

**Opposite nr 1**

**MNIEJSZOŚCI NARODOWE I ETNICZNE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1945 ROKU. "DLA CIEBIE CHCĘ BYĆ BIAŁA"**



### **ANNA MARKOWSKA / Etnograficzny zwrot w sztuce polskiej?**

Niedawne ukazanie się *Powrotu realnego* Hala Fostera w języku polskim z pewnością przyczyni się do przypomnienia jego koncepcji zwrotu etnograficznego 1. W rozdziale *Artysta jako etnograf* Foster zasugerował, iż w ambitnej sztuce lewicowej nastąpił zwrot z pozycji artysty jako producenta 2 na inny model: artysty jako etnografa. Według niego paradygmat artysty jako producenta powstał w wyjątkowym splocie przekonań wysokiego modernizmu o wadze artystycznej innowacji, socjalistycznej rewolucji i przemian technologicznych i nie jest dziś tak adekwatny w opisie rzeczywistości, jaki był wcześniej. Profesor z Princeton uważał także, że w nowym paradygmacie artysty jako etnografa przedmiotem kontestacji pozostają niezmiennie mieszczańsko-kapitalistyczne instytucje sztuki (muzeum, akademia, rynek i media) wraz z ich definicjami sztuki, artysty, tożsamości i wspólnoty - formułami mającymi tendencję do wykluczeń. Zmiana paradygmatu związana jest natomiast z przejściem od definiowania podmiotu w stosunkach ekonomicznych do definiowania go w kategoriach tożsamości kulturowej.

Koncepcja Fostera jest jedną z wielu, jakie pojawiły się, by opisać sztukę po modernizmie. Warto przypomnieć, że poprzedzały ją dyskusje artystów, z których część, zwracając uwagę na kontekst dzieła sztuki, odwoływała się również do antropologii kulturowej, często terminologicznie traktowanej wymiennie z etnografią. Joseph Kosuth w *(Notes) on an "Anthropologized" Art* 3 powołuje się np. na autorytet brytyjskiej antropolożki Mary Douglas (1921-2007) oraz francuskiego antropologa Claude'a Lévi-Straussa (1908-2009), by wyłożyć swoją koncepcję wiarygodności (*believability*) sztuki, opartej na kontekście kulturowym. Wedle Kosutha sztuka, która pozbyła się wsparcia medium malarstwa i rzeźby, pozostaje sztuką dzięki artystom, którzy określają warunki gry w sztukę, a sam kontekst sztuki ramuje dzieło na tyle wystarczająco, by je uwiarygodnić, iż nie trzeba już malować obrazów czy robić rzeźb. "Zacząłem zdawać



sobie sprawę, że w kwestii sztuki najważniejsze jest zbadanie jej kontekstu" - napisał artysta w innym miejscu <sup>4</sup>. Choć pomiędzy antropologizującą sztuką wedle Kosutha, a etnograficzną wedle Fostera dałoby się wytyczyć wiele punktów zbieżnych, w tym przede wszystkim wspólny rodowód (*minimal art*), to nie da się pominąć różnic - zainteresowania Fostera ogniskują się bowiem wokół "innego" ujmowanego często w kategoriach psychoanalizy, natomiast Kosuth preferuje sztukę skupioną na badaniu jej lingwistycznej natury, więc zwrot w sztuce "antropologizującej" określiłby raczej jako lingwistyczny. Tytuł jednej z jego wystaw *Non-Antropomorphic Art* jest symptomatyczny, jeśli chodzi o zainteresowanie podmiotem, a raczej jego brak. Kosuth nie interesował się tożsamością ani też produkowaniem dzieł w świecie pełnym przedmiotów i towarów. Chodziło mu o takie wytwarzanie dzieła, w którym akcent położony byłby na znaczeniu. Wówczas "rola artysty może być postrzegana jako nieodrodnie polityczna, gdyż nasza społeczna rzeczywistość jest zapośredniczona przez nasze kulturowe przeświadczenia" <sup>5</sup>. Daleki zatem od anachronicznego modelu artysty jako producenta, Kosuth zwrot antropologiczny rozumie - jak się wydaje - w sposób najbardziej zbliżony do tych jego aspektów w terminologii Fostera, które dotyczą krytyki instytucjonalnej oraz instytucjonalnego kodowania sztuki. Zarówno bowiem *Mining the Museum* (1992) Freda Wilsona, jak i *Aren't they lovely* (1992) Andrei Fraser można uznać za prace badające językowe i kontekstowe uwarunkowania. W *Mining the Museum* artysta spełnił się przecież w roli etnografa afroamerykańskich społeczności, badającego represyjny charakter narracji muzeologicznych, natomiast w *Aren't They Lovely* Fraser stała się badaczem legatu Thérèse Bonney (1894-1978), absolwentki Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, dla tamtejszego muzeum sztuki i jego przekształcenia ze zbioru przedmiotów należącego do kobiety z wyższej klasy średniej w kolekcję o znaczeniu uniwersalnym poprzez klasyfikację i sublimację, co zmieniło jej znaczenie.

W Polsce za przykłady muzealnych interwencji może służyć praca zrealizowana dla Muzeum Narodowego w Poznaniu (i tam ocenzurowana) *I dom, i muzeum* (1999) Zofii Kulik, w której artystka demaskowała uniwersalistyczną wizję świata, realizowaną przez muzeum jako "opartą na wykluczaniu różnic o charakterze płciowym, rasowym czy narodowym" <sup>6</sup>; wystawa *Palimpsest Muzeum* (2004) w Muzeum Historii Miasta Łodzi (kurator Aneta Szyłak), pomyślana raczej jako miejsce ambiwalencji i nostalgii niż represji oraz projekt *Przewodnik* zrealizowany w Muzeum Narodowym w Krakowie (2005-2007) pary kuratorskiej Ewa Tatar/Dominik Kuryłek, w którym pojawiło się (tak zresztą jak w poprzedniej wystawie) "zawirusowanie" zalecanych oficjalnie narracji ekspozycyjnych. Jeśli chodzi natomiast o podobieństwa pomiędzy dwoma modelami sztuki z paradygmatami artysty jako producenta i etnografa wyartykułowanymi przez Fostera, to choć jeden z nich określony jest jako stary, a drugi jako aktualny, to łączy je

oba m.in. przekonanie, iż miejsce zmian artystycznych (niesłusznie zresztą utożsamiane z miejscem przemian politycznych, co idealizuje artystów związanych z rewolucją) jest zawsze gdzie indziej, w polu "innego": w przypadku pierwszego paradygmatu - ze społecznym "innym", z proletariatem, w przypadku drugiego zaś - z kulturowym "innym", z ciemnym postkolonialnym czy podwładnym.

Kim byłby ów "inny" w polskiej ciągle dość zhomogenizowanej rzeczywistości? Czy byłaby to na przykład figura psychodelicznego Górnosłazaka (grupa Oneiron), czy może postać Ewy Partum w feministycznych akcjach, określonych przez Łukasza Rondudę "walką o własną godność" Z lub wirtualny użytkownik "instrumentów ksenologicznych" Krzysztofa Wodiczki dla tych, którzy doświadczają alienacji? Pamiętać musimy przy takich wyliczankach, iż założenie istnienia pola "innego" wiąże się wedle Fostera z przekonaniem istnienia jakiegoś punktu, w którym dominująca kultura zostanie zmieniona lub przynajmniej jej sens ulegnie subwersji (*détournement*) oraz z założeniem, iż o ile dany artysta będzie postrzegany jak "inny", to niejako automatycznie zdobędzie dostęp do zmiany. Niebezpieczeństwa, jakie się wówczas pojawiają - związane z ideologicznym protekcjonalizmem (którego nie należy mylić z niegodnością mówienia w imieniu innych) - związane są z założeniem istnienia rozdziału w tożsamości pomiędzy autorem i wytwórcą lub artystą i "innym", a także w nazbyt dużym utożsamieniu się, by przezwyciężyć ten rozdział, twierdzi Foster. Co więcej, sytuowanie podmiotu jako zewnętrznego i "innego" (*outside-other*), jako będącego w transcendentalnej opozycji, może uniemożliwiać politykę „tu i teraz”. Natomiast nadmierna identyfikacja z "innym" (charakterystyczna notabene dla lewicy - w jej narracjach inny zbyt łatwo staje się ofiarą zamkniętą w kręgu cierpienia, której *eo ipso* nie należy obciążać winą) może ponadto jeszcze bardziej go wyalienować, dlatego kwestia dystansu jest u etnografa tak ważna. Z kolei prawica cierpi na inny grzech - zbyt dużego dystansu i zupełnego braku utożsamienia, co skutkuje budowaniem wspólnoty na strachu i zagrożeniu.

XIX-wieczne narracje historii-jako-rozwoju i cywilizacji-jako-hierarchii ciągle oddziałują na historię sztuki i psychoanalizę (z koncepcjami prymitywu, pre-historii, stanu przed-edypalnego, dzikości oraz neurozy i podświadomości). Dlatego wedle Fostera istnieje problem polityki tego *outside-other*, "zewnętrznego innego", "innego"-outsidera, gdyż w dzisiejszej globalnej ekonomii czysta zewnętrzność jest po prostu niemożliwa. Co więcej, idealizacja "innego" często kończy się uprzywilejowaniem jakiejś grupy jako nowego podmiotu historii. W rezultacie często mamy do czynienia z maskaradą, gdzie empatyczny intelektualista wykorzystuje modę na traumatyczne zwierzenia albo pseudo-etnograficzne raporty, będące w istocie reportażami z rynku sztuki. Zamiast eksploracji pojawia się tworzenie "innego" w neoprymitywistycznej masce, stabilizującej stereotypy i kulturowy autorytet artysty. Dlatego nie należy zapominać o niebezpieczeństwach i



zagrożeniach związanych ze zwrotem etnograficznym: protekcyjność na przykład, która powoduje, że Fosterowi nie podoba się zanadto *Project Unité* Clegga & Guttmana (artyści zbyt łatwo i przez to prostacko wymyślili samoreprezentację mieszkańców bloku Le Corbusiera w Firminy - głównie imigrantów, namawiając ich na dostarczenie taśm z muzyką, które miały służyć do wspólnej zabawy).

Do pogardliwej w istocie protekcyjności Foster dorzuca brak dystansu do samych siebie (artyści nie problematyzują swojej roli etnografów, traktując ją z całą powagą - taka sama uwaga spotka zresztą Hansa Haacke, który nie kwestionuje autorytetu socjologii, choć akurat stawia wnikliwe pytania). Zauważmy przy okazji *pro domo sua*: nikt tak wnikliwie nie interpretował działań Althamera w akcji *Bródno 2000*, w której artysta namówił mieszkańców do takiego zapalania i gaszenia świateł widocznych na długiej elewacji budynku, by powstał napis "2000"; a może Foster daje nam narzędzia do zapytania, jak wyglądała autoreprezentacja mieszkańców warszawskiego bloku? Czyż nie było to w istocie działanie pozostawiające znacznie mniejszy margines wolności wyboru niż w projekcie francuskim, a nakłaniające do aktywności dokładnie pod dyktando artysty (gaszenie i zapalanie w oknach świateł), który nie kwestionował swej autoratywnej roli jako choreografa-dyrygenta? Przypomnijmy, że akcja Clegga & Guttmana jest o siedem lat wcześniejsza, co sugeruje także, iż projekt Althamera tylko w metodologii ramowania i sprzeciwu wobec unifikacyjnego modelu uniwersalistycznego (petryfikującego, jak twierdzi Piotr Piotrowski, hierarchię centrum-peryferie i akcentującego raczej kwestię wtórności) można uznać za ważki 8.

A jednak etnograficzny zwrot - pomimo wszystkich niebezpieczeństw - wydaje się arcyważny i niesie ze sobą status awangardowości, gdyż po pierwsze antropologia - jako nauka o inności - wraz z psychoanalizą, jest dzisiaj *lingua franca* zarówno praktyki artystycznej, jak i dyskursu krytycznego (z takim postawieniem sprawy, jak pamiętamy, nie zgodziłby się Kosuth ze względu na uprzywilejowanie psychoanalizy). Po drugie, jak pisze Foster, antropologia zajmuje się kulturą i to właśnie owo poszerzone pole odwołań jest domeną postmodernistycznej teorii i praktyki. Po trzecie, antropologia jest rozpatrywana kontekstualnie, co stanowi oczywistość także na polu sztuki. Po czwarte, antropologia mediuje i ma autorytet rozstrzygający pomiędzy różnymi dyscyplinami. Po piąte, prawdziwie atrakcyjna jest też auto-krytyka samej dyscypliny, ponieważ uplasowanie w samym centrum obietnicy głębokiej refleksji etnografa powoduje, iż romantyczne podejście do innego uprawiać można jedynie na marginesie.

Zwrot etnograficzny, jak podkreślał Foster, został przygotowany przez sztukę *minimal*, poprzez jej zaangażowanie w poszukiwania materialnych (dosłownych) podstaw medium, w przestrzenne i cielesne uwarunkowania percepcji. Dzięki temu sztuka nie mogła być już dłużej opisywana z perspektywy fenomenologicznej czy z

konkretnej przestrzeni (tzn. pracowni, galerii czy muzeum), ale została zobaczona w dyskursywnej sieci różnych praktyk i instytucji oraz innych subiektywnych podmiotów i wspólnot; zaczęła być ujmowana jako temat społeczny definiowany w języku (to określenie spodobałoby się Kosuthowi) i oznaczony przez różnicę (ekonomiczną, etniczną, seksualną itd.). Wszystko to zbiegło się - jak podkreśla Foster - z ponownym odkryciem Antonio Gramsci'ego czy Louisa Althussera, użyciem teorii Lacana czy Foucault, rozwojem postkolonialnego dyskursu dzięki Edwardowi Saidowi, Gaytari Spivakowi, Homi Bhabhie. Wedle Fostera zmieniło to ulokowanie sztuki - od powierzchni medium do przestrzeni muzeum, od ram instytucjonalnych do sieci dyskursywnych i do punktu, gdy wielu artystów zaczęło czuć takie uwarunkowania, jak pragnienie czy choroba, AIDS lub bezdomność jako miejsce sztuki. Wraz z metaforą miejsca pojawiła się też metafora mapowania - od kartograficznych i geologicznych operacji Roberta Smithsona po socjologiczne mapowanie Eda Ruschy, Douglasa Hueblera czy Dana Grahama.

W polskiej rzeczywistości może należałoby się zastanowić w tym kontekście nad np. twórczością Andrzeja Lachowicza czy Zofii Rydet. Tu wszakże również pojawia się niebezpieczeństwo - sporządzanie map związane jest bowiem niekiedy także z pewną arogancją, wyabstrahowaniem przedmiotu swoich studiów, potwierdzaniem autorytetu tego, kto rysuje diagram, a nie jego kontestowaniem i wzmaganiem dialogu oraz wymiany. Co więcej, mapowanie i analizowanie jest często zamawiane przez instytucje, stając się jako działanie *site-specific* wewnątrz instytucji - ku niechęci Fostera - importowaniem krytyki jako pokazu tolerancji, a ponadto wewnętrzną grą, po której instytucja zamiast stawać się bardziej otwarta i publiczna, staje się niestety coraz bardziej hermetyczna i narcystyczna. Inny typ niebezpieczeństwa pojawia się przy działaniu na zewnątrz instytucji z lokalną społecznością. Często zdarza się, że projekt zbacza z właściwej drogi, gdyż zamiast współpracy pojawia się automodelowanie, konstytuowanie tożsamości (*self-fashioning*), a zamiast zniesienia centralnego akcentu z artysty jako kulturowego autorytetu pojawia się przeróbka "innego" w neoprymytywistyczną przebierankę (czy takich słów nie można by odnieść do akcji *Złoty chłopek* 2009 Althamera lub jego znacznie wcześniejszej, powstałej po podróży do Afryki *Postaci stojącej* 1991, wykonanej z traw, słomy, skór i jelit zwierzęcych?). Oczywiście - pisze Foster - nie zawsze tak się dzieje, często artystom udaje się nawiązać współpracę, odkryć zmarginalizowane i przyciszone historie, przywrócić utracone przestrzenie kulturowe i zaproponować historyczną kontr-pamięć (*counter-memories*).

Niemniej zawsze przy pozycjonowaniu się artysty jako etnografa pozostanie - jak podkreśla Foster - kwestia, czy artysta zakłada, czy kwestionuje swój autorytet oraz czy unika, czy raczej rozwija krytykę instytucjonalną. Niekiedy rola artystów jest bardzo ambiwalentna: z jednej strony tworzą ambitne projekty publiczne, włączające różnorodną

publiczność, z drugiej strony takie projekty mogą być użyte jako sondaż *public relations* użyteczny dla korporacji i agencji, wspierających projekty (to chyba przypadek Artura Żmijewskiego, którego polityczny oportunizm rzucił się w oczy Kenowi Johnsonowi z "New York Timesa"; krytyk zauważył, iż artysta nie problematyzuje własnej roli wybrańca, awangardysty-globtrotera, uczestnika międzynarodowych festiwali sztuki 9 - czyż więc nie jest wędrownym artystą-etnografem, o którym dość cierpko pisał Foster?). Niekiedy z kolei, jak z żalem podkreśla Foster, strategie *site-mapping* i sytuacjonistycznego *détournement* służą po prostu turystyce i promocji kulturalno-politycznej. Jakże często dyrektor-kurator staje się gwiazdą, projekt artystyczny zmienia się w spektakl o kapitale kulturowym. Dlatego autor woli raczej parodiowanie prymitywizmu, odwrócenie etnograficznych ról czy mistyfikacje - strategie które przeszkadzają kulturze dominującej, operującej schematami i stereotypami oraz stabilnymi granicami autorytetu.

Strategie te chronią ponadto artystę przed kulturową arogancją i protekcjonalizmem. Tutaj wyróżnić należy figurę *trickstera* czyli mistyfikatora, oszusta, który żartuje, odwraca role etnograficzne, parodiuje stereotypy, kpiąc przy okazji z "humanistycznych reanimacji i muzeologicznych zmartwychwstań". O ile zatem Żmijewski żartuje sobie jedynie z innych, siebie pozostawiając w stanie nienaruszalnego autorytetu, o tyle takim szachrajem-*tricksterem* pozostaje np. wspomniany przez Fostera James Luna niewahający się przed usytuowaniem siebie w muzealnej gablocie (performans *The Arifact Piece*) czy służący jako eksponat w akcji *Zrób sobie zdjęcie z prawdziwym Indianinem*. Żartownisem pozostaje też Jimmy Durham wykonujący "autentyczne" indiańskie fetysze. Co istotne, obaj artyści nie konserwują "prawdziwej" sztuki indiańskiej, ale działają, splatając sztukę współczesną z etniczną w formę hybrydalną (wcześniej oskarżaną o asymilacjonizm). Takie działania, charakteryzujące doświadczenie kolonializmu, można zrozumieć dzięki koncepcji transkulturacji używanej przez kubańskiego antropologa Fernando Ortiza 10.

W Polsce okresu PRL-u hybrydalne formy nowoczesności i ludowości uważano za zdenegerowanie i poszukiwano "autentycznej" sztuki ludowej, natomiast przedwojenne próby łączenia ludowości z modernizmem stały się niedawno wręcz przykładem problemu nacjonalizacji polskiego modernizmu 11. Taka hierarchizacja Fostera - parodystyczny mistyfikator przed poważnym twórcą dokonującym "reanimacji" i "muzeologicznego zmartwychwstania" - może tylko cieszyć; to przecież dokładnie odwrotna postawa powoduje, że w Polsce muzea nie są nastawione na debatę o współczesności, a artystom należącym do mniejszości kulturowych skutecznie wmówiono, że zajmować się mają malowaniem pisanek. Do polskiej sytuacji można też odnieść figurę "mistrza archiwizowania" "z ogromną zawodową arogancją". Co więcej, polski żartowniś,

uosobiony figurą Stańczyka - królewskiego błazna, w którego wcielał się sam mistrz Jan Matejko, ewokuje cierpienie i martyrologię (choć w pracy E. E. Cieślarów *Stańczyk* z 1977 r. zmienia się, jak pisał Piotr Piotrowski, w krytykę polskiej mentalności 12). W takie klimaty zaplątywał się nawet Zbigniew Libera, ale już Oskar Dawicki starannie pilnuje, by nie wyjść z roli naciągacza-oszusta (przechery), tak jak to jeszcze w l. 70. robił Paweł Freisler czy Andrzej Partum. To bardzo ożywcza rola w polskim świecie sztuki!

Foster podkreśla ponadto, że artysta jako etnograf pracuje raczej horyzontalnie niż wertykalnie - od jednej kwestii społecznej czy politycznej debaty do innej (gdy traktuje pożądanie i chorobę jako miejsce swojej pracy), a nie w diachronicznym zaangażowaniu w formy dyscypliny, dany rodzaj czy konkretne medium. Zwrot od wertykalnego do horyzontalnego opisywany jest ponadto jak zmiana w pojmowaniu obrazu jako okna na obraz jako tekst, od "naturalnego" paradygmatu obrazu jako zaramowanego pejzażu do "kulturowego" paradygmatu obrazu jako informacyjnej sieci. W nowym paradygmacie dokonał się ponadto zwrot od formalistycznego "kwalitetu" ku neoawangardowemu "interesowi" oraz od praktyk *medium-specific* do *discourse-specific*. Dobre dzieło etnograficzne powinno być ponadto paralaktyczne - zachowujące odpowiedni dystans, ramujący tak samego artystę, jak i "innego" w analitycznej refleksji.

W czasie pisania *Return of the Real* Foster wyśmiewał prymitywistyczną przebieranekę i postulował w związku z tym parodię, by uporać się z problemem romantyczno-erotycznych ciągów ku przeszłości. Pisana nieco później książka *Prosthetic Gods* zajmuje się prymitywizmem z jego fantazmatami i mrzonkami w sposób całkiem poważny, choć - jak przyznaje autor - także po to, by "z trudem wyjaśnić zagadkę naszego własnego pochodzenia" 13. A początki fantazji dotyczącej naszego rodowodu są nierozzerwalnie związane ze sztuką nowoczesną. Widać to dobrze już w *Olimpii* Maneta, gdzie fantazja o promiskuityzmie zestawiona została nie tylko z postacią tytułowej prostytutki, obsadzonej - o zgrozo - w temacie sztuki wysokiej, czyli aktu. Olimpiii towarzyszy bowiem czarna kobieta, jak chcą niektórzy badacze - wspomnienie Saartjie Baartman (1789-1816), Afrykanki przywiezionej z Kapsztadu do Europy jako niezwyklej okaz prymitywizmu (złożyła się na to steatopygia i wydłużone *labia*, tzw. hotentocki fartuszek, stąd nazwano ją zresztą Hotentocką Wenus; o jej roli w *Seen* 1990 autorstwa Renée Green pisał Foster wcześniej w *Powrocie realnego*). Trudno oczywiście udowodnić, że Manet odwołuje się akurat do Baartman (której zwłoki, notabene dzięki wstawiennictwu Nelsona Mandeli, zostały pochowane w Afryce Południowej niedługo po tym, jak przestały być eksponatem muzealnym w paryskim Musée de l'Homme).

Niemniej splot prymitywizmu, szukania "autentyczności", potwierdzania swojej władzy i mistrzostwa, a jednocześnie masochistyczna potrzeba poddania się nadmiernej

"czarnej" seksualności leżą u podstaw wielu kluczowych obrazów nowej sztuki - kamieni milowych modernizmu. Granica w binarnie skomponowanej opozycji szlachetnego dzikusa i dzikiego barbarzyńcy zostaje zatarta, a kulturowa inność przez długi czas konstruowana była w oparciu o czarną Afrykę, Oceanię i Morza Południowe. Metafora Freuda "czarny kontynent" - stworzony do określania kobiecej seksualności - jest w tym kontekście, jak zwraca uwagę Foster, produktem historycznego dyskursu inności.

Foster skupia się na podróżach Paula Gauguina i ambiwalencji jego rasowo-politycznych koncepcji, które legły u podłoża obrazów. Przypomina, iż Gauguin - jednocześnie peruwiański dzikus, który sześć lat spędził w Limie, i paryski dandys - przyjeżdża na Tahiti w kapeluszu wzorowanym na Buffalo Billu. Jego dzieła mają w sobie sadomasochistyczną niejednoznaczność, ich niekiedy analna erotyczność (sugestia *coitus a tergo* w obrazie *Manao Tupapau/Duch zmarłych czuwa* z 1892 r., znajdującym się dziś w Albright-Knox Art Gallery w Buffalo) i fascynacja prymitywem jest jednocześnie z jednej strony chęcią regresu, powrotu do tego, co pierwotne, a z drugiej potwierdzeniem dominacji, panowania nad tym, co niższe cywilizacyjnie. Podkreślenie wydatnych pośladków, jak skrupulatnie punktuje Foster, występuje też w innych obrazach modernistycznych mistrzów - u Matisse'a w *Błękitnym akcie (Wspomnienia z Biskry)* z 1907 r. (The Baltimore Museum of Art) oraz u Ernsta Ludwiga Kirchnera w *Dziewczynie z japońską parasolką* z 1909 r. (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). W obu przypadkach orientalne, egzotyczne wątki i kobieca nagość związane są z ukazywaniem kobiecej pasywności. Niewątpliwie wszakże Foster ocenia Gauguina w sposób mniej rasistowski i seksistowski, w dużej opozycji do feministycznych interpretacji, przede wszystkim Griseldy Pollock <sup>14</sup>, podkreślając raczej niejednoznaczności i zmienność pragnień.

Oscylację między szacunkiem i obrzydzeniem w stosunku do "prymitywu" widać też dobrze w *Demoiselles d'Avignon* Pabla Picassa, choć niewątpliwie w tym obrazie wyraźniejszy jest strach, odraza i wstręt, czy wręcz trauma kastracji, odzauroczenia - jak obserwowaliśmy to u Gauguina. W *Pannach z Avignon* nakładają się różne koncepcje inności - związanej z różnymi doświadczeniami artysty: od obejrzenia przez Picassa wystawy rzeźby iberyjskiej, eksponowanej w Luwrze na przełomie 1905 i 1906 r., poprzez retrospektywę Gauguina na Salonie Jesiennym w 1906 r., aż do odwiedzin w Musée d'Etnographie przy Trocadéro w 1907 r., na co nałożyły się oczywiście także wspomnienia z odwiedzin w barcelońskim lupanarze.

Foster uważa, iż zarówno praca Gauguina, jak i Picassa grzęźnie w ambiwalencji, jeśli chodzi o aspekty krytyczne: z jednej strony bowiem występuje wyraźna identyfikacja z prymitywem, z drugiej wszak inność przedstawiona jest problematycznie - jako ciemna, kobieca i perwersyjna. Tak czy inaczej występującej w tych dziełach separacji od



dominującej mieszczańskiej białej społeczności nie należy lekceważyć jako mało ważnej - podkreśla Foster. W Polsce egzotyczno-erotyczne wątki występują np. w *Nogach Aurelii Penton* (1972) Krzysztofa Zarębskiego, a ostatnio u Andrzeja Karmasza, wcielającego się brawurowo w różne tożsamości kulturowe.

Zapowiedzi zafascynowania prymitywem szukał Foster w obrazach XIX-wiecznych, wyrażających zachwyty nad egzotyką. Pojawia się w nich znany nam już splot sadyzmu z masochizmem oraz połączenie seksualnego i kolonialnego spojrzenia, w którym chodzi o potwierdzenie męskiego mistrzostwa, ale także sugestia utraty kontroli nad dominacją. To przypadek zarówno *Śmierci Sardanapala* Eugène Delacroix (1827, Luwr, Paryż), jak i *Zaklinacza węży* Jean-Léon Gérôme'a (ok. 1880, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts). Dla Fostera obraz Delacroix to fantazja na temat władzy absolutnej i nikczemnego poddaństwa, w której widz ma do wyboru albo identyfikować się z władzą asyryjskiego króla, albo cieszyć się z jego upadku. Egzotyzm odgrywa też dużą rolę w homoerotycznym obrazie Gérôme'a, ukazanym w arabskim kontekście. Mieszają się tu role kobiece i męskie, utożsamienie się z "innym" i jego pożądanie, a także role pasywne i aktywne. Tak jak wcześniej orientalizm, tak w modernizmie prymitywizm służył do destabilizowania tożsamości i roli dominującego męskiego podmiotu. Wcielanie się Karmasza w gejszę, wraz z grą na shamisenie i śpiewem, zawiera wszystkie elementy destabilizacyjne, o których wspominał Foster. Czy kontynuuje on modę na orientalizm, której tradycja sięga m.in. takich dzieł jak Franciszka Żmurko *Z rozkazu padyszacha* (1881, Muzeum Narodowe w Warszawie) czy Jana Matejki *Utopiona w Bosforze* (1876, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), wymagałoby to osobnego namysłu 15.

Na tym tle przypomnijmy krótko tekst Benjamin (do którego odnosił się Foster, pisząc esej o zwrocie etnograficznym), wygłoszony w Instytucie Badań nad Faszyzmem w Paryżu w 1934 roku. Benjamin uważał, że dzieło sztuki powinno być umieszczane w żywym kontekście społecznym. A ponieważ stosunki społeczne uwarunkowane są stosunkami produkcji, zapytać należy nie tylko o to, według Benjamin, jak ma się dane dzieło do stosunków produkcji w danej epoce - czy jest reakcyjne czy rewolucyjne, dążące do zmian - ale także, jak ma się twórczość do stosunków produkcji w danej epoce. Przy ocenie dzieła pomocna jest analiza techniki, czyli to, co produkty artystyczne uprzystępnia bezpośredniej społecznej analizie.

Ponieważ Benjamin poruszał się na polu literatury, podał tu przykład z tej właśnie dziedziny - wyodrębnionego przez Sergiusza Trietakowa (1892-1937) pisarza operatywnego, którego rola polegała na walce; nie jest on bowiem widzem, ale aktywnym uczestnikiem. Pobyt Trietakowa w kołchozie "Komunistyczna latarnia" uznać można za okres, który spełnia wymogi etnograficznej analizy; na jej podstawie przecież (m.in.

inspekcji czytelnicy) pisarz dokonał - jakbyśmy dzisiaj powiedzieli - "interwencji", zatroszczył się o radio, kino objazdowe, redakcję gazetki kołchozowej i jej rozpropagowanie (jakbyśmy dzisiaj powiedzieli: dokumentację wspomaganą *public relations*). Sam Benjamin tłumaczył wszakże, że czytelnicy uznać mogą niesłusznie działalność Trietiakowa - notabene ofiarę stalinowskiej czystki - za dziennikarską i propagandową, a nie artystyczną (pisarską), podkreślając iż zmiany wymaga przede wszystkim nasz sposób myślenia o formach i gatunkach literackich, a proces formalnych przeobrażeń zamazuje wyraźną granicę nie tylko pomiędzy gatunkami artystycznymi, ale również m.in. pomiędzy uczonego i popularyzatorem, czy autorem i czytelnikiem.

Dla Benjamina rola prasy - czyli środka masowego przekazu (dziś pewnie pisałyby o internecie) - jest w tych przeobrażeniach kluczowa. Postulat aktywizmu bowiem nie może kończyć się na wyrażaniu własnego światopoglądu, gdyż, jak pisał: "tendencja polityczna, choćby wydawała się nie wiadomo jak rewolucyjna, ma działanie kontrrewolucyjne dopóty, dopóki solidarność pisarza z proletariatem wynika z jego światopoglądu, a nie z jego pozycji wytwórcy" 16. W tej pozycji chodzi o miejsce inteligencji w procesie produkcji i dlatego samo "władztwo ducha" (logokracja) jest zdecydowanie niewystarczające, gdyż sprowadza się do przyjmowania przez artystę pozycji protektora lub ideologicznego mecenasa, a to właśnie - używając sformułowania Brechta - powinno ulec "przefunkcjonowaniu", ponieważ pożądane są raczej techniczne innowacje niż duchowe odrodzenie, a ponadto przerobienie widzów i czytelników na współpracowników.

Wracając natomiast do etnograficznego zwrotu, wielu badaczy wykracza poza zakres strategii artystycznych, na których skupił się Foster. Dla przykładu, taką strategią pozostaje chodzenie i reinterpretacja *walking artists* (m.in. Hamish Fulton) nie w odniesieniu do konceptualizmu, ale do praktyk związanych z etnografią. Ponadto w zakresie studiów wizualnych włącza się jeszcze refleksję nad "miejskim baletem", nie wyłączając zeń *cruisingu* (na ten m.in. aspekt zwracała uwagę biblioteka stworzona na *Ars Homo Erotica* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2010 r.), psychogeograficzne peregrynacje narkotyczne (będące rodzajem kontr-narracji, związanej z kontrkulturą, której patronem pozostaje Georges Bataille, a uprawianej przez lokalne społeczności, często ze zmarginalizowanych mniejszości kulturowych czy etnicznych).

Wiąże się z tym także rozwój badań nad miejskimi mitami i folklorem (*urban legends*) i tworzeniem mitów (*mythopoeia*), co akceptował Foster, omawiał jednak takie kolektywy jak składająca się z artystów, naukowców i nauczycieli grupa REPOhistory (znana z takich akcji jak chociażby *Queer Spaces* - działanie artystyczne polegające na oznaczaniu różowymi trójkątami miejsc spotkań gejów i lesbijek) czy "odzyskiwanie"

Nowego Jorku przez Edgara Heap of Birds, związanego z plemionami Czejenów i Arapaho. Najbardziej znanym polskim przykładem jest bodaj Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej Urban Legend w Poznaniu w 2009 r., podczas którego m.in. Paweł Leszkowicz oprowadzał po ważnych miejscach współczesnych legend. Ale z pewnością badanie miejskiego okultyzmu, czy np. miejskich biegów na orientację (*urban orienteering*) albo po prostu turystyki <sup>17</sup> było dość odległe od zainteresowań amerykańskiego badacza, gdyż nie wiązało się z podważaniem mainstreamowych przekonań. Przeciwnie wręcz: nawet wybór stolicy europejskiej kultury Foster uważał - co nie było komplementem - za dwuznaczną działalność publiczną, służącą turystyce i politycznej promocji. Ale już włączegostwo miejskiego *dérive* (czyli *driftera*) <sup>18</sup>, związane z koncepcjami Guy Deborda, łączy autor ze zwrotem sytuacjonistycznym, poprzedzającym chronologicznie zwrot etnograficzny.

W sztuce polskiej zwrot etnograficzny zaznaczył się częściowo w nurcie określanym jako sztuka krytyczna. Z pewnością bowiem - by użyć jednego z bardzo znanych przykładów - praca *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996) Libery może być interpretowana jako analiza polskiej kultury w czasach przemian po upadku komunizmu. Etnograficznie zorientowani na tożsamość miejską byli też Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński (wydawcy czasopisma "Raster") - ich radykalizm wiązał się z niechęcią do ciągle obecnego w przestrzeni sztuki anachronicznego i uniwersalizującego modernizmu, któremu wydali walkę. Ale równie ważny był dla nich zapis miejskich zwyczajów i pozytywny aspekt wpisania się w stolicę własnymi mikro kontrnarracjami. Radykalnie antysystemowy charakter przybiera dzisiaj postawa *The Krasnals*, których twórczość skupia się w dużej mierze na kontestacji bieżącej artystycznej działalności mainstreamowej. Także antysystemowo - ale bez wikłania się w relacje ze sztuką muzealno-galeryjną - pojmowała wcześniej swoją twórczość "grupa Lucimska" - twórcy bydgoscy i toruńscy, znani z akcji społeczno-artystycznych we wsi Lucim. Artyści ci (pokazani na świetnej wystawie *Lucim żyje* w CSW w Toruniu w 2009 r.) podkreślali związek dzieła-działania z miejscem powstania, tzn. jedność miejsca inspiracji, realizacji, prezentacji i recepcji, a ponadto antyautonomiczność dzieła-działania, czyli przeciwstawienie się wyjmowaniu dzieła z kontekstu jego zaistnienia.

W zestawieniu z tymi twórcami poznański Rozbrat jest kolektywem o tyle radykalniejszym, o ile dobitniej w przestrzeni publicznej brzmi "nie" kierowane do różnych społecznych praktyk o charakterze fundamentalistycznym czy cenzorskim oraz o ile bardziej analityczne jest ich podejście do sztuki. Etnograficzne koncepcje stoją ponadto za działaniami Romana Dziadkiewicza, Roberta Rumasa czy Łukasza Skąpskiego (uczestniczących skądinąd także w *Lucim żyje*). Nie ma w tych działaniach jednak chyba radykalizmu krytycznego nurtu krytyki instytucjonalnej, tak jak go pojmował Foster.

Być może ta specyfika polskiego zwrotu etnograficznego wynika ze słabości polskich instytucji sztuki? Jest wszakże inna możliwość: wynika ona być może z ich monopolu. Co więcej, kulturowa polityka inności została wyrugowana ze sztuki doby PRL-u. Z tym brudnym legatem współczesna sztuka polska, a szczególnie polskie instytucje kulturalne, nie uporały się niestety do dzisiaj w zadowalający sposób. Protekcjonalizm, mówienie w imieniu innych, ideologiczny patronat, "naukowa" arogancja i definiowanie swojej pozycji w kategoriach prawdy, historycyzm i strach przed podkopywaniem dominującej kultury - jest tradycją, o której nie tyle nie chcemy pamiętać, ile nie chcemy jej kwestionować.

## Przypisy

- 1 H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [w:] *Idem, Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 199-233. Wydanie angielskie: H. Foster, *The Artist as Ethnographer*, [w:] *Idem, The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts-London, England 1996, od s. 171. Z niepowodzeń polskiego tłumaczenia wymieńmy przede wszystkim sugestię, iż to Andrea Fraser zapisała legat muzeum sztuki Uniwersytetu Kalifornijskiego (s. 224), podczas gdy ona ten zapis jedynie przeanalizowała oraz zmianę płci przez Adrian Piper, która niespodziewanie stała się Adrianem Piperem (s. 206).
- 2 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975. Spolszczenie niemieckiego *Produzent*, które, funkcjonujące w literaturze anglosaskiej jako *producer* i oznaczające wytwórcę, uważam za chybione, tym bardziej że producent - taki jak chociażby Richard Serra "w proletariackim przebraniu" (Foster) - odnosi się z kolei do produktywizmu.
- 3 J. Kosuth, *(Notes) on an "Anthropologized" Art*, [w:] *Idem, Art After Philosophy and After*, The MIT Press 1991, od s. 95.
- 4 J. Kosuth, *Painting Versus Art Versus Culture*, [w:] *Idem, Art After Philosophy...*, *op. cit.*, s. 90.
- 5 *Ibidem*, s. 91.
- 6 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 130.
- 7 Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 147.
- 8 O zmianie geografii artystycznej por. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Poznań 2005, od s. 14.
- 9 K. Johnson, *Artur Żmijewski. An Artist Turns People Into His Marionettes*, "The New York Times" November 29, 2009. O postawie Żmijewskiego pisałam więcej: A.



Markowska, Artur Żmijewski - zagubiony rewolwerowiec, "Odra" 2010, nr 5.

10 Por. E. Hutchinson, *Modern Native American Art: Angel DeCora's Transcultural Aesthetics*, "The Art Bulletin", Vol. 83, No. 4 (Dec., 2001), s. 740 i n. Autorka opisuje twórczość Angel de Cora (1871-1919) - artystki, nauczycielki i aktywistki.

11 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od "Melancholii" do "Pasji"*, Kraków 2007, s. 32.

12 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 184.

13 H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Massachusetts, London, England 2004, s. 10.

14 O seksistowskich i rasistowskich źródłach autokonstrukcji artysty awangardowego, na podstawie twórczości Gauguina, na które zwróciła uwagę Griselda Pollock, przypomniał ostatnio w polskiej literaturze Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, od s. 628.

15 Por. *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008.

16 Benjamin, *Twórca jako wytwórca...*, op. cit., s. 53.

17 A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.

18 S. Pink, Ph. Hubbard, M. O'Neill, *Walking Across Disciplines: From Ethnography to Arts Practice*, "Visual Studies" 2010, 25: 1, s. 1-7.

### **Anna Markowska / Ethnographic Turn in Polish Art?**

The recent Polish translation of Hal Foster's *The Return of the Real* seems to give perfect occasion to recall his idea of the ethnographic turn, i.e. a shift from a paradigm of the artist-as-producer, defined in economical terms, to the artist-as-ethnographer, specified distinctly in terms of cultural identity. In the ethnographer paradigm our attention focuses mainly on the cultural other; but in Poland it frequently means the oppressed post-Communist subject; thus we often fall into a primitivist fantasy and a danger of "ideological patronage". Despite such a risk the art world is regarded nowadays as an anthropological site because anthropology is much valued as the science of alterity. Foster gives us a handy tool kit to evaluate some works. Among these works is Paweł Althamer's *Bródno* a successful attempt to light a caption "2000" (in a 1999 New Year's Eve) on a facade of a block of flats by engaging its tenants. They put on or out lights in their apartments to arrange the "2000" luminous inscription. Foster's opinion on a similar project *Project Unité* by the team Clegg&Guttman underlines the pitfalls of the project: the inhabitants have been turned by the artists into anthropological exhibits and the artists themselves did not question their ethnographic authority, exposing rather their condescension by facilitating self-representation of the dwellers. On the other side Piotr



Piotrowski's methodology of the frame and the context of the Polish art reminds us not to estimate Althamer's action only within universal stipulations but to underscore a specific set of circumstances and facts that surrounded the particular event. Some other Polish artists and curators examined in my paper include among others: Zbigniew Libera, Roman Dziadkiewicz, Robert Rumas, Łukasz Skąpski Andrzej Karmasz, The Krasnals, Lucim collective, Łukasz Gorczyca and Michał Kaczyński.

