nie opierał się na „powinowactwach” ze sztuką trybalną w sensie formalnym, lecz miał wiele wspólnego z jej charakterem<sup>44</sup>. Drewniany stołek, koło rowerowe lub pisuar, które można tutaj potraktować jako metaforyczne wy-

44 Nadia Choucha, *Surrealism & the occult. Shamanism, Magic, Alchemy, and the Birth of an Artistic Movement*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1992, s. 44.

znaczniki twórczości artysty, stawały się dziełami sztuki, jednocześnie nie przestając być zwykłymi, banalnymi przedmiotami użytkowymi. Taka koncepcja dzieła w oczywisty sposób pozostawała w sprzeczności z typowymi wyobrażeniami hierarchii wytworów kultury białego człowieka, w której dzieła sztuki zajmowały pozycję najwyższą. Zwróćmy uwagę, że wiele dzieł ekspozycyjnych w europejskich muzeach etnologicznych, pierwotnie – w społecznościach trybalnych – było traktowanych jako przedmioty codziennego użytku. W „prymitywnym” świecie plemiennym dystynkcje między sferą sztuki, religii i codziennym życiem nie były tak jednoznaczne, jak w świecie białego człowieka. Prymitywizm w twórczości Duchampa należy zatem postrzegać nie tyle w płaszczyźnie bezpośrednich związków ze sztuką plemienną, co w kontekście trybalnej idei dzieła sztuki – idei, podkreślmy, funkcjonującej jednak w kulturze Zachodu.

W fakcie pojawienia się tak rozumianego prymitywizmu w twórczości Marcela Duchampa zasadniczą rolę odegrała znajomość z Apollinaire'm. Na Duchampie wielkie wrażenie bowiem wywierały żarty i gry, jakie poeta prowadził ze słowem, podobnie jak intrygowała gloryfikowana przez poetę idea „anty-sensu”, wywiedziona z twórczości Alfreda Jarry'ego i Raymonda Roussela. Artystę interesowała, podobnie jak Apollinaire'a, sztuka plemienna i magia. Wiele wspólnego z koncepcją „upoetyczniania” banalnych obiektów Apollinaire'a, będących nośnikami szczególnych znaczeń, jeśli odpowiednio na nie spojrzeć, ma idea *ready-mades* Duchampa<sup>45</sup>.

W krystalizacji założeń twórczości Duchampa, w tym w wątku prymitywizmu, ważną rolę odegrała również twórczość literacka Raymonda Roussela. Przyczynił się do tego Apollinaire, który w maju lub czerwcu 1912 roku miał zaprowadzić Duchampa i Picabię na sztukę teatralną Roussela, zatytułowaną *Impresions d'Afrique*<sup>46</sup>. Sztuka była wygwizdana przez publiczność i wyszydzona przez krytykę, ale wywarła wrażenie na niektórych artystach awangardy, między innymi jej entuzjastą stał się Apollinaire. Później, już po śmierci pisarza, twórczość Roussela odkryją surrealiści – André Breton, Michel Leiris i Philippe Soupault<sup>47</sup>. Fabuła sztuki *Impresions d'Afrique* jest

45 Tamże, s. 42.

46 Polskie tłumaczenie sztuki: Raymond Roussel, *Wrażenia z Afryki (fragmenty)*, przeł. Cezary Rowiński, „Literatura na Świecie” 1974, nr 9 (41), s. 333-341.

47 Por.: „Literatura na Świecie” 2007, nr 9-10, s. 434-345. Cały numer pisma został poświęcony twórczości Roussela. Tam również opublikowano teksty m.in. Bretona, Leirisa i Soupaulta. André Breton w pierwszym *Manifestie surrealizmu* określił Roussela tak: „jest surrealistą w anegdocie”. André Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, oprac. i przeł. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 79.

bardzo prosta – to opowieść o grupie europejskich rozbitek, którzy dostali się do niewoli afrykańskiego króla. Wyimaginowana egzotyka tej opowieści, mieszanie się „twardej” racjonalności z absurdalnością wielu sytuacji, zaskakujące zestawienia słów i wynikający z tego nowy sens – to cechy, które burzą zwyczajową estetykę sztuki teatralnej. Najważniejszym elementem w dziele Roussela stawał się język. W założeniu pisarza był on już czymś zastanym, jednocześnie wytyczającym granice świata, w którym żyje człowiek. Zbiegło się to z późniejszą znaną koncepcją Ludwika von Wittgensteina. Roussel swoją twórczością nieustannie usiłował te granice przesunąć, wykorzystując w tym celu właśnie wieloznaczność słów, uzyskiwaną przez ich zaskakujące zestawienia.

Przedstawienie Roussela odsłoniło Picabii i Duchampowi uniwersum nonsensu pisarza, co stało się wydarzeniem na miarę „odkrycia” rzeźby afrykańskiej przez Vlamincka i Picassa. Twórczość Roussela w zasadniczy sposób wpłynęła na koncepcję *Wielkiej szyby*, uchodzącej za swoisty zwornik twórczości Duchampa, który później stwierdzał: „Zasadniczo to Roussel był odpowiedzialny za moją szybę, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. [...] *Impressions d’Afrique* wpłynęły na moje ogólne podejście. Sztuka, którą widziałem z Apollinaire’em, pomogła w znacznym stopniu mojej ekspresji. Od razu odkryłem, że mógłbym potraktować Roussela jako inspirację. Czuję, że lepiej jest, gdy malarz ulega wpływom pisarza niż innego malarza. Roussel wskazał mi drogę”<sup>48</sup>. Inspirując się „afrykańskim” przesłaniem pisarza, Picabia i Duchamp uczynili je podstawą swojej twórczości, gloryfikując irracjonalność i traktując ją jako rodzaj zabawy porównywalnej z zabawą dziecka. Ważnym elementem „dziecięcej” twórczości Roussela była jej hermetyczność, wynikająca z oparcia się na „własnej mitologii”, co niezwykle inspirowało Duchampa. Innym, podobnie inspirującym elementem była widoczna w twórczości Roussela fascynacja maszynami – zazwyczaj o niejasnym przeznaczeniu, często nonsensownymi. To oddziaływało na twórczość Duchampa i Picabii<sup>49</sup>.

Ważnym kontekstem owej szczególnej odmiany prymitywizmu w twórczości Duchampa jest ezoteryka. John F. Moffitt w swojej pracy *Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde* niezwykle sugestywnie przedstawia wpływ okultyzmu na twórczość artysty, szczególnie alchemii i idei czwar-

48 *Marcel Duchamp: Letters to Marcel Jean*, Verlag Silke Schreiber, Munich 1987, s. 72. Cyt. za: Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. Iwona Chlewińska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 87.

49 Katia Samaltanos, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1984, s. 67.

tego wymiaru<sup>50</sup>. Zainteresowanie Duchampa ezoteryką miały zapoczątkować lektury popularnych opracowań na ten temat, co stopniowo kieruje jego uwagę na traktaty związane z alchemią. Skłon ku ezoteryce powoduje, że słynne *Koło rowerowe, ready-made* zmontowane z koła do roweru przymocowanego do drewnianego stołka, może być traktowane nie tylko jako dzieło na swój sposób „plemienne”, lecz również jako odniesienie do idei czwartego wymiaru, jednej z podstawowych idei w większości ezoterycznych koncepcji rzeczywistości, również tej alchemicznej. W słynnym dziele Piotra D. Uspienskiego z 1911 roku, *Tertium Organum. Klucz do zagadek świata*, koło do roweru jest metaforą istoty czwartego wymiaru, bowiem przez gwałtowne wprawienie w ruch obrotowy tworzy płaszczyznę, której żadne materialne obiekty nie są w stanie przeniknąć. Jego ruch staje się wyrazistym przedstawieniem idei przekształcania się tego, co niematerialne w „widoczną materię”. Odwołaniem się do alchemii jest wpisanie okręgu w kwadrat, na przykład tak jak to miało miejsce w dziele Duchampa – przez umieszczenie rowerowego koła na stołku mającym kwadratową podstawę, utworzoną przez cztery nogi. Poruszające się koło, postrzegane z perspektywy alchemicznej, można interpretować jako oznaczenie pierwiastka żeńskiego i jednocześnie brak stałości, natomiast wsparty na kwadratowej podstawie stołek jako egzemplifikację pierwiastka męskiego i związanej z nim stabilności. Koło i kwadrat połączone razem symbolizują okultyistyczne opozycje: dialektykę ducha i materii, tego, co stałe i tego, co niestałe, tego, co męskie i tego, co kobiece itd.

Związek akcentów „prymitywnych” w twórczości Duchampa z ideami, które gloryfikowali Apollinaire i Roussel, jak również z alchemią, pokazuje, że prymitywizm nie jest samodzielnie egzystującym zjawiskiem. Każde oblicze prymitywizmu jest więc kształtowane przez fakt powiązania go z jakimiś innymi obszarami, których doświadczenie staje się udziałem artysty i do których odsyła dzieło sztuki.

### „Afrykańskie” portrety Sophie Tauber-Arp

Przykładem prymitywizmu w twórczości Sophie Tauber-Arp są dwie „afrykańskie” rzeźby. Obie można potraktować jako niekonwencjonalne portrety pary ludzi<sup>51</sup>. Jedna z nich, zatytułowana *Dadaistyczna głowa. Portret*

50 John F. Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp*, State University of New York Press, New York 2003.

51 *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, ed. by John Elderfield, The Museum of Modern Art, New York 2008, s. 302-303.

*Hansa Arpa* (wys. 24 cm, drewno malowane, własność prywatna), powstała w 1918 roku w Zurychu. Druga, nosząca podobny tytuł – *Dadaistyczna głowa* (wys. 24,1 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork), powstała w 1920 roku również w Zurychu, stanowiąc swoiste dopełnienie tej pierwszej, jako „portret” o cechach kobiecych. Obie rzeźby zostały zbudowane z jajowatych głów osadzonych na cylindrycznych wydłużonych szyjach, umocowanych na piedestałach przypominających szpulki. Te dwa niewielkie dzieła, które można potraktować jako swoiste pastisze rzeźby afrykańskiej, nie były jednak inspirowane bezpośrednio sztuką plemienną, lecz jej stereotypowymi wyobrażeniami. Mają one charakter ozdobnych, eleganckich bibelotów, pozbawionych tej energii, jaką zwykle charakteryzuje się rzeźba trybalna. Stanowiąc miały zapewne wyraz dadaistycznej ironii, ponieważ można je postrzegać jako swoiste „przedrzeźnianie” tradycyjnej europejskiej rzeźby portretowej. Są również parodią rzeźby afrykańskiej i jednocześnie swoistym podsumowaniem jej sposobu funkcjonowania w kulturze europejskiej, której liczne świadectwa najczęściej pełniły funkcje ozdobnych bibelotów.

### Obrazy rzeczywistości w kolażach Hannah Höch

Kolaże Hannah Höch tworzą bardzo swoisty obraz nowoczesnej rzeczywistości, w której nic do niczego nie pasuje, wszystko jest pokawałkowane i absurdalnie wymieszane, sprawiając wrażenie chaosu. Artystka zwykle kojarzyła nowoczesność z industrializacją, której wyznacznikiem w jej dziełach stawały się wycięte z gazetowych lub katalogowych ilustracji przedstawienia metalowych trybów, łożysk, przekładni, opon, żarówek itd. W ich kontekście pojawiały się postaci ludzi. Technologia, postrzegana przez artystkę jako wytwór zdecydowanie męskiej racjonalności, w jej obrazach wydaje się czymś absurdalnym i jednocześnie groźnym.

Hannah Höch skupiała się w swoich kolażach przede wszystkim na zagadnieniu kobiecości. Wiele jej kompozycji można postrzegać jako przedstawienie kobiety w świecie „męskiej” technologii. W jednym z wywiadów wspominała: „Moja twórczość nie była próbą gloryfikacji nowoczesnej kobiety”. I dodawała: „wręcz przeciwnie, chodziło mi bardziej o cierpiącą kobietę”<sup>52</sup>. Jej

52 Cyt. za: Maria Makela, *The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch*, w: *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, ed. by Katharina von Ankum, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1997, s. 122.



obrazy są więc kobiece w tym sensie, że ich bohaterką jest najczęściej kobieta i są one prezentacją wyraźnie kobiecego punktu widzenia rzeczywistości. W takim kontekście pojawiają się w twórczości Höch świadectwa prymitywizmu, które paradoksalnie wydają się być tutaj przede wszystkim znakami nowoczesności. Wątki prymitywizmu można bowiem potraktować jako świadectwa „obudzonej” kobiecej podmiotowości, ale też świadectwo innego przejawu nowoczesności – mody na *l'art nègre*. Przykłady inspiracji sztuką plemienną odnajdziemy zwłaszcza w kilkunastu kolażach pochodzących z lat dwudziestych i początku trzydziestych, układających się w cykl zatytułowany *Ze zbiorów muzeum etnograficznego (Aus der Sammlung aus einem ethnographischen Museum)*. Katalizatorem pracy nad cyklem stała się przede wszystkim nowo zorganizowana wystawa kolekcji sztuki plemiennej w berlińskim muzeum etnograficznym. Artystka w charakterze materiału wizualnego wykorzystywała magazyn „Der Querschnitt” wydawany przez znane berlińskie wydawnictwo Propyläen – jego wydanie z listopada 1924 roku w całości poświęcone wystawie. Wykorzystywała również materiały reklamowe i ilustrowane magazyny, między innymi te poświęcone modzie.

Stałym motywem „etnograficznych” kolaży Hannah Höch są plemienne rzeźby lub maski, z którymi artystka łączyła ludzkie ciała, zwłaszcza kobiece. Motywem szczególnie zwracającym uwagę w jej dziełach jest pojedyncze oko, zestawiane z wizerunkiem drewnianej maski lub rzeźby plemiennej. Oko, kojarzące się z bacznym spojrzeniem, równocześnie stawało się egzemplifikacją waginy i dlatego można je postrzegać jako rodzaj kobiecego fetyszu, który w momencie połączenia go z maskami lub rzeźbami trybalnymi intryguje tak jak one same. Oko jest poddane innym spojrzeniom, podobnie jak maska, która jednak szczelnie zasłania twarz. Obrazy budowane z takich niedopasowanych do siebie, powycinanych fragmentów, często miały więc charakter parodystyczny. Przykładem może być kolaż zatytułowany *Dziwne piękno* z około 1925 roku (*Fremde Schönheit*, 32 × 23 cm, kolekcja prywatna, Paryż), stanowiący parodię przedstawienia śpiącej Wenus. Umieszczona na czerwonym tle fotografia leżącej nagiej, białej kobiety została połączona z wizerunkiem głowy plemiennej. Höch demonstrowała tutaj arbitralność wszelkich kanonów piękna, obnażała je jako wzory, które nie są czymś obiektywnie istniejącym, lecz określonym kulturowo. Kolaż, w którym erotyka łączyła się z czymś groźnym, zdawał się być zestawieniem znaków piękna i diabolicznej wręcz brzydoty – postrzeganych z europejskiej perspektywy. Łącząc piękno z groteską, artyst-

ka starała się zatrzeć granice między różnymi pod względem estetycznym przedstawieniami ciała<sup>53</sup>.

Przykładem innego „etnograficznego” kolażu jest *Porwanie* z 1925 roku (21,3 × 22 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin). Na ciemnobłękitnym tle artystka umieściła wyciętą z ilustrowanego magazynu fotografię rzeźby afrykańskiej, przedstawiającej cztery postaci ludzkie – dwie męskie na skrajach i dwie kobiety pomiędzy nimi – siedzące na zwierzęciu przypominającym słonia. Do jednej z postaci kobiecych dokleiła wycięty z ilustrowanego magazynu wizerunek białej kobiety, z modną w tym czasie fryzurą i otwartymi ustami sugerującymi krzyk. Kolaż w założeniu Höch stawał się metaforycznym przedstawieniem statusu nowoczesnej kobiety, przyrównanym do statusu rzeźby plemiennnej, która w europejskiej kulturze funkcjonowała jako rzecz, estetyczny artefakt<sup>54</sup>.

Przywołajmy jeszcze jeden, często reprodukowany kolaż, zatytułowany *Ta słodka* (30 × 15,5 cm, kolekcja Evy-Marii i Heinricha Rössnerów, Backnang, Niemcy). Jego głównym elementem jest głowa afrykańska – drewniana maska – z wkomponowanym wewnątrz wielkim okiem i kobiecymi ustami wyciętymi z magazynu poświęconego modzie. Korpusem tej dziwnej postaci stała się fotografia rzeźby plemiennnej, której artystka dokleiła nogi tańczącej kobiety. Kolaż stawał się polem zetknięcia się wizerunku nowoczesnej kobiety – pokaźnego, charakteryzującego się specyficzną komercyjną poetyką świata mody – ze sztuką plemienną, surową, „prymitywną” i jednocześnie groźną. Erotyka mieszała się tutaj z czymś tajemniczym i jednocześnie absurdalnym. Zdaniem Maud Lavin, kolaż ten jest również opowieścią o dadaistycznym tańcu, który tu został zrównany z „dzikim” tańcem afrykańskim<sup>55</sup>.

Maud Lavin podkreślała, że przedmiotem zainteresowania Höch był w istocie stereotyp nowoczesnej kobiety, ujęty w postać sugestywnej ikony – najczęściej eksploatowanej w świecie mody z jej komercyjną estetyką – którą artystka usiłowała zburzyć lub tylko podważyć. Nie chodziło tu o parodię tego stereotypu, lecz raczej o drażniące połączenie go z czymś groteskowym, aby zatrzeć wszelkie różnice i podobieństwa<sup>56</sup>.

„Etnograficzne” kolaże Höch można jednocześnie postrzegać jako próby przedstawienia kobiecej „dzikości”, kojarzonej z plemiennym „dziecięc-

53 Maud Lavin, *Hannah Höch's From an Ethnographic Museum*, w: *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*, ed. by Naomi Sawelson-Gorse, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1998, s. 337 i nast.

54 Tamże, s. 344.

55 Tamże, s. 341.

56 Tamże, s. 340.

tmem” rodzaju ludzkiego. Połączenie kobiecego ciała z plemienną rzeźbą bądź maską burzyło stereotypowe wyobrażenie kobiecości kojarzonej z urodą. To, co „kobiece”, przenikało się w nich z tym, co uchodziło ówczasnie za stereotypy „prymitywu”<sup>57</sup>. W tych „etnograficznych” kolażach niejako przy okazji daje znać o sobie wyraźnie antykolonialne nastawienie artystki – feminizm i antykolonializm zdają się tutaj łączyć, bowiem kobieta została w nich sprowadzona do poziomu artefaktu, którym w świadomości Europejczyków była również sztuka plemienna. Kobieta, podobnie jak dzieła plemienna, stawała się więc rzeczą, przedstawianą w kontekście innych rzeczy – trybów, przedkładni, łożysk, opon lub masek i rzeźb plemiennych. Zaznaczmy, że plemiennie akcenty pojawiały się również w innych dziełach Höch, nie będących częścią „etnograficznej” serii. W owych „etnograficznych” kolażach możemy zobaczyć, wprawdzie z rzadka, wizerunki mężczyzn, niezwykle groteskowe, mające w istocie charakter karykatur wykpiwających męskość jako wzór kulturowy.

Maud Lavin przypuszczała, że Höch znała Carla Einsteina, związanego przez jakiś czas z ruchem Dada. Badaczka zakładała, biorąc pod uwagę zainteresowanie artystki sztuką plemienną, że być może znała ona dwie książki Einsteina, *Negerplastik* i *Afrikanische Plastik*. Wizerunki dzieł plemiennych, które wykorzystywała w swojej twórczości Hannah Höch, były niewątpliwie intrygującymi, chociaż stereotypowymi znakami egzotycznego „prymitywu”. Artystka operowała gotowymi obrazami, już funkcjonującymi w masowej kulturze wizualnej, które wykorzystywała jako środki służące przedstawianiu własnych, prywatnych mitologii. Interesujące wydaje się tu spotkanie dwu modernistycznych opozycji, techniki i „prymitywu”, podobnie jak pojawienie się innej modernistycznej wartości, jaką była rodząca się wtedy podmiotowość i w efekcie indywidualizm jednostki – kobiety. Prymitywizm w fotomontażach artystki jest więc połączeniem tego, co „prymitywne” z „estetyką maszyny” rozumianą tu w dwojakim sensie. Jej wyrazem staje się bowiem fotomontaż oparty na operowaniu obrazami technicznymi, co można postrzegać jako swoisty przejaw „tyloryzacji” w sztuce. Świadectwem tego są również przywołane na początku obrazy, przedstawiające koła zębate, tryby, maszyny itd. Tak rozumiana podwojona estetyka maszyny jest tutaj przeciwstawiona estetyce trybalnej, ujętej jednak w ramy obrazów technicznych, jakimi są fotografie.

57 Rebecca Schneider, *The explicit body in performance*, Routledge, London and New York 1997, s. 151.

## VII

# SURREALIZM I PRYMITYWIZM: „MY MAMY ŚWIATY, KTÓRE SIĘ OTWORZYŁY I NADAL NA NAS SIĘ OTWIERAJĄ...”

### PRYMITYWIZM I NADREALNOŚĆ

Prymitywizm, wpisując się w osiągnięcie stanu nadrzeczywistości, w twórczości surrealistów nie wyrażał się tylko przez inspirowanie się sztuką plemienną w płaszczyźnie formalnej. Szukanie konkretnych źródeł takich inspiracji, gdybyśmy podążali tropem Goldwatera lub Rubina, nie zawsze ma tutaj sens, ponieważ sztuka plemienna oraz bardzo często realność plemienna, pobudzając wyobraźnię, powodowały, że prymitywizm wyrażał się nie tylko w „prostych” inspiracjach natury formalnej. Jego świadectwem stawały się również sposoby postrzegania rzeczywistości i tym samym strategie artystyczne, życiowe, a nawet społeczne czy polityczne.

„Tylko słowo wolność potrafi mnie jeszcze porwać” – pisał w pierwszym *Manifeście surrealizmu* André Breton<sup>1</sup>. Wolność, która stawała się kluczowym postulatem w programie surrealistów, dotyczyła nie tylko sztuki, lecz także najszerzej pojętej sfery życia codziennego. „Ciągłe żyjemy pod władzą logiki, oto, rzecz jasna, do czego zmierzałem. Ale metody postępowania logicznego w naszych czasach służą jedynie do rozwiązywania drugorzędnych zagadnień” – pisał dalej poeta. Chęć przełamania wszelkich ograniczeń, a tym samym wykroczenia poza granice własnej rzeczywistości pozwala postrzegać surrealizm jako ruch czysto artystyczny i równocześnie jako ruch społeczny oparty na lansowaniu szczególnego rodzaju recepty na życie, z którą wiązała się fascynacja ideą powrotu do bliżej nieokreślonego stanu „pierwotnego”, co miało charakter emancypacyjny.

---

1 André Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wyb. i przeł. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 56.

Wszelkie środki i drogi były dobre, jeśli prowadziły do zanegowania i wyzwolenia się z tych porządków kultury, które okazywały się sztuczne, a więc nienaturalne i dlatego opresyjne. Wiele z nich stanowiło efekt postępującej organizacji życia wymuszanej postępowaniem cywilizacyjnym i jego ekonomizacją, co może tłumaczyć lewicowe sympatie artystów. „Pierwotność”, wpisując się w ideę prymitywizmu, stanowiła więc opozycję racjonalizmu – w Weberowskim ujęciu – i tym samym poddanej ekonomice i mechanizacji nowoczesnej kultury, w której, w przeciwieństwie do kultur pierwotnych, gloryfikujących to, co święte, wynoszono na piedestał samą potoczność. Pragnienie doświadczania stanu „pierwotności” łączyło się więc z zamiarem zrealizowania postulatów ucieczki przed „jednowymiarową” rzeczywistością nowoczesnej cywilizacji, co miało związek z chęcią zbudowania lepszego porządku. Ową bardziej przeczuwaną niż jednoznacznie werbalizowaną „pierwotność” wyobrażano sobie jako stan idealny, „naturalny”, czyli zgodny ze strukturą ludzkiego umysłu, tym samym bliski naturze i dlatego szczególnie pożądanym.

Zgodnie z założeniem André Bretona surrealizm miał być ruchem opartym, przypomnijmy, na nieustannym oscylowaniu między rzeczywistością postrzeganą zmysłowo a życiem wewnętrznym i światem imaginacji, między tym, co „cywilizowane” i oczywiste a tym, co mroczne, nieznanne i zarazem źródłowe – czyli „pierwotne”. Miał prowadzić ku wolności. Prymitywizm był jedną z wielu ścieżek prowadzących ku niej i stanowił tylko jedno ze świadectw bardzo rozległego pejzażu inspiracji, fascynacji i wyobrażeń. Ów pejzaż tworzyły, przypomnijmy, między innymi teozofia z okultyzmem, alchemia i satanizm, antropologiczne opisy egzotycznych kultur, wierzenia starożytnego Egiptu i Chin, jak również – jako „racjonalne” oparcie ruchu surrealistycznego – psychoanaliza Zygmunta Freuda, marzenia senne i stany halucynacji na równi ze światem witryn sklepowych z manekinami i przedmiotami codziennego użytku. Obraz pejzażu surrealistycznych eksploracji nie byłby jednak pełen, gdybyśmy pominęli tradycję sztuki europejskiej. Wymieńmy więc średniowieczną groteskę, malarstwo Hieronima Boscha, Francisca Goi, a także źródła literackie, zaczynając od utworów Markiza de Sade’a, Jonathana Swifta, przez dzieła Williama Blake’a, Charles’a Baudelaire’a, Arthura Rimbauda, Comte’a de Lautréamonta, symbolistów i dekadentów, jak na przykład Alfred Jarry. Należy również wspomnieć o twórczości artystów współczesnych, takich jak Giorgio de Chirico, Gulliaume Apollinaire, Celnik Rousseau, Pablo Picasso czy Marcel Duchamp.

Jednym z fundamentów, na jakich opierała się twórczość surrealistów, była idea kolażu. W 1936 roku Max Ernst wyjaśniał, że jej istota wyrażała się w kojarzeniu „dwu realności, pozornie niemożliwych do skojarzenia, na

płaszczyźnie pozornie nie sprzyjającej ich porozumieniu”<sup>2</sup>. Istota techniki kolażu – zdaniem artysty – miała tkwić w irracjonalności, dzięki czemu do surrealistycznego dzieła mogły wtargnąć wszelkie dziedziny sztuki, poezji, nauki, a także mody, życia prywatnego oraz publicznego. „Ten, kto mówi o collage’u – mówi o irracjonalnym” – stwierdzał Ernst. Źródło techniki kolażu – o czym była mowa już wcześniej – stanowiła plemienna strategia brikolażu, opisywana przez Claude’a Lévi-Straussa. Kolaż oparty był na zestawianiu ze sobą różnych elementów wywodzących się wprawdzie z racjonalnie ujmowanej rzeczywistości, lecz reprezentujących odległe od siebie dyskursy, co z kolei pozwalało na odbieranie im wszelkiej racjonalności i tym samym na zburzenie dotychczasowego, uporządkowanego obrazu rzeczywistości. Chodziło o przełamanie nawyków w jej postrzeganiu i dlatego defragmentacja, rozbieranie na części większych całości, a później ich łączenie w nowe zestawienia, czasami bardzo zaskakujące, stało się stałą strategią surrealistów. Kreowany przez nich obraz świata przypominał więc rodzaj układanki, której wyrazistą cechą było zatarcie tradycyjnego podziału na kulturę „wysoką” i „niską”, na to, co znajdowało się w centrum i na to, co sytuowało się na obrzeżach. Przez zachwianie wszelkiej hierarchii użytych elementów wszystko stawało się tu sobie równoważne – obraz dawnego mistrza, manekin krawiecki i eskimoska lub pochodząca z wysp Oceanii maska. Z perspektywy surrealistów wydawało się to logiczne, ponieważ rzeczywistość w ich mniemaniu straciła swoją dotychczasową spójność, stałość i ciągłość – stawała się ulotna, przez co wszystko ulegało w niej relatywizacji.

Z chęcią doświadczenia stanu nadrzeczywistości, co ma związek z wyobrażaniem wolności, szukaniem pierwotności, prymitywizmem, a także techniką kolażu, łączy się zjawisko fetyszyzmu, mające zdecydowanie archaiczny i jednocześnie plemienny rodowód. Ceila Rabinovitch porównywała surrealistyczny fetyszyzm z tym, jaki opisywali antropolodzy badający społeczności plemienne i historycy religii<sup>3</sup>. Podobnie jak przykłady archaicznego i plemiennego fetyszyzmu, surrealistyczne obiekty – zdaniem autorki – również wymykają się formalnej lub ikonograficznej analizie, burząc w ten sposób konwencjonalne wyobrażenia na temat konotowanych przez nie pól znaczeniowych. Rabinovitch przywołuje liczne przykłady fetysyzacji pospolitych obiektów.

- 2 Max Ernst, *Jaki jest mechanizm collage’u?*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 494-495.
- 3 Ceila Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros, and the Occult in Modern Art*, Westview Press, Oxford 2002, s. 171.



Jest tu więc mowa o *Suszarce do butelek* Marcela Duchampa i jego słynnym odwróconym pisuarze – *Fontannie*, o znanym dziele Meret Oppenheim *Obiekt (pokryta futrem filiżanka)* z 1936 roku, o grach prowadzonych z wizerunkami banalnych przedmiotów codziennego użytku, czego przykłady można znaleźć w twórczości Maxa Ernsta, René Magritte’a, Giorgia de Chirico, Salvadora Dalego, Man Raya, Victora Braunera, Kurta Seligmanna, Oskara Dominqueza czy Yves’a Tanguy’a. Taki „zakłócony” obiekt, wyrwany ze swojego zwykłego codziennego kontekstu, stawał się motorem wyobraźni, dzięki której mógł nabierać nieoczekiwanych znaczeń. To pozwalało na kreowanie alternatywnego sensu rzeczywistości, w którym na nowo mogła ujawnić się mistyka rzeczy. Artysta-brikoler, przez łączenie razem w technice kolażu materiałów, które miały fetyszystyczne konotacje, takie jak futro, pióra, gwoździe, sznurek itd., przekształcał to, co prozaiczne, w obiekty zaprzeczające zwyczajowym doświadczeniom. Według Rabinovitch futro, fragment ubrania, paznokieć u nogi, ząb lub szpon – jako narzędzia archaicznej magii – miały moc przywoływania przez odpowiednie skojarzenia danej osoby lub zwierzęcia<sup>4</sup>. Miało to być – zdaniem autorki – niezwykle „prymitywne”, bowiem afrykańscy szamani również tworzyli fetysze ze „znalezionych” materiałów, takich jak liście palmowe, kora drzew, liany, trawa, drewno itd.

Stan nadrzeczywistości można było odkrywać także w świadectwach kultur plemiennych przechowywanych w muzeach etnograficznych. Były nimi obiekty rytualne, jak na przykład obrzędowe maski i tarcze, kamienne bądź drewniane rzeźby o wyczuwalnej religijnej lub magicznej sile, a także wykonane ręcznie narzędzia drewniane i zdobione naczynia gliniane. Zgodnie z europejską kategoryzacją były one przykładami trybalnej kultury materialnej, mającymi jednocześnie status dzieł sztuki. Objawieniem stanu nadrzeczywistości mogła być również fotografia lub grafika przedstawiająca obiekt plemienny, zamieszczona w gazecie codziennej, specjalistycznym magazynie antropologicznym lub artystycznym. Zwykle jednak to najbliższa, codziennie doświadczana rzeczywistość okazywała się punktem wyjścia w podróżach ku obszarom wolności, które lokowano między innymi w uwolnionej sferze podświadomości lub łączono ze stanem, określanym mianem *marvelleuous* – oznaczającym doświadczenie tego, co wydawało się dziwne, zaskakujące, a zarazem wspaniałe i cudowne. Surrealiści często bywali na paryskich pchlich targach, gdzie mogli na nowo odkrywać rzeczy zwyczajne, które tutaj, dzięki wyrwaniu ich z kontekstu codzienności, traciły swój zwyczajowy sens. Mo-

4 Tamże, s. 177.

gli więc wrócić do domu z jakimś dziwnym, zaskakującym przedmiotem i nadać mu status dzieła sztuki, tak jak to uczynił Marcel Duchamp z suszarką do butelek. Można tam było również kupić rzeźby z Afryki i Oceanii. Plemienne „dziwa”, jak i doskonale znane świadectwa własnej codzienności, po zestawieniu dawały zaskakujące efekty, tak jak wspomniany już przez Ernsta słynny zestaw Lautréamonta, uchodzący wręcz za ikonę surrealistycznej wyobraźni: parasol i maszyna do szycia ułożone razem na stole prosektoryjnym.



Joseph F. Cheval, *Le Palais Idéal*, 1879–1912, Hauterives. Fot. Anna Dąbrowska

Przykładem inspirującego wyobraźnię „dziwa”, wpisującego się w surrealistyczną ideę doświadczania stanu często łączonego z określeniem *marvelleuous*, stała się między innymi niezwykła budowla, którą przez trzydzieści trzy lata – od 1879 do 1912 roku – budował listonosz Joseph Ferdinand Cheval we wsi Hauterives, na południu Francji. Był to *Le Palais Idéal*, inspirowany wyglądem khmerskiej świątyni Angkor Wat, pochodzącej z XII wieku, znajdującej się w Indochinach Francuskich (dzisiejsza Kambodża). Listonosz Cheval znał ją jedynie z fotografii. Jego pałac, dzisiaj uchodzący za atrakcję turystyczną, został otoczony opieką państwa dopiero z inicjatywy André Malraux. W czerwcu 1929 roku fotografie *Le Palais Idéal* opublikowali surrealiści w magazynie „Le Surréalisme en 1929. Variétés”. W tym samym magazynie Paul Éluard zamieścił artykuł zatytułowany *Sztuka prymitywna (L'art sauvage)*, w którym w charakterze ilustracji znalazła się słynna surrealistyczna mapa

świata. Artyści przedstawili w niej swój obraz rzeczywistości, w którym wielkość poszczególnych regionów świata wynikała nie z ich wielkości fizycznych, lecz „wielkości” powstającej w nich sztuki. Centrum świata umieszczono więc na środku Pacyfiku, w którym znalazł się archipelag Wysp Bismarcka, następnie Nowa Gwinea, Hawaje, Nowa Zelandia, Wyspy Salomona, Nowe Hebrydy i powiększone do niezwykłych rozmiarów: Rosja, Alaska, Labrador oraz Grenlandia<sup>5</sup>. Nieco mniejsze były Chiny z zaznaczonym Tybetem, następnie Meksyk, znacznie bardziej pomniejszono Afrykę, a wręcz zminiaturyzowano Stany Zjednoczone i Kanadę. Europa była tu prawie niewidoczna.

### Surrealizm i antykolonializm

Podróże ku obszarom egzemplifikującym wolność miały również bardziej dosłowny charakter. Jedną z nich stała się wspólna wyprawa Maxa Ernsta i Gali, żony Paula Éluarda, statkiem do Indochin Francuskich w 1924 roku – z Marsylii przez Kanał Panamski, Karaiby, Tahiti, Nowe Hebrydy i holenderskie Antyle Wschodnie. Powodem tej podróży nie była kontemplacja estetyczna, lecz romans. Wkrótce za kochankami wyruszył Éluard, który spotkał ich w Sajgonie, stolicy kolonialnego imperium Francji. Do Marsylii wrócili już we trójkę. Podróż Ernsta, Gali i Éluarda pozwoliła poznać ciemne strony kolonializmu: brzydotę kolonialnych portów, ich biedę i ponury, czasami wręcz więzienny charakter<sup>6</sup>. Przyniesie to nieoczekiwane rezultaty w postaci politycznego zaangażowania przedstawicieli ruchu surrealistycznego i ich zdecydowanie antykolonialnej postawy, jaką zmanifestują w 1931 roku.

Wymownym świadectwem uwagi, jaką surrealiści obdarzali sztukę trybalną, stały się jej prezentacje na wystawach z własną twórczością. Pierwszą tego rodzaju wystawę zorganizowano w Galerie Surréaliste w Paryżu – 16 marca 1926 roku. Pokazano na niej obrazy Man Raya wraz z serią obiektów z Oceanii, pochodzących z kolekcji między innymi André Bretona, Paula Éluarda i Louisa Aragona<sup>7</sup>. Innym przykładem była, wspomniana już wcześniej, prezentacja zatytułowana *Exposition surréaliste d'objets*, która odbyła

5 Paul Éluard, *L'art sauvage*, „Variétés” (Bruksela), wydanie specjalne: „Le Surréalisme en 1929. Variétés”, czerwiec 1929, s. 36-37. Angielskie tłumaczenie artykułu w: *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. by Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 209-210.

6 Na temat podróży Ernsta, Gali i Éluarda por.: Robert McNab, *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, New Haven and London 2004, s. 1-20, 57 i nast.

7 Kim Grant, *Surrealism and the Visual Art. Theory and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge UK 2005, s. 160-161.

się w maju 1936 roku w paryskiej galerii znanego marszanda sprzedającego sztukę plemienną, Charlesa Rattona.

Surrealiści swoje wyobrażenie o plemienności łączyli ze świadomością kolonializmu, do którego mieli zdecydowanie negatywny stosunek, co świadczy o ich społecznym zaangażowaniu. Ilustruje to między innymi artykuł Paula Éluarda zamieszczony w trzecim numerze „La Révolution Surréaliste” z 1925 roku, w którym poeta bezkompromisowo nawoływał do natychmiastowego zniesienia niewolnictwa, wymowny był apel zawarty w tytule: *Zniesienie niewolnictwa*. Innym świadectwem antykolonialnego nastawienia surrealistów stała się ich reakcja na głośną *Exposition Coloniale Internationale*, zorganizowaną w miejscowości Vincennes pod Paryżem w 1931 roku. Centralną budowlą wystawy stała się naturalnych rozmiarów – licząca 250 m na 55 m – replika świątyni Angkor Wat<sup>8</sup>, która wcześniej tak bardzo zafascynowała Josepha F. Chevala. Może wydać się czymś paradoksalnym, że zrealizowana przez urzędników państwowych idea wzniesienia tej repliki nie odbiegała daleko od pomysłu listonosza z Hauterives. Na wystawie w Vincennes zgromadzono wielką liczbę plemiennych strojów, rzeźb, masek, narzędzi i broni. Cel wystawy był jednoznacznie propagandowy – miała ona pokazać imperialną potęgę Francji i jednocześnie służyć celebracji francuskiej dumy i patriotyzmu, jak również miała zwrócić uwagę na ekonomiczne wartości kolonii.

Wystawa cieszyła się ogromnym powodzeniem, obejrzało ją około ośmiu milionów widzów, których dowożono specjalnymi pociągami. Jedynymi jej krytykami okazali się surrealiści, którzy opublikowali odezwę zatytułowaną *Nie odwiedzaj Wystawy Kolonialnej*. Podpisali ją między innymi Breton, Louis Aragon, Yves Tanguy, Éluard, Benjamin Péret. Następnie artyści opublikowali drugą deklarację pod hasłem: *Pierwsza ocena Wystawy Kolonialnej*. Kolejnym krokiem stało się zorganizowanie przez Aragona, Éluarda i Tanguy’a, we współpracy z Antyimperialistyczną Ligą, kontrwystawy zatytułowanej *Prawda o koloniach*, której przewodnim hasłem stał się marksistowski slogan: *Ludzie, którzy są uciskani przez innych, nie mogą być wolni*<sup>9</sup>. Zwiedzający byli witani wielkim transparentem z hasłem Lenina: *Imperializm jest ostatnim sta-*

8 Por.: Sylvain Ageorges, *L'Exposition coloniale internationale de 1931 ou la célébration du rayonnement français*, w: teje, *Sur les traces des Expositions universelles. 1855 Paris 1937*, Parigramme, Paris 2006, s. 144 i nast.

9 Miru Ratnam, *Surrealism's other side*, w: *Varieties of modernism*, ed. by Paul Wood, Yale University Press, New Haven and London in association with the Open University 2004, s. 62 i nast.

dium kapitalizmu. Trzeba tu dodać, że w nastawieniu artystów do zjawiska kolonializmu dużą rolę odegrała lektura dzieł Lenina, Lwa Trockiego i Karola Marksa, a także świadomość wojen kolonialnych prowadzonych przez Francję w Maroku. Dodajmy również, że już w 1927 roku między innymi Breton, Aragon i Éluard zostali członkami Komunistycznej Partii Francji. Kontrwystawę tworzyły teksty i materiały wizualne o jednoznacznie antykolonialnej wymowie; znalazły się na niej również przykłady sztuki plemiennej pochodzące z kolekcji surrealistów, co razem dawało odmienny obraz kolonii od tego, jaki wykreowano w Vincennes. Kontrwystawa surrealistów stała się pierwszą artystyczną manifestacją antykolonialną na terenie Europy.

### **Prymitywizm, antropologia kultury i psychoanaliza**

W kształtowaniu się surrealistycznych wyobrażeń na temat plemienności ważną rolę odegrały prace Jamesa Frazera, Luciena Lévy-Bruhla, Henri Bergsona i Zygmunta Freuda. Dziełem niezwykle istotnym stała się zwłaszcza monumentalna *Złota gałąź* Frazera; dzieło, które w trzecim wydaniu (ukazywało się w latach 1911–1915) liczyło już dwanaście tomów. Brytyjski antropolog wskazywał, że w kulturach prymitywnych obowiązywał inny model konceptualizowania rzeczywistości od tego, który uchodził za oczywisty w świecie nowoczesnym. Prymitywne wyobrażenie rzeczywistości – jego zdaniem – obejmowało całość uniwersum, gdzie to, co widzialne i niewidzialne, sen i jawa, a także to, co w potocznym sensie uchodziło za racjonalne i irracjonalne, miało tworzyć jedność<sup>10</sup>. Frazer wielokrotnie zwracał uwagę na istnienie w społecznościach prymitywnych głębokiej wiary w realność marzeń sennych, uznawanych za zasadniczy element codziennego życia i jednocześnie jako objawienie wyższego poziomu prawdy, której nie da się doświadczyć na podstawie świadomości. Nie przypadkiem więc w *Pierwszym manifestie* Breton zaznaczał, że marzenie senne pochłania ogromną część czynności psychicznych człowieka, nie mniejszą w sensie czasowym od tej, która dokonuje się w stanie pełnej świadomości, czyli na jawie<sup>11</sup>.

W kształtowaniu się surrealistycznej idei nadrzeczywistości ważną rolę odegrały również pisma Luciena Lévy-Bruhla, a zwłaszcza jego koncepcja mentalności pierwotnej, zgodnie z którą w społecznościach plemiennych sny traktowano jako płaszczyznę zetknięcia się fizycznej rzeczywistości z nieuchwy-

10 James Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.

11 André Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 63.



nymi, sprawczymi istotami duchowymi. Według francuskiego badacza jedną z najbardziej charakterystycznych cech społeczeństw plemiennych miało być to, że ich członkowie nieustannie egzystowali między rzeczywistością materialną, skończoną w czasie, a ahistoryczną rzeczywistością bogów i duchów. Wszystkie te koncepcje i tezy wydawały się niezwykle atrakcyjne z punktu widzenia surrealistów, usiłujących traktować marzenia sennie i podświadomość jako sfery równoważne świadomości i jednocześnie wzbogacające proces twórczy. Wielu z nich próbowało osiągnąć modny w środowisku artystów paryskich lat dwudziestych stan charakterystyczny dla *mentalité primitive*, którego doświadczenie było możliwe – jak zakładano – właśnie w snach lub przez silny w sensie emocjonalnym kontakt z magicznymi fetyszami, pochodzącymi z Azji, Afryki lub Oceanii.

Ekscytacja marzeniami sennymi zbiegła się z zainteresowaniem Freudowską psychoanalizą, w znacznym stopniu opartą na eksploracji i ekspozowaniu szczególnej roli marzeń sennych. Jak wskazywało wielu badaczy<sup>12</sup>, w znacznym stopniu do tej ekscytacji przyczyniło się głośne dzieło Freuda *Totem i tabu*<sup>13</sup>, wydane w 1913 roku (pierwsze wydanie francuskie miało miejsce w 1923), które w zasadniczy sposób miało przyczynić się do zainteresowania się i zrozumienia wytworów społeczności plemiennych przez surrealistów. W tym znanym studium Freud, usiłując wyjaśnić genezę organizacji społecznej, przymusów moralnych i religii, uznał, że źródłem kultury było wytworzenie się zbiorowego kompleksu Edypa w zbiorowościach, które znajdowały się w stadium przejściowym między hordą pierwotną a formą ludzkiej społeczności. Jego tezy z oczywistych powodów zostały skrytykowane przez współczesnych mu etnologów – zaczynając od Williama H. Riversa, Franza Boasa, przez Bronisława Malinowskiego, aż po Alfreda Kroebera i Wilhelma Schmidta. Mircea Eliade książkę wiedeńskiego psychoanalityka określił mianem *roman noir frénétique* i stwierdził, że jego wpływ w środowisku awangardy był zwykłą intelektualną modą<sup>14</sup>.

W swoim dziele Zygmunt Freud usiłował też ustalić związki psychiki człowieka żyjącego w społeczeństwie nowoczesnym a – jak pisał – „prymitywnym

12 Por. np.: Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 13; Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, katalog wystawy, ed. by William Rubin, Museum of Modern Art, New York 1994, s. 543.

13 Polskie wydanie: Zygmunt Freud, *Totem i tabu*, przeł. Marcin Poręba, Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

14 Por. krytykę też Freuda w: Mircea Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 14 i nast.



umysłem”. W zaprezentowanych tezach podważał wiarę w myślenie logiczne i znaczenie wrażeń zmysłowych. Ponadto były one skierowane przeciwko europejskiemu racjonalizmowi, przez co z perspektywy artystów stały się swoistą atrakcją intelektualną, z drugiej jednak strony podważały sensowność istnienia na przykład antropologii kulturowej, stanowiącej wyraz racjonalnego myślenia. Zarówno antropologia kulturowa, jak i Freudowska psychoanaliza były wytworami kultury europejskiej i budowane na ich podstawie wizje rzeczywistości plemiennej okazywały się w istocie *stricto* europejskimi koncepcjami. Składały się one na rodzaj nowej mitologii, sytuującej się na pograniczu kreacji artystycznej – nieodbiegającej daleko od twórczości surrealistów, co później niejednokrotnie podkreślali postmodernistycznie zorientowani antropolodzy kultury, między innymi James Clifford, Clifford Geertz czy Adam Kuper<sup>15</sup>.

### PRYMITYWIZM W TWÓRCZOŚCI MAXA ERNSTA. TOTEMIZM, SZAMANIZM I ALCHEMIA

Przedstawione powyżej zjawiska w oczywisty sposób oddziaływały na twórczość surrealistów i inspiracje sztuką plemienną w istocie są ich konsekwencją. Artystą, który najczęściej odwoływał się w swojej twórczości do sztuki plemiennej był Max Ernst. Fundamentem jego koncepcji dzieła był kolaż, czyli idea łączenia ze sobą fragmentów różnych porządków rzeczywistości. Dzięki temu obraz lub rzeźba Ernsta okazywały się być płaszczyznami spotkania na przykład magii „plemiennej” i szamanizmu ze średniowiecznym okultyzmem, psychoanalitycznego badania podświadomości z „pierwotną” magią banalnego, codziennego obiektu. Wątek prymitywizmu w twórczości Ernsta nieustannie przenikał się z wieloma innymi, przez co trudno jest go w sposób wyrazisty wydzielić. Wszystko składało się na całość, będąc w istocie wyrazem osobistych mitologii artysty – użycie tutaj liczby mnogiej wydaje się całkowicie uzasadnione. Artysta wielokrotnie usiłował przywoływać jako podstawę

---

15 Por.: Clifford Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. Ewa Dżurak, Sławomir Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000; James Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, w: tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Schnajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000; Adam Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu*, przeł. Tomasz Sieczkowski, Alicja Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

swojej twórczej egzystencji model „archaicznego” szamanizmu, odwoływał się również do średniowiecznej alchemii, a także do animistycznego, a więc „pierwotnego” postrzegania natury, polegającego na „uczłowieczaniu” jej elementów przez duchy i demony<sup>16</sup>. Z tym wszystkim łączyły się jeszcze elementy własnej biografii artysty.

Max Ernst, podobnie jak Kandinsky, utożsamiając swoją twórczość z praktykami szamańskimi, usiłował pole sztuki traktować jako przestrzeń pozwalającą na wykraczanie poza realia potoczności. Jedną z najistotniejszych cech szamanizmu stanowiły związki z bogami, duchami i zwierzętami oraz doświadczanie rytualnej śmierci i ponownych narodzin, a zwłaszcza umiejętność osiągnięcia stanu ekstazy<sup>17</sup>. Zgodnie z wierzeniami wielu plemion żyjących na Syberii i w Ameryce Północnej duchy często przybierały postać zwierząt, będących później źródłem mocy szamana, w związku z czym założenie przezeń zwierzęcej maski lub stroju było równoznaczne z przeobrażeniem się w zwierzę. Obok umiejętności przeobrażania się ów mistyczny związek ze zwierzęciem polegał również na wzajemnej przyjaźni i tym samym rozumieniu jego języka. Oznaczało to przywołanie czasu mitycznego, „pierwotnego” początku, czyli powrót do „rajskiej” sytuacji, utraconej u zarania czasu, kiedy człowiek żył w ścisłym związku ze zwierzętami i rozumiał ich język. Mistyczna współzależność człowieka i zwierzęcia stanowiła, przypomnijmy, jedną z najstarszych form totemizmu. Opiekuńcze zwierzę – totem – w pewnym sensie było *alter ego* szamana, uchodziło za jedną z jego dusz: „pod postacią zwierzęcia”<sup>18</sup>. Szaman, przygotowując się do ekstazy i już w jej trakcie, odrzucał swoją ludzką kondycję i dzięki temu odzyskiwał na pewien czas pierwotną, początkową sytuację.

Niczego nie wiemy o umiejętnościach osiągnięcia przez Maxa Ernsta stanów ekstatycznych, wiadomo jednak, że zainteresowanie totemizmem odgrywało w jego twórczości ważną rolę. Zgodnie z legendą, którą sam stworzył, w sierpniu 1914 roku miała miejsce jego symboliczna śmierć, natomiast ponowne narodziny, polegające na wykluciu się z jaja, nastąpiły w listopadzie 1918 roku. Wtedy artysta postanowił zostać szamanem<sup>19</sup>. Efektem ponownych narodzin stało się przekonanie Ernsta o istnieniu jego własnego *alter ego*, którym miał

16 Nadia Choucha, *Surrealism & Occult. Shamanism, Magic, Alchemy, and the Birth of an Artistic Movement*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1992, s. 114.

17 Mircea Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, dz. cyt., s. 117.

18 Tamże, s. 109.

19 Opowieść o symbolicznej śmierci i narodzinach oraz związanej z nimi mitologii określającej twórczość Max Ernst ogłosił publicznie w 1942 roku w Stanach Zjednoczonych, w rok po

być papuaski ptak imieniem Loplop pochodzący z Nowej Gwinei. Stał się on totemem, z którym artysta się identyfikował<sup>20</sup> i który okazał się częstym motywem w jego twórczości. Totemiczny charakter Loplopa potwierdzał nie tylko sam artysta, lecz również jego przyjaciele<sup>21</sup>. W innej wersji tego prywatnego mitu Ernst miał się narodzić z jaja, które matka artysty złożyła w gnieździe orła<sup>22</sup>. W zbiorach żony Ernsta, Dorothea'y Tanning, zachowało się zdjęcie autorstwa Johna Rewalda, przedstawiające artystę w stroju ptaka, zrobione najprawdopodobniej na balu maskowym. W innych fotografiach Ernsta, wykonanych w Stanach Zjednoczonych w 1942 roku i często publikowanych, artysta pojawia się w „ptasim stroju”, w otoczeniu kolekcji lalek Kachina Indian z grupy Pueblo.

Wątek szamanizmu w twórczości artysty przenika – jak już wspomniano – wątek alchemiczny, który został wyczerpująco przedstawiony w pracy Margaret E. Warlick<sup>23</sup>. Alchemia w rozumieniu Ernsta pozwalała dotrzeć do sfery podświadomości inną drogą niż te, które są przyjmowane za oczywiste w religii i nauce. W jego twórczości wielokrotnie pojawiają się alchemiczne motywy ptaka i jaja. Ptak uchodził za alchemiczny symbol zmienności materii. Unosząc się w powietrzu i opadając, symbolizował unoszenie się i opadanie gazów podczas procesów parowania i kondensacji. Z kolei jajo w systemie znaków alchemicznych traktowano jako symbol kamienia filozoficznego i jednocześnie znak odnoszący się do mitu androgyna, a także seksualności i siły wzroku, informujący o postrzeganiu rzeczywistości przez pryzmat założeń okultyzmu. W ikonografii alchemicznej jajo pojawiało się często w rękach androgyna, ide-

---

przybyciu z Europy, w kwietniowym numerze pisma „View”, który w całości był poświęcony jego twórczości. Opowiadał między innymi o przeżyciu w dzieciństwie szoku związanego ze śmiercią swojej ulubionej papugi, którą znalazł rano martwą. W tym samym dniu ojciec obwieścił mu narodziny jego siostry Loni. Według Ernsta w tych wydarzeniach nie było żadnego przypadku, utwierdzały go one w przekonaniu, że były to świadectwa oddziaływania rzeczywistości pozazmysłowej, uprawniające do postrzegania siebie jako osoby wybranej, czyli szamana.

- 20 Nadia Choucha, *Surrealism & Occult...*, dz. cyt., s. 114; Rosalind Krauss, *No More Play*, [w:] tejsze, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1999, s. 71-72.
- 21 Por.: Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art..., dz. cyt., s. 553 i nast.
- 22 Por.: Max Ernst, *Beyond Painting, and Other Writings by the Artists and His Friends*, ed. by Robert Motherwell, Wittenborn, Schultz, New York 1948, s. 26. Przytaczam za: Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, dz. cyt., s. 553.
- 23 Margaret E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, University of Texas Press, Austin 2001.

alnego człowieka, niezwykle fascynującego surrealistów, który uczestniczył jednocześnie w życiu doczesnym i w wieczności.

Fascynacja wszelkimi przejawami wiedzy ezoterycznej – astrologią, gnozą, alchemią, kabałą, teozofią, antropozofią, spirytyzmem oraz różnymi formami szamanizmu – była niezwykle popularna w Europie na przełomie wieku XIX i XX. Zwykło się ją traktować jako reakcję na materialistyczny, czyli racjonalny sposób postrzegania świata, który został odarty z wszelkich tajemnic, jako że w świecie sprowadzanym do poziomu materii wszelka potencjalna obecność tego, co niewidzialne, została zanegowana. Jak stwierdzą później zagorzali krytycy kapitalistycznej nowoczesności, Adorno i Horkheimer, to „odczarowanie” świata miało prowadzić do katastrofy, jaką stanie się przeobrażenie świata w przemysł, a człowieka w „egzemplarz”. Zainteresowanie *scientia occulta* przypadło więc na szczególny moment. Europejski ezoteryzm, w różnych postaciach i pod różnymi nazwami, był wielokrotnie krytykowany i zwykle w tych krytycznych głosach wytykano także, że człowiek Zachodu nie jest w stanie stworzyć prawdziwie ezoterycznej płaszczyzny doświadczenia rzeczywistości, bo – jak zakładano – prawdziwe i żywe tradycje ezoteryczne istnieją tylko na Wschodzie, zwłaszcza w Indiach.

Wiedza ezoteryczna intrygowała na przełomie XIX i XX wieku wielu artystów, zaczynając od Baudelaire’a, Verlaine’a, Rimbauda, Lautréamonta, aż po Bretona i jego kolegów. Traktowano ją jako potężną broń przeciwko społeczeństwu mieszczańskiemu i jego ideologii, pozwalającą na przeciwstawienie się chrześcijaństwu, odrzucenie przyjętych konwencji społecznych, w tym również uznawanej za oczywistą estetyki mieszczańskiej. Zdaniem Eliadego uczestnictwo w okultyzmie z punktu widzenia przedstawicieli awangardy francuskiej stanowiło jeden z najskuteczniejszych środków krytykowania i odrzucania religijnych i kulturalnych wartości Zachodu<sup>24</sup>. Według rumuńskiego religioznawcy jedną z najstarszych form okultyzmu reprezentował szamanizm. Moda na okultyzm miała również drugie oblicze. W ocenie Eliadego cechą charakteryzującą nowoczesną kulturę był stale obecny w niej głód *sacrum*. Moda na okultyzm niewątpliwie stanowiła konsekwencję owego głodu, a reagujący nań artysta, jeśli przyjmujemy punkt widzenia rumuńskiego religioznawcy, byłby nieświadomym przedmiotem oddziaływania mitologii. Nie ma tu znaczenia, czy ów artysta byłby przeświadczony o swoich kolejnych narodzinach z ptasiego jaja i istnieniu swojego totemicznego wcielenia oraz swojej szamańskiej mocy, czy tylko usiłowałby zgłębić „pierwotność” w eks-

24 Por.: Mircea Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, dz. cyt., s. 75 i nast.

cytujących go formach „prymitywnego”, czyli trybalnego dzieła sztuki, które stawało się istotną inspiracją we własnej twórczości.

Twórczość Maxa Ernsta, biorąc pod uwagę wymienione powyżej okoliczności, jest polem nieustannego „migotania” znaczeń. Przykładem może być płótno zatytułowane *La Belle Jardinière* z 1923 roku (obraz zaginiony, znany tylko z reprodukcji<sup>25</sup>). Jego reprodukcję w katalogu wystawy „Primitivism” in *20th Century Art* zaprezentowano jako jeden z przykładów „powinowactw” ze sztuką plemienną. Dzieło było interpretowane jako przedstawienie kobiety w roli mitycznej pramatki, a widoczny na wysokości jej łona wizerunek ptaka i wyłaniająca się zza niej sylwetka mężczyzny, udekorowana wzorzystym ornamentem, miałyby być świadectwem prymitywizmu. Obraz Ernsta zestawiono w katalogu wystawy z ilustracją z wydanej w 1804 roku książki podróżniczej<sup>26</sup>, przedstawiającą stojącego na plaży nagiego Maorysa, którego ciało w całości zostało pokryte ornamentalnym tatuażem. To miało uwiarygodnić fakt inspirowania się przez artystę tatuażami wyspiarzy z Nowej Zelandii.

Ilustracja z książki była utrzymana w konwencji obrazowania, jaka dominowała w malarstwie europejskim w końcu XVIII wieku, w związku z czym przedstawiona w niej postać wytatuowanego mężczyzny przypomina stojącego w kontrapoście antycznego boga, natomiast widoczny w tle pejzaż z plażą i bujną roślinnością tropikalną charakteryzuje się poetyką charakterystyczną dla europejskiego malarstwa pejzażowego z przełomu XVIII i XIX wieku. „Powinowactwa” ze światem plemiennym w przypadku obrazu *La Belle Jardinière* polegałyby na inspirowaniu się tatuażem plemiennym na ilustracji. Sensu dzieła Ernsta nie wyznaczała jednak fascynacja plemiennością, lecz własne mitologie artysty. Przedstawiona tu kobieta to Gala, żona Paula Éluarda. Obraz został zaprezentowany publicznie w lutym 1923 roku na wystawie *Salon des Indépendants*, co stało się jednocześnie manifestacją związku Ernsta z żoną Éluarda<sup>27</sup>. Naga, z podniesioną ręką i wyeksponowanym łonem uosabiała Kobietę, a zza jej pleców wyłaniała się niczym cień wspomniana sylwetka tajemniczego tubylca z wysp Pacyfiku, z charakterystycznym tatuażem plemiennym. Widoczny na wysokości jej łona ptak był znakiem macierzyństwa i narodzin, jak również znakiem obecności Ernsta – jego „totemem”.

25 Obraz został przewieziony do Düsseldorfu w 1929 roku na zamówienie tamtejszego muzeum, gdzie w 1937 roku skonfiskowali go naziści i zaprezentowali na niesławnej wystawie *Die Entartete Kunst*. Po wystawie dzieło najprawdopodobniej zniszczono. Por.: Robert McNab, *Ghost Ships...*, dz. cyt., s. 55.

26 Por.: Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, dz. cyt., s. 552-553. Ilustracja została zamieszczona w książce Adama Johanna von Krusensterna, *Voyage around the World*, London 1913.

27 Robert McNab, *Ghost Ships...*, dz. cyt., s. 55.

Motyw ptaka pojawia się również w serii frotaży artysty, które powstały w 1925 roku i mają wspólny tytuł *Historia naturalna*. Znalazły się w niej cztery grafiki z ptakiem jako elementem centralnym. Zdaniem Evan Maurer, inspiracją mogły być tu wizerunki ptaków rażących grzmotami i błyskawicami, jakie malowali na swoich bojowych tarczach Indianie z Ameryki Północnej<sup>28</sup>. W 1927 roku Ernst stworzył serię obrazów, w których ptaki były jedynymi motywami. W jednym z nich, zatytułowanym *Po nas. Macierzyństwo* (olej, płótno, 141,6 × 114,9 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) elementem centralnym stał się ptak tulący w zdecydowanie ludzkim, macierzyńskim geście małe pisklę, co miałoby – zdaniem Maurer – dowodzić wagi, jaką twórca przykładał do legendy o własnych narodzinach z jaja w orlim gnieździe. Badaczka wskazywała, że dodatkowe źródło inspiracji w antropomorficznie ujmowanych przedstawieniach ptaków Ernst znajdował w sztuce rdzennych mieszkańców Wyspy Wielkanocnej. Ich dzieła, wśród których znalazły się wizerunki najważniejszego na wyspie boga MakeMake, uchodzącego tam za mitycznego stwórcę ludzkości, przedstawianego jednocześnie pod postacią człowieka i ptaka, miały odegrać znaczący wpływ na twórczość artysty<sup>29</sup>. Znanie są wizerunki boga MakeMake w rzeźbie pełnoplastycznej – niewielkie kamienne lub drewniane posążki, następnie jego olbrzymie portrety, czyli ptasie głowy wykuwane w kamieniu. Są to również rytowane lub malowane na skałach Wyspy Wielkanocnej wizerunki, przybierające formę gigantycznych obrazów. Te przedstawienia zostały spopularyzowane w Europie, zwłaszcza w latach dwudziestych, dzięki licznym publikacjom na ich temat i zamieszczane w nich ilustracje mogły stanowić bezpośrednie źródło inspiracji artysty. Obrazów z antropomorficznymi wizerunkami ptaków, niezwykle podobnymi do przedstawień boga MakeMake z Wyspy Wielkanocnej, powstało znacznie więcej. W 1929 roku artysta namalował cykl ośmiu dzieł, ujętych wspólnym tytułem: *Wnętrze spojrzenia: jajo*. W każdym z nich Ernst przedstawił owalne pola, wewnątrz których znalazły się stylizowane, ornamentalnie potraktowane przedstawienia ptaków. W narożach obrazów artysta namalował tajemnicze ornamenty inspirowane antycznymi motywami z liśćmi akantu.

Do motywu ptaka Ernst nawiązywał również w rzeźbie. W 1934 roku, podczas pobytu w letnim domu rodziny Alberto Giacomettiego w Maloja, w Szwajcarii, wytrawiał schematyczne, uproszczone wizerunki ptaków na powierzchni wielkich kamieni wydobywanych z moreny polodowcowej. Inspira-

28 Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, dz. cyt., s. 555.

29 Tamże, s. 555-557.



cją stały się tutaj, jak pisała Rosalind Krauss, przedstawienia wspomnianych kultowych ptaków z Wyspy Wielkanocnej – wykuwane na powierzchni jajowato ukształtowanych kamieni i następnie pokrywane barwną polichromią przedstawienia boga MakeMake, jak również papuaskiego ptaka Loplopa, totemicznego *alter ego* artysty<sup>30</sup>. Jedną z rzeźb powstałych w Maloja stał się kamienny *Owalny ptak* (wys. 30,5 cm, zaginiona<sup>31</sup>), dzieło mogące uchodzić za wyznaczające początek nurtu abstrakcji organicznej. Była to kamienna bryła o formie zbliżonej do jaja, w którą artysta ingerował przez wykucie płytkiego reliefu przedstawiającego stylizowanego ptaka. Rzeźba przypominała płasko-rzeźby tworzone przez mieszkańców Wyspy Wielkanocnej. Kamienne rzeźby Ernsta o jajowatych kształtach, postrzegane z alchemicznej perspektywy, były przedstawieniami pierwotnej materii, odnajdywanej przez artystę właśnie w kamieniu, materiale pochodzącym z głębi ziemi. Jednocześnie miały one stanowić sugestię kamienia filozoficznego, pełniącego funkcję naczynia alchemicznego. Zwykle przezroczystość takiego naczynia umożliwiała alchemikowi obserwację tego, co działo w jego wnętrzu. Ponieważ kamienie z natury nie poddają się tego rodzaju penetracjom wzrokowym, dlatego artysta rzeźbił swoje ptaki na ich powierzchni, sugerując przez to alchemiczną transformację Pierwotnej Materii<sup>32</sup>.

Przykładem plemiennych „powinowactw” mogą być też niektóre kolaże Ernsta, tworzące cykl *Tydzień dobroci albo siedem głównych żywiołów* (*Une Semaine de bonté*), pochodzące z 1934 roku. Posługując się techniką kolażu, artysta umieszczał w nich wycięte ze starych grafik fragmenty przedstawiające między innymi wydłużone kamienne głowy z Wyspy Wielkanocnej. Ernst interesował się Indianami z Ameryki Północnej, na czym w znacznym stopniu zaważyła fascynacja Dzikim Zachodem w okresie dzieciństwa, wsparta lekturą powieści Karola Maya. Pisarz z pasją opisywał Dzikiego Zachód, chociaż w Stanach Zjednoczonych miał okazję znaleźć się dopiero po napisaniu swoich książek. Ernsta niezwykle fascynowały lalki Kachina Indian z grupy Pueblo – plemion Hopi i Zuni, zamieszkujących południowy zachód Stanów Zjednoczonych. Zgodnie z wierzeniami Indian lalki były pośrednikami między światem ludzi i światem bogów. Kolekcjonowanie ich przez Ernsta najprawdopodobniej

30 Rosalind Krauss, *No More Play*, w: teźże, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England 1999, s. 71-72.

31 Reprodukacja w: William Rubin, *Modernist Primitivism. An Introduction*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art..., katalog wystawy, dz. cyt., s. 29.

32 Margaret E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy...*, dz. cyt., s. 128-130.

było efektem zainteresowania nimi, jakie zaczęło narastać na przełomie XIX i XX wieku, zwłaszcza wśród turystów odwiedzających rezerwy indiańskie. W odpowiedzi na to Indianie Hopi rozpoczęli ich produkcję w celach komercyjnych, która trwa do dzisiaj. Od tego rodzaju komercjalizacji odżegnywali się jednak Indianie Zuni.

W 1941 roku, po wyemigrowaniu do Stanów Zjednoczonych, artysta zdołał zebrać liczącą około 200 sztuk kolekcję lalek Kachina, którymi niejednokrotnie inspirował się, tworząc w tym czasie niektóre swoje rzeźby. Jedną z najbardziej znanych spośród nich stała się kompozycja zatytułowana *Król grający z królową* z 1944 roku (brąz, wys. 97,8 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork), w której tytułowa, centralna postać króla siedzącego przy szachowej planszy, z rogatą głową, według Evan Maurer miała być inspirowana jedną z lalek Kachina – z głową byka z rogami – wykonaną przez Indian Zuni z Arizony, znajdującą się w kolekcji Ernsta<sup>33</sup>. Amerykańska badaczka, opierając się na wskazówkach Williama Rubina, zwracała jednocześnie uwagę na „powinowactwa” postaci króla z formą drewnianej piszczałki, wytworem afrykańskiego plemienia Mossi z rejonu Górnej Wolty<sup>34</sup>. W katalogu wystawy nowojorskiej jej fotograficzny wizerunek zestawiono z fotografią rzeźby Ernsta. Był to dosyć dużych rozmiarów instrument, o zgeometryzowanej, niezwykle syntetycznej, przy tym antropomorficznej formie, ażurowy w środku, co pozwalało na trzymanie go oburącz. Piszczałka niewątpliwie stanowiła przykład potraktowania postaci ludzkiej w sposób zdecydowanie odmienny od tego, jaki był przyjęty w tradycji rzeźby europejskiej, w której ujmowano ją zwykle w formę zwartej bryły. W pierwszej chwili wskazane przez amerykańskich badaczy „powinowactwa” rzeczywiście wydają się niezwykle przekonujące, jednak uważne porównanie zamieszczonych w katalogu reprodukcji pozwala jedynie stwierdzić podobną strukturę tych obiektów i dojść do wniosku, że słowo „powinowactwo” niczego tutaj nie wyjaśnia. Można nawet założyć, że zestawienie w katalogu fotografii rzeźby Ernsta z fotografią jakiegokolwiek podobnego ażurowego obiektu, na przykład codziennego użytku, również pozwoliłoby stwierdzić istnienie „powinowactw”.

33 Por.: Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, dz. cyt., s. 561.

34 Tamże, s. 564 i 569.

## ALBERTO GIACOMETTI – PRYMITYWIZM, SURREALIZM I *BLACK DÉCO*

Sztuką plemienną inspirował się Alberto Giacometti, który związał się z surrealistami zimą na przełomie 1929 i 1930 roku. Jego związek z surrealizmem był stosunkowo krótki, ponieważ w 1934 roku rzeźbiarz musiał – jak wiadomo – rozstać się z grupą. Już w połowie lat dwudziestych Giacometti próbował uwolnić się, co zauważyła Rosalind Krauss, od wpływów klasycznej tradycji oraz od konwencji kubistycznych, które wcześniej, na początku lat dwudziestych, wydawały się być logiczną alternatywą wobec tych pierwszych<sup>35</sup>. Zdaniem monografistki twórczości i życia Giacomettiego Laurie Wilson, artysta studiując dzieła pochodzące ze starożytnej Grecji (rzeźbę epoki archaicznej), Cyklad, jak również Afryki, Meksyku epoki prekolumbijskiej i wysp Polinezji, podążał za innymi, najbardziej liczącymi się w tym czasie rzeźbiarzami, takimi jak Brăncuși, Laurens i Lipchitz<sup>36</sup>. Pierwsze dzieła rzeźbiarskie artysty, które powstały w latach 1926–1927, takie jak: *Para*, *Kobieta*, *Mały człowiek*, *Kobieta-łyżka*, *Figura* i *Tancerze*, prezentują jeszcze echa kubistycznego idiomu, przede wszystkim jednak są świadectwem inspirowania się sztuką Afryki i Meksyku czasów prekolumbijskich, jak również widoczne są w nich ślady fascynacji sztuką prehistoryczną. Słynna późniejsza „figura” Giacomettiego, traktowana jako wertykalna forma „wbijająca się” w przestrzeń, stanowiła reperkusję fascynacji artysty malarstwem jaskiniowym, w którym płęć męską zwykle oznaczano trzema lub czterema równoległymi liniami, rzadziej zwróconymi pionowo lub diagonalnie strzałkami, podczas gdy trójkąt lub miękko zakreślony czworobok, zawsze przedzielone w środku prostą linią, symbolizowały płęć żeńską. Tego rodzaju niezwykle lapidarne rozwiązania, oparte na języku geometrii, stosował Giacometti we wspomnianych wcześniej dziełach. Widoczne jest to zwłaszcza w rzeźbach *Para*, *Kobieta* i *Mały człowiek*, które mogą być interpretowane – zdaniem Wilson – jako próby rzeźbiarskiej analizy męskości i żeńskości, postrzeganych na płaszczyźnie biologicznej<sup>37</sup>.

Z wymienionych wyżej rzeźb zachowała się tylko *Para* (brąz, wys. 60,1 cm, kolekcja Sylvia i Joseph Slifka, Nowy Jork). Powstała ona w 1926 roku,

35 Rosalind Krauss, *No More Play*, dz. cyt., s. 47.

36 Laurie Wilson, *Alberto Giacometti. Myth, Magic, and the Man*, Yale University Press, New Haven and London 2003, s. 73.

37 Tamże, s. 77.

stanowiąc pierwszy przykład inspiracji artysty sztuką afrykańską. Dzieło tworzą dwie, ustawione na postumencie, płaskie wertykalne bryły pokryte geometrycznymi znakami, symbolizującymi anatomiczne cechy płciowe. Rzeźba jest jednocześnie świadectwem wpływu bardzo modnego na początku lat dwudziestych w Paryżu *style nègre*. Monumentalizm i powaga dzieła Giacomettiego, a jednocześnie jego „archaizm”, skłaniały wielu interpretatorów do stwierdzenia, że przedstawia ono „pierwotną”, mitologiczną parę ludzi. W rzeźbie połączono dwie opozycyjne wartości – klasyczny monumentalizm i „prymitywną”, geometryczną prostotę, będącą echem estetyki afrykańskiej i kubistycznej. Rosalind Krauss zwracała uwagę na pokrewieństwo syntetycznego kształtu męskiej figury w *Parze* z formą pewnego typu plemiennych tarcz afrykańskich, które w tym samym mniej więcej czasie przykuły uwagę Picassa. Idea połączenia dwóch ludzkich postaci, tak jak to uczynił Giacometti w *Parze*, jest podobna do rozwiązań stosowanych w rzeźbiarskich przedstawieniach mitycznych „pierwotnych par”, znanych w sztuce afrykańskich plemion Dogonów i Bagar<sup>38</sup>. Krauss podkreślała, że niezwykle syntetyczny charakter „afroprymitywizmu” w dziele Giacomettiego utrudnia jednoznaczne wskazanie jakiegoś konkretnego źródła inspiracji. Jej zdaniem, ówczesna twórczość Giacomettiego łączyła się również ze zjawiskiem, które proponowała nazwać *black déco*<sup>39</sup>. Jego istotą była dekoracyjna stylizacja (analogicznie do stylistyki *art déco*), której przykłady można było obserwować w modnych w tym czasie, produkowanych we Francji, „afrykańskich” bibelotach – ozdobnych, zwykle mocowanych na postumentach maskach i rzeźbach, także w eleganckich stylizowanych na „trybalne” meblach, kotarach do okien i innych elementach służących modnemu wyposażeniu wnętrz mieszkalnych. Wydaje się, że stylizacyjna maniera *black déco* pomogła rzeźbiarzowi dostrzec nowe możliwości w kształtowaniu bryły rzeźbiarskiej, co pozwalało na próby odchodzenia zarówno od kanonu klasycznego, jak i kubistycznego.

Rzeźbą bardzo bliską *Parze* była *Kobieta*, która powstała w wersji gipsowej w latach 1926–1927 (niezachowana, znana tylko z reprodukcji)<sup>40</sup>. W prostopadłościennych bryle artysta umieścił owalny, „pierwotny” symbol waginy, będący metaforą „otwarcia” kobiecego ciała. Laurie Wilson wska-

38 Rosalind Krauss, *Giacometti*, w: „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art..., katalog wystawy, dz. cyt., s. 506-507.

39 Tamże, s. 507.

40 Reprodukacja: tamże, s. 528.

zywała, że rzeźba swoją centralną kompozycją i kształtem stanowiła przywołanie przedstawienia neolitycznej Wenus z Laussel, marmurowej bogini datowanej na 2200 rok p.n.e., której rzeźbiarską kopię Giacometti wykonał kilka lat wcześniej<sup>41</sup>. W *Kobiecie* stylizacyjna „prymitywizacja” polegała na geometryzacji formy, dzięki czemu rzeźba stawiała się „nowoczesnym” zestawem stereometrycznych brył o „prymitywnym”, „afrykańskim” i jednocześnie kubistycznym charakterze.

W latach 1926–1927 powstała jedna z najbardziej znanych rzeźb Giacomettiego zatytułowana *Kobieta-łyżka* (brąz, wys. 144,4 cm, kolekcja prywatna – Burton J. Tremaine, Meriden, Connecticut, USA). Ta wertykalnie ustawiona na piedestale, wklęśła z jednej strony bryła, z kubistycznym sześcianem w miejscu głowy, miała stanowić rzeźbiarską metaforę ciała kobiety. Zdaniem Rosalind Krauss dzieło wyłamywało się z modnej wówczas stylistyki nawiązań do *l'art nègre*, pomimo że inspiracją były tu najprawdopodobniej drewniane łyżki afrykańskie, pochodzące z kolekcji Paula Guillaume’a. Krauss sugerowała, że potencjalnym źródłem inspiracji mogły być również drewniane chochle do ziarna wykonywane przez plemię Dan z Wybrzeża Kości Słoniowej, które postrzegano je jako naczynia lub jamy stanowiące metaforę kobiecego biologizmu.

Na specyficznie plemienną poetykę rzeźby wskazywała również Laurie Wilson, podkreślając, że Giacometti zdecydowanie eksponował w niej trybalny charakter, nawiązując jednocześnie do rzeźbiarskich przedstawień płodności, których przykładem były posążki Wenus z epoki lodowcowej. Źródło inspiracji stanowiła także egipska łyżka z trzonkiem w kształcie kobiety, prezentowana w tym czasie na stałej ekspozycji w Luwrze<sup>42</sup>. Kolejną inspiracją – według Wilson – miały być antropomorficznie ukształtowane łyżki, typowe dla rodzinnego kantonu artysty, często prezentowane w szwajcarskich muzeach, niezwykle podobne do łyżek pochodzących z Wybrzeża Kości Słoniowej; znajdowały się one na wystawie w paryskim Pałacu Trocadéro. Przedstawienie ciała kobiety w formie kojarzącej się z łyżką plemienną pozwala interpretować dzieło Giacomettiego jako nowoczesne przedstawienie bogini płodności, stanowiące jednocześnie przykład modernistycznego eksperymentowania z językiem rzeźby. Giacometti, zdaniem Krauss, skupiając się na kobiecym biologizmie, interpretowanym przez pryzmat formalnej logiki sztuki archaicznej i plemienną, wysunął się jednocześnie na najbardziej skrajne pozycje

41 Laurie Wilson, *Alberto Giacometti...*, dz. cyt., s. 75.

42 Tamże, s. 82.

awangardy<sup>43</sup>. Przekroczył bowiem granice rzeźbiarskich konwencji wytyczone przez eksperymenty kubistów, które traktowane były jako alternatywa klasycznej tradycji. Sześciąt głowy łączy jednak rzeźbę z estetyką kubizmu, natomiast inspirowanie się przez Giacomettiego sztuką plemienną wydaje się być nie tyle przekroczeniem eksperymentów kubistycznych, co raczej sięgnięciem do ich źródeł – przypomnijmy tutaj *Panny z Avignonu* Picassa. Należy przy tym podkreślić, że inspiracje dotyczyły nie tylko sztuki afrykańskiej. Rzeźba Giacomettiego miała także wiele wspólnego – co zauważyła Laurie Wilson – ze sztuką egipską i ludowym rzemiosłem Szwajcarii.

Świadectwem zainteresowania artysty sztuką plemienną są szkice kultowych posązków z Wysp Karolińskich i Markizów datowane na rok 1929, podobnie jak powstała w tym samym czasie ażurowa, najpierw gipsowa, a później odlana w brązie rzeźba zatytułowana *Człowiek* (brąz, wys. 39,9 cm, w zbiorach prywatnych – Ruth i Franka Stantonów, Nowy Jork). Rzeźbiarz zrezygnował w niej z kanonicznego w europejskiej tradycji traktowania rzeźby jako zwartej bryły, zamiast tego zbudował płaską, ażurową strukturę przypominającą kratkę, której centralnym elementem uczynił wertykalną antropomorficzną formę. Rzeźba Giacomettiego, mająca niewątpliwie charakter „pierwotny”, przedstawiała człowieka wprzęgniętego w sensie metaforycznym i dosłownym w konstrukcję geometryczną. Jej forma pozwalała stwierdzić „powinowactwa” z podobnymi rozwiązaniami stosowanymi w rzeźbie plemion zamieszkałych w Zairze i Republice Południowej Afryki<sup>44</sup>. Jednak poza wskazaniem owych „powinowactw” nie podparto ich jakimkolwiek materiałem źródłowym.

W 1929 roku Giacometti związał się towarzysko i ideowo z grupą „banitów” wykluczonych ze środowiska surrealistów przez André Bretona. Byli to artyści i intelektualiści skupieni wokół wydawanego od czerwca 1929 roku pisma „Documents”. Znaleźli się tam między innymi André Masson, Robert Desnos, Antonin Artaud, Michel Leiris i Georges Bataille. Pismo, zasadniczo redagowane przez Bataille’a, zawierało artykuły poświęcone sztuce, a także etnologii, archeologii, okultyzmowi i różnym świadectwom kultury popularnej, takim jak jazz czy filmy wyprodukowane w Hollywood. Leiris w czwartym numerze pisma napisał tekst o twórczości Giacomettiego<sup>45</sup>. Dzięki inspirowaniu się różnego rodzaju obiektami plemiennymi, znanymi głównie z fotografii zamieszczanych w pismach „Documents” i „Cahiers d’art”, Giacometti od-

43 Rosalind Krauss, *No More Play*, dz. cyt., s. 49.

44 Por. reprodukcję w: Rosalind Krauss, *Giacometti*, dz. cyt., s. 526-527.

45 Michel Leiris, *Alberto Giacometti*, przeł. Marek Kędzierski, „Konteksty” 2007, nr 3-4, s. 163 i nast.



chodził coraz częściej od norm ustalonych w tradycji rzeźby europejskiej, na przykład rezygnując z typowego wertykalizmu i kreując przestrzenne formy zakomponowane horyzontalnie.

Zdaniem Rosalind Krauss, najwcześniejszym dziełem tego rodzaju stał się *Projekt przejścia* z lat 1930–1931 (gips, 15,2 × 127 × 43,2 cm, The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthhaus, Zurich) – rzeźba o niezwykle zmysłowej, biologicznej w swojej poetyce formie, pozbawiona postumentu, ułożona bezpośrednio na ziemi. Najprawdopodobniej była projektem rzeźbiarskiego *environment*, które nigdy nie zostało zrealizowane. Dzieło miało być wspomnieniem czasów dzieciństwa, kiedy Giacometti budował ze śniegu bardzo podobne bryły. Według Laurie Wilson rzeźba jest przedstawieniem kobiety od wewnątrz i zewnątrz, leżącej bezpośrednio na ziemi, z tkwiącym w jej wnętrzu elementem fallicznym<sup>46</sup>. Rosalind Krauss, która unika tak dosłownego interpretowania tej niezwyklej rzeźby, jest zdania, że horyzontalny układ i rozbudowana, wielosegmentowa struktura były wzorowane na architekturze i urbanistyce wiosek w Kamerunie, gdzie okrągłe chaty łączono glinianymi ogrodzeniami tworzącymi rozległe systemy, przypominające labirynty o biologicznej poetyce. W przeciwieństwie do matematycznej racjonalności urbanistyki europejskiej, w Kamerunie preferowano otwartość i niezwykle swobodę w kształtowaniu układu wiosek, w efekcie przypominających wspomniane labirynty. Podobnie architektura okrągłych, glinianych chat stanowiła przeciwieństwo sztywnych, prostopadłościennych budowli, typowych w europejskim modelu architektury. Te cechy urbanistyki i architektury Kamerunu Giacometti poznał najprawdopodobniej z ilustrowanego fotografiami artykułu André Gide'a o architekturze afrykańskiej, zamieszczonego w piśmie „Cahiers d'art”<sup>47</sup>. Rzeźba *Projekt przejścia* nie była więc efektem bezpośredniej inspiracji architekturą plemienną, lecz fascynacji różnymi zjawiskami artystycznymi i kulturowymi, żywymi w kręgu paryskiej awangardy. Znamienne wydaje się nadanie tej rzeźbie przez Giacomettiego alternatywnego tytułu, mianowicie *Labirynt*.

Na początku lat trzydziestych w środowisku paryskich artystów mit o Minotaurze i labiryncie był niezwykle popularny, o czym mogą świadczyć między innymi obrazy, grafiki i rysunki Picassa, podobnie jak pismo „Minotaure” wydawane przez Georges'a Batailles'a. Zagadnienia architektury i urba-

46 Laurie Wilson, *Alberto Giacometti's 'Woman with Her Throat Cut': Multiple Meanings and Methodology*, „The Annual of the Psychoanalysis” 1999, vol. XXVI-XXVII, s. 159.

47 André Gide, *Architectures nègres*, „Cahiers d'art” 1927, nr 7-8. Przytaczam za: Rosalind Krauss, *Giacometti*, dz. cyt., s. 519.

nistyki kameruńskich wiosek wpisywały się w pole awangardowych fascynacji w podwójnym sensie – dotyczyły labiryntu i jednocześnie kultur społeczności plemiennych.

Dziełem inspirowanym sztuką plemienną stała się niezwykle zmysłowa, o niewielkich rozmiarach rzeźba z drewna z 1931 roku, zatytułowana *Niemita rzecz* (dł. 48,3 cm, kolekcja prywatna, Nowy Jork). W katalogu nowojorskiej wystawy „*Primitivism*” in *20th Century Art* z 1984 roku jej reprodukcję sugestywnie zestawiono z fotografią drewnianej pałki w kształcie ryby, pochodzącej z Wyspy Wielkanocnej. Taką pałkę artysta najprawdopodobniej znalazł z reprodukcji zamieszczonej w magazynie „*Cahiers d’art*”. Jedno z jego wydań z 1929 roku zostało poświęcone Oceanii i artysta miał je stale w swoim studiu<sup>48</sup>. Rzeźba Giacomettiego urzeka zmysłowością kształtu, jednocześnie swoją dziwnością wykracza poza typowe w Europie wyobrażenie potoczności. Jaka jest różnica między obiektem-rzeźbą Giacomettiego a trybalnym narzędziem do ogłuszania ryb? Claude Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej* pisał o maczudze z drewna cedrowego, leżącej na półce w jego własnej bibliotece, wcześniej służącej Tlingitom z Alaski do zabijania ryb. Maczuga, wyrzeźbiona w kształcie potwora morskiego, z trzonem będącym zarazem ciałem zwierzęcia, miała „udawać” okrutne zwierzę zabijające słabe ofiary. Tlingici, posługując się takimi pałkami, „oszukiwali” ryby, nie chcąc się im narażać. Lévi-Strauss pisał: „wszystko w tym narzędziu, które jest także przepięknym dziełem sztuki, wydaje się strukturalne: zarówno jego symbolika mitologiczna, jak i funkcja praktyczna. Mówiąc dokładniej: wydaje się, że przedmiot, jego funkcja i symbol, nakładają się na siebie, tworząc zamknięty system, w którym nie może zaistnieć żadne zdarzenie”<sup>49</sup>. Co łączy, a co dzieli obiekt Giacomettiego z pałką do zabijania ryb z Wyspy Wielkanocnej lub pałką Tlingitów analizowaną przez Lévi-Straussa? Pałka w kształcie ryby lub potwora morskiego była narzędziem użytecznym, odsyłającym jednocześnie w stronę rzeczywistości mitu, natomiast rzeźba Giacomettiego to wyizolowany z codzienności obiekt, funkcjonujący jedynie w świecie sztuki, służący kontemplacji estetycznej, o otwartym polu znaczeń. Wydaje się, że swoją rzeźbę Giacometti traktował jako narzędzie pozwalające na „dotknięcie” w sposób metaforyczny rzeczywistości mitologicznej, ucieleśnianej przez wspomniane pałki plemienne z Wyspy Wielkanocnej i Alaski. Zwróćmy jednak uwagę,

48 Rosalind Krauss, *Giacometti*, dz. cyt., s. 522.

49 Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 44.

że kluczową rolę w kształtowaniu *oeuvre* Giacomettiego w latach 1929–1930 i później odegrało pismo „Documents”. Rzeźby artysty stanowiły więc próbę „dotknięcia” rzeczywistości pozaludzkiej, jednak inspiracją okazywało się tu pośrednictwo ilustrowanego magazynu.

Przykładem podobnych, dosłownych zapożyczeń rozwiązań formalnych sztuki plemienną stała się rzeźba zatytułowana *Koniec gry* (kolekcja prywatna). Tutaj inspiracje nie ograniczały się tylko do zacytowania jakichś konkretnych form, lecz bardziej na inspirowaniu się ulotną poetyką obiektów trybalnych. W tym wypadku impulsem najprawdopodobniej stał się afrykański drewniany stół do gry ze specjalnymi zagłębieniami na powierzchni. Rzeźba Giacomettiego, już samym tytułem przywołując realność gry, była poziomo ułożoną marmurową planszą z otworami, przypominającą powierzchnię jakiejś planety, na której rzeźbiarz umieścił odlane w brązie ludzkie postaci.

## MAN RAY, KIKI DE MONTPARNASSE I PRYMITYWIZM

Wątek prymitywizmu widoczny jest również w fotografii Man Raya, zwłaszcza w liczącej ponad dwadzieścia fotogramów serii, znanej pod tytułem *Noire et blanche*, która powstała w 1926 roku. Ich bohaterką jest Alice Prin, nazywana Kiki, trzymająca zwykle obok swojej twarzy czarną owalną plemienną maskę – dzieło plemienia Baule z Afryki. Kiki na początku lat dwudziestych uchodziła za swoisty symbol, wręcz „twarz” paryskiej dzielnicy Montparnasse, dlatego nazywano ją Kiki de Montparnasse. Man Ray był z nią kilka lat związany. Najbardziej znana z tej serii jest fotografia opublikowana w maju 1926 roku w paryskim magazynie „Vogue”, poświęconym modzie (fotografia znajduje się w zbiorach nowojorskiego Museum of Modern Art)<sup>50</sup>. Man Ray sfotografował Alice pozującą z głową ułożoną na stole, trzymającą obok swojej twarzy maskę plemienia Baule. Wydaje się, że idea tej fotografii opierała się na przeciwstawieniu białej twarzy Kiki czarnej afrykańskiej masce. Twarz Kiki i maska nie są jednak wobec siebie opozycjami, ponieważ wiele je ze sobą łączy, między innymi to, że zarówno twarz Kiki, jak i maska są perfekcyjnie owalne, podobnie stylizowane, obie rzucają podobne cienie. W feministycznej interpretacji tej fotografii Whitney Chadwick podkreślała, że maska afrykańska została przekształcona w europejski ideał estetyczny, zrównany z europejskim

50 Pierwotny tytuł tej fotografii brzmiał: *Perłowa twarz i hebanowa maska* (*Visage de nacre et masque d'èbène*).

ideałem kobiecej urody<sup>51</sup>. Maską stała się w istocie eleganckim i modnym gadżetem – wypolerowanym, masywnym, pozwalającym na grę z wizerunkiem kobiety, która przez zestawienie z dziełem plemiennym została tutaj przedstawiona jako istota „prymitywna”, irracjonalna i tym samym „Inna” („dzika”). Stała się więc obiektem o charakterze zdecydowanie estetycznym, a tym samym rzeczowym, podobnie jak maska plemienia Baule.

Jak twierdziła Marianna Torgovnick, seria zdjęć Man Raya z Kiki de Montparnasse miała stanowić reminiscencję fotografii autorstwa Alfreda Stieglitz’a, przedstawiających Georgię O’Keeffe<sup>52</sup>, która w 1924 roku została jego żoną. Prymitywizm w fotografii Man Raya wydaje się jednak mieć ścisły związek ze zjawiskiem kultury czasu wolnego, którą symbolizuje Kiki, legenda dzielnicy Montparnasse. Tego rodzaju prymitywizm, powiązany z rodzącą się wtedy kulturą popularną i jednocześnie zjawiskiem bohemy, łączy się również z nowoczesną technologią, której wyznacznikiem staje się fotografia. Wyznacznikiem nowoczesności staje się również moda na *l’art nègre*. Prymitywizm w fotografii Man Raya nie ma więc wiele wspólnego z doświadczeniem „dzikości” egzotycznych, tropikalnych regionów świata. Plemienna maska w jego fotografii zdaje się być jedynie modnym, dekoracyjnym i intrygującym atrybutem czegoś „odległego”, „pierwotnego” i jednocześnie „prymitywnego”. W fotografii Man Raya, dodajmy, spotkały się różne wyznaczniki nowoczesności – moda na *l’art nègre*, nowoczesny świat mody i fotografia jako nowe medium. Man Ray od 1922 roku pracował jako fotograf dla znanego paryskiego projektanta mody Paula Poireta i często wykorzystywał Kiki w charakterze modelki. Dodajmy, że seria zdjęć z czarną maską powstała w rok po pojawieniu się w Paryżu słynnej *Revue Nègre*, w której objawiła się mieszkańcom Paryża Josephine Baker.

### „NADREALNOŚĆ TKWI W SAMEJ REALNOŚCI”

W latach trzydziestych wielu surrealistów było zainteresowanych sztuką trybalną. Znaleźli się wśród nich Joan Miró, Victor Brauner, Paul Klee, Roberto Matta, Wolfgang Paalen i Wilifredo Lam. Wiele obrazów Braunera świadczy o inspiracjach sztuką egipską, prekolumbijską i również plemienną. Jednym z przykładów posiłkowania się tą ostatnią może być obraz *Siła koncentracji*

51 Whitney Chadwick, *Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Ray's Noire et Blanche, w: Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*, ed. by Naomi Sawelson-Gorse, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1998, s. 314.

52 Marianna Torgovnick, *Primitive Passions. Men, Women, and the Quest for Ecstasy*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1997, s. 122-123.

pana F.K. z 1934 roku (150 × 300 cm, zbiory prywatne<sup>53</sup>), w którym do namalowanej farbami postaci brzuchatego mężczyzny zostały dołączone autentyczne malutkie, plastikowe lalki. Źródłem inspiracji mogła być tu rzeźba znajdująca się w British Museum, pochodząca z Rurutu, jednej z Wysp Australskich, przedstawiająca boga A'a<sup>54</sup>, na którego ciele wyrzeźbiono miniaturowe ludzkie postaci. Posągiem z Rurutu fascynowali się Henry Moore i Picasso. Ten ostatni posiadał w swojej pracowni w Cannes kopię rzeźby odlaną w brązie. Poza inspiracją zewnętrznymi, czysto formalnymi rozwiązaniami, jak na przykład wspomnianym umieszczeniem postaci ludzkich na ciele boga, nic więcej dzieła Braunera nie łączyło z figurą boga z Wysp Australskich. W jego twórczości znaleźć można więcej przykładów inspirowania się sztuką trybalną, trudno jednak wskazać konkretne źródła, poza mało zobowiązującymi „pokrewieństwami”.

Artystą, w którego twórczości w katalogu wystawy „Primitivism” in 20th Century Art wskazywano na „powinowactwa” ze sztuką plemienną był Joan Miró<sup>55</sup>. Dotyczy to między innymi jednego z jego najbardziej znanych obrazów, *Karnawału arlekina*, który powstał w latach 1924–1925 (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo). Obraz miał zawierać liczne „powinowactwa” z maskami Eskimosów z Alaski, których formy i barwy uznano za bardzo podobne do niektórych elementów przedstawionych w dziele Miró. W istocie nic jednak ze wskazania tych podobieństw nie wynikało.

Surrealiści nie wytworzyli zwartej idei prymitywizmu. Można raczej wskazać cały splot wyobrażeń, koncepcji, pragnień i marzeń, które złożyły się na wyraźnie widoczny wątek prymitywizmu w ich twórczości. Wątek ten stanowił jedną z dróg prowadzących do postulowanego przez artystów stanu nadrzeczywistości, kojarzonego z doświadczeniem wolności i nieskrępowaną swobodą wyobraźni. André Breton pisał, że „nadrealność tkwi w samej rzeczywistości, nie będąc w stosunku do niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna. I odwrotnie – gdyż forma zawierająca ma być także zawartością”<sup>56</sup>. Doświadczenie jedności nadrealności z rzeczywistością oznaczało również doświadczenie czegoś „pierwotnego”, na podobieństwo doświadczenia człowieka „prymitywnego” lub „pierwotnego”. Czymś niezwykle istotnym w filozofii surrealizmu stawała się wiara we władzę mitu jako czynnika uniwersalnego, określającego myślenie i działanie człowieka. Nawet wytwory materialne społeczności plemien-

53 Reprodukacja: Evan Maurer, *Dada and Surrealism*, dz. cyt., s. 581.

54 Tamże, s. 576-577, 578.

55 Tamże, s. 577.

56 André Breton, *Nadrealizm i malarstwo (1926)*, w: *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 482.

nych artyści zwykli postrzegać właśnie jako przejaw oddziaływania. Tworząc dzieła inspirowane sztuką plemienną, w której rzeczywistość mityczna stanowiła zasadniczy punkt odniesienia, poddawali się w ten sposób mitom, uobecniającym się w ich dziełach. „Drogi królewskie” surrealizmu prowadziły zatem poza przyjęty za oczywisty w kulturze europejskiej model wyobrażenia rzeczywistości. Surrealistom chodziło o całościowe „dotykanie” rzeczywistości, o odnalezienie drogi prowadzącej do doświadczeń najbardziej pierwotnych, do odtworzenia świadomości „prymitywnej”, elementarnej, z której dałoby się wywieść pełną i prawdziwą wiedzę o świecie i człowieku. Breton pisał w *Drugim manifeste*: „Wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jak przeciwstawne”. Dalej poeta dodawał, że „daremna byłoby rzeczą dopatrywać się w działalności surrealistycznej innej pobudki poza nadzieją określenia tego miejsca”<sup>57</sup>. Była to w istocie projekcja niemalże mitycznej jedni, kolejne świadectwo poddania się mitologii, chociaż artyści podważali założenie o istnieniu jednej, uniwersalnej rzeczywistości, pokazując, że może ona mieć różne strony, a tym samym, że nie jest ona ani czymś stałym, ani oczywistym.

Jednym ze źródeł takiego sposobu konceptualizowania rzeczywistości w jakimś stopniu stała się koncepcja *Zwischenreich* Paula Klee, rozwijana na początku lat dwudziestych, w której sztuka zajmowała ważne miejsce. Wpisywała się w surrealistyczną ideę bycia na granicy, pomiędzy tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, świadome i nieświadome oraz światem snu i światem rzeczywistym. Koncepcja *Zwischenreich* po raz pierwszy została zaprezentowana studentom Bauhausu na wykładach (w semestrze zimowym) w roku akademickim 1921–1922. Klee tak opowiadał o niej swojemu koledze Lotharowi Shreyerowi: „często mówię... że my mamy światy, które otworzyły się i nadal się na nas otwierają, światy, które przynależą do natury, lecz nie wszystkie ludzkie istoty mogą w nie wejść: być może mogą to uczynić tylko artyści, lunatycy i ludzie prymitywni”<sup>58</sup>.

57 André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka...*, dz. cyt., s. 125-126.

58 Ulrich Boschoff, *Paul Klee*, Munich 1992. Przytaczam za: Wieland Schmied, *Magic Realities, Dream, Myth, Fiction: from Giorgio de Chirico and Max Ernst to Jannis Kounellis and Katharina Fritsch*, w: *The Age of Modernism. Art in the 20<sup>th</sup> Century*, katalog wystawy, ed. by Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Zeitgesit-Gesellschaft e.V, Berlin and Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1997, s. 430.



## VIII

# PRYMITYWIZM W ŚWIECIE GEOMETRII

Prymitywizm odcisnął swój ślad również w twórczości artystów, których trudno byłoby posądzać o jakikolwiek związek z czymś, co mogłoby uchodzić za prymitywne. Chodzi tutaj o działalność suprematystów, neoplastycystów i purystów oraz artystów związanych z Bauhausem. Twórczość ugrupowań preferujących „nowy”, plastyczny język formalny, którego podstawowym składnikiem były formy geometryczne, zdaniem Roberta Goldwatera uchodziła za szczególnie przykładowy prymitywizm. Prymitywizm „geometryczny” został pominięty na wystawie w MoMA w 1984 roku, a powody tego wydają się być zrozumiałe: nie da się tu wskazać na tytułowe „powinowactwa”. Prymitywizm bowiem bardziej wyrażał się w sposobie myślenia i tym samym konceptualizowania rzeczywistości niż w „prostych” nawiązaniach natury formalno-stylistycznej. Czynnikiem łączącym twórczość wymienionych tu artystów, w znacznym stopniu prowokowaną przez nowoczesność, było nieustanne dążenie do wykraczania poza to, co ona przynosiła. Owo wykraczanie wyrażało się w próbach odnalezienia czegoś, co z ich perspektywy wydawało się czymś „pierwotnym” i tym samym źródłowym. Tęsknota za tak pojmowaną „pierwotnością” różnie się manifestowała.

Według Roberta Goldwatera czynnikiem łączącym twórczość suprematystów, neoplastycystów i purystów było wspólne pragnienie tworzenia sztuki opartej na bardzo prostych założeniach. Jej istotą było redukcjonowanie przedstawionego w dziele świata do najprostszych i zarazem najbardziej elementarnych form, takich jak koło, trójkąt, kwadrat lub prostokąt<sup>1</sup>. Taka redukcja miała jednak służyć wyrażaniu różnych znaczeń mimo zewnętrznego podobieństwa formy. Zakodowane w tych najprostszych figurach sensy nie były wprawdzie inspirowane sztuką trybalną, ale amerykański historyk sztuki

---

1 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1986, s. 171.

postrzegał je jako świadectwo usiłowania sięgania do podobnych wartości, jakich była wyrazem. Geometryczna prostota wydawała się więc niezwykle istotna – nie mając wprawdzie bezpośredniego związku ze sztuką uchodzącą wtedy za „prymitywną”, miałyby wyrażać jednak podobne treści, stanowiąc świadectwo podobnie pojmowanej sfery duchowości. Można jednak mieć wątpliwości i zapytać: na jakiej podstawie Goldwater zakładał owo podobieństwo między duchowością plemienną i nowoczesną? W koncepcjach każdego z wymienionych ugrupowań wywiedzione z geometrii podstawowe elementy języka plastycznego pozwalały na zbudowanie takiego systemu obrazowania, który umożliwiał odejście od dotychczasowych konwencji malarskich. Stanowił zaprzeczenie indywidualizmu – indywidualny smak był tu traktowany jako iluzja. Nie zawierał także arbitralności form zapożyczonych z otaczającej rzeczywistości. Goldwater zwracał uwagę nie tylko na podobieństwa warstwy formalnej systemów obrazowania poszczególnych ugrupowań, lecz również na podobną emocjonalność, jakich – pomimo swojego geometrycznego „zimna” – były one nośnikami<sup>2</sup>. Przypomnijmy w tym momencie, że wspomniane figury geometryczne długo uchodziły w sztuce europejskiej za wyraz najwyższego, czyli Boskiego porządku, a więc świadectwo najwyższej racjonalności. Były tam stale obecne, zwłaszcza w architekturze. Jako wyraz myśli Pitagorejskiej lub później świadectwo połączenia pitagoreizmu z tradycją chrześcijańską, składały się na złożoną strukturę narracyjną, służącą opowiadaniu o „pierwotności”.

## NEOPRYMITYWIZM I SUPREMATYZM

Awangarda rosyjska rozwijała się od około 1908 roku, to jest od momentu wyznaczonego pojawieniem się neoprymitywizmu, znajdując swoją kulminację w konstruktywizmie lat dwudziestych<sup>3</sup>. Około 1910 roku Kazimierz Malewicz zaczął tworzyć neoprymitywistyczne obrazy, w znacznej mierze pod wpływem twórczości braci Burliuków, Michaiła Łarionowa i Natalii Gonczarowej. Ich twórczość wpłynęła nie tylko na Malewicza, lecz również między innymi na Władimira Tatlina i Marca Chagalla.

2 Tamże, s. 164.

3 Magdalena Dabrowski, *The Plastic Revolution: New Concepts of Form, Content, Space and Materials in the Russian Avant-Garde*, w: *The Avant Garde in Russia 1910–1930: New Perspectives*, ed. by Stephanie Barron and Maurice Tuchman, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1980, s. 28 i nast.

Malewicz w swoich neoprymitywistycznych obrazach stosował „nowoczesną” agresję koloru rodem z malarstwa fowistycznego i, rezygnując z tradycyjnej, porenasansowej iluzji przestrzeni, przedstawiał w nich płasko malowane, uproszczone, zredukowane formy – głównie postacie ludzkie. Treść obrazów – posłużmy się tutaj oceną Andrzeja Turowskiego – była raczej prosta, wręcz trywialna<sup>4</sup>. Przedstawiały one na przykład człowieka z workiem, bulwar, kąpiących się, ogrodnika, żniwiarki. Neoprymitywizm był efektem inspirowania się popularnymi ludowymi grafikami (*łubok*), malarstwem ludowym, twórczością dziecięcą, malarstwem ikonowym, łącząc inspiracje tak rozumianą sztuką „prymitywną” z nowoczesnym fowizmem. „Neoprymitywizm był reakcją rodzącą się awangardy rosyjskiej przeciwko wyrafinowaniu sztuki symbolizmu i patetycznej narracji realizmu” – pisał Turowski<sup>5</sup>. Nie był to więc styl, lecz bardziej dyskurs polemiczny. „Słowo *neoprymitywizm* z jednej strony świadczy o naszym punkcie wyjścia, i z drugiej – z jego prefiksem *neo* – przypomina nam również swój udział w malarskiej tradycji naszych czasów” – wyjaśniał teoretyczne założenia neoprymitywizmu malarz Aleksander Szewczenko w 1913 roku<sup>6</sup>. Czytamy w nich na przykład o przeobrażeniu się świata w monstualną, nieustannie poruszającą się maszynę, o idealnie wyprodukowanym mechanicznym człowieku itp. – taka konceptualizacja rzeczywistości może zaskakiwać, zwłaszcza w momencie, kiedy uwzględnimy rolniczy charakter ówczesnej Rosji. Bycie neoprymitywistą, jak wynika z założeń Szewczenki, stanowiło postawę opozycyjną do tej postawy, której wyznacznikiem byłoby poddanie się umechanicznieniu. W jego rozważaniach prymitywną formą sztuki są ikony, naczynia, szyldy, wschodnie tkaniny – „to są świadectwa szczerych wartości i malarskiego piękna”. Była to również sztuka ludowa, której przejawem stały się grafiki ludowe, podobnie jak sztuka Japonii, Chin, Korei, Indo-Persji itd. Punktem wyjścia jest więc to, co prymitywne, lecz nie to było celem. „Nasza sztuka jest wolna i elektryczna – w tym tkwi jej współczesność” – obwieszczał neoprymitywista Szewczenko<sup>7</sup>.

Neoprymitywizm nie miał żadnego związku z plemiennością, lecz jeśli potraktujemy go jako wariant nowoczesnego prymitywizmu – jak to uczynił Robert Goldwater – to możemy w nim dostrzec pewne cechy szczególne.

4 Andrzej Turowski, *Supremus Malewicza*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 43.

5 Tamże.

6 Aleksander Shevchenko, *Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements*, w: *Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism*, ed. by John E. Bowl, Thames and Hudson, London 1988, s. 47.

7 Tamże, s. 45-47.

O ile prymitywizm w sztuce zachodniej miał wyraźnie charakter kolonialny, ponieważ dotyczył wyobrażeń na temat świata społeczności zamieszkujących kolonie, to neoprymitywizm wydawał się mieć również zabarwienie kolonialne, pomimo że był, jak to często podkreślano, czymś „rosyjskim”. Jeśli zgodzimy się, że prymitywizm należałoby postrzegać jako zespoły wyobrażeń, których podstawę stanowiły konceptualizacje na temat własnej rzeczywistości i które miały charakter „ucieczki”, czyli wycofywania się z aktualnie doświadczanej przez artystów własnej rzeczywistości, to w tym momencie przestaje być istotne, czy kierunkiem wycofania się są wyspy Pacyfiku, Afryka, plemięna Ameryka czy Azja. Mogła to być również Syberia lub rosyjska wieś. Zwróćmy uwagę, że wymieniani tu artyści byli mieszkańcami Moskwy bądź Petersburga (od 1914 roku Piotrogradu), praktykującymi typowo mieszczańskie, wakacyjne wyjazdy do letnich domów na wieś. Można więc zauważyć, że neoprymitywizm, jako wytwór kultury miejskiej, a właściwie mieszczańskiej, okazuje się być wyrazem mieszczańskiej fascynacji „prymitywem”. Według Szewczenki „Neoprymitywizm jest głęboko narodowym fenomenem”<sup>8</sup>, co wynikało zapewne z przeświadczenia, że kultura rosyjska w swojej ludowej rodzimoci jest specyficzna i na swój sposób „barbarzyńska”. Neoprymitywizm, jako rodzaj „ucieczki”, wydaje się być czymś w rodzaju początkowego fermentu, pierwszego kroku, który prowadził dalej – ku „uniwersalnej” geometryzacji.

„Powinowactwa” plemienne w awangardowej sztuce rosyjskiej, sprowokowane przez neoprymitywizm, pojawią się w sposób dosyć zawikłany. W 1913 roku Władimir Tatlin odwiedził studio Picassa w Paryżu, gdzie po raz pierwszy zobaczył wiszące na ścianach reliefy kubistyczne – budowane z drewna, metalu i kartonu, inspirowane „prymitywnymi” maskami afrykańskimi – które wywarły na nim bardzo silne wrażenie. John Golding oceniał jako jeden z cudów ery nowoczesnej to, że artefakt plemienny, nazywany „prymitywnym” – co miało wymowę dodatnio wartościującą – mógł pośrednio przyczynić się do narodzin konstruktywizmu rosyjskiego, jednego z najbardziej zaangażowanych w sferę technologii ruchu artystycznego w całym XX wieku<sup>9</sup>. Tatlin w istocie źle zinterpretował intencje Picassa, który opierając się na zasadzie *mimesis* i tym samym traktując swoje reliefy jako dzieła „realistyczne”, usiłował jedynie przeobrazić dotychczasowy język sztuki. Rosyjski artysta natomiast postrzegał je jako wyspekulowane,

8 Tamże, s. 48.

9 John Golding, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2000, s. 64.

oderwane od postrzeganej zmysłowo rzeczywistości abstrakcje. Tatlin pokazał swoją własną serię „malarskich reliefów” już na początku 1915 roku, na wystawie *Tramwaj V*. Były one opozycyjnymi dziełami do ówczesnych dzieł Malewicza, lecz to właśnie one skłoniły Polaka do przysłowiowego skoku w nieznaną. Na otoczonej legendą wystawie zatytułowanej *Ostatnia futurystyczna wystawa obrazów: 0.10*, mającej konkurować z prezentacją konstruktywistycznych dzieł Tatlina, znalazło się trzydzieści dziewięć obrazów Malewicza. W sumie zaprezentowano na niej sto pięćdziesiąt dzieł czternastu artystów i połączono je wspólnym hasłem suprematyzmu, czyli „nowego malarskiego realizmu”. Wystawa została zorganizowana w galerii Nadzieży Dobychiny w grudniu 1915 roku, w kamienicy niedaleko Pałacu Zimowego. Z okien galerii zwiedzający mogli dostrzec bogato zdobione pałace Piotrogradu, okazałe drzewa i ozdobne ogrodzenie Letniego Ogrodu, którego estetyka była całkowitym przeciwieństwem oglądanych w galerii obrazów i szkiców, przedstawiających barwne geometryczne struktury. W osobnej sali, oddzielonej korytarzem, znalazła się ekspozycja dzieł Tatlina, co miało wyraźnie konfrontacyjny charakter. Jego „reliefy narożne” stały się prefiguracją lub być może tylko czymś równoległym wobec tego, co zaczęło się pojawiać w twórczości Malewicza w końcu 1915 i na początku 1916 roku<sup>10</sup>. *Czarny czworokąt*, później nazwany *Czarnym kwadratem na białym tle*, na *Ostatniej futurystycznej wystawie obrazów: 0.10* został pokazany w narożniku sali, tak jak święty obraz w prawosławiu lub też, dodajmy, jak reliefy narożne Tatlina. Po śmierci Malewicza obraz zawieszono nad jego trumną niczym ikonę, później umieszczono go na masce ciężarówki, którą wieziono ciało Malewicza już w Moskwie do krematorium. Dodajmy jeszcze, że wystawa obrazów Malewicza, jaką urządzono w Hotelu „Polonia” w Warszawie w 1927 roku, nosiła wyraźne cechy ikonostasu.

*Czarny kwadrat* stał się ikoną suprematyzmu, który, jak wynika z tekstów Malewicza, nie jest jednak ideą jednoznaczną. Zgodnie z założeniami artysty suprematyzm miał być najwyższym etapem w rozwoju sztuki, jak również stanem najwyższego rozwoju człowieka i rzeczywistości, w jakiej miałby on żyć. Byłby to stan całkowitej pełni, jedni, doskonałości, absolutu. Dodajmy, że w jakimś sensie miał to być również stan „pierwotny”, co może dowodzić eklektyzmu założeń Malewicza. „Suprematyzm jest odnalezioną sztuką czystą, która w ciągu wieków została tak przykryta przez «przedmioty», że stała się

---

10 Tamże.

niewidoczna”<sup>11</sup>, pisał artysta w rozprawie *Świat bezprzedmiotowy*. Malarstwo wielkich dawnych mistrzów, między innymi Rembrandta, Rubensa, Rafaela w oczach odbiorców – krytyki i zwykłej publiczności – zrosło się całkowicie z niezliczoną liczbą przedmiotów, które ci artyści namalowali i one „zasłaniają” prawdziwą wartość ich malarstwa. „Podziwiana jest wyłącznie wirtuozeria w przedstawianiu materialnych rzeczy”<sup>12</sup> – stwierdzał Malewicz. Czymś przeciwnym miał być *Czarny kwadrat na białym tle*, który, jak zastrzegął artysta, publiczności wydaje się czymś pozbawionym treści, ponieważ ona nie może w nim odnaleźć przedmiotów. „Kwadrat suprematysty i wywiedzione z niego formy można przyrównać do prymitywnych kresek (rysunków) pracłowieka, których kompozycja nie jest ornamentem, lecz ukazuje odczucie rytmu” – pisał Malewicz<sup>13</sup>.

W programowym tekście towarzyszącym wystawie *0.10*, zatytułowanym *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, Malewicz nawet nie wspomina o reliefach Tatlina ani o sztuce plemiennej jako ewentualnym źródle swoich inspiracji<sup>14</sup>. Problem sztuki „dzikiej” pojawia się jednak w części zatytułowanej *Sztuka dzikich i jej zasady*, w której artysta przeciwstawia akademizmowi sztukę uwolnioną od form natury. Pisząc o sztuce „dzikiej” stwierdzał, że stała się ona początkiem poddaństwa formom przyrody i odtąd cały wysiłek artysty był już nastawiony na odtwarzanie jej form. Zbliżenie się do oblicza natury – chodziło o prymitywny „rysunek dzikusa” – miało zapoczątkować sztukę syntetyczną, czyli sztukę naśladownictwa. Artysta kreśli dosyć osobliwą wizję ewolucji w sztuce – jej początkiem miałyby być prymitywne, nieporadne formy, kreowane bez żadnych umiejętności technicznych, a tam gdzie nie ma techniki, nie ma też sztuki. „Przeto nie można uważać obrazu dzikusa za sztukę” – oceniał Malewicz<sup>15</sup>. „Dziki” swoją świadomością coraz bardziej ogarnia naturę, ale jest ona ukierunkowana w stronę poznawania twórczej natury, ale nie sztuki. Na takim szkielecie miałyby zostać zawieszona sztuka późniejsza, by w starożytności i renesansie osiągnąć stan całkowitego rozkwitu. Swoistą nowością byłoby w niej przedstawianie człowieka w całej jego pełni – zarówno w formie zewnętrznej, jak i wewnętrznej,

11 Kazimierz Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 72.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 74.

14 Kazimierz Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, przeł. Elżbieta Feliksiak, w: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, wyb. i oprac. Andrzej Turowski, Universitas, Kraków 1998.

15 Tamże, s. 155.



ale pomimo swego mistrzostwa nie była ona w stanie rozwinąć idei dzikiego i ukazać zwierciadlane odbicie natury na płótnie. Zdaniem Malewicza, błędne jest założenie, że te dwie epoki są największym rozkwitem sztuki. Dzisiaj sytuacja się zmieniła – młodzi latają samolotami, ale zachwycają się sztuką epoki Tycjanów i Neronów. Oto powód, dla którego nie rozumiano realistów, impresjonistów, kubizmu, futuryzmu i suprematyzmu. Sztuka naturalistyczna to sztuka dzikusa – chodzi w niej o oddanie naoczności form. Malewicz przeciwstawiał takiej sztuce XIX-wieczny realizm. Malarstwo akademickie ograniczało „wolę twórczą”, która u „dzikiego” pojawia się zaledwie w zarodku. „Akademiccy realiści to ostatni potomkowie dzikusa” – stwierdzał<sup>16</sup>.

W tym samym 1915 roku, w którym artysta opublikował *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, Iwan Klun – wyraźnie pod wpływem idei Malewicza – napisał wymownie zatytułowany tekst: *Prymitywi dwudziestego wieku*<sup>17</sup>. Artysta stwierdzał w nim, że w XX wieku wyczerpały się dotychczas obowiązujące zasady sztuki hellenistycznej, co oznacza narodziny sztuki opartej na całkowicie innych podstawach. „My poszerzamy i pogłębiaamy koncepcję konkretyzacji rzeczywistości” – obwieszczał. „Ani nie chcemy powrotu do *łuboku*, do starych prymitywów lub udawania bliskości z analfabetyzmem; przed nami w całej swojej okazałości pojawiło się wielkie zadanie tworzenia form z niczego. Po zaakceptowaniu linii prostej jako punktu wyjścia, my doszliśmy do idealnie prostych form: prostych i okrągłych płaszczyzn (dźwięków i liter w słowach). Głębia i złożoność naszych zadań również dyktuje prostotę formy”. Klun obwieszczał: „my stoimy na granicy nowej ery, nowych idei; w naszych dziełach nie ma już żadnej znanej cechy”. Następnie oświadczał: „my jesteśmy prymitywami dwudziestego wieku”<sup>18</sup>.

W wydanej w ramach biblioteki Bauhausu w 1927 roku rozprawie, zatytułowanej *Świat bezprzedmiotowy*, Malewicz pisał o „stanie prymitywizmu”, który miał oznaczać naśladowanie natury. Zastanawiał się nad nim w kontekście rozważań o środowisku i jego wpływie na artystę: „Gdyby na przykład przeniosło się na prowincję futurystę, kubistę lub suprematystę i odizolowało go od miasta, powoli, pod wpływem nowego otoczenia, wymknąłby się spod działania właściwego dlań elementu dodatkowego i popadłby w stan prymi-

16 Tamże, s. 161.

17 Ivan Klyun, *Primitives of the Twentieth Century, 1915*, w: *Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, ed. by John E. Bowlt, Thames and Hudson, London 1988, s. 136–138.

18 Tamże, s. 138.

tywizmu (naśladowania natury)<sup>19</sup>. Z dalszych słów Malewicza wynika, że stan prymitywizmu oznaczałby w przypadku malarza futurysty, kubisty lub suprematysty cofnięcie się do poziomu malowania „fajnych landszaftów”, co świadczyłoby o tym, że tacy poddający się „urodzie” wiejskiego pejzażu malarze „dotąd jeszcze nie wrosli w miejską cywilizację stali, w nową naturę człowieka”<sup>20</sup>. Z kolejnych uwag wynika, że sztuka nowoczesna, której wyrazem jest futuryzm, kubizm i suprematyzm, to sztuka miasta, czyli sztuka „przemysłowej pracy”. Forma nowoczesnego dzieła, jego zdaniem, jest niezależna od pogody i pór roku, ponieważ jest ona „wyrazem rytmu naszych czasów”. Malewicz zamieszcza w swojej rozprawie fotografie lotnicze wraz z fotografiami samolotów<sup>21</sup>, które miały ilustrować „otoczenie (rzeczywistość) inspirujące suprematystę”. Samolot stanowił szczególnie obciążony w sensie semantycznym wynalazek, ponieważ egzemplifikował realizację odwiecznych marzeń człowieka o lataniu, uchodząc dzięki temu za synonim nowoczesności.

Zjawisko prymitywizmu pojawiło się w sztuce rosyjskiej również w obszarach o bardziej użytecznym charakterze niż malarstwo. Jared Ash analizował w swoim tekście problem projektowania książki, traktując go jako ramę, w której można przyglądać się zjawisku prymitywizmu w sztuce rosyjskiej<sup>22</sup>. Projektowaniem książek zajmował się Kazimierz Malewicz, jak również Michaił Łarionow, Natalia Gonczarowa i Olga Rozanowa. Projektując je i tworząc do nich ilustracje wspomniani artyści łączyli w sposób niezwykle oryginalny inspiracje sztuką „prymitywną” z nowoczesną estetyką, realizując w ten sposób podstawowe założenia i cele zawarte w pisanych przez siebie manifestach i oświadczeniach o charakterze programowym. Jared Ash słowo „prymitywny” rozumiał bardzo szeroko. Źródłem „prymitywnych” inspiracji były więc starorusyjskie iluminowane manuskrypty, miniatury, rzeźba w drewnie, ikony, ręcznie kolorowane drzeworyty, scytyjska i jeszcze przedchrześcijańska sztuka ludów azjatyckich zamieszkujących północną Rosję, sztuka ludowa (*łubok*), zabawki, szyldy sklepowe, hafty ludowe i dzieła „nowoczesnych prymitywów” – czyli dzieci i artystów samouków. Inspiracją stawała się również sztuka nomadycznych plemion Syberii i centralnej Azji. Tak pojmowany prymitywizm – czyli inspiracje sztuką „prymitywną” – miał być „mieczem”, jak

19 Kazimierz Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, dz. cyt., s. 59.

20 Tamże, s. 60.

21 Tamże, s. 22-23.

22 Jared Ash, *Primitivism in Russian Futurist Book Design 1910–1914*, w: *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*, ed. by Deborah Wye, Margit Rowell, Museum of Modern Art, New York 2002, s. 33 i nast.

to określił David Burliuk, „który rozbijał łańcuchy konwencjonalnego akademizmu”<sup>23</sup>. Szamańskie, rytualne i dekorowane obiekty nomadycznych ludów wędrujących wzdłuż Syberii i centralnej Azji dostarczały zafascynowanym futurystycznymi ideami artystom inspirujących przykładów sztuki „trybalnej”. Słynna etnograficzna kolekcja księcia Hilariona Woroncowa-Daszkowa w Moskwie, będącego przez jakiś czas carskim namiestnikiem na rosyjskim Kaukazie, stanowiła wyjątkowy zbiór kostiumów szamańskich, rytualnych obiektów i dokumentalnych materiałów, traktowanych przez artystów jako repozytorium niezwykle interesujących „prymitywnych” form plastycznych. Rysunki, zwłaszcza Mikołaja Kulbina i Łarionowa, przygotowywane przez nich jako ilustracje do książek, świadczą o zapożyczeniach wielu symboli i stylistycznych rozwiązań, których źródłem była dekoracja „prymitywnych” przedmiotów o różnym przeznaczeniu, przede wszystkim końskiej uprzęży i szamańskich bębnów, znajdujących się w kolekcji Daszkowa.

W „Pierwszym magazynie rosyjskich futurystów” z 1914 roku, opracowanym przez braci Dawida i Władimira Burliuków, Aleksandrę Exeter i Wassily Kamieński’ego znajdujemy ilustracje o estetyce stanowiącej wyraźne nawiązanie do świata ludowych przedstawień – znanych z drzeworytów ludowych i *łuboka*. Tradycyjność tych ilustracji pozostaje w jawnej sprzeczności z antytradycjonalistycznym i technicznym nastawieniem włoskich futurystów. Na zakończenie można jeszcze zauważyć, że o ile prymitywizm w zachodniej Europie manifestował się głównie w malarstwie, rzeźbie czy grafice, o tyle w Rosji zaistniał równolegle na polu poezji i literatury.

## PRYMITYWIZM, NEOPLASTYCYZM I PURYZM

Według Theo van Doesburga geometryzacja warstwy formalnej dzieła sztuki stanowiła naturalną konsekwencję ewolucji, prowadzącej ku abstrakcji i uniwersalizmowi wyrażającemu się w idei kolektywizacji stylistyki, jaką posługiwał się artysta. W przypadku Pieta Mondriana, pozostającego pod silnym wpływem wiedzy ezoterycznej, do uświadomienia „sekretnej siły” geometrii przyczyniły się koncepcje okultystyczne. Artysta w swoich tekstach wielokrotnie podkreślał abstrakcyjny charakter rzeczywistości, w jakiej żył człowiek ery nowoczesnej, coraz bardziej odległej od natury. Mistycyzm Mon-

23 David Burljuk, *Die Wilden Rußlands*, w: *Der Blaue Reiter*, hrsg. Wassily Kandinsky, Franz Marc, R. Piper & Co. Verlag, München 1967, s. 41.

driana, podobnie jak to miało miejsce w twórczości suprematystów, opierał się na poszukiwaniu uniwersalnych fundamentów i znajdował ujście w szczególnie „prostych” zasadach wizualnej ekspresji, polegających na procesie eliminacji, oczyszczania i redukcji świata przedstawionego w obrazie. Sztuka, jako czysta reprezentacja ludzkiego umysłu, wyrażać się miała w „rekonstrukcji relacji kosmicznych”, a więc w estetycznych, oczyszczonych, abstrakcyjnych formach, w prostych liniach i czystych, przez to „pierwotnych” barwach – żółtej (odpowiednika pionu), błękitnej (odpowiednika poziomu) i czerwonej (łączącej i równoważącej cechy pozostałych). Ograniczenie kolorystyki obrazu do schematu złożonego z trzech podstawowych barw, wyeliminowanie linii krzywych i skoncentrowanie się na równowadze linii horyzontalnych („żeńskich”) i wertykalnych („męskich”), pozwalało na kreowanie obrazów będących „najczystsą reprezentacją uniwersalności, harmonii i jedności”<sup>24</sup>. Sztuka w ujęciu Mondriana stawała się substytutem religii, rodzajem drogi prowadzącej do nowej, abstrakcyjnej nadrzeczywistości.

Robert Goldwater podkreślał, że w programach neoplastycystów i purystów czymś niezwykle ważnym było eksponowanie obiektywizmu artysty. Stanowiło to konsekwencję założenia o istnieniu kolektywnego odbiorcy sztuki, tworzącego jedno ciało, do którego adresowano dzieła oparte prawie wyłącznie na wspomnianym eliminowaniu i redukowaniu przedstawionego świata do elementarnych form geometrycznych. Kojarzone na ogół ze sferą technologii, okazywały się czymś całkowicie obcym nie tylko twórcom reprezentującym starsze pokolenia, lecz przede wszystkim owemu odbiorcy kolektywnemu, który wcale nie był kolektywny. Celem neoplastycyzmu było wykroczenie poza to, co przedstawiał obraz – dzieło sztuki odsyłało zatem do tego, co znajdowało się poza nim. Te proste formy wykorzystywane do budowy obrazu, zdaniem Goldwatera, wybrane pod silnym wpływem teorii orientalnych – amerykański historyk sztuki nie wyjaśniał, co miał tu na myśli, ale można domyślać się, że chodziło mu o teozofię – pozwalały na przekroczenie widzialnego<sup>25</sup>. Stawały się świadectwem obecności świata pozaludzkiego. Jednocześnie artyści traktowali je jako powszechne i wieczne. Według Goldwatera oparcie się na tego rodzaju elementach, znamionujących rozmyślnie ograniczenie dotychczasowego bogactwa świata przedstawionego w dziele sztuki, pozwala postrzegać neoplastycyzm jako ideę „prymitywizującą”<sup>26</sup>.

24 Piet Mondrian, *Natural Reality and Abstract Reality*, w: *Manifesto. A Century of isms*, ed. by Mary Ann Cews, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, and London 2001, s. 430.

25 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, dz. cyt., s. 170.

26 Tamże, s. 167-168.

W podobnym kierunku podążali francuscy puryści, którzy niczym średniowieczni teolodzy ze szkoły w Chartres usiłowali dostrzec istic pitagorejski ład świata, najdoskonalej przejawiający się w formach „czystych”, „pierwotnych”, czyli geometrycznych. W sensie formalnym język plastyczny, jakim posługiwali się Amédée Ozenfant i Charles-Édouard Jeanneret, nie odbiegał tak bardzo od języka Malewicza, Mondriana czy, na przykład, Władimira Tatlina lub Aleksandra Rodczenki. Obaj twórcy – Ozenfant i Jeanneret – w swoich wyjaśnieniach celów puryzmu podkreślali, że jego istotą jest budowanie porządku, którego wyraz stanowi organizacja „pierwotnych form i kolorów, które mają standardowe właściwości (standardowe właściwości, które umożliwiają tworzenie zdolnego do transmisji plastycznego języka)”<sup>27</sup>. Jeanneret i Ozenfant podstawę swojej idei artystycznej wywodzili z Platonskiego założenia o realności „form idealnych”, istniejących niezależnie od wszelkich warunkowań świata fizycznego. Formy te stanowiły uniwersalną zasadę obecną we wszelkich wyrazach każdej kultury. Obaj twórcy określali je jako „elementy pierwotne”, a zawierały się one w podstawowych formach geometrycznych, takich jak koło, trójkąt i kwadrat, a także w ich trójwymiarowych ekwiwalentach – kuli, piramidzie i sześcianie. Każdy „element pierwotny”, taki jak sześcian czy kula, zgodnie z argumentacją artystów, mógł egzystować jedynie dzięki przeszczepieniu go we „wtórne” rezonacje, których świadectwem mogły być między innymi kształty cegły lub piłki. Niechęć do dekoracji ilustrowano w piśmie „L'Esprit Nouveau” odpowiednim zestawem reprodukcji – rzeźby murzyńskiej, rzeźby egipskiej, Partenonu, budowli starożytnego Rzymu, obrazów Giotta, Chardina, Corota, Cézanne’a i wczesnych kubistów<sup>28</sup>.

Idee przebudowy codziennej ikonosfery w założeniach suprematystów, purystów i neoplastycystów w istocie były próbami przemodelowania kultury w imię sztuki i jednocześnie w imię szczęścia zwykłego, „przeciętnego” człowieka. Ów przebudowany świat miał stać się w mitologiczny wręcz sposób pojętą jednią, miał być czymś całościowym, zespolonym jedną naczelną ideą duchowości, której plastycznym wyrazem stawały się kwadrat, koło, trójkąt itd. W takim ujednoliconym, zgeometryzowanym świecie nie było miejsca na antagonizmy, ponieważ dwie opozycje, rozdzielone w nowoczesnej rzeczywistości – technika i duchowość – w jedni postulowanej przez

27 Charles-Édouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, *Purism*, w: *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, ed by. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, Malden (USA) – Oxford (UK) 2003, s. 242.

28 Przytaczam za: Maria Kossakowska, *Teoria awangardy francuskiej: puryzm i jego twórcy*, Ossolineum, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1980, s. 56.

artystów emocjonalnie odczuwających estetykę geometrii, miały być ze sobą połączone.

## **BAUHAUS: „TRYBALIZM” W FOTOGRAFII I „AFRYKAŃSKIE KRZESŁO” MARCELA BREUERA**

Świadectwa awangardowego prymitywizmu odnajdziemy również w realizacjach powstałych w Bauhausie. Walter Gropius jasno określał idee uczelni, których ostatecznym celem była estetyzacja codzienności w duchu nowoczesnym, czego dobitnym wyrazem mógłby być „styl międzynarodowy” w architekturze. W obrębie dzieł, które powstały w Bauhausie, znajdziemy jednak interesujące przykłady prymitywizmu. Wśród nich niewątpliwie należy wymienić fotografie Theodore’a Luxa Feningera, tworzone w czasie jego studiów w Dessau w końcu lat dwudziestych. Znajdziemy w nich martwe natury z maskami afrykańskimi, w których wyraźnie widać piętno paryskiej mody na *l’art nègre*, lecz jednocześnie czystość formy i eksponowanie świetlnych kontrastów staje się wyznacznikiem wykrystalizowanej w połowie lat dwudziestych specyficznej estetyki Bauhausu.

Jednym z przykładów prymitywizmu jest również „afrykańskie krzesło” Marcela Breuera z 1921 roku – a więc jeszcze w okresie weimarskim, kiedy geometryczny „styl Bauhausu” nie został skodyfikowany – przy współpracy Gunty Stözl, stanowiące dowód siły oddziaływania ekspresjonistycznych idei Johanna Ittena. Jest ono najwcześniejszym zachowanym meblem studenckim, jaki powstał w Bauhausie<sup>29</sup>, było to również pierwsze dzieło Marcela Breuera. Zbudowane z „surowo” wystruganych i następnie pomalowanych elementów z drewna dębowego i wiśniowego, z krzyżującymi się u góry łukowato wygiętymi częściami oparcia, było wyraźnie stylizowane na tron, na którym w założeniu miał zasiadać dyrektor Bauhausu. „Plemienny” charakter mebla Breuera wyznaczała nie tylko forma i surowość materiału, lecz również „afrykańska”, o żywej kolorystyce plecionka siedziska i oparcia, wykonana techniką gobelinu przez Guntę Stözl. Charakter tego krzesła był efektem inspiracji, jak wskazywało jego nazwanie, pierwowzorami trybalnymi. Biorąc pod uwagę

29 Christopher Wilk, *Marcel Breuer and Gunta Stözl „African” Chair. 1912*, w: *Bauhaus 1919–1933: Workshop for Modernity*, katalog wystawy, Museum of Modern Art, New York 2010, s. 100-103.



awangardowe sympatie profesorów i studentów Bauhausu, ich związki z artystami między innymi z kręgu «Die Brücke», którzy wykonywali tego rodzaju meble do swoich pracowni, inspirując się wystawionymi w muzeach artefaktami plemiennymi, „afrykańskie krzesło” nie powinno wydawać się czymś zaskakującym. Trzeba również dodać, że w Bauhausie znano „afrykańskie” eksperymenty Picassa i jego kręgu. „Afrykańskie krzesło” niewątpliwie jest świadectwem zainteresowania „autentycznością” etnograficznej sztuki i rzemiosła, co miało przy tym zdecydowanie ideowy, antyburżuazyjny charakter.

Plecionka w „krześle afrykańskim” staje się prefiguracją późniejszych rozwiązań stosowanych przez Breuera, dzisiaj uchodzących za rzecz powszechną. Jego krzesło stanowiło zapowiedź projektów, w których używał on metalowych rurek jako elementów konstrukcyjnych, z którymi łączył wykonane ze skóry siedziska i oparcia<sup>30</sup>. Projekt „afrykańskiego krzesła” prowadził więc do tak znanych realizacji Breuera, jak jego słynny fotel *Wassily* i seria mebli z giętych rurek, produkowanych później przez firmę Bracia Thonet, w których, zwłaszcza w krzesłach, stale w charakterze siedziska stosowana była naturalna plecionka z trzciny.

Zwykle wymienia się trzy zasadnicze źródła w rozwoju awangardowych mebli z rur stalowych. Są to XIX-wieczne metalowe meble do ogrodów, parków, tarasów kawiarnianych, a zwłaszcza te najprostsze i najtańsze: do szkół, szpitali i fabryk. Poprzednikiem mebli z rur były również meble z drewna giętego. Kolejne źródło inspiracji stanowiła estetyka wypracowana przez holenderską grupę De Stijl. Pewną rolę odegrało tu również „afrykańskie krzesło” Marcela Breuera, o czym na ogół się nie wspomina.

---

30 Christian Wolsdorff, *Bauhaus and Furniture*, w: *Bauhaus-möbel. Eine legende wird besichtigt. Bauhaus furniture. A Legend Revived*, katalog wystawy, ed. by Christian Wolsdorff, Bauhaus-Archiv, Berlin 2002, s. 19.

## IX

# PRYMITYWIZM W RZEŹBIE AWANGARDOWEJ

Herbert Read wskazywał w swoim klasycznym już opracowaniu rzeźby nowoczesnej, że zjawisko prymitywizmu pojawiło się w niej jako efekt wcześniejszego zainteresowania się sztuką pozaeuropejską van Gogha i Gauguina<sup>1</sup>. W twórczości wszystkich rzeźbiarzy związanych z ruchem awangardy znajdziemy świadectwa prymitywizmu. Można tu wymienić Alexandra Archipenkę, Hansa Arpa, Ernsta Barlacha, Constantina Brâncusiego, Nauma Gabo, Pabla Gargallo, Henri Gaudier-Brzeska, Julio Gonzalesa, Juana Grisa, Henri Laurensa, Jacquesa Lipchitza, Amadeo Modiglianiego, Henry'ego Moore'a, Ossipa Zadkine'a. Celem inspiracji sztuką plemienną była najczęściej, jak pisał Read, chęć powrotu do „prymitywnego” stanu umysłu, poszukiwanie prostoty („tak pięknej, jak dzieła Milleta”), zauroczenie odległością tej sztuki – w sensie kulturowym, geograficznym i każdym innym – jej tajemniczością i jej złożonością. Brytyjski historyk sztuki podkreślał, że celem nie była tutaj imitacja, lecz zazwyczaj asymilacja pewnych rozwiązań i regeneracja rzeźby europejskiej<sup>2</sup>.

Problem prymitywizmu w rzeźbie został po raz pierwszy zaprezentowany na wystawie, którą zorganizował Alan G. Wilkinson w Art Gallery of Ontario w Toronto w 1981 roku, zatytułowanej *Gauguin to Moore: primitivism in Modern Sculpture*. Prymitywizm został również opracowany – podkreślmy jednak, że głównie w płaszczyźnie formalnych inspiracji bądź „powinowactw” – w katalogu jego autorstwa, towarzyszącym wystawie<sup>3</sup>. W Art Gallery of Ontario zaprezentowano wtedy, między innymi, dzieła Gauguina, Brâncusie-

- 
- 1 Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London 1964, s. 50.
  - 2 Tamże, s. 52-54.
  - 3 Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore: primitivism in modern sculpture*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981.

go, Lipchitza, Picassa, a ponadto Matisse'a, Giacomettiego i Moore'a. Na wystawie, co zarzucała Wilkinsonowi jedna z recenzentek, zabrakło jednak dzieł plemiennych, których obecność mogłaby pokazać, w jaki sposób inspirowały one artystów europejskich<sup>4</sup>. Można zauważyć, że wystawa w Toronto w jakimś stopniu stała się prefiguracją nowojorskiej wystawy w 1984 roku i nie był to przypadek, że w katalogu, jaki jej towarzyszył, zamieszczono aż dwa teksty o rzeźbie autorstwa Wilkinsona. Ani na wystawie zorganizowanej przez siebie w Toronto, ani w katalogu wystawy kanadyjski badacz nie ujął wszystkich rzeźbiarzy, w których twórczości można doszukać się zjawiska prymitywizmu. Podobnie nie zrobił tego William Rubin. Trzeba również podkreślić, że prymitywizm w awangardowej rzeźbie został opracowany głównie w płaszczyźnie formalno-stylistycznych związków – rzeczywistych lub tylko domniemyanych.

Niniejsza część została poświęcona twórczości tych rzeźbiarzy, którą trudno jest jednoznacznie przypisać do tego, co działo się w kręgu poszczególnych grup awangardowych. Ujęci tu rzeźbiarze na ogół pracowali w samotności, co skłania do poświęcenia im oddzielnej części w książce. Problem rzeźbiarskiego prymitywizmu potraktowano z konieczności wybiórczo, ujmując tylko najbardziej reprezentatywne zjawiska. Wszystko wskazuje na to, że prymitywizm w awangardowej rzeźbie może stać się materiałem na oddzielną książkę.

## „AFRYKAŃSKOŚĆ” RZEŻBY CONSTANTINA BRĂNCUSIEGO

Artystą, którego twórczość nie daje się jednoznacznie powiązać z jakimś jednym nurtem sztuki awangardowej, był Constantin Brăncusi, związany ze środowiskiem paryskiej awangardy, zarówno tej literackiej, jak i artystycznej. Przyjaźnił się z Modiglianem, Picassem, Grisem, znana jest jego wieloletnia przyjaźń z Duchampem. Prymitywizm w rzeźbie Constantina Brăncusiego wyrażał się w kilku płaszczyznach. Jedną z nich były inspiracje sztuką plemienną, przede wszystkim afrykańską, inną fascynacja ludowością rumuńską. Jeszcze inna dotyczyła wykorzystywania szczególnie obciążonych w sensie semantycznym form, stanowiących podstawę kompozycyjną jego rzeźb, takich jak: prostopadłościan, cylinder, kula czy forma jaja. Ważną rolę w twórczości artysty odgrywała „prawda” materiału, której wyrazem mógł być błysk

4 Nancy Baele, *Major new show at Toronto Gallery. Beneath the skin of primitivism*; i teźże, *Lack of primitives ago flaw*, „The Citizen”, Saturday, November 7, 1981, Ottawa, s. 29 i 32.

wypolerowanego złota, brązu, połysk marmuru lub alabastru, chropowatość granitu czy surowość drewna. Wszystko wpisywało się w swoistą mitologię „pierwotności”.

Sidney Geist, monografista twórczości Brăncusiego, w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy „Primitivism” in 20th Century Art zauważał, że prymitywizm można dostrzec już w dziełach artysty, które powstały w latach 1907–1908<sup>5</sup>. Badacz zwracał uwagę zwłaszcza na rzeźby kamienne: *Głowę dziewczyny* (zaginiona) pochodzącą z końca 1907 roku i słynny *Pocałunek* (wys. 28 cm, Muzeul de Artă, Craiova, Rumunia) z przełomu lat 1907 i 1908. Obie rzeźby powstały pod wpływem inspiracji twórczością Gauguina, po wizycie Brăncusiego na retrospektywnej wystawie artysty, zorganizowanej w ramach Salonu Jesiennego w Paryżu w październiku i listopadzie 1906 roku. Tam miał on zobaczyć prymitywizujące rzeźby w drewnie i kamieniu Gauguina, które tak silnie oddziaływały na generację młodszych artystów, zwłaszcza Matisse’a, Deraina i Picassa. Prymitywizm we wczesnej twórczości Brăncusiego, widoczny w jego dwóch wspomnianych rzeźbach, był w istocie wypadkową inspiracji układających się w następujący ciąg: rzeźbami trybalnymi z wysp Polinezji inspirował się Gauguin, jego rzeźbami z kolei Picasso, czego przykładem stała się przywołana już wcześniej *Stojąca postać* z 1907 roku. Następnie dziełem Picassa inspirował się André Derain, który w tym samym roku tworzył w bloku wapienia pracę zatytułowaną *Przykucnięta postać*. Nią z kolei miał się inspirować Brăncusi, rzeźbiąc swój *Pocałunek*. Oba dzieła, *Przykucnięta postać* Deraina i *Pocałunek* Brăncusiego, są do siebie niezwykle podobne – powstały w prostopadłościennych blokach wapienia, mają zbliżoną wielkość i symetryczną kompozycję, łączy je również fakt, iż obie są przedstawieniem aktów i mają wspólny motyw, jakim są splecione ręce. Brăncusi najprawdopodobniej zobaczył rzeźbę Deraina jesienią 1907 roku na wystawie w nowej galerii Daniela-Henry’ego Kahnweilera przy rue Vignon. Geist wskazuje również na pokrewieństwo rzeźby Brăncusiego z prymitywizującym reliefem w drewnie Gauguina, zatytułowanym *Hina i Te Fatou* (w zbiorach Ontario Art Gallery w Toronto) – na powierzchni zwartego, okrągłego, drewnianego bloku artysta przedstawił tahitańskie bóstwa reprezentujące ziemię (*Hina*) i księżyc (*Te Fatou*). *Pocałunek* Brăncusiego, przypominając neolityczny monument i jednocześnie – dzięki rytmicie i geometryzacji niektórych detali – rzeźbę

5 Sidney Geist, *Brancusi*, w: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, katalog wystawy, ed. by William Rubin, Museum of Modern Art, New York 1994, s. 345 i nast.

afrykańską, jest narracją o rzeźbiarskiej formie i jej energii. Łącząc dwie opozycje, pierwiastki żeński i męski, stanowi jednocześnie próbę przedstawienia pierwotnej energii życia.

Dziełem, w którym po raz pierwszy uwidocznił się bezpośredni wpływ sztuki plemiennej i które było jednocześnie pierwszą wolno stojącą figurą w twórczości Brăncusiego, stała się rzeźba *Pierwszy krok* z 1913 roku (wys. 111,5 cm, rzeźba zniszczona, zachowała się tylko głowa), będąca przedstawieniem stawiającego pierwsze nieporadne kroki dziecka. Początkuje ona serię rzeźbiarskich form tworzonych w drewnie, stanowiąc jednocześnie przykład daleko posuniętej stylizacji, inspirowanej rzeźbą afrykańską. Geist stwierdza, że „jest prawie pewne”, iż bezpośrednim źródłem inspiracji w *Pierwszym kroku* była figura plemienia Bambara znajdująca się Musée de l’Homme w Paryżu<sup>6</sup>. Jednak w 1913 roku Musée de l’Homme jeszcze nie istniało<sup>7</sup>. Wyraźne cechy podobieństwa można wskazać zwłaszcza w kształcie głów obu rzeźb. Geist podkreślał, że „jeśli *Pierwszy krok* zawdzięcza wiele rzeźbie afrykańskiej, to dług jest bardziej znaczący w kontekście całej twórczości Brăncusiego, który wykorzystał nowe dla siebie medium: to był jego pierwszy krok w rzeźbie w drewnie”<sup>8</sup>. Dzieło zostało zaprezentowane w 1914 roku na wystawie w nowojorskiej Gallery of Photo-Secession prowadzonej przez Alfreda Stieglitz’a i najprawdopodobniej zostało pod koniec tego roku zniszczone przez artystę – zachowała się jedynie głowa (Musée National d’Art Moderne, Centre National d’Arte et de Culture Georges Pompidou, Paryż).

Rzeźbą noszącą świadectwa inspiracji sztuką trybalną jest *Mała francuska dziewczynka* (drewno dębowe, wys. 124,5 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork), która powstawała w latach 1914–1918. Przedstawia stylizowaną postać dziewczynki, stojącą na dwóch krótkich nogach, z nienaturalnie wydłużoną, rytmicznie karbowaną szyją i uproszczoną, zgeometryzowaną głową, podobnie ukształtowaną jak w *Pierwszym kroku*. Kształt głowy i sposób jej artykulacji pozwoliły Geistowi wskazać podobieństwo rzeźby Brăncusiego do wspomnianej wcześniej figury Bambara, podobnie jak o jej bliskości ze sztuką afrykańską miały świadczyć brak rąk<sup>9</sup>. Wyrzeźbiona przez artystę

6 Tamże, s. 347.

7 Paul Rivet zorganizował je dopiero w 1937 roku z okazji sławnej *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Stało się ono spadkobiercą Musée d’Ethnographie du Trocadéro, założonego w 1878 roku. Wspomniana przez Geista rzeźba znajdowała się najprawdopodobniej najpierw w Trocadéro, a później w Musée de l’Homme.

8 Sidney Geist, *Brancusi*, dz. cyt., s. 347.

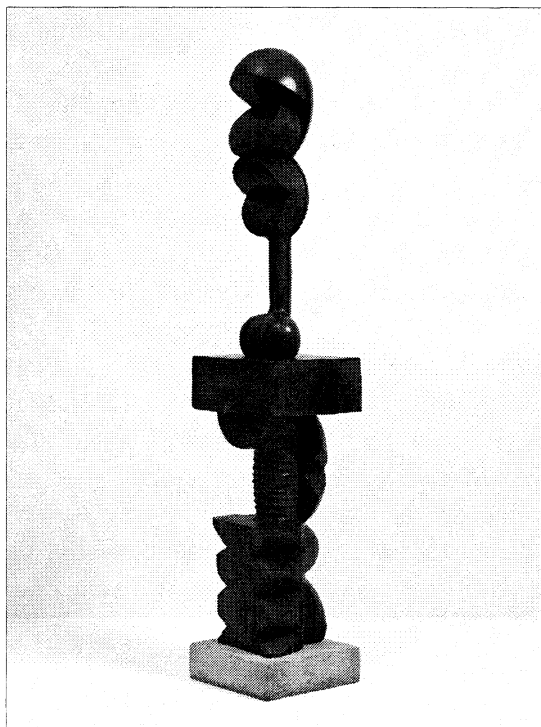
9 Tamże, s. 350.

postać dziewczynki, kojarzy się wprawdzie z afrykańską figurą obrzędową, nie pozwala jednak na pomyłkę – jest rzeźbą nowoczesną, w której można widzieć jedynie interpretację estetyki rzeźby afrykańskiej. Wydaje się, że zamiarem artysty było oparcie się na zasadzie *mimesis*, rozumianej tutaj w Arystotelesowski sposób, a więc jako interpretujące, poznawcze wejrzenie w rzeczywistość i uogólnione, w poetyckiej konwencji utrzymane „opowiadanie” o małej dziewczynce, w którym „afrykańskość” jest tylko środkiem poetyckim. Dzięki temu rzeźba zdaje się mieć wiele wspólnego z plemiennymi fetyszami afrykańskimi o niepokojącej, tajemniczej energii.

Rzeźbą, której przypisano największy radykalizm w inspiracjach „afrykańskich” jest powstała w latach 1914–1918 *Madame L. R.* (drewno, wys. 94 cm, w zbiorach prywatnych). Dzieło Brăncusiego, w którym nie ma bezpośrednich odniesień do ludzkich detali anatomicznych, zdaje się przedstawiać przede wszystkim „bycie” formy rzeźbiarskiej. Ma ono wprawdzie wyraźnie antropomorficzny charakter i dzięki osadzeniu na tradycyjnym piedestale i wertykalnej kompozycji wpisuje się w kanon „figury” europejskiej, jednak swoją abstrakcyjnością, geometryczną prostotą i symetrycznością odbiega od obiegowych europejskich wyobrażeń o rzeźbie. Pozwala na skojarzenia się z obrzędową rzeźbą afrykańską, którą również można bardziej postrzegać jako manifestację „bycia” niż stereotypowe przedstawienie zewnętrznego wyglądu ludzkiej postaci. Zdaniem Geista źródłem inspiracji miałyby być tutaj obity miedzianą blachą relikwiarz plemienia Hongwe z Gabonu. Brăncusi miał inspirować się jego zewnętrznym konturem, jego centralną, wertykalną częścią i faktem umieszczenia na samej górze nieregularnie ukształtowanego elementu, który w rzeźbie *Madame L.R.* przybrał formę „grzebienia” wieńczącego „głowę”. Amerykański historyk sztuki nie podaje jednak żadnych jednoznacznych świadectw, uzasadniających twierdzenie o inspiracjach afrykańskich w tej rzeźbie. Porównanie relikwiarza plemienia Hongwe z rzeźbą Brăncusiego, a zwłaszcza „grzebienia” na „głowie” *Madame L. R.* z elementem wieńczącym relikwiarz pozwala stwierdzić, że założenie Geista o podobieństwie obu dzieł wydaje się mocno wątpliwe. Badacz nie wyjaśnia także, jaki cel przyświecałby Brăncusiemu, gdyby faktycznie inspirował się afrykańskim relikwiarzem. Dzieło jest jednak niezwykle interesującym przykładem rzeźby „abstrakcyjnej”, o poetyce określonej ukazywaniem „prawdy” materiału, co z równą odpowiedzialnością można traktować jako przejaw nawiązań do ludowej, na przykład rumuńskiej, jak i plemiennej estetyki afrykańskiej, kojarzonej z drewnianymi formami użytkowymi lub rzeźbiarskimi.

Rzeźba *Adam i Ewa* (w zbiorach The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork) powstała w latach 1916–1921 i jest kolejnym przykładem inspiracji





Constantin Brâncuși, *Adam i Ewa*, 1916–1921, drewno kasztanowe (*Adam*) i drewno dębowe (*Ewa*), podstawa z wapienia, 238,8 × 47,6 × 46,4 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork. Fot. David Heald (©The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork)

rzeźbą plemienną. To abstrakcyjne dzieło stanowi połączenie dwóch wertykalnych, ustawionych jedna na drugiej drewnianych form, pomiędzy którymi rzeźbiarz umieścił prostopadłościenny blok. Górną część rzeźby, *Ewę*, Geist przyrównywał do stereotypowego i zarazem groteskowego przedstawienia czarnoskórej śpiewaczki z nocnego klubu<sup>10</sup>, w którym zwykle akcentowano jej wydatne usta i piersi. Można zauważyć, że tego rodzaju parodystyczne przedstawienia czarnoskórej śpiewaczki funkcjonowały jako swoisty stereotyp w ówczesnej kulturze popularnej, do którego rzeźbiarz odwoła się jeszcze w *Blond Murzynce*, rzeźbie z 1926 roku, odlanej w brązie i wypolerowanej, a następnie w *Białej Murzynce* z 1928 roku, wykutej w kamieniu. Dolny ele-

10 Sidney Geist pisał: „przypuszczam, że *Ewa* rozpoczęła swoją karierę jako przedstawienie czarnej śpiewaczki z nocnego klubu. Zmieniła swoją tożsamość dzięki połączeniu z *Adamem* i rezygnacji z wcześniej podpierającego ją cylindra i dolnego zarysu jej piersi”. Sidney Geist, *Brancusi*, dz. cyt., s. 352.

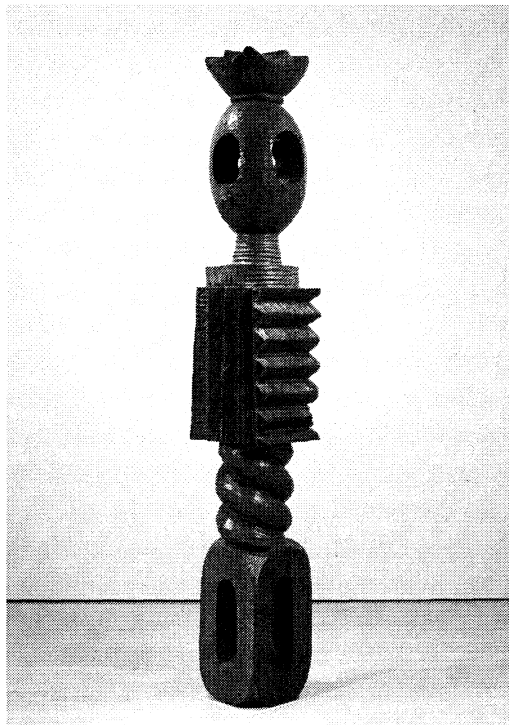
ment *Adama i Ewy*, mając wyraźnie falliczny charakter, wcześniej był fragmentem innej rzeźby, przypominającej kolumnę, nad którą artysta pracował około 1920 roku. Charakterystyczną cechą całej kompozycji, obok niewątpliwie silnej aury erotycznej, jest jej geometryzacja i rytmizacja. Geist zwracał uwagę zwłaszcza na charakterystyczne ząbkowania, które miałyby świadczyć o bezspornych inspiracjach rzeźbą afrykańską. Badacz nie wskazywał jednak konkretnego źródła plemiennego owych inspiracji, zamiast tego przywoływał kamienną rzeźbę *Słonecznik* Jacoba Epsteina, „którą Brăncusi musiał znać”<sup>11</sup>. Inspiracje trybalne miałyby więc tutaj miejsce dzięki pośrednictwu rzeźby Epsteina. Według Geista *Adam i Ewa*, podobnie jak większość innych dzieł stworzonych przez Brăncusiego w drewnie, nosi wiele cech rzeźby afrykańskiej, co świadczy jednocześnie o wyrafinowaniu, z jakim Brăncusi wykorzystywał elementy jej języka. To wyrafinowanie miało być widoczne zwłaszcza w *Niekończącej się kolumnie*, jego najbardziej abstrakcyjnym dziele.

Zdaniem Geista, rytmiczne ząbkowania i zakodowana w rzeźbie sfera znaczeń – symbolika *axis mundi* – są „zasadniczo afrykańskie”, bowiem pojawiają się one w różny sposób w rzeźbie wielu społeczności plemiennych żyjących na Czarnym Łądzie. Brăncusi wykorzystał to w późniejszym dziele, również na swój sposób „afrykańskim”, drewnianym *Kogucie* z 1924 roku, a następnie w jego brązowej (1935 rok, wys. 103,4 cm) i późniejszej wersji gipsowej, znanej jako *Wielki kogut* (1947 rok, gips, wys. 479 cm, obie ostatnie rzeźby znajdują się w zbiorach Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paryż). We wszystkich wersjach ząbkowanie pełniło funkcję ekspresyjną, służąc sugestywności rzeźbiarskiej narracji o niezwykle wysiłku piejącego ptaka. „Afrykańskość”, stanowiąca istotny element ekspresji rzeźb, nie była jednak ostatecznym celem artysty. Amerykański historyk sztuki pisał o czysto zewnętrznych cechach prymitywizmu w rzeźbie Brăncusiego i niejednokrotnie swoich twierdzeń o inspiracjach plemiennych nie opierał na jakichkolwiek przekonujących świadectwach. Były to zazwyczaj tylko przypuszczenia, chociaż trzeba przyznać, że w wielu wypadkach bardzo sugestywne. Geist przytaczał kilka wypowiedzi artysty, mających jakoby świadczyć o inspiracjach artysty sztuką plemienną. Nic jednak z tych wypowiedzi nie wynika, poza tym, że Brăncusi bardzo cenił sztukę afrykańską<sup>12</sup>.

Charakterystyczne ząbkowanie i rytmizacja formy, traktowane przez Geista jako wyznaczniki „afrykańskości”, zostały zastosowane przez Brăncu-

11 Tamże, s. 354.

12 Cyt. za: tamże, s. 361.



Constantin Brăncusi, *Król królów*, około 1938 roku, drewno dębowe,  
300 × 48,3 × 46 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork.  
Fot. David Heald (©The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork)

siego w nowy sposób w rzeźbie noszącej tytuł *Król królów* (w zbiorach The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork). Powstała ona w końcu lat trzydziestych, a jej plemienny charakter miałyby wynikać z nawarstwiających się form geometrycznych, „niczym w tarce do prania”<sup>13</sup> (Geist nie porównywał więc rzeźby z jakąkolwiek afrykańską rzeźbą, lecz z tarką do prania). To zastosowanie charakterystycznego ząbkowania i swoista surowość miałyby spowodować zdecydowanie „afrykański” charakter dzieła. W 1928 roku powstała wspomniana już wcześniej wyrzeźbiona w marmurze *Biała Murzynka* (wys. 49,5 cm, The Art Institute Chicago), jedna z ostatnich „afrykańskich” rzeźb Brăncusiego, niejako zamykająca wątek prymitywizmu w jego twórczości; zdaje się być ona wyrazistym świadectwem ozdobnego paryskiego *black déco* lat dwudziestych.

13 Tamże, s. 359.

## KUBISTYCZNY PRYMITYWIZM JACQUESA LIPCHITZA

Jednym z rzeźbiarzy związanych z kubizmem, w którego twórczości uwidocznił się prymitywizm, był Jacques Lipchitz. Pierwsze tworzone przez niego rzeźby miały wyraźne ślady inspiracji rzeźbą Rodina. Z kolei dzieła pochodzące z lat 1910–1911 noszą bezsprzecznie świadectwa wpływów rzeźby Aristide'a Maillola i Charlesa Despiau, ale te powstające w latach 1913–1914 – mając wyraźnie kubizujący charakter, między innymi pod wpływem zetknięcia się artysty z twórczością Picassa, Braque'a i Raymonda Duchampa-Villona – niejednokrotnie świadczą o inspiracjach sztuką pozaeuropejską<sup>14</sup>. Rzadko jednak udaje się zidentyfikować konkretne źródła trybalne tych wpływów. Rolę pośredniczącą odegrał w nich niewątpliwie kubizm, istotne okazały się również inspiracje twórczością zaprzyjaźnionych z Lipchitzem artystów, zwłaszcza Brancusiego i Modiglianiego, a także Matisse'a i Archipenki. Artysta sam w kilku opublikowanych komentarzach wypowiadał się bardzo ogólnikowo na temat wpływu sztuki trybalnej na swoją twórczość, lakonicznie wspominając o zainteresowaniu się sztuką afrykańską i wskazując podobieństwa do niej w niektórych swoich rzeźbach.

Zainteresowanie sztuką trybalną narodziło się u Jacquesa Lipchitza, jak sam wspominał, wkrótce po przybyciu do Paryża z rodzinnych Druskiennik w 1909 roku. Wtedy, mając zaledwie osiemnaście lat, zaczął ją kolekcjonować<sup>15</sup>. Wpływy sztuki trybalnej na twórczość artysty uwidoczniły się dopiero w latach 1913–1914. Pierwszą rzeźbą, w której one się objawiły, stała się odlana w brązie kompozycja zatytułowana *Matka i dziecko* z 1913–1914 roku (wys. 57,1 cm, wł. prywatna). Alan Wilkinson zwrócił uwagę na charakterystyczny trójkątny kształt piersi matki, inspirowany jego zdaniem rzeźbą afrykańską; opracowując z kolei jej głowę, artysta oparł się na rozwiązaniach, jakie stosował w swoich rzeźbach Modigliani. Uproszczenie formy głowy dziecka wydaje się być zapożyczeniem z twórczości Brancusiego, między innymi jego marmurowego *Prometeusza* z 1911 roku (Philadelphia Museum of Art), jak również świadectwem analizowania przykładów sztuki egipskiej i rzeźby greckiej epoki archaicznej<sup>16</sup>. Powstające w latach 1913–1914 dzieła są na ogół odlewa-

14 Alan G. Wilkinson, *Paris and London. Modigliani, Lipchitz, Epstein and Gaudier-Brzeska*, w: „*Primitivism*” in *20<sup>th</sup> Century Art...*, katalog wystawy, dz. cyt., s. 423.

15 Jacques Lipchitz, Hjørvardur H. Arnason, *My Life in Sculpture*, Viking Press, New York 1972, s. 19–20.

16 Alan G. Wilkinson, *Paris and London. Modigliani, Lipchitz, Epstein and Gaudier-Brzeska*, w: „*Primitivism*” in *20<sup>th</sup> Century Art...*, katalog wystawy, dz. cyt., s. 425.

mi w brązie. Wiele ich elementów swoją estetyką świadczy o inspirowaniu się przez artystę sztuką plemienną, jakkolwiek wskazanie pierwowzorów takich inspiracji zwykle jest niemożliwe. W znacznym stopniu wynikały one też z „podpatrywania” rozwiązań w rzeźbie stosowanych przez innych, wspomnianych tu przedstawicieli awangardy paryskiej, w podobny sposób jak w rzeźbie *Matka i dziecko*. Inspiracje trybalne, nawet te zapośredniczone, niewątpliwie pozwoliły rzeźbiarzowi odejść od ówczesnie dominujących klasycznych kanonów rzeźby europejskiej.

W 1915 roku artysta zaczął wykorzystywać w swojej twórczości rozwiązania wypracowane przez kubistów. Dobrze już poznał twórczość Picassa, Braque’a, a później Grisa i ich dzieła traktował jako rodzaj repozytorium gotowych form – rodzaj rzeźbiarskich *ready-mades*. Prawie wszystkie rzeźby i reliefy kubistyczne Lipchitza, które powstawały między 1915 a 1925 rokiem, zarówno w warstwie ikonograficznej, jak i formalnej, stanowią świadectwo odwołań do dzieł wymienionej tutaj trójki artystów. W kilku rzeźbach pojawiają się bardzo uogólnione „pokrewieństwa” ze sztuką trybalną, trudno jednak wskazać jakiegokolwiek dzieła plemienne jako bezpośrednie źródła inspiracji. Jednym z przykładów jest *Stojąca postać* z 1915 roku (malowane drewno, wys. 85,7 cm, kolekcja Yulla Lipchitz, Nowy Jork), która w proporcjach i kilku fragmentach miałyby zawierać stylistyczne pokrewieństwa z rzeźbą plemienia Kambe, znajdującą się w Detroit Institute of Arts<sup>17</sup>. Na podobieństwach, bardzo jednak dyskusyjnych, owe pokrewieństwa zdają się kończyć. Lipchitz w swoich relacjach na temat własnej twórczości w okresie fascynacji kubizmem nigdy nie wspominał o sztuce plemiennej. Podkreślał, że kluczem do rozwoju jego twórczości w tym czasie była raczej współczesna mu sztuka europejska, głównie malarstwo kubistów<sup>18</sup>.

Dziełem, które w opinii Williama Rubina miałooby wymownie świadczyć o związkach kubistycznej twórczości Lipchitza ze sztuką afrykańską, była pochodząca z 1922 roku rzeźba zatytułowana *Siedzący mężczyzna* (brąz, 50,8 cm, własność prywatna)<sup>19</sup>. Rubin porównywał ją z dziełem afrykańskiego plemienia Dogonów, przedstawiającym dwie stojące postaci ludzkie. Wskazywał, że obie rzeźby, Lipchitza i afrykańska są podobnie zgeometryzowane, a ich formy są podobnie określone liniami prostymi, co służyło zbudowaniu rzeźbiarskiego zgeometryzowanego przedstawienia ludzkiego ciała. Badacz

17 Tamże, s. 427.

18 Jacques Lipchitz, Hjørvardur H. Arnason, *My Life in Sculpture*, dz. cyt., s. 40.

19 William Rubin, *Modernist Primitivism. An Introduction*, w: „*Primitivism*” in 20th Century Art..., katalog wystawy, dz. cyt., s. 50-51. Tamże reprodukcja rzeźb Lipchitza i Dogonów.

zwracał na przykład uwagę, że okrągłe oko w rzeźbie Lipchitza jest identyczne jak oczy w rzeźbie Dogonów, co miałyby być kolejnym dowodem świadczącym o „powinowactwach” trybalnych. Alan Wilkinson z kolei dostrzegł je w sposobie wygięcia ramion wyrzeźbionej przez Lipchitza postaci i rytmice nacięć tworzących palce. Były to rozwiązania, jak stwierdzał, pojawiające się w rzeźbie wielu społeczności plemiennych, zaczynając od rzeźby plemiennej z Markizów, po relikwiarze plemienia Fang z Gabonu. Zgeometryzowana, uproszczona struktura *Siedzącego mężczyzny*, dzięki której rzeźba przypomina złożony z geometrycznych brył zwarty blok, pozwalała zarówno Wilkinsonowi, jak i Rubinowi na stwierdzenie istnienia „powinowactw” z podobnie zgeometryzowanymi figurami plemienia Dogonów. Charakterystyczne i bardzo wymowne wydaje się używanie przez Wilkinsona kategorii stylu. Podążając wskazanym przez obu historyków sztuki tropem „powinowactw”, dostrzeżonych przez nich w sferze stylistyki dzieła, można wskazać w rzeźbie Lipchitza związki ze stylistyką *art déco*, Bauhausu, jak również estetyką świata techniki. Wydaje się, że najmniej przekonujące, a na pewno stosunkowo mało istotne wydają się tu sugerowane przez obu badaczy „powinowactwa” ze sztuką plemienną. Ich jedyną ewentualną płaszczyzną byłoby wskazane przez Rubina oko, które w rzeźbie Lipchitza wydaje się być rzeczywiście identyczne jak w rzeźbie Dogonów.

W 1926 roku w twórczości rzeźbiarza ponownie nastąpiła zmiana. Zaczął wtedy tworzyć dzieła, które nazywał „przezroczystymi”. Ich konstytutywnym elementem stawały się formy ażurowe, które dawały okazję, jak pisał, do „gry z przestrzenią, z rodzajem otwartej, lirycznej konstrukcji, która była dla mnie rewelacją”<sup>20</sup>. Jedną z rzeźb, której zasadniczą cechą stała się właśnie ażurowość bryły, jest odlana w brązie *Postać*, pochodząca z lat 1926–1930 (wys. 216,6 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork). Lipchitz, można założyć, traktował ją jako świadectwo swoiście pojętej „obecności”. Rzeźba zdaje się mieć wiele wspólnego z totemem plemiennym, co jest wynikiem inspirowania się rzeźbą afrykańską, o czym artysta wspomina w swojej autobiografii. Pokrewieństwa trybalne miały wyłaniać się w trakcie tworzenia rzeźby dzięki „szukaniu” formy, w czym punkt wyjścia stanowiła jednak rzeźba kubistyczna. Lipchitz nie konkretyzował, na czym te pokrewieństwa miałyby polegać. Spośród wszystkich rzeźb świadczących o wpływie sztuki trybalnej *Postać* była najbliższa twórczości Picassa z lat 1907–1908. Ponownie pojawił się tutaj

20 Jacques Lipchitz, Hjorvardur H. Arnason, *My Life in Sculpture*, dz. cyt., s. 86.



problem oczu. Jest możliwe – zauważał Wilkinson – że cylindryczna forma hipnotycznie wytrzeszczonych oczu w *Postaci* stanowiła efekt inspirowania się maskami plemienia Grebo, zamieszkującego Wybrzeże Kości Słoniowej. Takie maski posiadał w swoich zbiorach Picasso i, zdaniem Wilkinsona, Lipchitz prawie na pewno je widział. Historyk sztuki z Toronto szczególnie wskazywał jeszcze na inne świadectwa powinowactw z rzeźbą trybalną, takie jak proporcje rzeźby czy symetrycznie rozłożone ażurowe elementy, łączące głowę z podstawą całej bryły. Upodabniały one dzieło Lipchitza, tak samo jak frontalizm i sposób zakomponowania jego zewnętrznego konturu, do rzeźby przedstawiającej postać boga z Wysp Cooka, znajdującej się w zbiorach Muzeum Archeologii i Antropologii Uniwersytetu w Cambridge. Porównanie fotografii obu rzeźb pozwala na potwierdzenie ich podobieństwa, jednak w równym stopniu pozwala także postawić tezę, że podobieństwa mogą być całkowicie przypadkowe.

Odwoływanie się Jacquesa Lipchitza do sztuki trybalnej nie trwało długo. On sam w komentarzach zdecydowanie minimalizował jej wpływ na własną twórczość. Zainteresowanie się sztuką trybalną traktował jednak jako szczególną pasję, czego świadectwem stała się stworzona przez niego znana kolekcja sztuki plemiennej z Afryki, Oceanii i obu Ameryk. W 1960 roku została ona zaprezentowana na wystawie w The Museum of Primitive Art w Nowym Jorku, gdzie oceniono ją jako jedną z ważniejszych kolekcji znajdujących się w zbiorach artystów w XX wieku.

### JACOB EPSTEIN: „I W TROCADÉRO BYŁA MASA PRYMITYWNEJ RZEŹBY”

Artystą związanym z kręgiem awangardy, pozostającym pod silnym wpływem futuryzmu, był Jacob Epstein, który w 1902 roku przybył ze Stanów Zjednoczonych do Paryża. Mieszkał tu trzy lata, między innymi studiując w École des Beaux-Arts i Académie Julien, modelując z natury i rysując gipsowe odlewy rzeźb Michała Anioła. Według słów rzeźbiarza muzeum w Pałacu Trocadéro miało być miejscem, w którym odkrył on sztukę trybalną, o czym wspominał w swojej autobiografii: „Wizyty w Luwrze otworzyły mi oczy [...] W moim skradaniu się przez Luwr odkrywałem dzieła, które nie były wtedy wszystkim znane, lecz które dopiero się objawiały – wczesna twórczość grecka, rzeźba cykladzka, biust znany jako *Lady of Elche* i wapienny biust

Akenatona. I w Trocadéro była masa prymitywnej rzeźby niezbyt dobrze zestawionej (w przeciwieństwie do naszej kolekcji w British Museum)<sup>21</sup>. Mogłoby to znaczyć, że Epstein „odkrył” sztukę plemienną przed Vlaminckiem, Derainem i Matisse'em. W 1905 roku rzeźbiarz postanowił osiedlić się w Anglii, wyruszył więc do Londynu i tam zorganizował swoją pracownię. O ile w Paryżu źródłem inspiracji plemiennych były zbiory muzeum w Trocadéro, to w Londynie stała się nim etnograficzna kolekcja w British Museum. Epstein, jak wspominał, był „ogromnie zainteresowany marmurami Elgina i rzeźbą grecką, a później salami ze sztuką egipską i rozległymi i wspaniałymi kolekcjami z Polinezji i Afryki<sup>22</sup>. Zainteresowania sztuką plemienną zaowocowały inspiracjami, które szczególnie się uwidoczniły w twórczości rzeźbiarza w latach 1910–1914.

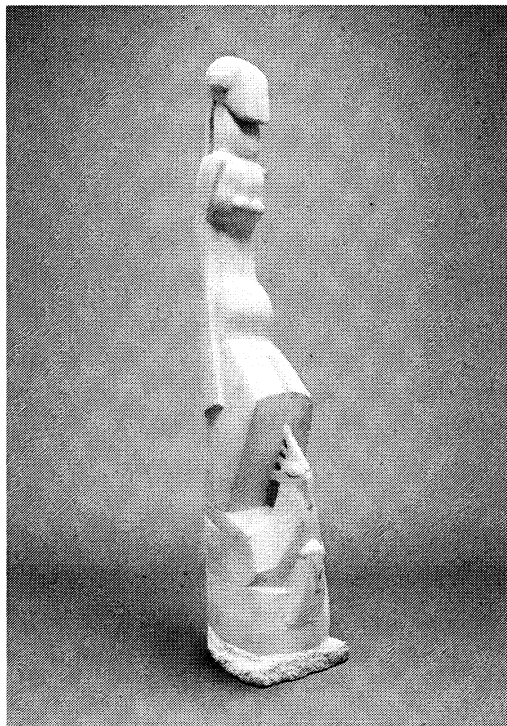
Artysta powrócił do Paryża dopiero w 1912 roku w związku z montażem pomnika Oskara Wilde'a na cmentarzu Père-Lachaise. Wtedy poznał twórczość Gauguina i van Gogha, jak również Picassa, Brancusiego i Modiglianiego, których odwiedzał w pracowniach. Wizyta w studiu Modiglianiego miała miejsce w momencie, kiedy ten tworzył wydłużone kamienne głowy oraz rysunki inspirowane sztuką plemienną (znaczącą rolę odegrały tutaj maski afrykańskiego plemienia Baule)<sup>23</sup>. Epstein bywał także w pracowni Brancusiego. Dzieła wspomnianych tutaj artystów wywarły istotny wpływ na jego twórczość i wtedy też zaczął kolekcjonować rzeźbę plemienną. Impulsem stało się ogłoszenie reklamowe galerii Paula Guillaume'a, zamieszczone w jednej z gazet, w którym mowa była o afrykańskich rzeźbach tworzonych w twardym drewnie. Zbiór rzeźb plemiennych Epsteina zapoczątkowała figurka plemienia Fang, którą kupił właśnie w galerii Guillaume'a. Kolekcja artysty z czasem stanie się jedną z bardziej znanych w świecie.

Jacob Epstein wkrótce opuścił Paryż i wrócił do Wielkiej Brytanii, gdzie wynajął bungalow z pracownią – w Pett Level w Sussex. Tam, w 1913 roku, powstała seria rysunków i rzeźb, które nie tylko są najbardziej prymitywistycznymi dziełami w jego twórczości, ale również okazały się w niej najważniejsze. Wśród nich znalazły się takie rzeźby, jak *Narodziny* (kamień, wys. 30,6 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto), *Matka i dziecko* (marmur, wys. 43,8 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork), dwie marmurowe postaci Wenus (Yale University Art Gallery, New Haven) i najbardziej znana rzeźba, gipsowy

21 Jacob Epstein, *Let there be Sculpture. An Autobiography*, Michael Joseph Ltd., London 2006 (1940), s. 23.

22 Tamże, s. 32.

23 Tamże, s. 60-61.



Jacob Epstein, *Wenus*, 1913 rok, marmur, 235,6 × 43,2 × 826 cm, Yale University Art Gallery. Dar Winstona F. C. Guesta, B. A. 1927

*Skalny świder*, odlany później w brązie (wys. 71 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork). Tuż po powrocie z Paryża, jeszcze w 1912 lub na początku 1913 roku, powstała również jego bardzo znana rzeźba, kamienna głowa ustawiona na postumencie, zatytułowana *Słonecznik* (wys. 58,5 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne). Robert Goldwater porównał ją do jednej z rzeźb plemienia Fang, a o inspiracjach plemiennych świadczyć miały następujące cechy: „długi nos, owalna twarz, pojedyncza miękka linia nosa i brwi, i małe, wydatne usta”<sup>24</sup>. Można dodać, że tego rodzaju określenia zdają się być bardziej adekwatne w urzędowym rysopisie niż analitycznym opisie rzeźby. Według Wilkinsona z kolei twardość form okalających głowę w *Słoneczniku*, kształtem podobnych do płatków słonecznika, miała być bliska licznym „stylom” trybalnym w sztuce obu Ameryk i Wysp Pacyfiku. Jako ich przy-

24 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1986, s. 239.

kłady badacz wymieniał „janusowe” rytualne maski plemienia Yoruba, maskę plemienia Baule o podwójnej twarzy i maskę plemienia Elema z Papui-Nowej Gwinei – wszystkie znajdowały się w nowojorskim Metropolitan Museum of Art. Epstein bywał w nim dosyć często i wyrażał się o nim z wielką atencją<sup>25</sup>. Dodajmy, że z czasem znajdują się tam również jego własne rzeźby.

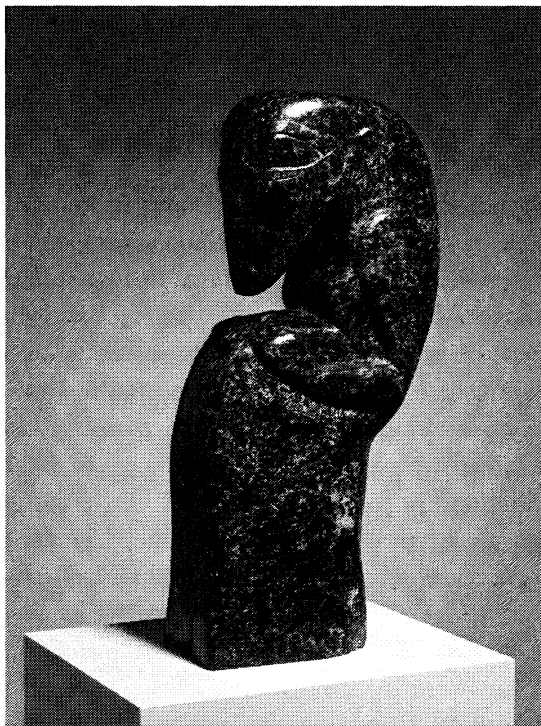
Rysunki i rzeźby Jacoba Epsteina, które powstawały w latach 1913–1914, wręcz obsesyjnie dotyczą tematyki seksualności, co nie ma precedensu w europejskiej sztuce na początku XX wieku i co ma stanowić jednocześnie świadectwo inspirowania się sztuką plemienną<sup>26</sup>. Jednym z przykładów tego rodzaju dzieł może być stosunkowo mało znana rzeźba zatytułowana *Narodziny*, która powstała w 1913 roku (kamień, wys. 30,6 × 26,6 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto). Jest to prostopadłościenny kamienny blok z reliefem przedstawiającym rozchylone nogi i wydobywającą się spomiędzy nich ludzką postać. Dzieło Epsteina jest bardzo bliskie znajdującej się w British Museum kamiennej płycie z Sierra Leone, na której zostały wyrzeźbione w reliefie podobne przedstawienia. Epstein musiał widzieć tę płytę – jak przypuszczał Alan Wilkinson – lub inne podobne do niego dzieła, skąd zapożyczył motyw rozstawionych nóg i dziecka umieszczonego pomiędzy nimi. Prawdopodobnym źródłem inspiracji mogła być również sztuka Oceanii, w której temat narodzin pojawiał się znacznie częściej niż w sztuce afrykańskiej. Przykładem może być drewniany, rzeźbiony hak, służący do zawieszania ryb, pochodzący z Papui-Nowej Gwinei, w którym w charakterze dekoracyjnego motywu pojawiło się rzeźbiarskie przedstawienie człowieka – plemiennego przodka rodzącego rybę. Hak znajdował się w nowojorskim Metropolitan Museum.

Dwa pochodzące z 1913 roku rysunki Epsteina przedstawiają sceny kopulacji. Jeden nosi tytuł *Totem* (58,1 × 41,6 cm, The Trustees of the Tate Gallery), drugi *Studium do skalnego świdra* (45,7 × 58,4 cm, Anthony d’Offay Gallery, Londyn). W pierwszym artysta przedstawił szkic wertykalnej kompozycji rzeźbiarskiej, tytułowy totem, złożony z trzech figur – mężczyzny ułożonego głową do dołu podczas stosunku seksualnego z kobietą, trzymającą nad sobą oburącz dziecko. Wilkinson porównywał tytułowy totem z rysunku Epsteina z ilustracją przedstawiającą reliefowe rzeźby Dogonów, w których tematem stał się identycznie „odwrócony” stosunek seksualny. Źródłem inspiracji w *Totemie* Epsteina mogła być również sztuka Oceanii – uniesione do góry, rozłożone kobiece nogi były motywem występującym w niektórych rzeź-

25 Jacob Epstein, *Let there be Sculpture...*, dz. cyt., s.157.

26 Alan G. Wilkinson, *Paris and London...*, dz. cyt., s. 433.





Jacob Epstein, *Kobieta postać*, 1913 rok, kamień, wys. 61 × 16,2 × 28,9 cm, The Minneapolis Institute of Arts. Dar Samuela Maslona, Charlesa H. Bella, Francisca D. Butlera, Johna Cowlesa, Bruce'a B. Daytona i anonimowego donatora

bach z Papui-Nowej Gwinei, między innymi takich, jak wspomniany już hak do zawieszania ryb. Wilkinson zwracał również uwagę na obecność wpływów kubistycznych w rysunku, o czym świadczy daleko posunięta, nieomal inżynierska geometryzacja przedstawionej w nim rzeźby.

Świadcstwa prymitywizmu odnajdziemy także w dwóch kamiennych rzeźbach zaprezentowanych na wystawie Epsteina w Londynie w Twenty One Gallery w grudniu 1913 roku. Jedną z nich była *Kobieta postać* (w zbiorach The Minneapolis Institute of Art), drugą – *Kobieta postać we flenite* (*Female Figure in flenite*) (kamień, wys. 45,7 cm, Tate Modern, Londyn); termin *flenite* został wymyślony przez Epsteina na oznaczenie twardego krzemienia. Obie rzeźby również powstały w studiu w Patt Level, a ich tematem jest brzemienna kobieta. Pierwsze z dzieł, ze względu na kształt ostro zarysowanej u dołu głowy i głębokie cofnięcie bryły postaci nad mocno wystającym brzuchem, jest bardzo zbieżne z drewnianą tahitańską rzeźbą znajdującą się w British Museum, przedstawiającą męską postać, która mogła być bezpośrednim źródłem

inspiracji. Proporcje i sposób ułożenia rąk w dziele Epsteina, podobnie jak ich oparcie na obrzękniętym brzuchu, wydają się być konsekwencją – zdaniem Wilkinsona – inspirowania się wspomnianą rzeźbą z Tahiti. Innym prawdopodobnym źródłem inspiracji mogła być stojąca figura z Wysp Rurutu, również znajdująca się w British Museum.

Jednym z najważniejszych dzieł w twórczości Epsteina, a na pewno najbardziej znanym, jest *Skalny świder*, który zdaje się zamykać okres wpływów rzeźby trybalnej. W swojej autobiografii artysta pisał, że nie było w tej rzeźbie „żadnego humanizmu, stworzyłem w nim tylko wściekłe Frankensteinowskie monstrum”<sup>27</sup>. William Rubin zwracał uwagę na „powinowactwa” rzeźby z żelazną maską spawacza – chodziło o partię głowy – jak również z rzeźbą plemienia Baule z Wybrzeża Kości Słoniowej, przedstawiającą szympansa, a także maską typu *kono* plemienia Bambara z Republiki Południowej Afryki, znajdującą się w kolekcji Picassa, którą być może Epstein widział<sup>28</sup>. Pomimo że Epstein odwoływał się przede wszystkim do estetyki industrialnej, to liczne szkice przygotowawcze do tej rzeźby wskazują, że rzeczywiście inspirował się sztuką plemienną. Niektóre z nich ściśle odnoszą się do wcześniejszych prymitywistycznych dzieł artysty, między innymi wspomnianego już rysunku zatytułowanego *Totem* i rzeźby *Słonecznik*. We wstępnych projektach *Skalnego świdra* pojawiał się motyw kopulacji, najprawdopodobniej zapożyczony z dzieł plemiennych, przedstawiany jednak w taki sposób, że projektowana rzeźba kojarzyć się może zarówno z formami o cechach ludzkich, jak i technicznych. Stanowi to wyrazisty przejaw antropomorfizacji maszyny, związanej z jednoczesnym nadawaniem jej walorów seksualnych, czego liczne przykłady można odnaleźć w sztuce awangardowej, przypomnijmy chociażby *Wielką szybę* Marcela Duchampa czy *Paradę miłości* Francisca Picabii. Wilkinson odnalazł w rysunkach Epsteina wiele śladów inspiracji sztuką plemienną. Trójkątna głowa kobiety w środkowym szkicu we wspomnianym wcześniej *Studium do skalnego świdra*, podobnie jak przedstawiona w nim głowa męska, stanowiły wyraźne pierwowzory głowy ze *Skalnego świdra* – w widoczny sposób były inspirowane rzeźbą afrykańską. Prawdopodobnym źródłem tych inspiracji mogła być maska w kształcie głowy małej afrykańskiego plemienia Senufo lub Baule. Taneczna maska Senufo znajdowała się wcześniej w kolekcji Charlesa Rattona. Trzeba jednak podkreślić, że wiele zestawień i porównań Wilkinsona można uznać za bardzo dyskusyjne, wpisują się one bowiem w ideę „powino-

27 Jacob Epstein, *Let there be Sculpture...*, dz. cyt., s. 70.

28 Alan G. Wilkinson, *Paris and London...*, s. 439.



wactw” Williama Rubina, niczym nieudokumentowanych i często mało przekonujących. Sam rzeźbiarz jednak wspominał: „moja rzeźba (oprócz krótkiego okresu w 1912–1913, kiedy kubizm był w powietrzu i abstrakcja była interesującym eksperymentem) mieściła się w europejskiej tradycji, będącej oparciem mojej wczesnej edukacji”<sup>29</sup>.

Epstein bardzo cenił sztukę trybalną, zwłaszcza rzeźbę. Odnajdywał w niej znakomite rzemiosło, szacunek do materiału, jak również niewątpliwie świadectwa wrażliwości jej twórców. Nie było w niej żadnej – jak twierdził – wulgarności, pompatyczności czy prymitywności, co jednak w znacznym stopniu charakteryzowało rzeźbę współczesną, jak to wyraziście ujawniła zwłaszcza wystawa paryska w 1937 roku<sup>30</sup>. Zdaniem Epsteina, hasło *sztuka prymitywna* nie dotyczyło „wczesnej sztuki” lub sztuki ludzi określanych jako „niekulturalni”, podobnie jak nie była sztuką prymitywną twórczość dziecięca, jakkolwiek to hasło może dotyczyć sztuki podobnej do dziecięcej. Największym błędem, według rzeźbiarza, było jednak użycie określenia *sztuka prymitywna* w odniesieniu do sztuki Czarnego Lądu: „Sztuka afrykańska nie jest prymitywna zarówno w sensie technicznym, jak i emocjonalnym – pisał – jest ona często niezwykle subtelna i wyrafinowana i wiele masek wyraża wielką złożoność emocji”<sup>31</sup>. Za naprawdę prymitywną uważał Epstein sztukę wczesnego chrześcijaństwa, co wynikało nie tyle z braku techniki, co bardziej sprowadzenia jej do roli narzędzia. Miała ona służyć przekonującemu opowiadaniu historii i wyrażaniu wiary ludzi, którzy nie potrafili czytać. Zdaniem Epsteina, również „wielkim błędem jest nazwanie Gauguina prymitywem. Wszystkie efekty Gauguina zostały ściśle wykalkulowane i używanie silnie zdefiniowanych stref barwnych było spowodowane reakcją przeciwko impresjonizmowi. Jego bretoński *Chrystus* mógł się pojawić w niemal dziecięcej wyobraźni bretońskich chłopów, właśnie tak, jak później przedstawił tahitańską *Madonnę*”<sup>32</sup>. Nieco dalej Epstein pisał o wpływie „prymitywu” na nowoczesność, twierdząc, że ten „wpływ jest bardzo realny w tym sensie, że zwraca ją ku świeższemu i szczeremu wyglądowi natury”. Wynika z tego, że „prymityw” to właśnie jednak sztuka dziecka, sztuka afrykańska itd., która przecież – jak wcześniej zastrzegł rzeźbiarz – nie jest prymitywna.

29 Jacob Epstein, *Let there be Sculpture...*, dz. cyt.s, s. 218.

30 Tamże, s. 219.

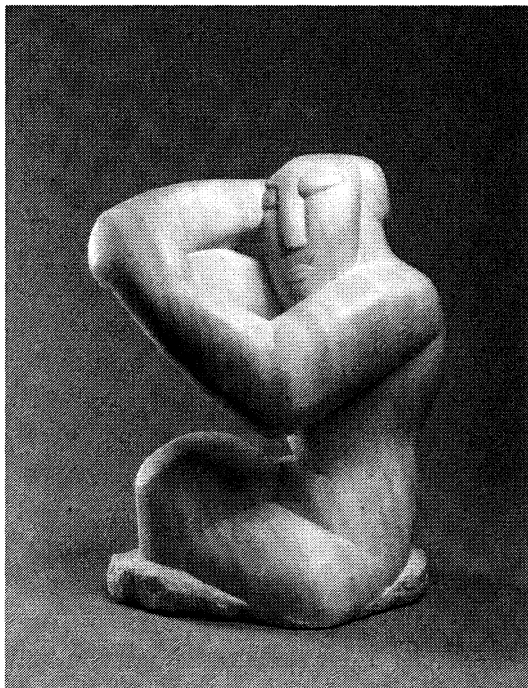
31 Jacob Epstein, Arnold Lionell Haskell, *The Sculptor speaks: a series of conversation on art*, Benjamin Blom Inc., New York 1971 (1932), s. 104.

32 Tamże, s. 106.

## PLEMIENNE INSPIRACJE HENRI'EGO GAUDIER-BRZESKA

W kręgu parysko-londyńskiej awangardy, pozostając pod urokiem futurystycznych idei tak jak Epstein, obracał się również Henri Gaudier-Brzeska. W swojej twórczości, podobnie jak jego koledzy, dystansował się od klasycznego ideału piękna i typowej w akademickiej sztuce anatomicznej odpowiedniości w przedstawianiu ludzkiej postaci. Podłoże jego rzeźby stanowiło intensywne, zmysłowo-emocjonalne doświadczanie formy rzeźbiarskiej i jednocześnie identyfikowanie się z emocjonalną siłą sztuki plemienną. Artysta zainteresował się nią w znacznym stopniu dzięki znajomości z Epsteinem oraz spowodowanymi przez tę znajomość wizytami w British Museum. Pierwsze rzeźby inspirowane sztuką Afryki i wysp Pacyfiku, będące jednocześnie reakcją na idee wertycyzmu, artysta tworzył w latach 1913–1914. Przykładem może być jego znana *Tancerka z czerwonego kamienia* z 1913 roku (wys. 43,2 cm, Tate Modern Gallery, Londyn), przedstawiająca stylizowaną postać tańczącej kobiety. Zygzakowy, niezwykle ekspresyjny układ postaci i jej geometryzacja stanowiły wyraźne świadectwo inspiracji rzeźbą plemienną, co jednocześnie miało jednak wiele wspólnego z ideą wertycyzmu. Trudno jest tutaj wskazać konkretne źródła inspiracji plemiennych, chociaż można być przekonanym, że znajdowały się one w British Museum. Podobnego rodzaju świadectwa nawiązań do sztuki plemienną znajdziemy w rzeźbie z 1914 roku, zatytułowanej *Siedząca kobieta* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż)<sup>33</sup>. Sposób ukształtowania tytułowej postaci, jej nieproporcjonalnie duże i ciężkie ramiona wydają się nie pozostawiać wątpliwości, że dzieło stanowi w jakiejś części również reminiscencję rzeźby Modiglianiego – można przywołać w tym miejscu jego *Kariatydę* – stanowiącą bardzo prawdopodobny punkt wyjścia w koncepcji rzeźby Gaudiera. Przedstawiona w jego dziele twarz przypomina maskę afrykańską, natomiast asymetryczna kompozycja całości jest już efektem oddziaływania europejskiej tradycji rzeźbiarskiej. Zwróćmy bowiem uwagę, że cechą plastyki plemienną zwykle był frontalizm i symetria. Wydaje się, że oba dzieła Gaudiera – *Tancerka z czerwonego kamienia* i *Siedząca kobieta* – stanowią przykłady niezwykle emocjonalnego doświadczania rzeźbiarskiej formy, związanego z przekonaniem, że wypolerowane powierzchnie kamienia i zmysłowość kształtów pozwolą uobecnić się tajemniczym, pozazmysłowym siłom. W tym momencie Gaudier-Brzeska w swoim postrzeganiu rzeźby jako

33 Druga wersja tej rzeźby znajduje się w zbiorach Tate Modern Gallery w Londynie (marmur, wys. 47 cm).



Henri Gaudier-Brzeska, *Siedząca kobieta*, 1914 rok, marmur, wys. 48 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż

szczególnego fenomenu – świadectwa „obecności” – zapewne nie odbiegał od typowych przedstawicieli społeczności plemiennych.

Rzeźbą stanowiącą najbardziej oczywistą reminiscencję dzieła plemiennego stała się kompozycja zatytułowana *Dwaj mężczyźni z miską* z 1914 roku (brąz, wys. 30,5 cm, Kettle's Yard, University of Cambridge, Wielka Brytania), która „była prawie na pewno inspirowana sztuką Oceanii” – jak stwierdził Alan G. Wilkinson, a także hawajskimi naczyniami podpieranymi przez rzeźby przedstawiające postaci ludzkie<sup>34</sup>. Figury tytułowych mężczyzn, trzymających po przeciwległych stronach miskę, swoim frontalizmem, symetrycznością, zygzakowym układem ciała i specyficznie plemiennymi proporcjami określonymi przez krótkie nogi i wydłużony tułów, a przede wszystkim kształtem zgeometryzowanych głów, jednoznacznie kojarzą się z rzeźbą plemienną. Inne dzieła Gaudiera także stanowią przykłady przywoływania

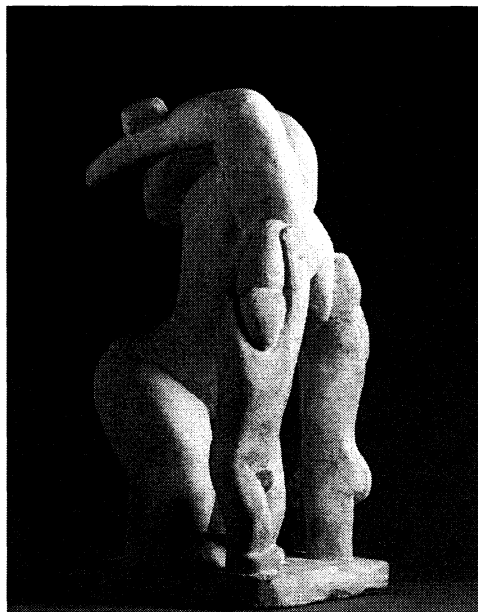
34 Alan G. Wilkinson, *Paris and London...*, dz. cyt., s. 445.

estetyki sztuki trybalnej. W rysunku zatytułowanym *Caritas* z 1914 roku (ołówek, 45,7 × 30,8 cm, Kettle's Yard, University Cambridge), przedstawiającą matkę karmiącą piersiami jednocześnie dwójkę niemowląt, charakter geometrycznych uproszczeń i poetyka całości nie pozostawia wątpliwości co do źródła inspiracji. Rysunków o takim tytule powstało więcej (jeden z nich znajduje się w muzeum w rodzinnym Orleanie artysty we Francji), stały się one punktem wyjścia do stworzenia rzeźby również zatytułowanej *Caritas* (Musée des Beaux-Arts, Orelan; rzeźba jest także tytułowana: *Macierzyństwo*). Przedstawione w niej dzieci, odwrotnie niż w rysunku, nie są jednak podtrzymywane przez matkę, lecz stoją na ziemi, przyssawszy się do jej piersi. Wilkinson, analizując rysunek z Cambridge, podkreślał, że był on „prawie na pewno inspirowany przez rzeźbę matki i dziecka plemienia Afo”<sup>35</sup> z Nigerii, znajdującą się w zbiorach Horniman Museum w Londynie. Dodał jednak, że inspiracją mogła być również jakaś rzeźba plemienia Yoruba o tej samej tematyce.

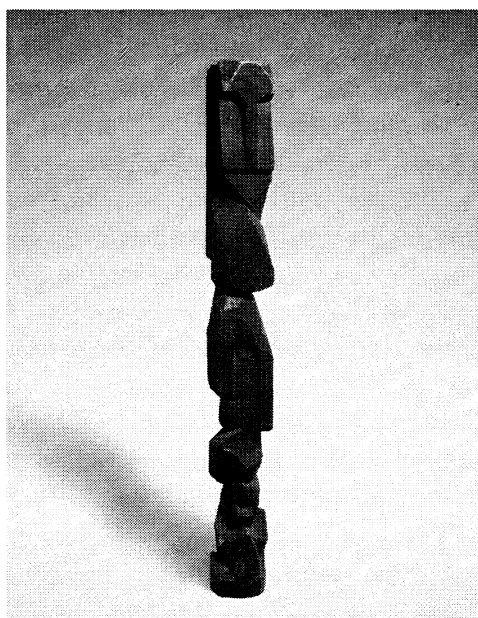
W przypadku alabastrowej rzeźby *Chochlik* z 1914 r. (wys. 40,6 cm, Tate Modern, Londyn), przedstawiającej ludzką postać o jednoznacznie fallicznej formie, podobnie trudno jest wskazać jakieś konkretne trybalne źródło inspiracji. Rzeźba jest przywołaniem plemiennego „prymitywu” przez zygzakowy układ postaci i typowo „afrykańskie” proporcje – krótkie nogi i wydłużony tułów, jak również geometryzację szczegółów<sup>36</sup>. Jest jednocześnie swoiście „pierwotna” dzięki erotycznej wymowie. Inna rzeźba Gaudiera, *Hieratyczna głowa Ezry Pounda* z 1914 roku (marmur, wys. 91,4 cm, własność prywatna), do której Ezra Pound osobiście zakupił blok kamienia, ze względu na jednoznacznie falliczny charakter wydaje się nie tylko swoiście „pierwotna”, lecz również wręcz pornograficzna. Była ona inspirowana kamiennymi posągami z Wyspy Wielkanocnej – jeden z nich eksponowano w British Museum. Kolejnym świadectwem prymitywizmu stał się wyrzeźbiony w drewnie, przypominający plemienną rzeźbę totemiczną, *Portret Ezry Pounda* (Yale University Art Gallery, New Haven). O jego „powinowactwach” z rzeźbą trybalną świadczyć może wertykalna wydłużona forma dzieła, jego silna geometryzacja oraz wiele detali, jak na przykład zbudowana z geometrycznych, kanciastych płaszczyzn głowa. Wilkinson wskazywał tutaj również na inspiracje rzeźbami i z Wyspy Wielkanocnej. Jednym z ostat-

35 Tamże.

36 Robert Goldwater podkreślał wpływ na dzieło Gaudiera charakterystycznych w rzeźbie afrykańskiej proporcji. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, dz. cyt., s. 240.



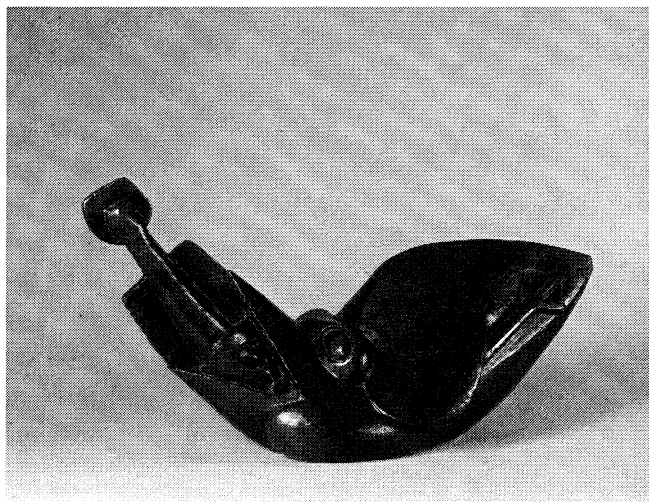
Henri Gaudier-Brzeska, *Caritas (Macierzyństwo)*, 1914 rok, kamień, Musée des Beaux-Arts d'Orléans. Fot. François Lauginie (© Orléans, Musée des Beaux-Arts)



Henri Gaudier-Brzeska, *Portrait Ezra Pounda*, 1914 rok, drewno, wys. 73 cm, Yale University Art Gallery. Zakup z funduszu dyrektora



nich dzieł Gaudiera jest odlana w brązie rzeźba zatytułowana *Ptak zjadający rybę* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż). Jej zwarta bryła i zgeometryzowane, niezwykle uproszczone kształty przywodzą na myśl „pierwotne” w swojej estetyce plemiennie obiekty rytualne.



Henri Gaudier-Brzeska, *Ptak zjadający rybę*, brąz, 32 × 60,2 × 29,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż

Powyższe uwagi o rzeźbie Gaudier-Brzeska dotyczą głównie „powinowactw” formalnych, lecz wypada zastanowić się, co z nich wynika. Przede wszystkim zdają się one świadczyć o „oporze” artysty przed tradycją rzeźby akademickiej, której wyrazem wydawała się mu twórczość Rodina, a zwłaszcza bardzo modna wtedy rzeźba Aristide’a Maillola i Charlesa Despiau. Niewątpliwie ważnym impulsem w inspirowaniu się sztuką plemienną była „lekcja” Gauguina, a następnie twórczość artystów związanych z kręgiem awangardy, których Gaudier-Brzeska poznał w Paryżu. Można w tych plemiennych inspirowaniach, tak oczywistych w twórczości artysty, postrzec próbę nie tylko wykroczenia poza wsparte na europejskiej tradycji kanony rzeźby, lecz sięgnięcia poza nie niejako w głąb czasu. Takiego idealizującego spojrzenia na twórczość artysty zapewne nie zakłóci nieco blagierski dzięki swojej erotyce portret Ezra Pounda, kłócący się z powagą rzeźby z Wyspy Wielkanocnej, która była tutaj źródłem inspiracji. Erotyka bowiem stawała się jednym z synonimów pierwotności.



## HENRY MOORE – MITOLOGIA RZEŹBIARSKIEJ FORMY

Eksperymenty rzeźbiarskie prowadzone jeszcze przed pierwszą wojną światową przez Constantina Brâncusiego, Jacoba Epstein'a i Henri Gaudier-Brzeska stały się ważnymi wzorami w budowaniu przez Henry'ego Moore'a własnej koncepcji rzeźby. Wielkie znaczenie miała również teoretyczna podbudowa, jaką rzeźbiarz odnajdywał w refleksji o sztuce autorstwa krytyków z Bloomsbury, takich jak Roger Fry, autor znanej książki *Vision and Design* (1920) i Clive Bell, autor pracy zatytułowanej *Art* (1914). W książce Fry'a niezwykle wrażenie wywarły na rzeźbiarzu zwłaszcza eseje *Negro Sculpture* i *Ancient American Art*. Publikacja ta była poświęcona między innymi sztuce Afryki, Ameryki przedkolumbijskiej, sztuce Buszmenów i islamu, równolegle również sztuce Giotta, Cézanne'a i Renoira. Fry opierał się w niej na założeniu, że sztuka całego świata może być rozpatrywana pod kątem doświadczenia estetycznego. Podkreślał też konserwatyzm zachodniej tradycji artystycznej, opartej na autorytecie sztuki klasycznej. Z kolei Bell, eksponując ideę „znaczących form”, kładł nacisk na autonomię i bezinteresowność sztuki. Sugerował kontemplowanie estetyczne różnych zjawisk – nie tylko „prymitywnych”, niezachodnich przykładów sztuki, lecz również między innymi pejzażu Yorkshire czy kształtów kamieni lub kości. Warunkiem autonomii i bezinteresowności w sztuce mogła być między innymi rezygnacja z anatomicznej poprawności, prowadząca w konsekwencji do abstrakcji.

Henry Moore właśnie tutaj odnajdywał podstawowe przesłanki do konkretyzacji swojej koncepcji twórczości. Uwaga Bella, że rzeźba jako dzieło sztuki powinna mieć tylko znaczenie rzeźbiarskie, pozwalała artyście na poszukiwanie inspiracji na różnych polach, nawet tych, które nie miały nic wspólnego ze sferą sztuki. To zaważyło, że jego ideą stało się odrzucenie wszystkiego, co łączyło się z tradycją antyku i renesansu. W konsekwencji mógł więc rozpocząć wszystko od początku – niejako od punktu zerowego. To również spowodowało zwrócenie się ku temu, co ówczesnie nazywano „prymitywem”. Moore stwierdzał: „uświadomiłem sobie, że Grecja i Renesans to byli wrogowie, i że ktoś musi odrzucić wszystko i zacząć ponownie od początku, jakim jest sztuka prymitywna”<sup>37</sup>. Pod wpływem tekstów Fry'a rzeźbiarz skierował się do British Museum, które traktował jako ogromne repozytorium inspiro-

37 Wywiad z Henry Moore'em: „Horizon” 1960, nr 3. Cyt. za: Barbara Kruger, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, Harry N. Abrams, New York 1993, s. 95.

jących form rzeźbiarskich, jednocześnie nie zapominając, że znalazły się one w muzeum w efekcie grabieży kolonialnych. Studiował tutaj rzeźbę archaicznej Grecji, Egiptu, Cykladów, wysp Australii, rzeźbę Afryki, starożytnego Sumeru i przede wszystkim meksykańską. Książka Fry'a *Vision and Design* skłoniła rzeźbiarza nie tylko do wizyt w muzeach, lecz również do lektur na temat sztuki trybalnej i amerykańskiej sztuki epoki prekolumbijskiej. Moore uważnie analizował również rzeźby tych artystów, którzy tworzyli pod wpływem sztuki trybalnej. Jednym z dzieł, które w istotny sposób oddziaływały na jego sposób rozumienia rzeźby stała się *Przykucnięta postać* André Deraina; innym ważnym z jego punktu widzenia dziełem był słynny *Pocałunek* Brancusiego. Na sposób myślenia Moore'a o rzeźbie oddziaływała także twórczość Henri'ego Gaudier-Brzeska, zwłaszcza dzięki monografii twórczości artysty autorstwa Ezry Pounda z 1916 roku. W publikacji tej znalazł ważną dla siebie wskazówkę Gaudiera o rzeźbiarskiej energii skał (*sculptural energy is the mountain*)<sup>38</sup>. Artystą, który w latach dwudziestych niewątpliwie miał duży wpływ na Moore'a, zarówno swoją twórczością, jak i kolekcją sztuki plemienną, był również Jacob Epstein<sup>39</sup>.

Zanim Moore mógł pozwolić sobie na kupowanie książek, najpierw odwiedzał biblioteki – wiele wieczorów spędzając w Leeds Reference Library, a później w bibliotece londyńskiego Royal College of Art. Interesowały go głównie książki o sztuce świata pozaeuropejskiego. Dzięki ich studiowaniu posiadał niemal encyklopedyczną wiedzę na temat historii rzeźby. Naczelną zasadą, jaką odtąd zaczął kierować się w swojej twórczości, stało się szukanie inspiracji poza tym, co Roger Fry nazywał „tyranią grecko-rzymskiej tradycji”. W efekcie wyrażało się to w eksponowaniu takich czynników, jak: prawda materiału, wewnętrzna emocjonalna wymowa kształtu bryły, inspiracje naturą, przestrzenność formy rzeźbiarskiej, analogie do ludzkiej postaci i pejzażu<sup>40</sup>.

Świadectwem zainteresowania Moore'a sztuką plemienną są między innymi jego notatki i listy. W jednym z nich, z datą 29 października 1921 roku, adresowanym do przyjaciółki Jocelyn Horner, rzeźbiarz opisywał swoją drugą wizytę (z października 1921 roku) w British Museum i szokujące odkry-

38 Ezra Pound, *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, New Directions Publishing, New York 1970 (1916), s. 20.

39 Alan G. Wilkinson, *Henry Moore*, w: „*Primitivism*” in *20<sup>th</sup> Century Art...*, katalog wystawy, dz. cyt., s. 599.

40 *Henry Moore: Writings and Conversations*, ed. by Alan G. Wilkinson, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2002, s. 16-17.

cie w galerii etnograficznej „ekstacycznie pięknych rzeźb murzyńskich” (*the ecstatically fine negro sculptures*)<sup>41</sup>. Dodajmy, że w jego listach można również znaleźć wiele świadectw fascynacji sztuką egipską, asyryjską, japońską, dziełami Giotta, Masaccia, Michała Anioła, Donatella i innych artystów europejskich.

Uwagi na temat sztuki afrykańskiej znajdziemy w jednym z dwóch krótkich tekstów z lat dwudziestych, będącym przykładem najwcześniejszej wypowiedzi artysty o sztuce plemienną, jaka zachowała się w notatkach artysty. Drugi tekst dotyczył sztuki meksykańskiej. Obydwa teksty powstały najprawdopodobniej wtedy, gdy Moore pracował jako wykładowca rzeźby w Royal College of Art – między 1924 a 1931 rokiem. Zachowane w rękopisie uwagi artysta wykorzystał później w kolejnych, już opublikowanych wypowiedziach na temat sztuki plemienną. Pierwszą z nich był tekst zamieszczony w katalogu wystawy *Primitive African Sculpture*, zorganizowanej w londyńskiej The Lefevre Gallery w 1933 roku, następną – artykuł zatytułowany *Primitive Art*, opublikowany w piśmie „The Listener” w kwietniu 1941 roku. Na końcu należy jeszcze wspomnieć o wywiadzie, jakiego artysta udzielił Williamowi Faggowi w 1951 roku, przeprowadzonym przy okazji wystawy *Traditional Art from the Colonies*, zorganizowanej w The Imperial Institute w Londynie.

We wstępie zamieszczonym w katalogu do wystawy w The Lefevre Gallery Moore zwracał uwagę na religijną wymowę rzeźby afrykańskiej<sup>42</sup>. Intrygowały go przedstawienia kobiet i falliczne figury mężczyzn, które, jego zdaniem, stanowią wyrazistą ekspresję czegoś pozazmysłowego. Moore podkreślał niezwykłą formę tych rzeźb, zwłaszcza „cudownie bujną abstrakcyjną kompozycję”. Zachwycało go to, że rzeźba afrykańska jest całkowicie „dookolna” (*in the round*), w pełni otoczona powietrzem i niezwykle poddana materiałowi, ponieważ istota drewna zdaje się wyrażać właśnie w cylindrycznej formie i energii wzrostu skierowanej ku górze, co miało swoiste walory rzeźbiarskie. Dzieła afrykańskie są podobnie skierowane ku górze niczym rosnące drzewa, których wcześniej były częścią. Moore zwraca uwagę na ich wertykalizm i swoisty ciężar, podkreślając, że zakrzywione nogi ludzkich postaci przypominają korzenie łączące je z ziemią. Sztukę plemienną cechuje niezwykła witalność, co wynika z faktu, że powstawała w ścisłym powiązaniu z życiem – ludzkimi

41 Tamże, s. 44-45.

42 Henry Moore, *African Sculpture*, w: *Primitive African Sculpture*, katalog wystawy, The Lefevre Galleries, London 1933. Opieram się na: *Henry Moore: Writings and Conversations*, dz. cyt., s. 98 i nast.

emocjami, witalnością, nadziejami i obawami. Rzeźby afrykańskie charakteryzują się istic patetyczną siłą, co wynika z faktu, że są zdominowane przez dwa główne czynniki, na co dzień zwykle najbardziej absorbujące przeciętnego członka wspólnoty plemiennej – seks i religię, silnie ze sobą powiązane, lecz często postrzegane oddzielnie. Rzeźba afrykańska pełniła przede wszystkim funkcje religijne i w związku z tym nie można jej odrywać od świata plemiennych bogów, kapłanów i odwiecznych rytuałów. W momencie, kiedy nowoczesna cywilizacja zniszczyła świat, oznaczało to również zniszczenie sztuki plemiennej. Moore podkreślał, że afrykańska rzeźba odegrała wielką rolę w narodzinach kubizmu, mając tym samym znaczący wpływ na całe współczesne malarstwo i rzeźbę.

W artykule zamieszczonym w piśmie „The Listener” Henry Moore tak charakteryzował sztukę „prymitywną”: „Termin *sztuka prymitywna* jest zwykle używany do określania wytworów wielu różnych ras, pochodzących z różnych okresów historii, będących świadectwem różnych systemów społecznych i religijnych. W najogólniejszym sensie wydaje się dotyczyć wytworów większości tych kultur, które sytuują się poza kręgiem cywilizacji europejskiej i cywilizacji orientalnych”<sup>43</sup>. Z dalszej części artykułu wynikało, że tak scharakteryzowaną sztuką „prymitywną” jest przede wszystkim sztuka plemienna. Jej istotną cechą stanowiła bezpośredniość komunikatu i istic „pierwotna” prostota formy – bardzo odmienna od „modnej prostoty dla niej samej, która jest pusta”. Podobnie jak piękno, prawdziwa prostota jest nieuświadomianą cnotą. Sztuka „prymitywna” charakteryzowała się również intensywną witalnością, wyrażając siłę wiary, nadzieje i lęki jej twórców, w związku z czym nie było w niej świadectw kalkulacji ani przejawów akademizmu. W dużej części te uwagi były powtórzeniem tez zawartych w omówionej wcześniej przedmowie do katalogu wystawy w The Lefevre Gallery. Rzeźbiarz podkreślał również, że jego wiedza na temat sztuki plemiennej w całości jest efektem jego wizyt w British Museum w ciągu ostatnich dwudziestu lat<sup>44</sup>. Zwracał uwagę, że zbiory rzeźby w dziale etnograficznym charakteryzowały się niewyczerpanym bogactwem i różnorodnością. Można było tutaj obejrzeć dzieła pochodzące z Afryki, wysp Oceanii, północnej i południowej Ameryki, zatłoczone i wymieszane niczym rupiecie w sklepie kolonialnym. W trakcie wielokrotnych wizyt Moore nieustannie odkrywał tam jednak rzeźby, na które wcześniej nie

43 Henry Moore, *Primitive Art*, „The Listener” 24, April 1941, s. 598. Cyt. za: *Henry Moore: Writings and Conversations*, dz. cyt., s. 102.

44 Tamże, s. 103.

zwracał uwagi. Intrygował go głównie język ich form, co wynikało z przeświadczenia, że jest on czymś uniwersalnym. Uważał, że dzięki instynktownej rzeźbiarskiej wrażliwości te same formy są wykorzystywane do wyrażenia podobnych idei w różnych miejscach i okresach historycznych, w związku z czym te same formy-wizje można dostrzec w rzeźbie afrykańskiej i wikingów, w kamiennej cykladzkiej figurze i drewnianej statuetce z atolu Nukuoro w Mikronezji<sup>45</sup>. Sztuka prymitywna może być kopalnią informacji dla historyka i antropologa, lecz w celu jej pełnego zrozumienia i następnie docenienia bardziej istotna jest umiejętność patrzenia na nią, a nie uczenie się historii ludzi prymitywnych, ich religii i zwyczajów.

Wspomniana rozmowa Moore'a z Williamem Faggziem, etnologiem, znawcą sztuki afrykańskiej, dotyczyła zasadniczo zewnętrznej estetyki sztuki trybalnej<sup>46</sup>. Dyskutowanym problemem stała się tradycyjność i oryginalność w rzeźbie afrykańskiej, kwestia rytmiki i proporcji, jak również zagadnienie wypolerowania powierzchni rzeźby. W rozmowie Moore wskazywał na analogie między sztuką plemienną a twórczością dziecka. Mówił także o nowych możliwościach artystów, którzy mogli pójść drogą wskazaną przez Picassa i twórców plemiennych lub mogli oprzeć się na tradycji renesansu. Mogli również pójść własną drogą.

Henry'ego Moore'a doświadczenie sztuki plemienną niewątpliwie oddziaływało na określenie jego zasad rzeźby, w których kładł on nacisk na eksponowanie prawdy materiału i trójwymiarowości bryły, odnoszenie się do natury i eksponowanie witalnej energii rzeźbiarskiej formy. Rzeźba plemienna w jego ujęciu była jedną z tych, które pomogły w zdjęciu „okularów greckich z oczu nowoczesnego rzeźbiarza”<sup>47</sup>. Artysta wiele razy podkreślał również uniwersalizm form – istnienie kształtów, „do których każdy jest podświadomie przywiązany i na które zdolny jest reagować, jeśli nie odgradza go od nich kontrola świadomości”<sup>48</sup>.

W przedwojennej twórczości Moore'a nie znajdziemy wielu przykładów inspirowania się sztuką trybalną. Ponadto nie były one bezpośrednie, czasami

45 Tamże, s. 105.

46 Wywiad przeprowadzony podczas wizyty Moore'a na wystawie *Traditional Art from the Colonies*, opublikowany w piśmie „Man” z lipca 1951 roku, s. 95-96. Opieram się na przedruku: *Tribal Sculpture: A Review of the Exhibition at the Imperial Institute*, w: *Henry Moore: Writings and Conversations*, dz. cyt., s. 106 i nast.

47 Henry Moore, *Uwagi o rzeźbie*, przeł. Wiesław Juszczyk, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 498.

48 Tamże, s. 507.

trudno jest nawet wskazać jednoznacznie ich źródło. Najbardziej oczywistymi przykładami takich inspiracji są dwie rzeźby w drewnie pochodzące z lat dwudziestych: *Głowa dziewczyny* z 1922 roku (wys. 30,5 cm) i *Stojąca kobieta* z 1923 roku (wys. 30,5 cm, obie w City Art Gallery, Manchester). Użyty w nich materiał, drewno, jest niewątpliwą konsekwencją fascynacji rzeźbą plemienną, zwłaszcza afrykańską, w której było ono typowym materiałem rzeźbiarskim. W *Stojącej kobiecie* krótkie ugięte nogi, jak wskazywał Alan Wilkinson, były efektem inspirowania się rozwiązaniami stosowanymi przez Henri'ego Gaudier-Brzeska, na przykład w jego rzeźbie *Chochlik*. Moore wiele szkicował, między innymi motywy pochodzące z dzieł innych artystów, stanowiące świadectwo inspiracji sztuką plemienną. W jego szkicownikach znalazły się ponadto rysunki rzeźb z Afryki i Oceanii, rzeźb Eskimosów oraz pochodzących z Meksyku i Peru. Artysta tworzył je zarówno w muzeach, jak i w bibliotekach, przerysowując rzeźby reprodukowane w książkach o sztuce<sup>49</sup>, wśród których znalazła się znana praca Carla Einsteina *Negerplastik*. Szkice traktował jako rodzaj zasobnika „gotowych” do wykorzystania form. Ważną rolę jako źródło inspiracji odegrała fotografia – zarówno reprodukcje dzieł innych europejskich artystów, takich jak Gauguin, Cézanne, Matisse czy Brancusi, jak również dzieł trybalnych.

W latach trzydziestych Moore nadal interesował się sztuką plemienną, chociaż w mniejszym już stopniu niż w poprzedniej dekadzie. Pojawiające się w tym czasie w jego twórczości świadectwa prymitywizmu były efektem inspirowania się rzeźbą Picassa, Arpa, Giacomettiego. Związawszy się z surrealistami zaczął bardziej jednak interesować się, podobnie jak oni, rzeźbą Oceanii i Eskimosów. Świadectwem tych zainteresowań jest rzeźba zatytułowana *Ptasie gniazdo* (dł. 41,9 cm, 1939 rok, w zbiorach prywatnych) – drewniana, abstrakcyjna kompozycja ze sznurkami. Jej powinowactwa ze sztuką Oceanii dowodzą rysunki artysty, zachowane w jednym ze szkicowników<sup>50</sup>. Najbardziej wyraziste ślady inspiracji sztuką plemienną odnajdziemy w rzeźbach Moore'a, które powstały w latach pięćdziesiątych i późniejszych, między innymi w znanej rzeźbie zatytułowanej *Formy wewnętrzne i zewnętrzne* (brąz, wys. 64 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto) oraz w jednym z jego najbardziej znanych dzieł – *Królu i królowej* z 1952 roku.

49 Szczegółowo opisuje je Alan G. Wilkinson w: tegoż, *Henry Moore*, w: „Primitivism” in 20th Century Art..., dz. cyt., s. 599 i nast.

50 Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore: primitivism in modern sculpture*, dz. cyt., s. 286.





Prymitywizm w rzeźbie, oparty głównie na inspirowaniu się estetyką sztuki plemiennej, niejednokrotnie się łączył – czego przykładem może być twórczość artystów omówiona w niniejszej części książki, zwłaszcza Brăncușiego, Gaudier-Brzeska i Moore'a – z niezwykle emocjonalnym doświadczaniem plemiennej formy rzeźbiarskiej, co nie pozwala w sposób jednoznaczny stwierdzić, że nie miało to nic wspólnego z autentycznym poznaniem rzeczywistości Innego. Przede wszystkim zauważmy, że nic pewnego nie możemy stwierdzić na jej temat. Możemy więc przypuszczać, że emocjonalny stosunek europejskich artystów do formy rzeźbiarskiej w jakimś stopniu mógł być podobny do tego, jaki prezentowali tubylczy mieszkańcy odległych, egzotycznych rejonów świata w stosunku do rzeźb obrzędowych, stanowiących reprezentację nieznaną sił pozazmysłowych. Owo poznanie, jeśli rzeczywiście miało miejsce – czego nie jesteśmy w stanie stwierdzić – niewątpliwie było jednak ograniczone, fragmentaryczne. W tym momencie zacytujmy słowa Davida Freedberga, mającego poważne wątpliwości na temat powszechnej od jakiegoś czasu w historii sztuki krytyki formalizmu jako metody badania i interpretowania dzieła sztuki. Zauważmy jednak, że możemy mówić o dwóch warstwach formalizmu. Pierwszą byłaby formalna analiza dzieła sztuki, połączona z jego interpretacją, drugą natomiast byłby tylko jego opis. Na tej drugiej płaszczyźnie sytuowałoby się niewątpliwie podejście do zjawiska prymitywizmu, jakie reprezentował często przywoływany tutaj Alan Wilkinson. Freedberg pisał: „bardzo bym się cieszył, gdyby udało się obalić od dawna istniejące rozróżnienie między przedmiotami wywołującymi konkretne reakcje z powodu przypisywanych im sił «religijnych» czy «magicznych» a tymi, które rzekomo pełnią jedynie funkcje czysto «estetyczne». Nie wierzę w słuszność tego rodzaju podziałów. Wydaje mi się, że powinniśmy raczej być dzisiaj gotowi, by materiał dotyczący takich zjawisk, jak przypisywany wizerunkom animizm wyłączyć z rozważań i dyskusji o «magii» i zmierzyć się otwarcie z tym, co tego rodzaju zjawiska mówią nam bezpośrednio o używaniu wizerunków, ich funkcjach i reakcjach na nie”<sup>51</sup>. W świetle przytoczonych tutaj uwag, krytyka formalistycznie zorientowanej historii sztuki nie zawsze wydaje się uzasadniona – należy bowiem pamiętać o artystach „mitologach” formy, niezwykle emocjonalnie odczuwających jej „pierwotność”.

51 David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. XXIII-XXIV.

## X

# MADONNY I CZYSTA FORMA

Napór nowoczesnej cywilizacji, który w wielkich miastach zachodniej Europy był poddawany krytycznej refleksji, w Polsce raczej stawał się obiektem tęsknych marzeń. Polskie miasta nie stanowiły „parady atrakcji” w takim stopniu, jak wspomniane wcześniej stolice zachodnioeuropejskie, nie było tutaj wielkich wystaw powszechnych z makietami afrykańskich wiosek ani wielkich muzeów etnologicznych. Pierwszą publiczną prezentacją w Polsce wytworów plemiennych społeczności stał się zbiór Stefana Szolca-Rogozińskiego, liczący 370 obiektów przywiezionych z Kamerunu, Gabonu i Fernando Po. Był to efekt jego wypraw badawczych w Afryce w latach 1886–1890<sup>1</sup>. Przywieziona przez niego kolekcja nie tworzyła jednak typowego zbioru „afrykanizmów”, ponieważ nie było w niej efektownych rzeźb i masek obrzędowych. Tworzyły ją natomiast przedmioty wykorzystywane głównie w życiu codziennym, takie jak noże, łuki, kosze do łapania ryb, drewniane modele łodzi, bambusowe kosze, ceramika, ozdoby z muszelek, instrumenty muzyczne itd. Wśród nich tylko nieliczne obiekty były świadectwem kultu. W 1914 roku cały zbiór został zaprezentowany w zorganizowanym przez Seweryna Udzielę Muzeum Etnograficznym, mającym wtedy swoją siedzibę w budynku poseminaryjnym św. Michała na Wzgórzu Wawelskim w Krakowie<sup>2</sup>. Znalazły się tam również obiekty pochodzące z Mongolii, przywiezione przez prof. Juliana Talko-Hryniewiczza, lekarza i jednocześnie współorganizatora Muzeum, i z wyspy Jawa, przywiezione przez znanego botanika, prof. Mariana Raciborskiego.

Innym miejscem, w którym prezentowano kulturowe świadectwa „prymitywu” było Muzeum Etnograficzne w Warszawie; powstało w 1888 roku przy

- 
- 1 Por.: Maria Zacharowska, Janusz Kamocki, *Stefan Szolc-Rogoziński. Badania i kolekcja afrykańska z lat 1882 do 1890*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków 1984.
  - 2 Seweryn Udziela, *Muzeum etnograficzne w Krakowie*, „Ziemia. Dwutygodnik Krajoznawczy. Ilustrowany Organ Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego” 1926, R. XI, nr 13-14, s. 194 i nast.

Ogrodzie Zoologicznym, później zostało przeniesione do Muzeum Przemysłu i Rolnictwa przy Krakowskim Przedmieściu 66. Zgromadzono w nim, obok etnograficznych zabytków z terenu ówczesnej Polski, a także Rosji, Ukrainy, Słowacji, Węgier i innych krajów europejskich, jak również – z czasem – zbiory obiektów pochodzących z Chin, Japonii, Bliskiego Wschodu i Australii, i bogatą bibliotekę. W historii polskiego prymitywizmu najważniejszą rolę odegra jednak Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, otwarte w 1889 roku. Należy jeszcze podkreślić tutaj fakt krystalizacji polskiej etnografii i etnologii. Na Uniwersytecie Jagiellońskim już od 1851 roku Wincenty Pol prowadził regularne wykłady z etnografii powszechnej – pierwsze w Polsce. W 1926 roku powstała Katedra Etnografii Słowian, jako jedna z Katedr Studium Słowiańskiego UJ, którą objął prof. Kazimierz Moszyński. W 1919 roku na nowo powstałym Uniwersytecie Poznańskim została zorganizowana Katedra Etnologii i Folkloru. Na Uniwersytecie Warszawskim dopiero w 1935 roku powstała Katedra Etnografii kierowana przez prof. Cezarię Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz Jędrzejewiczową. W tym samym czasie rozpoczęła tam również działalność Katedra Etnologii i Etnografii pod kierownictwem prof. Stanisława Poniatońskiego.

Przed drugą wojną światową powstała w Polsce pierwsza książka w części poświęcona sztuce plemiennej. Jej autorem był związany ze środowiskiem pisma „Zdrój” filozof, krytyk sztuki i jej popularyzator, profesor Uniwersytetu Poznańskiego Michał Sobeski<sup>3</sup>. Książkę, zatytułowaną *Sztuka egzotyczna*, wydrukowano tuż przed wybuchem wojny, lecz jej nakład został zniszczony przez okupanta – ocalał tylko jeden egzemplarz, na którego podstawie opracowano wydanie powojenne<sup>4</sup>. Stanowi ona niewątpliwie jeden z ważniejszych dokumentów świadczących o sposobie postrzegania sztuki plemiennej w Polsce w okresie międzywojennym. Sobeski pisał o sztuce powstałej „na zewnątrz” kultury europejskiej, a więc nie mającej wsparcia w tradycji klasycznej. Zakwalifikował do niej sztukę dziecka, sztukę Afryki, Australii i Oceanii, a następnie Ameryki przedkolumbijskiej, Indii, Chin i Japonii. Opierając się na ewolucjonistycznym modelu rozwoju przedstawił hierarchiczny obraz „innej” sztuki, wychodząc z założenia, że pierwszy stopień rozwoju reprezentuje stan „prymitywu bezwzględego” (sztuka dziecka i Australii), który następnie przeobraził się w stan „zbarbaryzowania” (sztuka Afryki), z niego wyłonił się

3 Por. życiorys Michała Sobeskiego i krytyczną analizę jego twórczości w: Sław Krzemień-Ojak, *Odłony estetyki Michała Sobeskiego*, w: Michał Sobeski, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Universitas, Kraków 2010, s. VII i nast.

4 Michał Sobeski, *Sztuka egzotyczna*, Arkady, Warszawa 1971.

„prymityw czysty” (sztuka Oceanii), a następnie „prymityw względny” (sztuka Ameryki prekolumbijskiej). Dalszymi etapami rozwoju sztuki był „rozkwit wczesny”, później „rozkwit pełny”, którego świadectwem miała być sztuka Indii, Chin i Japonii.

W Poznaniu miała również miejsce pierwsza w Polsce próba refleksji nad zjawiskiem prymitywizmu w sztuce nowoczesnej, którą podjęła w swojej książce Irena Piotrowska-Głębocka<sup>5</sup>. Autorka przedstawiła twórczość ośmiu malarzy związanych z Poznaniem na tle krótkiego podsumowania najważniejszych zjawisk w nowoczesnym europejskim malarstwie. Jednym z wątków poruszonych w podsumowaniu stała się również sztuka „prymitywna”. Piotrowska-Głębocka pisała: „Dzieje sztuki uczą nas, że sztuka każdego narodu przechodzi przez rozmaite stopnie rozwojowe. Pierwszy okres stanowi prymityw. Z prymitywnego wznosi się sztuka na stopień następny, archaiczny. Powoli dojrzewa i przechodzi przez okres pełnej dojrzałości. Wreszcie formy poczynają się powtarzać, a więc manierować. Artyści dochodzą do takiej doskonałości technicznej, że zapominają o właściwych celach sztuki i poczynają kopiować naturę. Następuje okres schyłkowy w sztuce, który nieraz trwa całe stulecia [...]. Pod koniec 19-tego wieku sztuka wyraźnie zeszała na manowce. Poczęła imitować wieki minione, lub też w wierności ślepego odtwarzania natury doszła do takiej perfekcji, że nie pozostawiła możliwości dalszego rozwoju w tym kierunku młodszym pokoleniom”<sup>6</sup>. Autorka twierdziła, że to właśnie stało się powodem zwrócenia się artystów ku różnym przejawom sztuki prymitywnej – „dawnej czy współczesnej” – bowiem w niej szukali inspiracji: „zrozumiano czar sztuki dziecka, sztuki ludu wiejskiego i sztuki ludów pierwotnych. Artyści poczęli podziwiać prostotę i naiwność sztuki prymitywnej i przeciwstawili się ostro tradycji i naturalizmowi”<sup>7</sup>. Jednym z przejawów sztuki „ludów pierwotnych” była sztuka afrykańska, którą inspirowali się artyści francuscy, co było ułatwione w tym sensie, że mieli z nią częsty kontakt „ze względu na kolonie w Afryce”.

W Polsce – jak zauważyła Irena Piotrowska-Głębocka – podobnie jak w innych krajach słowiańskich, zwrócono się ku sztuce ludowej jako źródle inspiracji. Zwróciła uwagę, że w nowoczesnym malarstwie piękno nadal istnieje,

5 Irena Piotrowska-Głębocka, *Zagadnienia współczesnego malarstwa w Polsce. Na tle twórczości Leona Dołżyckiego, Erwina Elstera, Adama Hamytkiewicza, Józefa Krzyżanckiego, Władysława Lama, Tadeusza Potworowskiego, Wacława Taranczewskiego, Jana Wronieckiego*, Wydawnictwo Jan Jachowski, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1935.

6 Tamże, s. 17.

7 Tamże, s. 18.

podobnie jak w epoce Leonarda da Vinci, Correggia, Rafaela, lecz inaczej się ono przejawia. Jego wyrazem stała się teraz geometryzacja form, co jest rezultatem oddziaływania twórczości kubistów. Pomimo tego mamy jednak do czynienia ze znacznym zróżnicowaniem tendencji malarskich, co wynika z faktu inspirowania się różnymi rodzajami sztuki prymitywnej. Zdaniem poznańskiej badaczki, „każdy artysta był poprzednio wyznawcą innej odmiany prymitywistycznego kierunku”<sup>8</sup>. Autorka pisała o „stylu abstrakcyjno-prymitywistycznym”, który był reprezentowany przez kubizm, ekspresjonizm, futurizm, formizm, konstruktywizm, „infantyizm, folklorizm i inne”<sup>9</sup>. Następnie zauważyła, że w sztuce współczesnej widoczne jest pewne wspólne wszystkim kierunkom dążenie, które razem tworzą pewien logiczny ład: „Tak więc cały XIX wiek można scharakteryzować jako systematyczny rozwój w kierunku wzbogacenia i rozjaśnienia palety, a z bliska widać setki różnic indywidualnych i narodowych. Dzisiaj zaś dążą artyści różnymi drogami do doskonałej formy, polegającej na jasności i logice układu. Przeróżne objawy współczesne są w istocie wynikiem tego samego ducha czasu, wynikiem tej samej dążności”<sup>10</sup>. W swojej książce Piotrowska-Głębocka ograniczyła się do omówienia – jak już wspomniano – twórczości ośmiu artystów związanych z Poznaniem, którzy znali „lekcję” prymitywizmu, lecz jedynym, który ją dogłębnie przeszedł był Leon Dołżycki. W czasie, kiedy był związany z formistami, malował „dzikie” obrazy, co wyrażało się głównie przez ekspresyjność linii i rytmikę kompozycji, upraszczanie motywów i stosowanie grubego konturu.

## FORMIZM – NOWOCZESNA „PIERWOTNOŚĆ”

Prymitywizm w polskiej sztuce, mając różne oblicza, pojawił się jako efekt nawiązania do modnych tendencji, a tym samym jako wyznacznik nowoczesności, przede wszystkim stanowiąc efekt interpretowania i doświadczenia „rewolucji” kubistycznej. W Polsce znano ją między innymi z prasy, w której informacje o najnowszych trendach w sztuce ukazywały się tylko z niewielkim opóźnieniem. Kilku polskich artystów zapoznało się z kubizmem bezpośrednio w Paryżu już w pierwszej i na początku drugiej dekady wieku. W latach 1908–1909 przebywał w Paryżu Tytus Czyżewski, który ponownie mieszkał

8 Tamże, s. 25.

9 Tamże, s. 27.

10 Tamże, s. 27-28.

tam w latach 1911–1912. W 1907 roku pojechał do Paryża Witkacy, gdzie poznał twórczość Celnika Rousseau i Picassa. Z dziełami tego ostatniego zetknął się również podczas służby w elitarnym pułku Pawłowskim w Sankt Petersburgu w 1914 roku, zwiedzając kolekcję Sergiusza Szczukina w Moskwie. Latem 1912 roku w Paryżu bawił Antoni Mierzejewski, natomiast jesienią wyjechał tam Leon Chwistek, gdzie przebywał aż do 1914 roku. Pierwszym krytykiem, który więcej uwagi poświęcił kubizmowi, był Adolf Basler. Mieszkając w Paryżu, wysyłał korespondencje do prasy polskiej. Znalazłszy się w Krakowie w końcu 1912 roku, wygłosił dla studentów Akademii Sztuk Pięknych odczyt o kubizmie, którego tezy opublikował rok później<sup>11</sup>.

Dziełem, które zwykle się uważać za pierwszy przykład oddziaływania kubizmu i w którym pojawiają się inspiracje między innymi „prymitywną” ludowością, jest projekt oprawy plastycznej ołtarza do kościoła O.O. Misjonarzy w Krakowie autorstwa Zbigniewa Pronaszki, datowany na rok 1912, znany jedynie z reprodukcji<sup>12</sup>. Główną polichromię ołtarzową, przedstawiającą Madonnę, postrzegano jako efekt inspiracji włoskim *quattrocentem* i malarstwem Maurice’a Denisa<sup>13</sup>, jak również witrażami Stanisława Wyspiańskiego z krakowskiego kościoła Franciszkanów<sup>14</sup>. Polichromię łączono również z kanonem sztuki ludowej, wyrażającym się przede wszystkim w tematyce, a także hieratyzmie, statyce i symetryczności kompozycji oraz w schematy-

- 
- 11 Adolf Basler, *Nowa Sztuka*, „Museion” 1913, nr 12. Basler pisał tam o kubizmie: „Otóż dążeniem malarzy tego najrewolucyjniejszego kierunku jest: w dziele sztuki, wysnutym z koncepcji, nie zaś wizji naturalistycznej, wyrazić obok wyobrażenia przestrzeni współczynnik trwania, syntetyzując wszystkie wrażenia wzrokowe, otoczenie, dyslokację, rozczłonkowanie przedmiotów, nadać obrazowi *najpotężniejszy dynamizm*. Każdy bowiem przedmiot objawia przez swe linie możliwości zdekomponowania go. Tą dekompozycją zaś kierują charakterystyczna indywidualność przedmiotów i koncepcja artysty. Przedmioty zaś wpływają na siebie sąsiedztwem wzajemnym nie tylko przez światło, ale przez istne zmaganie się linii i płaszczyzn, a według tego, co nazywają futuryści «transcendentalizmem fizycznym» dążą do nieskończoności przez swe *linie* siły, których ciągłość wymierza intuicja artysty”. Cyt. za: Adolf Basler, *Nowa Sztuka*, dz. cyt., s. 30-31. Na temat działalności Adolfa Baslera jako paryskiego sprawozdawcy i innych polskich korespondentów w Paryżu zob.: Anna Wierzbicka, *We Francji i Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, s. 115 i nast.
- 12 Projekt polichromii ołtarzowej jest reprodukowany w: „Nowości Literackie” 1917, nr 48, s. 7. Fotografia mensy ołtarzowej: „Maski” 1918, nr 1, s. 12.
- 13 Helena Blum, *Zbigniew Pronaszko*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1983, s. 13. Autorka twierdziła, że „malowidło nie wykazuje cech kubizmu”.
- 14 Joanna Pollakówna, *Formiści*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 24.



zmie i płaskości form<sup>15</sup>. Tak rozumiany związek z ludowym „prymitywem” przenikały wpływy kubizmu i futuryzmu. Mensę ołtarza – znaną jedynie z fotografii drewnianej makiety – miała tworzyć drewniana płaskorzeźba przedstawiająca Madonnę w otoczeniu aniołów. Rytmizacja i geometryzacja postaci aniołów stanowiły sugestię kubistycznej nowoczesności, jednak hieratyczny porządek całości, podobnie jak centralna kompozycja z wyeksponowanym w centrum przedstawieniem Madonny, w równym stopniu mogły wskazywać na związek ze średniowieczną snycerską rzeźbą ołtarzową, jak i religijną sztuką młodopolską. Zwraca też uwagę dekoracyjność mensy, obca raczej estetyce kubistycznej, bliższa natomiast wspomnianej sztuce młodopolskiej.

Kolejne dzieła oparte na wzorach kubizmu powstawały już po 1915 roku. Najpierw były to obrazy i rysunki Tytusa Czyżewskiego, z których wymienimy tylko te najwcześniejsze: rysunek *Taniec* (zaginiony) i dwie wersje *Madonny* (tempera i rysunek tuszem). Kolejnym świadectwem jego inspiracji kubizmem stały się utrzymane w poetyce kubistycznej portrety, a następnie obrazy wielopłaszczyznowe, dzisiaj znane jedynie z reprodukcji. Czyżewski konstruował je, jak wiadomo, z polichromowanych warstw tektury, dykty i drewna, co służyło przełamaniu wyobrażeń o tradycyjnej formie obrazu. W płaszczyźnie formalnej niejednokrotnie można tutaj wskazać prymitywistyczne cechy, będące wynikiem inspirowania się estetyką góralskich świątków i malowideł na szkłe, charakteryzującą się „kanciastą” deformacją form. Obrazy wielopłaszczyznowe należały niechybnie do najśmielszych formalnie – jak zauważyła Joanna Pollakówna<sup>16</sup> – i były traktowane przez artystę jako rodzaj dyskusji z koncepcją obrazu ujętą w znanej definicji Maurice’a Denisa.

Leon Chwistek tak oceniał kubizm z perspektywy 1938 roku, łącząc go ze sztuką „prymitywną”: „Kubiści zdobyli się na wielki czyn, depcząc naturalistyczną formę nogami i zostawiając z niej niekiedy jedynie bezwartościowe, karykaturalne strzępy. Do harmonii barwnych odwrócili się tyłem i całą duszą rzucili się na budowanie obrazu z form prymitywnych i grubych. Może były to z początku żarty lub akty rozpacz. Rezultat był ten, że odkryli rzeczywistość wyobrażeń wyższego typu, tę samą, z którą spotykamy się u ludów najbardziej prymitywnych i u małych dzieci w jej typach najniższych. Potrafili przewyżnić naturalizm odziedziczony po renesansie – jak to doskonale powiedział

15 Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 25.

16 Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Oficyna Wydawnicza Auriga, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 12.

Albert Gleizes – i powrócić do zapomnianych i skazanych na zanik głębin ducha ludzkiego<sup>17</sup>. W słowach Chwistka, kiedy pisze on o rzeczywistości wyobrażeń wyższego typu, którą można spotkać „u ludów najbardziej prymitywnych i grubych”, wyraźnie brzmią echa ewolucjonizmu. Wydaje się więc paradoksem, że sztuka nowoczesna swoje fundamenty odnajdywała właśnie w micie „prymitywu”. W efekcie ekscytacji tak rozumianą zachodnią nowoczesnością „przyszedł – jak pisał Leon Chwistek – polski formizm”, w którym niezwykle ważną rolę odegrały inspiracje sztuką ludową, mające pomóc wniknąć w „głębinę ducha ludzkiego”. W sztuce ludowej najczęściej przedstawiano tematykę religijną, nie był to więc przypadek, iż tematyka pierwszych nowoczesnych dzieł w Polsce również często dotyczyła religii.

### Formizm jako polski prymitywizm

Zdaniem Leona Chwistka, formizm zaczął się wtedy, kiedy go jeszcze nie było, czyli na salonie jesiennym w Krakowie w 1913 roku. „Formizm reprezentował na nim Gwozdecki. Miał olbrzymie płótno przedstawiające Zesłanie Ducha św. Wyróżniało się właśnie cechą, która na zawsze miała zadecydować o oryginalności polskiej sztuki wyobrazeniowej. Bezgraniczna naiwność i rozbijająca szczerłość prawdziwego prymitywa, barbarzyńcy, który z przerafinowaniami tradycji załatwia się z niesłychaną łatwością, po prostu dlatego, że ich nie rozumie i żadną miarą nie byłby w stanie zrozumieć<sup>18</sup>. Ową „bezgraniczną naiwność” i „rozbijającą szczerłość prawdziwego prymitywa, barbarzyńcy”, który rozprawia się z przerafinowaniem tradycji, można potraktować jako wartości o charakterze wręcz postulatywnym w początkach polskiego ruchu awangardowego. Na legendarnej już dzisiaj I Wystawie Ekspresjonistów Polskich, otwartej 4 listopada 1917 roku w krakowskim Pałacu Sztuki, obok dzieł Zbigniewa Pronaszki, Tytusa Czyżewskiego i jego kolegów dodatkowo zaprezentowano również dwadzieścia osiem „podhalańskich malowideł na szkle ze zbiorów J.W.P.P Steckiego, Ostrowskich, Lustgartenów<sup>19</sup>. W końcu 1917 roku ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich tworzyło dziewięciu członków<sup>20</sup>. „Gru-

17 Leon Chwistek, *Twórcza siła formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, nr VIII-XII. Cyt. za: Leon Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Teresa Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. 344.

18 Tamże.

19 *Katalog I Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, katalog wystawy, Kraków 1917.

20 Na temat pierwotnego składu grupy por.: Konrad Winkler, *Formiści Polscy*, Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1927, s. 7.

pa wystąpiła pod nazwą ekspresjonizmu. Nie chodzi tu o nazwę, która jest tak przypadkową, jak *futuryzm*, *kubizm*, *orfeizm* i tyle podobnych, wchodzących w zakres ekspresjonizmu; chodzi nam o istotę rzeczy” – pisał w krakowskich „Maskach” Zbigniew Pronaszko<sup>21</sup>. Wbrew tym zapewnieniom nazwa okazała się jednak istotna, ponieważ w 1919 roku zmieniono ją na Formiści i nie przypadkiem znalazło się w niej, podobnie jak w tej pierwszej, określenie „polscy”. Leon Chwistek wyjaśniał, że hasło ekspresjonizmu zostało użyte jedynie jako symbol protestu przeciwko sztuce oficjalnej: „W krótkim czasie okazało się jednak, że nazwa ta łączy nas w przekonaniu ogółu ze sztuką niemiecką, która pozostaje ciągle w okresie eksperymentowania, nie cofając się w wielu wypadkach przed niesmacznym dziwactwem. W tych warunkach okazała się konieczność zaznaczenia naszej odrębności przez wprowadzenie nazwy nowej. W ten sposób doszliśmy do nazwania się formistami”<sup>22</sup>.

Poza szyldem, pod którym artyści wspólnie prezentowali swoje dzieła, tym, co ich łączyło, był również krytyczny stosunek do młodopolskiej tradycji i konieczność określenia się wobec niej. Łączyła ich również wspólnota generacyjna i podobne uwrażliwienie na przejawy nowoczesności w sztuce. „Było to bardzo żywe i zajmujące środowisko – wspominał później Leon Chwistek – wodzem duchowym był Pronaszko. Był pełen wielkiego entuzjazmu i radykalizmu, posuniętego do granic ostatecznych. Tworzył olbrzymie kompozycje religijne, łączące ducha rodzimego prymitywu z geometryczną schematyzacją. Obok Pronaszki wybijał się na pierwszy plan Czyżewski, typ prymitywa-irracjonalisty, łączący wyrafinowane poczucie barwy z dziecięcym zamiłowaniem do groteski. W przewyciężaniu przedmiotu szedł dalej od Pronaszki, ale nie posuwał się tak daleko jak kubiści. Prymitywem w ścisłym tego słowa znaczeniu był Andrzej Pronaszko. Niezmiernie poważny i prosty, bardzo odmienny od wszystkiego, co go otaczało, borykał się z tajemnicą ikon. Niesiołowski i Fedkowicz stanowili łącznik ze sztuką tradycyjną, wprowadzając nastrój delikatnej gry kolorów i spokojnej stylizacji. Bardzo młody wówczas Hryńkowski fascynował niesamowitym talentem kolorystycznym”<sup>23</sup>. Jak wynika z oceny Chwistka, prymitywistami byli inicjatorzy powołania do życia ugrupowania, czyli bracia Pronaszkowe i Tytus Czyżewski.

21 Zbigniew Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski” 1918, nr 1, s. 15.

22 Leon Chwistek, *Formizm*, w: *Formiści*, katalog wystawy, Kraków 1919. Cyt. za: Leon Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 95.

23 Leon Chwistek, *Moja walka o nową formę w sztuce*, „Wiadomości Literackie” 1935, t. XII, nr 51-52. Cyt. za: Leon Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 241.

Podłożem formizmu stała się teoria sztuki. Jej fundament stanowiła koncepcja dzieła, przede wszystkim obrazu, którego wartość miała wyrażać się głównie w formie, co oznaczało, że tradycyjna, jeszcze Arystotelesowska dychotomia forma – treść miała być tutaj zniesiona na rzecz formy. Potocznie pojmowaną treść, jako godną pogardy „literaturę”, należało w miarę możliwości eliminować. Punktem wyjścia stała się tu koncepcja obrazu ujęta w znanej definicji Maurice’a Denisa. W pierwszym numerze krakowskich „Masek” Zbigniew Pronaszko tak pisał o malarstwie i obrazie: „w istocie malarstwo nie może być «powrotem do natury», malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu. Obrazem zaś jest celowe, logiczne wypełnienie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni, stanowiącej w ten sposób jednolity, niezmienny organizm”. Nieco dalej artysta dodawał: „obraz tłumaczy się jedynie swoją mocą istnienia, a nią jest logika form i barw”<sup>24</sup>. Anatomia, perspektywa, „wszelka literatura, a więc: różne alegorie czy opowieści, symboliczne rebusy, wszelkie historiozofie, choćby najbardziej narodowe... (Grotter!)” – to wszystko, zdaniem Pronaszki, należało do sfery biologii, medycyny, sztuki wojennej itd., lecz nie mieściło się w polu sztuki i w związku z tym było czymś mało istotnym.

Z niebezpieczeństwa uwolnienia obrazu od treści i skupienia się tylko na wartościach formalnych zdawał sobie sprawę między innymi Leon Chwistek, który wskazywał, że mogło to doprowadzić do przeobrażenia się obrazu w służący jedynie ozdobie ornament. Przed tym niebezpieczeństwem, zauważmy, zdawał się chronić właśnie prymitywizm, ponieważ stawał się dyskretnym nośnikiem bardzo jednoznacznych treści. Ludowe i jednocześnie kubistyczne inspiracje nie służyły tylko budowie formalnej warstwy obrazu lub rzeźby, lecz najpierw wyemancypowaniu dzieła sztuki od „narodowego”, głównie młodopolskiego dydaktyzmu – kojarzonego na przykład z przedstawieniem ułana z piką, jak pisał Konrad Winkler<sup>25</sup>. Prymitywizm, nobilitując sztukę „prymitywną”, w tym wypadku ludową, pozwalał na włączenie się do centralnych problemów sztuki nowoczesnego świata, a ponadto ludowo-kubizująca forma służyła wypracowaniu formuły uniwersalnego, czyli nowoczesnego dzieła sztuki, które jednak, niejako przy okazji, zawierałoby wyraźne cechy lokalne, co w ówczesnej sytuacji historycznej miało w Polsce swoją określoną wagę. W związku z tym w wielu formistycznych obrazach, grafikach i rysunkach pojawiają się adaptacje schematów kompozycyjnych ludowego malarstwa na

24 Zbigniew Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, dz. cyt., s. 15.

25 Konrad Winkler, \*\*\* „Formiści”, maj 1921, R. II, z. 5, s. 16.

szkle, ludowa prostota, rytmizacja i ostrość kształtów, będące wyznacznikami „rozbrajającej szczeroci prawdziwego prymitywa, barbarzyńcy” – przywołajmy raz jeszcze słowa Leona Chwistka z 1938 roku.

Spośród artystów skupionych pod szyldem formizmu tak pojmowany pierwiastek „prymitywny” najwyraźniej uwidocznił się w twórczości Tytusa Czyżewskiego. Od 1917 roku artysta tworzył dzieła oparte na inspiracjach ludową sztuką podhalańską<sup>26</sup> – są to olejne obrazy, liryczne i jednocześnie zawierające dającą się odczuć znaczną dozę emocji. Niewątpliwie najbardziej znane spośród nich są liczne *Madonny*, powstające jeszcze na początku lat dwudziestych, będące transpozycją malarstwa ludowego, a także słynny *Zbójnik tatrzański* z 1919 roku. Konrad Winkler wskazywał, że ludowość w obrazach Czyżewskiego służyła legitymizacji przywiezionych przez niego z Paryża nowinek, a niewątpliwie jedną z najważniejszych spośród nich była kubistyczna koncepcja obrazu. Dodajmy, że inspirowanie się ludowością, tak widoczne w malarstwie Czyżewskiego, miało miejsce w tym samym czasie, kiedy równolegle powstawały jego futurystyczno-dadaistyczne utwory poetyckie, w których pojawiły się motywy odległe od podhalańskich Madonn i zbójników, takie na przykład, jak: „akumulator”, „elektryczny tańczący propeler”, „zgalwanizowany manekin”, „aeroplan”<sup>27</sup>. To iście dadaistyczne sięganie do skrajnie opozycyjnych wobec siebie porządków rzeczywistości wpisywało się – przynajmniej w rozumieniu Czyżewskiego – w formistyczny kanon nowoczesności.

Formistyczna ludowość nie jest jednak czymś oczywistym, co wynika chociażby z faktu, że znaczenie samego hasła *sztuka ludowa* nie jest jednoznaczne, ponieważ nie zawsze dotyczy ono wiejskiego rękodzieła<sup>28</sup>. Ilustrować to mogą wspomniane, wystawione razem z dziełami formistów w krakowskim Pałacu Sztuki w listopadzie 1917 roku, malowane na szkle obrazy podhalańskie. Ich twórcami na ogół nie byli mieszkańcy podhalańskich wsi<sup>29</sup>, lecz zamieszkali w miastach rzemieślnicy, trudniący się seryjną produkcją drzeworytów, rycin i malowanych na szkle obrazków, zwykle o tematyce religijnej<sup>30</sup>. Pierwsze

26 Joanna Pollakówna, *Tytus Czyżewski – Formista*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. Juliusz Starzyński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 241 i nast.

27 Por. Tytus Czyżewski, *Płomień i studnia*, „Formiści”, maj 1921, R. II, z. 5, s. 4.

28 Por. na ten temat teksty Józefa Grabowskiego i Ewy Śnieżyńskiej-Stolot w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią sztuki i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, red. Jan Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

29 Zwróciła na to uwagę w swojej książce Iwona Luba, *Dialog nowoczesności*, dz. cyt., s. 14-15.

30 Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Głos w dyskusji nad pojęciem sztuki ludowej*, w: *Granice sztuki...*, dz. cyt., s. 158.

malowane na szkle obrazy trafiły na Podhale pod koniec XVIII wieku, przywożone tam przez obrazników, czyli wędrownych handlarzy – niejednokrotnie będących ich wytwórcami – ze Słowacji, Moraw, Czech, a nawet Austrii, którzy sprzedawali je w systemie domokrażnym bezpośrednio w chłopskich domach, jak również na jarmarkach i odpustach<sup>31</sup>. Wyeksponowane w krakowskim Pałacu Sztuki w 1917 roku podhalańskie obrazy w większości nie były więc dziełami podhalańskich chłopów, ponadto nie pochodziły bezpośrednio z wiejskich chałup, lecz z mieszczańskich kolekcji. Malarstwo na szkle jako element folkloru góralskiego zaczęło się rozwijać na Podhalu dopiero po drugiej wojnie światowej.

Wydaje się, że w świadomości formistów ludowość – jakkolwiek już rozumiana – stawała się źródłem inspiracji pozwalającym na osiągnięcie na ogół podobnie formułowanych celów, jakie próbowali osiągnąć kubiści, inspirowując się maskami afrykańskimi czy na przykład przedstawiciele grupy «Die Brücke» ornamentyką belek z wysp Palau. Zdaniem Heleny Zaworskiej, eksponowanie ludowej sztuki podhalańskiej miało jednak swoiste cele, które w istocie w takim nasileniu nie zaistniały w kubizmie ani – dodajmy – w ekspresjonizmie niemieckim. Ambicją formistów było bowiem stworzenie nowoczesnego stylu narodowego<sup>32</sup>. Niezależność polskiej sztuki podkreślał Leon Chwistek, wskazując, że siła formizmu polegała na tym, że był to pierwszy „własny styl”: „jesteśmy pierwszą klasą swego własnego stylu, a nie drugą lub nawet trzecią klasą stylu obcego”<sup>33</sup>. Podłożem formizmu miała być polska sztuka średniowieczna wraz z cechową twórczością Wita Stwosza, a także sztuka ludowa, przetworzona następnie przez doświadczenie kubizmu. Formizm był więc sztuką „budzących się do nowego życia Polaków” i dlatego nigdy nie był oparty na idei oderwania się „od tradycji wielkiej sztuki przeszłości”<sup>34</sup>. Oparcie się na sztuce ludowej nie oznaczało zatem zerwania z tradycją, lecz wynoszenie na piedestał jej elementów, które traktowano jako egzemplifikację polskości, co w gorącym roku 1917 i wkrótce potem – po odzyskaniu niepodległości – miało szczególne znaczenie. Jednocześnie podkreślmy, że inspirowanie się ludową sztuką Podhala, obok akcentowania „rodzimości”, stanowiło jednocześnie legitymizację nowoczesności. In-

31 Roman Reinfuss, *Malarstwo ludowe*, Kraków 1962, s. 57.

32 Helena Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 63 i nast.

33 Leon Chwistek, *Twórcza siła formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, nr VIII-XII. Przedruk w: Leon Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 349.

34 Tamże, s. 345.

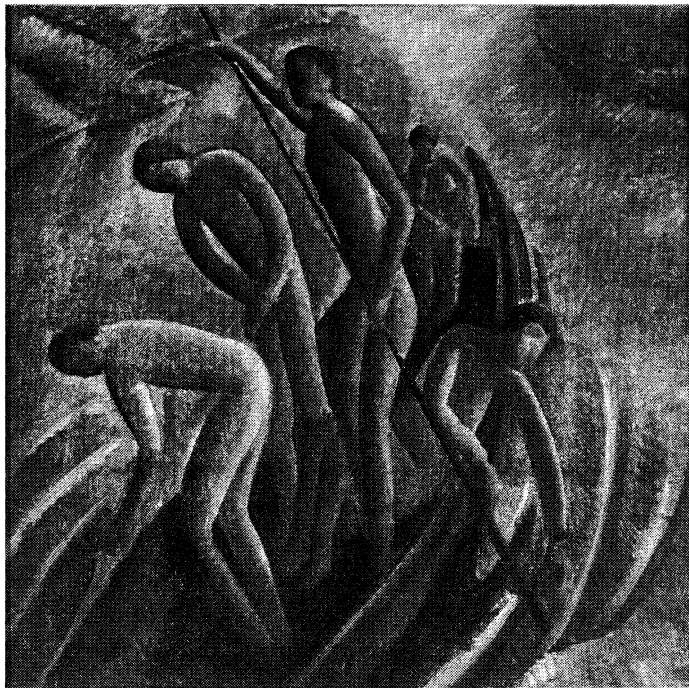


spiracje ludowością nie było jednak jedynym świadectwem prymitywizmu w twórczości formistów. Możemy wskazać w niej nie jedną, lecz wiele różnych koncepcji prymitywizmu, co wynikało ze zróżnicowania twórczości poszczególnych artystów.

### Arkadię Tymona Niesiołowskiego

„W twórczości Niesiołowskiego starły się wpływy archaicznego i prymitywnego preraphaelizmu z nową, przerafinowaną twórczością Zachodu, skryształizowaną w formach takich, jak kubizm, ekspresjonizm itd.” – tak charakteryzował twórczość artysty recenzent w pierwszym numerze krakowskich „Wianków”<sup>35</sup>. Taką charakterystykę malarstwa artysty mógłby ilustrować obraz zatytułowany *Rybacy*, namalowany przez artystę w 1919 roku (własność Muzeum Narodowego w Warszawie). „Archaiczny i prymitywny preraphaelizm” zdaje się być wyrazem innego rozumienia prymitywizmu od tego opartego na inspiracjach ludowością. Obraz *Rybacy* przedstawia stojące na łodzi nagie, brązowooliwkowe męskie postaci, wodę i fragmenty pagórkowatego brzegu dookoła. Powaga, idylliczny spokój i apollińska wręcz harmonia powodują, że przedstawiona scena zdaje się być usytuowana „poza czasem”, co zdawałoby się jednocześnie tłumaczyć „pierwotną” nagość tytułowych rybaków. Z drugiej jednak strony uderza w niej nowoczesna, kubistyczna wręcz rytmizacja, chciałoby się nawet dodać: nieomal trybalna. To ostatnie słowo przywodzi na myśl, że jedynym obszarem geograficznym, w którym taka scena mogłaby się rozegrać, byłyby tropiki. Tak dosłowne interpretowanie przedstawionej przez Niesiołowskiego rzeczywistości jest oczywiście ryzykowne. Trzeba bowiem mieć na uwadze, że zbieżność świata zaprezentowanego w obrazie z realiami tropików mogła być przez artystę zupełnie niezamierzona i najprawdopodobniej stanowiła jedynie efekt przyjętej przez niego konwencji malarskiej. Niemniej faktem jest, że w czasie, kiedy obraz powstawał znalezienie gdziekolwiek w Europie nagich rybaków o „tropikalnie” brązowych ciałach, stojących na płynącej łodzi, było raczej niemożliwe. To właśnie pozwala skierować uwagę na „powinowactwa” rzeczywistości przedstawionej w obrazie z wyobrażeniem tropików i jednocześnie skłania do stwierdzenia, że mógłby być on znakomitą ilustracją na okładce książki o tropikach, takiej na przykład jak Bronisława Malinowskiego *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*.

35 Wincenty Om, *Wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawa prac Witkiewicza, Tymona Niesiołowskiego i Zamojskiego, „Wianki” 1919, nr 1, s. 9.*



Tymon Niesiołowski, *Rybacy*, 1919 rok, olej, płótno,  
63,5 × 64,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

Podobnie „tropikalny” charakter mają jeszcze dwa inne dzieła artysty. Jednym z nich jest schematyczny, uproszczony rysunek zatytułowany *Wioślarze*, który powstał najprawdopodobniej około 1918 roku (Muzeum Sztuki w Łodzi), również przedstawiający arkadyjską w charakterze scenę z wodą i nagimi wiosłarzami stojącymi na łodzi. Ich ciała mają barwę brązową, jeden z nich odpycha łódź długim wiosłem – to wszystko nasuwa skojarzenia z realiami tropików. Kolejnym dziełem, bardzo podobnym do poprzednich, jest datowana na ten sam czas akwaforta (Muzeum Sztuki, Łódź), przedstawiająca przybijającą do brzegu łódź z wiosłarzami. Bardzo możliwe, że arkadyjskie „tropikalne” sceny Niesiołowskiego powstały pod wpływem przypadkowo obejrzanych obrazów – na przykład prasowych ilustracji przedstawiających tropiki – które zapadły malarzowi w pamięć, co później nieoczekiwanie ujawniło się w malowanych przez niego nostalgicznych scenach z wiosłarzami. Nasuwa się też skojarzenie z malarstwem Kuźmy Pietrowa-Wodkina, czasami o bardzo podobnej poetyce. Nie wskażemy tu jednak żadnych konkretnych źródeł inspiracji ani jakichkolwiek dowodów, które by je potwierdzały. Pozostają jedynie domniemania, które – to oczywiste – mają taką samą wagę jak krytykowane wcześniej



Tymon Niesiołowski, *Wioslarze*, około 1918 roku, papier, kredka, akwarela, 24 × 31,2 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi

tezy Williama Rubina o „powinowactwach” sztuki awangardowej ze sztuką plemienną, traktowanych w istocie jako stylistycznej natury podobieństwa, z których wynikać może bardzo wiele, jak również mogą one nie mieć żadnego znaczenia.

### Formizm Augusta Zamoyskiego

Po związaniu się z formistami August Zamoyski stworzył w ciągu pięciu lat, do 1924 roku, co najmniej czterdzieści jeden rzeźb, z których zachowało się zaledwie kilkanaście<sup>36</sup>. Mniej więcej połowa wszystkich, jakie powstały, mieściła się w nurcie rzeźby formistycznej, drugą natomiast stanowiły akademickie, realistyczne portrety. Obok znanej serii formistycznych rzeźb noszących tytuł *Ich dwoje*, pozostałe były szczególnego rodzaju portretami,

36 Zofia Kossakowska-Szanaja, *Formizm Augusta Zamoyskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, nr 1, s. 69.



najczęściej gipsowymi lub tworzonymi w drewnie, rzadziej odlanymi w brązie lub odkutymi w kamieniu. Ich wyjątkowość wynika z faktu, że typowo portretowe funkcje ilustracyjne zostały w nich przesunięte na dalszy plan, a jako dzieła formistyczne niejako z natury rzeczy zawierały elementy prymitywizujące.

Jednym z najwcześniejszych formistycznych dzieł Zamoyskiego stał się gipsowy *Portret Adolfa Loosa*, najprawdopodobniej wykonany w 1917 roku i dopiero w 1925 roku odlany w brązie (wys. 24 cm, własność firmy Knize, Wiedeń). Nie znajdziemy w nim typowych rysów ludzkiej twarzy, natomiast zamiast nich pojawiają się dynamiczne, nawarstwiająca się geometryczne, diagonalne formy, układające się w zwartą, emanującą wewnętrzną energią bryłę. Estetyka rzeźby pozwala na wskazanie różnych analogii – między innymi z podobnie zgeometryzowaną „prymitywną” plastyką afrykańską po dzieła reprezentujące kubizm i futuryzm. W rzeźbie Zamoyskiego można wskazać jednak wiele bardziej przekonujących analogii z graficzną twórczością poznańskich ekspresjonistów tworzących grupę Bunt – Stanisława Kubickiego, Władysława Skotarka czy Jerzego Hulewicza. Znaczące oparcie w ich grafice stanowiła „prymitywna” estetyka ekspresjonistyczna, inspirowana sztuką afrykańską, średniowieczną i ludową. Ekspresyjna forma dzieł poznańskich artystów stanowi sugestywne dopełnienie przedstawianych w nich treści religijnych<sup>37</sup>. Zrezygnowanie przez Zamoyskiego z typowo portretowej narracji i skupienie się właśnie na ekspresji formy, na jej szczególnego rodzaju mitologizacji jako czegoś elementarnego, „pierwotnego”, zdaje się być bliska religijnej żarliwości jego kolegów.

Gipsowy *Formistyczny portret pana Lowy* z 1922 roku (datowany też na lata 1917–1919, zaginiony), którego modelem był fotograf z Cannes, Franz Lowy, jest w istocie abstrakcyjną bryłą i, podobnie jak *Portret Adolfa Loosa*, pozbawioną cech typowo portretowych. Mamy tu natomiast do czynienia z eksponowaniem przez rzeźbiarza silnie zgeometryzowanych form o wy-

37 Zwraca uwagę religijna, swoiście „pierwotna” tematyka dzieł tworzonych przez artystów Buntu. Często pojawia się w niej wątek narodzin Chrystusa, następnie wątek dotyczący jego działalności i wreszcie jego męki i zmartwychwstania. Na temat wątków religijnych w twórczości artystów tworzących ugrupowanie Bunt por.: Jerzy Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 105 i nast. Zob. również: Kazimierz Piotrowski, *Irreligia Buntu. Geneza i morfologia poznańskiej apostazji*, w: *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, katalog wystawy, red. Agnieszka Salamon, Grażyna Halasa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 119 i nast.

rażnie kubistycznej proweniencji, które jednocześnie można postrzegać jako odległe echo estetyki masek afrykańskich. Należy jeszcze dodać, że rzeźbę Zamoyskiego również wiele łączy z grafiką przedstawicieli poznańskiego Buntu – rytmika nawarstwiających się linii, płaszczyznowość, geometryzacja i tym samym skupienie się na swoistej dramaturgii form plastycznych. Wyrzeźbiony w dębowym drewnie *Portret Jana Kasprowicza* z 1919 (wys. 30 cm, Museu de Arte de São Paulo) pozwala z kolei na wskazanie „powinowactw” – używamy tutaj tego określenia z pełną świadomością jego wieloznaczności – z estetyką sztuki ludowej i plemienną, a także, przede wszystkim, ponownie z grafiką poznańskich ekspresjonistów, w której znajdziemy podobnie ukształtowane, wirujące linie i płaszczyzny, stanowiące odzwierciedlenie estetyki niemieckiego ekspresjonizmu. Z kolei najpierw gipsowy, patynowany na czarno, a później odkuty w czarnym kamieniu *Portret formistyczny Louisa Marcoussisa* z 1923 roku (wys. 29 cm, własność rodziny Ludwika Markusa) pozwala na wskazanie wyraźnie widocznych śladów estetyki rzeźby afrykańskiej. Dzieło bardziej jednak zdaje się być autonomiczną rzeźbiarską bryłą niż typowym portretem, w której artysta eksponuje dynamikę tworzących ją form, ich silne kontrasty i wzajemne napięcia. Szczególnie interesująca wydaje się kamienna wersja rzeźby, stanowiąca obłą syntetyczną bryłę z połyskiem wypolerowanego kamienia. Podobnie niezwykłym dziełem wydaje się *Portret Antoniego Słonimskiego* (wys. 26 cm, własność rodziny Augusta Zamoyskiego), który powstał w latach 1923–1927, wykuty w diorycie<sup>38</sup>. Syntetyczne potraktowanie całości, estetyczna „czystość” rzeźbiarskich elementów i silna geometryzacja powodują, że rzeźba daje się porównać z dziełami Constantina Brâncusiego i nurtem abstrakcji organicznej. Zdaje się ona mieć też wiele wspólnego z rzeźbą afrykańską, czego powodem jest chociażby twarz pozwalająca na porównania z rytualną maską plemienną.

Wszystkie wspomniane tutaj portrety wydają się bliskie afrykańskim maskom lub rzeźbom, lecz w równym stopniu ich ewentualne „powinowactwo” ze sztuką plemienną może być jedynie echem kubistycznych i ekspresjonistycznych eksperymentów, którymi, jak wiadomo, rzeźbiarz się inspirował. Łączenie ich z rzeźbą niemieckich ekspresjonistów, co wydawałoby się rzeczą niejako naturalną, okazuje się być jednak często dosyć ryzykowne, bowiem

38 *August Zamoyski. 1893–1970. Wystawa monograficzna w stulecie urodzin artysty*, katalog wystawy, oprac. Zofia Kossakowska-Szanajca, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 60.

wiele cech twórczości Zamoyskiego bardziej dzieli niż łączy z dziełami artystów niemieckich. W ich rzeźbie znajdziemy niewiele portretów, natomiast znacznie więcej przedstawięń całopostaciowych, często są to również nawiązania do rzeźby plemienną, czego przykładem mogą być liczne dzieła Kirchnera czy Schmidta-Rottluffa. Zwłaszcza „afrykańskie” głowy rzeźbione przez tego ostatniego wydają się być najbliższe niektórym portretom Zamoyskiego. Cechą charakteryzującą rzeźbę polskiego artysty jest jej staranne wykończenie, co stanowi opozycję do często surowych, a nawet z założenia siermiężnie „prymitywnych” dzieł ekspresjonistów. Twórca eksponował swoistą elegancję rzeźbiarskiej bryły, co na ogół było obce dziełom niemieckim, natomiast czynnikiem łączącym twórczość Niemców i Polaka wydaje się mitologizacja formy jako nośnika swoiście „pierwotnych” wartości.

Jedyną rzeźbą Zamoyskiego o potwierdzonej inspiracji sztuką plemienną jest portret jego kuzynki Marii Walterskirchen, który powstał w 1921 roku jako model gipsowy, a w 1923 roku został odlany w brązie (wys. 23 cm, własność H. Zamoyska, Paryż). Jak ustaliła monografistka twórczości artysty, Zofia Kossakowska-Szanajca, inspiracją była tu drewniana maska boga wojny i rzeźba figuralna południowoafrykańskiego plemienia Guro z Wybrzeża Kości Słoniowej<sup>39</sup>.

Prymitywizm potwierdzony w portrecie Marii Walterskirchen, czy przywołany w innych rzeźbach tylko jako przejaw domniemywanych inspiracji, stanowił niewątpliwe świadectwo nowoczesności, jak również swoiście poznawczej postawy artysty, który później wspominał: „wysilałem się, zasłaniając wzrok, by ujrzeć w ciemni i STWORZYĆ dosłownie „EX NIHILO” Kształty NIEISTNIEJĄCE, które by odpowiadały tęsknotom mego życia wewnętrznego”<sup>40</sup>. Wiele jego wypowiedzi wskazuje, że bardzo bliska była mu koncepcja sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, oparta na gloryfikacji metafizyki i mitologizacji formy (Czystej Formy), stanowiącej wyraz swoiście pojętej „pierwotności”. Zamoyski z czasem prezentował jednak zdecydowanie niechętnie nastawienie do sztuki uchodzącej za prymitywną. Stwierdzał, powtarzając to samo wiele razy w drukowanych lub wygłoszanych publicznie wypowiedziach – a właściwie jednej, lekko tylko modyfikowanej, stanowiącej jego *credo*, że „zadaniem sztuki jest piękno. Piękno leży w kompozycji Linii, Kolorów i Kształtów – w ich wzajemnym związku. Czy

39 Tamże, s. 54.

40 Władysław Tatarkiewicz, *O Augustcie Zamoyskim i jego poglądach na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 3, s. 286-292.



Natura jest czymś innym? Lecz Natura i sztuka to dwa odrębne piękna. Naśladowanie jest cechą prymitywizmu, niedokształconego umysłu. Pierwotna sztuka, nie będąc w stanie stworzyć piękna, szukała go w naturze, szczyt tego osiągnęła impresjonizm. Epoki wyższej kultury szukały go w sobie. Współczesna sztuka, zwana ekspresjonizmem szuka syntezy w tym kierunku<sup>41</sup>. Jak się okazuje, sztuką „prymitywną” był realizm, znajdujący swój finał w impresjonizmie. Artysta jednak nie cenił sztuki uchodzącej wtedy za prymitywną, w tym również, jak można założyć, sztuki trybalnej. Wynikało to zapewne stąd, iż była ona zazwyczaj w znacznym stopniu „abstrakcyjna”, czyli odmienna od sztuki klasycznej, co zapewne zniechęcało artystę. Jego formistyczne rzeźby powstawały z trudem, tak jakby artysta „wbijał się” w jakąś zupełnie nową, wcześniej nieznaną przestrzeń estetyczną. Zamoyski przyznawał: „bezwzględnie trudniej jest mi wykonać rzeźbę abstrakcyjną, nad którą często całymi miesiącami się męczę, aniżeli studium naturalistyczne<sup>42</sup>. O wysiłku rzeźbiarza świadczą jego szkice przygotowawcze, kiedy to na akademickie, realistyczne studium nanosił niepewny szkic dowodzący usilnego szukania „formistycznej” formy, będącej przykładem możliwie największej zwartości kompozycyjnej i maksymalnej skrótowości w warstwie narracyjnej. Formistyczne „prymitywizowanie” jako konieczność tworzenia form abstrakcyjnych było jednak obce artyście, który tuż po zerwaniu z formizmem porozbijał część rzeźb formistycznych w swoim domu w Zakopanem. Wymownym komentarzem na temat prymitywizmu mogą być następujące słowa rzeźbiarza: „Jest granica sztucznego prymitywizowania, aby ukryć swoje niedołęstwo, tak zwane stylizowanie. Cała rzecz mieć swoją wizję natury (nie fantazyjną) i szczerze ją jak najdokładniej wykonać, nie maskować swego braku talentu stylizując w glinie lub cudzą naśladowując doskonałość, lub oddając do punktowania [...] wtedy rzecz będzie żywa jak prawdziwy prymityw, albo jak Michał Anioł, który może i dał początek-końca<sup>43</sup>”.

41 August Zamoyski, *Nowe przejawy w sztuce*, w: *Wystawa Formistów i Buntu 1919–1920*, katalog wystawy, Poznań 1919. Cyt. za: *August Zamoyski. 1893–1970. Wystawa monograficzna w stulecie urodzin artysty*, oprac. Zofia Kossakowska-Szanajca, dz. cyt., s. 17.

42 August Zamoyski, *O kształtowaniu*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 67.

43 August Zamoyski, *Dwa tygodnie we Florencji*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51/52, s. 8.

## TROPIKI I CZYSTA FORMA STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Ideę prymitywizmu możemy odnaleźć w twórczości literackiej, w teorii sztuki i teorii kultury Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jej obecność w malarstwie, rysunkach i fotografii wydaje się już bardziej dyskusyjna. Wielki wpływ na artystę i jego twórczość wywarła – według Anny Micińskiej – podróż wraz z Bronisławem Malinowskim do Australii w 1914 roku. Wyniesione z niej wrażenia stały się źródłem Czystej Formy – kluczowej koncepcji w jego założeniach teoretyczno-filozoficznych<sup>44</sup>. Tropiki – z ich pejzażem, kolorytem, atmosferą – stały się widocznym wątkiem w literackiej twórczości Witkacego, zwłaszcza w dziełach powstałych po 1914 roku. Według Micińskiej również niemal wszystkie jego kompozycje malarskie, jakie powstawały między rokiem 1914 a 1924, a więc w okresie, kiedy był on związany z formistami i nieco później, świadczą o inspiracjach tropikami.

Małgorzata Szpakowska przypuszczała, że zainteresowanie kulturami plemiennymi artysty mogło się pojawić jeszcze przed podróżą z Bronisławem Malinowskim w 1914 roku<sup>45</sup>. Będąc w Wiedniu w 1907 roku, Witkacy zetknął się z twórczością Gauguina, a podczas pobytu w Paryżu między końcem stycznia a połową kwietnia tego samego roku poznał obrazy Picassa. Zetknięcie się ze sztuką i religią plemienną w czasie podróży w 1914 roku pomogło Witkacemu wytworzyć również własną koncepcję teatru o funkcjach magicznych i rytualnych. Po powrocie do Polski, w okresie siedmiu lat, napisał co najmniej dwadzieścia pięć sztuk teatralnych i w pięciu z nich znalazły się wątki tropikalne, niewątpliwie inspirowane podróżą z Malinowskim<sup>46</sup>. Na końcu trzeba jeszcze wspomnieć o powieści *Pożegnanie jesieni*, w której główny bohater Atanazy Bazakbal wraz z Helą Bertz odbywają podróż śladami autora do Indii i na Cejlon.

44 Anna Micińska, *U źródeł „czystej formy”*. Na marginesie tropikalnych zapisków S. I. Witkiewicza, „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 205. Na temat podróży Witkacego z Malinowskim do Australii por.: Bronisław Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, oprac. Grażyna Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 293 i nast.; Daniel Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, „Konteksty” 1998, nr 3-4, s. 190 i nast.

45 Małgorzata Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 134.

46 Omawia je między innymi Daniel G. Gerould. Por.: tegoż, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. Ignacy Sieradzki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 30 i nast.

Ważną rolę w koncepcji prymitywizmu Witkacego odegrała niewątpliwie *Złota gałąź* Jamesa Frazera<sup>47</sup>, głośne dzieło, na które się powoływał między innymi w *Niemytych duszach*<sup>48</sup>. Jedną z ważnych lektur, jakie ukształtowały Witkacego, stały się także pisma Fryderyka Nietzschego, który – jak pisała Szpakowska – stał się wręcz „filozofem domowym”, cytowanym przez Witkiewicza-ojca w listach do szesnastoletniego syna jako rzecz oczywista<sup>49</sup>. Istotny wpływ na artystę miała też przyjaźń z Bronisławem Malinowskim. Nie chodzi tutaj tylko o wspólną podróż do Australii, ale o wspólne zainteresowania etnologią. Malinowski nie tylko znał dzieło Frazera, lecz również napisał o nim artykuł opublikowany w etnograficznym piśmie „Lud”. Witkacy z kolei świetnie orientował się w założeniach funkcjonalnej etnologii swojego przyjaciela.

### Prymitywizm w teorii sztuki Witkacego

Analizę wątku prymitywizmu w twórczości Witkacego należy zacząć – jak się wydaje – od przypomnienia jego teorii sztuki. Jej podłożem stała się – jak już wspomniano – będąca efektem podróży w tropiki koncepcja Czystej Formy, pisanej przez artystę zawsze dużą literą. Z Czystą Formą, która nie będąc czymś jednoznacznym, nie poddaje się zdefiniowaniu, ściśle związane są uczucia metafizyczne. Ich pierwotnym źródłem miała być religia, innym razem to one uchodziły za źródło religii. Pierwotnie religia była ściśle powiązana ze sztuką, co powodowało nasycenie formą, a tym samym dawało poczucie pełni uczuć metafizycznych. Czysta Forma łączyła się również z Tajemnicą jedności w wielości. Ważnym odniesieniem stawało się tu wyobrażenie człowieka pierwotnego i jego sztuki, o której Witkacy wspominał w kontekście swoich rozważań o wielości zjawisk w jedności. Jak pisał w rozprawie *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, pierwotność człowieka pozwalała wymierzyć się „mniejszą lub większą zdolnością ujmowania wielości zjawisk w jednej idei”<sup>50</sup>. Artysta stwierdzał: „Widzimy, że w najprostszych elementach,

47 Fragmenty *Złotej Gałęzi* ukazały się w Polsce w książce: James G. Frazer, *Czarownik, kapłan, król: wykłady o pierwotnych dziejach instytucji królewskiej*, przeł. I. Wajnberg, Drukarnia Krajowa, Warszawa 1911.

48 Witkacy twierdząc, iż znał dzieło Frazera, podawał jej angielski tytuł – *Golden Bough*. Por.: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Narkotyki – Niemyte dusze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 244.

49 Małgorzata Szpakowska, *Światopogląd...*, dz. cyt., s. 153.

50 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: tegoż, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, s. 28.

w kółku wypełnionym dwoma kolorami, będzie zawarta potencjalnie estetyczna przyjemność, jednak dla osobników mniej pierwotnych scałkowanie takiej wielości będzie zbyt łatwym i metafizyczne uczucie może bardzo słabo wystąpić jako takie”. Owo wspomiane przez Witkacego kółko wypełnione dwoma kolorami – jak można założyć – było jednak nośnikiem bardzo istotnych treści, w związku z tym pojęcie Czystej Formy nie może oznaczać potocznie rozumianej formy, czyli czegoś, co służy jedynie estetycznej przyjemności. Musi ona być konsekwencją „całkowania wielości”, co zdaje się mieć zdecydowanie egzystencjalną i tym samym pozaartystyczną wymowę.

Nieco dalej Witkacy pisał: „Czymże bowiem mierzymy pierwotność jednych indywiduów w stosunku do drugich, i to nie tylko w sferze zjawisk estetycznych, ale i w życiu, i w nauce, jeśli nie właśnie mniejszą lub większą zdolnością ujmowania wielości zjawisk w jednej idei. Dla dzikiego, który pierwszy raz wyrzwał czymś ostrym kółko czy inną prostą figurę w korze drzewa i pomazał je krwią czy jakimś sokiem z jagód, było ono wyrazem najwyższego piękna, przez niego, a nie przez naturę stworzonym symbolem jedności w wielości jego własnego istnienia i otaczającego świata. Dlatego, jeśli pan taki czcił np. krokodyla, to jemu przynieść musiał symbol ten w ofierze, ozdobić jego trupa lub miejsce, w którym go widywał”<sup>51</sup>. Wydaje się, że można próbować upatrywać wyjaśnienia niezgodności, w istocie pozornej, między teorią sztuki Witkacego a jego malarstwem. Wielu badaczy twórczości artysty, uważając, że abstrakcja byłaby najlepszą wykładnią teorii Czystej Formy w jego malarstwie, zwracało uwagę, że rozmija się ono z jego teorią sztuki właśnie ze względu na swoją „literackość”. Abstrakcja geometryczna, czego dowodziłyby przytoczone słowa, była jednak zbyt prostą formułą na osiągnięcie Czystej Formy i zapewne z tego powodu artysta jej unikał. W tak pojmowanej abstrakcji scałkowanie wielości w jedności byłoby więc zbyt łatwe i w efekcie odczucie metafizyczne byłoby słabe, bowiem formy proste, czyli geometryczne – zdaniem artysty – oddziaływały na prostych ludzi. Witkacy w figurach wyrzeźbionych przez „dzikiego” widział jednak oddziaływanie tej samej siły, która kazała im czcić pewne zjawiska przyrodnicze lub żywe stworzenia jako nadnaturalne, czyli „metafizycznie tajemnicze”. Owa siła właśnie, zdaniem artysty, pozwalała stworzyć „pierwotny symbol Tajemnicy jedności w wielości w pierwotnym dziele sztuki: człowiek dawny czuł więcej boskie pochodzenie sztuki niż dzisiejszy”<sup>52</sup>. Jeśli w tym momencie przywołamy dzieła artystów opierających się

51 Tamże.

52 Tamże.

na „pitagorejskim” mitologizowaniu form geometrycznych, na przykład *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, to w świetle słów Witkacego byłyby one przejawem czegoś bez wątplenia pierwotnego, a jednocześnie najprostszego i tym samym najłatwiejszego.

Interpretatorzy Witkacowskiej Czystej Formy zakładali, że w polu teorii opierała się ona na zniesieniu opozycji „treść – forma”, co Witkacy usiłował osiągnąć, pozostawiając tylko formę. Ich zdaniem nie był on jednak konsekwentny i, jak się okazuje, w polu teorii nie potrafił całkowicie usunąć pierwszego członu tej jeszcze Arystotelesowskiej antynomii, czyli „treści”. Jego koncepcja nie mogła być spójna, ponieważ chodziło w niej – jak zauważył Konstanty Puzyna – najpierw o wartości estetyczne, a następnie o metafizyczne uczucie<sup>53</sup>. Pierwotnie Witkacy ujmował dzieło sztuki jako autonomiczny, niezależny od twórcy byt, podczas gdy później stawało się ono projekcją osobowości artysty, której jedność w efekcie oddziaływała na jedność dzieła. Według Puzyny teoria Witkacego łączyła w sobie w związku z tym dwie teorie – jedna z nich była teorią formistyczną (najważniejsza jest w niej forma), druga jawnie ekspresjonistyczną (ze względu na akcentowanie doświadczenia). Należy jednak podkreślić, że formistyczna forma, o czym była już mowa wcześniej, stanowiła nośnik treści. Według Konstantego Puzyny obie teorie – czyli formistyczna i ekspresjonistyczna – okazywały się sprzeczne w założeniach, lecz Witkacy nie mógł zdecydować się na jedną z nich, ponieważ obie się dopełniały. Pomimo swoich sprzeczności były różnymi sposobami oglądu tego samego dzieła sztuki, które ze swojej natury również jest dwoiste, czego świadectwem są napięcia między formą a treścią. Czysta Forma jest więc tym – zdaniem Puzyny – co znosi wszelkie antynomie. Jednakowoż można w tym momencie zauważyć, że skoro formistyczna forma stanowiła wyraz określonych treści, to nie mogło być tutaj żadnej antynomii.

Potencjalna niespójność koncepcji Witkiewicza wynika zapewne stąd, iż jako teoria estetyczna stawała się ona równocześnie teorią kultury, a w wielu momentach swoistą filozofią egzystencji. Jeśli z perspektywy tej pierwszej, czyli teorii kultury, spojrzymy na koncepcję Czystej Formy, to wtedy wyda się ona raczej spójna i bardzo logiczna. Pełnia uczuć metafizycznych warunkuje nasycenie Czystą Formą, a to z kolei pozwala człowiekowi doświadczyć „Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości”. Witkiewicz pisał: „Tajemnicą Istnienia jest jedność w wielości i nieskończoność jego tak w małości, jak

53 Konstanty Puzyna, *Pojęcie Czystej Formy*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 258 i nast.

i w wielkości, przy jednoczesnej koniecznej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególne<sup>54</sup>. „Dotknięcie” Tajemnicy Istnienia pozwala na zniesienie potwornego – jak określał autor – „uczucia samotności i jedyności Istnienia Poszczególne w nieskończonej całości Istnienia”<sup>55</sup>. Nieco dalej Witkacy, podkreślając bezwzględny prymat formy, pisał, że „forma dzieła sztuki jest jego jedyną treścią istotną – nie ma w nim formy i treści oddzielnej, stanowią one absolutną jedność”<sup>56</sup>. W ten właśnie sposób opozycja „forma – treść” miałyby zostać zniesiona. To geniusz artysty, rozumiany zapewne w Kantowski sposób, a więc jako szczególny dar, pozwala na stworzenie wielkiego dzieła sztuki, będącego emanacją Czystej Formy. Wtedy dzieło sztuki staje się owym scałkowaniem wielości w jedności. Powrót do jednorodności jest stałym motywem nie tylko teorii sztuki Witkacego, lecz również jego twórczości, za czym najprawdopodobniej kryje się fascynacja książką *Złota gałąź* Jamesa Frazera i filozofią Nietzschego. Wydaje się również, że ważnym elementem teorii Witkacego, podobnie jak jego twórczości, był pierwiastek emocjonalny.

### **Prymitywizm a Witkacowska teoria kultury**

Jak wspomniano, z teorią sztuki Witkacego w wielu momentach przenika się jego teoria kultury, natomiast swoistym zwornikiem obu teorii wydaje się być – w sposób zapewne mimowolny – idea prymitywizmu, ściśle powiązana z mitem pierwotności i oparta na własnej interpretacji antropologicznej teorii ewolucji, czyli ewolucjonistycznej „historii rodzaju ludzkiego” (cytujemy tutaj określenie Edwarda B. Tylora). Dawni ludzie w porównaniu z dzisiejszymi – zdaniem Witkacego – charakteryzowali się większą równowagą duchową, odczuwali silniej różnego rodzaju namiętności i byli stosunkowo prostsi: „treść ich poszczególnych wyobrażeń była na tyle prosta, że ludzie znajdując się w stanie najwyższej ekstazy twórczej nie mieli potrzeby deformacji świata zewnętrznego, aby wyrazić swoje poczucie dziwności Istnienia i w drugich to poczucie wywołać. Mówimy tu naturalnie o ludziach niezbyt dawnych epok, mając głównie na myśli naszych europejskich mistrzów XIV i XV wieku. Inaczej było jeszcze dawniej, w Egipcie lub Asyrii, lub obecnie u ludów stojących na stosunkowo niskim stopniu kultury: u Murzynów, czy Papuasów. Tu, bezpośrednio związana z religią, twórczość objawiała się w formach z życiowego

54 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 18.

55 Tamże, s. 20.

56 Tamże, s. 21.



punktu widzenia *potwornych*, bezpośrednio symbolizując niewspółmierność świata tajemniczych bóstw, okrutnych i groźnych, z ziemską rzeczywistością. Dlatego to w najdawniejszych lub pierwotnych rzeźbach tyle jest pierwiastka *fantastyczności*, przeważnie w kierunku spotwornienia ludzkich lub skombinowanych ludzko-zwierzęcych postaci, i dlatego twarze najdawniejszych bóstw mało są podobne do ogólnego typu danego plemienia, jak to widać doskonale na rzeźbach afrykańskich i nowogwinejskich<sup>57</sup>.

Obecnie, według Witkacego, sytuacja jest całkowicie odmienna: „Jesteśmy w okresie upadku nie tylko religii, ale w ogóle wszelkiej metafizyki, co ujawnia się również w zjawisku, które nazwaliśmy «nienasyceniem formą» w sztuce, jesteśmy w okresie *zaniku samych uczuć metafizycznych*, stających się, w dalszym społecznym rozwoju ludzkości, czymś zbytecznym, nieużytecznym<sup>58</sup>. W okresie postępującej mechanizacji życia i upadku wszelkiej metafizyki, jedynie rzeźba, malarstwo i teatr są miejscem ostatniego „podrygu” Czystej Formy na naszej planecie, jak katastroficznie wyrokował Witkacy. Istnienie Czystej Formy jest świadectwem obecności uczuć metafizycznych, które są czymś konstytutywnym dla człowieka, ponieważ warunkują jego człowieczeństwo. Ich uwięd oznacza zanik wybitnych indywidualności, jak również zapowiada nadchodzący czas kulturowej dominacji miernoty, przeciętności. Złożone z niej tłumy niewolników, coraz bardziej uszczęśliwiane materialnie dzięki rozwojowi technologicznemu i pogłębiającej się demokracji, a jednocześnie coraz bardziej zorganizowane, stają się straszliwym cieniem, zagrażającym pojmowaniu Tajemnicy Istnienia, tym samym oznaczając zgubę władców, filozofów i artystów, czyli wszystkich wybitnych i jednocześnie wolnych indywidualności<sup>59</sup>.

Prymitywizm w teorii Witkacego – jak wspomniano – ściśle wiąże się z wyobrażeniem ewolucji kultury: „rozwój ludzkości idzie, zaczynając od najpierwotniejszego zdarzenia, w kierunku upośledzenia indywiduum na rzecz tego zrzeszenia, przy czym to indywiduum, w zamian za pewne wyrzeczenia się, otrzymuje pewne korzyści, których samo nie mogłoby osiągnąć<sup>60</sup>. Według

57 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii o czystą formę w teatrze*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1923, s. 18.

58 Tamże, s. 3.

59 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*, w: tegoż, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, s. 125.

60 Tamże, s. 119.

Witkacego ewolucja kultury łączyła się więc z uczuciami metafizycznymi, ponieważ w kulturze zawsze istnieje miejsce dla elementu nieredukowalnego, jakim są właśnie uczucia metafizyczne. Ewolucja miałaby polegać na tym, że najpierw były one powiązane z doświadczeniem religijnym, z czasem jednak z religijnością nie mając wiele wspólnego – religijne obrzędy przybierały formy coraz bardziej teatralne i z czasem przeobrażały się w teatr, a przeżycie religijne zmieniało się w przeżycie estetyczne, towarzyszące twórczości artystycznej i odbiorowi dzieł sztuki<sup>61</sup>. Proces ewolucji zaczął się w momencie, kiedy stopniowo malała siła władzy jednej jednostki aż do chwili, kiedy ta władza była jej odbierana i dzielona między członków społeczeństwa, co w sposób nieudolny spełnia system parlamentarny. Tutaj można wspomnieć o bardzo krytycznej ocenie przez Witkacego faktu „samorządzenia się” klasy robotniczej, co w jego rozumieniu było bardzo naiwną próbą powrotu do pierwotnych form społecznego bytowania przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich zdobyczy nowoczesnej kultury. Organizująca się masa robotników jawiła mu się jako straszliwy cień, grożący zgubą pojmowania Tajemnicy Istnienia, co oznaczało wyparcie niezależnej myśli i sztuki, jak również śmierć filozofów i artystów. Prowadziło to również do zaniku uczuć metafizycznych, chociaż z drugiej strony oznaczało polepszenie się warunków życia człowieka, jakkolwiek obu tych rzeczy pogodzić się nie da – społeczne mechanizmy nowoczesnej kultury niszczą wszelką osobowość, wszelką indywidualność, a to oznacza unicestwienie artysty.

W ewolucjonistycznej i zarazem katastroficznej wizji kultury Witkacego osoba artysty odgrywa niezwykle ważną rolę. To on jest najbardziej predystynowany do doświadczenia tego, co pierwotne, czyli Czystej Formy. Rozwój społeczny prowadzi jednak do uniformizacji kultury i do standaryzacji człowieka, który w coraz mniejszym stopniu doświadcza „metafizycznego niepokoju”. Jego brak powoduje zanik uczuć metafizycznych i tym samym ostatecznego sensu dzieła sztuki, jakim jest stan Czystej Formy. To w konsekwencji prowadzi do uwiądnienia kultury.

Katastrofizm Witkacego wyrażał się też w przeświadczeniu manifestowanym w wielu jego tekstach – zarówno teoretycznych, jak i o charakterze literackim – o zanikaniu samej sztuki, ponieważ nie ma jej kto tworzyć i kto odbierać. Coraz bardziej postępująca organizacja społeczeństwa zabija religijność, nie pozostawiając miejsca przeżyciom metafizycznym. W idealnie zaplanowanym i zorganizowanym świecie religia nie będzie możliwa. W nowo-

61 Małgorzata Szpakowska, *Światopogląd...*, dz. cyt., s. 98.

czesnej kulturze, zgodnie z koncepcją Witkacego, religijność stanowi zespół pozbawionych treści działań, egzystujących dzięki sile inercji i wykonywanych w efekcie społecznego przyzwyczajenia. Jedynie sztuka może stanowić remedium na zanik uczuć metafizycznych. Elementem konstytutywnym przeżycia dzieła sztuki – zarówno twórcy, jak i odbiorcy – jest Czysta Forma. Wydaje się, że miała ona prowadzić do bliżej nieokreślonego stanu pierwotnego, czyli stanu wyzwolenia i szczęśliwości. Ewolucja zakreśla pełne koło w momencie, kiedy społeczna organizacja powraca do kształtu świetnie zorganizowanego mrowiska, w którym jednostka osiąga szczyt swojego rozwoju i cywilizacja może jedynie rozpocząć powrót do jednorodności. Witkacego wizja ewolucji kultury jest zdecydowanie odmienna od tej głoszonej przez brytyjskich ewolucjonistów, na przykład „ojca założyciela” antropologii Edwarda B. Tylora, opierającego się na założeniu, że kultura się rozwija od form najbardziej pierwotnych, stopniowo osiągając świetlany stan cywilizacji. Z perspektywy Witkacego – a była to perspektywa artysty i jednocześnie filozofa sztuki – ten stan wcale nie był świetlany.

### Literatura i wątki prymitywizujące w malarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza

Wątek tropików wiele razy pojawia się w twórczości literackiej Witkacego, która wprawdzie nie jest tematem niniejszej książki, jednak przywołanie pewnych tylko zagadnień z nim związanych, charakteryzujących niektóre dramaty i powieści, pozwoli, jak zaznaczono na wstępie, z innej perspektywy spojrzeć na jego twórczość plastyczną. Ten wątek w twórczości literackiej został przeanalizowany i opisany między innymi przez Małgorzatę Szpakowską<sup>62</sup>, Stuarda Bakera<sup>63</sup> i Daniela G. Geroulda<sup>64</sup>. Zaznaczmy tylko, że idea prymitywizmu w twórczości dramaturgicznej i prozatorskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza wyrażała się w nawiązywaniu między innymi do dwóch sprzecznych wobec siebie, chociaż w wielu momentach wzajemnie się ząbających, koncepcji antropologicznych – ewolucji kultury Jamesa Frazera i funkcjonalizmu Bronisława Malinowskiego. Witkacy był zauroczony, o czym była mowa, *Złotą gałęzią* Frazera i wielokrotnie do niej się odwoływał, z czego można wnosić, że

62 Tamże.

63 Stuart Baker, *Witkiewicz–Malinowski. Czysta forma magii, nauki i religii*, „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 333 i nast.

64 Daniel G. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt.

bardzo mu odpowiadał poetycki charakter tej książki. Z kolei założenia antropologii Malinowskiego krytykował za techniczne traktowanie żywej materii, jaką jest kultura i jej instytucje, których funkcją miałyby być jedynie zaspokajanie ludzkich potrzeb. Witkacy polemizował zwłaszcza z funkcjonalnym traktowaniem zagadnień magii, religii i sztuki. Pomimo licznych polemik z Malinowskim, to jednak jego prace, uważnie czytane przez Witkiewicza, często mogły być dlań twórczą podnietą. Stuart Baker wskazywał, że między innymi w sztuce *Metafizyka dwugłowego cielecia* niektóre fragmenty są niezwykle zbieżne z opisami Malinowskiego, na przykład stosowanie magii przez mieszkańców Wysp Trobrianda. Wielokrotnie źródłem inspiracji była praca *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*. Baker porównywał koncepcję Tajemnicy Istnienia Witkacego z totemicznymi wierzeniami Trobriandczyków, które artysta znał właśnie z tekstu Malinowskiego<sup>65</sup>. Baker podkreślał, że trudno jest te zależności wskazać w czystej postaci, mają one raczej charakter pośredni. Według niego na przykład problem więzi społecznych i struktur pokrewieństwa w sztukach Witkacego pojawiał się nieprzypadkowo – w wielu wypadkach był to efekt lektur pism dawnego przyjaciela.



Stanisław I. Witkiewicz, *Pejzaż australijski*, 1918 rok, węgiel, pastel, papier, 48,5 × 62 cm, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

65 Stuart Baker, *Witkiewicz–Malinowski...*, dz. cyt., s. 343.



Stanisław I. Witkiewicz, *Pejzaż australijski*, 1918 rok, pastel, kredka, węgiel na kartonie, 51,5 × 65,5 cm, Muzeum Literatury w Warszawie



Stanisław I. Witkiewicz, *Pejzaż nocny*, 1922, pastel, papier, 48,5 × 62 cm, Muzeum Okręgowe w Toruniu. Fot. Bernadeta Swodobodzińska



Wybiórczo przywołane „tropikalne” wątki w twórczości literackiej ilustrują antropologiczną wyobraźnię Witkacego, której świadectwem jest również jego twórczość plastyczna. Od momentu powrotu artysty z wyprawy w tropiki, aż do 1924 roku, dominują w niej fantastyczne i „pierwotne” w swojej poetyce sceny. Ich „tropikalny” charakter jest efektem istnej erupcji gorących barw, wyimaginowanych form i wyczuwalnej w nich „dzikiej”, erotycznej wręcz energii. Wśród dzieł plastycznych Witkacego znalazło się pięć obrazów, które powstały jednoznacznie pod wpływem podróży w tropiki<sup>66</sup>. Artysta stworzył je między rokiem 1918 a 1923. Cztery z nich to pejzaże utrzymane w poetyce przywodzącej na myśl wręcz pocztówkowe, kliwe piękno tropikalnej natury. Główne motywy są w nich wspólne: woda, nisko nad horyzontem świecący księżyc, dżungla z palmami i płonące ognisko z postaciami ludzi obok. Nawet ich struktura kompozycyjna jest bardzo zbliżona, tak jakby stanowiły przedstawienie tej samej, natrętnie powracającej w pamięci artysty wizji. Tym, co je zdecydowanie różni, to tonacja barwna – jeden z obrazów jest utrzymany w głębokich zieleniach i błękitach, w innym przeważają ciemne zielenie, w kolejnym widzimy zimną biel światła księżyca odbijającego się w wodzie. We wszystkich zwraca uwagę swoista nostalgia i bezruch kojarzony z ciszą, co zdaje się być sugestią, iż to, co widzimy, zdaje się sytuować poza codziennością.

Piąty obraz, noszący tytuł *Marysia i burek na Ceylonie*, namalowany w 1920 roku, przedstawia fantastyczną scenę również rozgrywającą się w tropikalnym pejzażu. Jest to dzieło zdecydowanie odmienne od czterech pozostałych. Poza tytułem, jednoznacznie przywołującym pamięć o podróży z Malinowskim, tropikalne ślady można dostrzec w przedstawionym pejzażu – na przykład w jego wielobarwnej gorącej kolorystyce, w stylizowanym „tropikalnym” drzewie – w którym Witkacy przedstawił uduchowioną postać kobiety, fantastycznego psa i kota. Obraz mieści się w serii znanych kompozycji ze zwierzęco-ludzkimi „formami”, jakie Witkacy tworzył między 1918 a 1924 rokiem, których tłem są zwykle fantastyczne pejzaże ze skałami i bujną roślinnością. Ich gorące barwy kojarzyć się mogą z malarstwem Gauguina, natomiast groteskowe postaci nieoczekiwanie przywołują na myśl estetykę fetyszy plemiennych, a ich twarze czasami zdają się przypominać rytualne maski plemienne.

66 Są to: *Pejzaż australijski*, pastel, 1918, w zbiorach w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku; *Pejzaż australijski*, kredka, węgiel, 1918, w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie; *Marysia i burek na Ceylonie*, olej, płótno, 1920, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie; *Pejzaż nocny*, pastel, 1922, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu; *Pejzaż australijski*, pastel, 1923, w zbiorach prywatnych.



## Maski i „domowa antropologia” Witkacego

Wątek maski pojawia się już w powieści *622 upadki Bunga*, później uwiadcza się w działaniach Witkacego w polu fotografii, a także w portretach wykonywanych w ramach działalności Firmy Portretowej. Pozostajemy przy twórczości fotograficznej artysty. Jego autoportrety i portrety są rejestracją mimiki, w których zaskakiwał zmianami własnej twarzy, co w istocie było specyficznym przywdziewaniem „masek”, rodzajem fotograficznej autokreacji. Większa część fotografii autorstwa Witkacego powstała w latach 1910–1914, później, w latach trzydziestych, częściej sam stawał się obiektem fotografowanym – zwykle robiąc wtedy miny, czyli przywdziewając „maski”. Jego doświadczenie w dziedzinie fotografii było znaczne, co stało się powodem, że Bronisław Malinowski oficjalnie zaprosił go do udziału w podróży do Australii w charakterze rysownika i właśnie fotografa. Malinowski wiele zawdzięczał kontaktom z Witkacym jako fotografem, na czym niewątpliwie zyskała jego własna fotografia<sup>67</sup> i nie przypadkiem zapewne badacz uczynił aparat fotograficzny jednym z podstawowych narzędzi pracy terenowej antropologa.

Na wczesnych fotografiach z „minami”, pochodzących z lat 1910–1912, widzimy Witkacego najczęściej ustawionego frontalnie, robiącego do obiektywu najróżniejsze grymasy. Późniejsze „maski”, pochodzące z lat trzydziestych, można potraktować jako rodzaj autoironicznej, psychicznej wiwisekcji, gdzie artysta gra różne typy ludzkie – bohatera filmowych westernów, kowboja w kapeluszu, idiotę, wampira, apasza, Wujcia z Kalifornii, towarzysza Pieresmierdłowa obserwującego egzekucję mieńszewików czy Potwora z Düsseldorfu (niektóre fotografie są podpisane). Są to fotografie twarzy artysty lub ujęcia półpostaciowe, w większości autorstwa Józefa Głogowskiego – zakańskiego fotografa amatora, przyjaciela artysty. Ukazywana w nich twarz Witkacego, z nieustannie zmiennym wyrazem, niejednokrotnie kojarzy się z maskami tropikalnymi. Słowo „maska” pojawia się nawet w jednym z listów do Heleny Czerwijowskiej – „żelazna maska pokryje dziecienną twarzyczkę dawnego Ignasia. Urodzi się Maciej, najpotworniejszy z całej kompanii”<sup>68</sup>. Z kolei w licznych fotograficznych portretach, jakie Witkacy robił swoim przyjaciółom i najbliższym znajomym, można widzieć rodzaj jego „domowej” antropologii, której istota wyrażała się w szukaniu pierwotnego stanu wielości

67 Terence Wright, *Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk: Malinowski, Witkacy i fotografia*, „Konteksty” 2000, R. LIV, nr 1-4, s. 17.

68 Cyt. za: Stefan Okołowicz, *Portrety metafizyczne*, „Konteksty” 2000, R. LIV, nr 1-4, s. 191.

w jedności, podobnie jak „dotykanie” Tajemnicy Istnienia. Artysta stawał się więc kimś w rodzaju antropologa-fotografa, dokumentującego ludzkie typy, podobnie jak to czynił Malinowski na Wyspach Trobrianda. W swoich fotografiach niezwykle agresywnie niemal „wchodził” w twarze fotografowanych osób, umieszczając je w tzw. ciasnym kadrze<sup>69</sup>, symetrycznie, przez co czasami natrętnie przywodzą one na myśl plemienne maski obrzędowe, będące jednocześnie czymś w rodzaju antropologicznych portretów Istnień Poszczególnych.

### PRYMITYWIZM W TEORII WIELOŚCI RZECZYWISTOŚCI LEONA CHWISTKA

W drukowanej w 1918 roku w krakowskich „Maskach” rozprawie Leona Chwistka *Wielość rzeczywistości w sztuce* pojawia się swoista idea prymitywizmu, odmienna od przyjętego sposobu rozumienia tego zjawiska w niniejszej książce. Chcąc ją przedstawić, musimy w największym skrócie przypomnieć główne tezy rozprawy. Prezentując różne sposoby ukazywania rzeczywistości w malarstwie, artysta twierdził, iż tworzą ją z jednej strony elementy istniejące fizycznie, z drugiej natomiast jest ona wrażeniem w oku malarza, co prowadzi do podziału rzeczywistości na dwie sfery, czyli na *rzeczywistość rzeczy* i *rzeczywistość elementów wrażeniowych*. W obrębie tej pierwszej Chwistek wyróżnił *rzeczywistość popularną* i *rzeczywistość fizyki*. Tę drugą podzielił natomiast na *rzeczywistość wrażeń zmysłowych*, czyli *rzeczywistość psychologistów*, i *rzeczywistość wrażeń reprodukowanych*, czyli *rzeczywistość wizjonerów*. Każdej z tych rzeczywistości odpowiada określony typ malarstwa. Rzeczywistości popularnej artysta przypisał *prymitywizm*, rzeczywistości fizycznej *realizm*, rzeczywistości psychologistów *impresjonizm*, a rzeczywistości wizjonerów *futuryzm*. Skupimy się na prymitywizmie, który wpisuje się w tematykę niniejszej książki, natomiast możemy pominąć pozostałe typy malarstwa.

Zapewne nie jest to przypadek, iż pisząc o prymitywizmie, Chwistek wspominał o twórczości dziecięcej i ludowej: „Zasadnicze zagadnienie prymitywizmu jest: Jakie są rzeczy? [...] Dziecko odrzuci lalkę malowaną z przedziwnym realizmem przez doskonałego artystę, przenosząc nad nią kulfona, którego samo sporządzi. Podobnie wieśniak odrzuci arcydzieło najnowszej sztuki religijnej, przenosząc nad nie oleodruk starego bizantyńskiego bohomazu. Por-

69 O „ciasnych kadrach” por.: Stefan Okołowicz, *Portrety metafizyczne*, dz. cyt., s. 187.

tretę wszystkich wymienionych amatorów malarstwa nie mają nic wspólnego ze sztuką, tzn. nie rozstrzygają wcale o wartości dzieła sztuki, które zostanie wykonane na ich zamówienie i ku ich zadowoleniu. Zagadnienia, jakie ludzie ci stawiają przed artystą, mają charakter czysto poznawczy. Chodzi mianowicie o to, żeby przedstawić nam rzeczy nie takimi, jak je widzimy, ani takimi, jakie nam się wydają, ale takimi, jakie są<sup>70</sup>. To, jakimi one są, zależy w istocie od sądu podmiotu, zwykle opartego na założeniu, że dany obiekt ma pewną własność, bądź iż podmiot widzi, że obiekt ma pewną własność lub podmiotowi wydaje się, że obiekt ma pewną własność.

Omawiając środki wykorzystywane w malarstwie określanym mianem prymitywizmu, Chwistek zauważa, że nie są one „jednoznacznie określone przez warunki widzenia. Dowolność, jaka skutkiem tego powstaje, musi być usunięta przez przyjęcie świadome lub nieświadome pewnych założeń, określających bliżej, jakimi rzeczy są. System takich założeń stanowi podstawy twórczości prymitywistycznej. Malowanie z natury w jakiegokolwiek formie jest zasadniczo sprzeczne z prymitywizmem. Wykluczona jest perspektywa, anatomia itp., natomiast dopuszczone jest opieranie się zarówno na gotowych wzorach, jak na rezultatach obserwacji. Pojęcie naśladownictwa jako cechy poniżającej nie istnieje w prymitywizmie; przeciwnie, z punktu widzenia prymitywizmu godzi się naśladować szablony przedstawiające rzeczy wraz z ich własnościami, gdyż poprzestając jedynie na obserwacji natury nie moglibyśmy nawet marzyć o dotarciu do nich<sup>71</sup>. Chwistek nie daje tutaj odpowiedzi na pytanie, co określa owe „pewne założenia”, jak również „gotowe wzorce”, na jakich opiera się twórca reprezentujący omawiany tutaj typ malarstwa. Istotą prymitywizmu jako „malarskiego typu” jest poddanie się przyzwyczajeniu, z czego wynika, że środki malarskie w prymitywizmie są ograniczone i ich naturą jest schematyzm. Prymitywizm, jak żaden inny typ malarstwa, charakteryzuje się wielością stylów, z których każdy odpowiada inaczej pojętej rzeczywistości popularnej i każdy z nich jest wyrazem innych założeń o własnościach rzeczy.

Pojmowanie rzeczywistości popularnej, jak się okazuje, nie tylko dotyczy sfery malarstwa, lecz również ma wiele wspólnego ze sferą światopoglądową. Chwistek przywołuje nazwisko Husserla, którego filozofia miałaby być podstawą rozwoju systemu popularnego. Prymitywizm nie jest więc tylko konse-

70 Leon Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Maski” 1918, z. 1-4. Cyt. za: Leon Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 10-11.

71 Tamże, s. 11.

kwencją stosunku malarza do rzeczywistości, na jakim on się opiera tworząc swoje dzieło i który warunkuje estetyczne cechy dzieła, jest czymś więcej – ma bowiem wiele wspólnego ze sposobem konceptualizacji rzeczywistości. Chwistek stwierdza dalej, że artysta nie ma żadnej możliwości wykroczenia poza określony styl, ponieważ oznaczałoby to wykroczenie poza horyzont własnej świadomości. Podmiot w malarstwie, którego rodzajem jest prymitywizm – jak wynika z koncepcji Chwistka – w istocie staje się więc przedmiotem, ponieważ w rzeczywistości popularnej „problem istnienia rzeczy i wszechświata w ogóle nie istnieje, gdyż istnienie i rzeczy, i wszechświata jest z góry założone”<sup>72</sup>.

Artysta buduje historię prymitywizmu, czyli sztuki „prymitywnej”, łącząc ją z różnymi modelami „systemu rzeczywistości popularnej”, a także historii kultury i sztuki: „Style prymitywizmu zaczynają się w malarstwie starożytnego Wschodu i Grecji, obejmują malarstwo średniowieczne, zachowują się w malarstwie chińskim, japońskim i w sztukach ludowych aż do dnia dzisiejszego i odżywają obecnie pod postacią kubizmu i pokrewnych mu kierunków (malarstwo religijne Pronaszki). Barok, rokoko i *empire* można uważać za prymitywizm rozwinięty na wzorach realizmu”<sup>73</sup>. Ponownie wraca pytanie o znaczenie słowa „prymitywizm”: czy chodzi tutaj o sztukę „prymitywną”, czy raczej o sztukę, która sama nie jest „prymitywna”, lecz opiera się na inspiracjach sztuką „prymitywną”? Nie jest to jasne, natomiast wydaje się, że określenie „prymitywizm” najczęściej oznacza taki rodzaj malarstwa, które jest opozycyjne wobec pozostałych jego typów ujętych w teorii wielości rzeczywistości Chwistka. Filozof zazwyczaj nie czyni rozróżnienia między sztuką „prymitywną” a prymitywizmem, jakiego świadectwem byłaby na przykład „afrykańska” twórczość Picassa. Filozof pisze o stylach prymitywizmu, jakie „odżywają obecnie pod postacią kubizmu”, opartego na inspirowaniu się między innymi plemienną sztuką afrykańską. Pisze również o sztuce ludowej jako prymitywizmie. Koncepcja prymitywizmu jako „malarskiego typu” dotyczy przede wszystkim stylistyki dzieła, co może, lecz nie musi mieć związku ze sposobem konceptualizowania rzeczywistości przez danego artystę. Style prymitywizmu – w tym momencie chodzi o sztukę „prymitywną” – pojawiają się w malarstwie starożytnego Wschodu, Grecji, w epoce średniowiecza w Europie, w malarstwie chińskim, japońskim i sztuce ludowej, która jest nadal żywa. Z kolei barok, rokoko i *empire* Chwistek traktuje, przypomnijmy, jako „prymitywizm oparty na wzorach realizmu”. W artykule z 1936 roku zamieszczono

72 Tamże, s. 8.

73 Tamże, s. 12.

nym w „Przeglądzie Współczesnym” artysta twierdzi, że „to, co było później, począwszy od impresjonizmu, było próbą nawrotu mniej lub więcej kompromisowego do sztuki prymitywu”<sup>74</sup>.

Koncepcja wielości rzeczywistości w sztuce nie była spójna i podlegała przeobrażeniom. W 1921 roku Chwistek poszerzył ją o rzeźbę i stwierdził, że cztery typy malarstwa i rzeźby – prymitywizm, realizm, impresjonizm i futurizm – pojmowane już jako typy sztuki, egzystują samodzielnie w poszczególnych epokach historycznych i rejonach geograficznych, innym razem egzystują razem wzajemnie się przenikając. Historia sztuki – zdaniem filozofa – rozpoczyna się od prymitywizmu, który przeobraża się w realizm, ten z kolei w impresjonizm, a jego następstwem staje się futurizm, przy czym każdy z owych typów sztuki nieustannie utrzymuje się przy życiu – niczym, chciałoby się dodać, artystyczna skamielina – zachowując jednak zdolność ewolucji<sup>75</sup>. W sensie historycznym unicestwieniem prymitywizmu, co jednak nie przesądzało o jego dalszej obecności, stał się renesans, a ponownie odkryto go dopiero w XIX wieku<sup>76</sup>. Zdaniem Chwistka, zwłaszcza z polskiej perspektywy, sprawa prymitywizmu jest szczególna, ponieważ gdyby go odrzucić, to okazałoby się to równoznaczne ze zubożeniem historii malarstwa polskiego, które w tym momencie zaczynałoby się dopiero w XIX wieku. Chwistek uważał bowiem, że jego początek wyznacza już XVII-wieczne malarstwo cechowe, którego przykładem są obrazy przedstawiające cuda św. Stanisława Kazimierczyka, podobnie jak ukraińskie ikony przechowywane w Muzeum Ukraińskim we Lwowie.

Wraz z koncepcją prymitywizmu Chwistek charakteryzuje również strategię „prymitywnego” twórcy: „prymityw jest szczerzy, nie poszukuje bowiem sztucznych konstrukcji dla osiągnięcia efektów formalnych, ale maluje po prostu świat, który go nęci i który komu się podoba. Prymityw nie kopiuje rzeczywistości, gdyż wiedza jego o rzeczach dana mu jest bezpośrednio w chwili tworzenia, tworzy więc «z pamięci», polegając na samym sobie. Prymityw nie fałszuje rzeczywistości, gdyż lekceważąc np. perspektywę lub światłocień pomija jedynie sferę zjawisk wzrokowych, których do rzeczywistości nie zalicza. Prymityw nie jest niedołączny, umie bowiem te cechy przedmiotów, które go

74 Leon Chwistek, *Zagadnienie wiedzy w malarstwie*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. LIX, nr 176. Cyt. za: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 313.

75 Leon Chwistek, *Wielość rzeczywistości (1921)*, Kraków–Jasło 1921. Cyt. za: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 53.

76 Leon Chwistek, *Tragedia naturalizmu*, w: tegoż, *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934. Przedruk: tamże, s. 224.

interesują, zachować z największą dokładnością, wrażenie pozornego niedo-  
 łąstwa wywołuje jedynie tam, gdzie stawiamy mu postulaty obce jego rze-  
 czywistości”<sup>77</sup>. W kontekście tych słów wydaje się oczywiste, że w koncepcji  
 Chwistka prymitywizm stanowił pierwotny, w znaczeniu pierwszy, czyli źró-  
 dłowy typ sztuki, kojarzony ze „szczerością” – lecz niekoniecznie naiwnością  
 – i „świeżością” formy.

Hasła *pierwotność* i *prymitywizm*, stale obecne w różnych tekstach Leona  
 Chwistka, zostały przezeń połączone z wartościami artystycznymi, o których  
 pisał Roman Ingarden. W rozumieniu artysty „artyzm” ściśle wiązał się z uka-  
 zywaniami życia w dziele sztuki. „Niemniej jest życie, bardzo podobne do tego,  
 jakim człowiek pierwotny napęlnia całe swoje otoczenie” – pisał Chwistek.  
 Dalej dodawał: „Przeżycie artystyczne jest niewątpliwie ściśle związane z tym  
 właśnie życiem. Żeby się o tym przekonać, wystarczy studiować życie arty-  
 styczne dzieci i życie ludów pierwotnych”<sup>78</sup>. Wynika z tego, że mamy tu do  
 czynienia z iście ewolucjonistycznym wyobrażeniem początków sztuki, koja-  
 rzonych z dziecięcym stanem zarówno sztuki, jak i człowieka.

Po rozpadzie formizmu, wiosną 1922 roku, z wolna rodziła się koncep-  
 cja strefizmu Chwistka, ostatecznie ugruntowana w roku 1924. Zasady strefi-  
 zmu, czyli strefowego układu kompozycyjnego, odnajdywał artysta w dziełach  
 „prymitywnych”, na przykład we wspomnianych już siedemnastowiecznych  
 obrazach z cudami św. Stanisława Kazimierczyka z kościoła Bożego Ciała  
 w Krakowie, w obrazach ludowych, w malarstwie Nikifora, a nawet w twórczo-  
 ści Fra Angelica. Od „prymitywu” uczył się Chwistek jako malarz prostoty, au-  
 tentyzmu i uwalniania instynktu, który nie był kontrolowany nadmiarem wie-  
 dzy. Z zadowoleniem wskazywał na podobieństwo swojego obrazu *Przemarsz  
 artylerii przez miasto (Defilada)*, a konkretnie swojego pomysłu odwrócenia  
 w nim perspektywy, do rysunku znajomego siedmioletniego chłopca<sup>79</sup>. Grupa  
 widzów – było to przedstawienie artysty wraz z rodziną – jest tutaj większa od  
 umieszczonych na pierwszym planie postaci tworzących tłum oglądających.  
 W *Defiladzie*, podobnie jak w kilku innych dziełach z tego czasu, wyraźnie jest  
 wyeksponowany podział na strefy.

Wątek sztuki „prymitywnej” Leon Chwistek dostrzegał również w dzia-  
 łalności krakowskiego teatru Cricot, prowadzonego przez Józefa Jarezę. Teatr

77 Tamże.

78 Leon Chwistek, *Przeżycia artystyczne*, „Przegląd Współczesny” 1938, nr 1. Przytaczam za:  
 tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 328.

79 Leon Chwistek, *Elementy twórcze w sztuce dziecka*, „Wiadomości Literackie” 1936, R. 13,  
 nr 42, s. 8.



ten realizował „dążenie do bezpośredniego zetknięcia się widza ze sceną i potrzebą wzięcia czynnego udziału w przedstawieniu”, co było charakterystyczne przede wszystkim dla dzieci i społeczności pierwotnych<sup>80</sup>.

W latach trzydziestych Chwistek dostrzegł świadectwa „prymitywu” także w twórczości niektórych przedstawicieli Grupy Krakowskiej, zwłaszcza w malarstwie Leopolda Lewickiego, Stanisława Osostowicza oraz Franciszka Jaźwieckiego. Jednym z przykładów może być obraz Osostowicza zatytułowany *Na rynku* (1939 rok, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie), który można potraktować jako próbę uzyskania efektów właściwych sztuce dziecka. Dzieło urzeka swoją prostotą – przedstawia małomiasteczkowy rynek – i istic dziecięcą „naiwnością” warsztatu. Obrazy tych artystów Chwistek określił jako wspaniałe dokumenty wybuchów twórczych najwyższego gatunku: „Patrzyłem na nie z zachwytem i łzy kręciły mi się w oczach. Łzy rozkosznego upojenia prawdziwą, prostą i brutalną sztuką, prymitywem najwyższego gatunku, wyrastającym z żywiołową siłą z naszej czarnej, rzeczywiście płodnej ziemi. [...] Jest pewne, że nie wyduszają oni z siebie prymitywu w sposób niezgrabny i nieudolny, jak to czynią nasi oficjalni folkoryści, że nie pozują i nie kłamią – są po prostu sobą i basta. Są żywiołem i mocą”<sup>81</sup>. Termin *prymitywizm*, często stosowany wymiennie z określeniem *prymityw*, o czym już była mowa, Chwistek traktował jako desygnat czysto formalnych zagadnień, jednak ich sens często wykraczał poza płaszczyznę formy i dotyczył wyobrażeń łączonych z pierwowością, uprzedniością.

## POLSCY FUTURYŚCI, CZYLI „PRYMITYWIŚCI”

Jednym z pierwszych wydarzeń świadczących o aktywności awangardy futurystycznej w Polsce stał się poetycki *Wieczór podtropikalny urządzony przez białych murzynów*, zorganizowany przez Anatola Sterna i Aleksandra Wata w Warszawie w 1918 roku, w składzie fortepianów Grohmana przy ulicy Mazowieckiej. W celu zareklamowania tego wydarzenia Henryk Berlewi zaprojektował plakat „tropikalny” – jego głównym motywem stała się stylizowana głowa Afrykanina umieszczona na gładkim tle między kiściami bananów. Interesujące, że ów „prymitywny” temat został ujęty w stylizacyjnej manierze jednoznacznie przywodzącej na myśl język plastyczny sztuki nowoczesnej, awangardowej.

80 Leon Chwistek, *Teatr zrodzony z zabawy*, „Czas” 1939, nr 1, s. 3.

81 Leon Chwistek, *Sztuka żyje*, „Głos Plastyków” 1932, R. 2, nr 9-10, s. 128.

Wątek prymitywistyczny pojawił się również w znanym manifestie futurystycznym Sterna i Wata zatytułowanym *Gga. Pierwszy polski almanach futurystyczny*, nazwanym wymownie „dwumiesięcznikiem prymitywistów”, wydanym w 1920 roku w Warszawie<sup>82</sup>. W zamieszczonej w manifestie odezwie zatytułowanej *prymitywiści do narodów świata i do polski* wymieniono ujęte w punkty zasady preferowane przez futurystycznych prymitywistów. Zastosowano tu prowokująco „prymitywną” pisownię, w której na przykład nazwy własne są pisane małą literą, podobnie jak nie przestrzegano w niej reguł interpunkcyjnych. W pierwszym punkcie manifestu czytamy: „Wybieramy prostotę, ordynarność, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech. Wyrzekamy się dobrowolnie dostojności, powagi, pietyzmu”. W punkcie drugim artyści obwieszczali: „Przekreślamy historię i potomność, także rzym tołstoja, krytykę kapelusze indie bawarię i kraków. polska winna się wyrzec tradycji, mumii księcia józefa i teatru. miasto burzymy. wszelki mechanizm – aeroplany, tramwaje, wynalazki telefon. zamiast nich pierwotne środki porozumiewania się. apoteoza konia. domy jedynie składane i ruchome. mowa krzyczana i rymowana”. Punkt trzeci był niezwykle krótki: „ustrój społeczny rozumiemy przez władztwo idiotów istotnych i kapitalistów. jest to grunt najbardziej płodny w śmiech i rewolucję”<sup>83</sup>. Najkrótszy był punkt szósty, składał się bowiem tylko z jednego słowa wypisanego krzykliwie wielką literą: „PRYMITYW”. Na stronie redakcyjnej artyści podkreślali, że „DZIENNIK PRYMITYWISTÓW będzie rzucał kłody”, co miało oznaczać publikowanie artykułów o wymowie społecznej, politycznej i krytycznej na temat literatury. Ponadto znalazła się tam zachęta „do utrwalania w polsce prymitywizmu i jego sztuki”.

Autorom odezwy futuryzm wyraźnie mylił się z dadaizmem i jednocześnie prymitywizmem, co w efekcie skutkowało chęcią ucieczki przed tym, co stanowiło przecież zasadniczy obiekt apologety futurystów skupionych wokół Filippo Tommaso Marinettiego – „cywilizacja miasta, technika i logika”. Pierwszy manifest polskich futurystów był więc protestem przeciwko wartościom futuryzmu. Prymitywizm w istocie oznaczał tu prymitywizację, czyli antytezę klasycznej estetyki, wiążąc się z dadaistycznym humorem, groteską, prowokacją, kultem zabawy i przypadku, negowaniem znaczenia (sensu) i tym samym ucieczką przed konwencjonalnie pojmowaną logiką. Opiewanie tego, co „prymitywne”, miało posmak prowokacji, skandalu i służyło rozbijaniu do-

82 *Gga. I polski almanach futurystyczny*, Wydawnictwo Futur Polski, Warszawa 1920.

83 Tamże, s. 46.

tychczasowego mieszczańskiego obrazu sztuki postrzeganej jako zwarta, jednolita sfera uniwersalnych wartości.

Czasami – jak zauważył Andrzej Turowski – równie dobre jak słowo *prymitywizacja* mogło być hasło *futuryzacja* – co miało miejsce w manifestie Brunona Jasińskiego zatytułowanym *Do narodu polskiego, manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*. „Futuryzacja” oznaczała zaprzeczenie logiki, obie pozwalały na nasycenie racjonalnie pojmowanej rzeczywistości dozą irracjonalizmu, pozwalały zrozumieć, że „poza tą jedną logiką istnieje jeszcze całe morze nielogiczności, z której każda może tworzyć swoją odrębną logikę, gdzie  $A + B = F$ , a  $2 \times 2$  daje 777”. Hasła *futuryzacja* i *prymitywizacja* stosowano więc wymiennie, nie do końca zdając sobie sprawę z ich semantycznych odmienności. Dadaistyczny dyskurs pasożytniczo egzystował w futuryzmie i jego ślady obserwował Turowski również w ekspresjonizmie<sup>84</sup>. „Czystość” polskich ruchów awangardowych niejednokrotnie wydaje się więc nader wątpliwa. Nie istniał na przykład polski dadaizm, podobnie jak polski futuryzm miał inny charakter od włoskiego czy rosyjskiego. Jak pisała Helena Zaworska, pierwsza futurystyczna koncepcja „wyzwolonego od przeszłości człowieka była koncepcją dadaistyczno-prymitywistyczną. Wolność od tradycji miała być również wolnością od nowoczesnej cywilizacji”<sup>85</sup>.

Prymitywizm miał w Polsce różne oblicza i z czasem różnie był też oceniany. Tadeusz Peiper, futurysta, w swoim programie poetyckim zatytułowanym *Nowe usta*, wydanym w 1925 roku, wcześniej wygłaszanym w formie odczytów przed krakowską, warszawską i lwowską publicznością, pisał: „wprawdzie wielu nowatorów propagowało lub propaguje prymitywizm jako kierunek artystyczny, uważam, że prymitywizm jest niezrozumieniem prymitywu. Prymityw jest płodem swego czasu. Dla nas on może być często obroną naszych dążeń przeciwko zarzutom sztuczności lub nienaturalności; może być świadectwem zdrowia, dowodzącym że naiwny instynkt wiedzie artystę pierwotnego często na te same drogi, na które artysta nowoczesny wkracza pod naporem nowych zamyśleń; może być relatywistycznym pytajnikiem, zawieszonym nad liniami naszego piękna. Daleko jednak do wniosku, że dzieło pierwotnego artysty powinno być naśladowane przez artystę nowoczesnego. Prymityw może nieraz być dowodem, ale nigdy wzorem”<sup>86</sup>.

84 Andrzej Turowski, *Dadaistyczne konteksty*, w: tegoż, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 35 i nast.

85 Helena Zaworska, *O nową sztukę...*, dz. cyt., s. 195.

86 Tadeusz Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 338.

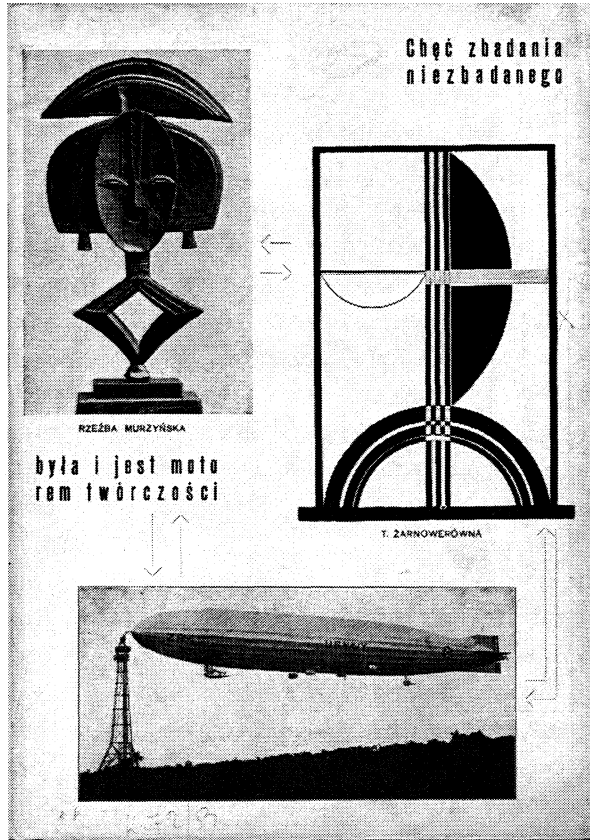
## RELIKWIARZ PLEMIENNY, STEROWIEC I SIĘGANIE DO ŹRÓDEŁ

### Relikwiarz plemienny, sterowiec i idee konstruktywizmu

Wątek prymitywizmu pojawił się także w twórczości artystów reprezentujących nurt konstruktywizmu. W podwójnym, 8 i 9 numerze „Blok” z 1924 roku, Władysław Strzemiński pisał o malarstwie Cézanne’a, który inspirował się sztuką „prymitywną”: „prace Cézanne’a zaliczono do prymitywów, nie budował jednak on swych prac na prymitywności, jako nieumiejętności: posiadał on wiedzę prymitywizmu pierwotnego, wiedzę klasyków, pseudoklasyków, impresjonistów, i wiedział na jakich podstawach ma budować”<sup>87</sup>. To właśnie, zdaniem Strzemińskiego, dało drogę kubizmowi. Ilustracją tych słów zdają się być zamieszczone na drugiej stronie tego samego numeru pisma „Blok” trzy fotografie wraz z mottem: „Chęć zbadania niezbadanego była i jest motorem twórczości”. Pierwsza z fotografii przedstawia obiekt afrykański, dla jasności podpisany: „Rzeźba murzyńska”. W kolejnej widzimy olbrzymi sterowiec, a następna jest reprodukcją konstruktywistycznej grafiki Teresy Żarnowerówny. W pierwszej chwili zestawienie tych trzech obrazów może wydać się iście dadaistycznym wymieszaniem ze sobą różnych porządków rzeczywistości. Prowokują one również do postawienia pytania: w jakim sensie mają one ilustrować „chęć zbadania niezbadanego”?

Biorąc pod uwagę charakterystyczną formę zreprodukowanej tu „rzeźby murzyńskiej”, możemy z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że jest to relikwiarz afrykańskiego plemienia Kota, który został ustawiony na modernistycznym, kubicznym postumencie. W Afryce takich relikwiarzy nigdy jednak nie ustawiano na postumentach i nie traktowano ich jako statycznych obiektów estetycznej kontemplacji. Wykorzystywano je podczas ceremonii pogrzebowych, w trakcie których były zwykle trzymane oburącz za trapezoidalne podstawy. Na co dzień, w przerwach między obrzędami, tkwiły wbite ostrym zakończeniem u dołu w ziarno zboża, które zwykle przechowywano w koszach lub workach. W piśmie „Blok” relikwiarz miał być najprawdopodobniej egzemplifikacją tego, co najpierwotniejsze, źródłowe i jednocześnie jako tajemniczy obiekt o funkcji religijnej lub magicznej tego co pozazmysłowe. Stanowił również intrygującą formę w czysto plastycznym sensie – zrytmizowaną, surową i „prymitywną”. Jego opozycją zdawał się być sterowiec jako

87 Władysław Strzemiński, B=2, „Blok” 1924, nr 8-9 (brak numeracji stron).



Pismo „Blok” 1924, nr 8-9

wytwór racjonalnej, technicznej kalkulacji, przeciwnej myśleniu religijnemu lub magicznemu. Ówczesnie był obiektem szczególnie obciążonym w sensie semantycznym, ponieważ symbolizował, podobnie jak samolot, realizację odwiecznych marzeń człowieka o lataniu. Między tymi skrajnymi wobec siebie obiektami sytuuje się reprodukcja grafiki Teresy Żarnowerówny, w której – podobnie jak w fotografii ze sterowcem – widzimy racjonalną, wręcz inżynierską strukturę, tworzącą jednak schemat maski plemienną. „Trybalizm” grafiki wydaje się mieć wiele wspólnego z relikwiarzem plemienia Kota.

Czynnikiem łączącym relikwiarz afrykański, sterowiec i grafikę jest przede wszystkim forma plastyczna, której charakterystyczną cechą stanowi geometryczna prostota i rytm. Kolejnym czynnikiem zdaje się być ludzka wyobraźnia, stanowiąca podłoże zarówno religii, sztuki, jak i techniki. Dzięki wyobraźni człowiek wkracza w rzeczywistość – cokolwiek by to słowo

oznaczało – w sensie poznawczym i twórczym, i sam ją też kreuje. Powyższe obiekty łączy również racjonalność, chociaż w każdej z poszczególnych dziedzin odmienna – inna w sferze religijnej, inna w sferze sztuki, jeszcze inna w sferze techniki. Każdy z przedstawionych tutaj obiektów jest świadectwem jakiegoś odrębnego porządku rzeczywistości. Wydaje się więc, że na stronie pisma „Blok” usiłowano owe porządki połączyć w całość. Można również stwierdzić, że przez zamieszczenie w „Blok” powyższych ilustracji usiłowano pokazać „ducha epoki”, jednocześnie sugerując nowoczesny charakter pisma. Fotografia sterowca, relikwiarza Kota i grafiki Teresy Żarnowerówny były więc wyznacznikiem nowoczesności. Podobną funkcję pełniły wydrukowane w piśmie inne ilustracje, na przykład fotografie traktorów, jak również tekst o dadaizmie Kurta Schwittersa, chociaż dadaizm jako ruch artystyczny już się wyczerpał, a ponadto w Polsce nie zaistniał w czystej postaci. W świadomości redaktorów „Blok” uchodził jednak za wyznacznik nowoczesności w sztuce.

W tym samym numerze pisma, w artykule zatytułowanym  $2=B$ , Strzeмиński pisał o taśmowym systemie produkcji w fabryce Forda jako synonimie organizacji stanowiącej podłoże nowej kultury, której krystalizacja miała spowodować diametralne zmiany w sztuce. W kontekście rozwoju organizacji i techniki ludowość wydawała się zaściankowa i anachroniczna, jednak plemienny „prymityw” nie był ani archaiczny, ani zaściankowy – co może budzić zdziwienie. Wręcz przeciwnie, w świadomości artystów redaktorów pisma „Blok” uchodził za wyznacznik nowoczesności i kulturowego oraz artystycznego uniwersalizmu. Od połowy lat dwudziestych w Polsce jednak coraz wyraźniej dawało się odczuć zmęczenie sztuką ludową i jej fascynacją, znajdującą przede wszystkim wyraz w pseudoludowej folklorystyce. Czymś szczególnie zniechęcającym wydawał się, zwłaszcza w kręgu przedstawicieli awangardy konstruktywistycznej, polski sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku, oparty na prezentowaniu sztuki o charakterze dekoracyjno-stylizacyjnym, którą zaczęto opatrywać określeniami: „bibelociarnia”, „ornamentyka”. Artystom skupionym w grupie «Blok» bliższy wydawał się więc relikwiarz Kota, który okazywał się – paradoksalnie – znakiem zachodnioeuropejskiej nowoczesności, kojarzonym między innymi z kubizmem. Stanowił przeciwieństwo zaściankowej ludowości, która jeszcze kilka lat wcześniej tak ekscytowała formistów, a która teraz utraciła swoją atrakcyjność, stając się inspiracją płytkiej, stylizatorsko-ozdobnej twórczości na przykład Zofii Stryjeńskiej.



## Henryk Berlewi: „chcemy się stopniowo zbliżyć do boskiego źródła wszystkich form”

Wątek prymitywizmu pojawił się również w twórczości Henryka Berlewiego, który w latach 1911–1912 przebywał w Paryżu, gdzie zetknął się z kubizmem. W Polsce, o czym wspomniano wcześniej, współpracował z poetami-futurystami. Jesienią 1921 roku spotkał się z Elizawierem Lissitzky’em, dzięki któremu zapoznał się z suprematyzmem i rosyjskim konstruktywizmem. W 1921 roku w piśmie „Ringen” artysta pisał, że „nowa sztuka jest niczym więcej jak problemem formy [...] Forma jest autonomiczna”<sup>88</sup>. W zakończeniu swojego tekstu natomiast podkreślał: „Kultywując wyłącznie formę i negując wszelkie inne czynniki, chcemy się stopniowo zbliżyć do boskiego źródła wszystkich form”. Nowa sztuka miała być więc płaszczyzną pozwalającą na kontakt z czymś pierwszym.

W roku 1922 artysta wyjechał do Berlina, gdzie związał się ze środowiskiem międzynarodowej awangardy. Szczególnie żywe kontakty łączyły go z lewicową Novembergruppe. W tym samym roku namalował obraz zatytułowany *Trzy maski* (olej, płótno, 56,5 × 73 cm, własność spadkobierców artysty). Tytułowe maski tworzyły trzy wzajemnie się przenikające płaskie, sylwetowo potraktowane formy, inspirowane estetyką masek afrykańskich, postrzeganych zapewne przez Berlewiego jako ucieleśnienie „boskiego źródła wszystkich form” i jednocześnie traktowanych jako podstawa koncepcji jego obrazu. Nowoczesny i zapewne w założeniu artysty jednocześnie „pierwotny” charakter dzieła wynikał nie tylko z „afrykańskości” tematu i inspiracji estetyką plemienną – jej elementami była rytmika i linearyzm – lecz również geometryzacji kojarzącej się z nowoczesną estetyką inżynierską. Poetyka obrazu zdawała się zapowiadać ideę mechanofaktury, którą publicznie artysta zaprezentował w Warszawie w 1924 roku.

Idea mechanofaktury opierała się na założeniu, że malarstwo polega na „produkowaniu” przez artystę inżynierskich układów kompozycyjnych, złożonych z najprostszyc form geometrycznych, takich jak prostokąty, kwadraty, koła i trójkąty. Mając na uwadze – z jednej strony – ich „źródłowy”, czyli „pierwotny”, a z drugiej *stricte* techniczny charakter, Berlewi uważał, iż są one

88 Henryk Berlewi, *W walce o nową formę*, „Ringen” 1921, nr 1, s. 31-33. Podaję za: Jerzy Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1987, s. 211-212 (tekst Berlewiego tłumaczył Zbigniew Targielski).

wyrazem nowoczesności, w której preferowaną wartością staje się „prymitywna” prostota. Jego zdaniem – jak wiadomo – „naturalnym” miejscem pracy nowoczesnego artysty nie powinno być dawne, romantyczne i wyizolowane atelier – samotnia na chłodnym poddaszu – lecz agencja reklamowa, dzięki której artysta może wprowadzać idee mechanofaktury w życie codzienne<sup>89</sup>. Właśnie w pracach mechanofakturowych dopatrzoneo się wątków „prymitywnych”. W „Almanachu Nowej Sztuki” recenzent pisał: „Prace Berlewiego, które utworzyły jednolitą i skończoną w wyrazie wystawę «Austro-Daimlera» dają nam gwarancję, że konstruktywizm nie prowadzi ku zagładzie sztuki, że nie skazuje ją na rozpląnięcie się w industrii pod naporem źle pojętych zasad utylitaryzmu. Widzimy bowiem w jego pracy system oparty na kanonie. Ustosunkowanie matematyczne form mechanicznych. Koncepcja wynikła z inspiracji twórczej zostaje ujęta w karby organizacji i budowy koniecznej i jednolitej. Elementarne i oczyszczone prymitywy formy tworzą taką a nie inną konstrukcję o fakturze sprowadzonej do wspólnego mianownika (charakteru) płaszczyzny i stopniowania wyrazu powierzchni. Prace Berlewiego są twórczą syntezą kształtów przenikających życie współczesne, przetworzonych na płaszczyźnie dwuwymiarowej, w kompozycji zwarte i statyczne. Są ostatnim dopięciem prądu. Broszura Berlewiego p.t. *Mechno-Faktura* przekreśla zakusy wybiegania poza płaszczyznę, tym samym eksperymenty przestrzenne; dąży do ujednostajnienia faktury; porządkuje poglądy na działanie emocjonalne form”<sup>90</sup>.

## Sięgnięcie do źródeł

Przytoczone powyżej przykłady nie wyczerpują zagadnień związanych ze zjawiskiem prymitywizmu w Polsce. Można tu przywołać jeszcze „prymitywne” dzieła artystów z poznańskiego zrzeszenia Bunt, których twórczość

89 Andrzej Kisielewski, *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*, Trans Humana, Białystok 1998, s. 107. O idei wprowadzenia w obieg idei mechanofaktury, co było powodem założenia agencji reklamowej o nazwie Reklama-Mechano wspólnie ze Stanisławem Bruczem i Aleksandrem Watem, świadczyć może następujący reklamowy anons: „Postulaty najnowszych kierunków plastyki zostały praktycznie zastosowane w pracach biura „RaEKLAMA-MECHANO”. „REKLAMA-MECHANO” przyjmuje wszelkie zamówienia w zakresie reklamy wchodzące. CELOWOŚĆ! SZYBKOŚĆ! TANIOŚĆ! Na żądanie okazowe prospekty. Adres biura: Senatorska 38, tel. 135-28”. Cyt. za: „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, t. II (czwarta strona okładki).

90 St. Br. (Stanisław Brucz), *Mechano-Faktura (I wystawa prac) Henryka Berlewiego*. Warszawa 1924. Wyd. „Jazz”, „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, t. II, red. Stefan K. Gacki.

znana jest przede wszystkim z ilustracji zamieszczanych w dwutygodniku „Zdrój”. W religijnych na ogół scenach, tworzonych technikami graficznymi przez Jerzego Hulewicza, Władysława Skotarka, Stanisława Kubickiego, Stefana Najgrakowskiego i innych członków ugrupowania, odnajdziemy wiele cech formalnych, takich jak „barbarzyńska” rytmika i geometryzacja form – mających charakter orgiastyczny i kosmiczny, transcendentalny – które pozwalają na porównania zarówno ze sztuką ludową, jak i plemienną, na przykład afrykańską. W znacznym stopniu stanowiły one efekt inspiracji twórczością niemieckich, przede wszystkim drezdeńsko-berlińskich ekspresjonistów, nie mając bezpośrednio nic wspólnego ze sztuką plemienną.

Na zakończenie, mając na uwadze wielowątkowość zjawiska prymitywizmu, wspomnijmy jeszcze o jednej z wyrazistszych postaci polskiego życia artystycznego w dwudziestoleciu międzywojennym, Stanisławie Szukalskim. Artysta miał zdystansowany stosunek do sztuki awangardowej i chociażby z tego powodu łączenie jego twórczości z awangardą wydaje się ryzykowne. Wiele cech w sposób oczywisty dzieli tę twórczość od awangardy, ale są w niej pewne cechy, które z awangardą zdecydowanie ją łączą. Jedną z nich jest żarliwa bezkompromisowość artysty w manifestowaniu własnych przekonań i poglądów na sztukę, których efektem była jego twórczość. Czymś wspólnym zdaje się być również szczególnego rodzaju wyobrażenie „pierwotności” i nieustanne, usilne próby jej dosięgnięcia przez artystę, co wyrażało się między innymi w tworzeniu swoistej mitologii Słowiańszczyzny czasów przedchrześcijańskich. Szukalski stale się do niej odwoływał. Przypomnijmy jego ideę Maciumowy, jak również fantazyjne projekty pomników, na przykład Politwarusa, Kraka, czy podobnie osobliwą *Wiecznicę Złączonych Ziem* – pomnik, który miał stanąć w Gdyni<sup>91</sup>. Charakterystycznym elementem wielu dzieł Szukalskiego były inspiracje sztuką Ameryki prekolumbijskiej. Świadczy o nich wiele charakterystycznych motywów oraz monumentalizm i dekoracyjna graficzność, które możemy potraktować jako świadectwa inspiracji sztuką Azteków, Majów, Tolteków, Olmeków i innych dawnych rdzennych mieszkańców Mesoameryki. Ich sztuki nie można oczywiście określić jako trybalnej, lecz tym, co nas tu interesuje jest przede wszystkim fakt inspirowania się sztuką pozaeuropejską. Stanowiło to punkt wyjścia w budowaniu przez Szukalskiego bardzo osobliwych obrazów „pierwotnej” Słowiańszczyzny. Dodajmy, że w wielu przedstawieniach pojawiających się w dziełach Szukalskiego można zobaczyć

91 Por. monografię życia i twórczości Stanisława Szukalskiego: Lechosław Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 269 i nast.

prefigurację pewnych obrazów z obszaru kultury popularnej, na przykład ze świata *fantasy*, którego jednym z najbardziej wymownych przykładów są literackie utwory Johna R. Tolkiena, czy znany obraz filmowy *Władca pierścieni*. Fakt, że wyobrażenia artysty na temat „pierwotności” dają się porównać z produktami kultury popularnej wydaje się tylko potwierdzać tezę, że dwudziestowieczny prymitywizm – mając bardzo różne oblicza – bez wątpienia jest wytworem ery nowoczesnej.

W polskiej sztuce zjawisko prymitywizmu jest bardzo zróżnicowane. Elementem łączącym jego różne odmiany nie jest jednak sięganie do trybalności – wyobrażeń na jej temat lub inspirowanie się sztuką trybalną – lecz usiłowanie doświadczenia nowoczesności. W awangardowej sztuce zachodniej problem nowoczesności jako takiej – jeśli poddamy go analizie tylko w polu prymitywizmu – nie wydaje się szczególnie akcentowany, bardziej widoczna jest chęć powrotu do „źródeł” i jednocześnie ustawiczne sprzeciwianie się mieszczańskiemu wyobrażeniu o sztuce. Nowoczesność natomiast, która nie zawsze wydaje się bezpośrednim celem artysty, na ogół wyraża się właśnie przez owo sięganie do „źródeł”, co miało charakter antymieszczański. Zaznaczmy jednak, że jest to uproszczenie, które nie może dotyczyć na przykład futuryzmu i wielu zjawisk w sztuce reprezentujących nurt konstruktywistyczny. W twórczości polskich artystów nowoczesność stanowiła wartość samą w sobie i chęć bycia nowoczesnym wyrażała się najczęściej przez nawiązywanie do mód i trendów widocznych w sztuce Zachodu. W wielu momentach bardzo ważne okazało się jednak eksponowanie polskiej lokalności jako wyrazu nowoczesności, czego przykłady odnajdziemy w twórczości formistów, „polskich futurystów”, czy w dziełach i „szamańskiej” postawie Stacha z Warty.

## ZAKOŃCZENIE

Awangardowy prymitywizm narodził się w centrach zachodniego świata, w wielkich, nowoczesnych miastach, takich jak Paryż, Zurych, Drezno czy Berlin, które okazywały się pobudzającymi wyobraźnię przestrzeniami atrakcji. Tworzyły je nowego rodzaju instytucje, między innymi takie, jak: muzeum, kino, pasaż handlowy i dom towarowy, gabinet figur woskowych, rewia, kabaret, kawiarnia, wesołe miasteczko. Dodajmy do tego gazetę z reportażami z wojen, zamorskich podróży, katastrof i reklamowymi anonsami, a ponadto: fotografię, afisze reklamowe, modę na rowery, modę na alchemię, teozofię, zen, buddyzm i *l'art nègre*. Wielkie miasto zdawało się przypominać rozległy labirynt – w sensie przestrzennym i w sferze wyobraźni – w którym artysta, niczym Baudelaire'owski *flâneur*, szukał inspiracji, usiłując w tym celu również dotrzeć do tego, co „pierwotne”. Nie wymagało to wyjazdu w odległe tropiki. Na sąsiedniej ulicy można było bowiem zobaczyć różnego rodzaju przejawy „pierwotności” – na wielkiej wystawie powszechnej, w ogrodzie zoologicznym lub muzeum etnograficznym, na pchlim targu czy w sklepie z egzotycznymi artefaktami plemiennymi. To tutaj artyści najczęściej stykali się ze świadectwami świata Innego, w tym również jego sztuką.

W niniejszej książce nie tylko pokazano miejski, a często nawet mieszczkański charakter awangardowego prymitywizmu. Z zamieszczonych w niej analiz wynika, że nie jest to zjawisko, jak można byłoby czasami sądzić na podstawie haseł słownikowych, jednoznaczne, statyczne, a tym samym jednorodne w sensie estetycznym (*aisthesis*) i ideowym. Czym więc ono jest? Spróbujmy dokonać krótkiego podsumowania. Pierwszymi przejawami prymitywizmu, widocznymi najpierw w twórczości fowistów, są inspiracje estetyką dzieł społeczności trybalnych – bezpośrednio bądź zapośredniczone dziełami Paula Gauguina. Tak rozumiany prymitywizm wyraża się przede wszystkim w formie dzieła sztuki, której nowy charakter określa połączenie estetyki europejskiej z plemienną. Kolejny przykład reprezentuje „afrykańska” twórczość Pabla Picassa, zwłaszcza *Panny z Awinionu*, będąca efektem zauroczenia tajemniczą aurą dzieł plemiennych, oglądanych przez artystę w zbiorach Pałacu Trocadéro – przypomnijmy tu jego słynną wypowiedź w książce André

Malraux *Głowa z obsydianu*. Zjawisko prymitywizmu wyrażałoby się tu w usiłowaniu przejścia elementów języka sztuki plemiennej i wykorzystania ich w realizacji ściśle europejskiej koncepcji dzieła sztuki – zarówno w sferze formy (*Panny* to obraz sztalugowy), jak i treści (tematem są akty kobiece). Celem gier językowych Picassa było jednak stworzenie „pierwotnego”, „barbarzyńskiego” obrazu, stanowiącego antytezę dzieła akademickiego z jego stereotypowym „pięknem”. Dalszym krokiem w owych językowych grach staje się *Gitara*, dzieło, którym artysta wykracza poza dotychczasowe granice europejskich konwencji artystycznych.

Innym obliczem prymitywizmu stają się próby realizowania idei wspólnoty pierwotnej przez członków ugrupowania «Die Brücke». Mają one miejsce we własnych pracowniach lub w czasie wakacyjnych wypadów nad jezioro moritzburskie. Obliczem prymitywizmu jest także kreowanie przez reprezentantów ugrupowania „trybalnej” aury we wnętrzach pracowni. Jego świadectwem są też obrazy, grafiki i rzeźby «Die Brücke», których pierwotność wyraża się głównie w sferze formy inspirowanej sztuką „prymitywną”, zwłaszcza plemienną, ale także średniowieczną i ludową.

Z innym jeszcze wyrazem prymitywizmu spotykamy się w twórczości Wassily Kandinsky’ego. Jego idea obrazu – tożsama z ideą obrazowania świata, jaką znajdował w dekoracjach membran bębnow szamanów syberyjskich – oparta jest na budowaniu takich przedstawień rzeczywistości, które odsyłają do pozazmysłowej i ahistorycznej rzeczywistości mitów syberyjskich i jednocześnie stanowią świadectwo własnych mitologii artysty, związanych z jego osobistymi przeżyciami, takimi na przykład jak śmierć syna czy rozstanie z Gabriele Münter. Wątek prymitywizmu odnajdujemy także w założeniach teoretycznych artysty, w których nieustannie przewija się wizja sztuki „prymitywnej” i jednocześnie „pierwotnej”. Kandinsky, przypomnijmy, propaguje ideę sztuki pozwalającej na doświadczenie pierwotnej duchowości.

Kolejne odśłony prymitywizmu znajdujemy w twórczości włoskich futurystów i szwajcarsko-francuskich dadaistów. Są to na przykład hasła, w których artyści określają się jako prymitywi o całkowicie nowoczesnej wrażliwości, opiewają „barbarzyńskość” nowoczesnego życia, w tym „prymitywną” kulturę popularną (futurysty). Są to także trawestacje zachowań, w wyobraźni Europejczyków uchodzących za stereotypowe wzory zachowań „plemiennych” – podczas dadaistycznych spektakli artyści parafrazują więc afrykańskie tańce, eksponują pastisze plemiennych dzieł, przedrzeźniają „plemienne” śpiewy. Wymieńmy tu także inspiracje Marcela Duchampa „afrykańską” twórczością Raymonda Roussela i gloryfikację absurdu, traktowanego jako jeden



z ważniejszych rysów „dzikiej” i „pierwotnej” rzeczywistości – podobnie jak miało to miejsce w traktacie Giambattisty Vica. W kolażach Hannah Höch, przypomnijmy, elementy „prymitywne” – wycięte z fotografii przedstawienia afrykańskich rzeźb i masek – służą jako jeden ze środków w ocenie nowoczesnej kultury.

Jeszcze inne oblicze prymitywizmu odnajdujemy w twórczości i założeniach ideowo-teoretycznych surrealistów. Świadectwem prymitywizmu jest tu fascynacja ideą powrotu do bliżej nieokreślonego stanu „pierwotnego”, co łączyło się z preferowaną przez nich wizją życia i chęcią „ucieczki” przed „jednowymiarową” rzeczywistością nowoczesnej cywilizacji. Prymitywizm miał być jedną z dróg prowadzących do wolności. Temu służyła gloryfikacja rzeczywistości marzeń sennych, traktowanych jako oczywisty element rzeczywistości – co praktykowano w społecznościach plemiennych i co opisywał James Frazer w *Złotej gałęzi*. Temu służyło też fascynowanie się „cudownością” obiektów plemiennych. Stan nadrzeczywistości, kojarzony z wolnością, można było odkrywać w świadectwach kultur plemiennych, przechowywanych w muzeach etnograficznych. Objawieniem tego stanu mogła być również fotografia lub grafika przedstawiająca obiekt plemienny, zamieszczona w gazecie-codziennej, specjalistycznym magazynie antropologicznym lub artystycznym. Surrealiści postrzegali realność „dzikiego” człowieka jako jeden z możliwych wymiarów rzeczywistości, a tym samym wszelkie inspiracje w ich własnej twórczości wytworami plemiennymi dawały możliwość doświadczenia nowych wyrazów rzeczywistości.

W sztuce przedstawiciele szeroko rozumianego nurtu abstrakcji geometrycznej – neoprymitywistów rosyjskich, suprematystów, purystów, neoplastycystów czy bauhauslerów – mamy do czynienia z próbami osiągnięcia stanu „pierwotności” dzięki prostocie dzieła. Jego estetyka, traktowana jako wzór w procesie estetyzacji świata, miała służyć zbudowaniu „pierwotnej” rzeczywistości sztuki. Z kolei w awangardowej rzeźbie prymitywizm, oparty przede wszystkim na emocjonalnym doświadczeniu form sztuki trybalnej, pozwalał na ucieczkę zarówno przed tak modnym w tym czasie idiomem klasycyzmu, jak i idiomem kubistycznym. Pozwalał, tak ja to widzimy na przykład w twórczości Giacomettiego, na przekroczenie granic konwencjonalnie pojmowanej rzeczywistości; umożliwiał doświadczenie innej, nowej rzeczywistości. Łączyło się to ze wspomnianym emocjonalnym doświadczeniem swoistej mistyki formy rzeźbiarskiej, co może być porównywalne z emocjami towarzyszącymi przekraczaniu ograniczeń własnej egzystencji w czasie uczestnictwa człowieka plemiennego w rytuałach religijnych lub magicznych.

Odrębnym zagadnieniem staje się problem prymitywizmu w sztuce polskiej. Wyjątkowe miejsce zajmuje tu twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza, który dzięki przyjaźni z Bronisławem Malinowskim poznał tropiki i najnowsze koncepcje etnologiczne. W twórczości plastycznej Witkacego nie znajdziemy bezpośrednich świadectw inspirowania się sztuką plemienną, lecz świat przedstawiany w jego obrazach tworzonych w latach 1914–1924 kojarzy się z realnością tropików. Witkacy tworzył bowiem niezwykle „gorące”, nasycone erotyką „dzikie” obrazy, w których przedstawiał „pierwotne” formy życia wyłaniające się z otchłani materii nieożywionej. Uzupełnieniem koncepcji prymitywizmu Witkacego jest jeszcze jego teoria kultury i filozofia sztuki, w których nieustannie przewijają się zmitologizowane wyobrażenia pierwotnego stanu sztuki, kultury i „dzikiego” lub „pierwotnego” człowieka. Inne oblicze prymitywizmu odnajdziemy w klasycyzująco-pastoralnych obrazach Tymona Niesiołowskiego, jeszcze inne w formistycznych rzeźbach Zamoyskiego, następnie w grafice przedstawicieli poznańskiego Buntu, postulatach „polskich futurystów, czyli prymitywistów”, twórczości Henryka Berlewiego czy Stanisława Szukalskiego. Prymitywizm w sztuce polskiej staje się płaszczyzną, na której spotykają się: myślenie religijne, zauroczenie ludowością, fascynacja nowoczesnością, duch dadaistycznej rewolty, chęć „bycia na czasie” w kontekście przeobrażeń w nowoczesnej sztuce Zachodu, żarliwe mitologizowanie słowiańskiej „pierwotności”, wyobrażenia „pierwotnego” stanu sztuki i kultury wraz z wyobrazeniami „pierwotnego” lub „dzikiego” człowieka, a także doświadczenie tropików (Witkacy).

Prymitywizm, jak pokazano w książce, jest czymś amorficznym i pełnym wewnętrznych napięć, mającym różne oblicza, co skłania nawet do zastanowienia się, czy powinno się używać hasła *awangardowy prymitywizm* w liczbie pojedynczej. Wydaje się bowiem, że sensowniej byłoby mówić o awangardowych prymitywizmach. William Rubin – przypomnijmy – definiował prymitywizm nowoczesny jako „powinowactwa” między sztuką awangardową i plemienną. Później jednak deklarował – zaprzeczając sobie, kiedy pisał o wczesnej twórczości Picassa – że „powinowactwa” dotyczą również sztuki egipskiej i iberyjskiej, które stanowiły zapowiedź późniejszych afrykańskich inspiracji artysty. W samozaprzeczeniu Rubina zdaje się tkwić przecucie, że może nie jest słuszne kojarzenie zjawiska prymitywizmu tylko z wyobrazeniami kultur trybalnych i inspiracjami sztuką trybalną. Wątpliwości nasuwa zwłaszcza sztuka polska. Wskazują one, że zjawiska prymitywizmu nie da się ograniczyć tylko do fascynacji i inspiracji plemiennością. Potwierdza to jedynie tezę o istnieniu różnych wyrazów prymitywizmu lub – jeśli przystaniemy na użycie liczby mnogiej – istnieniu różnych prymitywizmów.

Stanowi on (lub one) płaszczyznę, na której przenikają się różne wyobrażenia zmytologizowanej pierwotności.

Sposób postrzegania awangardowego prymitywizmu – czemu w książce poświęcono wiele miejsca – zmieniał się w zależności od przeobrażeń w instytucjach sztuki, a tym samym w sferze myślenia o sztuce i jej historii. Zgodnie z tym, co twierdził Arjun Appadurai, dzisiaj musimy się oswoić z myślą, że to, co można nazwać „geografią cech”, powinno być przez badaczy zastąpione „geografią procesu”<sup>1</sup>. Na temat awangardowego prymitywizmu powstają kolejne artykuły i książki, organizowane są wystawy. Jest to więc zjawisko nieustannie otwarte – również w tym sensie, że każde jego oblicze „otwiera” ścieżki prowokujące do kolejnych refleksji.

Skutki wykrystalizowania się zjawiska awangardowego prymitywizmu były wielorakie. Niewątpliwie – co wielokrotnie tutaj podkreślaliśmy – przyczyniło się ono do otwarcia się na to, co dzisiaj nazywamy „sztuką świata”. Spowodowało to nie tylko nobilitację sztuki dotychczas uchodzącej za prymitywną, przez co określenie *sztuka prymitywna* przestało być nacechowane ujemnie. Pojawienie się zjawiska awangardowego prymitywizmu doprowadziło do przeobrażenia historii sztuki, stanowiącej wytwór kultury europejskiej i będącej dotychczas narracją o europejskiej kulturze artystycznej, co świadczyć może o niepodlegającej dyskusji hegemonii Europy. Prymitywizm – na co zwrócił uwagę Hans Belting – przyczynił się do krystalizacji globalnej historii sztuki, w której reprezentowana jest każda część świata. Globalna sztuka należy do każdego, jednocześnie nie należąc do nikogo. Nie stanowi elementu społecznej tożsamości w takim stopniu, jak sztuka będąca wytworem kultury o jednolitej tradycji<sup>2</sup>.

W książce niejednokrotnie podkreślano, że prymitywizm, będąc świadectwem otwarcia się na sztukę Innego, okazywał się jednocześnie wyrazem nowego, całkowicie europejskiego sposobu konceptualizacji rzeczywistości. Postrzegano ją jako pokawałkowaną (podzieloną na fragmenty), w której nie ma już centralnego punktu odniesienia i w której wszystko staje się sobie równoważne. Awangardowy artysta coraz częściej traktował bowiem swoje dzieło jako brikolaż, które już na poziomie struktury stawało się obrazem podzielonej rzeczywistości. Afrykańska maska-*souvenir* okazywała się tu czymś

1 Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 22 i nast.

2 Por. Hans Belting, *Art History after Modernism*, transl. by Caroline Saltzweil, Mitch Cohen, The University of Chicago Press, Chicago and London 2003. Por. rozdz. 8: *Global Art and Minorities: A New Geography of Art History*, s. 66 i nast.

porównywalnym z dziełem Michała Anioła, kawałek tapety lub gazety miał odtąd tę samą wagę, co ślad pędzla w dziele Rembrandta, akt kobiecy, noszący wszelkie znamiona prowokacyjnej groteski (vide: *Wielki akt Braque'a*), stawał się równoważny aktom Giorgione'a, Rafaela czy Tycjana<sup>3</sup>.

Prymitywizm, stanowiąc konsekwencję nowego sposobu postrzegania rzeczywistości, był również czymś opozycyjnym wobec idei wyrażonej w haśle: *sztuki piękne*. Filozofia sztuki wynajduje „sztuki piękne”, jak wiadomo, około 1750 roku. Wcześniej nie istniała estetyka jako filozofia piękna, ponieważ nie była ona filozofią sztuki. Filozofia sztuki z kolei nie była filozofią piękna. Warunkiem konstytutywnym sfery sztuki, jak długo uważano, nie było tylko piękno, lecz w istocie namysł nad rzeczywistością, co znajduje wyraz w haśle *mimesis* – rozumianym na ogół w Arystotelesowskim sensie. Z kolei, jak zauważał Odo Marquard – estetyzację zaczęto z czasem postrzegać jako świadectwo rozwoju sztuki<sup>4</sup>. To zostało zanegowane przez awangardę i jednym z przejawów tej negacji stał się właśnie prymitywizm. Inspiracje estetyką trybalną służyły zmianie wyobrażeń – wytyczonych przez europejską tradycję – o kształcie dzieła sztuki, stanowiąc tym samym narzędzie prowokacji i jednocześnie oporu przed mieszczańskim, a zarazem akademickim rozumieniem sztuki, którego wyznacznikiem stawały się sławne „salony” i nagradzane nań dzieła. Prymitywizm pozwalał pójść „pod prąd”, czyli wbrew trendom obowiązującym w sztuce oficjalnej, i zaatakować sztukę jako emblemat wyedukowanej burżuazji. „Kredo modernizmu zostało uformowane w takim ataku” – pisał Hans Belting<sup>5</sup>. Awangardowy prymity-

- 3 Tradycyjny porenasansowy obraz był realizacją idei „otwartego okna” Leona Battisty Albertiego, stanowił przedstawienie jednorodnej rzeczywistości; była ona scalona siatką zbiegających się w jednym punkcie linii, co było podstawą idei perspektywy zbieżnej. Nowa forma obrazu w sztuce awangardy, którego istotą jest fragmentaryczność i pokawałkowanie przedstawionego w nim świata, staje się zapowiedzią późniejszych „okien Microsoftu”. Dzisiaj ekran komputera możemy potraktować jako metaforę ponowoczesnego konceptualizowania rzeczywistości i tym samym metaforę jego obrazowania. W ponowoczesnym obrazowaniu nie mamy już do czynienia z jednym „oknem”; jest ich wiele i wszystkie są sobie równoważne. Ów proces przeobrażania się struktury europejskiego obrazu niezwykle interesująco analizowała Anne Friedberg. Por. Anne Friedberg, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2007.
- 4 Odo Marquard, *Presentation of Duty and Depoliticised Revolution: Philosophical Remarks on Art. And Politics*, w: *The Age of Modernism. Art in 20<sup>th</sup> Century*, katalog wystawy (Martin-Gropius-Bau, Berlin), ed. by Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, and ZEITGEIST-Gesellschaft e.V., Berlin 1997, s. 41.
- 5 Hans Belting, *Art History after Modernism*, dz. cyt., s. 62 i nast.

wizm przyczynił się do uzmysłowienia względności dotychczasowych norm estetycznych i w efekcie sprowokował powstanie takich dzieł, jak na przykład słynna żelazna suszarka na butelki po winie Duchampa, czy jego nie mniej słynny pisuar.

Zwraca uwagę, że zainteresowanie sztuką trybalną – będące podłożem prymitywizmu – narasta wraz z umacnianiem się projektu nowoczesności świata, który stanowił realizację *stricte* europejskich celów. Prymitywizm można zatem postrzegać jako reakcję na Weberowskie „odczarowanie” świata, próbę powrotu do stanu „pierwotnego” „zaczarowania”, a tym samym usiłowanie powrotu do metafizyki. Można w nim również widzieć jedno ze świadectw modernistycznych marzeń o jedności uniwersum. Jako odnowicielskie zjawisko służące negacji balastu przeszłości, pozwalał na wycofanie się z rzeczywistości. W wycofywaniu się, jako cesze sztuki awangardowej, jak pisał Jean-François Lyotard, można wskazać dwa modusy<sup>6</sup>. Jeden przejawiał się w formie żalu za czymś, drugi w próbowaniu czegoś nowego. W sztuce wyrazem „żalu za czymś” byłaby twórczość na przykład niemieckich ekspresjonistów i Malewicza, natomiast po stronie *novatio* Lyotard sytuował twórczość między innymi Braque’a i Picassa. Filozof podkreślał, że niuanse odróżniające te dwa modusy mogą być nieznaczące, bowiem koegzystując często w tym samym dziele są trudne do oddzielenia. Awangardowy prymitywizm w takim kontekście również nie wydaje się czymś jednoznacznym. Można go bowiem łączyć zarówno z *novatio*, jak i z melancholią. Naszym zdaniem, w przeważającym stopniu wpisuje się jednak w formułę „żalu za czymś”.

Zwróćmy uwagę, że tego rodzaju wycofanie się z rzeczywistości jest również widoczne w twórczości romantyków i w XIX-wiecznej „salonowej” sztuce akademickiej, która w idei wycofywania się nie różniła się znacząco od sztuki awangardowej. Świadczyć o tym może ucieczka w rzeczywistość mitologii, wyobrażeń Orientu lub świat historii, czego przykłady odnajdziemy między innymi w twórczości Delacroix czy Ingres’a, a także w malarstwie Jeana-Léona Gérôme’a, Thomasa Couture’a, Hansa Makarta lub Paula Delaroche’a. Przy okazji zauważmy, że źródłem modernizacji rzeczywistości, traktowanej jako zasadnicza idea nowoczesności, wydaje się być podobna jak w polu sztuki chęć „ucieczki” i nieustanne poszukiwanie czegoś nowego – wzniosłego i zarazem „rajskiego”.

6 Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 24–25.

Za zjawiskiem prymitywizmu w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku, jak się wydaje, kryje się jako rodzaj kontekstu w przeszłości, swoistego zaplecza, bunt romantyczny i związana z nim indywidualizacja artysty-kontestatora. Z niej wyrasta zjawisko bohemy, którego podłoże stanowi mieszczaństwo jako warstwa społeczna. Interesujące jest, że to właśnie tworzący bohemę mieszczaństwo zbuntowało się przeciwko własnemu środowisku. Różnili się od typowych przedstawicieli własnej warstwy wyobraźnią i przemożną chęcią doświadczenia wolności w różnych sferach. Egzemplifikacją tego może być życiorys i twórczość Gauguina, który idee bohemy usiłował realizować w sposób nadzwyczaj konsekwentny – najpierw w Pont Aven i Le Poldu, później na Martynice i Tahiti.

Konsekwencje prymitywizmu w sztuce awangardowej będą niezwykle znaczące po drugiej wojnie światowej i zarysują się na różnych polach. Przywołajmy je tutaj w skrócie. Jedną z nich będzie niewątpliwie malarstwo szkoły Nowego Jorku w latach trzydziestych i czterdziestych, a także twórczość artystów skupionych w grupie Cobra, działającej na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Konsekwencje zjawiska prymitywizmu można również dostrzec w kontrkulturowych ruchach, mających różny charakter; ich najwyrazistszym objawieniem stanie się Maj 1968 roku.

W rozumieniu malarzy reprezentujących słynną Szkołę Nowego Jorku, opierających się na założeniach Jungowskiej psychoanalizy – traktowanej jako teoria kultury i jednocześnie nowy rodzaj filozofii człowieka – kluczową a jednocześnie źródłową, niejako „pierwotną” rolę w kulturze, pojmowanej tu zarówno w wąskim, jak i szerokim sensie, miały odgrywać mity. Traktowane jako uniwersalna wspólna własność ludzkości, ze względu na oparcie na „wiecznych symbolach” miały tworzyć „poczucie wspólnoty z człowiekiem pierwotnym”, jak pisała Alicja Kępińska<sup>7</sup>. Według niej przedstawiciele szkoły Nowego Jorku mieli być nie tyle ilustratorami mitu, lecz bardziej jego „uczestnikami”; swoją twórczością bowiem reagowali na jego „wezwanie”. W malarstwie Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana, Marka Rothki, Hansa Hofmana, Adolpha Gottlieba skutki owego „wezwania” wyrażały się w operowaniu motywami odnoszącymi się do archaicznej przeszłości, do wierzeń i sztuki indiańskiej, jak również do mitów greckich<sup>8</sup>. Jednocześnie tak rozumiane ma-

7 Alicja Kępińska, *Wezwanie mitu i początki szkoły Nowego Jorku*, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 2 (183), s. 135 i nast.

8 Są to między innymi motywy słońca, księżyca, ziemi, kobiety, motywy totemiczne, koncentryczne koła, spirale itd. Alicja Kępińska wyjaśniała w swoim tekście znaczenie poszczególnych motywów. Krag słoneczny, jeden z ważniejszych motywów w malarstwie szkoły Nowe-



larstwo miało być płaszczyzną doświadczenia nieskrępowanej wolności artysty, manifestowanej na zewnątrz w spontaniczności gestu jego ręki.

Podobnie pojmowana idea „pierwotności” stanowiła podłoże twórczości przedstawicieli grupy Cobra, którzy poszukując w swoich dziełach prąży sztuki, preferowali formy i motywy w ich mniemaniu uchodzące za pierwotne i jednocześnie prymitywne<sup>9</sup>. Artyści kontestowali nowoczesną cywilizację, negowali opresyjne, ich zdaniem, normy obyczajowe i moralne. Negowali także sztukę burżuazyjną – jej synonimem w ich odczuciu stawała się przede wszystkim, odnosząca wtedy sukcesy, twórczość surrealistów, która odegra inspirującą rolę niejako na wspak. Szukając źródeł nowej i czystej sztuki, zainteresowali się kulturami archaicznymi, jak również sztuką „prymitywną” we wszelkich odmianach: tradycyjnych społeczności plemiennych żyjących na wyspach Oceanii, w Afryce i obu Amerykach, sztuką hinduską, indonezyjską, twórczością dziecięcą, osób umysłowo chorych i sztuką ludową. W obrazach członków Cobry znajdziemy więc świadectwa inspiracji maskami plemiennymi, totemami i wieloma innymi świadectwami kultury artystycznej i materialnej społeczności trybalnych. W wydawanym przez grupę piśmie „Cobra” znalazło się wiele artykułów poświęconych antropologii kultury. Równolegle artyści inspirowali się umacniającą się wtedy w Europie kulturą masową, którą traktowali na równi z przejawami plemiennego „prymitywu”. Dodajmy jeszcze, że malarska estetyka Cobry później ujawni się na bardzo popularnym poziomie – między innymi w „awangardowych” dekoracjach krawatów czy zasłon sprzedawanych w IKEI, co również można traktować jako kolejne oblicze prymitywizmu.

Artyści z grupy Cobra zasilili wiele kontrkulturowych ruchów, w których ważną rolę odegra tradycja futuryzmu, dadaizmu i surrealizmu. Duch artystycznej i jednocześnie społeczno-politycznej rewolty odżyje zatem

---

go Jorku, stanowił odwołanie do słońca jako centralnego elementu w mitologii indiańskiej i jednego z najważniejszych motywów w sztuce indiańskiej. Słońce było „ojcem życia”, częścią binarnego układu: męskość–kobiecość. Na przykład Indianie Pueblo wierzyli, że są dziećmi słońca. Symbolika lunarna pojawiała się w wielu mitach indiańskich; symbole lunarne miały różne formy i różne znaczenia, z nimi łączyła się elementarna opozycja narodzin i śmierci, jak również element „zmartwychwstania” (fazy księżyca). Przedstawienie kobiety stanowiło odwołanie do bogini ziemi jako Matki życia, opiekującej się zarodkami i ziarnem (jak u Indian Pueblo). Sakralność kobiety w mitach zwykle była łączona ze świętością ziemi i życia – we wszystkich najdawniejszych mitach ludzkości. Por.: Alicja Kępińska, *Wezwanie mitu...*, dz. cyt., s. 138 i nast.

- 9 Gerdien Verschoor, *Mała kolorowa rewolucja. Powstanie, tło i idee Cobry*, w: *Grupa Cobra*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 11.

w działaniach letrystów, patafizyków, w ruchu Provo, w działalności międzynarodówki sytuacionistycznej, ruchu Fluxus, przedstawicieli sztuki autodestrukcyjnej, ruchu punk i Class War. Niewiele ma to jednak wspólnego z dawną awangardową „ucieczką”. Podłożem w działaniach wszystkich wymienionych tutaj neoawangardowych ruchów stał się „gwałt na kulturze” – przypomnijmy tytuł znanej książki Stewarta Home’a<sup>10</sup>. Ów „gwałt”, mając estetyczny i wyraźnie aksjologiczny charakter, swoje apogeum znajdował w Maju 1968 roku. Lansowane przez „gwałcicieli” wartości miały charakter modernizacyjny i emancypacyjny; wiele z nich miało jednak wydźwięk konserwatywny. Jako przykład można tu wymienić typ postawy krytycznej, mający wyraźnie charakter modernizacyjny, realizowany przez buntowanie się przeciw autorytetom i autorytaryzmowi – tak w sensie politycznym, obyczajowym, a nawet na polu tradycji kulturowej. Zwróćmy jednak uwagę na widoczne tutaj idee, mające charakter konserwatywnych postulatów powrotu do „pierwotności”: eksponowanie ekologii jako wartości nadrzędnej, hasła antyindustrialne, lansowanie kultu życia wiejskiego w harmonii z naturą. Zdaje się to być świadectwem związków powojennej kontrkultury z russoizmem, romantycznym buntem i anarchizmem. Podkreślmy jeszcze absolutyzację młodości, a nawet przyjmowanie iście dziecięcej perspektywy w przyglądaniu się rzeczywistości, co również charakteryzowało działalność awangardy z pierwszej połowy XX wieku i co dostrzeżono już w pierwszych refleksjach krytycznych na jej temat. Przypomnijmy znany tekst José Ortegi y Gassetta *Dehumanizacja sztuki* – autor porównuje w nim artystę do bawiącego się dziecka, którego twórczość miałaby być prefiguracją „dzieciństwa” nowoczesnej kultury.

Prymitywizm można postrzegać jako jeden z bardziej znaczących wyrazów specyficznie modernistycznej wyobraźni. Wróćmy jeszcze na chwilę do sfery kultury popularnej. Wpływ prymitywizmu, wprawdzie pośredni, nie ograniczał się tylko do wspomnianych wcześniej „awangardowych” krawatów czy zasłon. Świadectwa tej wyobraźni odnajdziemy między innymi w gatunku *science fiction*, którego pierwszymi literackimi przykładami są powieści Juliusza Verne’a czy Herberta George’a Wellsa<sup>11</sup>. Z czasem prymitywizm stanie się niemal oczywistym elementem popkultury, ożywiając gatunek zarów-

10 Stewart Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. Ewa Mikina, Wydawnictwo Signum, Warszawa 1993.

11 Por. Daniel Miller, *Primitive art and the necessity of primitivism to art*, w: *The Myth of the Primitivism. Perspectives on Art*, ed. by Susan Hiller, Routledge, London and New York 1991, s. 68.

no *science fiction*, jak i *fantasy* – przypomnijmy tutaj znane obrazy filmowe: *Gwiezdne wojny* czy *Powrót Jedi*, a następnie *Władcę pierścieni*. To połączenie prymitywizmu z kulturą pop pozwoliło na wypracowanie dystansu wobec teraźniejszości i spojrzenie na nią z odleglejszych perspektyw czasowych i przestrzennych, i w efekcie krytyczną ocenę różnych przejawów nowoczesności. Prymitywizm w sztukach plastycznych w podobny sposób pozwalał na zdystansowane spojrzenie, stając się swoistym lustrem nowoczesności, w którym sama mogła sobie się przyjrzeć. Jako metaforyczną prefigurację owego przyglądania się możemy potraktować wymowne pytanie, zawarte w tytule znanego obrazu Gauguina: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?* Żeby zadać to pytanie, Gauguin, jak wiadomo, odbył bardzo długą drogę – najpierw do Pont Aven, później do Le Poldu, następnie na Martynikę i Tahiti. Awangardowy artysta z początku XX wieku, podkreślmy raz jeszcze, z reguły nigdzie nie wyjeżdżał.

Dzisiaj, kiedy nie ma już „dzikich ludzi”, możemy doświadczać nieustannej obecności kulturowego spektaklu prymitywizmu, który zdaje się rozrastać, przybierając coraz bardziej zróżnicowane formy. Jedną z nich mogą być wspomniane obrazy filmowe, mieszczące się w nurcie *science fiction* i *fantasy*. Inną staje się *cyfryzacja plemiennosci*, dzięki czemu wyprodukowane w Korei w wielkim nakładzie płyty CD, na przykład z rytualnymi pieśniami północnoamerykańskich Indian, można kupić w sklepach muzycznych całego niemal świata. Spektakl utwierdza się na przykład w kolejkach turystów stojących w pełni sezonu turystycznego przed Musée du quai Branly w Paryżu, chcących uczestniczyć w wielosensorycznym pokazie „prymitywu”, na który składają się gabloty z plemiennymi artefaktami, filmy emitowane z multimedialnych rzutników, pozwalające zapoznać się z plemiennymi obrzędami, tańcami, muzyką. Jego elementem są wydzielone aneksy z komputerowymi monitorami, na których można wyświetlić między innymi definicję terminu *kula* lub historię kolonizacji, uzyskać informacje o znaczeniach zakodowanych w ornamentach plemiennych bądź obejrzeć filmowy reportaż z jawajskim tubylcem w roli głównej, objaśniającym religijną lub magiczną symbolikę chaty zbudowanej z trzciny. Dopełnieniem tak rozumianego spektaklu stają się albumowe wydania opracowań sztuki plemiennej z każdego niemal zakątka świata, podobnie jak popularne biografie – przywołujące na myśl biografie gwiazd filmu lub muzyki rockowej – najwybitniejszych antropologów, takich jak Franz Boas, Ruth F. Benedict czy Margaret Mead. Na zakończenie przywołajmy, wyrwane wprawdzie z kontekstu, lecz dziwnie tutaj pasujące uwagi krytyka kapitalistycznego spektaklu, Guy’a Deborda, który w 1968 roku pisał, że spektakl „jest raczej światopoglądem, który się zmaterializował i stał rzeczywisty – świa-

topoglądem, który się zobiektywizował [...] spektakl jest afirmacją pozoru i afirmacją całego życia ludzkiego, a więc życia społecznego jako pozoru”<sup>12</sup>. Wydaje się jednak, że owa pozorność nie jest ani jednoznaczna, ani oczywista, bowiem za spektaklem prymitywizmu kryje się kilkusetletnia historia – przypomnijmy tu legendy Giambattisty Vica i Jana Jakuba Rousseau – złożona z europejskich tęsknot i wyobrażeń, będących w znacznej części świadectwem oddziaływania mitologii.

---

12 Guy Debord, *Spółeczeństwo spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 12-13.

## SUMMARY

This book, entitled *Primitivism in Avant-garde art of the first half of twenty century. Mythologies and images of primordiality*, is a monograph on the phenomenon of primitivism in the work of representatives of avant-garde, operating in the first half of the twentieth century. It also attempts to present primitivism as a research issue subjected to varying assessments, closely associated with the transformations that were also present in art history. Primitivism in the avant-garde art of the first half of the twentieth century can be seen as recognition of ideas and excitements related to mythologies present for a long time in European culture. We are dealing with a complex process in which mythologies associated with what is „primitive” and „prime”, were subjected to become another mythology in the art. Mythologies are thus both the first concepts about the „savagery,” „primitive” and „primitiveness” and also the processing itself, performed in the avant-garde art. This book is a monograph on the phenomenon of primitivism restricted to the framework appointed by the works of avant-garde artists in the first half of the twentieth century – the representatives of the classical avant-garde, sometimes called the great avant-garde. However, primitivism cannot be contemplated only as outlined in the framework of avant-garde art. Therefore it is necessary to consider both, the past and the future – until the events taking place in the second half of the twentieth and even at the beginning of the twenty-first century. The first part of the book is devoted to ideas of myth, mythology, and different ways of understanding the primordial. Reference is made also to changing methods of treatment of tribal art and changes in its functioning in European culture. The following sections present many opinions, views and ways of conceiving the phenomenon of primitivism by scholars and art critics. Much attention was paid to the exhibitions that were important from the perspective of the history of primitivism, including the acclaimed exhibition organized by William Rubin at the Museum of Modern Art in New York in 1984 and it's even better known criticism. Phenomenon of primitivism in the work of avant-garde representatives of various groups is a major topic of subsequent parts of this book. It elaborates on various forms of searching for

ways to „primitiveness”, different strategies employed by artists, refusing to participate in the old “worn out” patterns, and looking for support in what seemed to them much closer, even though it was much more distant in spatial and cultural terms. The book relates to primitivism in art of Fauvists, Picasso, the German Expressionists, Wassily Kandinsky, Italian Futurists and Dadaists, Surrealists and then representatives of the different varieties of constructivism. A separate chapter is devoted to the sculpture, while exiting section talks about Polish art. Avant-garde primitivism was undoubtedly open to the „world of art”, but had little in common with genuine knowledge of the Other, as well as the culture in which He would live. It was the consequence of complex set of myths, ideas, imagination and longing for the Other and His tribal cultural and artistic reality, existing in modern culture. Primitivism of avant-garde was purely axiological in its character and allowed for the withdrawal from “maladjusted” reality. It was a result of critical assessment of modern reality – understood both in the narrow sense, as an artistic culture, and in broad sense as a human environment. Another thesis of the book is the assumption that the primitivism of avant-garde allowed to perceive states of „primordial”, imagined differently by different artists, and often, in the opinion of artists, allowing to go beyond historical time and to experience the mythical time – in Eliade’s sense.



## SPIS ZAMIESZCZONYCH FOTOGRAFII

- Johann W. Bergl, freski we wnętrzu pawilonu ogrodowego  
w klasztorze w Melku nad Dunajem, 1763–1764.  
Fot. Andrzej Kisielewski. 89
- Maska Fang, Gabon. Drewno malowane, wys. 48 cm. Musée National  
Moderne, Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paryż. 100
- Sam i Milli w drezdeńskiej pracowni Kirchnera. Fot. Ernst L. Kirchner,  
1911 rok. Archiwum Hansa Bollingera i Romana Norberta Ketterera,  
Wichtrach, Berno. 139
- Erich Heckel, *Przed czerwoną zasłoną*, 1912 rok, akwarela, 44,6 × 36,3 cm,  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt. 143
- Ernst L. Kirchner, *Akt męski (Adam)*, *Akt kobiecy (Ewa)*, 1920–1921 rok,  
drewno bejcowane, wys. bez kapiteli: 169,6 cm (*Adam*) i 169,8 cm  
(*Ewa*), Staatsgalerie Stuttgart. 144
- Hugo Biallowons tańczący nago w studiu Ernsta L. Kirchnera przy  
Körnerstraße 45 w Berlinie; kobieta na pierwszym planie  
niezidentyfikowana, w głębi Ernst L. Kirchner i Erna Schilling,  
Archiwum Hansa Bollingera i Romana Norberta Ketterera,  
Wichtrach, Berno. 146
- Ernst L. Kirchner, *Leżący akt z wachlarzem* (verso: *Śpiąca Milli*), 1909 rok,  
olej na płótnie, 64 × 92 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein  
w Bremie. Fot. Karen Blindow (© Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein  
in Bremen). 149
- Emil Nolde, *Martwa natura z maskami I*, 1911 rok, olej, płótno,  
73 × 77,5 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City,  
Missouri. Dar Przyjaciół Sztuki, 54-90. Fot. Jamison Miller. 152
- Erich Heckel, *Martwa natura z maską*, 1912 rok, olej, płótno, 69 × 63 cm,  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken.  
Fot. Raphael Maaß Saarlouis. 154
- Ernst L. Kirchner, *Kąpiące się w pokoju*, 1909 rok, olej, płótno, 151 × 198 cm,  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken.  
Fot. Raphael Maaß Saarlouis. 156
- Max Pechstein, *Tryptyk z Palau*, 1917 rok, olej, płótno, 119 × 355 cm,  
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Fot. Joachim Werkmeister  
(©Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein). 165

- Wassily Kandinsky, *Obraz na szkle ze słońcem*, 1910 rok, olej na szkle i ramie, 30,6 × 40,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium. 174
- Joseph F. Cheval, *Le Palais Idéal*, 1879–1912, Hauterives.  
Fot. Anna Dąbrowska. 218
- Constantin Brăncuși, *Adam i Ewa*, 1916–1921, drewno kasztanowe (*Adam*) i drewno dębowe (*Ewa*), podstawa z wapienia, 238,8 × 47,6 × 46,4 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork. Fot. David Heald (©The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork). 259
- Constantin Brăncuși, *Król królów*, około 1938 roku, drewno dębowe, 300 × 48,3 × 46 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork. Fot. David Heald (©The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nowy Jork). 261
- Jacob Epstein, *Wenus*, 1913 rok, marmur, 235,6 × 43,2 × 826 cm, Yale University Art Gallery. Dar Winstona F. C. Guesta, B. A. 1927. 267
- Jacob Epstein, *Kobieta postać*, 1913 rok, kamień, wys. 61 × 16,2 × 28,9 cm, The Minneapolis Institute of Arts. Dar Samuela Maslona, Charlesa H. Bella, Francisca D. Butlera, Johna Cowlesa, Bruce'a B. Daytona i anonimowego donatora. 269
- Henri Gaudier-Brzeska, *Siedząca kobieta*, 1914 rok, marmur, wys. 48 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż. 273
- Henri Gaudier-Brzeska, *Caritas (Macierzyństwo)*, 1914 rok, kamień, Musée des Beaux-Arts d'Orléans. Fot. François Laugnie (© Orléans, Musée des Beaux-Arts). 275
- Henri Gaudier-Brzeska, *Portret Ezry Pounda*, 1914 rok, drewno, wys. 73 cm, Yale University Art Gallery. Zakup z funduszu dyrektora 275
- Henri Gaudier-Brzeska, *Ptaka zjadający rybę*, brąz, 32 × 60,2 × 29,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż. 276
- Tymon Niesiołowski, *Rybacy*, 1919 rok, olej, płótno, 63,5 × 64,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. 296
- Tymon Niesiołowski, *Wioślarze*, około 1918 roku, papier, kredka, akwarela, 24 × 31,2 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi. 297
- Stanisław I. Witkiewicz, *Pejzaż australijski*, 1918 rok, węgiel, pastel, papier, 48,5 × 62 cm, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. 310
- Stanisław I. Witkiewicz, *Pejzaż australijski*, 1918 rok, pastel, kredka, węgiel na kartonie, 51,5 × 65,5 cm, Muzeum Literatury w Warszawie. 311
- Stanisław I. Witkiewicz, *Pejzaż nocny*, 1922, pastel, papier, 48,5 × 62 cm, Muzeum Okręgowe w Toruniu. Fot. Bernadeta Swodobodzińska 311
- Pismo „Blok” 1924, nr 8-9. 323

# INDEKS OSOBOWY

## A

Abramović, Marina 82  
Adorno, Theodor 58, 226  
Ageorges, Sylvain 94, 220  
Alberti Leon, Battista 334  
Angelico, Fra 318  
Apollinaire, Guillaume 32-34, 38, 108,  
111, 112, 115, 189, 190, 207, 208,  
209, 215  
Appadurai, Arjun 333  
Aragon, Louis 219, 220  
Archipenko, Alexander 254, 262,  
Arnason, Hjorvardur Harvard 262, 263,  
264  
Arp, Hans 75, 199, 205, 254, 282  
Artaud, Antonin 234  
Ash, Jared 248  
Atkins, Helen 110

## B

Baargeld, Johannes 205  
Baele, Nancy 255  
Baker, Josphine 238  
Baker, Stuart 309, 310  
Bakke, Monika 44  
Ball, Hugo 200, 201, 202  
Balla, Giacomo 192, 196  
Barlach, Ernst 254  
Barr, Alfred 113, 117  
Barron, Stephanie 242  
Barrow, Terry 44  
Bartók, Bela 115, 116  
Basler, Adolf 288  
Bassani, Ezio 189-191  
Bataille, Georges 43, 234, 235  
Baudelaire, Charles 215, 226  
Baudouin de Courtenay  
Ehrenkreutz Jędrzejewiczowa  
Cezaria 285  
Baumgarth, Christa 192, 193, 194, 197  
Beethoven Ludwig van 185  
Bell, Charles H. 269  
Bell, Clive 277  
Belting, Hans 97, 98, 110, 333, 334  
Benedict, Ruth Fulton 10, 24, 339  
Benjamin, Walter 95  
Benoist, Marie Guillemine 89  
Benson, Timothy 133, 134  
Benton, Tim 92  
Berent, Waclaw 129  
Bergl, Johann Wenzel 89  
Bergson, Henri 221  
Berlewi, Henryk 319, 325, 326, 332,  
Berman, Nancy 96  
Beuys, Joseph 55  
Biallowons; Hugo 145, 146  
Białostocki, Jan 293  
Biard, François 90  
Bierstadt Albert 90  
Bieszczad Lilianna 12, 14  
Blake, William 90, 215  
Bleyl, Fritz 128  
Blum, Helena 288  
Bławacka, Helena 182, 183  
Boas, Franz 10, 24, 31, 32-33, 39, 80,  
222, 339  
Boccioni, Umberto 192, 193  
Boehmer, Konrad 176  
Bogoras, Waldemar 175  
Bosch, Hieronim 88, 215  
Boschoff, Ulrich 240

- Bouguereau, William 116  
 Bowlt, John E. 247  
 Brăncuși, Constantin 51, 52, 55, 102,  
 189, 231, 254-262, 266, 277, 282,  
 283, 299  
 Braque, George 51, 52, 114, 121, 189,  
 262, 263, 334, 335  
 Brauner, Victor 217, 238, 239  
 Breton, André 50, 207, 214, 215, 219-  
 -221, 226, 234, 239, 240  
 Breuer, Marcel 252, 253  
 Bruckner, Anton 185  
 Brucz, Stanisław 326  
 Bryl, Mariusz 98  
 Bühler, Alfred 44  
 Buras, Jacek S. 199  
 Bürger, Peter 13  
 Burliuk, David 242, 249  
 Burliuk, Władimir 242, 249  
 Burren, Daniel 82  
 Burroughs Edgar Rice 73  
 Burszta, Wojciech Józef 97
- ## C
- Cabanel, Alexandre 105  
 Caffin, Charles Henry 49  
 Campendonk, Heinrich 169  
 Cangiulio, Francesco 196  
 Carrà, Carlo 93, 189-193  
 Cassier, Ernst 21  
 Cendrars, Blaise 49  
 Cews, Mary Ann 250  
 Cézanne, Paul 103, 104, 105, 110, 114,  
 116, 157, 167, 251, 277, 282, 322  
 Chadwick, Whitney 237, 238  
 Chagall, Marc 242  
 Chardin Jean-Baptiste Siméon 251  
 Cheval, Joseph Ferdinand 218, 220, 344  
 Chirico, Giorgio de 215, 217  
 Chlewińska, Iwona 208  
 Choucha, Nadia 110, 206, 224, 225  
 Chwistek, Leon 288, 289, 290, 291, 292,  
 294, 314-319  
 Clavel, Gilbert 191  
 Clifford, James 24, 25, 54, 60-61, 64, 66,  
 97, 223  
 Clouzot, Henri 49  
 Cocteau, Jean 49  
 Cohen, Mitch 333  
 Connelly, Frances S. 76-79  
 Conrad, Joseph 73  
 Contamin, Victor 92  
 Cook, James 48  
 Coombes, Annie E. 94  
 Corinth, Lovis 135  
 Corot, Jean-Baptiste 251  
 Correggio 287  
 Courbet, Gustave 135  
 Courthion, Pierre 101  
 Couture, Thomas 335  
 Cranach Starszy, Lucas 129, 159  
 Crémieux, Francis 121  
 Cymorek, Małgorzata 45  
 Czartoryska, Urszula 13, 15  
 Czerwijowska, Helena 313  
 Czyżewski, Tytus 287, 289, 290, 291,  
 293
- ## D
- Dabrowski, Magdalena 242  
 Dali, Salvador 217  
 Danto Arthur Coleman 54, 59-60  
 David, Jacques-Louis 74, 80  
 Dąbrowska, Alicja 92, 223  
 Debord, Guy 58, 339, 340  
 Degas, Edgar 116  
 Degli, Marine 50  
 Delacroix, Eugène 90, 103, 157, 335  
 Delaroche, Paul 335  
 Delaunay, Robert 167  
 Denis, Maurice 33, 125, 288, 289, 292  
 Depero, Fortunato 191

Derain, André 34, 51, 99, 101-103, 109,  
114, 116, 157, 189, 256, 266, 278  
Desnos, Robert 234  
Despiau, Charles 262, 276  
Deutch, Miriam 11, 34, 49, 99, 204, 219  
Diagilew, Siergiej 126  
Dobychina, Nadieżda 245  
Dodo (Große Doris) 142, 145, 159  
Doesburg, Theo van 249  
Dołycki, Leon 287  
Dominquez, Oskar 217  
Donatello 279  
Doucet, Jacques 113  
Duchamp, Marcel 50, 78, 205, 206-209,  
215, 217, 218, 255, 270, 330, 335  
Duchamp-Villon Raymond 262  
Dürer, Albrecht 129  
Durio, Francisco „Paco” 122, 124  
Durozoi, Gérard 43  
Dutert, Ferdinand 92  
Dziamski, Grzegorz 82  
Dzurak Ewa 24, 60, 97, 223

## E

Edison Thomas Alva 93  
Eiffel, Gustaw 92  
Einstein, Carl 36-38, 162, 163, 213, 282  
Elderfield, John 209  
El Greco 114  
Eliade, Mircea 11, 29, 170, 172, 222,  
224, 226  
Éluard, Gala 219, 227  
Éluard, Paul 40, 50, 218, 219, 220, 221,  
227  
Elzenberg, Henryk 21  
Ensor, James 130, 153, 161  
Ephraim, Jan 200, 202  
Epstein, Jacob 51, 260, 265-271, 272,  
277, 278  
Ernst, Max 51, 52, 55, 205-206, 215,  
216, 217, 219, 223, 230

Ettlinger, Leopold D. 129, 142, 147, 155,  
158, 161  
Estreicher, Karol 9  
Evans-Pritchard, Edward 24  
Exeter, Aleksandra 249

## F

Fagg, William 279, 281  
Fedkowicz, Jerzy 291  
Feliksiak, Elżbieta 246  
Feninger, Theodore Lux 252  
Fijałkowski, Stanisław 176, 177, 246  
Fitzgerald, Gerald 13  
Flam, Jack D. 11, 34, 49, 99, 102, 103,  
104, 105, 106, 204, 219  
Foster, Hal 54, 57-59, 61  
Frascina, Francis 104, 116, 117, 134  
Frazer Douglas 43  
Frazer, James George 205, 221, 303,  
306, 309, 331  
Freedberg, David 283  
Freud, Zygmunt 23, 205, 215, 221, 222  
Friedberg, Anne 334  
Friedrich, Gaspar David 90, 130  
Fry, Roger 34-36, 73, 277, 278

## G

Gabelmann, Andreas 164  
Gabo, Nauma 254  
Gacki, Stefan K. 326  
Galeyev, Bulat M. 176  
Galecki, Jerzy 22  
Garb, Tamar 117  
Gargallo, Pablo 254  
Gaudier-Brzeska, Henri 254, 272-276,  
277, 282, 283  
Gauguin, Paul 47, 51, 52, 66, 67, 74, 80,  
90, 91, 102, 103, 104, 121, 122,  
124, 125, 147, 158, 164, 165, 166,  
171, 254, 256, 266, 271, 276, 282,  
302, 312, 329, 336, 339

- Geertz, Clifford 223  
Geist, Sidney 256, 257, 258, 259, 260, 261  
Georgi, Milda Frieda (Riha Sidi) 145  
Gericault, Theodore 90  
Gérôme, Jean-Léon 48, 74, 90, 335  
Gerould, Daniel G. 302, 309  
Giacometti, Alberto 50, 51, 55, 59, 228, 231-237, 255, 282, 331  
Gide, André 235  
Gilmore, Jacques 104  
Gilmore, Natasza 104  
Giorgione 158, 334  
Giotto di Bondone 251, 277, 279  
Glauerdt, Berthold 160  
Gleizes, Albert 290  
Głogowski, Józef 313  
Głowiński, Michał 305  
Goethe, Johann Wolfgang von 80  
Gogh Vincent van 80, 109, 254, 266  
Golberg, Mécislas 33  
Golding, John 108, 113, 114, 244  
Goldwater, Robert 53, 56, 65-67, 86, 103, 108, 109, 112, 130, 131, 168, 169, 189, 214, 241, 242, 243, 250, 267, 274  
Gombrich, Ernst Hans 79-81, 116  
Gonczarowa, Natalia 75, 242, 248  
Gonzales, Julio 254  
Gordon, Donald Edward 50, 131, 132, 134, 140, 142, 144, 153, 159, 160, 163  
Gottlieb, Adolph 336  
Gourmont, Remy de 47, 190  
Goya, Francisco 215  
Grabowski, Janusz 23  
Grabowski, Józef 293  
Grabska, Elżbieta 33, 34, 47, 114, 117, 120, 186, 198, 216, 281  
Grant, Kim 219  
Green, Christopher 96  
Grien, Hans Baldung 167  
Gris, Juan 189, 254, 255, 263  
Grohmann, Will 155, 158  
Gropius, Walter 252  
Grosz, George 198  
Grünewald, Matthias 129, 130  
Guczalska, Katarzyna 29  
Guillaume, Paul 33, 38, 39, 49, 70, 189, 190, 233, 266  
Gwozdecki, Gustaw 290
- ## H
- Haacke, Hans 82  
Hagenbeck, Carl 94, 96  
Halasa, Grażyna 298  
Hard, Nina 145  
Harrison, Charles 104, 116, 134, 251  
Hartmann, Thomas von 168, 184  
Haskell, Arnold Lionell 271  
Hausmann, Raoul 198  
Heckel, Erich 128, 138, 141, 142, 143, 145, 154, 159, 160  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21, 22, 23, 27, 28  
Heidegger, Martin 29, 95, 206  
Hesse, Eva 55  
Hildebrand, Adolf von 36  
Hiller, Susan 94, 151, 338  
Höch, Hannah 205, 210-213, 331  
Hofmann, Hans 336  
Home, Stewart 338  
Horkheimer, Max 58, 226  
Horner, Jocelyn 278  
Hryńkowski, Jan 291  
Huelsenbeck, Richard 198, 199, 202  
Hughes, Robert 114  
Hulewicz, Jerzy 298, 327  
Husserl, Edmund 315
- ## I
- Ingarden, Roman 318



Ingres, Jean-Auguste 90, 105, 114, 116,  
157, 335  
Iracka, Joanna 24, 60, 97, 223  
Itten, Johannes 252

## J

Jakubowicz, Jan 19  
Janco, Marcel 198, 200  
Janicka, Krystyna 222  
Jarema, Józef 318  
Jarry, Alfred 47, 207, 215  
Jasiński, Bruno 321  
Jaźwiecki, Franciszek 319  
Jeanneret Charles-Édouard (Le Corbu-  
sier) 251  
Joachimides, Christos M. 240, 334  
Jung, Franz 198  
Juszczak, Wiesław 17, 45, 46, 281

## K

Kahnweiler, Daniel-Henry 111, 120,  
121, 125, 189, 256  
Kamieński, Wassily 249  
Kamocki, Janusz 284  
Kandinsky, Wassily (Kandyński Wasyl)  
17, 75, 167-185, 187, 224, 330,  
342  
Kania, Ireneusz 95, 222  
Kant, Immanuel 22, 23, 27, 133, 183  
Kasperowicz Ryszard 12  
Kędzierski, Marek 234  
Kępińska, Alicja 336, 337  
Kiki de Montparnasse 237, 238  
Kipling, Rudyard 73  
Kirby, Michael 195, 196  
Kirchner, Ernst Ludwig 128-130, 137-  
142, 144-147, 149, 151, 155-159,  
161, 300  
Kisielewska, Alicja 12, 82, 180  
Kisielewski, Andrzej 12, 180, 326  
Kitowska-Łysiak, Małgorzata 12

Kita-Huber, Jadwiga 13  
Klee, Paul 52, 55, 59, 75, 81, 238, 240  
Klekot, Ewa 24, 60, 95, 97, 223, 283  
Kluszczyński, Ryszard 13, 14, 15  
Klyun, Ivan (Klun, Iwan) 247  
Kocjan, Krzysztof 170  
Kolumb, Krzysztof 91  
Kossakowska, Maria 251  
Kossakowska-Szanaja, Zofia 297, 299,  
300, 301  
Kostaszuk-Romanowska, Monika 188  
Kostyrko, Teresa 290  
Kotula, Adam 13  
Krakowski, Piotr 13  
Krauss, Rosalind 180, 225, 229, 231,  
232, 233, 234, 235, 236  
Kroeber, Alfred Louis 31, 222  
Kruger, Barbara (artystka) 82  
Kruger, Barbara (historyk sztuki) 277  
Krupa, Maciej 24, 60, 97, 223  
Krusenstern, Adam Johann von 227  
Krynicky, Nikifor 13  
Krzczkowski, Henryk 221  
Krzemieniowa, Krystyna 28  
Krzemień-Ojak, Sław 17, 19, 285  
Kubica, Grażyna 302  
Kubicki, Stanisław 298, 327  
Kudła, Leon 10  
Kulbin, Mikołaj 249  
Kuligowski, Waldemar 97  
Kuper, Adam 92, 223

## L

Laban, Rudolf von 200, 201  
Lachowski, Marcin 12  
Lam, Wilifredo 238  
Lameński, Lechosław 12, 327  
Landman, Adam 23  
Laude, Jean 12, 67-69  
Laurens, Henri 51, 231, 254  
Lautréamont, Comte de 215, 218, 226

- Lavin, Maud 212, 213  
 Leadbeater, Charles Webster 183  
 Leighton, Patricia 96, 110, 113, 117, 118  
 Leiris, Michel 73, 207, 234  
 Lenin Włodzimierz 220, 221  
 Level, André 49  
 Lever, Ashton 48  
 Lévi-Strauss, Claude 10, 24, 26, 44, 45, 73, 121, 205, 216, 236  
 Lévy-Bruhl, Lucien 205, 221  
 Lewicki, Leopold 319  
 Liebermann, Max 135  
 Lipchitz, Jacques 51, 70, 231, 254, 255, 262-265  
 Lipchitz, Yulla 263  
 Lisowski, Jerzy 63  
 Lissitzky, Elizawier 325  
 Lloyd, Jill 130, 132, 133, 137, 150, 151, 157, 160, 165  
 Lowy, Franz 298  
 Luba, Iwona 289, 293  
 Luquet, George-Henri 41, 42  
 Lyotard, Jean-François 15, 335
- Ł**
- Łarionow, Michaił 75, 242, 248, 249
- M**
- Macke, August 167, 168  
 Maeterlinck, Maurice 168  
 Magritte, René 217  
 Maillol, Aristide 262, 276  
 Makart, Hans 147, 335  
 Makela, Maria 210  
 Malewicz, Kazimierz 75, 79, 242, 243, 245-248, 251, 305, 335  
 Malinowski, Bronisław 10, 21, 24, 25, 26, 73, 222, 295, 302, 303, 309, 310, 312, 313, 314, 332  
 Malinowski, Jerzy 298, 325  
 Malraux, André 63, 69-72, 86, 108, 109, 218, 330  
 Manet, Edward 90, 105  
 Marc, Franz 151, 167, 186-167  
 Marcoussis, Louis (Markus Ludwik) 51, 299  
 Marinetti, Filippo Tommaso 192, 195, 196, 197, 198, 320  
 Marks, Karol 221  
 Marquard, Odo 334  
 Martin, Jean-Hubert 82  
 Martyn, Peter 92, 93  
 Masaccio 279  
 Masson, André 234  
 Matisse, Henri 51, 52, 68, 99, 101, 104-106, 109, 114, 115, 116, 157, 158, 167, 189, 255, 256, 262, 266, 282  
 Matta, Roberto 238  
 Maurer, Evan 205, 222, 225, 227, 228, 230, 239  
 Maurin-Białostocka, Joanna 186  
 Mauze, Marie 50  
 May, Karol 73, 229  
 McEvelley, Thomas 54, 55-57, 83  
 McNab, Robert 219, 227  
 Mead, Margaret 10, 24, 73, 339  
 Melzer, Annabele 200, 202  
 Michał Anioł (Michelangelo Buonarroti) 114, 265, 279, 301, 334  
 Micińska, Anna 302  
 Mierzejewski, Antoni 288  
 Migasiński, Jacek 15, 335  
 Mikina, Ewa 338  
 Miller, Daniel 98, 338  
 Milli 138, 139, 141, 147, 158  
 Miró, Joan 55, 75, 238, 239  
 Mitchell, Timothy 95, 96  
 Mitosek, Zofia 77  
 Mix, Silvio 197

Modigliani, Amadeo 189, 254, 255, 262,  
266, 272  
Moffitt, John Francis 208, 209  
Mondrian, Piet 63, 249, 250, 251  
Monk, Meredith 55  
Moore, Henry 51, 52, 239, 254, 255,  
277-282, 283  
Morawska, Hanna 186, 198, 216, 281  
Morawski, Stefan 13, 15  
Morin, Edgar 16  
Morris, William 133  
Moszyński, Kazimierz 285  
Motherwell, Robert 225  
Mountford, Charles Percy 44  
Münter, Gabriele 176, 184, 330

## N

Najgrakowski, Stefan 327  
Newman, Barnett 336  
N'guessen, Bechie Paul 202  
Niesiołowski, Tymon 291, 295-297, 332  
Nietzsche, Fryderyk 128, 132, 134, 146,  
303, 306  
Nikifor Krynicki 10, 318  
Nitsch, Hermann 56  
Nolde, Emil 50, 128, 130, 150-153, 160,  
164, 165

## O

O'Keeffe, Georgia 238  
Okołowicz, Stefan 313, 314  
Olivier, Fernanda 112  
Olszewska-Dyoniziak, Barbara 25  
Om, Wincenty 295  
Oppenheim, Meret 217  
Ortega y Gasset, José 338  
Osostowicz, Stanisław 319  
Ozenfant, Amédée 251

## P

Paalen, Wolfgang 50, 238  
Paik, Nam June 82  
Paladini, Vinicio 198  
Pan, David 136, 171  
Pannaggi, Ivo 198  
Papini, Giovanni 193  
Pechstein, Max 128, 142, 163, 165, 166,  
171  
Peiper, Tadeusz 321  
Penrose, Roland 205  
Péret, Benjamin 220  
Perottet, Susanne 200  
Perry, Gill 104, 116, 134, 135, 159, 160  
Pękala, Teresa 14  
Picabia, Francis 203, 205, 207, 208, 270  
Picasso, Olga 126  
Picasso, Pablo 17, 34, 37, 49, 50, 51, 52,  
53, 55, 58, 59, 63, 66, 68, 69, 70,  
75, 76, 77, 81, 86, 93, 97, 99, 101,  
103, 106-127, 156, 167, 189, 190,  
208, 215, 232, 234, 235, 239, 244,  
253, 255, 256, 262, 263, 264, 265,  
266, 270, 281, 282, 288, 302, 316,  
329, 330, 332, 335, 342  
Pieńkos, Andrzej 17, 146  
Piéret, Géry 108  
Pietrow-Wodkin, Kuźma 296  
Pinck, Franciszek 89  
Piotrowska-Głębocka, Irena 286  
Piotrowski, Kazimierz 14, 298  
Piotrowski, Piotr 14  
Piwocki, Ksawery 10, 87  
Poggioli, Renato 13, 15  
Poiret, Paul 238  
Poliklet 64  
Pollakówna, Joanna 288, 289, 293  
Pollock, Jackson 336  
Pol, Wincenty 285

Poniatowski Stanisław August 89  
 Poniatowski, Stanisław 285  
 Poręba, Marcin 222  
 Porębski, Mieczysław 13, 14, 87  
 Pound, Ezra 274, 276, 278  
 Poussin, Nicolas 114, 157  
 Praetorius, Charles 129  
 Prampolini, Enrico 194, 197, 198  
 Preisz, Gerhard 198  
 Prin, Alice 237  
 Prokofiew, Sergiusz 115, 116  
 Pronaszko, Andrzej 291  
 Pronaszko, Zbigniew 288, 290, 291,  
 292, 316  
 Ptaszkowska, Anka 340  
 Ptaszyńska-Sadowska, Elżbieta 44  
 Pucek, Zbigniew 333  
 Puzyna, Konstanty 305

## R

Rabinovitch, Ceila 216, 217  
 Raciborski, Marian 284  
 Rafael 114, 246, 287, 334  
 Ratnam, Miru 220  
 Ratton, Charles 50, 220, 270  
 Ray, Man 50, 217, 219, 237-238  
 Read, Herbert 254  
 Reinfuss, Roman 294  
 Réja, Marcel 33  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 64,  
 246, 334  
 Renoir, Auguste 277  
 Reszke, Robert 222  
 Rewald, John 225  
 Rhodes, Colin 74-75  
 Rice, Edgar 73  
 Richter, Emil 49  
 Richter, Hans 199, 200, 202  
 Riegl, Alois 36  
 Rimbaud, Arthur 215, 226  
 Rivers, William Halse 222  
 Rivet, Paul 257  
 Rodczenko, Aleksander 79, 251  
 Rodin, August 262, 276  
 Rosenblum, Robert 107, 114-116  
 Rosenstock, Laura 191  
 Rosenthal, Norman 240, 334  
 Rössner, Heinrich 212  
 Rothko, Mark 336  
 Rotschilde, Philippe de 50  
 Rowiński, Cezary 207  
 Rousseau, Henri Celnik 10, 13, 33, 47,  
 167, 215, 288  
 Rousseau, Jan Jakub 9, 20, 21, 22, 23, 24,  
 30, 78, 79, 165, 193, 198, 340  
 Roussel, Raymond 207, 208, 209, 330  
 Rowell, Margit 248  
 Rozanowa, Olga 248  
 Rubens, Peter Paul 64, 246  
 Rubin, William 17, 50, 52-54, 56-58,  
 62-64, 72, 73, 82, 83, 86, 91, 100,  
 107, 108, 109, 112, 114, 120, 121,  
 122, 123, 124, 125, 126, 131, 132,  
 169, 189, 190, 205, 214, 221, 229,  
 230, 255, 256, 263, 264, 270, 271,  
 297, 332, 341  
 Rubinstein, Helena 70  
 Runge, Philipp Otto 130  
 Russolo, Luigi 192, 194, 195

## S

Sade, Markiz de 215  
 Salamon, Agnieszka 298  
 Salles, Georges 39, 40  
 Salmon, André 33, 49, 112, 113, 120  
 Saltzwedel, Caroline 333  
 Sam 138, 139, 141, 147  
 Samaltanos, Katia 33, 108, 111, 112,  
 115, 208  
 Satie, Eryk 200  
 Sawelson-Gorse, Naomi 212, 238  
 Scheffler, Karl 49

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 28  
Schiller, Fryderyk 133  
Schilling, Erna 140, 143, 146  
Schmidt, Wilhelm 222  
Schmidt-Rottluff, Karl 128, 154, 162,  
163, 300  
Schmied, Wieland 240  
Schneider, Rebecca 213  
Schnajderman, Monika 24, 60, 97, 223  
Schönberg, Arnold 168, 176, 184, 200  
Schwitters, Kurt 324  
Seligmann, Kurt 217  
Seligman, Ott349  
o 113  
Sell, Jolanta 121  
Selz, Peter Harold 130, 131, 150, 152,  
157  
Severini, Gino 189, 192  
Shevchenko, Aleksander 243  
Shreyer, Lothar 240  
Shuré, Eduoard 183  
Sieczkowski, Tomasz 92, 223  
Sieradzki, Ignacy 302  
Sikora, Sławomir 24, 60, 97, 223  
Skotarek, Władysław 298, 327  
Slevogt, Max 135  
Smithson, Robert 55  
Sobeski, Michał 285  
Sobieski, Jan III 89  
Sosnowska, Joanna 92  
Soupault, Philippe 207  
Spengler, Oswald 9  
Starzyński, Juliusz 293  
Stein, Gertruda 101  
Steinberg, Leo 107, 117  
Steiner, Rudolf 183  
Stern, Anatol 319, 320  
Stevenson, Robert 73  
Stieglietz, Alfred 49, 238, 257  
Stölzl, Gunta 252  
Strawiński, Igor 115, 116  
Stryjeńska, Zofia 166, 324  
Strzemiński, Władysław 322, 324  
Strzoda, Hanna 137, 138, 140, 141, 144,  
158, 159  
Stwosz, Wit 294  
Swift, Jonathan 215  
Szczukin, Sergiusz 288  
Szewczenko, Aleksander 243, 244  
Szolc-Rogoziński, Stefan 284  
Szpakowska, Małgorzata 302, 303, 308,  
309  
Sztompka, Piotr 31  
Szukalski, Stanisław 327, 332  
Szydłowska, Natalia 12  
Szynkiewicz, Sławoj 25
- ## Ś
- Śnieżyńska-Stolot, Ewa 293
- ## T
- Talko-Hryniewicz, Julian 284  
Tanguy, Yves 217, 220  
Tanning, Dorothea 225  
Tasarski, Jerzy 192  
Tatarkiewicz, Anna 109  
Tatarkiewicz, Władysław 300  
Tatlin, Władimir 75, 242, 244, 245, 246,  
251  
Tauber-Arp, Sophie 200, 205, 209  
Thonet (bracia) 253  
Thoreau, Henry David 74  
Tiedemann, Rolf 95  
Tolkien, John Ronald 328  
Tomkins, Calvin 208  
Tönnies, Ferdinand 131, 147  
Torgovnick, Marianna 54, 62-63, 72-  
-73, 238  
Toulouse-Lautrec, Henri 130  
Trocki, Lew 221  
Tuchman, Maurice 242  
Turner, Jane 10

- Turner, William 90  
 Turowski, Andrzej 14, 15, 243, 246, 321  
 Tycjan (Tiziano Vecelli) 158, 334  
 Tylor, Edward Brunett 306, 309  
 Tzara, Tristan 198, 201, 204
- U**
- Udziela, Seweryn 284  
 Uspienski, Piotr Demianowicz 209
- V**
- Varnedoe, Kirk 58, 91  
 Vasari, Giorgio 9  
 Verlaine, Paul 226  
 Vermeer van Delft Jan 64  
 Verne, Juliusz 338  
 Verschoor, Gerdien 337  
 Vico, Giambattista 9, 19, 20, 21, 23, 24, 30, 76, 78, 79, 198, 331, 340  
 Vinci, Leonardo da 64, 287  
 Vlaminck, Maurice de 34, 51, 99, 101-103, 189, 208, 266  
 Vollard, Ambroise 100
- W**
- Wajnberg, I. 303  
 Waldmann, Emil 49  
 Walter, Marie-Thérèse 127  
 Walterskirchen, Maria 300  
 Warlick, Margaret E. 225, 229  
 Wat, Aleksander 319, 320, 326  
 Watteau, Jeana Antoine 157  
 Ważyk, Adam 207, 214  
 Weblen, Thorstein 26  
 Weiss, Peg 170-175, 178-180, 184, 185  
 Wells, Herbert George 338  
 Welsch, Wolfgang 29  
 Wiczorkiewicz, Anna 188
- Wierzbicka, Anna 12, 38, 288  
 Wilde, Oskar 266  
 Wilk, Christopher 252  
 Wilkinson, Alan G. 106, 122, 123, 124, 125, 254, 255, 262, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 278, 282, 283  
 Wilkoszewska, Krystyna 13, 45  
 Wilson, Laurie 231, 232, 233, 234, 235  
 Winkler, Konrad 290, 292, 293  
 Witkiewicz Stanisław 305  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 300, 302-314, 332  
 Wittgenstein, Ludwik von 208  
 Wolsdorff, Christian 253  
 Wood, Paul 92, 220, 251  
 Woroncow-Daszkow, Hilarion 249  
 Wright, Terence 313  
 Wundt, Wilhelm 205  
 Wye, Deborah 248  
 Wyspiański, Stanisław 288
- Z**
- Zabielski, Stanisław 17  
 Zacharowska, Maria 284  
 Zadkine, Ossip 254  
 Zajączkowski, Andrzej 44, 236  
 Zajda, Katarzyna 45  
 Zamoyski, August 297-301, 332  
 Zarate, Ortiz de 49  
 Zaworska, Helena 294, 321, 328  
 Zayas, Marius de 49  
 Zervos, Christian 40
- Ż**
- Żarnowerówna, Teresa 322, 323, 324  
 Żółkoś-Rozmaryn, Michał 43



# BIBLIOGRAFIA

- Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, katalog wystawy, Centre Georges Pompidou, Paris 2005.
- Afrique aux origines de l'art moderne*, katalog wystawy, Artificio Skira, Florenze 2004.
- Ageorges Sylvain, *Sur les traces des Expositions universelles. 1855 Paris 1937*, Parigramme, Paris 2006.
- Anderson Richard L., *American Muse. Anthropological Excursions into Art and Aesthetics*, Prentice Hall 1999.
- Anthropologies of Art*, ed. by Mariët Westermann, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts 2003.
- Antliff Mark, Patricia Leighton, *Cubism and Culture*, Thames & Hudson, London 2001.
- Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- Art, Creativity, and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, ed. by Apostolos-Cappadona Diane Continuum, New York 1995.
- Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Malden (USA) – Oxford (UK) 2003.
- Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, katalog wystawy, Société des Amis de Musée de l'Homme, Musée de l'Homme, Paris 1967.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963.
- Ash Jared, *Primitivism in Russian Futurist Book Design 1910-1914*, w: *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, ed. by Deborah Wye, Margit Rowell, Museum of Modern Art, New York 2002.
- August Zamoyski. 1893-1970. Wystawa monograficzna w stulecie urodzin artysty*, katalog wystawy, oprac. Zofia Kossakowska-Szanajca, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.
- Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
- Baele Nancy, *Lack of primitives ago flaw*, „The Citizen”, Saturday, November 7, 1981, Ottawa.

- Baele Nancy, *Major new show at Toronto Gallery. Beneath the skin of primitivism*, „The Citizen”, Saturday, November 7, 1981, Ottawa.
- Baker Stuart, *Witkiewicz–Malinowski. Czysta forma magii, nauki i religii*, „Konteksty” 2000, nr 1-4.
- Basler Adolf, *Nowa Sztuka*, „Museion” 1913, nr 12.
- Baumgarth Christa, *Futuryzm*, przeł. Jerzy Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Bell Michael, *Primitivism. The Critical Idiom*, Methuen, London 1972.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Belting Hans, *Art History after Modernism*, transl. by Caroline Saltzweid, Mitch Cohen, The University of Chicago Press, Chicago and London 2003.
- Belting Hans, *Likeness and Presence. A History of Art before the Era of Art*, transl. by Edmund Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994.
- Belting Hans, *The End of the History of Art?*, transl. by Christopher S. Wood, The University of Chicago Press, Chicago and London 1987.
- Belting Hans, *The Invisible Masterpiece*, transl. by Helen Atkins, The University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Belting, Hans, *Toward an Anthropology of the Image*, w: *Anthropologies of Art*, ed. by Mariët Westermann, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2005.
- Benjamin Walter, *Paryż, stolica XIX wieku*, w: tegoż, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Berman Nancy, *Primitivism and the Parisian Avant-Garde, 1910–1925*, McGill University, Montreal 2001.
- Bławatska Helena P., *Klucz do teozofii*, przeł. Wanda Dynowska, Interart TEDAR, Warszawa 1996, t. 1-2.
- Blum Helena, *Zbigniew Pronaszko*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1983.
- Boas Franz, *Primitive Art*, Dover Publications, New York 1955.
- Bocola Sandro, *The Art of Modernism. Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day*, transl. by Catherine Schelbert and Nicholas Levis, Prestel, Munich–London–New York 2000.
- Bowlt John E., *A brazen can-can in the temple of art: The Russian Avant-Garde and Popular Culture*, w: *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*, ed. by Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, The Museum of Modern Art, New York, Harry N. Abrams, New York 1991.
- Braun Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, Harry N. Abrams, New York 1993.

- Bühler Alfred, Barrow Terry, Mountford Charles P., *Sztuka Oceanii i Australii*, przeł. Elżbieta Ptaszyńska-Sadowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917-1925*, katalog wystawy, red. Agnieszka Salamon, Grażyna Halasa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003.
- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, red. Krystyna Wilkowska, Universitas, Kraków 2006.
- Burszta Wojciech Józef, Kuligowski Waldemar, *Jak artysta plemienny stał się idolem popkultury*, w: tychże, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005.
- Chadwick Whitney, *Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Ray's Noire et Blanche*, w: *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*, ed. by Naomi Sawelson-Gorse, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1998.
- Choucha Nadia, *Surrealism & Occult. Shamanism, Magic, Alchemy, and the Birth of an Artistic Movement*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1992.
- Chwistek Leon, *Elementy twórcze w sztuce dziecka*, „Wiadomości Literackie” 1936, R. 13, nr 42.
- Chwistek Leon, *Sztuka żyje*, „Głos Plastyków” 1932, R. 2, nr 9-10.
- Chwistek Leon, *Teatr zrodzony z zabawy*, „Czas” 1939, nr 1, s. 3.
- Chwistek Leon, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Teresa Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Clifford James, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Connelly Frances S., *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1999.
- Dabrowski Magdalena, *The Plastic Revolution: New Concepts of Form, Content, Space and Materials in the Russian Avant-Garde*, w: *The Avant Garde in Russia 1910–1930: New Perspectives*, ed. by Stephanie Barron and Maurice Tuchman, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1980.
- Dada Almanach*, hrsg. Richard Huelsenbeck, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920.
- Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, ed. by John Elderfield, The Museum of Modern Art, New York 2008.
- Danto Arthur C., *A Century of Self-Analysis: Philosophy in Search of an Identity*, w: *The Age of Modernism. Art in 20<sup>th</sup> Century*, katalog wystawy, ed. by Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, and ZEITGEIST-Gesellschaft e.V., Berlin 1997.
- Danto Arthur C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1998.

- Danto Arthur C., *Defective Affinities: „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art*, „The Nation” 1984, December 1, vol. 239.
- Dąbkowska-Zydroń Jolanta, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.
- Debord Guy, *Spółczesność spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Degli Marine, Mauze Marie, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux Arts, Paris 2003.
- Der Blaue Reiter. Almanach*, hrsg. Wassily Kandinsky, Franz Marc, dokumentarische neuausgabe von Klaus Lankheit, R. Piper & Co. Verlag, München 1967.
- Dokumente Die Künstlergruppe Brücke*, hrsg. Magdalena M. Moeller, Brücke-Archiv 22/2007, Hirmer Verlag, München 2007.
- Dziamski Grzegorz, *Globalizacja: nowe środowisko sztuki*, w: *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin*, red. Alicja Kisielewska, Natalia Szydłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.
- Eliade Mircea, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Epstein Jacob, *Let there be Sculpture. An Autobiography*, Michael Joseph Ltd., London 2006 (1940).
- Epstein Jacob, Haskell Arnold Lionell, *The Sculptors speaks: a series of conversations on art*, Benjamin Blom Inc., New York 1932.
- Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns*, katalog wystawy, hrsg. Lucius Grisebach, Museum Rietberg, Zürich 2008.
- Estetyka Aborygenów*, red. Monika Bakke, Universitas, Kraków 2004.
- Estetyka Afryki*, red. Małgorzata Cymorek, Universitas, Kraków 2008.
- Estetyka czterech żywiołów*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002.
- Estetyka Indian Ameryki Południowej*, red. Katarzyna Zajda, Universitas, Kraków 2007.
- Estetyka japońska. Antologia*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001.
- Estetyka transkulturowa*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2004.
- Ettlinger Leopold D., *German expressionism and Primitive Art*, „The Burlington Magazine”, April 1968, nr 781.
- Expressionist Utopias. Paradise. Metropolis. Architectural Fantasy*, ed. by Timothy Benson, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993.

- Foster Hal, *The „Primitive” Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks*, „October” 1985, nr 34.
- Frazer Douglas, *Sztuka prymitywna*, przeł. Michał Żulkoś-Rozmaryn, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Frazer James, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Freedberg David, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Freud Zygmun, *Totem i tabu*, przeł. Marcin Poręba, Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Friedberg Anne, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2007.
- Gabelmann Andreas, *Noldes Reise in de Südsee*, w: *Emil Nolde Expedition in die Südsee*, hrsg. Magdalena M. Moeller, Brücke-Archiv 20/2002, Hirmer Verlag, München 2002.
- Gablik Suzi, *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, London 1992.
- Galeyev Bulat M., *Kandinsky and Schönberg: The Problem of Internal Counterpoint*, w: *Schönberg & Kandinsky. An Historic Encounter*, ed. by Konrad Boehmer, Harwood Academy Publishers, Amsterdam 1997.
- Geertz Clifford, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. Ewa Dżurak, Sławomir Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Geertz Clifford, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. Dorota Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Geertz Clifford, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2003.
- Gerould Daniel, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, „Konteksty” 1998, nr 3-4.
- Gerould Daniel G., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. Ignacy Sieradzki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Gga. *I polski almanach futurystyczny*, Wydawnictwo Futur Polski, Warszawa 1920.
- Golding John, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2000.
- Goldwater Robert, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1986.
- Gombrich Ernst H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste an Art*, Phaidon Press, London and New York 2002.
- Grabska Elżbieta, *„Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Universitas, Kraków 2003.

- Granice sztuki. Z badań nad teorią sztuki i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, red. Jan Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Grant Kim, *Surrealism and the Visual Art. Theory and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge UK 2005.
- Greenberg Clement, *Obrona modernizmu*, przeł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006.
- Grohmann Will, *Das Werk von Ernst Ludwig Kirchners*, Kurt Wolf Verlag, München 1925.
- Grohmann Will, *E. L. Kirchner*, Thames and Hudson, New York 1961.
- Grohmann Will, *Wassily Kandinsky*, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Liepzig 1924.
- Grohmann Will, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1958.
- Gryglewicz Tomasz, *Malarstwo Europy środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1992.
- Habermas Jürgen, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Hamann Richard, Hermand Jost, *Expressionismus*, Akademie Verlag, Berlin 1977.
- Hargrove June, *Woman with a Fun: Paul Gauguin's Heavenly Vairaumati – a Parable of Immorality*, „The Art Bulletin”, September 2006, vol. LXXXVIII, nr 3.
- Harrison Charles, Frascina Francis, Perry Gill, *Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century*, Yale University Press in association with the Open University Press, New Haven and London 1993.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Henry Moore: Writings and Conversations*, ed. by Alan G. Wilkinson, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2002.
- Henryk Berlewi*, oprac. Andrzej K. Olszewski, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1968.
- Home Stewart, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. Ewa Mikina, Wydawnictwo Signum, Warszawa 1993.
- Huelsenbeck Richard, *Dada Siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik Verlag/Abteilung Dada, Berlin 1920.
- Hughes Robert, *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, Thames and Hudson, London 1993.
- Jakimowicz Irena, *Witkacy – Chwistek – Strzemiński*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1978.



- Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Juszczak, Wiesław, *Fakty i wyobrażenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Juszczak Wiesław, *O antropologii i symbolu*, „Konteksty” 1995, nr 2.
- Juszczak Wiesław, *Pani na żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów*, Aureus, Kraków 2002.
- Juszczak Wiesław, *Wędrownka do źródeł*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Kahnweiler Daniel-Henry, Crémieux Francis, *Moje galerie, moi malarze*, przeł. Jolanta Sell, Wydawnictwo Dęby Rogalińskie, Kraków 2002.
- Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
- Kandyński Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Jerzy Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Katalog I Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, katalog wystawy, Kraków 1917.
- Kępińska Alicja, *Wezwanie mitu i początki Szkoły Nowego Jorku*, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 2.
- Kirby Michael, *Futurist Performance*, PAJ Publications, New York 1986.
- Kisielewski Andrzej, *Dwie figuracje – klasycyzm i prymitywizm w sztuce awangardy*, w: *Figury i figuracje. Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Lublin, 20–22 października 2005, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Ryszard Kasperowicz, Marcin Lachowski, Lechosław Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm a sztuka awangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, Universitas, Kraków 2006.
- Kisielewski Andrzej, „Prymitywne” źródła awangardowej sztuki, w: *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin*, red. Alicja Kisielewska, Natalia Szydłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.
- Kisielewski Andrzej, *Siatka jako metafora kultury. Przypadek reklamy*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. Alicja Kisielewska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004.
- Kisielewski Andrzej, *Sztuka i reklama. Relacje międzysztuką i kulturą*, Trans Humana, Białystok 1998.
- Kluszczyński Ryszard, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

- Kołąkowski Leszek, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Kossakowska Maria, *Teoria awangardy francuskiej: puryzm i jego twórcy*, Ossolineum, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1980.
- Kossakowska-Szanajca Zofia, *Formizm Augusta Zamoyskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, nr 1.
- Kossakowska-Szanajca Zofia, *Zamoyski*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1974.
- Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Krauss Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1999.
- Kroeber Alfred Louis, *Wyjaśnienie przyczyn i genezy. 1901*, w: tegoż, *Istota kultury*, przeł. Piotr Sztompka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.
- Kruger Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, Harry N. Abrams, New York 1993.
- Krzemień-Ojak Sław, *Odstony estetyki Michała Sobieskiego*, w: Michał Sobieski, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Universitas, Kraków 2010.
- Kuper Adam, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu*, przeł. Tomasz Sieczkowski, Alicja Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Lameński Lechosław, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.
- Laude Jean, *La peinture française et „l'art nègre” (1905-1914)*, Klincksieck, Paris 2006 (pierwsze wydanie: 1968).
- Lavin Maud, *Hannah Höch's From an Ethnographic Museum*, w: *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*, ed. by Naomi Sawelson-Gorse, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1998.
- Leiris Michel, *Alberto Giacometti*, przeł. Marek Kędzierski, „Konteksty” 2007, nr 3-4.
- Lepenes Wolf, *A Self-Critical Modernity or Europe's Century nears its End*, w: *The Age of Modernism. Art in the 20<sup>th</sup> Century*, katalog wystawy, ed. by Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart and ZEITGEIST-Gesellschaft e.V., Berlin 1997.
- Lévi-Strauss Claude, *Drogi masek*, przeł. Monika Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985.
- Lévi-Strauss Claude, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Lipchitz Jacques, Arnason Hjørvardur H., *My Life in Sculpture*, Viking Press, New York 1972.

- Lipski Aleksander, *Elementy socjologii sztuki. Problemy awangardy artystycznej XX wieku*, Wydawnictwo alta 2, Wrocław 2001.
- Lloyd Jill, *Emil Nolde's drawings from the Museum für Völkerkunde, Berlin, and the 'Maskenstilleben 1-4', 1914*, „The Burlington Magazine”, June 1985, nr 987.
- Lloyd Jill, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven and London 1991.
- Luba Iwona, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.
- Liotard Jean-François, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.
- Machniewicz Stanisław, *Estetyka życia codziennego: zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych, Lwów 1934.
- Magiciens de la terre*, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou et la Grande Halle – La Villette, Centre Pompidou, Paris 1989.
- Makela Maria, *The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch*, w: *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, ed. by Katharina von Ankum, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1997.
- Малевиц. *Классический Авангард. Витебск*, ред. Татьяна Котвич, Издательский Центр Экономпресс, Минск 2005.
- Malewicz Kazimierz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Malinowski Bronisław, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, przeł. Barbara Olszewska-Dyoniziak i Sławoj Szynkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Malinowski Bronisław, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, oprac. Grażyna Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Malinowski Jerzy, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1987.
- Malinowski Jerzy, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Malraux André, *Głowa z obsydianu*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Malraux André, *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, przeł. Jerzy Lisowski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Malt Johanna, *Obscure Objects of Desire Surrealism, Fetishism, and Politics*, Oxford University Press, Oxford – New York 2004.

- Manifesto. A Century of isms*, ed. by Mary Ann Cews, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, and London 2001.
- Marquard Odo, *Presentation of Duty and Depoliticised Revolution: Philosophical Remarks on Art. And Politics*, w: *The Age of Modernism. Art in 20<sup>th</sup> Century*, katalog wystawy, ed. by Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, and ZEITGEIST-Gesellschaft e.V., Berlin 1997.
- McEvilley Thomas, *Doctor, Lawyer, Indian Chief*, „Artforum”, November 1984, nr 23.
- McNab Robert, *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, New Haven and London 2004.
- Melzer Annabele, *Dada and Surrealist Performance*, The Johns Hopkins Univeristy Press, Baltimor and London 1994.
- Micińska Anna, *U źródeł „czystej formy”. Na marginesie tropikalnych zapisków S. I. Witkiewicza*, „Konteksty” 2000, nr 1-4.
- Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, wyb. i oprac. Andrzej Turowski, Universitas, Kraków 1998.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Minor Vernon Hyde, *Art History's History*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, Harry N. Abrams, New York 1994.
- Mitchell Timothy, *Egipt na wystawie świata*, przeł. Ewa Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.
- Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Moffitt John F., *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp*, State University of New York Press, New York 2003.
- Mondrian Piet, *Natural Reality and Abstract Reality*, w: *Manifesto. A Century of isms*, ed. by Mary Ann Cews, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, and London 2001.
- Morawski Stefan, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, w: tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- N'guessen Bechie Paul, *Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarden*, Lang Verlag, Frankfurt am Main 2002.
- Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. Waław Berent, Wydawnictwo TENET, Gdynia 2000.
- Okołowicz Stefan, *Portrety metafizyczne*, „Konteksty” 2000, R. LIV, nr 1-4.
- Om Wincenty, *Wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawa prac Witkiewicza, Tymona Niesiołowskiego i Zamojskiego*, „Wianki” 1919, nr 1.

- O'Riley, Michael Kampen, *Art beyond the West: The Arts of Africa, India and Southeast Asia, China, Japan, and Korea, the Pacific, and the Americas*, Laurence King Publishing, London 2001.
- Pablo Picasso a Retrospective*, ed. by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1980.
- Paluch Andrzej K., *Mistrzowie antropologii społecznej. Rzecz o rozwoju teorii antropologicznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Pan David, *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2001.
- Peiper Tadeusz, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Pękala Teresa, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Picasso's Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, ed. by Christopher Green, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Pieńkos Andrzej, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Piotrowska-Głębocka Irena, *Zagadnienia współczesnego malarstwa w Polsce na tle twórczości Leona Dołżyckiego, Erwina Elstera, Adama Hannytkiewicza, Józefa Krzyżńskiego, Władysława Lama, Tadeusza Potworowskiego, Wacława Taranczewskiego, Jana Wroneckiego*, Wydawnictwo Jan Jachowski, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1935.
- Piotrowski Kazimierz, *Awangarda w defensywie – o awangardyzacji aisthesis*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 3.
- Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jaity. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2005.
- Piwocki Ksawery, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Piwocki Ksawery, *Sztuka ludów Afryki*, w: Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1988.
- Poggioli Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, transl. Gerald Fitzgerald, The Balknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1968.
- Polit Krzysztof, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Pollakówna Joanna, *Formiści*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Pollakówna Joanna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Oficyna Wydawnicza Auriga, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

- Pollakówna Joanna, *Tytus Czyżewski – Formista*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. Juliusz Starzyński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Porębski Mieczysław, *Dialog dwu cywilizacji*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Porębski Mieczysław, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Porębski Mieczysław, *Tradycje i awangardy*, w: tegoż, *Sztuka i informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Pound Ezra, *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, New Directions Publishing, New York 1970 (1916).
- Praetorius Charles, *The Art of New Guinea*, „The Studio. An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art”, 15 October 1903, vol. 30, nr 127.
- Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. by Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003.
- „Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, katalog wystawy, ed. by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1994 (1984).
- Pronaszko Zbigniew, *O ekspresjonizmie*, „Maski” 1918, nr 1.
- Przemysłać historię sztuki. Materiały XIII seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów 15–17 października 1992*, red. Maria Poprzęcka, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994.
- Puzyna Konstanty, *Pojęcie Czystej Formy*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Rabinovitch Ceila, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros, and the Occult in Modern Art*, Westview Press, Oxford 2002.
- Read Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London 1964.
- Reinuss Roman, *Malarstwo ludowe*, Kraków 1962.
- Rhodes Colin, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London 1997.
- Richter Hans, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. Jacek S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Rosenblum Robert, *Cubism as Pop Art*, w: *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*, ed. by Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, New York 1991.
- Rosenblum Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 2001.



- Rousseau Jan Jakub, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, w: tegoż, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przeł. Henryk Elzenberg, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956.
- Roussel Raymond, *Wrażenia z Afryki (fragmenty)*, przeł. Cezary Rowiński, „Literatura na Świecie” 1974, nr 9 (41).
- Rubin William, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968.
- Rubin William, *Picasso and Braque. Pioneering cubism*, The Museum of Modern Art, New York 1989.
- Rudziński Piotr, *Awangardowa twórczość Henryka Berlewiego w latach 1922–1925*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, nr 2-3.
- Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, ed. by John E. Bowl, Thames and Hudson, London 1988.
- Samaltanos Katia, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1984.
- Schelling Friedrich Wilhelm, *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Schmied Wieland, *Magic Realities, Dream, Myth, Fiction: from Giorgio de Chirico and Max Ernst to Jannis Kounellis and Katharina Fritsch*, w: *The Age of Modernism. Art in the 20<sup>th</sup> Century*, katalog wystawy, ed. by Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart and ZEITGEIST-Gesellschaft e.V, Berlin 1997.
- Schneider Rebecca, *The explicit body in performance*, Routledge, London and New York 1997.
- Selz Peter H., *Emil Nolde*, Arno Press, New York 1980.
- Selz Peter H., *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Cambridge University Press, England 1957.
- Shevchenko Aleksander, *Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements*, w: *Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism*, ed. by John E. Bowl, Thames and Hudson, London 1988.
- Sobeski Michał, *Sztuka egzotyczna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1971.
- St. Br. (Stanisław Brucz), *Mechano-Faktura (I wystawa prac) Henryka Berlewiego. Warszawa 1924*. Wyd. „Jazz”, „F24. Alamanach Nowej Sztuki” 1924, t. II, red. Stefan K. Gacki.
- Steinberg Leo, *The Philosophical Brothel*, „Art News” 1972, nr 5 i 6 (September and October).
- Steiner Rudolf, *Teozofia. Wprowadzenie w nadzmysłowe poznanie świata i przeznaczenie człowieka*, przeł. Tomasz Mazurkiewicz, Wydawnictwo Spektrum, Warszawa 2002.

- Strzemiński Władysław, *B=2*, „Blok” 1924, nr 8-9.
- Strzoda Hanna, *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchner. Eine Studie zur Rezeption „Primitive” europäischer und aussereuropäischer Kulturen*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2006.
- Strzoda Hanna, *Primitivismus im Privaten Raum – Ernst Ludwig Kirchners Erstes Atelier Berliner Straße 60 in Dresden*, „Dresdener Kunstblätter. Zweimonatschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden” 2005, nr 3.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, oprac. i przeł. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Szpakowska Małgorzata, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Sztabiński Grzegorz, *Koncepcja sztuki Jacques’a Maritaina a problemy awangardy*, w: *Primum Philosophari. Księga pamiątkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana*, red. Jolanta Brach-Czaina, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Szymańska Beata, *Kultury i porównania*, Universitas, Kraków 2003.
- Tatarkiewicz Władysław, *O Augustcie Zamoyskim i jego poglądach na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 3.
- The Challenge of the Avant-Garde*, ed. by Paul Wood, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University 1999.
- The Dada Seminars*, ed. by Leah Dickerman, Matthew S. Witkovsky, National Gallery of Art, Washington 2005.
- The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, ed. by Susan Hiller, Routledge, London and New York 2003 (1991).
- Tomkins Calvin, *Duchamp. Biografia*, przeł. Iwona Chlewińska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Torgovnick Marianna, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1990.
- Torgovnick Marianna, *Primitive Passions. Men, Women, and the Quest for Ecstasy*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1997.
- Turowski Andrzej, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 14.
- Turowski Andrzej, *Supremus Malewicza*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004.
- Turowski Andrzej, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Udziała Seweryn, *Muzeum etnograficzne w Krakowie*, „Ziemia. Dwutygodnik Krajoznawczy Ilustrowany Organ Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego” 1926, R. XI, nr 13-14.

- Varieties of Modernism*, ed. by Paul Wood, Yale University Press in association with The Open University, New Haven and London 2004.
- Vasari Giorgio, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. i oprac. Karol Estreicher, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Verschoor Gerdien, *Mała kolorowa rewolucja. Powstanie, tło i idee Cobry*, w: *Grupa Cobra*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997.
- Vico Giambattista, *Nauka nowa*, przeł. Jan Jakubowicz, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
- Warlick Margaret E., *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, University of Texas Press, Austin 2001.
- Weiss Jeffrey S., *Picasso, Collage, and The Music Hall*, w: *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*, ed. by Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, The Museum of Modern Art, New York, Harry N. Abrams, New York 1991.
- Weiss Jeffrey S., *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*, Yale University Press, New Haven and London 1994.
- Weiss Peg, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1979.
- Weiss Peg, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New York and London 1995.
- Welsch Wolfgang, *Estetyka poza estetyką*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Katarzyna Guczalska, Universitas, Kraków 2005.
- Weltkulturen und Moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, hrsg. Siegfried Wichmann, Verlag Bruckmann, München 1972.
- Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, Universitas, Kraków 2006.
- Wierzbicka Anna, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009.
- Wilk Christopher, *Marcel Breuer and Gunta Stölzl „African” Chair. 1912*, w: *Bauhaus 1919–1933: Workshop for Modernity*, katalog wystawy, The Museum of Modern Art, New York 2010.
- Wilkinson Alan G., *Gauguin to Moore. Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981.
- Wilkoszewska Krystyna, *Pojęcie „transkulturowości” w estetyce*, w: *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin*, red. Alicja Kisielewska, Natalia Szydłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.

- Wilson Laurie, *Alberto Giacometti's 'Woman with Her Throat Cut': Multiple Meanings and Methodology*, „The Annual of the Psychoanalysis” 1999, vol. XXVI-XXVII.
- Wilson Laurie, *Alberto Giacometti. Myth, Magic, and the Man*, Yale University Press, New Haven and London 2003.
- Winkler Konrad, \*\*, „Formiści”, maj 1921, R. II, z. 5, s. 16.
- Winkler Konrad, *Formiści Polscy*, Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii o czystą formę w teatrze*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1923.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.
- Wolsdorff Christian, *Bauhaus and Furniture*, w: *Bauhaus-möbel. Eine legende wird besichtigt. Bauhaus furniture. A Legend Revived*, katalog wystawy, ed. by Christian Wolsdorff, Bauhaus-Archiv, Berlin 2002.
- Wright Terence, *Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk: Malinowski, Witkacy i fotografia*, „Konteksty” 2000, R. LIV, nr 1-4.
- Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. Urszula Czartoryska, Ryszard Kluszczyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Łódź 1985.
- Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, red. Joanna Sosnowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007.
- Zacharowska Maria, Kamocki Janusz, Stefan Szolc-Rogoziński. *Badania i kolekcja afrykańska z lat 1882 do 1890*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków 1984.
- Zamoyski August, *Dwa tygodnie we Florencji*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51/52.
- Zamoyski August, *O kształtowaniu*, „Zwrotnica” 1922, nr 3.
- Zaporowski Andrzej, *Czy komunikacja międzykulturowa jest możliwa. Strategia kulturoznawcza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- Zaworska Helena, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.