

Andrzej Kisielewski: „Prymitywne” źródła awangardowej sztuki

Kategoria prymitywizmu, wraz z kryjącymi się za nią zjawiskami zarówno czysto artystycznymi jak i kulturowymi, wiąże się ściśle z europejskimi wyobrażeniami Innego – pisze Andrzej Kisielewski w artykule „«Prymitywne» źródła awangardowej sztuki”.

„Początki wszystkich rzeczy z konieczności były prymitywne”
Giambattista Vico, *Nauka nowa* [1]

Definiowanie prymitywizmu

Prymitywizm – *leitmotiv* niniejszych rozważań – jest kategorią od dawna stosowaną w historii sztuki, chociaż w sposób niejednoznaczny i często z oporami. Na ogół oznacza ona inspirowanie się przez europejskich artystów sztuką społeczeństw określanych mianem prymitywnych lub pierwotnych [2]. Nawiązania do sztuki będącej wytworem pozaeuropejskich społeczności tradycyjnych odnajdziemy w twórczości Horace Verneta, Holmana Hunta, Jacquesa-Louisa Davida, Jeana-Auguste'a Ingres, nazareńczyków i prerafaelitów, jak również artystów działających na przełomie wieku XIX i XX: Edwarda Muncha, Vincenta van Gogha i Paula Gauguina. Prymitywizm rozumie się również jako zjawisko, które legło u podstaw krystalizacji sztuki awangardowej – traktowanej na ogół jako konsekwencja oddziaływania

kubizmu – co miało miejsce około roku 1912 w różnych centrach artystycznych Europy [3]. Chodzi tutaj o inspiracje sztuką plemienną widoczną w prekubistycznej i kubistycznej twórczości Pablo Picassa i Georges'a Braque'a a także w malarstwie Maurice'a de Vlamincka, Andre Deraine'a, Hemi Matisse'a, twórczości futurystów, ekspresjonistów, dadaistów, surrealistów, a nawet przedstawicieli konstruktywizmu.

Z kategorią prymitywizmu wiąże się również kategoria sztuki prymitywnej, będącej wytworem plemiennych społeczeństw, jakie niegdyś zamieszkiwały w Afryce, południowej Azji, na wyspach Oceanii i na kontynencie amerykańskim. Od lat siedemdziesiątych XX wieku coraz częściej można jednak zauważyć próby zastępowania wartościującego ujemnie określenia sztuka prymitywna hasłami takimi, jak sztuka plemienna, a później kategoriami o raczej obojętnych konotacjach geograficznych, takimi na przykład, jak: sztuka Afryki, sztuka Azji, sztuka Oceanii czy obu Ameryk. Powody owego zastępowania wynikały zwykle z zasady *political correct*, istotnej w momencie powstawania nowych państw w dawnych europejskich koloniach, które za wszelką cenę usiłowały oprzeć swoje istnienie na ideach zgoła opozycyjnych wobec treści, jakie kryły w sobie pojęcia prymitywizmu czy plemienności [4]. W literaturze francuskojęzycznej coraz częściej można spotkać próby wprowadzania haseł *Art Premiers* lub *Arts Primmordiaux*, oznaczających sztukę pierwotną, czyli źródłową, od której wszystko w sztuce bierze swój początek. Zauważmy, że o ile hasło prymitywizm poprzez swoją wartościującą wymowę nieuchronnie kojarzy się z niechlubną tradycją ewolucjonistyczną w antropologii kulturowej, o tyle kategoria pierwotności wydaje się brzmieć bardziej szlachetnie ze względu na brak ujemnego nacechowania. Oznaczać by ona mogła jednak nie tylko coś źródłowego w sensie chronologicznym, lecz również próbę sięgnięcia do czegoś, czego już artyści awangardy nie byli w stanie odnaleźć w sztuce

europiejskiej, a co odnajdywali niejednokrotnie w twórczości plemiennych. Chodziłoby tutaj o pierwotność kojarzoną z czymś już utraconym, co Mircea Eliade wiązał z sacrum i rzeczywistością ahistoryczną.

Sztuka plemienna na ogół nie poddawała się ujęciu historycznemu i sytuowała się pomiędzy różnymi dyscyplinami naukowego poznania, dzięki czemu można w niej widzieć ofiarę specjalizacji, tego tak wyrazistego i często w refleksji filozoficznej piętnowanego rysu kultury Zachodu

Prymitywizm – pozostańmy przy tym niezręcznym, lecz jednak najczęściej stosowanym hasle – jest zjawiskiem dosyć dobrze opisanym. Już w 1938 roku pojawiło się jego pierwsze, całościowe opracowanie – była nim książka Roberta Goldwatera *Primitivism in*

Modern Art, przeredagowana i ponownie wydana w 1966 roku, a później wznowiona w 1986 [5]. Robert Goldwater przekonywał w niej, że prymitywizm w sztuce XX wieku należy traktować jako ostatni akord zainteresowania się sztuką odległych społeczeństw – zaczynając od fascynacji sztuką starożytnej Grecji, Rzymu, Egiptu, jak również Persji, Japonii, Chin czy prekolumbijskiej Ameryki. Zagadnienie prymitywizmu pojawiało się również w monografiach poszczególnych ruchów awangardowych a także w monografiach twórczości poszczególnych artystów, przedstawicieli awangardy. Mogło by się więc wydawać, iż prymitywizm jest zagadnieniem oczywistym i w pewnym

sensie już zamkniętym. Problem inspiracji sztuką społeczności plemiennych odżył jednak na nowo w roku 1984, kiedy w nowojorskim Museum of Modern Art otwarto wystawę zorganizowaną przez jego ówczesnego dyrektora Williama Rubina, zatytułowaną „*Primitivism*” in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* [6].

Zaprezentowano na niej dzieła Maxa Emsta, Paula Klee, Henrii Matisse'a, Gauguina, fowistów, Braque'a, Picassa, Brancusiego, dadaistów, futurystów, surrealistów, Modiglianiego, Giacomettiego, Caldera, Moore'a i wielu innych reprezentantów sztuki nowoczesnej, zwłaszcza awangardowej. Obok dzieł artystów europejskich równolegle pokazano plemienne źródła inspiracji, a więc wytwory kultury materialnej Indian Zuni z Nowego Meksyku i Arizony, Eskimosów z Alaski a także dzieła Dogonów, Boule, Yuro, Dan-Guere, Jorubów, Fang, Kota, Kongo, Vili, Wogo i innych ludów z Afryki, Oceanii i Indonezji. Autor wystawy wyjaśniał w przedmowie katalogu, że celem wystawy było zbadanie wpływu sztuki plemiennej na sztukę nowoczesną, a tym samym łączących je powinowactw, jak również ponowne przyjrzenie się prymitywizmowi, który legł u podstaw sztuki awangardowej i przez to stał się istotnym zjawiskiem w sztuce Zachodu. Wystawa była więc poświęcona nie tyle źródłom i rzeczywistym znaczeniom, jakie kryły w sobie dzieła plemienne, lecz sposobom w jaki te obiekty były rozumiane i odbierane przez europejskich artystów, w większości – zaznaczmy – przedstawicieli awangardy. Wystawa w MoMA okazała się być przysłowiowym otwarciem puszką Pandory, ponieważ nieomal wszystko co z nią się wiązało wywoływało różnego rodzaju kontrowersje [7]. Największe wątpliwości budził fakt, iż na wystawie unikano mówienia czegokolwiek o dziełach będących wytworami społeczności prymitywnych. William Rubin analizując w katalogu wystawy tytułowe powinowactwa między sztuką nowoczesną a plemienną zatrzymywał się na ich czysto zewnętrznej, formalnej stronie. Wyjaśniał, iż artyści reprezentujący awangardę nigdy nie byli w Afryce lub, na przykład, wyspach Oceanii, niczego nie czytali na temat

zamieszkujących je społeczności i nie orientowali się w rzeczywistych, na ogół magiczno-religijnych funkcjach obiektów prymitywnych. W opinii jednego z najzagorzalszych krytyków wystawy w MoMA, amerykańskiego antropologa kultury Jamesa Clifforda, była ona nieomal dadaistycznym zestawieniem dzieł sztuki nowoczesnej z wyrwanymi z właściwego im kontekstu plemiennymi idolami [8]. Tym, co łączyło te dwa, w istocie obce sobie światy, stawała się modernistyczna przestrzeń muzeum – naturalna w przypadku dzieł nowoczesnych, lecz nie plemiennych. Czynnikiem łączącym stawały się także czysto zewnętrzne podobieństwa obrazów i rzeźb europejskich artystów z ich etnograficznymi pierwowzorami. Wystawa w MoMA była nie tylko przykładem pomijania rzeczywistych treści kryjących się w dziełach sztuki prymitywnej. Zdaniem Marianny Torgovnick, amerykańskiej antropolog kultury, świadczyła także o ignorowaniu ważnych kwestii natury politycznej i kulturowej, związanych z kolonializmem, dominacją militarną, ekonomiczną i kulturową Zachodu nad społeczeństwami wymownie określanymi mianem „społeczeństw prymitywnych” [9]. Według amerykańskiej antropolog wystawa oburzała ze względu na próbę pokazania fikcyjnego dialogu między sztuką nowoczesną a sztuką pierwotną, w jakim ta ostatnia miałaby rzekomo zajmować pozycję równorzędną sztuce nowoczesnej, co było oczywistą nieprawdą. Wystawa ujawniała również bezradność tradycyjnie pojmowanej historii sztuki wobec dzieł prymitywnych, które z trudem pozwalały na spojrzenie wykraczające poza ich czysto zewnętrzną estetykę. Sztuka plemienna na ogół nie poddawała się ujęciu historycznemu i sytuowała się pomiędzy różnymi dyscyplinami naukowego poznania, dzięki czemu można w niej widzieć ofiarę specjalizacji, tego tak wyrazistego i często w refleksji filozoficznej piętnowanego rysu kultury Zachodu. Wynikało to z faktu, iż sztuka plemienna nigdy nie była czymś specjalistycznym, stanowiąc element zwartej całości jaką było życie codzienne społeczności pierwotnych, nie dawała się oddzielić od kontekstu społecznego i magiczno-religijnego.

Wielokrotnie podkreślano także fakt, że społeczności pierwotne nie znały takich pojęć jak sztuka, estetyka, historia sztuki, podobnie jak etnologia, socjologia czy antropologia kultury, które były kategoriami kultury europejskiej, co wymownie świadczyło o ograniczeniach, na jakie natrafiano w badaniach rzeczywistości w jakich żyły społeczności plemienne. Waga wystawy w MoMA polegała na sprowokowaniu licznych dyskusji, które przyczyniły się do przewartościowania wielu opinii i sądów, dotychczas uchodzących za oczywiste. Jej efektem stały się również badania i wieńczące je publikacje, stawiające w nowym świetle problem prymitywizmów w sztuce, a przy okazji niejako i w nowoczesnej kulturze. Badaniom bowiem poddano nie tylko sztukę nowoczesną, przede wszystkim awangardową, ale także prace etnologów takich jak Margaret Mead, Bronisława Kaspra Malinowskiego czy Claude'a Lévi-Straussa, psychoanalizę Zygmunta Freuda, „prymitywne” wątki w literaturze, między innymi w powieściach Józefa Conrada, jak również liczne oblicza prymitywizmu w kulturze popularnej, których przykłady odnajdziemy chociażby w komiksach i filmach opowiadających o przygodach Tarzana.

Mitologie prymitywizmu

Kategoria prymitywizmu, wraz z kryjącymi się za nią zjawiskami zarówno czysto artystycznymi jak i kulturowymi, wiąże się ściśle z europejskimi wyobrażeniami Innego. Pierwsze próby jego obrazowania odnajdziemy już w sztuce romańskiej, czego przykładem jest wielki portal zachodni kościoła św. Magdaleny w Vézelay, w wiekach średnich będącego najważniejszym ośrodkiem kultu św. Magdaleny. Przedstawionemu w tympanonie portalu Rozesłaniu Apostołów z tronującym Zbawicielem towarzyszą wyobrażenia przedstawicieli wielu ludów pogańskich, a wśród nich fantastycznych Psiogłowych,

Wielkouchych, Pigmejów i Jednostopych. Odtąd nieomal regułą stało się to, iż Inny zwykle uchodził za kogoś gorszego – najpierw, w Vézelay, był to poganin z wielkimi uszami lub jedną stopą, a wiekach późniejszych człowiek „dziki” lub „prymitywny”, którego w malarstwie europejskim najczęściej ukazywano, na przykład, w roli czarnoskórego służącego lub halabardnika. Koncept Innego w znacznej mierze zdawał się wyrastać z ekspansywności europejskiej kultury – najpierw w płaszczyźnie religijnej, czego świadectwo znajdziemy w wyprawach krzyżowych, a później w płaszczyźnie handlowej, terytorialnej, militarnej, ale także – jak się okaże – również artystycznej a nawet naukowej, czego dowodzić może rozwój etnografii, etnologii i antropologii kulturowej. Ów koncept stawał się także efektem różnego rodzaju mitologizacji i wiązał się z wyobrażeniami człowieka białego na swój własny temat, w tym również na temat własnej historii.

W traktacie Giambattisty Vico *Scientia Nuova* z 1725 roku owe wyobrażenia dotyczyły pierwotnego stanu pogaństwa jako źródła kultury, przez autora przeciwstawianego „dzisiejszej cywilizowanej naturze” [10]. W tym początkowym stanie kultury wielką rolę miała odgrywać wyobraźnia, która – zdaniem Vico – „jest cechą ludzi niezmiernie słabo rozwiniętych umysłowo” [11]. Owe początkowe stadia rozwoju kulturowego Vico wiązał więc ze stanem sztuki wyrażającym się w dominacji myślenia poetyckiego. Jego rola miałyby jednak maleć wraz z rozwojem kultury prowadzącym ku cywilizacji, której wyznacznikiem stawała się rosnąca rola intelektu. Inaczej pojętą „ewolucję” – związaną ze sferą społeczną i jednocześnie rosnącą potrzebą piękna i wzniosłości – znajdziemy w *Krytyce władzy sądowniczej* Immanuela Kanta, który pokazywał rozwój cywilizacji wiążąc go ściśle, odwrotnie niż Vico, z narastającą potrzebą odczuwania piękna [12]. Jedynie w społeczeństwie, zdaniem Kanta, człowiek miałby odczuwać potrzebę bycia kimś ogładzonym, a to miałyby być wyznacznikiem

początku cywilizacji. Ogłada zaś miałaby znajdować swoje źródło w rosnącej wadze piękna, które najpierw kreowane 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 czółen lub ubrań, co nie miało żadnego związku z ich użytecznością. To właśnie cywilizacja, według Kanta, czyni z takich właśnie form niemal „główny cel subtelnych skłonności” [13].

Na eksponowaniu innego rodzaju przeciwieństw opierał swoje antropologiczne refleksje Jan Jakub Rousseau, który także przeciwstawiał człowieka „dzikiego” człowiekowi „cywilizowanemu”. Ten ostatni tutaj jednak po raz pierwszy został poddany surowej krytyce. W opinii filozofa refleksyjność stanowiła rzecz przeciwną naturze, ponieważ „człowiek, który rozmyśla, to zwierzę zwyrodniałe” [14]. Rousseau kreślił obraz dzikiego człowieka, żyjącego w bliskim związku z naturą, który jednak potrafił zdecydowanie się jej przeciwstawić dzięki własnej refleksyjności. Wyznacznikiem jego „prymitywizmu” stawało się to, iż był on obdarzony iście zwierzęcym, a więc doskonałym wzrokiem, słuchem i węchem, ale nie miał wyrobionego smaku i dotyku [15]. Żyjąc w symbiozie z naturą w konsekwencji nie był też w stanie dostrzec jej cudów. Filozof uważał że „stan dzikości” był „prawdziwą młodością świata i że cały postęp późniejszy to już tylko szereg etapów wiodących, jak mogło się zdawać, ku udoskonaleniu jednostki, faktycznie zaś ku schyłkowi gatunku” [16].

O ile w przeciwstawieniu Rousseau „stanu dzikości” – „cywilizacji” widać wyraźnie krytyczny stosunek właśnie wobec własnej rzeczywistości, o tyle rodząca się w XIX wieku antropologia kulturowa ostrze krytyczne miała zwrócone ku „stanowi dzikości”, ujmowanemu,

podobnie jak w refleksjach Vico, Kanta i Rousseau, jako pierwotny, czyli źródłowy stan człowieczeństwa. Zwłaszcza ewolucjonizm brytyjski oparty był na jego deprecjacji, a z drugiej strony na apologetyce cywilizacji technicznej, zwłaszcza jej najbardziej rozwiniętej postaci w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. W klimacie takich właśnie dychotomii zaczęły powstawać wielkie muzea etnograficzne, między innymi – przypomnijmy tylko niektóre z nich – w 1868 roku Adolf Bastian założył Königlich-Museum für Völkerkunde w Berlinie, w 1872 roku powstało Nordiska Museet w Sztokholmie, w 1877 Museum für Völkerkunde w Hamburgu, zaś w 1878 Musée Ethnographie w pałacu Trocadéro w Paryżu.

*Generacja „pionierów”
antropologii żyła w świecie
zdecydowanie podzielonym.
Ów dualizm miał wyraźnie
zarysowane granice – „tutaj”
znajdowała się cywilizacja a
„tam”, na antypodach – żyli
„dzicy”*

Generacja
„pionierów”
antropologii,
reprezentowana
przez Edwarda
Burnetta Tylora,
Lewisa Jamesa
Morgana czy Jamesa
Frazera, żyła w
świecie
zdecydowanie
podzielonym. Ów

dualizm miał wyraźnie zarysowane granice – „tutaj” znajdowała się cywilizacja a „tam”, na antypodach – żyli „dzicy”. W drugiej fazie antropologii, mającej bardziej już relatywistyczny charakter – której wyznacznikiem stały się nazwiska Franza Boasa, Ruth Benedict, Margaret Mead, Bronisława Kaspra Malinowskiego czy Claude’a Lévi-Strausse’a – granice wydawały się wprawdzie jeszcze wyraźne, ale kontrast był już coraz mniej spektakularny. Wynikało to z faktu, iż

społeczności „dzikie” podlegały nieustannym przeobrażeniom – przede wszystkim pod wpływem kontaktu z cywilizacją techniczną człowieka białego. Dodajmy, że właśnie na tę drugą fazę rozwoju antropologii przypada moment „odkrycia” wytworów społeczeństw pierwotnych przez pionierów awangardy. Jego konsekwencją są nie tylko „powinowactwa” między sztuką prymitywną i nowoczesną, lecz również wchłonięcie plemiennych przejawów kultury przez europejski system sztuki, czego przekonującym dowodem stała się 13 Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji w 1921 roku – w przyszłości owe wystawy zostaną przeobrażona w cykliczne Biennale – na której wyeksponowano dzieła afrykańskie już nie jako etnograficzne świadectwa kultury materialnej, lecz jako przejaw sztuki. Prymitywizm coraz częściej stawał się także widocznym elementem kształtującej się w Europie „kultury czasu wolnego”. Świadczyły o tym niektóre wystawy powszechne, jakie odbywały się na przełomie XIX i XX wieku w Londynie i Paryżu, na których, pośród wielu różnych atrakcji, zdarzały się także ekspozycje makiet całych wiosek afrykańskich. Do ich „zaludnienia” wykorzystywano zespoły wyspecjalizowanych już czarnoskórych profesjonalistów, jakimi byli pochodzący z różnych plemion Afrykanie, mieszkający na stałe, na przykład, w Szkocji lub Irlandii [17]. Innym, ważnym zjawiskiem, silnie oddziałującym na wyobraźnię społeczną była popularna prasa jako źródło informacji o „antypodach”, epatująca czytelników, między innymi, sensacyjnymi opowieściami o kanibalistycznych praktykach tubylców [18]. Wspomnieć można także o rosnącej popularności jazzu – komercyjnej muzyki popularnej o afrykańskich korzeniach, jak również sukcesach Josephine Baker, która w latach dwudziestych swoim tańcem podbiła Paryż. Trzeba też zaznaczyć, iż bardzo często inspiracje prymitywizmem przez artystów były efektem fascynacji „idolami” nieomal taśmowo wytwarzanymi przez plemiennych rzemieślników z Afryki lub Oceanii, przeznaczonymi do sprzedaży turystom lub na wielkomiejskich pchlich targach, jakim był, na przykład, paryski

Marche aux Puces, odwiedzany przez Picassa. Niezwykle wymownymi miejscami „odkrywania” sztuki prymitywnej przez artystów rodzącej się awangardy okazywały się przestrzenie wielkiego miasta, głównie Paryża, które traktowano jako przestrzenie szczególnego rodzaju atrakcji. Taką przestrzenią było wnętrze baru, w którym na półce można było zobaczyć pamiątkarskie, afrykańskie idole stojące między butelkami alkoholu. Mogła to być pracownia kolegi z zawieszoną na ścianie maską afrykańską, przestrzeń variete z egzotycznymi dekoracjami, witryna sklepu z osobliwościami, pchli targ, wystawa powszechna i muzeum etnograficzne. Doświadczenie prymitywizmu przez artystów awangardy, a więc mitu Innego i jego sztuki, wynikało w istocie z doświadczenia własnej rzeczywistości.

Prymitywizm a sztuka awangardy

Awangardę zwykle pojmuje się jako zwartą w sensie historycznym i artystycznym formację, tworzoną przez te ruchy artystyczne, które – obok samego kubizmu – wykryształizowały się „po kubizmie”: futurizm, dadaizm, ekspresjonizm, surrealizm a także różne odmiany konstruktywizmu w Rosji, Holandii i Niemczech. „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” [19] – pisał w 1981 r. Mieczysław Porębski. Awangarda, jak stwierdzał z kolei Stefan Morawski, to zaprzeczenie dotychczasowych kanonów estetycznych i jednocześnie zdystansowanie się wobec całej zastanej rzeczywistości, to nie tylko rewolta czysto artystyczna, lecz również eksponowanie jakiegoś ogólniejszego stosunku do zastanej rzeczywistości [20].

Sposób widzenia awangardy, a tym samym zasadność stosowania samego określenia awangarda – oznaczającego „straż przednią” – zależy w istocie od tego, gdzie zlokalizujemy „siły główne”. Zależy także od rodzaju i charakteru przyjętego dyskursu. Jeśli pozostaniemy przy dyskursie militarnym, to trzeba zauważyć, że w żadnej armii świata nie do pomyślenia jest sytuacja, kiedy to straż przednia, czyli awangarda, zwraca się przeciwko siłom głównym – wtedy bowiem przestaje być awangardą i zamienia się w grupę sabotażystów i dezertersów. W ocenach awangardy jako formacji artystycznej podkreśla się właśnie zwrot przeciwko tradycji i nieustanne próby przekraczania wszelkich granic w sztuce. Jeśli „siły główne” zlokalizujemy w dominującym na początku wieku XX nurcie sztuki, uchodzącym za powszechnie uznawany akademicki normatyw, obowiązujący zarówno w ówczesnym życiu wystawowym, jak i w większości europejskich akademii sztuk pięknych, to obraz awangardy jako „straży przedniej” traci swoją wyrazistość. Postrzeganie awangardy jedynie jako formacji buntowników poddających próbom destrukcji wszelkie normatywy również nie wydaje się właściwe. Przedstawiciele awangardy bowiem często usiłowali na gruzach starego wznieść porządek nowy, w czym zwykle postrzega się rewolucyjność ich postawy [21]. Artyści poruszali się jednak w kręgu zakreślonym przez tradycję europejskiej sztuki i refleksji filozoficznej, opartej między innymi na fundamencie greckiej estetyki, na równi z późniejszą myślą Kanta czy Hegla.

Tradycyjnie za pierwszy zwiastun zjawiska prymitywizmu jest traktowany obraz Pablo Picassa Panny z Awinionu z 1907 roku, który w mitologii awangardy uchodzi za dzieło wymownie świadczące o zdecydowanym zerwaniu z przeszłością i otwierające drogę ku kubizmowi. Widoczne w obrazie, wielokrotnie opisywane inspiracje sztuką iberyjską i afrykańską pomogły w przełamaniu tradycyjnych

zasad mimesis i przyczyniły się do krystalizacji alternatywnych sposobów przedstawiania. W obrazie jednak odnaleziono wiele inspiracji tradycją sztuki europejskiej, między innymi: malarstwem El Greca, Ingresa, Cézanne'a i rzeźbą Michała Anioła. Dzieło Picassa jest także realizacją – w założeniu bardzo prowokacyjną – tradycyjnego już w sztuce europejskiej motywu, za jaki uchodzi przedstawienie aktu, a także zasad Wielkiej Teorii estetyki zachodniej, o antycznej przeciwproweniencji [22]. W Pannach z Awinionu można widzieć także nie tylko napięcia między klasycznymi sposobami obrazowania a tymi opozycyjnymi, budowanymi w oparciu o inspiracje maskami afrykańskimi. Chodziłoby tutaj również o próbę inspirowania się magiczną aurą masek afrykańskich – o czym świadczyć mogłyby wypowiedzi samego Picassa – w czym można widzieć próbę sięgnięcia do rzeczywistości ahistorycznej. Tak rozumiana pierwotność wpisuje się jednak w tradycję Hegłowskiej teorii sztuki. Podobnego rodzaju ambiwalencje, widoczne w twórczości Picassa, można również obserwować w dziełach innych przedstawicieli dopiero rodzącej się, jak też dojrzałej awangardy.

W sensie geograficznym zakres inspiracji sztuką uchodzącą za prymitywną był rozległy: od Afryki, poprzez Azję, Oceanię, Amerykę południową i północną, a także rodzimą sztukę ludową

W sensie geograficznym zakres inspiracji sztuką uchodzącą za prymitywną był rozległy: od Afryki, poprzez Azję, Oceanię, Amerykę południową i północną, a także

rodzimą sztukę ludową. Zróżnicowane okazywały się również przejawy owych inspiracji, podobnie też jak i ich powody. Niemieccy

ekspresjoniści, oprócz posiłkowania się czysto zewnętrzną estetyką dzieł prymitywnych, co prowadziło do wypracowania własnego, stylizowanego na archaiczny języka plastycznego, inspirowali się także prymitywną ideą życia. Niektórzy z nich, idealizując rzeczywistość w jakich żyły społeczności plemienne, usiłowali ją odtwarzać w czasie letnich wakacji, na przykład żyjąc nago ze swoimi modelkami i urzeczywistniając model seksualnej wspólnoty, będący swoistą parafrazą instynktownej wolności charakteryzującej – w opinii artystów – życie plemienne [23]. Widzieć w tym można niewątpliwą próbę doświadczenia tego, co jeszcze Jan Jakub Rousseau określał jako „prymitywny stan natury”. W manifestach futurystycznych uderza z kolei nie tylko częstotliwość występowania klasycznych kategorii estetyki Zachodu, takich jak piękno, sztuka, estetyka, harmonia, rytm czy duchowość, ale także niejednokrotne odwoływanie się do twórczości ludów prymitywnych, traktowanej jako najbardziej wymowne zaprzeczenie wszystkiego, co uchodziło za nowoczesne. W twórczości dadaistów świadectwem „prymitywizowania” stawały się poetyckie eksperymenty Hugo Balla z fonetyką języków „negro”, podobnie jak maski i kostiumy służące do występów w Cabaret Voltaire, tworzone przez Marcela Janco w oparciu o wzory afrykańskie. W czasie takich występów maska stylizowana na afrykańską mogła być wykorzystana w czasie tańca do muzyki Arnolda Schönberga. W poszukiwaniach, które Hugo Ball nazwał „najszybszą alchemią świata”, dadaści zwrócili się do „prymitywnych” źródeł kultury – zaczynając od kultury popularnej i muzyki jazzowej aż do mistycznych tekstów chrześcijańskich i religii Dalekiego Wschodu [24].

Różne formy przybierał prymitywizm w sztuce surrealistów. Reminiscencje wytworów społeczeństw prymitywnych odnajdziemy w twórczości Victora Braunera, Alberta Giacomettiego, Henry Moore’a, Joana Miró i Maxa Ernsta. Inspirowanie się przez surrealistów sztuką

plemienną wynikało z ich nieustannego poszukiwania dziwności, chęci doświadczenia czegoś, co potwierdzałoby istnienie ukrytych, głębszych sensów rzeczywistości, wymykających się tradycji racjonalnego myślenia. Uosobieniem owych sensów stawały się plemienne maski i rzeźby, które w świadomości artystów stanowiły dobitne uzewnętrznienie rzeczywistości podświadomej, antyracjonalnej i magicznej zarazem. Sztuka prymitywna stawała się, jeśli nie źródłem bezpośrednich inspiracji, to na pewno punktem odniesienia w malarstwie Kazimierza Malewicza, Elizawiera Lissitzky'ego i Pieta Mondriana, którym zależało na tworzeniu obrazów skrajnie prostych, można by rzec: pierwotnych w swoich założeniach. Malewicz, wyjaśniając sens elementów suprematystycznych, takich jak kwadrat, koło i krzyż, stwierdzał, iż są one w swojej prostocie porównywalne z symboliką malarstwa Aborygenów, które zdaniem artysty nie tyle prezentowały wartości ornamentalne, lecz bardziej miały przedstawiać odczucie rytmu życia [25]. W malarskiej koncepcji neoplastycyzmu Mondriana odnajdziemy z kolei wpływ myślenia ezoterycznego, w którym przypuszczalnym źródłem mogła być też filozofia indyjska. Prymitywizm, rozumiany jako zjawisko zarówno w sztuce jak i kulturze europejskiej, okazywał się być w istocie wytworem klasycznej normy, stanowiąc zarazem jej przeciwieństw [26] i jednocześnie egzemplifikując niejako chęć ucieczki przed własną rzeczywistością. Inspirowany próbami sięgania do „przedracjonalnej” tradycji okazał się być czymś równie racjonalnym jak akademicki normatyw, stając się kolejnym wytworem opartej na racjonalnym myśleniu nowoczesnej cywilizacji. Problem „prymitywizmu” wiąże się ze zjawiskiem stopniowego procesu asymilacji wytworów Innego, czego powodem była narastająca świadomość kryzysu w sztukach wizualnych i co w efekcie doprowadziło do przekroczenia granic wytyczonych przez ich tradycję. Kluczową rolę odegrało tutaj poznawanie Innego –

przyczyniając się do wykrystalizowania relatywizmu kulturowego – zaś zwrócenie uwagi na jego twórczość artystyczną stało się jedną z przyczyn postępującego relatywizmu w nowoczesnej sztuce.

Andrzej Kisielewski

A.

Kisielewski

„Prymitywne” źródła awangardowej sztuki [w:] Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin, A. Kisielewska, N. Szydłowska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006, s. 279-290.

fot. Rawpixel Ltd / FLICKR (licencja)

Przypisy:

[1] Giambattista Vico, *Nauka nowa*, przeł. Jan Jakubowicz, PWN, Warszawa 1966, s. 31.

[2] William Rubin, *Modernist Primitivism. An Introduction*, (w:) *„Primitivism” in 20th Century Art. Ajjinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin (ed.), The Museum of Modern Art, New York 1984, s. 5.

[3] Mieczysław Porębski, *Tradycje i awangardy*, (w:) tegoż, *Sztuka i informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 170.

[4] Jack Flamm, Preface, (w:) *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History*, Jack Flamm, Miriam Deutch (eds.), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2003, s. xiii.

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

[6] Por. katalog wystawy: William Rubin, dz. cyt., wydanie z r. 1984 i następne (również w wersji niemiecko- i francuskojęzycznej).

[7] Głosy krytyczne o wystawie: James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dziurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora i Monika Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 205 i nast.; Marianna Torgovnick, *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1990, rozdz. *William Rubin and the Dynamics of Primitivism*, s. 119 i nast.

[8] James Clifford, dz. cyt., s. 216.

[9] Marianna Torgovnick, dz. cyt., s. 121.

[10] Giambattista Vico, dz. cyt., s. 31.

[11] Tamże, s. 155.

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

[13] Tamże.

[14] Jan Jakub Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, (w:) tegoż, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przeł. Henryk Elzenberg, PWN, Warszawa 1956, s. 149.

[15] Tamże, s. 153.

[16] Tamże, s. 197.

[17] Annie E. Coornbes, *Ethnography and the Formation of National and Cultural Identities*, (w:) *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, Susan Hiller (ed.), Routledge, London and New York 2001, s. 192.

[18] Tamże.

[19] Mieczysław Porębski, *Tradycje i awangardy*, dz. cyt., s. 170.

[20] Stefan Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, (w:) tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 258-259.

[21] Na temat różnych interpretacji postaw artystów z kręgu awangardy por. Teresa Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 72 i nast.

[22] Władysław Tatarkiewicz, *Parerga*, PWN, Warszawa 1978, s. 8.

[23] Donald E. Gordon, *German Expressionism*, (w:) „*Primitivism*” in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin (ed.), dz. cyt., s. 370.

[24] Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London 1997, s. 115.

[25] Kasimir Malevich, *The Non-Objective World*, Theobald, Chicago 1959, s. 76.

[26] Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1995.

