

PROBLEM WPŁYWU – JAK BADAĆ PODOBIENSTWA WIZUALNE MIĘDZY SZTUKĄ ZACHODU I WSCHODU?

Niniejszy tekst¹⁾ dotyczy kwestii wykorzystywania metod wypracowanych w zachodnich badaniach nad wpływami w sztuce do opisu i interpretacji tych dzieł kultur pozaeuropejskich, które zdają się czerpać wizualny pierwowzór z twórczości artystycznej Zachodu. Zjawisko recepcji sztuki europejskiej (a później, mniej więcej od lat 50. XX w., również północnoamerykańskiej) na terenach Bliskiego Wschodu, Azji Centralnej oraz Dalekiego Wschodu, szczególnie intensywne w okresie XIX i XX w., jest faktem z którego istnienia zdają sobie sprawę wszyscy badacze sztuki Orientu. Jednak pomimo tej świadomości i relatywnie dużego zainteresowania naukowców zagadnieniem adaptacji europejskich kierunków i stylów oraz zachodniej ikonografii w sztuce azjatyckiej (w porównaniu chociażby do analogicznego procesu zachodzącego w sztuce afrykańskiej), kwestie metodologiczne związane z omawianym tutaj zjawiskiem zwykle pozostawały na uboczu.

W rezultacie tego braku zainteresowania zagadnieniami natury teoretycznej nad charakterem wpływów sztuki Zachodu na sztukę Wschodu wiele (być może nawet większość) naukowych opracowań poświęconych temu zagadnieniu zatrzymuje się na poziomie gromadzenia faktograficznych danych o historii wzajemnych związków w sferze sztuki pomiędzy obydwoma obszarami. Z tekstów tych można dowiedzieć się, w którym roku otwierane były w poszczególnych państwach azjatyckich akademie sztuk pięknych wzorowane na zachodnim

¹⁾ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

modelu kształcenia, poznać nazwiska, a nieraz i biografie, blisko- oraz dalekowschodnich twórców, którzy swoją edukację artystyczną odbyli na Zachodzie, a po powrocie w ojczyste strony upowszechniali europejskie style i techniki w środowiskach lokalnych, a także zdobyć inne tego rodzaju informacje.

Niestety analiza podobieństw wizualnych zachodzących między dziełem sztuki powstałym na Wschodzie a jego domniemanym zachodnim pierwowzorem jest w tych opracowaniach przeprowadzona zwykle dość pobieżnie. Sprowadza się ona głównie do skonstatowania obecności obcego wpływu i wskazania dzieła, stylu, kierunku czy konkretnego zachodniego artysty, z których azjatycki twórca zdawał się czerpać. Niekiedy wymienia się analogie wizualne zachodzące między porównywanymi pracami i precyzuje, czy dotyczą one tematyki czy raczej warstwy formalnej (kompozycji, kolorystyki itp.). Nieraz uzupełnia się tę analizę o uwagi dotyczące stopnia przetworzenia zachodniego dzieła pierwowzoru i stopnia autonomii, jaką azjatycki twórca zachował w kontakcie z zachodnią sztuką.

Tego rodzaju porównanie dzieł bywa czasem wplecione w bardziej ogólną refleksję nad charakterem zachodnich i wschodnich związków kulturowych. Praktykę taką reprezentują m.in. niektóre teksty spod znaku studiów postkolonialnych, w których fakt naśladowania Zachodu w sztuce próbuje się uzasadnić z jednej strony potężną presją militarną, gospodarczą i kulturową, wywieraną przez europejskie potęgi kolonialne na terytoria zależne, z drugiej strony poczuciem zacofania i kulturowej niższości odczuwanymi przez azjatyckich twórców²⁾. Z wielu postkolonialnych tekstów dotyczących euramerykańskich wpływów na sztukę Orientu nie wynika jednak, na jakiej podstawie wiąże się zachodnie dzieło z jego wschodnim odpowiednikiem, co sprawia, że wskazania te zdają się być jedynie intuicyjne, arbitralne i niedostatecznie uzasadnione.

ZACHODNIA HISTORIA SZTUKI WOBEC PROBLEMU WPLYWU

Po lekturze przywołanych we wstępie prac rodzi się więc pytanie, jak badać wizualne podobieństwa między dziełami zachodnimi a wschodnimi i czy w ogóle możliwe jest wskazanie źródła wpływu w sposób, który byłby interesu-

²⁾ W wielu tego rodzaju opracowaniach o sztuce przywoływane dzieła zdają się służyć jedynie egzemplifikacji pewnej z góry założonej tezy i wzmocnieniu argumentacji ideologicznej, a teoria i metoda, zamiast służyć poznaniu i zrozumieniu, istnieją jakby same dla siebie. Por. J. Skuratowicz, T. Żuchowski, *Rozważania wokół pierwszego przykazania*, „Artium Quaestiones” 2009, Vol. 20, s. 215–230.

biektywnie sprawdzalny. Na te pytania postaram się odpowiedzieć z perspektywy zachodniej historii sztuki, a w szczególności – badań nad ich wpływem. Ustalenia, do których będę się odwoływała, zrodziły się co prawda na gruncie zachodnich dociekań nad swoją własną sztuką, ale mają na tyle ahistoryczny i ageograficzny charakter, że dają się, jak sądzę, z powodzeniem wykorzystać także do analizy sztuki pozaeuropejskiej.

We współczesnej zachodniej historii sztuki krytycznej refleksji poddaje się tradycyjny sposób badania związków między podobnymi do siebie dziełami sztuki, nazywany nieraz pogardliwie wpływologią³⁾. Jego zasadniczym założeniem jest przekonanie, że to artysta odgrywa konstytutywną rolę w ustanawianiu połączeń między swoim dziełem a tradycją artystyczną⁴⁾. Zatem, w myśl tej koncepcji, wszelkie wizualne podobieństwa do sztuki Zachodniej, dostrzegalne w dziełach Wschodu, są wyrazem racjonalnej intencji azjatyckiego artysty, by wykorzystać w swojej pracy temat i/lub schemat kompozycyjny, zaczerpnięty ze sztuki euramerykańskiej po to, by zrealizować obmyślane przez siebie artystyczne zadania. Jedną z głównych metod, służących wpływologom do uprąpomocniania wskazywanych związków między zachodnim pierwowzorem, a jego wschodnim naśladownictwem, jest szukanie historycznych danych pozwalających stwierdzić, że wschodni artysta musiał widzieć określone dzieło sztuki (np. przebywał w miejscowości, w której znajdował się pierwowzór jego pracy, odbył edukację artystyczną u określonego twórcy zachodniego lub wszedł w posiadanie książki z reprodukcjami europejskich dzieł, z których zaczerpnął inspirację)⁵⁾.

Zarysowane powyżej tradycyjne podejście do kwestii wpływu zostało w ostatnich latach zakwestionowane przez tych historyków sztuki, którzy zainspirowani literaturoznawczą teorią intertekstualności, starali się przenieść płynące z niej ustalenia do badań nad sztukami wizualnymi. Pierwszą wątpliwością, która nasunęła się intertekstualistom było to, czy w ogóle możliwe jest dotarcie do umysłu i pamięci wizualnej artysty⁶⁾. „Cytaty” i „reminiscencje” z innych dzieł oraz „aluzje” do nich nie muszą być przecież dowodem celowego, intencjonalnego odwołania się wschodnich twórców do konkretnego zachod-

³⁾ O historii metodologii badań nad wpływami w sztuce i krytyce „wpływologii” – zob. S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo: problem badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, zwł. rozdziały II–IV.

⁴⁾ Ibidem, s. 195.

⁵⁾ Por. Ibidem, s. 120.

⁶⁾ Ibidem, s. 76.

niego dzieła czy stylu⁷⁾. To, co wydaje się być zamierzonym efektem, może być mimowolnym, nieświadomym „potknięciem o obrazowy język, nad którym artysta nie panuje, lecz, na który jest zdany”⁸⁾.

Druga trudność, dostrzeżona przez intertekstualistów, dotyczyła wskazywania międzyobrazowych podobieństw, innych niż te, będące prostymi analogiami wizualnymi pomiędzy dwoma porównywanymi pracami. Problematyczna wydała się im sytuacja, w której rzeczywiście zachodzący wpływ nie zaznacza się widocznym podobieństwem – zostaje bardzo przetworzony lub jest wpływem negatywnym, przyczyniającym się do powstania dzieła posiadającego cechy przeciwstawne wobec tych użytych w pierwowzorze⁹⁾.

Oprócz dwóch zarysowanych przed chwilą teoretycznych wątpliwości wobec stosowania tradycyjnej wpływologii istnieje jeszcze jedna – natury praktycznej. Jest ona właściwa szczególnie dla tych obszarów sztuki, które są słabo zachowane i udokumentowane (np. pozbawione źródeł pisanych) i polega na niemożliwości spełnienia wysuwanego przez wpływołogów postulatu szukania pierwowzorów poprzez badanie zachowanych danych kulturowych. W przypadku sztuki azjatyckiej badacz często nie dysponuje przecież dostatecznie pełną wiedzą o autorach prac i cyrkulujących w ich kręgach kopiach oraz reprodukcjach dzieł zachodnich.

PROBLEM WPŁYWÓW W SZTUCE Z PERSPEKTYWY STUDIÓW POSTKOLONIALNYCH

Wobec niemożności określenia, czy między analizowanym wschodnim dziełem, a domniemanym zachodnim pierwowzorem, istnieje rzeczywista, genetyczno-intencjonalna więź, bardzo problematyczna staje się realizacja postulatów wysuwanych przez współczesnych badaczy związanych ze studiami postkolonialnymi.

Jednym z nich jest propozycja, by w badaniach nad transferami w dziedzinie sztuki między Zachodem a Wschodem starać się odpowiedzieć na pytanie o to jakie znaczenie miały te zapożyczenia dla lokalnej azjatyckiej sztuki i jej rodzi-

⁷⁾ Ibidem, s. 99–102.

⁸⁾ Ibidem, s. 219.

⁹⁾ Ibidem, s. 72.

mych odbiorców¹⁰). Jak zauważali intertekstualiści, współczesny zachodni badacz nie jest w stanie patrzeć na wschodnie dzieła sztuki z przeszłości i interpretować je w taki sposób, w jaki patrzyli na nie i rozumieli je ich twórcy i pierwsi lokalni odbiorcy¹¹). Co więcej, ze swojej perspektywy nieraz nie jest on w stanie rozstrzygnąć tak podstawowych kwestii, jak to, czy azjatyccy artyści i ich mecenaszi mieli świadomość, że dany temat czy rozwiązanie kompozycyjne pochodzi ze sztuki Zachodu. Jeśli zdawali sobie z tego sprawę, to czy znali oryginalne znaczenie i kontekst funkcjonowania określonego zachodniego tematu, motywu czy schematu kompozycyjnego, oraz czy mieli świadomość faktu, że korzystają ze sztuki zachodniej w sposób selektywny i dokonują jej własnych przetłumaczeń? Można przypuszczać, że w wielu przypadkach odpowiedź na te pytania byłaby negatywna, zważywszy na fakt, że praktyka artystyczna w wielu krajach azjatyckich przez długie lata była oddzielona od teoretycznej wiedzy o zachodnich kierunkach w sztuce i od znajomości euroamerykańskiej metodologii historii sztuki¹²).

Drugą propozycją, będącą w istocie konsekwencją i rozwinięciem tej opisaną powyżej, jest postulat, by opisywać zjawisko wpływów artystycznych z Zachodu za pomocą metod i terminologii, którymi posługiwali się azjatyccy twórcy i odbiorcy¹³). Ten pomysł badawczy wydaje się trudny do realizowania w praktyce. Nawet jeśli odrębność własnej sztuki wobec sztuki Zachodu i źródła artystycznych zapożyczeń z Europy były dostrzegane przez artystów i widzów ze Wschodu, trudno ustalić, na ile świadomość tej różnicy i znajomość dzieł oryginalnych przekładała się na sferę języka, w którym w tamtejszych środowiskach opisywano sztukę. Problem ten wynika chociażby z faktu, że opisując własną twórczość zachodniemu historykowi sztuki, nawet temu władającemu językami orientalnymi, azjatyccy artyści i historycy sztuki¹⁴) dokonują europeizacji swoich wywodów.

¹⁰) J. Clark, *Modern Asian Art*, Sydney 1998, s. 16. Zob też P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, Vol. 20, s. 59–73.

¹¹) S. Czekalski, op. cit., s. 248.

¹²) Por. K. Kleiber, *Iranian Art Influenced by Western Art Theory and Practice: Problems of Interpretation*, [w:] *Historia sztuki w dobie globalizacji. Materiały IV Środkowoeuropejskiego Forum Doktorantów Historii Sztuki, Wrocław 5–8 listopada 2009*, Wrocław 2010 (w druku); K. Kleiber, *Irańskie wizerunki ajatollaha Chomeiniego z lat 1979–1988: Hybrydyczność i mimikra*, Kraków 2009, s. 20.

¹³) J. Elkins, *On David Summer's Real Spaces*, [w:] *Is Art History Global*, ed. idem, New York 2007, s. 59–63.

¹⁴) Osobną kwestią jest pytanie, czy w ogóle można mówić o nie-zachodnich historykach sztuki i nie-zachodniej historii sztuki. Wiele argumentów zdaje się przemawiać za tym, że praktyka

WNIOSKI

W świetle powyższych uwag, nie sposób podać jedną odpowiedź na zawarte w tytule pytanie o to, jak badać podobieństwa wizualne między sztuką Zachodu i Wschodu. Trudno też jednoznacznie rozstrzygnąć, w jakim stopniu metody i terminy wypracowane w zachodnich badaniach nad wpływami w sztuce powinny być wykorzystywane w procesie opisu oraz interpretacji dzieł sztuki orientalnej, a także jak powinny być modyfikowane, by dobrze służyły konkretnym celom badawczym.

Wydaje się, że konieczne są namysł i dyskusja w środowisku historyków sztuki Orientu nad postawionymi w tym tekście pytaniami oraz odejście od takiego sposobu interpretowania relacji między sztuką Zachodu i Wschodu, który nie uwzględnia specyfiki orientalnych dzieł sztuki oraz lokalnego sposobu myślenia i pisania o niej. Rezygnacja z bezrefleksyjnego aplikowania zachodnich metod, terminów oraz europejskiej chronologii historyczno-artystycznej na wschodnią sztukę, przy jednoczesnym wykorzystaniu tych ustaleń zachodniej historii sztuki, które zachowują swoją ważność niezależnie od historycznego czy geograficznego kontekstu, są, jak sądzę, kluczem do głębszego poznania i zrozumienia sztuki Orientu.

SUMMARY

Katarzyna Kleiber

THE PROBLEM OF INFLUENCE – HOW TO ASSESS THE VISUAL SIMILARITIES
BETWEEN THE ART OF THE WEST AND EAST?

Each year the set of texts dealing with Western influences on Eastern art becomes bigger and bigger, owing to the contributions of both European and Asian scholars. Unfortunately, the considerable outgrowth of these writings is rarely accompanied by methodological considerations of how to research into the visual similarities between Western and non-Western artworks. In an attempt to fill this gap, this paper examines the main theoretical aspects and challenges of studying Asian art which seem to be based on European architecture, sculpture and painting.

opisywania i interpretowania dzieł, taka jaką uprawia się na europejskich oraz amerykańskich uniwersytetach, nie istniała na Wschodzie. W krajach Orientu pojawiła się ona dopiero pod wpływem kontaktów z Zachodem i ukształtowana została właśnie na wzór zachodniej historii sztuki – zob. J. Elkins, *Art History as a Global Discipline*, [w:] *Is Art History Global*, ed. idem, New York 2007, s. 3–23.

The first part of this paper examines how contemporary art historians determine the very existence of ‘influences’ between artworks. Later on, it is explained how inter-textual and post-colonial studies have changed the way art history views the impact of one artwork on another. Having discussed these revisions to our discipline, I ask the question how to pinpoint references of Asian artworks to Western ones, if there is no data about their authors (their education, travels, personal contacts with foreign artists etc.) or the reproductions and replicas of European pictures. Additionally, I raise the issue of the artist’s intention (i.e. if quotations from, and allusions to Western artworks are always conscious and intended). Another issue, which recurs throughout the whole paper, is whether conceptual schemata from Western academia allow art historians to understand and explain Asian art better or whether they just lead to interpretive abuse. The final paragraphs offer some concluding remarks.

