

<https://doi.org/10.18778/8088-260-7.06>

Justyna Tomczak
Teatr Powszechny w Łodzi

**Sztuka afrykańska jako składnik
przestrzeni publicznej a twórczość
awangardowa – dadaizm**

W niniejszym tekście chciałabym skupić się na zmianach zachodzących w krajobrazie dwudziestowiecznego miasta i ich wpływie na ukształtowanie stereotypowych obrazów sztuki i kultury afrykańskiej. W podjętym temacie interesują mnie zwłaszcza dwa aspekty. Po pierwsze mediacja, jaka zachodziła między obrazami tego, co prymitywne i europejskie w przestrzeni publicznej. Po drugie działania artystyczne dadaistów, które stanowiły reakcję na specyficzny charakter przestrzeni miasta. Wspomniana mediacja materializowała się, według mnie, w formie wyobrażeń o kulturze i sztuce afrykańskiej. Kultura europejska wchłaniała to, co nieznane i obce w ramy znanej sobie wyjaśniającej formuły, a to sprawiało, że sztuka i kultura afrykańska traciły właściwe sobie cechy i otrzymywały nowe, będącą wyobrażeniową projekcją. Ruch Dada krytykował tego typu manipulacje.

Odwołania do wynaturzonych obrazów sztuki i kultury afrykańskiej obecnych w przestrzeni publicznej były jednym z problemów, na które dadaści zwracali uwagę. Marianna Targovnick, autorka książki *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives* wskazuje, że prymitywizm, obecny w dużych miastach, tworzył obrazy i różnego rodzaju idee, których tematem był prymityw. Jego zasięg funkcjonował w przestrzeni kulturowej i uwidaczniał się na różnych polach nowoczesnej kultury. Targovnick zaznacza również, że europejskie wyobrażenie o prymitywnej sztuce było fałszywe, wytwarzały je bowiem zmanipulowane systemy sprzedaży i kolekcjonowania. Zwraca też uwagę, że społeczności plemienne wielokrotnie wytwarzały różnego rodzaju obiekty prymitywne zgodnie z oczekiwaniami Zachodu, jednocześnie zachowując dla siebie prawdziwe sakralne obiekty¹. Paralelny pomysł prezentuje Frances S. Connelly. Badaczka ta sformułowała koncepcję prymitywizmu traktowa-

¹ M. Targovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago–London 1990, s. 119–125; A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy rzeczywistości*, Białystok 2011.

nego jako zjawisko widoczne w szeroko rozumianym środowisku człowieka. Prymitywizm był ideą, u podstaw której leżał system wyobrażeń kultur prymitywnych, będący wytworem nowoczesności. Connelly zwraca również uwagę, że zjawisko prymitywizmu wynikało z procesu asymilacji kultury europejskiej i afrykańskiej. Autorka fenomen asymilacji interpretuje jako próby wyjścia poza pole tradycyjnie pojmowanych sztuk pięknych, co w efekcie kieruje uwagę ku nieartystycznym obrzędom, takim jak prasa codzienna, reklama, wystawy sklepowe, przedmioty codziennego użytku².

Analogiczne przeświadczenie, że w zindustrializowanym społeczeństwie jednostki mają do czynienia ze zniekształconą formą prymitywności, cechowało poglądy dadaistów. Artyści odnosili się negatywnie do wszystkich instytucji, które tworzyły fałszywe obrazy rzeczywistości. Pragnęli dotrzeć do ukrytej prawdy, dlatego ich działania skoncentrowane były głównie na krytyce, na ujawnianiu fałszywych wyobrażeń o Afryce, obecnych w przestrzeni publicznej.

Wspomniane wyobrażenia miały charakter mediacyjny i dotyczyły zarówno kultury, jak i sztuki afrykańskiej. Za przykład mediacyjnego charakteru obrazu obcego mogą posłużyć plakaty z wizerunkiem Josephin Baker – afro-amerykańskiej tancerki, aktorki i piosenkarki, występującej w Folies Berger i Casino de Paris.

Baker na licznych plakatach i fotografiach prezentowana była jako czarnoskóra dzikuska w strojach kojarzących się z egzotyką, ale egzotyką w rozumieniu europejskim. Na innych była wyzwoloną kobietą, o jej afrykańskim pochodzeniu przypominały egzotyczne przedmioty (dzikie zwierzęta, strusie pióra, etniczna biżuteria itp.). Mediacyjny charakter zdjęć związany był z europejskimi wyobrażeniami o egzotyce. Projekcją tego, co europejskie było nadanie artystce atrybutów i cech egzotycznych w rozumieniu europejskim, np. spódnica z bananów. Wizerunek Josephin Baker został poddany stylizacji.

² F. S. Connelly, *The Sleep of Reson. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1995, s. 34; A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy*, [w:] L. Bieszczad (red.), *Wiek awangardy*, Kraków 2006, s. 104.



II. 1. Walery. *Josephine Baker*, fotografia, 1927 (*Prymitivism and Twentieh-Century Art. A Documentary History*, eds. J. Flam, M. Deutsh, Berkley-Los Angeles-London 2002, s. 353)

Był on wynikiem etnocentrycznego wyobrażenia o egzotyce. Stworzona w ten sposób mediacja była niezbędna do zaistnienia wizerunku obcego w Kulturze Zachodniej.

Projektowanie wyobrażeń o Afryce i jej mieszkańcach uwidaczniało się również podczas wystaw światowych i kolonialnych, które kreowały swoiste wzorce budowania rzeczywistości o charakterze mediacyjnym. Aby przyciągnąć widzów sztuka i kultura afrykańska prezentowana na wystawach stawiała się swego rodzaju towarem. Przyswajała zarówno cechy kultury europejskiej, jak i afrykańskiej, aby stać się bardziej przystępna dla odbiorców. Helena Boguszewska – polska publicystka – opisuje tego typu działania obecne podczas Wystawy Kolonialnej w Paryżu z roku 1931: „czekoladowy rzeźbiarz na poczekaniu wystruguje z drzewa bożki na sprzedaż dla białych, wystawowych gości. Maluje je potem na czarno i sprzedaje po czterdzieści franków za sztukę. Również daleki jest ten bożek, kupiony jako przycisk na biurko, albo dla kogoś, na prezent z wystawy – od tamtego prawdziwego, strzegącego wnętrza okrągłej senegalskiej chaty...”³ Mediacja w kontekście opisywanego przykładu związana jest ze zmianą funkcji rzeźby afrykańskiej. Przedmiot będący totemem afrykańskim zaczyna istnieć na rynku europejskim w momencie, gdy zostaje pozbawiony swojego pierwotnego znaczenia. Kontekst, w jakim do tej pory egzystował, uległ degradacji. Została przypisana mu nowa funkcja.

Podobnym zabiegom poddawane były ekspozycje prezentujące codzienne życie kultur plemiennych. Zabudowania afrykańskich wsi odtwarzane na wystawach urzeczywistniały wizualny paradygmat tzw. przestrzeni oswojonej. Często tego typu wioski zamieszkiwane były przez czarnoskórych aktorów, którzy zawodowo występowali w podobnych pokazach⁴. Przykładem może być Wystawa Kolonialna w Londynie z roku 1908, podczas której wybudowano makiety

³ H. Boguszewska, *Świat w obrazach. Międzynarodowa Wystawa Kolonialna w Paryżu*, Warszawa 1931.

⁴ P. Martyn, *Paryskie wystawy powszechne i międzynarodowe jako odzwierciedlenie światowego statusu stolicy Francji od połowy XIX wieku do pierwszej dekady XX wieku*, [w:] J. Sosnowska (red.), *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa 16–25 listopada 2005 r.*, Warszawa 2005, s. 10–13.



Il. 2. Autor nieznany, *Ludzkie zoo*, fotografia, 1931. (<http://thesocietypages.org/socimages/2012/10/15/human-zoos-at-the-turn-of-the-20th-century/> dostęp dnia 14.11.2013)

wiosek plemiennych z Dahomeju, Somalii i Senegalu. Zasiedlono je grupami czarnoskórych mieszkańców, którzy za występ dostali wynagrodzenie.

Podobne działania kreowały fałszywy obraz kultur plemiennych. Doprowadziło to do całkowitego spłylenia ich rozumienia. Często podczas wystaw ludność afrykańska zachęcała do kupna rozmaitych egzotycznych towarów. Boguszewska pisze: „kolorowi występują nie tylko jako ci, których się ogląda, tylko jako ci, którzy pokazują coś do oglądania, a istotne ich życie trudno jest odnaleźć, odgrzebać pod stosami reklam handlowo-przemysłowych, pod ciężarem całego aparatu kolonialno-metropolitalnego. Jakże daleka jest droga wsteczna od czarnego przekupnia z koszem fetyszków czy orzeszków kola, do kupca dywanów, wonności arabskich i paciorków z drzewa sandałowego w tuniskich »souks« – do prawdziwych tamtejszych ludzi, żyjących u siebie życiem własnym, a nie wystawowym...”⁵ Tego typu działania, po pierwsze, służyły potrzebom konsumpcyjnym, po drugie, narzucały pewne schematy, które miały

⁵ H. Boguszewska, *Świat w obrazach...*

kojarzyć się z kulturą afrykańską. Nawiązywały do mozaiki różnych symboli i obrazów związanych z mitycznym wyobrażeniem prymitywności. Atrakcyjność tych przedstawień brała się w mniejszym stopniu z podobieństwa do świata realnego, tkwiła raczej w ich sztuczności. Widz utożsamiał się bardziej z porządkiem odbioru. Walory symulacyjne brały górę nad rzeczywistością.

Timothy Mitchell – amerykański politolog – analizując sposoby prezentacji egzotyki na wystawach światowych, zwraca uwagę na kilka ich zasadniczych cech. Pierwsza z nich odnosiła się do pozornego realizmu prezentowanych eksponatów. Zrekonstruowane wioski okazywały się replikami, a wynajęci mieszkańcy udawali autentycznych tubylców. Amerykański badacz zwraca również uwagę na komercjalizację wystaw, które przypominały w swojej formie komercyjną maszynę, jaką stanowiło miasto. Na wystawach handlowano wieloma egzotycznymi towarami: biżuterią, tkaninami, meblami itp. Mitchell podkreśla, że w istocie egzotyczne wioski stanowiły przedłużenia handlowych pasaży⁶. Głównym celem wystaw kolonialnych i światowych było połączenie konsumenckich pragnień tworzonych przez media z przestrzenią, gdzie można je realizować. „Europa wyruszała w podróż, by oglądać towary – powiedział Taine w roku 1855. Wystawy dostarczały rozrywkę klasie robotniczej, która stanowiła pierwszoplanową pozycję jako klienci. Wystawy prezentowały wymienną wartość towarów w cudownie przemienionej postaci. Tworzą sytuację, w której ich wartość użytkowa schodzi na dalszy plan. Kreują fantasmagorie, w które człowiek wkracza, aby się rozerwać. Ułatwia mu to przemysł rozrywkowy, stawiając go na jednym poziomie z towarem. On zaś poddaje się manipulacji, czerpiąc przyjemność z alienacji własnej i innych...”⁷ Praktyka marketingowa w kontekście wystaw kolonialnych odbywała się z wykorzystaniem różnych obrazów kultury afrykańskiej.

Uzupełnieniem tych procesów były artykuły publikowane w prasie popularnej, w których prezentowano nieprawdziwe opowieści na temat egzotycznych regionów. Były to na ogół relacje żołnierzy, misjonarzy i odkrywców, dodatko-

⁶ T. Mitchell, *Egipt na wystawach świata*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2001, s. 21–28.

⁷ W. Benjamin, *Paryż, stolica XIX wieku*, [w:] idem, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 50.

wo wzbogacane fantastycznymi ilustracjami, mającymi pobudzać wyobraźnię czytelników. Podróżnicy, którzy wracali z Afryki, przywozili ze sobą ekscytujące opowieści o animizmie, ofiarach z ludzi, kanibalizmie, kształtując w ten sposób fałszywy obraz mieszkańców „Czarnego Lądu”.

Lata dwudzieste i trzydzieste wieku XX stały się katalizatorem zmian w prezentowaniu sztuki prymitywnej w muzeach i galeriach. Wystawy obiektów afrykańskich i usytuowanie ich w kontekście sztuki nowoczesnej nadało im nowy wymiar, daleki jednak od rzeczywistego. Dzieła plemienne wyrwano z naturalnych kontekstów. Wystawiano je głównie ze względu na cechy formalne i estetyczne, nie zwracano uwagi na ich charakter rytualny. Brak odpowiedniego kontekstu prezentowanych prac, nieznamość ich twórców, jak również procesu tworzenia były przyczyną nierozumienia sztuki plemiennej. Sztuka afrykańska przez cały wiek XX w świecie Zachodu balansowała między kategoriami etnograficznej osobliwości i dzieła sztuki, między zachodnimi dyskursami etnologii i estetyki⁸.

Temat prymitywu do połowy wieku XX był jedną z podstawowych narracji w przestrzeni miejskiej. Istniało kilka stereotypowych obrazów związanych z wyobrażeniem mieszkańców Afryki: obraz dzikiego człowieka, obraz szczęśliwego dzikusa, obraz dzikiego żyjącego w idyllicznych krainach. Wyznaczony zakres tematyczny odnaleźć można w szeroko pojmowanej przestrzeni publicznej. Niejednokrotnie tematy te przenikały się wzajemnie i ulegały przetwarzaniu. Prymitywizm obecny w przestrzeni publicznej był zbiorem fantazji.

Pojmowany w ten sposób był przedmiotem krytyki dadaistów, którzy dążyli do uprzytomnienia ludziom nierzeczywistości różnych obrazów kultury i sztuki Afryki, funkcjonujących w przestrzeni wielkich metropolii. Środki powzięte do tego celu oparte były na zabawie. Według Pierre’a Bourdieu stworzone w wieku XIX autonomiczne pole sztuki rządziło się tzw. ekonomią odwróconą⁹.

⁸ H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”*. Odkrycie, oswojenie i udomowienie Innego w świecie Zachodu, Warszawa 2012, s. 263.

⁹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 130.

Panowała tu zabawa w robienie wszystkiego inaczej niż w prawdziwej rzeczywistości. Działania dadaistów również związane były z zabawą, która pozwoliła artystom na uwolnienie świadomości spod działania mechanizmów kulturowych. Zabawę ich cechował prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości, stanowiący postawę opozycyjną do stosunku cywilizowanego. Richard Hulsenbeck, podsumowując ruch dadaistyczny, pisał: „Pragnieniem Dada był nowy prymitywizm, nowy obiektywizm, nowe działanie. Dada nie zna sentymentów, rozprzestrzenia się ponad miastami, narodami i kontynentami [...]. Dada uderzało mieszczanina w samo serce”¹⁰. Dadaści poprzez prymitywną zabawę starali się obnażyć irracjonalności wyobrażeń o kulturze afrykańskiej. Polegało to między innymi na uwypuklaniu i parafrazowaniu różnych domniemych sposobów zachowania przypisywanych społeczeństwu prymitywnemu. Dadaści kontestowali stereotypowe obrazy kultur afrykańskich. Jedną z eksperymentalnych aktywności, przedrzeźniającą miejskie obrazy kultury „Czarnego Łądu”, były spektakle w Cabaret Voltaire, na których twórcy prezentowali między innymi poematy i tańce afrykańskie. Podczas występów prowokowali widzów parodią, która dotyczyła domniemych sposobów zachowania i wytworów materialnych społeczeństwa afrykańskiego, kreującego środowisko miejskie. Dadaści uważali, że „wiedza o innych kulturach sprowadza się do przypadkowo zaobserwowanych cech. Winę za taki stan rzeczy ponosili Ci, którzy stwarzali sobie czyjś obraz [...]. Uprzedmiotowili w ten sposób obcego, który był żywym człowiekiem...”¹¹ Zachód nie potrafił dostrzec całościowego obrazu kultury afrykańskiej, wybierał z niej jedynie pewne elementy i projektując na nie własne schematy, poniósł klęskę w próbie poznania społeczeństwa afrykańskiego¹². Dadaści, świadomi mechanizmów obecnych w kulturze, wykorzystali w swoich działaniach artystycznych dowcip, aby mechanizmy te ośmieszyć. Przedrzeźniając obrazy prymitywizmu, stawali się zwierciadłem,

¹⁰ H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. S. Buras, Warszawa 1983, s. 45.

¹¹ G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011, s. 60.

¹² H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej...*

w którym odbiorcy mogli oglądać znaczenia, jakie nadali kulturze afrykańskiej. Działania te stanowić miały bodziec do przewartościowania dotychczasowego sposobu myślenia o sztuce i kulturze Afryki oraz wyraz sprzeciwu przeciw bezkarnie wykrzywianej rzeczywistości. Mediacyjny charakter egzotyki, obecny w miejskiej rzeczywistości, była dla dadaistów jednym z impulsów do podjęcia gry z nowoczesnością.

Przykładem przedrzeźniającym plemienną estetykę była poezja Tristana Tzary, którą recytował podczas spektakli organizowanych w ramach Cabaret Voltaire. Jej „afrykańskość” związana była z motywami pseudoafrykańskimi, które miały walor zmysłowy dzięki zastosowaniu rytmiki. Tę ironiczną grę zdominował jeden cel – ukazanie kulturowych wyobrażeń języka afrykańskiego, a nie jego rzeczywistych cech. Grę językową, którą prowadził Tzara, można określić jako zespół zabiegów, przekraczających reguły językowe w warstwie strukturalnej i semantycznej. Wśród dadaistów „poematami afrykańskimi” zajmowali się również Hugo Ball i Richard Huelsenbeck. Artyści w swoich utworach – podobnie jak Tzara – wyraźnie eksponowali rytm, który pokrywał się z rytmem bębnów i rytmiką ruchu tancerzy. Huelsenbeck zafascynowany był rytmem murzyńskimi. Podczas recytacji wierszy towarzyszył mu wielki tam-tam, który dodatkowo podkreślał tempo wypowiedzi¹³. Na jednym z tego typu spektakli wystąpiła Sophie Tauber-Arp, która odtańczyła afrykański taniec. Hans Richter pisał również o wystąpieniu Susanne Perottet, tańczącej do muzyki Schonberga i Eryka Satie w afrykańskiej masce¹⁴. Tego rodzaju spektaklom towarzyszyły specjalnie wykonane przebrania, które „przenosiły publiczność w prymitywną rzeczywistość...”¹⁵ Maski afrykańskie, specjalne stroje, tańce, bełkot i uderzanie w bębny naśladowały prymitywną estetykę obecną w przestrzeni miasta. Artyści wcielali się w Innego, wchodzili w jego rolę. Jednak ich zachowania oparte były na stereotypowych wyobrażeniach, będących nośnikami powszechnych wyobrażeń o tożsamości

¹³ H. Richter, *Dadaizm...*, s. 26.

¹⁴ *Ibidem*, s. 125–129.

¹⁵ *Ibidem*, s. 28.

mieszkańców Afryki. Oddziaływanie pomiędzy wytwarzanymi przez artystów obrazami plemienności a ich pierwowzorami było dwukierunkowe. Z jednej strony twórcy zawłaszczali wyobrażeniową projekcję o innych, z drugiej strony swoimi działaniami uwypuklali ich obraz, po to, aby wskazywać na istotne problemy społeczne. Ironiczne dublowanie prymitywizmu pozwalało na obnażanie istoty nowoczesności, jaką było manipulowanie obszarami życia codziennego. Tego typu działania pozwoliły na wypracowanie postawy krytycznej wobec kultury europejskiej, która bez umiaru eksploatowała elementy sztuki afrykańskiej.

Odmienną postawę wobec sztuki „Czarnego Lądu” prezentował Marcel Duchamp. Według Andrzeja Kisielewskiego prymitywizm w twórczości Duchampa należy postrzegać w kontekście trybalnej idei dzieła sztuki – idei funkcjonującej w kontekście europejskim. Aby wyjaśnić swoją koncepcję za przykład Kisielewski podaje *ready-mades*, które stawały się dziełami sztuki, podobnie jak zwykłe przedmioty afrykańskie, prezentowane w muzeach etnograficznych. Drewniane stołki, maski, tykwy traktowane były przez odbiorców jak dzieła, jednocześnie nie przestając być zwykłymi przedmiotami¹⁶. *Fontanna* Duchampa opiera się na takiej samej zasadzie. Zwykły pisuar zostaje wyrwany ze swojego pierwotnego kontekstu i umieszczony w nowym, stając się dziełem sztuki. Wpływ, jaki wywarła prezentacja sztuki afrykańskiej w muzeach i galeriach, był kluczowy dla działalności Duchampa. Dała artyście impuls do przewartościowania pojęcia dzieła sztuki w kontekście kultury Zachodu.

Eksploatacja sztuki afrykańskiej przybrała zupełnie inną formę w twórczości Hanny Höch. Przykładem inspiracji prymitywizmem jest cykl kolaży z lat dwudziestych i trzydziestych wieku XX zatytułowany *Ze zbiorów muzeum etnograficznego*. Szeroko rozumiana przestrzeń publiczna stanowi punkt odniesienia w działaniach artystki. Główny problem, poruszany przez Höch, dotyczy kategorii kobiecości i fetyszyzacji damskiego ciała. Maski afrykańskie obecne w kolażach artystki stają się symbolami nowoczesnej kobiety podpo-

¹⁶ A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej...*, s. 207.



Il. 3. Hannah Höch, *Autoportret*, kolaż, 1924 (<http://www.strawberige.com/2011/02/oddities-faces-dolls.html> dostęp dnia 14.11.2013)



Il. 4. Sophie Taeuber-Arp, *Dadaistyczna głowa*, rzeźba, 1920. (<http://venacavanyc.tumblr.com/page/5> dostęp dnia 14.11.2013)

rządkowanej narzuconym kategoriom piękna. Kobieta ukrywa się za maską sztucznych wartości wytwarzanych przez kulturę. Jej ciało definiowane jest poprzez podkreślenie jego atrybutów, do których należą oczy i usta. Artystka, łącząc motywy afrykańskie z europejskimi, tworzy mozaiki metaforycznych wyobrażeń o kobiecie przyrównanej do artefaktów plemiennych funkcjonujących na Zachodzie jako estetyczne obiekty. Do stereotypowych wyobrażeń sztuki afrykańskiej odnosi się również Sophie Tauber-Arp. Stworzone przez nią dwie rzeźby *Portret Hansa Arpa* z roku 1918 i *Dadaistyczna głowa* z roku 1920 (il. 4) są pastiszem rzeźby afrykańskiej. Lapidarna budowa obiektów pozwala sądzić, że są one trawestacją rzeźby afrykańskiej. Przypominają bezwartościowe bibeloty. Podobnie traktowana była przez Europejczyków sztuka plemienna.

Duży wpływ na dadaistów miało środowisko wizualne, w którym funkcjonowali. Przekształcający się w wyniku manipulacji obraz rzeczywistości był dla artystów bodźcem, kierującym ich do wypracowania krytycznego podejścia do środowiska wizualnego. Działania grupy zmierzały do naruszenia szablonowych obrazów prymitywizmu, obecnych w przestrzeni publicznej. Odbывało się to poprzez zestawienie języka zabawy i poważnego tematu. Język sztuki, którym posługiwała się grupa, był antyjęzykiem. Artyści działali „na opak”. Wygłupiając się, szokując i bulwersując pokazywali społeczeństwu ukryte aspekty rzeczywistości. Dadaści butowali się wobec mechanizmów stosowanych w głównym nurcie życia. Nie godzili się na manipulacyjny charakter środowiska, w którym żyli. Ujawniali jego niezdrowe i nieracjonalne mechanizmy reprodukujące *status quo*. Dzieła ich uświadamiały społeczeństwu to, czego nie chciało ono wiedzieć. Ujawniały iluzoryczny charakter rzeczywistości kreowany przez władzę.

Wystąpienia Tzary, Balla, Huelsebecka uderzały w nowoczesną rzeczywistość, opierającą się na idei spektaklu. Działania artystów służyły parodiowaniu różnych przejawów mieszczańskiego świata, a następnie podważaniu oczywistości tego, co w potocznym odbiorze za takie uchodziło. A w potocznym odbiorze sztuka i kultura afrykańska odbierane były jako zacofane. Za takich też uważani byli mieszkańcy Afryki.

Duchamp sprzeciwiał się działaniom instytucji posiadających władzę wybierania obiektów, które za dzieła sztuki mają być uznawane. W kontekście sztuki prymitywnej tymi instytucjami były muzea etnograficzne i galerie, które tworzyły kolekcje poprzez selekcjonowanie wytworów plemiennych zgodnie z własnym uznaniem. O tym, czy dzieło było wartościowe decydowała dobra renoma muzeum, do którego trafiło. *Fontanna* i inne prace Duchampa odnoszą się w sposób ironiczny do tego rodzaju praktyk. Duchampowskie *ready-mades* stawały się dziełami sztuki dzięki wydobyciu ich przez artystę z przestrzeni codziennej i wyeksponowaniu w przestrzeni zarezerwowanej dla dzieł sztuki. Takie same mechanizmy dotyczyły sztuki prymitywnej.

Nie zawsze jednak działania artystów odnosiły się bezpośrednio do sztuki afrykańskiej, czasami sztuka plemienna stanowiła narzędzie do wypowie-

dzenia się na inne tematy. Przykładowo kolaże Höch i obiekty Tauber-Arp dotyczyły zarówno tematyki prymitywnej, jak i europejskiej. Höch porównywała rolę obiektów afrykańskich i rolę kobiety w kulturze zachodu, która podobnie jak artefakty egzotyczne pełni funkcję estetyczną. Z kolei Tauber-Arp parodiowała rzeźbę afrykańską i sposób jej funkcjonowania w kulturze europejskiej jako ozdoby pamiątki. Tego rodzaju działania artystyczne ujawniały względność zasad i gier toczonych w przestrzeni publicznej i w życiu codziennym.

Można zatem powiedzieć, że to otaczająca dadaistów XX-wieczna rzeczywistość była przestrzenią mediacji. Przestrzeń publiczna jawiła się jako społeczno-kulturowa hybryda. W dużych miastach obecne były elementy kultury afrykańskiej będące w rzeczywistości jej krzywym zwierciadłem. Etnograficzne obrazki prezentowane w miastach miały zaspokajać ciekawość europejskiego społeczeństwa, ale nie pozwalały na poznanie istoty sztuki i kultury Afryki. Tego typu działania były odrzucane przez dadaistów. Michel Foucault w książce z roku 1975 pod tytułem *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* ujawnia zasadę nowoczesnej władzy: „widzieć i nie być widzianym”. Władza pojmowana niepersonalnie istnieje dzięki produkcji realności. W rzeczywistości – mówi Foucault – władza produkuje; produkuje realność, produkuje dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy. Francuski filozof mówi również o systemie wiedzy i władzy: władza produkuje wiedzę, wiedza z kolei umożliwia nowoczesnej władzy istnienie, każda prawda jest zawsze efektem działania systemu i stworzonych przezeń mechanizmów tworzenia rzeczywistości¹⁷. W tym kontekście działania dadaistów stoją w opozycji do władzy, ujawniają jej fundamenty i mechanizmy tworzenia rzeczywistości, tym samym osłabiając moc władzy. Sztuka dadaistów jest zatem siłą występującą przeciwko normalizacji, ujawnia niereczywistość normalnego życia – pokazuje rządzące nim reguły gry.

¹⁷ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 233–244.

Bibliografia

- Benjamin Walter, *Paryż, stolica XIX wieku*, [w:] idem, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Boguszewska Helena, *Świat w obrazach. Międzynarodowa Wystawa Kolonialna w Paryżu*, Wydawnictwo Wł. Dzwonkowskiego i St. Radlińskiego, Warszawa 1931.
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komen-dant, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1993.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy rzeczywistości*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy*, [w:] L. Bieszczad (red.), *Wiek awangardy*, Universitas, Kraków 2006.
- Martyn Peter, *Paryskie wystawy powszechne i międzynarodowe jako odzwierciedlenie światowego statusu stolicy Francji od połowy XIX wieku do pierwszej dekady XX wieku*, [w:] J. Sosnowska (red.), *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–25 listopada 2005 r.*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005.
- Mitchell Timothy, *Egipt na wystawach świata*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2001.
- Richter Hans, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. S. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Schreiber Hanna, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrycie, oswojenie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Sztabiński Grzegorz, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.

Summary

African Art as a visual component of public space and the work of avant-garde – Dadaism

Article take on the functioning of the twentieth century urban space and its influence on the shaping of stereotypical images of African art and culture. The text adopted two aspects of the problem: mediation, occurring between images of what African and European in urban space and artistic activities Dadaists, which are in response to the specific character of “primitivism” present in European cities. Selected examples will be explained how materialized mentioned mediation and how the Dadaists reveal the mechanisms of its action. Discussed examples of mediation present in the urban space include images of people in Africa and how they are presented on posters, photographs and illustrations, but also a way exhibiting African art and so. ethnological exhibitions. The article was also subjected to analysis of work of the Dadaists: Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Duchamp, Hanna Höch and Sophie Tauber-Arp.