

Original research paper

Received: 06.10.2019

Accepted: 10.01.2020

Andrzej Kisielewski

ORCID: 0000-0002-9505-126X

Uniwersytet w Białymstoku

a.kisielewski@uwb.edu.pl

**SZTUKA PIERWOTNA W CZTERECH ODSŁONACH.
UWAGI O ANTROPOLOGII SZTUKI LEWISA H. MORGANA,
FRANZA BOASA, ABY'EGO WARBURGA I RUTH F. BENEDICT**

Słowa kluczowe: *sztuka pierwotna, sztuka awangardowa, teoria sztuki, historia sztuki, antropologia sztuki, studia kulturowe*

Uwagi wstępne

Truizmem zapewne wyda się stwierdzenie, iż współczesny artysta ma możliwość wykorzystania praktycznie wszystkiego jako materii w kreowaniu swojego dzieła. Jest to oczywistą konsekwencją „przewrotu kopernikańskiego” dokonanego przez awangardowe ugrupowania działające w pierwszej połowie XX wieku, którego emblematyczną postacią stał się Marcel Duchamp. Stwierdzenie Thierry’ego de Duve’a zawarte w jego znanej książce, że po Duchampie można właściwie wszystko, zdaje się najlepiej opisywać relatywizm charakteryzujący sztukę współczesną – procesy jej kreacji, jej nader zróżnicowane przejawy i tym samym związaną z nią sferę aksjologii¹. Przypomnijmy, że impuls prowokujący awangardowe przemiany stanowiło „odkrycie” na początku XX wieku sztuki nazywanej pierwotną bądź prymitywną przez grupę artystów paryskich. Drugim bodźcem o podobnych skutkach oddziaływania stały się ich inspiracje różnymi świadectwami kultury popularnej. Dodajmy przy okazji, że te dwa czynniki postrzegano jako prowokacyjne, ponieważ były one w opozycji do europejskiej tradycji artystycznej, której synonim widziano w dziełach eksponowanych w galeriach paryskiego Luwru.

W niniejszych uwagach próbujemy przybliżyć obraz sztuki tradycyjnych społeczności indiańskich zamieszkujących Amerykę Północną w jej naturalnym, żywym jeszcze na przełomie XIX i XX wieku środowisku kulturowym. Długo kojarzony z nią termin „sztuka pierwotna” oznaczał sztukę wczesną, początkową bądź pierwszą. Zda-

¹ Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, Massachusetts-London, England: The MIT Press, 1998), 11.

jemy sobie jednak sprawę, iż każda pierwotność może być poprzedzona przez stan jeszcze pierwotniejszy i że w związku z tym może ona nie mieć granic. Trzeba przyznać, iż tak jak nazwa „sztuka pierwotna” jest niefortunna, podobnie nie są fortunate określenia wobec niej synonimiczne, na przykład „sztuka prymitywna” – do niedawna najczęściej używana – a także „sztuka rdzenna”, „sztuka plemienna”, „sztuka pierwszych narodów” czy „sztuka trybalna”. W tekście będziemy jednak posługiwali się terminem „sztuka pierwotna” ze względu na fakt, iż nadal używa się go w zachodnim dyskursie akademickim. Dodajmy, że drugiego najczęściej stosowanego określenia „sztuka prymitywna” będziemy tu unikali, ponieważ budzi ono zdecydowanie negatywne konotacje.

Przedmiotem niniejszych uwag są prace badaczy terenowych z przełomu XIX i początku XX wieku – jednego historyka sztuki zajmującego się antropologią obrazu i trójki antropologów kultury – i dlatego można je postrzegać jako rodzaj hermeneutyki tekstu, której perspektywę wyznaczają historia i teoria sztuki, jak również studia kulturowe. Trzeba zastrzec, iż od dawna toczy się dyskusja nad wiarygodnością treści zawartych w tego typu publikacjach. James Clifford scharakteryzował dzieła klasyków antropologii badających w terenie tradycyjne rdzenne kultury pozaeuropejskie wymownym hasłem „surrealizm etnograficzny”². Musimy w związku z tym mieć świadomość, że niniejsze uwagi są podróżą do świata, który już nie istnieje i w jakimś stopniu stanowi on świadectwo „surrealizmu etnograficznego”, a więc wyobraźni badaczy ukształtowanej przez kulturę zachodnią. Własna kultura, jak zastrzegła Ruth Benedict, zawsze okazuje się rodzajem okularów, przez które patrzymy na otoczenie.

Jednym z mitów zachodniej historii sztuki jest pogląd, iż na początku XX wieku awangardowi artyści paryscy „odkryli” sztukę pierwotną, traktując ją jako prowokacyjną opozycję i jednocześnie alternatywę dla sztuki muzealnej, a tym samym tradycji europejskiej kultury artystycznej. Zwykle w tym micie wymienia się nazwiska Paula Gauguina, następnie Maurice’a de Vlamincka, André Deraina, Henri Matisse’a i Pabla Picassa. Przypomnijmy w tym momencie słowa tego ostatniego, który przyglądając się masekom i rzeźbom afrykańskim w paryskim pałacu Trocadéro w 1907 roku, wspominał później w sławnej wypowiedzi – André Malraux zamieścił ją w *Głowie z obsydianu* – że dopiero wtedy uzmysłowił sobie, czym tak naprawdę jest sztuka³. W ocenie Picassa miała ona stanowić płaszczyznę kontaktowania się człowieka ze światem nadprzyrodzonym. Trzeba jednak zaznaczyć, iż awangardowi artyści na ogół mieli niewielką świadomość sensów, których wyrazem była sztuka pierwotna. Przede wszystkim intrygowała ich jej forma, tak odmienna od tego, do czego przyzwyczaiła nas tradycja sztuki europejskiej. W tej fascynacji można widzieć zapewne także siłę oddziaływania modernistycznej kultury wizualności. Wśród reprezentantów awangardy postacią wyjątkową stanowił Wassily Kandinsky, który jako jeden z niewielu zetknął się z rdzenną kulturą tradycyjną i będącą jej wytworem sztuką, tym samym miał świadomość bogactwa sensów zakodowanych w jej pierwotnych formach. Wynikało to z faktu, iż prowadził badania etnograficzne jeszcze jako student na Uniwersytecie Moskiewskim⁴.

² James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Sznajderman (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 133-167.

³ André Malraux, *Głowa z obsydianu*, tłum. Anna Tatarkiewicz (Warszawa: PIW 1978), 13.

⁴ Studenci prawa Uniwersytetu Moskiewskiego studiowali prawo oficjalne i prowadzili w ramach studiów badania etnograficzne mające na celu zaznajomienie ich z prawami zwyczajowymi

Fascynacje i inspiracje awangardowych artystów są dobrze rozpoznane i opisane⁵. Tekst niniejszy jest natomiast przywołaniem spojrzenia na sztukę pierwotną badaczy terenowych mających z nią kontakt bezpośredni w środowisku, w którym ona powstawała i funkcjonowała. Dodajmy, że to właśnie antropolodzy kultury wraz z Abyem Warburgiem „odkryli” twórczość tradycyjnych społeczności rdzennych – a nie awangardowi artyści, jak przyjmuje się w przywołanym wyżej micie – i to oni jako pierwsi zaczęli ją identyfikować jako sztukę. Przypomnijmy, że wywarła ona przemożny wpływ nie tylko na twórczość europejską, dając impuls do przewrotu awangardowego, ale i na historię sztuki, dzięki czemu z czasem doszło do jej przeobrażenia i „drugich” narodzin.

Koncepcje różnie pojmowanej źródłowości bądź pierwotności sztuki stanowiły podłoże europejskiej myśli o niej, czego przykładem jest filozofia sztuki Immanuela Kanta, Friedricha Schellinga, Georga Hegla czy Martina Heideggera. Przykłady znajdujemy także w teorii sztuki – między innymi w poglądach Heinricha Wölfflina czy Aloisa Riegla. Na założeniu o istocie swojego przedmiotu badań, której odniesienie stanowiła źródłowość, wspierała się także historia sztuki. Jej reprezentanci bowiem niejednokrotnie wychodzili z założenia, że jeśli coś jest sztuką, to nie powinno różnić się od tej dawnej, a zwłaszcza najdawniejszej. Stanowiło ono punkt wyjścia w pracy wielu historyków sztuki, nadając zwartość przedmiotowi ich badań i tym samym legitymizując je jako akademickie. Przypomnijmy tu założycielskie dla akademickiej historii sztuki rozważania Johanna Joachima Winckelmanna o „najczystszych źródłach” sztuki lokowanych w greckim antyku. Winckelmann stwierdzał: „Aby odszukać te źródła, trzeba wędrować do Aten”⁶. Sztuka nazywana wymiennie pierwotną, prymitywną lub rdzenną okazała się zatem innym, wcześniej nierozpoznanym obszarem źródłowości. Proponujemy przyjrzenie się jemu za pośrednictwem prac autorów przywołanych w niniejszych uwagach.

Lewis Henry Morgan i kultura artystyczna Irokezów

Lewis H. Morgan, autor wydanej w połowie XIX wieku monografii poświęconej kulturze Irokezów, był z wykształcenia prawnikiem, a jednocześnie entuzjastą kultur indiańskich i ich badaczem amatorem⁷. W czasie, w którym prowadził obserwacje i kiedy później pisał swoją książkę, antropologia kulturowa nie miała jeszcze statusu dys-

funkcjonującymi w różnych rejonach Cesarstwa Rosyjskiego. Kandinsky prowadził swoje badania w rejonie Wołogdy. Por.: Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* (New York-London: Yale University Press, 1995), 6-7.

⁵ William Rubin, red., „Primitivism” in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern* (New York: The Museum of Modern Art, 1994 (1984)); Andrzej Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2011); Hanna Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswojenie i udomowienie Innego w świecie Zachodu* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012).

⁶ Johann J. Winckelmann, „Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł”, w *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700-1870*, wyb. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 162-178.

⁷ Lewis H. Morgan, *Liga Ho-de'-no-sau-nee, czyli Irokezów*, tłum. Bartosz Hlebowicz (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2011).

cypliny akademickiej. Morgan uchodzi za jej ojca założyciela⁸. Znamienne jest jednak, że zajmując się Irokezami, tak wiele uwagi poświęcił właśnie ich kulturze artystycznej, a refleksje, które nie odnosiły się do niej bezpośrednio, w istotny sposób ją jednak charakteryzowały. Morgan stwierdzał na przykład, że Indianie nie znali czegoś takiego jak postęp czy wynalazczość, a to pozwala zakładać, że ich świat mógł trwać w prawie niezmiennym kształcie przez setki, a być może nawet tysiące lat. W związku z tym owa niezmiennosc w oczywisty sposób musiałaby dotyczyć również ich kultury artystycznej. Przed kontaktem z człowiekiem Zachodu nie znali oni żelaza. Podstawowymi surowcami wykorzystywanymi do tworzenia przez nich różnego rodzaju narzędzi i przedmiotów codziennego użytku były kości i skóry zwierząt, kamień, drewno i glina. Morgan postrzegał w związku z tym opisywane przez siebie społeczności Irokezów jako swoiste przeżytki kulturowe, reprezentujące „wczesny stan barbarzyństwa”⁹. Podobny sposób patrzenia na społeczności pierwotne i ich sztukę – a więc jak na świadectwa długiego trwania – będzie nieustannie powtarzał się w refleksji wielu badaczy, również tych przywoływanych w niniejszych uwagach.

Trzeba zaznaczyć, że Morgan w swoich rozważaniach nie używał pojęcia sztuki czy kultury artystycznej. Zwracał jedynie uwagę, iż różne obszary życia Indian – które my pozwalamy sobie arbitralnie kwalifikować jako kulturę artystyczną – stanowiły świadectwo ich „zmysłu artystycznego”¹⁰. W połowie XIX wieku wytwory tradycyjnych społeczności pozaeuropejskich traktowano jako świadectwa etnograficzne, obrazujące możliwości umysłowe i zarazem techniczne „dzikiego” człowieka i z tego względu nie mogły one uchodzić za odpowiednik świadectw europejskiej kultury artystycznej. Morgan podkreślał, że dobra materialne były u Irokezów czymś bardzo ograniczonym zarówno pod względem ilości, jak i różnorodności, co uznał za naturalne wśród nomadów, którzy tylko w ograniczonym zakresie zajmowali się rolnictwem. Zauważał ponadto, iż znaczna część tradycyjnych wyrobów indiańskich na skutek kontaktu z nowoczesną cywilizacją techniczną człowieka białego wyszła z użycia, pomimo że niejednokrotnie były to rzeczy bardzo oryginalne w warstwach użyteczności i estetycznej. Powód rezygnacji z ich używania stanowiło zastąpienie ich przez przedmioty bardziej wyrafinowane technicznie.

Morgan opisywał różne przykłady rzemiosła indiańskiego, między innymi broń, czółna typu kanoe wykonywane z kory brzozonej, liczne przedmioty codziennego użytku, na przykład rakiety śnieżne, kosze na syrop klonowy, a także elementy ubiorów, takie jak spódniczki i legginsy kobiece, mokasyny wykonywane ze skóry jelenia, ozdobne szarfy i opaski na ramiona, kolana i nadgarstki. Przedstawiał indiańską architekturę – długie domy budowane z drewna i kory brzozonej, liczące od 15 do 40 metrów długości i około 5 metrów szerokości, w których każda rodzina miała własny segment z miejscami do spania i na ognisko. Rzecz znamienita, że Morgan, nawet jeśli manifestował zachwyt nad pięknem wyrobów Indian, to na ogół nie wykraczał w swojej refleksji poza poziom lapidarnego opisu. Jednym z najstarszych przykładów ich rzemiosła była ceramika. Opisując jej świadectwa, Morgan nie próbował analizować dekorującej ornamentyki – zarówno jej warstwy formalnej, jak i zakodowanych w niej treści. Z jego opisów

⁸ Andrzej K. Paluch, *Mistrzowie antropologii społecznej. Rzecz o rozwoju teorii antropologicznej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990), 42-67.

⁹ Ibidem, 52.

¹⁰ Morgan, *Liga Ho-de'-no-sau-nee*, 305.

można zatem sądzić, iż miała ona służyć jedynie ozdobie, co jednak, jak wiemy, nie było prawdą – zwykle stanowiła nośnik złożonych sensów. Wiemy o tym między innymi dzięki jej późniejszym badaniom w rękodziele Indian północnoamerykańskich prowadzonych przez Franza Boasa i jego ucznia Alfreda Louisa Kroebera. Ten ostatni w swojej rozprawie doktorskiej z 1901 roku napisanej pod kierunkiem Boasa stwierdzał, że na przykład dekoracje na wyrobach ze skóry Indian Arapaho zamieszkujących wielkie równiny Ameryki Północnej pomimo swojej dekoracyjności były nośnikami znaczeń:

Ten tak silnie zaznaczony dekoracyjny charakter sztuki Arapahów łączy się równocześnie z tendencją symboliczną i przedstawieniową, rozwiniętą w stopniu, który na pierwszy rzut oka wydawać się może zupełnie nieoczekiwany człowiekowi cywilizowanemu. Kilka figur o pokrewnym znaczeniu może być nałożonych na jeden przedmiot i tworzyć w ten sposób coś, co przypomina obraz zawierający określoną kompozycję. Kiedy dziesięć czy 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 doświadczenia czy mity¹¹.

Kroeber konkludował, że „Sztuka Arapahów jest więc równocześnie przedstawieniowa, znacząca i dekoracyjna”¹². Morgan jednak nie poświęcił swojej pracy Arapahom, lecz Irokezom, stąd możemy mieć wątpliwości, czy uprawnione jest zestawienie ich ornamentyki. Porównanie świata rzeczy, w tym także ich dekoracji, wytwarzanych przez różne plemiona indiańskie zamieszkujące wielkie równiny Ameryki Północnej pozwala stwierdzić, iż takie zestawianie ma sens. Wiele plemion wyrabiało w niemal identyczny sposób przedmioty codziennego użytku, podobnie też je zdobiło. Budowało i dekorowało prawie tak samo swoje czółna z drewna jodły i kory brzoźowej. Uderzające jest również podobieństwo w konstrukcji i układzie długich domów, o szkieletach wznoszonych z drewna i pokrywanych płacami kory brzoźowej, które pojawiały się na przykład w rejonie Wielkich Jezior już w XVI stuleciu – między innymi identyczne kanoe i domy wytwarzali Huronowie. Mają także podobną ornamentykę.

Morgan uzupełniał swoje opisy rysunkami, które dodatkowo zamieszczał w celu zilustrowania wyglądu poszczególnych artefaktów. Na przykład opisywał mokasyny indiańskie, zachwycając się ich pięknem i zwracając uwagę na dekoracyjne wzory z kółców jeżozwierza. Przy tym sugerował, że ich tworzenie mogło być aktem o charakterze religijnym ze względu na użyte narzędzia, którymi były wytwarzane z kości jelenia igły, składane „z religijnym namaszczeniem w kopcach”¹³. Nie dowiadujemy się jednak, co to za kopce i czy określenie „religijne namaszczenie” należy traktować dosłownie. U Indian Arapaho na przykład geometryczny wizerunek żaby umieszczony na mokasynach miał w isticie magiczny sposób zapewnić właścicielowi jej skoczność. To stanowiło logiczny powód jego umieszczenia na nich, o czym wiemy z opisów Kroebera.

W swojej książce o Irokezach Morgan wiele uwagi poświęcił tańcom. Zgodnie z opowieściami Indian miały one stanowić dar Wielkiego Ducha, który chciał sprawić im przyjemność, ale także wskazać najwłaściwszy sposób odprawiania rytuałów religij-

¹¹ Alfred L. Kroeber, „Wyjaśnienie przyczyn i genezy”, w idem, *Istota kultury*, tłum. Piotr Sztompka (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 30-31.

¹² Ibidem, 31.

¹³ Morgan, *Liga Ho-de'-no-sau-nee*, 281.

nych. Taniec był przezeń traktowany jako forma okazywania mu czci i wykonywano go tylko w czasie świąt. To wszystko pozwala postrzegać go jako świadectwo sztuki o boskim pochodzeniu. Czytając monografię napisaną przez Morgana, można zauważyć, iż nie zwracał on uwagi na wiele kwestii, których wagę antropolodzy dostrzegli później. Jedną z nich stanowił mit. W znacznym stopniu wynikało to zapewne z faktu, iż antropologia kulturowa dopiero się kształtowała i w związku z tym nie miała wypracowanych metod prowadzenia badań terenowych, jak również ustalonych metod opisu i analiz badanych kultur. Dodajmy także, że badania w terenie zostały zapoczątkowane właśnie przez Morgana. Antropologię bowiem postrzegano w tym czasie jako naukę o charakterze przede wszystkim teoretycznym. Przykładem może być sposób jej praktykowania przez Edwarda B. Tylora, studiującego w zaciszu swojego gabinetu dzienniki okrętowe, wspomnienia podróżników i misjonarzy itd. To, że podłoże pracy badawczej Morgana stanowiła jego pasja, a nie przygotowanie akademickie, jest z dzisiejszej perspektywy w jego książce bardzo widoczne. Na przykład nie pojawia się w niej słowo „mit”, któremu już w pierwszej połowie XIX wieku wielkie znaczenie nadał między innymi Friedrich Schelling, a później pisali o nim Tylor czy Douglas Frazer. Morgan, opisując świat wyobraźni Indian, stwierdzał, że jego świadectwem były legendy, opowieści i fantastyczne baśnie przekazywane z pokolenia na pokolenie. Dzisiaj zapewne potraktowalibyśmy je jako opowieści mityczne. Morgan przytaczał między innymi opowieści indiańskie o bohaterach, którymi były „przerażliwe latające głowy, śmigające w powietrzu węże paraliżujące spojrzeniem, olbrzymi komar, który jęzorem przecinał ciała swych ofiar i w mgnieniu oka wysysał ich krew”¹⁴. Podobne stwory występowały na przykład w mitycznych opowieściach Melanezyjczyków z Wysp Trobrianda, które cytował Bronisław Malinowski w swoich pracach. Między innymi dzięki niemu wiemy, że mit i wsparta na nim wyobraźnia stanowiły podwalinę pierwotnych konceptualizacji rzeczywistości. One także tworzyły ideową podstawę sztuki nazywanej pierwotną.

Monografia Morgana, podobnie jak jego pionierskie badania prowadzone w terenie, bardzo silnie podziałała na kolejne, drugie pokolenie antropologów, którzy między innymi dzięki niej mogli sobie uświadomić, iż zasadniczy element ich działalności winny stanowić właśnie badania terenowe. Trzeba jednak podkreślić, iż jednym z powodów napisania opracowania na temat kultury Irokezów stało się zauroczenie Morgana indiańską kulturą artystyczną.

Antropologia sztuki Franza Boasa

Głośna książka Franza Boasa *Primitive Art* wydana w 1927 roku, traktowana często jako pierwsze dzieło o charakterze akademickim poświęcone sztuce pierwotnej, nie była jednak pierwszą pracą na ten temat¹⁵. Poprzedzały ją teksty Boasa stanowiące efekt jego własnych badań, drukowane na ogół w pismach antropologicznych. Jego monografia to *summa* wcześniejszych obserwacji i refleksji. Trzeba również raz jeszcze wspomnieć o doktoracie Kroebera, opublikowanym w 1901 roku, pierwszej pracy doktorskiej w dziedzinie antropologii kulturowej, jaką napisano na terenie Stanów

¹⁴ Ibidem, 159.

¹⁵ Franz Boas, *Primitive Art* (New York: Dove Publications, 1927), 19.

Zjednoczonych, i jest niezwykle znaczące, iż dotyczyła ona właśnie sztuki. Można przypomnieć, że wcześniejszą od książki Boasa publikacją poświęconą sztuce pierwotnej była wydana w 1919 roku krótka rozprawa berlińskiego krytyka i historyka sztuki Carla Einsteina o sztuce afrykańskiej¹⁶. Autor skupił się w niej na analizie formalnego języka rzeźby afrykańskiej, zwłaszcza na podkreślaniu różnic między nią a rzeźbą europejską – interesujące, iż główny punkt odniesienia w jego analizie stanowił kubizm. W dziele tym można wskazać wyraźne echa sposobu analizowania dzieła sztuki wypracowane przez rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda i Aloisa Riegla. Jednym z zasadniczych założeń Einsteina było również twierdzenie – *nota bene* zapożyczone od Riegla – że w sztuce nie ma upadku, zmienia się tylko wola twórcza.

Pojęcie woli twórczej stało się także podstawą analiz sztuki plemiennej prowadzonych przez Boasa. Wprowadził je do teorii i historii sztuki właśnie Riegl, który jednak nigdy go nie zdefiniował. Przypomnijmy, że łączył on wolę twórczą z postępowaniem, postrzegając ją również jako rodzaj popędu¹⁷. Wiedeński historyk sztuki wychodził z założenia, iż poprawne zrozumienie dzieła sztuki jest możliwe dzięki włączeniu go w ciąg rozwoju formy artystycznej, która miałaby rozwijać się nieprzerwanie od czasów najdawniejszych. Rozwój, niekiedy identyfikowany z postępowaniem, o którym miałyby świadczyć zmiany stylistyczne, zdaniem Riegla stanowił zasadę sztuki. Postrzegany w relacji do natury miał przebiegać jednokierunkowo: od ujęć izolujących formy poszczególnych przedmiotów ku ujęciom łączącym coraz wyraźniej przedmioty z otaczającą je przestrzenią, co w oczywisty sposób można odnosić zasadniczo do malarstwa. Darwinowska w istocie teza Riegla o logicznym rozwoju sztuki kojarzonym z postępowaniem była przedmiotem rozlicznych ocen krytycznych. Podobnie oceniano jego założenie o woli twórczej. Przypomnijmy, że jego *Kunstwollen* odbierano jako wyraz, któremu w rzeczywistości nic nie odpowiadało i postrzegano jako świadectwo myślenia animistycznego.

W tym miejscu wróćmy do książki Einsteina. Ekspozowana przezeń teza o woli twórczej w czysto formalistycznej analizie rzeźby afrykańskiej jest o tyle dyskusyjna, iż berliński krytyk sztuki nie miał możliwości zaobserwowania jakichkolwiek świadectw jej ewolucji. Stanowi to stały problem związany ze sztuką pierwotną – jej badacze na ogół nie byli w stanie niczego stwierdzić o rozwoju jej stylu. Skupienie się na analizie stylistycznej, a więc czystej wizualności, to jednak dominujący sposób traktowania sztuki pierwotnej jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku¹⁸. Na wizualności skupiał się też Morgan. Ona w znacznym stopniu zajmowała również Boasa, który przywoływał na początku swojej monografii właśnie koncepcję woli twórczej

¹⁶ Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: Verlag Der Weissen Bücher, 1915). Książkę przetłumaczoną na język francuski wydano w Paryżu w 1922 roku. W obu wydaniach oprócz tekstu zamieszczono w niej 119 ilustracji; część z nich zawierała jednak błędne atrybucje, ponieważ przedstawiała dzieła, które powstały nie w Afryce, lecz na wyspach Oceanii. Pełny tekst książki przetłumaczony na język angielski po raz pierwszy opublikowano w 2003 roku (Carl Einstein, „African Sculpture”, w *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, red. Jack Flam, Miriam Deutch (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2003), 77-91). Por. analizę książki Einsteina: Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy*, 36-38.

¹⁷ Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970), 22 i nast.

¹⁸ Przykładem może być książka Douglasa Frazera, *Primitive Art* (London: Doubleday and Company, 1962). Por. wydanie polskie: Douglas Frazer, *Sztuka prymitywna*, tłum. Michał Żułkoś-Rozmaryn (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976).

Riegla. To ona, powtarzał za wiedeńskim historykiem sztuki, stanowi esencję dzieła artystycznego¹⁹. Boas był jednak świadom istnienia napięć między formą a treścią, z czym nieustannie zmagają się badacze sztuki i w związku z tym odwoływał się nie tylko do teorii sztuki Riegla, lecz także przywoływał między innymi założenia Wilhelma Wundta, według którego sztuka miałaby się sytuować w pozycji pośrednika między językiem a mitem²⁰.

Zagadnienia związane z warstwą formalną sztuki społeczności rdzennych zamieszkujących różne rejony świata miały, zdaniem Boasa, charakter uniwersalny. Antropolog na przykład twierdził, iż w twórczości wszystkich ludów można zaobserwować identyczne cechy formalne²¹. Jedną z nich stanowiło eksponowanie symetrii. Za podobny fenomen Boas uważał rozpowszechnienie się kompozycji horyzontalnej, natomiast rzadko według niego stosowano kompozycję o układzie wertykalnym. Inną osobliwością było posługiwanie się linią prostą, która nie występuje w świecie natury. Za uniwersalną cechę sztuki badacz uznawał również repetycję związaną z rytmicznością. Podobnie uniwersalną jakością stanowiło według niego piękno.

Boas zauważał, że nawet najbiedniejsze plemiona poświęcały wiele swojej energii na kreację dzieł (*works of beauty*), które dawały im przyjemność estetyczną²². Odczuwali ją zawsze wszyscy przedstawiciele rodzaju ludzkiego, niezależnie od tego, jak bardzo ideały piękna były zróżnicowane. Jego potrzeba miała być jednym ze źródeł sztuki pierwotnej, a świadectwa jej zaspokajania Boas widział między innymi w pieśniach rdzennych mieszkańców Syberii, tańcach Afrykanów, pantomimach Indian kalifornijskich, kamiennych rzeźbach Nowozelandczyków, rzeźbionych reliefach Melanezyjczyków, rzeźbie Tlingitów z Alaski itd. Antropolog uważał, że sztuka w swoich różnych postaciach przemawiała do ludzi pierwotnych w sposób, który nie różnił się od tego doświadczanego przez Europejczyków w momencie, kiedy słuchali pieśni, podziwiali balet czy zachwycali się dziełami malarskimi, rzeźbiarskimi lub ornamentyką²³.

Na tle ówczesnej kultywacji wizualności w badaniach sztuki niezwykle ważne wydaje się stwierdzenie Boasa, iż warunkiem konstytutywnym dzieła jako dzieła sztuki jest to, że zawsze stanowi ono nośnik sensu – niezależnie od tego, czy to dzieło plastyczne o charakterze ornamentalnym bądź przedstawieniowym, czy też to taniec, muzyka lub poezja. Antropolog zachwycał się na przykład ornamentami, obecnymi w sztuce wielu plemion żyjących w różnych częściach świata, które były nośnikami niejednokrotnie nader złożonych znaczeń. Dowodził, iż dekoracja nie służyła jedynie delektowaniu się w sensie estetycznym, lecz stanowiła świadectwo myślenia pojęciowego i dlatego można w niej było rozpoznać wiele elementów o charakterze narracyjnym. Były nimi na przykład przedstawienia lecących pszczoł lub motyli, wijących się meandrycznie węży czy pospolitej trawy w sawannie itd. Boas pisał, że czasami ornamentyka miała charakter wręcz impresjonistyczny, o czym świadczyły dekoracje na skórzanych mokaszynach niektórych indiańskich plemion nomadzkich: trójkąty przedstawiały góry, trójkąty równoboczne – szeregi namiotów, a umieszczone w nich czerwone kropki oznaczały ogniska.

¹⁹ Boas, *Primitive Art*, 11.

²⁰ Ibidem, 13.

²¹ Ibidem, 63.

²² Ibidem, 9.

²³ Ibidem.

Większą część swojej książki, jak już wspomniano, Boas poświęcił stylistyce różnych świadectw sztuki pierwotnej. W jego analizach pozycję dominującą zajmowały uwagi dotyczące sztuki Indian Kwakiutl zamieszkujących Kolumbię Brytyjską, których kulturę zdołał poznać najlepiej i którym poświęcił większość swoich publikacji. Nie jest zatem przypadkiem, że to ich dorobek artystyczny stanowił główny punkt odniesienia w rozważaniach Boasa, mających najczęściej charakter komparatystyki stylistycznej. Antropolog na przykład zestawiał ze sobą pochodzące z różnych części świata ornamentalne wyobrażenia ptaków, ssaków, gadów, owadów i ryb, porównując szczegółowo rozwiązania formalne. Konfrontował sposoby potraktowania ogona i płetwy grzbietowej wieloryba czy ujęcia dziobów orła bądź jastrzębia w przedstawieniach pochodzących z odmiennych kultur. Przedmiotem jego analiz były tatuaże i wzory malowane na ludzkim ciele, a także ozdoby na totemach indiańskich i przedmiotach codziennego użytku, takich jak naczynia gliniane i narzędzia. Przykład tych ostatnich stanowiły między innymi maczugi Kwakiutłów wytwarzane z kości wieloryba i rzeźbione w drewnie pałki Tlingitów z Alaski, wykorzystywane podczas połowów do zabijania fok i halibutów. Pałki najczęściej przybierały postać wieloryba zabójcy, co służyło „przekonaniu” zabijanych zwierząt, iż oprawcami nie są Tlingici, lecz właśnie wieloryby.

Boas na jednej płaszczyźnie sytuował ornamentykę i rzeźby pochodzące z Beninu i Kamerunu, sztukę afrykańskich Yorubów, Indian Pueblo zamieszkujących południowo-zachodnie części Stanów Zjednoczonych, Tlingitów z Alaski, sztukę stanowiącą świadectwo kultur Ameryki prekolumbijskiej czy ludów zamieszkujących rejon Nowej Gwinei. Wszystko połączył określeniem *primitive art*, a jego generalizujące uwagi miały na celu – podkreślmy raz jeszcze – określenie uniwersalnych praw sztuki jako takiej. Uważał, iż sztuka prymitywna, jak ją nazywał, wyrastała z dwóch źródeł. Jednym był rozwój form warunkowany wolą twórczą, co stanowiło oczywiste świadectwo wpływu teorii sztuki Riegla. Drugim źródłem była potrzeba ekspresji emocji i myśli, z którą Boas łączył potrzebę przyjemności wynikającej z obcowania z formą artystyczną – możemy ją określić jako potrzebę piękna. Zwracał przy tym uwagę – tu przypominają się refleksje Kanta z jego trzeciej krytyki poświęcone temu samemu zagadnieniu – że podobny rodzaj przyjemności dostarczały także formy niebędące wytworem człowieka i które z tego właśnie powodu nie mogły być brane pod uwagę jako dzieła sztuki. Rozkosz estetyczna, której one pozwalały doświadczyć, nie różniła się jednak od tej doświadczanej dzięki kontemplacji wizualnej czy też akustycznej dzieł sztuki (wizualnych lub muzycznych)²⁴. Przyjemność artystyczna – którą zapewne należy traktować jako synonim określenia „przyjemność estetyczna” – zdaniem antropologa stanowiła przede wszystkim efekt reakcji umysłu na formę. Antropolog pisał również o wirtuozerii technicznej i o przezwyciężaniu trudności technicznych jako kolejnym źródle wspomnianej przyjemności.

Boas za podstawę egzystencji dzieła sztuki, obecną w sztuce na całym świecie, uważał formę. Rozpatrywał ją jako fundamentalną cechę sztuki. Według niego określały ją uniwersalne właściwości, takie jak rytm, symetria, harmonia, nacisk na horyzontalizm i odpowiednie proporcje, które razem stawały się wyrazem piękna. Antropolog zwracał przy tym uwagę, że pomimo dekoracyjnego charakteru forma była zawsze nośnikiem znaczeń i bywało, że nie miały one nic wspólnego z jej pięknem.

²⁴ Ibidem, 349.

Związek między nią a określoną ideą – czyli zakodowanym w dziele sensem – skutkował ekspresjonistycznym charakterem dzieła sztuki, niezależnie od jego fizycznej postaci. W konkluzji swojej książki Boas stwierdzał, iż pragnienie ekspresji artystycznej jest uniwersalne, ponieważ występuje we wszystkich społecznościach ludzkich i wiąże się z pragnieniem piękna. Na końcu dodawał, że piękno i *sacrum* są tym samym.

Aby Warburg i antropologia obrazu

W czasie trwającej blisko rok podróży na południowy zachód Stanów Zjednoczonych w latach 1895-1896 Aby Warburg zetknął się ze światem, który traktował jako przedmiot badań interesujący go przede wszystkim z punktu widzenia historii sztuki. Celem jego podróży do stanów Kolorado, Arizona i Nowy Meksyk było poznanie wyobrażeń węża w społeczeństwie pierwotnym, reprezentowanym przez Indian Pueblo. To miało mu pomóc w zrozumieniu funkcjonowania takich obrazów w kulturach antyku i renesansu florenckiego. Ich przykłady widział w przedstawieniach antycznych Menad tańczących z żywymi węzami, następnie w ukazaniu Asklepiosa, rzeźbie Grupa Laokoon, a także w scenie kuszenia z biblijnej Księgi Rodzaju. Warburga intrygowała rotacja obrazów i motywów, które, jak zakładał, w nieco tylko zmodyfikowanych postaciach uobecniały się w różnych epokach i kulturach. Ponadto intrygowało go znalezienie odpowiedzi na pytanie: „W jakim stopniu owa pogańska wizja świata, która przetrwała u Indian Pueblo, dostarcza nam miary ewolucji od pierwotnych pogan, przez pogaństwo starożytności klasycznej, aż do człowieka nowoczesnego”²⁵. To pytanie, będące jednym z zasadniczych powodów podróży Warburga do stanów Arizona, Kolorado i Nowy Meksyk, w istocie świadczy o jego *stricte* ewolucjonistycznym spojrzeniu na sztukę.

Jego uwagi na temat świata Indian, które zawarł w tekście napisanym w 1927 roku – a więc w roku, kiedy Boas wydał książkę *Primitive Art* – będącym syntezą wykładu poświęconego rytuałom plemienia Hopi, wygłoszonego w klinice psychiatrycznej w Kreuzlingen 21 kwietnia 1923 roku, są jednym z pierwszych przykładów spojrzenia na kulturę Indian jednocześnie badacza obrazów i antropologa kultury. Jako historyk sztuki badający przedstawienia stanowiące ekspresję wyobraźni usiłował je łączyć z całością kultury, co było działaniem niewątpliwie wyjątkowym i do dzisiaj niezwykle inspirującym. Trzeba przypomnieć, iż Warburg przed wyprawą na południowy zachód Stanów Zjednoczonych starannie się do niej przygotowywał – między innymi studiował w nowojorskim Smithsonian Institution prace etnologów poświęcone kulturom indiańskim, a później, już po wyprawie do Arizony i Nowego Meksyku, w latach 1924-1925, korespondował z Franzem Boasem, co rzuca interesujące światło na dialog między historią sztuki a antropologią kulturową prowadzony na początku XX wieku, kiedy obie dyscypliny dopiero się kształtowały²⁶. Staranne przygotowania nie uchroniły jednak hamburskiego uczonego przed powierzchownością w oglądzie indiańskiej rzeczywisto-

²⁵ Aby Warburg, „Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej”, *Konteksty* 2-3 (2011): 41-42.

²⁶ Benedetta Cestelli Guidi, „Aby Warburg i Franz Boas. Dwa listy z Archiwów Warburgowskich. Korespondencja między Franzem Boasem a Aby'm Warburgiem (1924-25)”, *Konteksty* 2-3 (2011): 82-86.

ści i założeniami dzisiaj dyskusyjnymi. Krytycznie pisał o nich między innymi David Freedberg, który również przestrzegał, iż słynny wykład wygłoszony w klinice psychiatrycznej w Kreuzlingen i oparty na nim tekst winny być dzwonkiem alarmowym „dla wszystkich, którzy chcieliby od rzekomo prymitywnych kultur [...] pobierać lekcje o kulturze nowoczesnej, czy nawet jej korzeniach”²⁷.

Warburg już na początku swojego tekstu zwracał uwagę na zamieranie świata Hopi, traktując go jednocześnie jako świadectwo pierwotnego pogańskiego społeczeństwa²⁸. Wskazywał na dominujące w nim zjawisko animizmu stanowiące podstawę egzystencji Indian, czyli „zabobon” towarzyszący „tutaj życiu codziennemu”, polegający na religijnym kulcie zjawisk przyrodniczych – zwierząt i roślin. Pisał: „Indianie przypisują im duszę czynną i co do których wierzą, że mogą na nie wpływać przede wszystkim za pośrednictwem tańców masek”²⁹. Taniec okazywał się czymś niezwykle istotnym w życiu Hopi. Według Warburga był on „wyzwalającym doświadczeniem nieograniczonej możliwości związków między człowiekiem i otaczającym światem”³⁰. Czynnikiem skłaniającym Indian do szczególnych relacji z otaczającym światem natury, czynnikiem religiotwórczym, uwarunkowanym charakterem miejsca, był brak wody. „Susza uczy odprawiać czary i modły” – konkludował Warburg³¹. Analizując ceramikę indiańską, której wytwarzanie stanowiło zajęcie kobiet³², podkreślał wymowę dekorującej ją ornamentyki. Dominowała w niej symbolika akwaticzna, a jednym z najczęściej stosowanych elementów było ornamentalnie i tym samym dekoracyjnie potraktowane przedstawienie węża – według Warburga miał być on postrzegany przez Indian jednocześnie jako ucieleśnienie irracjonalnej siły zwierzęcej oraz zagadkowy i przerażający demon.

W ocenie hamburskiego uczonego najskrajniejszą postać animizmu reprezentowały tańce masek, sławne tańce kachina – będące na przełomie XIX i XX wieku ciekawostką przyciągającą turystów do wiosek Indian Pueblo. Za największą atrakcję, oprócz wspomnianych tańców, uchodził taniec Węża, odbywany z jadowitymi grzechotnikami trzymanymi w ustach, którego Warburgowi nie było dane obejrzeć. Znał go jedynie z fotografii i opisów świadków, co jednak nie przeszkodziło mu w uczynieniu go najważniejszym motywem swojego sławnego tekstu z 1927 roku. Tak pisał w nim o indiańskich przedstawieniach węża:

Na dnach współczesnych naczyń wąż ten przedstawiany jest tak, jak na prehistorycznych naczyniach znalezionych przez Fewkesa: zwinięty spiralnie i z głową pokrytą piórami. Brzegi tych naczyń ozdobione są czterema nachodzącymi na siebie wypustkami o układzie schodkowym, przedstawiającymi małe postaci zwierząt. Z prac na temat misteriów indiańskich wiemy, że zwierzęta te – na przykład żaba czy pajak – reprezentują strony świata i że takie naczynia stawiane są przed fetyszami w *kiwa* – miejscu modlitwy usytuowanym pod ziemią. W *kiwa* wąż jako symbol błyskawicy znajduje się zatem w centrum kultu³³.

²⁷ David Freedberg, „Maska Warburga. Studium z zakresu idolatrii”, *Konteksty* 2-3 (2011): 70.

²⁸ Warburg, „Obrazy z terytorium”, 41.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Boas, *Primitive art*, 19.

³³ Warburg, „Obrazy z terytorium”, 43.

Warburg stwierdzał na podstawie analizy formalnej ornamentyki indiańskiej, iż na przykład wizerunki zwierząt umieszczane na ceramice, mające formę na poły abstrakcyjnych i jednocześnie bardzo dekoracyjnych form, są rodzajem figur heraldycznych. Takie przedstawienia traktował jako hieroglify, czyli coś, co nie tylko się ogląda, ale także czyta. Pisał: „Mamy tu do czynienia ze stadiem pośrednim między obrazem realistycznym a czystym znakiem, między obrazem zwierciadlanym i pismem”³⁴. Zdaniem Warburga tego rodzaju ornamentalne wizerunki miałyby pozwolić zrozumieć, w jaki sposób podobny rodzaj patrzenia i myślenia mógł prowadzić do powstania symbolicznego pisma obrazkowego. W jego założeniu owe hieroglificzne formy stanowiły manifestację obrazów pojmowanych jako imaginacja. Podobną demonstrację widział także w tańcach. Postrzegał je jako reaktywacje obrazów, które były wyobrażeniami materializującymi się na wiele różnych sposobów. Tańce jednocześnie stanowiły formę wcielenia się – sławne rytuały kachina właśnie dzięki włożeniu przez tancerzy masek i strojów pozwalały na wcielenie się w żyjące w rzeczywistości pozazmysłowej istoty. Tancerz dzięki temu przestawał być istotą śmiertelną i przeobrażał się w kachina, co pozwalało mu na pośredniczenie między światem ludzi a światem pozazmysłowym – i tym samym na przedłożenie Stwórcy, nazywanym przez Indian Taiowa³⁵, błagań o życiodajny deszcz. Warburg tak interpretował funkcję kulturową tańców kachina:

Tańce masek, które zrazu wydają się świętecznym kontrapunktem dla ich codziennego życia, w rzeczywistości należy postrzegać jako praktyki magiczne, odprawiane w celu zapewnienia społeczności pożywienia. Taniec masek, który przywykliśmy uważać za czystą zabawę, jest zatem ze swej natury czynnością poważną, można rzec wojennym działaniem w walce o istnienie³⁶.

Hamburski badacz obrazów poruszał w swoim tekście nie tylko kwestie dotyczące tańca i ornamentyki na ceramice, lecz pisał też o samych lalkach kachina i domach indiańskich. Indianie Hopi powodowani względami religijnymi wznosili je na szczytach górskich płaskowyżów, by być bliżej chmur – postrzegając je jako nośniki życiodajnego deszczu – i zarazem istot nadprzyrodzonych, mogących spowodować jego opady. Warburg interpretował domy jako obrazy indiańskiego kosmosu. Hopi budowali je w formie prostopadłościennych brył układanych warstwowo jedna na drugiej, z wejściami na płaskich dachach, na które należało wejść po drabinie i następnie również po niej zejść do wnętrza. Domy okazywały się strukturami symbolicznymi wpisanymi w indiańską kosmologię. W mitach indiańskich była mowa o tym, iż pierwsi ludzie – po kolejnych katastrofach niszczących świat powodowanych przez Stwórcę – wyłaniali się po drabinach z podziemnych *kiv*, okrągłych sal ze stale palącym się ogniskiem, będących również modelami wyobrażanego przez Indian wszechświata. Były też nimi domy. Drabiny w ujęciu Warburga stanowiły reprezentację schodów, a te uchodziły według niego za panamerykański, a być może uniwersalny symbol kosmosu.

W podobny sposób opisywał fenomen lalek kachina, których nie można traktować jak typowych lalek, ponieważ nie służyły one zabawie. Trudno jednak znaleźć słowo, które by właściwiej określały ich funkcję i charakter, co dowodzi ograniczeń przy pró-

³⁴ Ibidem, 42.

³⁵ Frank Waters, *Book of the Hopi* (London-New York: Penguin Books, 1963), 3-12.

³⁶ Warburg, „Obrazy z terytorium”, 44.

bach przekładania treści wytworzonych w jednej kulturze do drugiej. Lalki kachina były obrazami istot nadprzyrodzonych, w które wcielali się tancerze przywdziewający stroje i maski na czas wspomnianych wcześniej tańców. Istot kachina istniało około 350, w związku z czym lalki – z braku lepszego określenia pozostaniemy przy tym – służyły edukacji młodych Hopi. Stanowiły pomoc w nauce rozpoznawania poszczególnych istot i ich tańców. Lalki, jak zauważał Warburg, przechowywano na ścianach w domach indiańskich w sposób podobny, jak czynili to europejscy chłopcy ze świętymi obrazami w swoich domach.

Hamburski uczony postrzegał kulturę artystyczną Hopi jako manifestacje obrazów pojmowanych jako wyobrażenia ujęte w zwarty system, który był ściśle powiązany ze wszystkimi pozostałymi elementami indiańskiej rzeczywistości. Tymi manifestacjami okazywały się maski i stroje kachina, podobnie jak obrazy kachina w formie lalek, ornamentyka na ceramice, a także piętrowe domostwa z charakterystycznymi drabinami. Dodajmy do tego również podziemne *kivy* ze ścianami dekorowanymi freskami – o czym uczony nie pisał – w których odbywały się najważniejsze obrzędy Hopi. Wszystko to stanowiło świadectwa indiańskiej kosmologii i zarazem religijności, jak również kultury artystycznej, która służyła walce o przetrwanie. Warburg, jak już wspomniano, nie widział tańca Węża, który był głównym motywem jego sławnego wykładu w klinice psychiatrycznej w Kreuzlingen, a później jego tekstu o motywie węża w sztuce Indian Pueblo, który dzisiaj uchodzi za fundament mitu Warburga i jednocześnie podstawę współczesnej *Bildwissenschaft*. Jego założenie, iż uniwersalne w swej wymowie obrazy krążą w świecie jako engramy ludzkiej wyobraźni, jest niezwykle pociągające, ale także rodzi wiele wątpliwości, na co zwrócił uwagę przywołany wcześniej David Freedberg. Zastanawiał się on, co może łączyć jadowite grzechotniki z wyobrażeń Indian Pueblo z węzami występującymi w przedstawieniach Meduzy, Laokoona, Asklepiosa czy w starotestamentowym opisie kuszenia pierwszych ludzi. Indianie traktowali grzechotniki jako posłańców niosących prośby o deszcz do istot nadprzyrodzonych, a nie jako demony zła, za jakie z kolei uchodziły węże antyczne czy wąż starotestamentowy, których obrazy funkcjonowały w zupełnie odrębnych przestrzeniach znaczeń, stanowiących wytwór odmiennych uwarunkowań geograficznych, cywilizacyjnych, społecznych i kulturowych.

Do tych wątpliwości Freedberga dodajmy jeszcze jedną. Warburg w pewnym fragmencie swojego tekstu powoływał się na niezwykle popularny w jego pokoleniu *Pięcioksiąg Sokolego Oka* Jamesa F. Coopera, traktując to znane dzieło literackie jako wiarygodne źródło wiedzy o Indianach. Wiemy też, że w młodości namiętnie czytał powieści Karola Maya. Czy w takim razie opowieść hamburskiego badacza obrazów o sztuce Indian Hopi winniśmy traktować w podobny sposób, jak zwykło się traktować powieści Karola Maya? Czy również podobnie należy postrzegać relacje pozostałych przywoływanych w niniejszych uwagach badaczy? Karol May nigdy nie był na opisywanym przez siebie Dzikim Zachodzie, natomiast teksty badaczy terenowych są potwierdzeniem ich bezpośredniego kontaktu z opisywaną rzeczywistością. Stanowią także świadectwo ich emocji, charakteru, wiedzy, ukształtowania kulturowego, wrażliwości na to, co odmierne i nade wszystko ich wyobraźni, co dzisiaj jest oczywistą prawdą dla badaczy kultury. Jej świadomość winni mieć także badacze sztuki pierwotnej reprezentujący specjalności inne niż antropologia kultury – na przykład historycy i teoretycy sztuki.

Sztuka w ujęciu Ruth Benedict

Przywołując znaną książkę Ruth Benedict *Wzory kultury*, wydaną po raz pierwszy w 1934 roku, która uchodzi za klasyczną lekturę na studiach określanych jako kulturowe, skupimy się jedynie na zamieszczonej w niej części poświęconej Indianom Pueblo. Badaczka oświadczała, iż są oni „jednym z najbardziej znanych ludów pierwotnych w cywilizacji zachodniej”³⁷. To przeciwstawienie ludów pierwotnych cywilizacji zachodniej staje się zastanawiające zwłaszcza w momencie, kiedy w opisach społeczności indiańskich autorka używa kategorii, które wcześniej Fryderyk Nietzsche zastosował do opisu tragedii greckiej, takich jak apollińskość i dionizyjskość. Benedict stwierdzała, iż Indianie Pueblo są apollińczykami w odróżnieniu na przykład od Indian Kwakiutl czy Dobu, których kwalifikowała jako dionizyjczyków³⁸. Przypomnijmy, że Warburg w swoim tekście przypisywał Indianom Pueblo charakter dionizyjski. Można w tym momencie zauważyć, że Indianie nie znali pisma i nie czytali tekstu Nietzschego, podobnie jak nie znali tragedii greckiej, zostali jednak zaocznie i arbitralnie wpisani w zachodni system kategoryzacji, bardzo odległy od świata, w którym żyli. Pomimo wpisywania rzeczywistości Indian w ramy wyobrażeń białego człowieka książka Benedict stanowi dzisiaj cenne świadectwo ich kultury, w tym także – co nas interesuje przede wszystkim – ich sztuki. Tej ostatniej badaczka nie poświęciła wiele uwagi. Jej praca jest bowiem próbą opisanego kształtowania osobowości społecznej Indian przez kulturę. Antropolożka skupiała się w związku z tym na opisie idealnego Indianina Pueblo, postrzegając go jako zgeneralizowany typ społeczny, zapominając przy tym, iż Indianie byli jednak zróżnicowani ze względu na płeć, wiek czy status społeczny wynikający ze stanu rodzinnego, majątkowego czy ról pełnionych w życiu obrzędowym. Te ograniczenia w opisie świata Indian, jakie znajdujemy we *Wzorach kultury*, powodują, że należy do niego podchodzić z dużą ostrożnością.

Benedict, próbując całościowo ująć życie Pueblo, stwierdzała, iż rzecz dla nich najważniejszą stanowiły rytuały, których celem było wywołanie opadów deszczu. Ich uwagę całkowicie w związku z tym pochłaniało życie obrzędowe, w nim natomiast najistotniejsze były tańce. Badaczka pisała: „Chyba żaden lud w Ameryce Północnej nie poświęca tak wiele czasu na tańce jak Indianie Pueblo z południowego zachodu”³⁹. Indianie z największą atencją traktowali taniec masek – będący wcześniej obiektem zainteresowania Warburga – w czasie którego mężczyźni przywdziewali maski i stroje istot kachina, co oznaczało wcielenie się śmiertelników w „ciała” istot nadprzyrodzonych. Taniec w ocenie Benedict, podobnie jak poezja rytualna, której przykłady zamieściła w książce, miał na celu wymuszenie na siłach natury opadów deszczu przez monotonne powtarzanie⁴⁰. Przez ten rytuał zmierzano do całkowitego utożsamienia się z naturą, której niezbywalną część stanowiły istoty nadprzyrodzone. Badaczka jednocześnie podkreślała doskonałe zjednoczenie się tancerzy, którzy dzięki temu wzmagali skuteczność obrzędu. Opisywała również taniec Węża z jadowitymi grzechotnikami, traktowanymi jako posłańcy do Stwórcy świata⁴¹. Oznaką skuteczności rytuału i tym

³⁷ Ruth Benedict, *Wzory kultury*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 1999), 122.

³⁸ Ibidem, 143-144.

³⁹ Ibidem, 156.

⁴⁰ Ibidem, 157.

⁴¹ Ibidem, 158-159.

samym potwierdzeniem jego mocy był zawsze deszcz. W tańcach indiańskich jednak nie zawsze chodziło o wymuszenie na naturze opadów. Badaczka pisała: „Niekiedy taniec ma na celu wydobyć z ziemi kielków kukurydzy, kiedy indziej tańczący uderzeniami stóp wzywają zwierzyne, by ją upolować, czasami zaś przynaglają białe kumulusy gromadzące się na niebie w pustynne popołudnie”⁴².

Można w tym momencie skonstatować, iż Pueblo musieli być doskonałymi tancerzami, ponieważ jakkolwiek błąd musiał uchodzić za czyn świętokradczy. Nie można było powtórzyć sekwencji bądź całego tańca, ponieważ pomyłka, którą na przykład było zgubienie rytmu przez tancerza, mogła spowodować obrazę istot nadprzyrodzonych i tym samym brak deszczu, co w oczywisty sposób zagrażało przetrwaniu Indian. Tego rodzaju uwarunkowania skutkowały zatem usilnym i wiernym trzymaniem się ustalonych od dawna wzorów, co, jak można założyć, dotyczyć musiało nie tylko tańca, lecz również pozostałych świadectw indiańskiej kultury artystycznej, całkowicie podporządkowanej rytualizmowi. To pozwala zakładać, że kultura artystyczna Indian Pueblo nie mogła się zmieniać i dlatego można w niej widzieć przykład długiego trwania. Wiemy, iż pueblo Acoma w Stanie Nowy Meksyk, nazywane przez Indian Niebiańskim Miastem, i pueblo Oraibi w Second Mesa w stanie Arizona są na terenie Ameryki Północnej najstarszymi nieprzerwanie zamieszkałymi siedzibami ludzkimi. Oba pueblo powstały co najmniej siedemset lat temu, jednak zakłada się, że kultury ich mieszkańców są znacznie starsze – przyjmuje się bowiem, że stanowią kontynuację dawnej kultury Indian Anasazi⁴³.

Taniec pozwalał także na zsynchronizowanie się mieszkańców wioski w czysto fizycznym sensie i tym samym na poczucie bycia razem. W skrajnie trudnych warunkach stanów Arizona czy Nowy Meksyk tego rodzaju doświadczenie było niezwykle cenne. Na marginesie zwróćmy uwagę, że jest ono kultywowane we wszelkich zorganizowanych armiach świata, czego świadectwo można widzieć w uporczywym kształtowaniu w młodych żołnierzach umiejętności wspólnego maszerowania – zwykle z tupotem butów i pieśnią na ustach. Maszerujący żołnierze doskonale się synchronizują, podczas marszu bowiem ich serca, płuca i gardła pracują w jednym rytmie i tego rodzaju synchronia powoduje poczucie jedności. Zjednoczony w ten sposób pluton zamienia się w przysłowiową zaciśniętą pięść, co również wyjaśnia, dlaczego wojsko nigdy nie wypuszcza jednocześnie wszystkich żołnierzy z plutonu na przepustkę. Ta przypowieść, kiedy próbujemy ją jednak powiązać ze światem sztuki, pozwala na konkluzję, iż sztuka, oprócz ról, o których pisała Benedict, pełniła także funkcję integrującą, umożliwiając doświadczenie bycia razem w sposób jak najbardziej dosłowny. To utwierdza nas w przeświadczeniu o życiowej roli sztuki, która jako niezbywalny element życia rytualnego wraz z religią stanowiła najważniejszy składnik w życiu Indian Pueblo.

Uwagi końcowe

Spróbujmy dokonać podsumowania naszych uwag, odpowiadając na pytanie, czego dowiedzieliśmy się o sztuce pierwotnej z omawianych tu prac badaczy terenowych.

⁴² Ibidem, 157.

⁴³ Stephen Plog, *Ancient Peoples of the American Southwest* (London-New York: Thames and Hudson, 2016).

Na przykład tego, że sztuka pierwotna była powiązana z myśleniem religijnym i stanowiła świadectwo określonego przez wierzenia sposobu konceptualizowania rzeczywistości, co wydaje się rzeczą znaną i przywołane publikacje tylko naszą wiedzę w tym względzie potwierdzają. Sztukę pierwotną w ujęciu autorów analizowanych tu tekstów postrzegano jako świadectwo długiego trwania, a wzięwszy pod uwagę jej religijny charakter, możemy wnosić, iż jakakolwiek innowacyjność i tym samym jej „rozwój” nie mogły się zdarzyć. Koniecznością i tym samym najwyższą wartością było przestrzeganie norm ustalonych przez Wielkiego Ducha lub Stwórcę i w związku z tym jakiegokolwiek zmiany, a więc próby odstępstwa od ustalonych norm musiały być traktowane jako świętokradztwo. Przypomnijmy, że Franz Boas upatrywał źródła sztuki pierwotnej w wewnętrznej konieczności, której manifestacją miały być potrzeby ekspresji i doświadczania piękna jako objawienia *sacrum*.

Sztuka, w tym momencie skupmy się na tańcu, mogła stanowić formę wcielenia się w istoty nadprzyrodzone – o czym pisali Warburg i Benedict – dzięki czemu człowiek na pewien czas stawał się częścią wieczności. To poczucie bycia jej elementem mogło stanowić stałe doświadczenie Indian Pueblo, ponieważ w ich języku nie istniał ani czas przeszły, ani przyszły. Taniec był aktywnością, której poświęcali najwięcej uwagi, co pozwala na stwierdzenie, iż to sztuka miała jeden z największych udziałów w ukształtowaniu ich kultury. Pozwalając na komunikowanie się ze światem nadprzyrodzonym, stanowił on czynność o znaczeniu życiowym – jak zauważyli Warburg i Benedict. Był formą walki o życie. Podobnie należy oceniać pieśni śpiewane w czasie obrzędów i towarzyszącą im muzykę, poezję rytualną, a także ornamentykę na ubiorach, mokasynach, glinianych naczyniach czy narzędziach. Taniec pełnił także funkcję integrującą, co pozwalało na intensywniejsze i w założeniu Indian skuteczniejsze oddziaływanie na rzeczywistość pojmowaną jako jednoczesność tego, co realne i tego, co nadprzyrodzone.

Przytoczone w niniejszych uwagach relacje badaczy terenowych o sztuce pierwotnej rodzą również wiele wątpliwości. Pierwsza zawiera się w pytaniu, w jakim stopniu jesteśmy w stanie ją poznać, przy czym oczywiście nie chodzi tu o poznanie jej formy, lecz zakodowanego w niej sensu. To problem, przed którym od dawna stoją badacze kultury, a także, jak się okazuje, badacze sztuki pierwotnej. Przywołane w tym artykule opisy światów Indian w jakimś stopniu niewątpliwie pozwalają go odkodować. Wiemy jednak, że na przykład Hopi do dzisiaj strzegą największych tajemnic związanych z lalkami kachina. Wiemy też, że próby przekładu treści wypracowanych w kulturach pierwotnych na treści wypracowane w świecie Zachodu od dawna budzą wątpliwości. Zdaniem Gernota Böhme kultury niezdominowane przez czynnik techniczny, a więc przede wszystkim kultury tradycyjne, nie są przekładalne do innych kultur⁴⁴. Natomiast kultura nowoczesna, nazywana cywilizacją techniczną, niejednokrotnie nie jest traktowana jako kultura i dlatego odmawia się jej tego miana, czego świadectwa znajdujemy na przykład w filozofii kultury Gernota Böhme czy Martina Heideggera. Właściwość cywilizacji technicznej stanowi to, iż może ona w niezmienionej formie przeniknąć do każdej innej kultury, zwykle jednak doprowadzając ją do destrukcji. Nauka i technika nie wymagają przekładu, ponieważ stanowią materialną część świata człowieka, czyli to, co nazywa się cywilizacją. Dowodzi tego chociażby świat Indian, którzy przejęli z zachodniej cywilizacji głównie to, co techniczne.

⁴⁴ Gernot Böhme, *Antropologia filozoficzna*, tłum. Paweł Domański (Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN, 1998), 248-249.

Powyższe wątpliwości rodzą także pytanie o zasadność tezy o uniwersalizmie sztuki, które prowadzi z kolei do zwrócenia uwagi na problem globalizmu nauk o sztuce, na przykład historii sztuki – mającej swoje źródła w „założycielskim” dziele Giorgio Vasariego i za sprawą Winckelmanna przeobrażonej w dyscyplinę akademicką, funkcjonującą głównie w Europie i Ameryce Północnej⁴⁵. Nasuwa się tu również pytanie o model historii i teorii sztuki. Zwróćmy uwagę, że na przykład w różnego rodzaju zbiorach tekstów poświęconych teorii sztuki zwykle znajdujemy przedruki prac autorów pochodzących z Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, głównie z Niemiec, Francji, Włoch, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. To pokazuje, że dyskurs nauk o sztuce ma swoje centra i peryferie, poza którymi istnieją przestrzenie, gdzie on nie występuje. Wątpliwości pojawiają się także w związku z metodami historii i teorii sztuki: czy i w jakim stopniu mogą być one użyteczne – jako reprezentacje dyskursu wytworzonego we wspomnianym wyżej centrum – w badaniach sztuki nazywanej pierwotną? I na końcu wypada zadać pytania bardziej szczegółowe: jak głęboko badacz sztuki winien wkraczać w pole antropologii kultury i czy może on – ze swoim bagażem historyka sztuki wykształconego na kanonie sztuki, którą tworzy głównie sztuka zachodnioeuropejska – zajmować się antropologią sztuki, będącą domeną antropologów kultury? Odpowiedzi nie wydają się oczywiste.

Na zakończenie pozostaje stwierdzić, że zawarte w niniejszym artykule uwagi mogą stanowić początek inspirującej myślenie o sztuce podróży do świata kultur pierwotnych. Jeśli przyjmiemy w niej perspektywę oglądu wyznaczaną przez teorię lub historię sztuki, to wtedy warto wziąć pod uwagę wyżej opisane wątpliwości. Wczytując się w teksty badaczy terenowych piszących o rzeczywistości społeczności rdzennych, dowiemy się zapewne – jest to jeden z wątków stale obecnych w klasycznych pracach antropologicznych – iż na ogół miała ona charakter całościowy. W związku z czym nie zdołamy w niej dostrzec tak charakterystycznego dla cywilizacji technicznej rozłamu między człowiekiem a rzeczywistością natury, między poezją a filozofią, słowem śpiewanym i słowem „recytowanym”. Dowiemy się, że w niej religia, magia, mit, sztuka w różnych przejawach – kultywowane w niezmiennej postaci przez setki, a być może tysiące lat – a także praca codzienna tworzyły jednorodną całość. Nasze rozrzewnienie zapewne jednak szybko zniknie w momencie, kiedy znajdziemy się w Oraibi na płaskowyżu Second Mesa w pustynnej Arizonie i zobaczymy, że pueblo, które w 1896 roku wywarło wielkie wrażenie na Warburgu i przyjeżdżających tu turystach, gdzie żyło wtedy mniej więcej tysiąc Hopi, teraz jest ruiną zamieszkałą zaledwie przez siedmioro Indian. Dzisiejsze Oraibi stanowi wymowny dowód końca jednego ze światów „pierwotnych”. Ich nieocenionym świadectwem stają się dzisiaj prace reprezentantów pierwszego pokolenia badaczy terenowych, które mogą okazać się interesującym polem analiz z perspektywy akademików zajmujących się na przykład teorią lub historią sztuki.

Bibliografia

Benedict, Ruth. *Wzory kultury*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 1999.

⁴⁵ James Elkins, „Art History as a Global Discipline”, w *Is Art History Global?*, red. James Elkins (New York-London: Routledge, 2007), 3-23.

- Boas, Franz. *Primitive Art*. New York: Dove Publications, 1927.
- Böhme, Gernot. *Antropologia filozoficzna*. Tłum. Paweł Domański. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN, 1998.
- Cestelli Guidi, Benedetta. „Aby Warburg i Franz Boas. Dwa listy z Archiwów Warburgowskich. Korespondencja między Franzem Boasem a Aby'm Warburgiem (1924-25)”. *Konteksty* 2-3 (2011): 82-86.
- Clifford, James. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*. Tłum. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Sznajderman. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts-London, England: The MIT Press, 1998.
- Einstein, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag Der Weissen Bücher, 1915.
- Einstein, Carl. „African Sculpture”. W *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, red. Jack Flam, Miriam Deutch, 77-91. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2003.
- Elkins, James. „Art History as a Global Discipline”. W *Is Art History Global?*, red. James Elkins, 3-23. New York-London: Routledge 2007.
- Frazer, Douglas. *Primitive Art*. London: Doubleday and Company, 1962.
- Frazer, Douglas. *Sztuka prymitywna*. Tłum. Michał Żułkoś-Rozmaryn. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- Freedberg, David. „Maska Warburga. Studium z zakresu idolatrii”. *Konteksty* 2-3 (2011): 70-81.
- Habermas, Jürgen. *Teoria działania komunikacyjnego*. T. 2, *Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*. Tłum. Andrzej M. Kaniowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Kisielewski, Andrzej. *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2011.
- Kroeber, Alfred L. „Wyjaśnienie przyczyn i genezy”. W idem, *Istota kultury*. Tłum. Piotr Sztompka, 30-47. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Malraux, André. *Głowa z obsydianu*. Tłum. Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Morgan, Lewis H. *Liga Ho-de'-no-sau-nee, czyli Irokezów*. Tłum. Bartosz Hlebowicz. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2011.
- Paluch, Andrzej K. *Mistrzowie antropologii społecznej. Rzecz o rozwoju teorii antropologicznej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Piwocki, Ksawery. *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Plog, Stephen. *Ancient Peoples of the American Southwest*. London-New York: Thames and Hudson, 2016.
- Rubin, William, red. *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art, 1994 (1984).
- Schreiber, Hanna. *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswojanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Warburg, Aby. „Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej”. *Konteksty* 2-3 (2011): 41-54.
- Waters, Frank. *Book of the Hopi*. London-New York: Penguin Books, 1963.

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

Winckelmann, Johann J. „Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł”. W *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700-1870*, wyb. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, 162-178. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.

Summary

FOUR VIEWS OF “PRIMORDIALITY”. REMARKS ON THE ANTHROPOLOGY OF ART BY LEWIS H. MORGAN, FRANZ BOAS, ABY WARBURG AND RUTH F. BENEDICT

These remarks are intended as to recall testimonies of the contact of people of the West with art called primordial or primitive in its natural cultural environment. The goal is here also to “refresh” thinking about art, as well as to look at the ways of recognition of primordial art at the turn of the twentieth century, the representation of which are the classic texts by the field researchers referred to in the title of these remarks. The selection of the texts is not accidental here, because they are connected primarily by the thread of the art of Indigenous communities of North America.

Key words: *primordial art, avant-garde art, theory of art, history of art, anthropology of art, cultural studies*

