

FILOSOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PRAHA 2009

PETRA BIDLASOVÁ

FILOSOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PETRA BIDLASOVÁ

Proměny teorie afrického umění ve 20. století

Vedoucí diplomové práce: Prof. Lubomír Konečný, PhDr.

Oponent: Ph.D. Tomáš Winter, PhDr.

FACULTY OF ARTS, CHARLES UNIVERSITY

DEPARTMENT FOR ART HISTORY

GRADUATION THESIS

PETRA BIDLASOVÁ

The Metamorphosis of Theoretical Writing
on African Art in the 20th Century

Director of Graduation Thesis: Prof. Lubomír Konečný, PhDr.
Opponent: Ph.D. Tomáš Winter, PhDr.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském a právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorským svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu způsobem ve vědecké práci obvyklým.

(V Praze dne 21.1.2009)

Petra Bidlasová

Děkuji za podporu svému školiteli Prof. Lubomíru Konečnému a za cenné rady a konzultace PhDr. Tomáši Winterovi a Prof. Josefu Kandertovi.

Děkuji za vstřícnost a ochotu pracovníkům mediatéky Muzea Quai Branly v Paříži, knihovny Ústavu dějin umění a knihovny Náprstkova muzea v Praze.

Dále děkuji Stéphanu Nicoletovi za to, že mi umožnil pobývat v Paříži a čerpat z nepřeberných zdrojů knih a uměleckých objektů. V neposlední řadě děkuji za podporu a vytrvalost svým blízkým, rodičům, kamarádům a kolegům, bez nichž by tato práce nikdy nevznikla. Jmenovitě bych chtěla poděkovat Matěji Baťhovi, Petru Tobiškovi, Vláďovi Menclovi a Andreje Menclové, Katce Brožové a svým kolegům afrikanistům.

„Persévérance et curiosité“

S.N.

Obsah

Úvod	1-8
První teoretické úvahy	9-14
Umělci objevují Afriku (reflexe do 1. světové války)	15-29
Situace mezi dvěma světovými válkami	30-45
Počátky dekolonizace (1945-1968)	46-60
Africké umění v mezidobí (70.-80. léta)	61-66
Teorie afrického umění po roce 1989	67-82
Závěr	83-85
Summary	86-89
Obrazová příloha	90-101
Seznam vyobrazení	102-103
Seznam použité literatury a pramenů	104-108

Obsah

Úvod	1-8
První teoretické úvahy	9-14
Umělci objevují Afriku (reflexe do 1. světové války)	15-29
Situace mezi dvěma světovými válkami	30-45
Počátky dekolonizace (1945-1968)	46-60
Africké umění v mezidobí (70.-80. léta)	61-66
Teorie afrického umění po roce 1989	67-82
Závěr	83-85
Summary	86-89
Obrazová příloha	90-101
Seznam vyobrazení	102-103
Seznam použité literatury a pramenů	104-108

Úvod

„Africký kontinent je příliš velký, než aby se dal popsat. Je to něco jako oceán, zvláštní planeta, různorodý a nekonečně bohatý vesmír. Říkáme-li Afrika, je to jen velké zjednodušení a zkratka. Ve skutečnosti – kromě zeměpisného názvu – Afrika neexistuje.“

Ryszard Kapuściński¹

Nejenom Afrika samotná, ale také její umění se vyznačuje nekonečným bohatstvím a rozmanitostí kulturních tradic a výtvarných forem. Tisíce kmenů, každý se svojí vlastní historií a tradicí, byly v průběhu 19. století na pokyn zvenčí vměstnány do uměle vytvořených hranic několika desítek států. Za podobné situace je nejenom nemožné mluvit o jednotné kulturní tradici celého afrického kontinentu, často je dokonce velmi obtížné najít jednotnou kulturní tradici i v rámci jedné poměrně malé africké země. Africké umění si můžeme nejlépe představit jako pestrou mozaiku jednotlivých stylů a kultur, z nichž je možné při troše trpělivosti složit obraz moderní historie afrického kontinentu.

V průběhu 20. století bylo vydáno nespočetně publikací o africkém umění – do 60. let především o tradičním kmenovém umění, později se objevují i snahy o zmapování situace moderního a současného afrického umění. Autoři těchto děl se obvykle předem vzdávají nároku napsat komplexní historii umění na africkém kontinentu s poukazem, že na to je ještě brzy. Podobný cíl si neklade ani moje práce, ve které bych chtěla především ukázat, s jakými přístupy ke skládání této mozaiky se v průběhu 20. století můžeme setkat a jak se tyto přístupy během uvedené doby proměňovaly.

Základem mé práce jsou dva příběhy, které začínají ve stejném okamžiku, tzn. během let vrcholící kolonizace afrického kontinentu časově shodné s nástupem evropské moderny. První vypráví o objevu afrického umění modernisty, na počátku 20. století, druhý se zaměřuje na téma vznikající africké moderny a na počátky jejího teoretického přijetí.

Vymezení základních pojmů

V textech, zabývajících se africkým uměním, se běžně setkáváme se stejnými pojmy jako v evropské umělecké teorii a kritice. Vzhledem k tomu, že tyto pojmy byly vytvořeny a dále se vyvíjely v kontextu západní kultury a historie umění, od nichž se

¹ Ryszard KAPUŚCIŃSKY: Eben, Praha 1999, 3. Ryszard Kapuściński (1932-2007) - polský novinář, který působil od r. 1962 jako korespondent v řadě afrických zemí. Během své novinářské kariéry se stal svědkem řady politických převratů, následujících v desetiletích po dekolonizaci.

africká zkušenost a historie značně odlišuje, bude se také lišit význam těchto pojmů a způsob jejich použití. Jedná se například o dělení afrického umění na jednotlivé kategorie (kmenové, městské, populární, atd.), podle prostředí, v němž vzniká, nebo zákazníků, pro něž je určeno, o vymezení tradičního / kmenového umění ve vztahu k „modernímu“ , „současnému“ či „postmodernímu“ umění, o označení samotného afrického umění v literatuře, která se jím zabývá i jako sbírkového předmětu.

Není africké umění jako africké umění (Proměny předmětu bádání)

„Někdy se i v nejlepší společnosti dozvíme, že do počátku 20. století nebylo v Africe žádné umění, žádné „Umění“, to znamená takové, které máme „my“ u nás na západě.“²

Během 20. století nedochází pouze k radikální proměně teoretických pojmů, ale také k posunům samotného předmětu bádání. Umělecké předměty přivážené z Afriky po staletí byly nezdědky považovány za kuriozity, někdy dokonce i za předmět hodný opovržení. Africké sochařství, tak jak ho poznali modernisté, bylo však ještě kolem poloviny 19. století v Evropě prakticky neznámým pojmem.

Představitelé evropské moderny – fauvisté, expresionisté a kubisté – kteří objevili africké umění jako zdroj estetického poučení, měli na mysli, když uvažovali o africkém umění, umění tradiční nebo kmenové, a to pouze umění několika málo kmenů francouzské západní Afriky, s jejichž maskami a sochami se mohli setkat v etnografických muzeích nebo na pařížských trzích. Jednalo se o tradiční „kmenové“ umění, které má v principu účelový charakter a je náboženské.

Důležité je, že tyto předměty nefigurovaly v muzeích jako předmět estetického zájmu (tuto kvalitu mu propůjčili svým zájmem až moderní umělci), ale byly dokladem ovládané, kolonizované kultury. Jejich sběr byl motivován vědecky, přičemž učiněné objevy antropologů sloužily mocenským ambicím evropských kolonizátorů. Poznání mělo přispět ke snadnějšímu ovládnutí primitivnějších afrických kmenů.

První texty, zabývající se estetickým působením afrického umění (o umění přírodních národů a umění tzv. „primitivním“ najdeme řadu zmínek již v druhé polovině 19. století) se objevují právě v návaznosti na objev afrického kmenového umění modernisty. Jedná se především o dvě práce německého historika umění a výtvarného kritika Carla Einsteina,³ především pak o jeho *Negerplastik* z r. 1915, studii ruského

² John PICTON: Yesterday's cold mashed potatoes, in: Katy DEEPWELL (ed.): Art criticism in Africa, London 1997, 21-25.

³ Carl EINSTEIN: *Negerplastik*, Leipzig 1915; Carl EINSTEIN: *Afrikanische Skulptur*, Berlin 1921.

umělce Vladimíra Matveje *Iskusstvo něgrov*, vydanou r. 1919, a také o Čapkův článek *Sochařství černochů* z r. 1918.

V meziválečném období vzniká několik prací, které se snaží souhrnně a systematicky, zpravidla na základě muzeálních sbírek, zpracovat umění jednotlivých afrických kmenů – většina z nich se zabývá spíše etnografickou stránkou děl, s estetickými soudy se zde setkáme jen velmi sporadicky. Mnohé z těchto textů pomáhají dotvářet mýty o africkém umění, se kterými se teoretici často potýkají dodnes – například mýtus o neměnnosti forem afrického výtvarného umění nebo mýtus o autenticitě afrického umění.

V období těsně před a po 2. světové válce následuje řada dalších antropologických výprav, které postupně mapují (a odvázejí) doklady o kultuře jednotlivých kmenů. Výsledkem je řada poměrně podrobných etnografických pojednání, které jsou během 60. let shrnuty do prvních monografií o tradičním africkém umění subsaharské Afriky. Se snahou posuzovat umění afrického kontinentu jako celku, včetně Egypta a zemí Magrebu⁴, se však ve větší míře setkáváme až po r. 1989.⁵

Umění na africkém kontinentu však neustrnulo, již od počátku století se, především v prostředí velkých měst, rozvíjejí nové formy, v mnoha ohledech navazující na evropskou modernu. Později se setkáme s neortodoxními směry moderny a postmodernou, které nabývají v africkém prostředí velmi specifických, hybridních forem. První pokusy o zpracování „moderního“ afrického umění se objevují v 60. letech, systematický zájem pak především po r. 1989. V textech z 90. let se pak běžně mluví o současném africkém umění, najdeme zde označení postmoderní nebo postkoloniální⁶.

Vedle toho dále pokračují diskuze o africkém umění v souvislosti s různými formami primitivismu u evropských a amerických umělců. Jak ukáží dále v této práci, vnímání afrického umění jako čehosi primitivního, divošského, co je třeba obdivovat především pro neškolenost a syrovost uměleckých projevů, a co se s jakýmkoli školením stává méně autentickým, přetrvává u řady sběratelů i teoretiků, navzdory postkoloniální situaci, hluboko do 90. let, ne-li dodnes.

⁴ K umění muslimských obyvatel severní Afriky, které považovali za civilizované, vyjadřovali kolonialisté dokonce určitou míru obdivu, Frank WILLET: *African Art*, London / New York 1990, 26.

⁵ Výjimku tvoří kniha Jana VANSINY: *Art History in Africa* z roku 1984 (viz kapitola 6).

⁶ Jeden z prvních systematických pokusů o periodizaci afrického umění 20. století, na nějž se odkazuje řada pozdějších textů, se objevuje v článku z r. 1993 - Thomas MCEVILLEY: *Fusion: Hot or Cold?*, in: Olu OGUIBE / Okwui ENWEZOR (ed.): *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Marketplace*, London / Cambridge Massachusetts 1999, 300-317.

Proměnou prošlo také označování sbírek mimoevropského umění i samotné označení předmětu zkoumání v teoretických textech. Řada etnografických muzeí nesla od 19. století název muzea primitivních kultur, v německém prostředí převažuje od počátku pojem „*přírodní národy*“ (die Naturvölker). Vzhledem k tomu, že k setkání západní kultury s africkým uměním došlo v době vrcholící koloniální expanze, odráží proměna pojmů i rasové a politické otázky. Posuny terminologie je možno dobře dokumentovat na francouzském prostředí, kde se r. 1937 stává z etnografického muzea na Trocadéru *Musée de l'Homme* (muzeum člověka). K dalšímu ujasňování pojmů pak dochází v 90. letech v souvislosti s projektem nového muzea mimoevropského umění Musée du quai Branly⁷, které mělo být původně nazváno *Musée des Arts premiers*⁸. V newyorském Metropolitním muzeu zase existovalo oddělení primitivního umění až do r. 1991, ačkoli pojem primitivní začíná být považován za nepříliš vhodný již v průběhu 70. let⁹.

Francouzským předválečným a meziválečným pojednáním o africkém umění dominuje výraz „*l'art nègre*“, který ve většině případů označoval umělecký projev všech „černochoů“ – tzn. černých Afričanů i obyvatel Polynésie. S překladem tohoto pojmu se setkáváme v tomto období také v mnoha dalších jazycích, rovněž čeští autoři obvykle používají český ekvivalent francouzského pojmu - „negerské umění“, v meziválečných textech se o něco méně často objevuje také „černošské umění“, vycházející patrně z Čapkova „*umění černochoů*“¹⁰. Po 2. světové válce je pojem „*l'art nègre*“ dále užíván v literatuře, mapující vliv afrického umění na evropskou modernu. V etnografických textech začínají již v předválečné době převládat označení africké umění, umění (černé) Afriky, apod., se kterými se setkáme také v knihách o tradičním i moderním africkém umění, později se objevuje další termín „*černé umění*“ (Black Art), označující tvorbu umělců z afrického kontinentu, Afroameričanů i všech umělců z africké diaspory.

„Primitivní“ a „primitivismus“

Obdobný problém představuje přívlástek „*primitivní*“, jímž bylo po dlouhou dobu označováno tradiční kmenové umění Afričanů a od něj odvozeného pojmu „*primitivismus*“, užívaného pro díla evropských modernistů, kteří se nechali tímto uměním od počátku 20. století inspirovat. S primitivismem se setkáváme během 20.

⁷ Armelle LAVALOU / Jean-Paul ROBERT: Le Musée du quai Branly, Paris 2006.

⁸ Jedná se o pokus nahradit pojem „primitivní“ výrazem „arts premiers“ nebo „arts primordiaux“, které v sobě však oba nesou odkaz k prvotnímu „dětskému“ stupni vývoje, takže neplní daný účel.

⁹ V roce 1991 bylo toto oddělení přejmenováno na „Department of the Arts of Africa, Oceania, and the Americas“. Výsledné názvy obou institucí ukazují na bezradnost, vedoucí k výběru objektivního, zcela apoliticky korektního názvu.

¹⁰ Josef ČAPEK: Sochařství černochoů, in: Červen I, č.18, 5.12.1918, 251-53.

století nejen v samotných uměleckých dílech, ale sehrál také důležitou roli v teoretickém uvažování o umění a kultuře.

Pojem „primitivní“, odvozený z latinského slova „prvotní, první v čase“, se používá k označení tvůrčích projevů, jež se vyznačují nedokonalým zvládnutím zobrazení lidských a jiných forem. Podle osvícenského pojetí představují tyto formy „dětské“ stádium kulturního vývoje, jímž prošly všechny kultury. Poměrně široká definice zahrnuje během 19. století řadu různých projevů, počínaje uměním starověkých civilizací po evropské umělecké projevy z doby před nástupem renesance - italské trecento nebo vlámské primitivy. Od poloviny století se pojem stále častěji aplikuje ve smyslu Darwinovy evoluční teorie na různé formy archaického umění a na umění mimoevropské, až se nakonec od 20. let 20. století začal vztahovat téměř pouze na tradiční umění mimoevropských národů.

Pojem „primitivní“ slouží od počátku k vymezení binární opozice: vyspělá evropská civilizace oproti „jiným“, méně rozvinutým, kulturním formám. S touto dualitou se setkáváme v textech o africkém umění ještě dlouho po dekolonizaci kontinentu. Nadřazenost západní civilizace však nikdy nebyla vnímána jednoznačně. S přesycením civilizací a idealizací života přírodních národů se setkáváme již dlouho předtím než Jean Jacques Rousseau formuloval své představy o předkulturním přírodním stavu lidstva.

Počátku zájmu o africký kontinent

Zájem evropských civilizací o Afriku se datuje od dávnověku, jedním z prvních zdrojů zpráv o Africe je cestopis řeckého historika Herodota z Halikarnassu z 5. století př.n.l., následovaný svědectvím Plinia staršího a řadou dalších antických děl. Ve středověku byla Afrika považována za bohem zapomenutý kontinent plný pohanů a modloslužebníků, ale přesto zůstávala místem, které dráždilo evropskou představivost. Z tohoto období se dochovalo několik cestopisů a svědectví o Africe z pera muslimských cestovatelů, kteří popisují tehdy vzkvétající středověké říše Mali, Ghanu nebo Songhay, do kterých bylo třeba podniknout strastiplnou cestu napříč Saharou.

Během posledních staletí se Evropa s Afrikou setkala výrazněji dvakrát. Poprvé přivedly evropské námořníky k africkým břehům ekonomické zájmy jejich panovníků v 15. století při hledání zdrojů zlata, slonoviny nebo koření. Představa snadné kořisti se však v tropickém klimatu oblastí, které si později vysloužily přezdívku „hrob bílého muže“, plném neznámých nemocí, divokých domorodců a nebezpečných zvířat, rychle

rozplynula. Do 19. století pak zájem nepřekročil desítky pobřežních pevností, odkud Evropané za pomoci místních náčelníků posílali do Ameriky ročně desetitisíce otroků.

S prvními plavbami se dostávají do Evropy také první ukázky afrického umění, které jsou zprvu vnímány především jako vítané oživení tehdy oblíbených „kabinetů kuriozit“. Poměrně záhy se začínají z Beninu dovážet luxusní slonovinové předměty (slánky, pepřenky, příbory, poháry nebo vyřezávané rohy) vyráběné na objednávku africkými řemeslníky – spíše než autentickým projevem místní tvorby jsou známé „*afroportugalské*“ řezby hybridním projevem odpovídajícím evropskému vkusu. Tyto předměty, dovážené především ze zemí Guinejského zálivu, ale i z východního svahilského pobřeží, byly v 16. a 17. století velkou módou na panovnických dvorech¹¹.

Tradiční umění se tehdy dostávalo do Evropy jen vzácně, neboť dřevěné sošky byly příliš křehké a nesnadno transportovatelné, bylo obtížné je od domorodců získat a u Evropanů navíc vzbuzovalo respekt hraničící s hrůzou a odporem. S větším zájmem, podloženým teorií se však africké umění v Evropě nesetkalo. Pravděpodobně i z toho důvodu zájem o umělecké předměty z Afriky v 18. století upadá a hlavním evropským zájmem v Africe zůstává obchod s levnou pracovní silou. Po většinu uvedené doby zůstávají kolonizátoři pouze na pobřeží a jakékoli projevy kultury včetně umění se k nim dostávají, stejně jako otroci, z vnitrozemí prostřednictvím za tím účelem najatých kmenových náčelníků.

Ještě v průběhu 19. století bylo věnováno více zájmu jiným mimoevropským kulturám než kultuře africké. Po polovině 19. století se však vydává do nitra afrického kontinentu stále více ozbrojených výprav koloniálních mocností. Předměty, které se stávají jejich kořistí, dávají vzniknout rozsáhlým sbírkám v řadě evropských měst. Tato tendence nabude ještě větší intenzity po r. 1885, kdy se zástupci evropských mocností scházejí na Berlínské konferenci, aby si rozporcovali africký kontinent jako koláč¹².

Po téměř jedno století tak dochází k systematickému drancování a loupení uměleckých předmětů, které mělo nezřídka za následek úplně zničení lokální tradice založené na kopírování vžitých vzorů. Jedním z prvních, kteří se proti tomuto přístupu ohradili, byl francouzský etnolog Arnold van Gennep, který v r. 1914 konstatuje:

¹¹ Viz soupisy předmětů ze zámku v Ambrasu, vatikánských sbírek, sbírek v Lisabonu, Madridu nebo Leydenu.

¹² Méně známou skutečností je, že jedním z cílů výprav Emila Holuba bylo nalézt případnou půdu ke kolonizaci pro své krajany.

„Některé výpravy, například výpravy Lea Frobenia, sebraly tisíce předmětů v západní Africe a v Kongu, a to tak zdařile, že tím zničily domorodou výrobu několika kmenů. Podivný způsob vědecké práce!“¹³.

Uvedený přístup byl o to horší, že si při něm badatelé nenašli čas na to, aby pochopili a zdokumentovali způsob fungování společnosti, v níž daná kultura vznikla. Leo Frobenius podnikl za účelem sběru dokladů domorodé kultury do Afriky celkem 12 cest. Jeho metody se staly natolik nechvalně proslulými, že se dokonce objevil zkarikován pod přezdívkou Shrobenius v knize malijského spisovatele Yambo Ouologuema *La Devoir de Violence*¹⁴.

Britská trestná výprava do Beninu

Důležitý mezník v pohledu na africké umění představoval rok 1897, kdy pronikla britská trestná výprava do hlavního města království Benin,¹⁵ které bylo zcela vypáleno a do Británie bylo přivezeno kolem 3.000 beninských památek. Jednalo se především o bronzové plakety a hlavy, které se vyznačovaly vysokou technickou kvalitou a na africké poměry velmi naturalistickou formou zobrazení¹⁶, která byla estetickým předstevám Evropanů bližší než hrubě opracované a výrazně deformované masky. Naprostý šok však způsobila především kvalita bronzových objektů, které byly vytvářeny metodou „ztraceného vosku“, o níž se do té doby nepředpokládalo, že by ji Afričané mohli znát.

Výjimečná kvalita prací přiměla Felixe von Luschan¹⁷ ke srovnání s díly Benvenuto Celliniho, který by podle něj „neulil lepší bronzů“. Zároveň však označuje styl plastik jako „čistě africký – naprosto a výlučně africký.“¹⁸ Výsledkem jeho dlouholetého bádání bylo r. 1919 vydání zevrubného pojednání *Benin Antiquities*, které je možné označit jako první umělecko historickou práci zabývající se africkým uměním.

¹³ Arnold von GENNEP: Quelques lacunes de l'ethnographie actuelle. Religions, Mœurs et légendes?, Mercure de France, Paris 1914, 25, in Jean LAUDE : Umění černého světa, Praha 1973, 20.

¹⁴ Yambo OUOLOGUEM: La Devoir de Violence, Paris 1968.

¹⁵ Beninské umění bylo známé již v 16. století, v následujícím století o něm byla publikována řada prací, které však upadly v zapomnění. Po r. 1884 byl jediným nezávislým územím v rozlehlé oblasti mezi středním a dolním tokem Nigeru, známým svými lidskými oběťmi. Angličané, kteří chtěli v oblasti začít obchodovat, se pokusili v r.1892 učinit těmto praktikám přítrž uzavřením smlouvy, beninský panovník oba Overami však smlouvu nedodržel, což se stalo záminkou k britské trestné výpravě v r. 1897. Dovezené předměty z části skončily v britských muzeích, a zbytek se prostřednictvím překupníků dostal do řady sbírek po celé Evropě.

¹⁶ EINSTEIN 1921 (pozn. 3).

¹⁷ Felix von LUSCHAN (1854-1924) – rakouský konzervátor, který se zabýval zpracováním beninských památek pro Královské etnografické muzeum v Berlíně v letech 1885-1910

¹⁸ Barbara PLANKENSTEINER (ed.): Bénin – Cinque siècles d'art royal (kat. výst), Paris 2008, str. 206

Beninské umění bylo uměním dvorským¹⁹, vyznačujícím se typickou zjemnělostí. To je také důvodem, proč se nestalo vzorem pro moderní umělce, hledající odpovědi na své formové otázky v podobě co nejsyrovějšího sochařského výrazu. Velké zjednodušené tvary, pro které oceňoval africké umění, chybí i Carlu Einsteinovi, podle kterého *„postrádají tyto bronzы původní konstrukci a vykazují trapnou akademickou uhlazenost. Jsou spíše manýristické než typické, spíše plny klasicistické mechaniky než kánonické přísnosti a líbí se proto především běžnému Evropanovi.“*²⁰

Ve stejné době, kdy proběhla trestná výprava do Beninu, vychází i několik publikací, zabývajících se teoreticky uměním primitivních kultur.

¹⁹ O „dvorském umění“ v Africe pojednává podrobně kniha Susanne Preston BLIER: Royal Arts of Africa, New Jersey 2003

²⁰ EINSTEIN 1921 (pozn.3).

První teoretické úvahy

„Především hromadně nakupujme, abychom výtvary divošských civilizací zachránili před zkázou a shromážďujeme je v muzeích.“¹

Teoretická pojednání o mimoevropském umění se začínají objevovat ve větší míře především po polovině 19. století, většinou v souvislosti se zakládáním etnografických muzeí a sbírek.² Ve všech koloniálních zemích existovalo úzké propojení mezi koloniální politikou a antropologií, které vedlo ke shromážďování předmětů za účelem lepšího pochopení a ovládnutí mimoevropských kultur.

Výše uvedený citát zakladatele berlínského Muzea přírodních národů Adolfa Bastiena z r. 1868 vyzývá k záchraně objektů jejich přesunem do muzea. Jeho argumentace zněla jistě záslužně, vliv dlouholetého systematického sběru na africkou kulturu je však značně problematický.

První texty, zabývající se přímo africkým uměním, jsou datovány až do konce 19. století. Řada myšlenek, s nimiž se budeme během 20. století opakovaně setkávat, má však mnohem hlubší základy, bez jejichž připomenutí by celý příběh nedával smysl.

S poukazy na zřejmou „jinakost“ mimoevropských kultur se setkáváme již před nástupem osvícenství. Většina teorií 19. století vychází právě z dualistického pojetí „primitivismu“, stavějícího do protikladu evropskou akademickou tradici a kulturní projevy primitivních kultur – označovaných jako „jiné“ (Other).

Formální rámec primitivismu

Frances S. Conelly,³ navíc poukazuje na existenci formálního rámce primitivistického diskursu, sestávajícího z jakýchsi „*praforem*“⁴ (Urformen), tradičně spojovaných s primitivním projevem - k nimž patří například: groteska, hieroglyf nebo ornament. Během 18. století tak vznikl slovník konkrétních vizuálních motivů,

¹ Ibidem, 20.

² Do konce 19. století vyšla, nejenom v německém prostředí, celá řada etnografických publikací, příkladem může být třídílná encyklopedie Friedricha RÄTZELA: Die Völkerkunde, Berlin 1888, kterou znal rovněž Josef Čapek.

³ Frances S. CONNELLY: The Sleep of Reason (Primitivism in Modern European Art and Aesthetics - 1725-1907), Pennsylvania 1995, 3 - uvádí dílo Giambattisty VICA: La scienza Nuova, z r. 1725, některé aspekty mohou být ještě staršího data.

⁴ Ibidem, 5.

kteře jsou prakticky neměnné a můžeme se s nimi setkat například u Gauguina nebo u Picassa⁵.

V teorii 19. století pak oba póly primitivistického diskursu zpravidla zastupují dvě mezní polohy umělecké tvorby.

Příkladem může být technologický přístup, který formuloval v 60. letech 19. století německý architekt Gottfried Semper,⁶ podle nějž postupuje vývoj umění od geometrických forem k realismu. Vznik jednoduchého geometrického ornamentu, se kterým se setkáváme u primitivních kultur, přitom vyvozuje z řemeslných technik a z architektonické formy, která je podle něj primární potřebou člověka. Jeho evolucionistická teorie byla z velké části založena na spekulaci.

Deterministický postoj, který po něm opakovala a rozvíjela řada dalších badatelů, je typický pro 2. polovinu 19. století, kdy byla převládající část západního uvažování vedena představou pokroku, postavenou na Darwinových teoriích. Míra vyspělosti civilizace byla jasně dána mírou její technické vyspělosti, tato implikace měla značný vliv také v počátcích teoretické reflexe mimoevropského umění. Umělecká díla jsou často pouze záminkou k úvahám, které jsou svojí povahou spíše mocenské nebo politické.

Ideový rámec dobových teorií

Tím se dostáváme k druhé poloze dobových úvah, kterou je dualismus ideový, stavějící na protikladu vědomí a smyslové vnímání, myšlení a instinktu. Obdobné rozdělení najdeme u francouzského diplomata a spisovatele Josepha Arthura de Gobineau v *Eseji o nerovnosti lidských ras*⁷ z r. 1853-55, známého především jako zdroj základních teorií nadřazenosti bílé „árijské“ rasy, které se staly podkladem pro řadu pozdějších rasových teorií, včetně nacistické.⁸

Ve Francii nebyl Gobineau nikdy příliš populární, jeho názory byly však dobře známy, o čemž svědčí komentář Guillauma Apollinaira z r. 1917 „*Dneska už ovšem nemůže být Gobineau v civilizované zemi moderní, i když byl při všem, co hlásal,*

⁵ Konkrétně u Picassa se setkáme s radikálním pojetím jednoho z těchto motivů – a sice grotesky. Ibidem 9.

⁶ Gottfried SEMPER: Der Still in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, München 1878-79, citováno podle: Zdenka SLAVÍKOVÁ: Umění subsaharské Afriky (jako předmět uměleckého a badatelského zájmu), Praha 1986, 19

⁷ Josepha Arthura de GOBINEAU: Essais sur l'inégalité des races, 1953-55, Paris 1855.

⁸ Jeho názory se dostaly do Německa ještě za jeho života přes beyreuthský okruh Richarda Wagnera, se kterým se osobně znal.

*Francouz, a my se nebudeme jeho názorem, jehož se ostatně nikdo nedovolával, zabývat.*⁹“

Apollinairův komentář se však týká pouze omezené interpretace jeho díla a je pravdivý pouze částečně. S nesčetnými ohlasy Gobinauových myšlenek se setkáváme převážně ve francouzské kulturní teorii dodnes, zájem se však soustředí na jiné aspekty jeho díla.

Gobineua sice považoval černochoy za rasově méněcenné, hloupé a povrchní, ale zároveň připouštěl, že silní, inteligentní a pohlední běloši mají menší představivost a méně rozvinuté smyslové vnímání, které je doménou černé rasy. Tvrdil, že při vzniku umění hráli potomci Chámovi značnou roli.¹⁰

Kromě toho se vyjadřoval pro kulturní míšení, ve francouzštině označované pojmem „*métissage*“, které může v omezené míře umocnit dobré vlastnosti jednotlivých ras. Malé množství černé krve může umocnit smyslové vnímání a přispět ke vzniku skutečného umění. Jeho myšlenkami se později zabývali například Elie Faure, Léopold Sédar Senghor apod., s obdobnými úvahami se setkáváme rovněž u německých expresionistů.

Na určité míře pohrdání černou rasou nebo černošským uměním se přinejmenším do konce století shoduje většina teoretiků. Sir John Lubbock¹¹ uvádí r. 1870 v kapitole zabývající se počátky umění a ornamentu, že ačkoli výtvoř Afričanů nelze považovat za umělecké díla „*nepředstavují tato díla pouze lidi, ale s groteskní přesností vystihují některé charakteristické rysy černé rasy*“¹² Tento názor později téměř doslova převzal André Michel, když zpracovával ke konci 19. století heslo o Africe pro velkou francouzskou „*Encyklopedii*“, přičemž tvrdí, že černoši se zdají být v umění značně zaostalí.¹³

Proměna přístupů ke konci 19. století

Jeden z prvních, kdo se zažitými představami o mimoevropském umění polemizuje, je Ernst Grosse, když tvrdí: „*Na nás samozřejmě působí neobratné výtvoř černocho komicky, ale je to důkazem proto, že musí stejně působit na umělcovy druhy?*“¹⁴“

⁹ „Melanofilie či melanománie“, in: Guillaume APOLLINAIRE: O novém umění, Praha 1974, 259.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ John LUBBOCK: The Origin of Civilization, London 1870.

¹² Robert GOLDWATER: Primitivism in Modern Painting, New York 1938, 32.

¹³ Jean LAUDE: Umění černého kontinentu, Praha 1973, 20 LAUDE (1973), 21.

¹⁴ Ibidem, 27.

V době etablování dějin umění jako samostatné disciplíny ke konci 19. století se stále častěji setkáváme s názorem, že se naše kultura vyhýbáním umění přírodních národů ochuzuje. Je to opět Grosse, který r. 1894 zpochybňuje absolutní hodnotu umění evropského a obviňuje evropskou estetiku: „*zanedbání studia primitivních forem je nejtěžším zameškáním, z něhož je třeba obžalovat estetiku. Nejedná se zde o nic menšího než o řešení otázky, zda existují obecně platné podmínky pro lidský vkus, zda, alespoň v lidském smyslu, existuje absolutní krásno.*“¹⁵ Obecná platnost estetických zákonů podle něj může být dokázána teprve na základě etnografického studia kultury nižších národů.

Obdobný názor jasně vyslovil také Wilhelm Worringer: „*Protože se klasické epochy hodnotily jako absolutní vrcholy, musela také estetika dostat tento absolutní význam a výsledkem byla subjektivizace uměleckohistorické metody zkoumání podle moderního jednostranného klasicko-evropského schématu. Nejvíce trpělo touto jednostranností porozumění pro mimoevropské umělecké komplexy... Pozitivní hodnocení těchto mimoevropských uměleckých komplexů bylo výsadou několika málo lidí, kteří se dovedli osvobodit od všeobecného uměleckého předsudku.*“¹⁶ Poslední věta může posloužit také jako předpověď budoucího stavu bádání.

Vídeňská škola a dílo Wilhelma Worringera

„*Co působí z našeho stanoviska jako největší deformace, muselo představovat ve své době, pro svého tvůrce, nejvyšší projev krásy a naplnění jeho uměleckého chtění.*“¹⁷

Ke konci 19. století se objevují první závažné trhliny v pojetí „*mechanického determinismu*“. Klíčovou úlohu přitom sehrálo dílo Aloise Riegla¹⁸, který kritizuje Semperovo technologické pojetí jako omezující a předkládá nové pojetí kontinuálního uměleckého vývoje, které umožňuje zahrnout umělecké formy a epochy, doposud považované za „*úpadkové*“. Riegl prohlašuje všechno umění především za projev „*uměleckého chtění*“ (Kunstwollen), které se projevuje v každém historickém období a kultuře jinak.

Wilhelm Worringer ve své práci *Abstrakce a vcítění* z r. 1908¹⁹ dodává, že umělecké chtění je modifikované účelem, materiálem a dalšími technickými limity.²⁰ Pakliže sloh

¹⁵ Ernst GROSSE: *Anfänge der Kunst*, Freiburg / Leipzig 1894, 27, citováno podle: ibidem (pozn. 8), ???

¹⁶ Wilhelm WORRINGER: *Formprobleme der Gotik*, Bonn 1909, citováno podle: SLAVÍKOVÁ 1986 (pozn.6) 41.

¹⁷ ibidem, 13

¹⁸ Alois RIEGL: *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893

¹⁹ Wilhelm WORRINGER: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Betrag des Stilpsychologie*, München 1908, v českém překladu: Wilhelm WORRINGER: *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001

vyplývá z tvůrčí vůle, je každá tvorba volbou formálních soustav, dílo vzniklé v primitivní společnosti nemusí být samo o sobě primitivní.

V teoretické rovině odkazuje na Riegla, který považuje za nejdokonalejší styl geometrický „vystavěný přísně podle nejvyšších zákonů symetrie a rytmu“. Tento styl však podle měřítek 19. století leží nejnižší a je vlastní období, kdy byly národy na poměrně nízkém stupni vývoje. „Musí tedy existovat nějaký kauzální vztah mezi primitivní kulturou a nejvyšší zcela očištěnou zákonitou uměleckou formou.“²¹

Abstrakci považuje za transcendentní formu, která vznikla u primitivních národů jako reakce na strach - „horror vacuū“ – neschopnost uchopit svět v celé jeho komplexnosti, odlišnost mimoevropské tvorby spatřuje pak především v oblasti psychické.²² Umělecký projev národa určuje charakter jeho vztahu k přírodě, tento vztah se paralelně zrcadlí v náboženském a uměleckém vývoji.

Worringerovo dílo představuje výrazný dobový vhled do povahy abstrakce, který měl vliv na postupné přijímání forem moderního umění v Evropě, s jeho ohlasy se setkáváme rovněž v české výtvarné teorii.

Jakkoli byla Worringerova teorie určující pro některé teoretiky afrického umění, především pak pro Carla Einsteina, setkáme se v jeho díle také s určitým rasovým podtextem, s nímž hodnotí většinu přírodních národů jako „neschopné pozůstatky lidského rodu z předcházejících, dávno minulých kulturních period“, které nevykázaly žádný umělecký vývoj.²³

První studie o africkém umění

První systematické studie o africkém umění, které se objevují od konce 19. století, lze víceméně rozdělit do dvou skupin: na studie etnologické, korespondující s myšlenkami amerického etnografa Franka Boase,²⁴ který považuje kontext uměleckého díla za základní předpoklad pro jeho pochopení a případné ocenění, a studie estetické, kterými se budu zabývat dále.

Jednu z prvních teorií, které se snaží uchopit podstatu primitivního umění, vytvořil Ernst Grosse, když se pokoušel najít analogii mezi uměleckou formou a ekonomickým

²⁰ Frank WILLETT: African Art, London / New York 1990, 32.

²¹ WORRINGER 2001 (pozn.17) 35.

²² Worringerovo pojetí umění, založeného na intuici, navazuje na Bergsonovo pojetí, jak se objevuje v jeho stati „Vývoj tvořivý“ z r. 1907) .

²³ WORRINGER 2001 (pozn.17) 62

²⁴ Franz BOAS: The Decorative Art of the Indians of North pacific Coast of America, in: Bulletin of the American Museum of Natural History 9, 1897, 123-176.

systemem dané oblasti. V jím vytvořeném systému souvisí naturalistické formy umění s nomádkým životem loveckých společenství, která potřebují mít - stejně jako umělec realista - „bystrý zrak“ a být „zruční“, abstraktní formy připisuje kulturám farmářů a chovatelů dobytka. Svoji paralelu považoval za natolik evidentní, že nepochyboval, že pro ni najde doklady, v praxi se však na příkladech ukázalo, že to tak nefunguje.²⁵

O pochopení myšlenkových procesů, které vedou ke vzniku uměleckého díla se pokouší ve svých teoretických pracích Leo Frobenius. Středem jeho zájmu byl původ a povaha kultury. Frobenius byl prvním antropologem, specializujícím se na Afriku a rovněž prvním autorem, který použil ve svém článku z r. 1886 pojem umění v souvislosti s Afrikou. V následujícím roce pak vydává článek o výtvarném umění Afričanů.²⁶ V něm prohlašuje africký život ve srovnání s řadou jiných národů za chudý na fantazii, zároveň však vyzdvihuje černošskou plastiku jakožto po technické i umělecké stránce mnohem vyspělejší.²⁷

Jeho souhrnná kulturní historie afrického kontinentu *Kulturgeschichte Afrikas*, vydaná r. 1933 v Zürichu, se stává klíčovým odrazovým můstkem pro v té době začínající hnutí „négritude“ nebo pro filosofickou historii Cheikha Anta Diopa.

Druhou polohu představuje přístup estetický, zastoupený především dílem Carla Einsteina, které bude předmětem zájmu několika dalších kapitol. Obsah a forma patří v tradičních společnostech neodmyslitelně k sobě. Oba přístupy, etnografický a estetický, procházejí celým 20. stoletím, během něhož dochází k jejich postupnému sblížení - antropologové se stále více zabývají estetickým působením díla, zatímco historici umění se zajímají o historické a kulturní pozadí jeho vzniku – vedoucí mimo jiné ke vzniku tzv. „etnoestetiky“.

²⁵ Eckart von SYDOW: The Meaning of Primitive Art, 1932 in: Jack FLAM / Miriam DEUTCH (ed.): Primitivism and Twentieth-century Art (A Documentary History), Los Angeles / Londýn 2003, 234-237

²⁶ Leo FROBENIUS: Die Kunst der Naturvölker, Westermanns Monatshefte, 79, Braunschweig 1896 a Leo FROBENIUS: Die Bildende Kunst der Afrikaner, Mitteilungen der Atropologische Gesellschaft, 27, Vídeň 1897, 1-17 in: Slavíková 1986 (pozn. 6), 29.

²⁷ S tímto postojem, který je určitou kritikou determinismu, se setkáme již dříve, např. v práci Richarda Andrého z r. 1885.

Umělci objevují Afriku (reflexe do 1.světové války)

„Nebylo to patrně černošské umění, které západní umělci objevili na začátku století, ale bylo to pravděpodobně moderní umění, které našlo sebe sama tím, že objevilo černošské umění. (Černošské umění, daleko od toho, aby bylo samo zjevením, ukázalo se jako objevující.)“¹

Jean Laude

Zájem umělců o africké umění od počátku 20. století souvisí s obecnějším trendem přehodnocování umění dosud přehlížených „neklasických“ epoch. Tento posun se projevuje také u českých umělců, sdružených v Osmě a později především ve Skupině výtvarných umělců,² jejichž inspirace sahá od El Greca a románské plastiky, přes různé projevy starověkých kultur až k tvorbě tzv. „primitivních“ národů.

Podobný názor jako Jean Laude, vyjadřuje také v r. 1948 Daniel Henry Kahnweiler,³ jenž nepovažuje změnu ve vnímání modernistů za ovlivněnou čistě africkým sochařstvím, ale spíše za určitou formu ujišťování a hledání dalších dokladů pro změnu, která již probíhala pod vlivem Cézanna, Gauguina, apod.

Africké umění jako zdroj formální inspirace

Základní forma modernistické interpretace afrického umění je protikladná k etnografickým výkladům, které se zabývají funkcí a účelem děl. Moderní umělci a teoretici vyjadřují v první řadě individuální estetický soud, který má většinou ryze formální povahu, a který vyčleňuje díla z jejich původních kulturních souvislostí a začleňuje je do kontextu dobových uměleckých problémů. S tímto přístupem se opakovaně setkáváme po celé 20. století, jeho vrcholnou prezentací se stává v r. 1984 výstava *Primitivismus v umění 20.století*⁴ v Muzeu moderního umění v New Yorku, kterou se budu blíže zabývat v některé z dalších kapitol.

Důležitou roli přitom sehrála skutečnost, že se primitivní umění zdálo být bez kořenů, vytržené z kontextu místního i časového. Důsledkem byl dostatek prostoru pro teoretické spekulace i pro volné nakládání s plastickými formami.

¹ Jean LAUDE: La peinture française et l'art „nègre“, Paříž 1969, 12, citováno podle: Zdenka SLAVÍKOVÁ: Umění subsaharské Afriky (jako předmět uměleckého a badatelského zájmu), Praha 1986, 39.

² K teoretické inspiraci patřily jak základní práce Rieglovy - Alois RIEGL: Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893; tak dílo Worringerovo nebo statě Maier-Gräfeho pojednávající více do kánonu dějin umění dílo El Grekovo.

Alois RIEGL: Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901

³ Daniel Henry KAHNWEILER: Negro Art and Cubism, in: Jack FLAM / Miriam DEUTCH (ed.): Primitivism and Twentieth-century Art (A Documentary History), Los Angeles / London 2003, 284-291.

⁴ Při příležitosti výstavy byla vydána obsáhlá publikace, mapující formální inspirace mimoevropským uměním ve 20.století - RUBIN William (ed.): „Primitivism“ in 20th Century Art, New York 1984.

Formálně zaměřená reflexe africké plastiky byla z velké části záležitostí francouzského prostředí, kde měla řada umělců zkušenosti s etnografickými sbírkami v pařížském Trocadéru. Již od konce 19.století se opakovaně setkáváme s kritikou, že Francouzi systematické zpracování etnografických sbírek zanedbávají⁵. Trocadéro se díky tomu proměnilo v panoptikum, plné exotických evokací, figurín a mimoevropských děl bez určení oblastí původu. Přímé svědectví o stavu vystavených sbírek podává také Picasso v r. 1909. „*Když jsem poprvé šel, na Derainovo naléhání, do muzea na Trokadéru, zůstal mi vězet v krku vlhký a hnilobný zápach.*“⁶

James Clifford upozorňuje na možnou souvislost neuspořádaného stavu sbírek, kde chyběly popisky a díla byla vytržena z jakéhokoli kontextu s formální recepcí afrického umění u tehdejších umělců.

Pařížští umělci objevují Afriku

Objekty přivážené z kolonií byly zprvu vystavovány na Koloniálních výstavách, v r. 1878 se pak objevuje první stálá instalace *Musée Africaine* ve foyer divadla na Châtelet a v témže roce bylo založeno etnografické muzeum na Trocadéru⁷.

Africké objekty z francouzských kolonií byly reprezentativně zastoupeny rovněž na Světové výstavě v Paříži r. 1900, kterou celá řada umělců navštívila. Žádný komentář ze strany umělců na toto téma se však nedochoval, což může napovídat, že umělci ještě nebyli na přijetí afrického umění připraveni⁸. Počátkem století bylo možno se setkat s africkým umění v Paříži na mnoha různých místech, která jsou popsána ve svědectvích řady umělců o jejich prvním setkání s africkými plastikami⁹.

Maurice de Vlaminck a jiní fauvisté

„*Byl jsem zároveň uchvácen i znepokojen: černošské umění se mi ukázalo v celém svém primitivismu a v celé své velikosti.*“¹⁰

Předmětem zájmu pařížských umělců byly masky a sošky z francouzských kolonií: především z Pobřeží Slonoviny, Konga a Gabunu. Jako první se začali zajímat o africké

⁵ Například Felix von Luschan konstatuje tuto skutečnost v souvislosti s tím, že Francouzi neprojevíli zájem o získání většího množství beninských bronzů, in: SLAVÍKOVÁ 1986 (pozn.1) 24, dále též Guillaume Apollinaire v článku „Exotisme et ethnographie“ pro Paris-Journal ze dne 12.9.1912.

⁶ James CLIFFORD: *Predicament of Culture*, Cambridge / London 1988, 135

⁷ FLAM / DEUTCH (ed.) 2003 (pozn.3) 340

⁸ *Ibidem*

⁹ Vlaminck mluví o bistru v Argenteuil, kde viděl několik afrických plastik mezi láhvemi alkoholu, Matisse chodil kolem vetešnictví v Rue de Rennes, apod.

¹⁰ Marianne JAKOBI: Vlaminck, „inventeur“ de l'art nègre?, in Vlaminck, *un instinct fauve* (kat.výst), Paříž 2008.

umění fauvisté, kteří se v této době pokoušeli zintenzívnit barevnost svých děl a zdůraznit jejich povrch. Podle vlastního svědectví objevil africké plastiky jako první Maurice de Vlaminck v r. 1905.¹¹ Řada jeho prohlášení byla však ovlivněna snahou stavět se do role vůdce fauvistů. V brzké době projevil zájem o africkou plastiku také Henri Matisse a André Derain,¹² který některé klíčové kousky své sbírky zakoupil přímo od Vlamincka.

Ve skutečnosti africké umění objevila víceméně paralelně řada umělců i pozdějších sběratelů.

K výše uvedené reakci prý přiměla Vlamincka první maska,¹³ kterou zakoupil [6] a odnesl k sobě domů. Tuto masku na něm po poměrně krátkém čase vymámil André Derain, Ambroise Vollard si z ní později dokonce nechal udělat sádrový odlitek. Z dnešního pohledu je zajímavé sledovat, jak obdiv několika umělců a řada modernisticky zaměřených teoretických knih vytvořila z práce neznámého afrického řezbáře jedno z nejčastěji reprodukováných uměleckých děl.¹⁴

Vlaminck si záhy opatřil poměrně rozsáhlou a kvalitní sbírku afrických objektů, sběratel Paul Guillaume později uvádí, že se vypravovali za Vlaminckem do Chatou jako na pouť. Zajímavé svědectví představuje rozhovor, který zaznamenal francouzských básník Francis Carco. Vlaminck prý předváděl Derainovi některou ze svých afrických plastik se slovy, že je „skoro stejně krásná jako „Venuše Milétská“. Derain mu na to prý odpověděl, že ne, že je stejně krásná. Nakonec prý musel spor vyřešit Picasso, který prohlásil, že podle něj je africká soška mnohem krásnější.¹⁵

Uvedená výměna názorů ukazuje typicky modernistickou potřebu srovnávat soudobé umění s velkými kulturními vzory.¹⁶

Derain a Vlaminck však na rozdíl od Picassa ještě považovali africké objekty za primitivní. Podle Goldwatera oceňoval Vlaminck africké předměty spíše než pro jejich samotné umělecké kvality, kvůli odlišnému druhu představivosti primitivního umělce,¹⁷ jako instinktivní a neintelektuální projev. Ve společnosti Andrého Deraina navštívil etnografické muzeum na Trocadéru, aby zde společně shlédli „fetiše barbarů“.

¹¹ Maurice de VLAMINCK: Discovery of African Art, in: FLAM / DEUTCH (ed.) 2003 (pozn. 3) 27-28

¹² R 1906 obdivoval Derain rovněž bohaté sbírky mimoevropského umění. Britského muzea v Londýně.

¹³ Obličejová maska Fangů – in: RUBIN 1984 (pozn.4) 12.

¹⁴ Autorka práce si je plně vědoma, že reprodukováním masky k tomuto procesu dále přispívá.

¹⁵ JAKOBI 2008 (pozn. 10) 55.

¹⁶ Podobné přirovnání najdeme v časově téměř shodném manifestu futuristů „Závodní automobil je krásnější než Níké Samothrácká“ - Filippo Tomasso Marinetti, uveřejněno v Le Figaro, 20.1.1909.

¹⁷ Robert GOLDWATER: Primitivism in Modern Painting, New York 1938, 61, citováno podle: Laude (1969) (pozn.1), 158.

Pablo Picasso

„Africké plastiky byly přímluvci. (...). Byly proti všemu, proti neznámému, výhružní duchové. (...) Pochopil jsem, že já také jsem proti všemu. Také si myslím, že všechno je neznámé, nepřátelské! Všechno. (...) Pochopil jsem, k čemu černochům jejich plastiky sloužily. (...) Byly to zbraně. Které měli pomoci lidem, aby přestali být ovládáni duchy, aby se stali nezávislími. Nástroje. Když duchům dáme tvar, staneme se nezávislími. (...) „Avignonské slečny“ musely přijít toho dne, ale nikoli z důvodu formy, ale protože to bylo moje první exorcistní plátno!“¹⁸

Pablo Picasso

S nejzajímavějším a zároveň nejvíce rozporuplným ohlasem africké plastiky se setkáme u Pabla Picassa. Ačkoli byl jeho obraz *Avignonské slečny* z r. 1907 často zmiňován v souvislosti s africkou inspirací a tvůrčí období, které po něm následovalo, bylo označováno jako „negerské“, je známo, že Picasso vliv africké plastiky několikrát popřel a k návštěvě Trocadéra, předcházející jeho namalování, se přihlásil až r. 1937 při rozhovoru s André Malrauxem.

Picasso zde opětovně popisuje své prvotní znechucení ze stavu etnografických sbírek, které se mu podařilo překonat poté, co si uvědomil magickou sílu některých předmětů zde vystavených. Z uvedeného citátu je jasné, že ho tato zkušenost vedla k pochopení několika důležitých aspektů afrického sochařství – jeho magickou sílu a úlohu, kterou plnilo ve společnosti – byť je jeho prohlášení mnohem pozdější, takže je třeba brát v potaz možnou míru zpětné stylizace.

O Braqueovi Picasso tvrdil, že neměl z afrických plastik strach, protože byl sám dobrým sochařem. Brague později hodnotil svůj vztah k africkému umění následovně: *„Černošské masky mi otevřely nový horizont. Dovolily mi navázat kontakt s instinktivními věcmi, s bezprostředními projevy, které směřovaly proti špatné tradici, z níž jsem měl hrůzu.“¹⁹*

Avignonské slečny v New Yorku (1984)

V r. 1984 se Picassovy Avignonské slečny staly ústředním dílem výstavy *Primitivismu v umění 20. století* v Muzeu moderního umění v New Yorku. Vizuální konfrontace slavného modernistického díla s „primitivními“ předměty vedla k vzniku několik zajímavých teoretických textů.

¹⁸ André MALRAUX: *La tête d'obsidienne*, Paris 1974, 17-19 in: FLAM / DEUTCH (ed.) 2003 (pozn. 3) 33.

¹⁹ SLAVÍKOVÁ Zdenka: *Umění subsaharské Afriky* (jako předmět uměleckého a badatelského zájmu), Praha 1986

Podle Hala Fostera²⁰ představují zde *Avignonské slečny* mocenské gesto, kterým se Picasso vypořádal s „jiným“ – ať představuje aspekt primitivní, ženský nebo prvek smrti. Jsou mu základním symbolem primitivismu, který odhaluje narcismus a mocenský diskurs „*falocentrické*“ kultury. Použití africké plastiky můžeme v tomto smyslu vnímat jako záměrné použití exorcismu k vyrovnání se „jinakostí“ osazenstva „*filosofického bordelu*“, jak bývá obraz označován.

Pozoruhodná je rovněž stať, ve které Yves-Alain Bois²¹ evokuje text z r. 1948, kde Kahnweiler považuje Picassovu africkou inspiraci při tvorbě *Avignonských slečen* za povrchní, „*týkající se pouze vzhledu afrického umění, ne jeho podstaty*.“²²

Za skutečné uchopení formové podstaty africké plastiky považuje až některá díla kubistického období. Jako příklad uvádí kovový válec, který Picasso použil v reliéfu „*Kytara*“ z r. 1912 [10], který srovnává s vystupujícíma očima masky od kmene Grebo. Vizuální podobnost je na první pohled zřejmá, mnohem zajímavější je však teoretický způsob uchopení této „výpůjčky“, který nám poslouží jako přiblížení dvou základních teoretických prací o africkém umění a k pochopení změny formálního vnímání plastiky, kterou africké umění způsobilo.

Kahnweiler a teorie Carla Einsteina

Podle Kahnweilera vnášejí Picassovy reliéfy do evropské plastiky nový typ uchopení prostoru, vycházející z afrického sochařství, přitom se odvolává na text *Negerplastik* svého přítele Carla Einsteina, o jehož díle pojednávám dále. Oba autoři se shodují v tom, že evropská sochařská tradice je frontální a „malířská“, neboť trpí „*strachem z prostoru*“, strachem ze ztráty sochařského objektu mezi ostatními předměty světa.

Podle Einsteina nabízí africká plastika nové prostorové řešení, spočívající v „*oddělení objemu od hmoty*“. Takto fungující plastika působí okamžitým dojmem prostoru, ne díky obrazové iluzi, která naznačuje objem, který nevidíme, ale prostřednictvím narušení vizuální kontinuity. Dalším důležitým Einsteinovým postřehem je, že v africkém umění se nesetkáme skoro s žádnou modelací.

²⁰ Hal FOSTER: The „Primitive“ Unconscious of Modern Art, in: FRASCINA Francis / HARRIS Jonathan: Art in modern culture – An Anthology of Critical texts, London / New York 1992, 199-209.

²¹ Yves-Alain BOIS: Kahnweiler's Lesson, in: Yves-Alain BOIS: Painting as Lesson, Lndon / Cambridge Massachussets 1993, 65-97.

²² FLAM / DEUTCH (ed.) 2003 (pozn.3) 284-291.

Picasso a teorie Vladimíra Markova

Bois vztahuje pochopení Picassovy výpůjčky ještě k dalšímu textu, kterým je *Iskusstvo Negrov*²³ z r. 1913 od ruského avantgardního malíře Vladimíra Markova, který přichází s myšlenkou, že objemy i materiály v africké plastice mají anorganický a především „arbitrární“ charakter. Syntax výsledného díla je tak zcela nezávislá na anatomických znalostech a optickém ilusionismu, který z nich vyplývá. Stejný typ objemu tak může být stejně dobře použit k vyjádření oka nebo jiných částí těla, podobný princip platí rovněž v případě materiálu. Výsledná plastika, která se skládá z jednotlivých nahodile použitých objemů, nemá nadále potřebu podobat se své předloze.

Markovův text byl napsán v r. 1913 a je tedy skoro současný s Picassovým dílem, vydán však byl až po smrti autora v r. 1919 a ve francouzském prostředí byl dlouho neznámý.

Počátky teorie afrického umění

Guillaume Apollinaire

„Ve všech těchto fetiších, jež nezůstaly bez vlivu na současnou tvorbu, se obráží náboženské cítění, které je nejčistším zdrojem umění. Základní důležitost tu má výtvarná forma, jakkoli důležitý je materiál. Tato forma je vždy působivá, a přestože daleko neodpovídá našim ustáleným představám, je schopna inspirovat umělce.“

Období před 1. světovou válkou je rovněž dobou vzniku prvních soukromých sbírek afrického umění. Mezi prvními objevil africké umění také Paul Guillaume, který brzy poté ukázal svůj objev Apollinairovi. Ten se stal záhy prvním teoretikem, reflektujícím ve svých článcích formální kvality afrického umění. Jeho názory odrážejí hluboký zájem a vysoké estetické hodnocení africké plastiky, v jeho posledních textech z let 1917-18 najdeme rovněž silný ohlas myšlenek Carla Einsteina.

Již r. 1909 započal Apollinaire diskuzi, která se táhne skrze celé 20. století, když navrhoval, že by africké plastiky mohly být vystaveny v Louvru. Zcela v souladu s jeho návrhem je úvaha z r. 1918, představující další ukázkou modernistického srovnávání: *„Některá mistrovská díla negerské plastiky lze ostatně postavit po bok krásným dílům*

²³ Vladimír MARKOV: Negro Art, in: FLAM / DEUTCH (ed.) 2003 (pozn.3) 61-66.

evropského sochařství; vzpomínám si například na jednu africkou hlavu, jež snese srovnání s vybranými ukázkami románské plastiky.“²⁴

V dalším článku z r. 1917, který již ohlašuje nový zájem o „černošskou“ kulturu v době poválečné, však vyjadřuje názor, že díla nelze zatím vystavovat stejným způsobem jako díla evropská, neboť nemáme dostatečné znalosti o jejich autorech a zeměpisném původu, aby mohla být na výstavě zařazena jak se patří.

O něco dále pak prorocky předpovídá, že „tajemství jejich anonymity trvá a bude ještě na dlouho spokojiti se tím, že před těmito černošskými modlami můžeme zakusit toliko estetické sense a poetické evokace.“²⁵

Snaha o zapojení do dobového kulturního kontextu

„Bylo zapotřebí veliké odvahy a vkusu, aby se přistupovalo k posouzení negerských idolů jako ke skutečným uměleckým dílům.“²⁶

Guillaume Apollinaire

Aby se evropská umělecká tradice dokázala vyrovnat s podobně odlišným pojetím umění bylo zapotřebí kromě odvahy a vkusu především velké množství času. Vstup afrického umění do evropského kontextu byl spojen se základní proměnou estetických hodnot, která byla z počátku přijímána spíše negativně.

Ještě více času však bylo zapotřebí, aby se autoři textů o africkém umění přenesli přes zakořeněné představy, vycházející z teorie 19. století. Příkladů se najde celá řada.

Již v předválečné době se objevují první snahy o zapojení afrického umění do dobového kulturního kontextu, přičemž se řada autorů nevyhnula užití rasově podmíněné argumentace.

Rytmus

„Dionýsos je skrytý bůh Afriky: bůh, který tančí, který se zmocňuje duší a inspiruje hlas, básnické slovo, bůh živelnosti, který na okamžik ničí individuální vůli, aby posílil život. (...) Africké civilizace jsou civilizacemi tance a řeči. I když se všechny nevyjadřují sochařstvím, mají vesměs složitou poezii a hudbu.“²⁷

Jean Laude

Řada badatelů, píšících o africkém umění, se zmiňuje o jakési „temné energii“, kterou mají jeho díla v sobě a která je podle nich vyjádřena rytmem. Tento dionýský –

²⁴ Guillaume APOLLINAIRE: O novém umění, Praha 1974, 228 – článek vyšel původně v propagačním časopise Paula Guillaumea, pak 15. července 1918 v *Les Arts à Paris*

²⁵ Ibidem 259.

²⁶ SLAVÍKOVÁ 186 (pozn. 1) 60.

²⁷ Jean LAUDE: Umění černého kontinentu, Praha 1973, 245-246.

tančící, živelný aspekt africké kultury je dalším aspektem, procházejícím napříč texty o africkém umění.

Již Gobineau zdůrazňoval při popisu černé rasy její vysoce rozvinuté smyslové schopnosti, jimiž převyšuje Evropany. Podobně Elie Faure, jehož *Dějiny umění* jsou první monografií o obecných dějinách umění, píše o africkém sochařství, že „je jeho jediným námětem rytmus,... který odráží kosmický řád aniž o něm uvažuje²⁸“. V době meziválečné bude tato poloha všeobecně srozumitelnější, vzhledem k přesunu zájmu z formální „apollinské“ stránky africké kultury na stranu smyslovou neboli dionýskou.

S tématem rytmu se však v textech o africkém umění budeme setkávat ještě v době poválečné. William Fagg, který považuje teorie Gobineauvy a Faurovy za příliš biologicky podmíněné, dochází v rámci analýzy tradičního umění k závěru, že důraz na rytmus u Afričanů můžeme do určité míry vysvětlit prostřednictvím přírodních a životních cyklů. Pojem rytmu pak sehraje velkou roli především v kulturní teorii senegalského prezidenta Senghora.

Konceptuální versus perceptuální umění

„Jak bychom tedy měli interpretovat onen velký předěl, který prochází napříč dějinami umění a odděluje několik ostrůvků iluzionistických stylů – Řecka, Číny, renesance – od širého oceánu „konceptuálního“ umění?“²⁹“

Již v teoriích 19. století se setkáváme s dualistickým vymezením, představovaných realistickými a abstraktními, nebo také geometrickými formami. Ve 20. století zůstává základní princip podobný, posouvá se přesný význam a především terminologie.

Pojem konceptuálního umění je úzce svázán se základními premisami modernismu. Například Apollinaire o kubismu: *„Kubismus představoval malování původních seskupení poskládaných z elementů vypůjčených z představované reality spíše než z vizuální reality.“*

Na formální souvislost tvorby kubistů s africkým uměním poukazuje později Kahnweiler, který ji spatřuje především ve vysoké míře „konceptuálního“ přístupu obojích umělců. Zatímco kubisté se pokoušejí o vytvoření zcela autonomních

²⁸ Jean LAUDE: *Umění černého kontinentu*, Praha 1973, 245.

²⁹ David SUMMERS: *Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení*, in: Ladislav KESSNER: *Vizuální teorie*, Jinočany 2005, 121-154. – je citací z E. H. Gombricha a jeho *Meditations on the Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*“, Phaidon, London / New York 1963, 9. - témuž rozdělení je podřízena koncepce Gombrichova příběhu umění.

uměleckých děl, afričtí umělci zobrazují objekty skutečného světa za pomoci minimálních prostředků a ukazují nám vždy to, co „vědí“, ne to co „vidí“.³⁰

Výrazně konceptuální postoj najdeme také v textu ruského umělce Vladimíra Markova.

Německo

„Absolutní primitivismus, intenzivní a často groteskní vyjádření síly a života v nejednodušších formách může být zdrojem radosti, kterou v nás vyvolává pohled na instinktivní díla.“³¹

Emil Nolde

Kromě kubistů a fauvistů, žijících a tvořících v Paříži, ovlivnilo černošské umění výrazně také německé expresionisty z drážďanské skupiny *Die Brücke*, kteří využili příležitosti ke studiu afrických sbírek z kolonií vilémovského Německa.³²

Jak výše dosvědčuje Emil Nolde, převládal u německých umělců zájem o archaismus a divošský projev primitivního umění nad jeho formální oceněním. K nejvýraznějšímu sblížení expresionistů s černošskou plastikou však dochází v oblasti materiálu, kterým je v obou případech dřevo. Znamé je vyznání Ericha Heckela: *„Nebyl bych mohl řezat tvrdé dřevo bez pocitu, že se to dělalo u černošů.“³³*

Nolde trávil od podzimu r. 1911 mnoho hodin v etnografickém muzeu v Berlíně, když uvažoval, obdobně jako Čapek, nad napsáním publikace o *„uměleckém výrazu primitivních národů“³⁴*. V roce 1913 se Nolde vydává jako dokumentátor na antropologickou expedici na Novou Guineu, o něco později se vydává na cestu do Tichomoří také Max Pechstein.

Se zájmem o mimoevropské umění se setkáme i u členů mnichovského sdružení *Der Blaue Reiter*. Kandinský ve svých úvahách klade důraz na niternou spřízněnost s oproštěnou a *„vnitřně podstatnou“* tvorbou primitivních umělců³⁵.

Čerpání námětů z afrického, ale především oceánského umění bylo u německých umělců doslovnější, v obrazech se objevují celá zpodobení afrických masek a jejich plastiky jsou omalovanými formami původních idolů. K odlišné recepci primitivního umění u německých expresionistů se vyjadřuje rovněž Antonín Matějček: *„Němci jsou vyznavači ideje, symbolu, dogmatu. Francouzi tvůrci čisté formy a ryze výtvarných*

³⁰ FLAM / DEUTCH 2003 (pozn.3) 286.

³¹ BÉRENICE GEOFFROY-SCHNEIDER: Les Papous, une autre liberté, in: Emil Nolde au Grand palais (kat.výst.), Paříž 2008, 44-51.

³² Nejrozsáhlejší sbírky mimoevropského umění vlastnil tehdy drážďanský *Zwinger*, berlínské Naturkundemuseum a některé mnichovské galerie.

³³ SLAVÍKOVÁ 1986 (pozn. 1) 113.

³⁴ GEOFFROY-SCHNEIDER (pozn.19) 48 – Noldeho publikace nebyla nikdy dokončena vydána.

³⁵ VASILY KANDINSKI: Über das Geistige in der Kunst, München 1912

*prvků.*³⁶“ Porovnání africké a oceánské plastiky se objevují v textech stále častěji, podobně jako němečtí expresionisté dávají později přednost oceánské plastice také surrealisté.

Na dobový zájem o africké umění reagovala osobitou formou také řada dalších umělců, kteří nejsou přímo řazeni k žádnému uměleckému směru – například Max Ernst, Jacques Lipschitz, Amadeo Modigliani, Constantin Brancusi nebo Henry Moore. Nejenom teoretický zájem najdeme také v předrevolučním Rusku.

Teorie afrického umění mimo Francii

Kromě řady kratších reflexí a článků, vzniká v předválečné době pouze několik textů, které se pokoušejí o formální analýzu afrického umění. Dva z nich, Einsteinova *Negerplastik* z r. 1915 a Markovovo *Iskusstvo negrov* z r. 1913 (vydané však až posmrtně r. 1919) byly již zmíněny výše, v souvislosti s analýzou vztahu Picassova kubistického díla k africké plastice.

Čestné místo po jejich boku si zaslouží zaujmout také dílo Josefa Čapka. Nechybělo mnoho a Čapkovo *Umění přírodních národů* mohlo být vydáno skoro současně s knihou Einsteinovu,³⁷ která si takto dlouho podržela časové prvenství mezi díly africké teorie.

Vladimír Markov – *Iskusstvo negrov*

*„Černoch miluje volné a nezávislé hmoty; když dojde k jejich propojení, symbol, který dostává, je symbolem lidské bytosti.“*³⁸

Práce Vladimíra Markova vděčí za hodně myšlenkám Lea Frobenia, vedle toho však obsahuje velmi originální formální analýzu africké plastiky. Podle Markova sestávají africké plastiky z nekonečných kombinací nezávislých hmot a objemů, které jsou zcela elementární a vyznačují se typickou hmotností.

Z těchto elementárních a arbitrárních objemů sestavuje lidské tělo, účelem však není imitace skutečnosti, ale struktura uspořádaná podle zákonů „ornamentu“.

Podobně arbitrární jako tvary je také použití materiálu, který nezastupuje sám sebe, ale je součástí symbolického „plastického“ jazyka. Příkladem může být oko, které bývá často nahrazeno mušlí nebo štěrbinou, takže se nejedná o skutečný obraz oka, ale o jeho zobrazení symbolické.

³⁶ Antonín MATĚJČEK, *Volné směry* 1912, 230-231

³⁷ OPELÍK Jiří: *Vznik a proměny „Umění přírodních národů“ Josefa Čapka*, in: *Literární archiv*, 19-20, 1984-85, 37-76

³⁸ FLAM / DEUTCH (ed.) 2003 (pozn.23) 63.

Na svoji dobu překvapivý je také autorův argument, že „*pokud by se etnografové a jiní sběratelé dívali na negerské umění z této perspektivy*“ míněno z pohledu tvůrčího symbolismu, „*pochopili by, že jsou černoši hlubokomyslnými bytostmi.*“³⁹

Carl Einstein – Negerplastik

„*Zjistili jsme, že málokdy dříve než u Černochoů se s takovou vyhraněností položily přesné problémy prostoru a zformuloval vlastní způsob umělecké tvorby.*“⁴⁰

Negerplastik Carla Einsteina z r. 1915 je první a dodnes ojedinělou formální analýzou africké plastiky. Kniha měla ve své době velký vliv na rozšíření zájmu o černošskou plastiku a udala tón řady následujících prací, pojednávajících o africkém umění z estetického hlediska. Přesto ji nelze řadit k čistě esteticky zaměřeným studiím, neboť Einsteinova analýza se podobně kategorickému zařazení vzpírá.

Einsteinovo pojetí africké plastiky především zcela zapadá do celku jeho teoretického díla, v němž se autor vytrvale staví na odpor jakýmkoli zavedeným myšlenkám a konceptům a pokouší se vše promýšlet znovu a jinak, než je obvyklé. Psaní o africkém umění je u Einsteina navíc neoddelitelné od jeho úvah o moderním umění, přičemž jeho pojetí kubismu nezapře inspiraci texty Kahnweilerovými.

Jedním z problémů psaní o africké plastice podle Einsteina je, že dosavadní vymezení tohoto umění v rámci binárních kategorií jako „*jiného*“ zabraňuje jeho skutečnému uchopení. Důsledkem dlouhodobě vytvářených mýtů o primitivním umění je, že první reakcí Evropana je „*popřít samotný fakt „umění“ a projevit odstup, který tuto tvorbu od evropského stavu ducha odděluje.*“ Tento odstup a s ním spojené předsudky pak znemožňují veškerý estetický soud, neboť podobný soud předpokládá určitou podobnost.

Jeho přístup k africkému umění se vymyká dobovému pojetí ještě v dalších ohledech, v prvé řadě byl jedním z mála teoretiků, který se zcela vyhnul rasově podmíněnému postoji a vyzýval k vnímání samostatného objektu v kontextu jeho vlastních pravidel.⁴¹ Zároveň si však plně uvědomoval, že je africká plastika především náboženské povahy a „*silná autonomie jednotlivých částí je rovněž dána náboženstvím,*“ v čemž na něj mimo jiné navazuje ve svém *Umění černochoů* Josef Čapek.

³⁹ Ibidem 65.

⁴⁰ Georges DIDI-HUBERMAN: Před časem, Brno 2008, 185.

⁴¹ Ibidem 79.

Afrikanische plastik

Druhým významným Einsteinovým dílem o africkém umění je jeho *Afrikanische plastik* z r. 1921. Mezi dvěma texty se autor posunul od spíše estetického a formálního stanoviska k přístupu, který zahrnuje určitou míru etnografického kontextu. V druhé knize se rovněž objevuje větší množství odkazů ke konkrétním uměleckým projevům jednotlivých afrických kultur. Kromě toho zde dává do přímé souvislosti formální vyčerpání africké plastiky s kolonialismem. Na tuto skutečnost pak poukazují někteří znalci afrického umění především po 2.světové válce.

V meziválečném období se Einstein těšil jako historik umění slušnému mezinárodnímu věhlasu, po 2. světové válce však upadlo jeho dílo do téměř úplného zapomnění⁴². Na otázku, proč k tomu došlo, odpovídá Georges Didi-Huberman tím, že ve své době bylo příliš nadčasové a vyznačovalo se nadbytkem poznatků, které nikdo nepotřeboval. Později se naopak stalo neaktuálním, neboť využívá jazyk, který se stal díky pozdější pozitivistické tradici psaní téměř nesrozumitelným.⁴³

Kromě toho se Einstein odkazuje k autorům, kteří jsou také neaktuální. Ačkoli do určité míry navazuje na Vídeňskou školu a především na Worringera,⁴⁴ na jehož přehodnocení „neklasických“ epoch navázal, v poválečné době se vůči jejich pojetí ohrazuje a hlásí se především ke Konradu Fiedlerovi a Ernstu Machovi. Ve Fiedlerově duchu pak přistupuje ke „konstruování reality“⁴⁵, které může být vnímáno jako „třetí možnost“ řešení tradičního rozporu umění zobrazujícího a nezobrazivého, tak jak zde byl již několikrát naznačen. Pro Einsteina je umění oblastí, kde je možné vytvářet zcela alternativní a autonomní skutečnosti, přítomné naznačení „třetí cesty“, která je alternativou tradičního pojetí opozic, zůstane ještě po dlouhou dobu ojedinělé.

⁴² Jeho dílo připomíná jako první v 60. letech Jean Laude, na jehož úsilí navázala v 80. letech Lilliane Meffre, v r.2000 mu věnuje část své knihy Před časem Didi-Huberman, v Německu se jeho dílem od 70. let zabývá Sibylle Penkert. V anglosaském prostředí bylo jeho dílo až do konce 20. století prakticky neznámé.

⁴³ DIDI-HUBERMAN 2008 (pozn. 40) 162.

⁴⁴ Wilhelm WORRINGER: Abstrakce a vcítění, Praha 2001; Wilhelm WORRINGER: Formprobleme der Gotik, Bonn 1909

⁴⁵ QUIGLEY David: Carl Einstein: A Defense of the Real, Wien 2007,...

Reflexe afrického umění u českých umělců

„V roce 1910-11 začal jsem si dělat v pařížském Trocadéru poznámky o domorodém umění Afriky a jiných světadílů – zájem o černošské umění byl tehdy přičiněním Picassovým ve vzduchu.“⁴⁶

Josef Čapek

K prvním setkáním českých umělců s africkým uměním dochází již koncem 19. století prostřednictvím sbírek pražského Náprstkova muzea. Josef Čapek kromě toho před svým prvním pařížským pobytem znal trojdílnou Rätzelovu encyklopedii o „umění přírodních národů“⁴⁷ vydanou v Německu v 80. letech 19. století.

Svůj první pařížský pobyt, čítající osm měsíců od října 1910, později komentuje v úvodu svého *Umění přírodních národů*. Čapkův zájem o Picassovo kubistické dílo byl zprostředkován spíše až později přes africkou plastiku, jisté však je, že během svého pobytu strávil Čapek mnoho času v etnografickém muzeu na Trocadéru a že tato jeho aktivita patří k nejranějším projevům zájmu českých umělců o africké umění. O dva roky později si načrtl při návštěvě Trocadéra několika afrických plastik také Emil Filla.

Skupina výtvarných umělců

„Novým umělcům jsou milá všechna ona umění minulosti, která se zabývají hmotností, pohybem, plošností, geometrickou syntesou forem a nazírají neopticky na přírodu, ne snad jen pro totožnosti cítění, nýbrž jen pro zájmy formálních souvislostí.“⁴⁸

Formální požadavky, které vznášá Vincenc Beneš v úvodu ke katalogu III. výstavy Skupiny výtvarných umělců velmi přesně odpovídají rysům, které na africké plastice obdivovali francouzští umělci i první teoretici. Beneš má přitom na mysli veškerou tvorbu lidovou, orientální, primitivní, africkou, oceánskou i mexickou, z evropské tradice pak umění románské, gotické nebo barokní.

V českém prostředí se setkáváme s výraznějším zájmem o mimoevropské umění především u členů Skupiny výtvarných umělců. Pojem primitivismus se ovšem, jak už bylo naznačeno, zpočátku vztahuje na velmi široké spektrum „neklasických“ uměleckých projevů, ve Fillově stati *O ctnosti novoprimitivismu* pak zahrnuje také řadu moderních umělců.

Jako inspirace posloužilo českým umělcům mimo jiné dílo Wilhelma Worringera, jehož text byl otištěn v jednom z prvních čísel Uměleckého měsíčníku.

⁴⁶ Karel ČAPEK: *Umění přírodních národů*, Liberec / Praha 1996, 17.

⁴⁷ Friedrich RÄTZELA: *Die Völkerkunde*, Berlin 1888

⁴⁸ Wilhelm WORRINGER: *V boji o umění*, Umělecký měsíčník 1911-12, 114-16 – článek byl výtahem z práce „Vývojově historické poznámky k nejmodernějšímu umění“ z r. 1908

Africká plastika jako předmět zájmu Skupiny výtvarných umělců

V letech 1912-13 se v Uměleckém měsíčníku objevují rovněž první fotografie africké plastiky a na III. pražské výstavě skupiny byla vystavena africká plastika zapůjčená od Ernsta Ludwiga Kirchnera. Na IV. pražské výstavě Skupiny se pak objevily, vedle jiných projevů mimoevropských kultur a lidového umění, také čtyři africké plastiky, nejspíše již ze sbírky Vincence Kramáře.⁴⁹

Vystavení těchto plastik nezbudilo tehdy příliš velký ani moc kladný ohlas. Karel Čapek označil vystavené sošky za „*necenné*“ a Arnošt Procházka je označil za „*chudičké a toporné*“.⁵⁰

V Kramářově pozůstalosti se kromě toho našly deníky z r. 1913 s náčrtky afrických plastik a s připojenými komentáři. Ze 20. let se dochovala Kramářova korespondence s Carlem Einsteinem, která se však spíše než afrického umění týkala projektů výstav současného umění.

Josef Čapek

Josef Čapek jako jeden z mála umělců začlenil do své vlastní tvorby sklon k používání znaků, zjednodušení forem a také některé konkrétní prvky, se kterými se setkal při studiu mimoevropského umění.

Jen málo stačilo, aby Čapkovo *Umění přírodních národů* stálo po boku *Negerplastik* Carla Einsteina z r. 1915 a stalo se tak jednou z prvních knih, které hodnotí černošské umění z formálně-estetického hlediska. Práce započatá již před 1. světovou válkou byla nejpozději r. 1916 téměř dokončena,⁵¹ za války si však Čapek stěžuje na problémy se sháněním literatury a na to, že práce postupuje velmi pomalu. Kniha tak nakonec vyšla až o mnoho později, v r. 1938.

Roku 1918 má jeho dlouholeté úsilí přeci jen první výsledek, když je v prvním ročníku Neumannova Června otištěn článek "*Sochařství černochů*",⁵² doplněný třemi dřevořezy Václava Špály na motivy afrických masek.

⁴⁹ Kramář r. 1913 již prokazatelně několik afrických plastik vlastnil, in: Vincenc Kramář: Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague (kat. výst.), Paris 2002, 311-312.

⁵⁰ WINTER Tomáš: Nebezpečné sousedství? Joe Hloucha, Emil Filla a surrealisté, in Umění LIII, 2005, 76-86

⁵¹ OPELÍK 1984-85 (pozn. 37) 37.

⁵² Josef ČAPEK: Sochařství černochů, in: Červen I, č.18, 5.12.1918, 251-53

Sochařství černochů

V článku se Čapek dotýká některých témat, jež byla diskutována v souvislosti s africkým uměním ve Francii. Jeho „sochařství černochů“ odpovídá dobovému francouzskému výrazu „*l'art nègre*“, jež se vžil jako označení pro umění národů Afriky a Oceánie. Jak poznamenává Čapek, oba typy umění se však v základu liší, neboť umění polynéské je mnohem „*krutější a divočejší*“ než umění Afričanů.

Projevuje se zde rovněž Čapkův humanismus, který mu nedovolí zaujmout typický dobový pohled na černošské umělce: projevy černocha mohou podle něj snad mít jisté dětinské rysy, ale jeho umění „*je unikátní, plnou formou... života*“. Podobně nepřipouští, že by geometrická deformace a další znaky, které odlišují černošskou plastiku od evropské tradice, byla projevem řemeslné neumělosti. Uvědomuje si, že se jedná o umění silně náboženské, ale bez kosmologických systémů.⁵³

Skladebný systém geometrických forem, který popisuje, může sice v něčem připomenout arbitrární formy Markovovy, v Čapkově pojetí však tyto formy vycházejí z niterné, quasi-náboženské potřeby tvořit lidskou bytost a vytvářejí vlastní dynamický tvarový organismus.

Také Čapek v závěru své práce připomíná, že africká plastika jenom potvrdila kompoziční řešení, která do umění přinesl již Cézanne a další evropské umělci: "*Mladí francouzští umělci počali studium umění přírodních národů, nikoliv pro jeho exotickou a barbarskou stránku, ale že tu našli mnohé ze svých problémů uskutečněné v podivuhodné čistotě a elementárnosti.*"

Hnutí Dada

Události 1. světové války nejenom zbrzdily řadu kulturních a intelektuálních aktivit, ale zároveň vyvolaly u mnoha lidí pochybnosti o hodnotách evropské civilizace, které vedly Hermanna Bahra k úvahám o úniku z „*evropské civilizace, která sešla z cesty a požírá naše duše*“⁵⁴. Dadaisté zareagovali na válečná jatka odchodem do ústraní, obratem k primitivismu a „černošské kultuře“. Divadelní události v kabaretu Voltaire, masky Marcela Janca, Huelsenbeckovy „zaručeně autentické“ africké básně, rituály i hravý smyšlený jazyk divadelních her Tristana Tzary⁵⁵ se s určitou nadsázkou dovolávaly Afriky.

⁵³ S prvním zpracováním kosmologického systému se setkáme v návaznosti na objev umění Dogonů r. 1933 u Marcela Griaula, viz: Marcel GRIAULE: *Conversation with Ogotommeli*, Londýn 1965 (1. vydání: *Dieu d'Eau*, Paříž 1948)

⁵⁴ Jack FLAM / Miriam DEUTCH (ed.): *Primitivism and Twentieth-century Art (A Documentary History)*, Los Angeles / London 2003, 11 – volná citace textu německého kritika Hermanna Bahra z r. 1916.

⁵⁵ Tristan TZARA: *Découverte des arts dits primitifs*, Paris 2006

Situace mezi dvěma světovými válkami

„Bez strachu z přehánění lze říci, že nejlepší část z toho, co vzniklo v oblasti současného umění během posledních dvaceti let vděčí za svoji původní inspiraci primitivní negerské plastice. To je samozřejmě obzvláště patrné v oblasti výtvarného umění“¹

Takto hodnotí vliv africké plastiky na soudobé umění ve 20. letech Paul Guillaume, významný pařížský sběratel a obchodník s moderním uměním, jeden z největších propagátorů afrického umění v Evropě i ve Spojených státech v období po 1. světové válce. Jeho galerie, otevřená v r. 1917 výstavou „primitivního umění“, byla ke konci války jedním z mála míst setkávání pařížské umělecké komunity. Z dané situace dokázal Guillaume vytěžit maximum a do poválečného období vstupoval se zavedeným časopisem, fungující galerií a řadou významných kontaktů.²

„Melanofilie či melanománie“³

Ve stejnojmenném článku z r. 1917 popisuje Apollinaire postupný růst zájmu o africkou kulturu, který vrcholí v době poválečné. Zatímco do 1. světové války byly africké plastiky považovány spíše za kuriozity, o které se zajímali téměř výlučně avantgardní umělci, po válce se stávají módní součástí francouzské kultury.

Roku 1918 napsal Apollinaire pro propagační časopis Paula Guillaumea pod cizím jménem článek *Africké a oceánské plastiky*, kde označuje zájem o tyto plastiky „zálibou v kuriozitách“, která je francouzského původu, nicméně má zatím více vykladačů mimo domov.⁴ Poslední věta je jasně vyřčenou poctou Einsteinově stati *Negerplastik*, která představovala v té době jediný teoretický text o „negerském“ umění.

V roce 1919 uspořádal Paul Guillaume spolu s André Levelem⁵ velkou výstavu v galerii Devambez a ještě téhož roku zorganizoval na Champs Elyssés večírek, kde se předčítala poezie z antologie Blaize Cendrarse *Anthologie Nègre*.⁶ Texty z antologie se o pár let později objevují v baletu Daria Milhauda *Stvoření světa*, opatřeném scénou Fernand Légera, který se stal jakousi ikonou francouzské „periode nègre“.

¹ Paul GUILLAME: *La sculpture nègre et l'art moderne*, Toulouse 1999, 11-12

² William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984

³ *Melanofilie či melanománie*, in: Guillaume APOLLINAIRE: *O novém umění*, Praha 1974, 258-260

⁴ *Africké a oceánské plastiky*, in: *Ibidem* 227.

⁵ Při té příležitosti vyšla bohatě ilustrovaná publikace Andrého Levela a Henriho Cluzota o africké a oceánské plastice.

⁶ Její význam pro literaturu bývá někdy srovnáván s vlivem, které měly první teoretické texty o africkém umění od Carla Einsteina.

Zájem o černošské umění a kulturu se po válce rychle rozšířil do všech kulturních odvětví. K jazzu, jež se původně objevil ve své salonní podobě z New Orleans, se přidružuje divočejší forma newyorská, vliv jazzu se projevuje i ve vážné hudbě a Josephine Baker leží u nohou pařížské publikum. Negerské motivy byly zřetelné také na mezinárodní výstavě *Art décoratives et industrieles* r. 1925 v Paříži.

Africké masky a sochy, které se daly na počátku století koupit na pařížských trzích za několik franků, se postupně stávají vyhledávaným sběratelským artiklem a stále výhodněji obchodovatelným zbožím.

Příznačné je, že v okamžiku, kdy se africká kultura stala módní, přestala být avantgardou a přestala tím pádem zajímat umělce. To se projevuje již r. 1920 v komentáři Jeana Cocteaua, který mluví o „*negerské krizi nudné jako Mallarméův japonismus*“.⁷

Změna přístupu ke koloniím

Po 1. světové válce zároveň dochází k určitému posunu v přístupu Evropanů vůči koloniím. Spolu s oceněním jejich ekonomického potenciálu dochází také k většímu uznání kulturní svébytnosti kolonizovaných kultur. Tato změna se projeví nejvýrazněji ve Francii, kde je ceněna odvaha, kterou prokázaly africké jednotky v boji proti Němcům a Afričané se stávají rovnoprávnými partnery ve vítězství.⁸ V souvislosti s tím začíná postupně vzrůstat podíl obyvatelstva afrického původu a především počet afrických studentů na francouzských školách.

Poválečné teoretické texty

Rovněž v oblasti umění dochází v poválečné době k určitým změnám a umění mimoevropských kultur začíná být stále více zařazováno do kánonu světové historie. Zatím však, vzhledem k přetrvávajícím kulturním a rasovým předsudkům, obvykle končí v etnografických muzeích. Když Félix Féneon v r. 1920, v návaznosti na Apollinaire, položí 20 různým umělcům a teoretikům otázku, zda by mělo být mimoevropské umění vystaveno v Louvru,⁹ dočká se spíše nejistých a rozpačitých odpovědí.

Během 20. let vychází celá řada textů o africkém umění. Mezi jinými antologie, do které francouzský kritik Florent Fels uspořádal výpovědi slavných umělců a

⁷ Jack FLAM / Miriam DEUTCH (ed.): *Primitivism and Twentieth-century Art (A Documentary History)*, Los Angeles / London 2003, 12.

⁸ William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984 (Paudrat - str. 157)

⁹ Felix FÉNEON: Will Arts from Remote places be admitted to the Louvre?, in: FLAM / DEUTCH (pozn. 7) 148-166.

teoretiků o africkém umění. V této antologii se objevuje mimo jiné často citovaný výrok Picassův: „*Negerské umění? Neznám!*“¹⁰ V pozdějším rozhovoru Picasso vysvětluje, že se v té době zajímal spíše o cirkusové obrázky a hlavy krejčovských figurín, a africké plastiky se staly v jeho domě natolik všudypřítomnými, že mu byly spíše svědky než uměleckými objekty¹¹.

Z podobných důvodů se také nedostalo velkého ohlasu vystavení afrických objektů na 13. Benátském bienále v r. 1921. Vystavené plastiky již nepřitahovaly svojí plastickou výrazností jako v době předválečné, expozice zároveň nedokázala zprostředkovat žádný nový pohled.

S kritikou Benátského bienále se setkáme mimo jiné v textu vychází text italského teoretika Carla Antiho¹² z r. 1923. Jeho text je však zajímavý především tím, že zde Anti jako jeden z prvních poukázal na skutečnost, že dosavadní diskuze o africkém umění byly záležitostí západních teoretiků a k tomu modernistů počátku 20. století, z nichž nikdo nedisponuje patřičnými znalostmi africké kultury.

Několik dalších textů napsal v této době rovněž Paul Guillaume, r. 1920 vyšel také první text André Salmona a později také souhrnná studie Adolpha Baslera¹³ z r. 1929, která byla záhy poté přetištěna ve Volných směrech.

Přístup surrealistů

*„Fantazie, jejíž pramen často spočívá v užívání prostých zlomků disparátních materiálů, které měl umělec při ruce a jež vznikly jeho plastický smysl a jeho náboženský cit, tato fantazie tedy přivádí nás do nesnáze, máme-li určití tato díla časově a to tím spíš, že tyto tretky, jako bavlněné zástěrky, veliká pera, kuličky, náhrdelníky, skleněné přívěsky, železné zvonky, liány, chomáče trávy, lastury, zuby, zrcátka, hřebíky, kousky železa všeho druhu během let se poškodily, zpřelámaly nebo ztratily a byly nahrazeny jinými tretkami, které celkový vzhled fetiše proměňovaly, vrhající na jeho věk pochybu, již není již možno objasnit.“*¹⁴

Guillaume Apollinaire

Karel Teige navštívil během svého pobytu v Paříži v r. 1922 sbírku plastik Paula Guillaumea, která na něho silně zapůsobila a podnítila jeho zájem o období vzniku kubismu.¹⁵ V roce 1928 pak otiskuje v časopise ReD malý výňatek z Apollinairovy

¹⁰ Ibidem 131.

¹¹ Ibidem 132.

¹² Carlo ANTI: The Sculpture of African Negroes, in: FLAM / DEUTCH (pozn. 7) 180-183.

¹³ Adolphe BASLER: L'art chez les peuples primitifs, Paris 1929.

¹⁴ ReD 1928/29 „Negerské umění“ (úryvek z článku „Sculpture négres“, viz pozn.5)

¹⁵ SLAVÍKOVÁ Zdenka: Umění subsaharské Afriky (jako předmět uměleckého a badatelského zájmu), Praha 1986,

statě z r. 1917 *Negerské umění*,¹⁶ ze kterého je výše uvedený citát. Vybraný kus statí, který je určitým způsobem vytržený z původního kontextu, ohlašuje novou formu zájmu o africké umění, které již neslouží jako zdroj jasně definované tvarové kompozice. Okouzluje spíše svojí každodenností, která odpovídá zájmu devětsilské generace o magii prostých věcí a primitivních předmětů.

Kvalita básnického textu jasně ukazuje na estetické okouzlení autora skrumáží nesourodých objektů, které souzní s poetikou dadaistického nonsensu, surrealistických „*objets trouvés*“ nebo metodu náhodných setkání. Některé africké artefakty později skutečně posloužily surrealistům jako potvrzení jejich tvůrčí metody [21].

Africké nebo oceánské umění?

Podle André Bretona vyjadřuje oceánské umění „*odnepaměti největší úsilí o doložení vzájemného prolínání tělesna a duševna, o přemožení dualismu vjemu a představy, o to, aby se člověk nespokojil s kůrou a dobral se k míze*“ atd., zatímco v černošském umění lze nalézt jen „*věčné variace na vnější vzhled člověka a zvířat... těžké a hmotné náměty, strukturu patřící fyzické bytosti – obličej, tělo, plodnost, domácí práce, rohatá zvířata*“.¹⁷

Africké umění, které svým založením tak vyhovovalo hledání kubistů, působilo na surrealisty jako příliš „*racionálně*“ založené, příliš formové a geometrické. Surrealismus kladl větší důraz na mýtické kvality, které nacházeli větší měrou zastoupené v umění Oceánie a původních obyvatel Ameriky, k nimž se jejich zájem ubírá.

Na tomto protikladu postavil svoji argumentaci také William Rubin v publikaci, doprovázející jeho slavnou výstavu o primitivismu v Muzeu moderního umění v New Yorku v r. 1984.¹⁸ Zájem kubistů o africké umění a surrealistů o umění Oceánie zdůvodňuje prostřednictvím „*wölfflinovských opozic*“,¹⁹ stavějící „*taktilní*“ (plastické, geometrické, absence barev, apod.) kvality afrických objektů proti oceánským kvalitám „*optickým*“ (vizualita, narativnost, barevnost a křivky) – z nichž první se odvolává k abstraktnějšímu rituálu a druhá k narativnímu mýtu.²⁰

¹⁶ Apollinairův článek „*Sculptures nègres*“ vyšel jako předmluva stejnojmenného alba reprodukcí africké a oceánské plastiky, které vydal v r. 1917 Paul Guillaume, v češtině jako „*Melanofilie či melanománie*“, in Guillaume APOLLINAIRE: *O novém umění*, Praha 1974, 258-260

¹⁷ LAUDE Jean: *La peinture française et l'art „nègre“*, Paříž 1969, 244, in Slavíková

¹⁸ William RUBIN (ed.): „*Primitivism*“ in *20th Century Art*, New York 1984

¹⁹ *Ibidem* 47 - Vzhledem k daným pojmům by možná bylo vhodnější nazvat tyto opozice „*rieglovské*“.

²⁰ Hal FOSTER: *The „Primitive“ Uncoscious of Modern Art*, in: Francis FRASCINA / Jonathan HARRIS: *Art in modern culture – An Anthology of Critical Texts*, London / New York 1992, 199-209.

Tento estetický kód je však pouze dalším pokračováním systému binárních opozic, přítomných v rámci primitivního umění a primitivismu, zde zastoupených obrazem „dábelské“ Afriky a „rajské“ Oceánie, ušlechtilého divocha proti civilizovanému a stresovanému členu západní civilizace.

Surrealistický antikolonialismus

Z výše uvedeného důvodu nenajdeme u surrealistů z Bretonovy skupiny téměř žádné přímé ohlasy afrického umění. Pokud surrealisty přeci něco sblížovalo s Afrikou, byl to jejich postupně zesilující antikoloniální postoj, který byl jedním z aspektů revolučního zaměření surrealistů. Válka v Maroku v r. 1925 přiměla členy Bretonovy skupiny k zaujetí radikálnějších politických postojů, jejich protiválečný protest můžeme zároveň vnímat jako první akt antikoloniální.²¹

V textech a dílech se surrealisté sice otázkám „rasy“ spíše vyhýbají, svůj postoj však vyjadřují jinak: několika protikoloniálními manifesty nebo protiimperialistickou výstavou *Pravda o koloniích*,²² která reagovala na oficiální výstavu umění z francouzských kolonií v Paříži r. 1931.

Jak bude ukázáno dále, zcela odlišná situace panuje u Bataillovy skupiny, sdružené kolem revue *Documents*.

Vznik hnutí *négritude*

V důsledku změny přístupu ke koloniím po 1. světové válce značně vzrostl počet černých studentů na pařížských univerzitách. Ze setkání černých studentů a učenců původem z francouzských kolonií se začíná koncem 20. let formovat hnutí „*négritude*“. Základní inspirací hnutí se stala literární díla autorů Harlemské renesance - Langstona Hughese a Richarda Wrighta, zabývající se tématy „*noireismu*“ a rasismu. Později k inspiracím přibývá také Haiti, jež bylo známé prvním černošským povstáním z r. 1790 a kde od počátku 20. století vzkvétala silná africká kultura. Vznikající hnutí bylo podporováno rovněž pařížskými surrealisty, jejichž zaměření na „*jinakost*“ je předurčovalo k zaujetí antikoloniálního stanoviska,²³ jak bylo zmíněno výše.

V poválečné době se filozofie „*négritude*“ v Senghorově pojetí stane základem senegalské kulturní politiky.

²¹ Amanda STANSELL: Surrealist Racial Politics at the Borders of 'Reason': Whiteness, Primitivism and Negritude, in Raymond SPITERI / Donald LACOSS: Surrealism, Politics and Culture, London 2003, 111-128.

²² Hal FOSTER: Co se stalo s postmodernismem?, in: Labyrint 3-4, 1998, 94-98

²³ STANSELL 2003 (pozn. 21) 113.

Antropologie

Po roce 1925 se zájem o africké umění vrací zpět především do rukou antropologů a etnografů, předpoklady pro důkladné zpracování afrického umění jsou však zatím minimální. Prvním terénním výzkumem, zaměřeným přímo na hledání uměleckých děl, je expedice Dakar-Džibuti na počátku 30. let. Kolem r. 1945 se pak na poli antropologie konečně objevují první specialisté na africké umění, kterým se však vzhledem k povaze disciplíny nedostává příliš velké podpory. O skutečně seriózním přístupu archeologů k africkému umění lze však mluvit až po r. 1956. Celá situace je komplikována stálým růstem obchodu s africkým uměním, kterému bohužel do určité míry podléhá i řada badatelů.

Řada soukromých sbírek tak v meziválečné době paradoxně splnila úkol, který vytyčil v 60. letech 19. století ředitel berlínského muzea Adolf Bastien pro etnografické sbírky - uchránily mnoho cenných objektů před zánikem.

Proměny výstavních konceptů

V meziválečné době proběhla v mnoha městech Francie i v dalších zemích řada výstav africké plastiky vesměs ze soukromých sbírek. V r. 1921 pak bylo tradiční africké umění poprvé představeno na Benátském bienále. Koncem 20. let se konečně stávají předmětem zájmu i zanedbané expozice pařížského Trocadéra a pod vedením Paula Riveta začíná doslovné oprášení²⁴ zdejších etnografického sbírek, které vyústí v r. 1937 v jejich konečnou přeměnu na *Musée de l'Homme* (muzeum člověka). Změna názvu není jen formální záležitostí, znamená především změnu paradigmatu. Zatímco zanedbaná expozice v Trocadéru poměrně přesně odrážela myšlení surrealistů, nové muzeum člověka bylo ztělesněním nové formy etnografického humanismu.²⁵

Bataillova revue *Documents* (1929-30)

Osobní útok André Bretona na Michela Bataille v rámci vydání *Druhého manifestu surrealismu* v r. 1929, vedl k odštěpení celého křídla surrealistické skupiny²⁶ a

²⁴ První heslo, které napsal pro Kritický slovník *Documents* George Bataille se jmenovalo „Prach“ a doprovázelo fotografie s zaprášených černých figurín v Trocadérském muzeu. In: Dawn ADES / Simon BAKER (ed.): *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, Cambridge Massachusetts / London 2006,

²⁵ CLIFFORD James: *Predicament of Culture*, Cambridge / London 1999, 117-151.

²⁶ Patří sem např. Robert Desnos, André Masson, Antoine Artaud, Michel Leiris nebo Raymond Queneau.

k založení revue *Documents* - s podtitulem „*Archeologie. Výtvarné umění. Etnografie, Varieté.*“ Spojení některých osobností z Bataillovy skupiny s etnografií - především Michela Leirise a Marcela Griaula - bylo natolik výrazné, že James Clifford mluví dokonce o „*etnografickém surrealismu*“.²⁷

Etnografický přístup se projevuje také v základním principu užívaném v časopise, jímž byla provokativní „*juxtapozice*“, která kombinuje vysoké umění s projevem populární kultury, fotografiemi pařížských jatek, mimoevropským uměním a dalšími nesourodými předměty. Postup, který vyjímá předměty z obvyklých souvislostí, je v základu surrealistický, je však také typický pro etnografii, která je nucena se vypořádat s často nejednoznačnými vztahy objektů v rámci určité kultury.

V tomto ohledu revue *Documents* svým způsobem předchází dobu, neboť připouští určitou nečistotu kulturních symbolů, která se stane běžnou v postkoloniálním umění.

Texty Marcela Griula

Typickým příkladem je text Marcela Griaula *Gunshot*, obhajující reliéfní výzdobu afrického bubnu, na kterém se objevuje africký válečník s puškou v ruce. Dílo bylo prohlašováno za „neautentické“, a tedy nevhodné pro pařížského milovníka afrického umění, neboť obsahuje odkaz k soudobé koloniální skutečnosti.²⁸

Griale poukazuje na absurditu podobného přístupu: „*Když druhá strana upírá Afričanům právo „vytvářet umění“ s evropskými náměty, a argumentuje přitom za prvé tím, že se pak jedná o umění evropské (...) a za druhé, že to působí „modernisticky*“.²⁹

Díky etnografické výpravě do Etiopie, které se Griuale zúčastnil v letech 1928-29, se v časopise objevil také článek o současném etiopském umění. Vzhledem k probíhající obnově habešské říše³⁰ byla tématem soudobých děl historie královny ze Sáby. Zajímavé je, že v tomto případě dal Griuale evidentně přednost dílům umělce tvořícího v Etiopii před dílem etiopského umělce žijícího v Paříži, se kterým se osobně znal, neboť je považoval za autentičtější.³¹

²⁷ CLIFFORD 1999 (pozn.25) 135.

²⁸ ADES / BAKER 2006 (pozn.24) 71.

²⁹ Griuale MARCEL: *Gunshot in October*, 60 (jaro), 41, in: Manthia DIAWARA: *In search of Africa*, Cambridge Massachusetts 1999, 194. Původně vyšlo v revue *Documents* r. 1930

³⁰ R. 1930 se nechal Haile Selassie korunovat na císaře.

³¹ ADES / BAKER 2006 (pozn.24) 144.

Carl Einstein a jeho působení v Documents

Důležitou roli při zakládání revue *Documents* sehrál také Carl Einstein, který se usadil natrvalo v Paříži v květnu r. 1928, poté co emigroval z Německa před nastupujícím nacistickým režimem. Einstein měl v Paříži řadu přátel již z let 1905-06 a patřil spíše do kubistické než do surrealistické generace.

V meziválečné době ho provázela pověst mezinárodně uznávaného historika umění, zabývajícího se africkým sochařstvím a modernou. Z Německa s sebou kromě toho přinesl silnou antropologickou tradici, která v té době v Paříži neexistovala. Revue *Documents* mu poskytla příležitost k publikování děl svých slavných rodáků, antropologů jako byl E. von Sydow, nebo Leo Frobenius.

Ačkoli nebyl vystudovaným antropologem, byl v té době schopen etnografického pojednání spíše než kdokoli z francouzských kolegů,³² takže byl v tomto ohledu autoritou.

V *Documents* publikuje Einstein zprvu především články o moderních umělcích, jako je Picasso nebo Masson, jejichž dílo nahlíží z pohledu etnografického. V r. 1930 reaguje poměrně rozsáhlým textem na velkou výstavu afrického umění v galerii Pigalle. Text je ukázkou Einsteinova etnograficky zaměřeného přístupu k africké tvorbě. Na základě analýzy kultu mrtvých vyvozuje, že v důsledku slábnutí tradic je stále těžší najít skutečně silná africká díla a Afričané často jen opakují bez pochopení tradiční vzory.³³

Později dochází mezi Einsteinem a zástupci mladší generace ke konfliktům, které jsou mimo jiné způsobeny rozdílným přístupem k africkým plastikám. Zatímco Einstein je, stejně jako jeho vrstevníci z kubistické generace, zaujat především plastickými kvalitami afrických soch - tedy principem „apollónským“, přiklání se mladší generace kolem revue *Documents* spíše k dionýskému principu, představovanému tehdy módním jazzem, kulturou kabaretů, tzn. afroamerickou tradicí.

³² Marcel Griaule dokončuje studia až po návratu z expedice Dakar-Djibouti v r. 1933 a Michel Leiris se nejspíš začíná zajímat o antropologii právě pod vlivem Einsteinovým.

³³ Carl EINSTEIN: A propos de l'exposition la Galerie Pigalle, in: *Documents*, 1930, 104-112.

Expedice Dakar–Džibuti

Expedice Dakar–Džibuti³⁴ z počátku 30. let výrazně oživila zájem o africké umění, neboť se díky ní dostalo do Evropy doposud neznámé umění Dogonů, které bylo naprosto odlišné od umění Baulů, Danů a dalších kmenů, na něž reagovali umělci před 1. světovou válkou. Expedice se stala na dlouhá léta základem francouzského bádání o Africe a pozdější knihy Marcela Griaula, přinesla také doklad o existenci velkých kosmogonických systémů na africkém kontinentu.³⁵ O expedici pojednávalo rovněž celé 2. číslo nové surrealistické revue *Minotaure*.

Německo po 1. světové válce

Po r. 1918 byly v rámci válečného vyrovnání rozděleny původní německé kolonie mezi ostatní koloniální mocnosti. Teoretická práce v oboru umění přírodních národů, včetně umění afrického, však v Německu neustává. Na základě studia muzejních sbírek zde vznikají v meziválečné době objemná teoretická kompendia, která platí v oboru za zásadní dodnes.³⁶ Důležitost terénní práce je přitom dlouho zanedbávána, její význam znovu uznává řada badatelů až ve 30. letech, kdy se řada z badatelů vydává do terénu.

První systematická snaha o zařazení mimoevropského umění do sociálního a kulturního kontextu se objevuje v práci Ernsta Vattera³⁷ z r. 1926. Primární úlohou afrického umělce není sebevyjádření, ale služba společnosti a jeho dílo je anonymní. Ačkoli přibližně ve stejné době vyslovil britský sochař Jacob Epstein názor, že „*nejlepší díla afrického umění jsou díly vysoce individualizovaných umělců, vyznačující se vlastním stylem a technikou.*“³⁸, přetrval mýtus o anonymitě afrických umělců v literatuře ještě po mnoho desetiletí.

Jeden z nejdůležitějších německých teoretiků umění Eckhart von Sydow vydal v meziválečné době celou řadu knih o umění Afriky a Oceánie.³⁹ Při hledání komplexní interpretace uměleckého díla, včetně kulturně historického kontextu, uplatňuje dva

³⁴ Které se z okruhu revue *Documents* zúčastnili Marcel Griaule a Michel Leiris.

³⁵ Marcel GRIAULE: *Conversation with Ogotemmeli. An Introduction to Dogon Religious Ideas*, London 1965.

³⁶ Carl KJERSMEIER: *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, Paris / Kopenhagen 1935 – je syntetickou studií, klasifikující na základě sbírkových předmětů plastiku řady afrických kmenů.

³⁷ Ernst VATTER: *Religiöse Plastik der Naturvölker*, Frankfurt 1926.

³⁸ http://www.iht.com/articles/2001/06/02/gibson_ed3_.php, vyhledáno dne 20.1.2009

³⁹ Eckart von SYDOW : *Handbuch der Afrikanische Plastik*, Berlin 1930, Eckart von SYDOW: *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, Leipzig / Wie / Zürich 1927, a další. Jeho stať z r. 1932 *Sinndeutung der Primitiven Kunst* vyšla jako součást významné řady Propyläen Kunstgeschichte.

přístupy. Prvním je hledání paralely náboženských principů s výtvarnou formou, druhým pokus o psychoanalytický výklad primitivního umění. Sexualitu považuje za základní princip primitivních kultur, v nichž je důraz na život důležitější než ideje nebo materiální věci.⁴⁰

České země

„*Je v souhlase černošské umění s konstruktivními potřebami nynější doby?*“⁴¹

Jaroslav Kolman Cassius

Vedle článku Guillaumea Apollinaire, který byl citován v souvislosti se surrealismem, se ke konci 20. let začínají objevovat v dobovém tisku i další články o africkém umění – ve Volných směrech je například záhy po vyjití přetištěna syntetická stať Adolpha Baslera *Černošské umění*.⁴²

Výrazná „*negroidní tvářnost*“ Fillových děl z přelomu 20. a 30. let byla ve velké míře zprostředkována Picassovou tvorbou, souvisí však rovněž s Fillovým pozorováním a analýzou afrických soch, které porovnává s kánonem klasického sochařství: „*Plastičnost antických soch zakládá se na neměnitelné a stanovené extenzivnosti poměrů. Plastičnost negerských soch spočívá jedině na intenzivnosti vzájemných poměrů. Dva světy – dvě východiska: nedotknutelnost antických proporcí a měnivá funkční proporcionalita plastického dění.*“⁴³

Výstavy afrického umění

Obnovený zájem o africkou plastiku se projevuje v době meziválečné také rozšiřováním sbírek afrického umění. Od konce 20. let pak měli Pražané příležitost shlédnout také několik prezentací mimoevropského umění. První z nich byla dražba sbírky Joe Hlouchy v nově otevřených výstavních prostorech pražského Veletržního paláce v r. 1929, která byla zopakována o rok později v Berlíně. Roku 1932 pak bylo vystaveno na mezinárodní výstavě *Poezie 1932* v Mánesu 12 sošek z Pobřeží slonoviny.

Z iniciativy Emila Filly uspořádal SVU Mánes r. 1935 výstavu sbírky mimoevropského umění Joe Hlouchy, která probíhala zároveň s výstavou Fillovou.

Zatímco několik afrických sošek, vystavených v rámci výstav Skupiny výtvarných umělců v letech 1913-14, nevyvolalo příliš velký ohlas, vystavení Hlouchovy sbírky bylo v dobovém tisku reflektováno velmi intenzivně. Texty vesměs využily společnou

⁴⁰ FLAM / DEUTCH (pozn. 7) 234-238.

⁴¹ Jaroslav Kolman CASSIUS: Černé nebezpečí, Dílo XXVI, 1935, 23-24.

⁴² Adolf BASLER: Africké umění, in: Volné směry, 1930-31, 172-183, 255-261.

⁴³ Emil FILLA: Soudy a hodnoty, Brno 1929, (s. 19) citováno podle Tomáš WINTER „Nebezpečné sousedství: Joe Hloucha, Emil Filla a surrealisté (str. 77)

výstavu jako záminku k obecnějšímu srovnávání evropské a primitivní kultury, některé, jako kritika Cassiusova, se dotazovaly po smyslu vystavování primitivního umění v moderní době. Argumenty se vesměs drží zavedených mýtů o umění primitivním, u afrického umění pak odkazují k jeho plastickým kvalitám a geometrii, případně k jeho náboženskému charakteru a smysluplnosti, porovnání vystavených děl přitom dopadá různě.

Pozoruhodná je například kritika Josefa Richarda Marka⁴⁴, která staví Fillovo neobratně a bezkrevně působící dílo do protikladu k černošské plastice nabitě životem a smyslovou tělesností: „*Ale živočišná primitivnost a primitivní živočišnost černošské plastiky, tak vysloveně animistická, tj. lpící na smyslovosti přírodních zjevů, tak hmotně chápající všechno duševní a pomyslné, stojí právě na opačném konci názoru, než rozumářsky abstrahující kubismus.*“ Zajímavá je rovněž samotná forma argumentace, v níž můžeme cítit směs obdivu a odporu ne nepodobnou formulacím Bernarda z Clairvaux, když popisuje „*směšnou zrudnost, prapodivně zpotvořenou krásu a krásnou zpotvořenost*⁴⁵“ klášterní sochařské výzdoby.

Josef Čapek – Umění přírodních národů

„*Proč tedy, mají-li nějakou kulturu, říkáme těmto barevným národům národové divocí, barbarští a jinak všelijak, národové primitivní, přírodní?*⁴⁶“

V roce 1938 pak konečně po mnoha letech práce i odkladů vychází kniha Josefa Čapka *Umění přírodních národů*, ve které autor předkládá africké umění jako živý problém v souvislosti s otázkami moderního umění.

Čapek se sice v úvodu knihy snaží vyrovnat s historickými a formálními přístupy k umění tzv. „*primitivních*“ národů, ve výsledku je však jeho pojetí především osobitě intuitivní a velmi básnický obrazný. Africké umění podle něj není primitivní svojí formou, naopak se jedná o sloh, který je zcela dořešený a z hlediska svého usilování a chtění dokonale naplněný. Podobně jako v *Sochařství černochoů* považuje tu Čapek za základ umění potřebu náboženskou, zde rozšířenou o potřebu magickou, ale také o zcela základní lidské potřeby přežití, vyrovnání se strachem, o potřebu vyjádření nebo sdělení. Umění přírodních národů tak nelze pochopit bez důkladné znalosti jejich jazyků, kultury a náboženských obyčejů.

⁴⁴ Josef Richard MAREK: Nebezpečné sousedství, in: Národní listy, LXXV, 48, 19.2.1935, 11

⁴⁵ Umberto ECO: Umění a krása ve středověké estetice, Praha 1998, 22

⁴⁶ Josef ČAPEK: Umění přírodních národů, Praha / Liberec 1996, 31.

Povaha umění samotného vychází z vlastností Afričanů – jejich umění je naprosto přirozené a pravdivé, tak jako „černocho je přirozený, spontánní a bystrý talent.“ V umění se také projevuje sklon Afričanů ke strojení sama sebe, cílevědomé nápadnosti, který Čapek označuje jako „*dar hodně vypjatého šviháctví, a co bychom neřekli – až dandismu.*“⁴⁷

Jejich se vyznačuje technickou lehkostí, přímočarostí a pádnou jistotou, související s přirozeným citem pro prostor. Následující hodnocení pak v mnohém připomene teze Einsteinovy. „*Jeho prostor spočívá v tvarovém prostoru a na tvarovém prostoru samotném, a ne na našem optickém odstupu od tvarů a forem, a tedy na naší jejich optické deformaci.*“⁴⁸

Čapek poukazuje rovněž na to, že černošské umění je konceptuální, neboť zobrazuje, co prostorově ví a nenechá se ochudit tím, co vidí. Lidská postava je v pojetí černocho složena z geometrických forem, jejichž vztahy jsou však skutečné a živé. Po formální stránce pak výsledek působí velmi živě a energicky: „*Formové představy a plastické pocity nevyrovnávají a nevpoujívají se k sobě harmonicky, jak je tomu v umění klasických, nýbrž srážejí se, zesilují a vyvažují dynamicky, jaksí klikatě a ostroúhle, funkcionálně.*“⁴⁹

Podobně jako jiní autoři té doby však i Čapek konstatuje, že se současné umění afrických kmenů vlivem evropské kolonizace postupně vzdaluje svým kořenům.

Recepce afrického umění ve Spojených státech

Poměrně specifická byla situace Spojených států, kam se primitivní umění zpočátku dostávalo především zprostředkovaně, pohledem evropské moderny. Obranou proti apriornímu přejímání evropských vzorů je pozdější obrat umělců ke kultuře amerických indiánů.⁵⁰ Na rozdíl od Evropy však mají Spojené státy výrazný podíl černé populace, která byla dlouhodobě marginalizována a která se začíná od počátku 20. století stále více prosazovat i na poli kultury. Díky tomu se v meziválečných textech o africkém umění setkáme s mnohem rozmanitějšími a více vyhraněnými přístupy, především pak k „rasovým“ otázkám.

⁴⁷ Ibidem 111.

⁴⁸ Ibidem 120.

⁴⁹ Ibidem 128.

⁵⁰ Inspirace uměním původních obyvatel Ameriky sehraje velkou roli především ve 40. letech – v díle Jacksona Pollocka a řady dalších amerických umělců.

První výstavy

Africké umění bylo poprvé prezentováno na území Spojených států jako objekt uměleckého zájmu v New Yorku r. 1914. Výstavu uspořádal společník Alfreda Stieglitze z galerie „291“, Maurius de Zayas, který byl také autorem doprovodného textu. Tento text, spolu s dalším článkem z r. 1916,⁵¹ patří k nejotevřenějším vyjádřením rasově podmíněného přístupu k dílu afrických umělců. Zayas řeší ve svých textech velký rozpor, který v mnohém vychází z tezí Gobineauových – uznává sice plastickou kvalitu černošských soch a její vliv na moderní umění, její tvůrce však považuje za emocionální rasu, oběti přírody, neschopné analýzy a logického úsudku.⁵² Svůj druhý text z r. 1916 dokonce Zayas doprovodil nákresem, zobrazující domnělou mentální vyspělost černocha v porovnání se západní civilizací.

První výstava afrického umění na půdě americké kulturní instituce proběhla až r. 1923 v Brooklynském muzeu.

Počátky *Harlemské renesance*

Přestěhování velkého množství Afroameričanů ze zemědělských oblastí na průmyslový sever, ke kterému došlo na počátku 20. století, mělo za následek vznik prvních hnutí za kulturní a intelektuální prosazení černých Američanů. Hnutí vyvrcholilo ve 20. letech na newyorském předměstí Harlemu, odkud se rychle rozšířilo do řady dalších měst ve Spojených státech. Pojmenování *Harlemská renesance* dostalo hnutí podle knihy afroamerického filosofa Alaina Lockeho, který se ve svých textech vyjadřoval rovněž k africkému umění a způsobu jeho prezentování.

Ve svém textu z roku 1924⁵³ prohlašuje současnou módu „*negrofilie*“ za stejně nebezpečnou jako dřívější primitivistické odsudky, protože oba přístupy představují pouze jiné formy nepochopení. Proto požaduje důsledné oddělení estetického a funkčního vnímání umění a jeho řádné zpracování, které přispěje ke skutečnému pochopení černošské kultury. Nově vznikající černošskou kulturu považoval Locke za lepší základ pro pluralitní společnost, než stávající americkou civilizaci.

Harlemská renesance měla v pozdějších letech velký podíl na vzniku mnoha hnutí za africkou nezávislost, včetně již zmiňovaného hnutí „*négritude*“.

⁵¹ Maurius de ZAYAS: African Negro Art and Modern Art, in: FLAM / DEUTCH (pozn. 7) 92-99..

⁵² Maurius de ZAYAS: Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art, in: Ibidem 70-72

⁵³ Alain LOCKE: Note on African Art, in: Ibidem 187-192.

Kulturní antropologie

Podobně jako v Paříži, také ve Spojených státech jsou 20. léta především dobou rozvoje kulturní antropologie, jejíž nejdůležitějším zástupcem je antropolog německého původu Franz Boas.⁵⁴ Jeho pojetí vycházelo z německého pojetí „*difusionismu*“, s nímž se setkal ještě před svým odchodem do Spojených států, například u nám známého Friedricha Rätzela.

Boasův přínos pro oblast mimoevropského umění spočívá především v tom, že přispěl k nahrazení stávajícího evolucionistického přístupu, jehož základem je hodnocení vyspělosti jiných civilizací na základě srovnání s civilizací evropskou, tzv. „*kulturním relativismem*“⁵⁵. Nová koncepce je založena na hodnocení vyspělosti dané kultury v kontextu jejích vlastních hodnot.

Jeho pojetí *difusionismu* vychází z rozdělení uměleckých projevů na dvě kategorie: „*representational*“ (zobrazivé), v němž forma a obsah nesou stejný význam a „*symbolic*“ (symbolické - dříve geometrické), u nichž je obsah významnější než forma. Během svých terénních výzkumů se plně soustředil na druhou z obou kategorií, což ho vedlo k zjištění, že „*stejná forma může být v různých společnostech nositelem jiného významu.*“ Z toho vyplývá, že forma a obsah nemohou být posuzovány v historickém ani místním kontextu odděleně, ale pouze jako kombinace obou aspektů.

Boasovo rozdělení umění odkazuje zpět k polaritám, s nimiž jsme se opakovaně setkávali v předchozích kapitolách, zároveň však ukazuje vpřed - jeho pojmy zobrazivé a symbolické umění od něj později řada teoretiků převzala.

Situace ve 30. letech

V r. 1935 proběhla velká výstava tradičního afrického umění v Muzeu moderního umění v New Yorku. Když vytvářel jeho ředitel Alfred Baar o rok později svoji slavnou tabulku vývoje moderního umění, objevilo se v ní i „negerské“ umění rozkročené mezi francouzským fauvismem a kubismem.

⁵⁴Franz BOAS: *Primitive Art*, New York 1927

⁵⁵ Václav SOUKUP: *Přehled antropologických teorií kultury*, Praha 2000, 44-53.

Robert Goldwater

„Dnes je jasné, že primitivní kultury nejsou tím, za co jsme je dříve považovali – rannými, ustrnulými fázemi zpravidla rovnoměrného vývoje vedoucího k „vyšším kulturám.“⁵⁶“

Goldwater byl prvním a na dlouho jediným americkým historikem umění, který se do hloubky zabýval mimoevropskými kulturami a dokonce podnikl několik cest do Afriky, zároveň však měl dobrý přehled o současném americkém a evropském umění. V r. 1938 vyšla jeho slavná studie *Primitivism in Modern Painting*⁵⁷, která je první knihou, zabývající se historickými a estetickými problémy, souvisejícími s vlivem afrického a oceánského umění na západní modernu.

Ve své knize argumentuje Goldwater tím, že Evropané nebyli ovlivněni jednotlivými předměty, ale především *ideou* „primitivního“ umění, jinak řečeno, že vize „primitivního“ existovalo jak v oku tak v mysli evropského diváka. Vztah jednotlivých umělců k primitivnímu umění musí být posuzován jednotlivě, jako jejich individuální vzdor vůči dědictví renesanční filosofie.

Jeho zájmem v oblasti afrického umění bylo vypořádat se s rozporem mezi estetickým porozuměním africkému umění a jeho vědeckým studiem a upřesnit význam pojmu „*primitivismus*“. Podle Goldwatera má slovo primitivismus smysl pouze na základě určitých konvencí a „*stejně jako neexistuje primitivní společnost, neexistuje ani primitivní umění*“.

Ještě v poválečné době byla díla mimoevropských kultur pro antropology pouze zajímavým zdrojem „informací“ při studiu sociálního a náboženského života určité komunity. Jen málo antropologů mělo snahu porozumět tomu, k čemu a jak tyto objekty v dané komunitě sloužili. Goldwater se pokoušel svým mezioborovým přístupem přispět k hlubšímu pochopení mimoevropských kultur. Jako historik umění naslouchal umělcům, kteří mu pomáhali upřesnit si estetická stanoviska, zároveň se však snažil získávat vědecké informace od antropologů a archeologů. Svým přístupem do velké míry přispěl také k odbourávání „primitivistických“ mýtů, které byly pečlivě budovány jako nástroj koloniální nadvlády.

Goldwaterovo dílo je však třeba rovněž číst jako reakci na specifickou situaci Spojených států, kterým v této době stále chyběla rovina „*vysoké kultury*“. Vzhledem k tomu, že americká kultura nebyla čistě západní, ale vznikla smísením různých

⁵⁶ Robert GOLDWATER: *Primitivism in Modern Painting*, New York / London 1938, 12.

⁵⁷ Robert GOLDWATER: *Primitivism in Modern Painting*, New York / London 1938

národních a skupinových kultur, hledaný kulturní model neměl vycházet čistě z evropských tradic. Tuto podmínku Goldwaterova kniha dobře splňovala, neboť nabídla prostřednictvím řady individuálních příkladů jakýsi univerzální vzor.

Řada umělců první vlny americké malby ve 40. letech⁵⁸ skutečně ve svém díle uvedení model následovala, i když inspiraci čerpala spíše z původních amerických kultur, které vnímali jako sobě bližší.

Goldwater věnoval bádání o mimoevropském umění většinu svého života. V roce 1957 se stal ředitelem *Muzea primitivního umění*, které založil Nelson A. Rockefeller. Poté, co Rockefeller v r. 1969 věnoval své sbírky Metropolitnímu muzeu, zde uspořádal výstavu *Art of Oceania, Africa and the Americas* a pokračoval až do své smrti v r. 1973 v práci jako ředitel nově založeného Oddělení primitivního umění.

Jeho kniha z r. 1938 se stala na dlouhá desetiletí základní studií, na niž navazují prakticky všechny publikace o primitivismu až po knihu k Rubina a Vandernoeho k výstavě *Primitivism in Modern Art* v Muzeu moderního umění v New Yorku v r. 1984.

⁵⁸ Např.: Jackson Pollock, Arshile Gorky, Barnett Newman, Clyfford Still a další.

Počátky dekolonizace (1945 - 1968)

„Koloniální svět je svět rozříznutý napůl... Oblast, kde žijí domorodí obyvatelé, netvoří doplněk k oblasti obývané dobyvateli. Obě oblasti jsou protikladné, ale společně neslouží vyššímu celku.“¹

Koloniální svět, jak jeho obraz podává Frantz Fanon r. 1961 ve svém nejslavnějším díle *Zatracenci země*, je světem násilně rozděleným na dvě části, které spolu netvoří funkční celek. Prostorové vymezení je základem každé mocenské hry, v koloniálním kontextu pak může prostorové uspořádání města často znamenat nástroj rasové segregace.

Období po 2. světové válce představuje pro africký kontinent nejenom období dekolonizace, ale je rovněž dobou vzniku a rozvoje nových, „moderních“ výtvarných forem. Pro pochopení vzniku a vývoje africké moderny však bude třeba se vrátit v čase o poznání zpět.

Africký kontinent se setkal s evropskou civilizací kolem poloviny 19. století již podruhé. Stejně jako v předešlém případě byla iniciativa na straně Evropanů, jejichž cílem bylo získání nových nalezišť surovin, zdroje levné pracovní síly, případně odbytu pro vlastní zboží či myšlenky. Ať už byly důvody k setkání jakékoli, neobešlo se bez vzájemného kulturního vlivu.

Dva příběhy afrického umění

Evropský koloniální zábor vyvrcholil v posledních dvou desetiletích 19. století po Berlínské konferenci, v uvedeném období se začínají odvíjet dva paralelní příběhy². Prvním z nich je vliv tradičního afrického umění, odvezeného z kontinentu do evropských sbírek, na evropské umělce, který byl dostatečně popsán již v předcházejících kapitolách. Druhým je méně známá historie africké moderny, o které se poprvé začíná mluvit až v 60. letech (k jejímu systematickému zpracování však dochází až v 90. letech). Tento příběh je mnohem rozporuplnější a jeho obraz je více roztržštěný.

Moderní životní styl představoval sám o sobě pro Afričany nejednoznačnou směs pozitiv a negativ. K jeho výhodám patří například lepší přístup ke vzdělání, modernější lékařská péče nebo větší dostupnost zboží, k nevýhodám vzrůst zneužívání moci,

¹ Frantz FANON: *The Wretched of the Earth*, New York 1961, 38.

² Sidney Littlefield KASFIR: *Contemporary African Art*, London 1999, 10.

korupce, likvidace tradičních hodnot a dlouholeté občanské války, které paralyzují chod celé země. Všechny tyto faktory se promítají také do umělecké tvorby.

Smrt afrického umění?

Některé koloniální výpravy se proslavily především tím, že odvezly uměleckou výrobu celých kmenů a oblastí, takže zničili vzory, podle kterých umělci vyráběli tradiční plastiky. Britský znalec kmenového umění William Fagg si po 2. světové válce posteskl nad zánikem tradičních společností a s nimi spojených výtvarných forem: „*J sme svědky smrti všeho, co je nejlepší na africkém umění*“³.

Modernizace afrického života a rozvoj městské kultury, spolu se snahou kolonizátorů poskytnout svým „*poddaným*“ náležité kulturní vzdělání, však zároveň vedla ke vzniku nových forem umění.

Počátky modernismu v Africe

„*Současné africké umění se neobjevilo jen tak z ničeho na konci koloniální epochy, jak to lidé často vnímají – jako odpověď na bombardování cizími kulturními formami nebo jako výsledek kolonialismu, zkrátka a jednoduše: Afrika“trávící západ“.* Ve skutečnosti vzniklo současné africké umění procesem „*brikoláže*“ stávajících struktur a scénářů, na kterých byly založeny starší, předkoloniální a koloniální žánry afrického umění.“⁴

Vzhledem k tomu, že západní moderna bývá obvykle považována za současnou s vrcholem kolonizace, můžeme počátky africké moderny datovat do stejné doby jako počátky evropského modernismu. Modernu nepředstavují pouze umělecká díla, vytvořená v prvních desetiletích 20. století a jejich teoretický rámec, je především politickým, mocenským a kulturním diskursem, vycházejícím z celkové společenské situace 19. století.

Pierre Bourdieu

Francouzský kulturní sociolog Pierre Bourdieu poukázal v 60. letech 20. století na to, že metodologický rozdíl mezi kulturní antropologií a sociologií je především důsledkem koloniálního diskursu moci. Záhy nato začal Bourdieu využívat antropologických metod k analýze francouzské buržoazní společnosti.

Rozdíl mezi životem v tradiční a moderní společnosti obvykle bývá popisován jako život svázaný pravidly a rolemi, oproti individualismu umožňujícímu svobodu volby.

³ Ulli BEIER: Contemporary Art in Africa, London / New York 1968, 3

⁴ Sidney Littlefield KASFIR: Contemporary African Art, London 1999, 9

Bourdieu prostřednictvím svých analýz dokázal, že také moderní společnost je svobodná pouze částečně. Ve známém díle *Distinkce*⁵ popisuje detailní způsob vytváření kulturních modelů středostavovské společnosti. Jejich konstrukce zahrnuje také představu určitého stylu – v oblékání, vybavení domácností apod. – který koresponduje s modernistickým modelem umělecké čistoty. Také v (nižších třídách) evropské společnosti se však běžně setkáme s lidmi, jejichž oblečení není dokonale barevně sladěné a jejich domácnost je plná nesourodých objektů. Což dokazuje, že určitá míra kulturní „nečistoty“ nebo „hybridity“ není výlučnou doménou africké nebo mimoevropské kultury, ačkoli v africkém prostředí se s ní setkáváme mnohem častěji.

První moderní umělec?

Za prvního afrického moderního umělce bývá zpravidla označován nigerijský portrétista **Aina Onabulu (1882-1963)** [16.], který osobitým způsobem reagoval na tradici evropského malířství – především portrétní a krajinářské tvorby.

Již v jeho umění najdeme určité hybridní prvky. Jeho způsob portrétování je evropskému podobný jenom vnějškově, vnitřně však zůstává africký. Příkladem mohou být jeho pozdější akty, které fungují mnohem více jako portréty, neboť by mu připadalo nemyslitelné zacházet s ženou jako s objektem, jak je to běžné v evropské tradici.⁶

Vznik uměleckých škol

Po návratu z uměleckého školení v Londýně a Paříži zavedl Onabulu výuku umění na několika středních školách v Lagosu. Na jeho návrh byl pak v r. 1927 do Nigérie povolán britský učitel Kenneth Murray, který své studenty vedl k umělecké reflexi africké kultury. Onabulu i Murrey vytvořili životaschopné školy, jejichž vliv na nigerijské umění přetrval po řadu desetiletí.

Koncem 50. let se pokoušela vyrovnat s problematičtým odkazem Onabulua skupina studentů výtvarné školy v Zarii⁷. Při hledání uměleckého výrazu, inspirovaného vlastní tradicí naráželi na rozpor mezi tradiční plastikou, kterou Britové považovali za projev primitivního ducha, ale přesto za ni draze platili a malbou, jejíž existence byla prakticky popírána.

⁵ Pierre BOURDIEU: *La distinction*, Paris 1979

⁶ Evelyn NIKODEMUS: in OGUIBE Olu / ENWEZOR Okwui (ed.): *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Marketplace*, London / Cambridge Massachusetts 1999, 74-87.

⁷ Mezi nimi také Onabulův nejlepší žák Ben Enwonzu.

Během 30.-60. let byla na africkém kontinentu založena celá řada výtvarných škol.⁸ Každá z nich především reflektovala určitým způsobem styl a osobnost svého zakladatele, jimiž byli obvykle učitelé nebo umělci školení na některé z evropských škol. Formě klasické umělecké akademie se, vzhledem k silné tradici „*akulturace*“, nejvíce přiblížily některé školy založené v bývalých francouzských koloniích. Výuka spočívala především v osvojování evropských výtvarných technik a studia evropské výtvarné tradice - včetně modernismu, který se takto oklikou vrací do Afriky, jenž měla na proměnu jeho forem určující vliv.

Řada učitelů, ať vědomě nebo podvědomě, ovlivňovala typ vznikající umělecké produkce, mnozí přitom podporovali své studenty k vytváření „*autentických*“ uměleckých děl. Důsledky tohoto přístupu jsou dalekosáhlejší, než by se v danou chvíli mohlo zdát. Z této polohy afrického umění vyrůstají předpoklady pro vznik druhé linie „*primitivismu*“, která směřuje přes výstavy Ulliho Beiera až k „*post-primitivistické*“ sbírce Jeana Pigozziho v 90. letech.

Rozdíl mezi britským a francouzským pojetím

Způsob výuky na výtvarných školách nebyl však dán pouze osobností učitele, důležitou roli zde sehrála také koloniální politika příslušné země. Rozdíl lze velmi dobře demonstrovat na příkladu Francie a Velké Británie, jejichž kulturní politika platí tradičně za velmi odlišnou, v případě mého textu pak na konkrétních příkladech umělecké tvorby v Senegalu a Nigérii, které patří v rámci uvedených kategorií ke kulturně nejvyspělejším.

Principem francouzské koloniální nadvlády bylo vytvořit z obyvatel svých kolonií právoplatné Francouze a vychovat je v duchu francouzských kulturních tradic. Z uvedených důvodů ve francouzských koloniích vždy lépe fungovala ochrana památek a kulturní politika byla spíše záležitostí státu. Rozdíl se projevuje také v postoji k umění. Zatímco francouzští intelektuálové zastávají názor, že autentické umění je pouze umění neškolených autorů (případně vytvářejí vlastní představy o tom, jak má autentické africké umění vypadat), britská tradice umožňovala volnější pojetí.

V britských koloniích byl po 1. světové válce zásluhou lorda Lugarda nastolen systém „*indirect rule*“ (nepřímé vlády), který znamenal, že domorodci mají právo přijmout navrhované změny svým vlastním způsobem a podle vlastního uvážení.

⁸ Např.: Meyerowitz (1937) – Achimota Ghana, Margaret Trowell (1937) – Kampla Uganda, McEwen (1957) Salidbury Zimbabwe, a řada dalších.

Systém „nepřímé vlády“ předpokládá na lokální úrovni místní autority, Britové proto mají na každodenní život a kulturu jen poměrně malý vliv. Hned po 2. světové válce založili Britové ve svých koloniích řadu uměleckých škol a sdružení. Přístup k umění je zde mnohem svobodnější a setkáme se zde s větší rozmanitostí a s výraznějším rozvojem různých forem městského umění.

Z různých forem kolonialismu později vyplývají i různé formy „potkolonialismu“.

Nové formy umění

Díla umělců z evropských škol však nejsou zdaleka jediným projevem africké kultury v poválečné době. S novými formami umění se setkáme především v prostředí moderních měst. Přitom do určité míry platí, že nové formy umění vznikají více v oblastech, kde neexistuje silná tradice kmenového umění. Pokud tato tradice existuje, pak dochází zpravidla k asambláži starého a nového stylu, která vede ke vzniku „hybridních“ děl.

Scenérie afrických měst doznala během 20. století značné proměny. Od počátku století několikanásobně vzrostl počet jejich obyvatel a ve městech se objevily nové domy, postavené v duchu evropské moderny. Zároveň s tím se také mění charakter městského života. Na dobových fotografiích z 50.-60. let můžeme vidět velmi módně oblečené muže a ženy, setkáme se zde s výraznými brýlemi, kalhotami do zvonu [15] nebo módními účesy. Ty se objevují také na kadeřnických vzornících, které jsou od 60. let jedním z oblíbených projevů „populární“ africké kultury.

Optimistický duch, spojený s kulturou „*highlife*“ dal vzniknout nezměrnému bohatství uměleckých forem – betonovým lvům na jorubských domech, vývěsním štítům nejrůznějších obchodů, obrazům na nákladřácích a v barech, na zdech, betonovým rakvím ve tvaru mercedesu či lva. Řada těchto projevů nám může zpětně připomenout předměty zájmu Josefa Čapka, když psal svoji knihu *Nejskromnější umění*.

Většina tvůrců tohoto „*umění*“ se však za umělce nepovažuje, neboť patří do velké skupiny drobných živnostníků, která vznikla v době překotného růstu afrických měst.

V rámci městské kultury dochází k proměně mnoha dalších aspektů umělecké tvorby a v některých městech, především v Ghaně a Nigérii se začíná profilovat poměrně rozmanitá umělecká scéna. Setkáme se zde s novým typem umělců, pracujícím pro nového zákazníka. Umělci užívají nové, často průmyslové nebo recyklované, materiály.

První malířské školy po 2. světové válce

Po 2. světové válce vzniká v Africe také další řada uměleckých škol. Příkladem může být škola v konžském Lumumbaši založená Pierrem Romain-Desfossém, která se záhy proměnila na stereotypní dekorativní produkci pro turisty. Obdobným případem byla škola Poto-Poto, kterou vytvořil v r. 1951 Pierre Lods v Brazzaville, zaměřující se na tradiční motivy jako jsou masky a obrazy vesnického života. Z obou těchto škol vzešlo však jen velmi malé množství kvalitních děl.

Úspěšnější školy vedly později ke vzniku výtvarných hnutí, které ve svých textech zpracovává v 60. letech Ulli Beier.

Umělecké školy 60. let

Několik poměrně úspěšných a známých škol bylo v Africe založeno během 60. let, z nichž nejznámější je patrně škola zmiňovaného Ulli Beiera v Oshogbu⁹ v dnešní Nigérii. Jejím cílem bylo uvolnit tvůrčí potenciál afrických umělců prostřednictvím různých tvůrčích technik – hudby, divadla nebo malby.

Z této školy vzešlo několik umělců - např. Jimmy Buraimoh, vytvářející struktury z barevných perel, nebo hudebník a tanečník Twins SevenSeven, [20] jehož obrazy jsou ilustracemi tradičních afrických mýtů¹⁰. Dílo těchto umělců přesně odpovídalo tehdejšímu teoretickému zájmu o umění, které vychází z původních „primitivních“ forem a dále se na jeho základě rozvíjí.

Jednalo se však o ojedinělé ostrovy tvorby a nebylo v zájmu bílých hledat podobné projevy roztroušené po celém kontinentu, takže se spokojili se školami, které sami podporovali.

Ke vzniku podobného typu hybridního umění přispěl také ředitel muzea ve východoafrické Rhodesii, Frank Mc Ewen, když podněcoval fantazii mladých šonských sochařů tím, že jim ukazoval díla evropských umělců.¹¹ Díky jeho aktivitě vznikla pravděpodobně nejživotoschopnější škola v Africe, jejíž díla jsou dodnes pravidelně vystavována. Na počátku 70. let se jejich díla tvořená z leštěného mastku dostala do Paříže a do Londýna.¹²

⁹ The Oshogbo School, in: PIVIN Jean Loup / FALL N'Goné: An Anthology of African Art. The Twentieth Century, Paris / New York, 2001 / 2002, 188-192.

¹⁰ Některé jeho obrazy jsou ilustracemi k slavnému literárnímu dílu - Amos Tutuola: Piják palmového vína, první vydání 1952.

¹¹ Především dílo Pabla Picassa, Henryho Moora, apod.

¹² Díky několika výstavám v Praze může i český divák posoudit kvalitativní posun, ke kterému od 60. let došlo.

V roce 1969 byla v Londýně rovněž prezentována výstava dřevěných makondských plastik, vyznačujících se extrémně prodlouženými tělesnými tvary, někdy působícími až ďábelským dojmem. Jedním z odpadlíků makondské plastiky je Georges Lilanga di Nyama, který proměnil podivnou antropometrii makondských soch do vlastního polychromovaného světa lidí a zvířat.

Kromě toho existovala celá řada menších škol v řadě dalších afrických zemí.

Období dekolonizace

„Hleďte nejdřív království politické, a všechno ostatní vám bude přidáno.“¹³

Kwame Nkrumah

Dne 6. dubna 1957 byla bývalá britská kolonie Zlatonosné pobřeží vyhlášena samostatným státem, který byl pojmenován po jedné ze slavných říší vzkvétajících v Africe ve středověku, Ghanou. O rok později se na cestu nezávislosti vydala Guinea a konečně v roce 1960, který bývá často označován jako „Rok Afriky“, vyhlásilo nezávislost 16 dalších afrických zemí. Vše se zdálo být na nejlepší cestě, Afričané se radovali z čerstvě nabyté svobody a optimisticky se dívali vstříc svobodné budoucnosti.

Hnutí za nezávislost v období dekolonizace předchází řada myšlenkových proudů, které se pokoušejí o znejistění dominance západní civilizace a navrácení důstojnosti černé rase. Tato hnutí nabývají v počátcích často podobu národnostních ideologií.

Příkladem může být „panafrikanismu“, který začíná v letech těsně po 1. světové válce na evropském kontinentu i ve Spojených státech.¹⁴ Jeho program je typickou utopií počátků osvobozenického hnutí, zahrnující vedle cílů hospodářských a obecně lidských, také vytvoření Spojených států afrických. Za základ protikoloniálního myšlení platí rovněž dílo martinického psychiatra Frantze Fanona, martinického básníka Aimé Césara a řady dalších.

Při vzniku samostatných států sehrála klíčovou roli tzv. „politická filozofie“¹⁵ několika budoucích afrických státníků – Kwameho Nkrumaha, Léopolda Sédara Senghora a Juliuse Nyerereho. K úvahám o africkém umění a kultuře výrazně přispěly

¹³ Teodros KIROS: Explorations in African Political Thought: Identity, Community, Ethics, New York 2001, 128 - prohlášení Ghanského prezidenta Kwame Nkrumaha z 50. let 20. století, ve kterém parafrázoval známý verš z bible

¹⁴ Termín „panafrikanismus“, stejně jako obdobné hnutí „pannegrismus“, ne nadarmo připomíná formou i obsahem hnutí „panslavismu“ 19. století.

¹⁵ RETTOVÁ (2001) (pozn. 7) 23-26

především myšlenky pozdějšího senegalského prezidenta Senghora. vycházející z předválečného hnutí „*négritude*“.

Koncepce „*négritude*“

Pojem „*négritude*“ použil poprvé Aimé Césaire již v r.1935, v téže době se také poprvé objevuje francouzské slovo „*nègre*“ použité v pozitivním slova smyslu. V r. 1948 ho tehdy ještě poměrně neznámý senegalský básník Leopold Sédar Senghor definoval jako „*soubor hodnot, které jsou společné černému světu*“, jako „*trvalé hodnoty naší civilizace, ducha pospolitosti, ducha podnikavosti, respektování kulturních hodnot, duchovních hodnot, smysl pro konkrétní skutečnost, smysl pro fakta*“.¹⁶

V této podobě se „*négritude*“ stalo podkladem pro Senghorovu koncepci afrického socialismu a nakonec v 60. letech úspěšné kulturní ideologie, formující po řadu desetiletí senegalské umění.

Senghorova kulturní filozofie

Kulturní filozofie Léopolda Sédara Senghora je výrazně ovlivněna francouzským kulturním prostředím, které ho formovalo v době studií v Paříži. Aimé Césaire¹⁷ dosvědčil, že spolu se Senghorem v té době četli Gobineauovy práce, především proto, aby se vůči nim mohli vymezit. Senghora v nich však zaujala myšlenka, že: „*Umění je černé*“.

Ve své kulturní filozofii však odkazuje Senghor k velké řadě dalších konceptů, vycházejících z Gobineauova díla. Ze základní definice černé rasy vychází rovněž oblíbený Senghorův výrok: „*Cit je černošský jako rozum řecký*“.¹⁸ za nějž býval často kritizován. Podobnou genezi, byť zprostředkovanou myšlenkami Faura, má také jeho pojetí Afričana jako „*rytmické bytosti*“: „*Rytmus je pro Afričana architekturou bytí, vnitřním dynamismem, který mu dává tvar, soustavou životního pohybu, jehož vlnění vysílá pro druhé, výrazem životní síly. Rytmus přináší duši osvícení právě tím, že se převtěluje ve smyslnost*“.¹⁹

Z uvedených filozofických premis vychází i Senghorovo pojetí „*afrikanity*“ ve výtvarném umění, jež se stane na konci 60. let základem pojetí Dakarské školy.

¹⁶ Alena RETTOVÁ: Africká filosofie, Středokluky 2001, 57. – Tato definice se poprvé objevila v r. 1948 v antologii africké a malgašské poezie *Černý Orpheus*, k níž napsal úvod Jean-Paul Sartre.

¹⁷ How Far is America from Here? (sborník konference), Leyden 2005, 135.

¹⁸ Léopold Sédar Senghor: *Librté I: Négritude et humanisme*, Paris 1964, 24, citováno podle Alena RETTOVÁ: Africká filosofie, Středokluky 2001, 65

¹⁹ *Ibidem* 67.

Festivally afrického umění v 60. letech

V prvních letech po dekolonizaci proběhlo na africkém kontinentu několik mezinárodních kulturních festivalů, jejichž hlavním cílem bylo prezentovat světu nově nabytou svobodu a kulturně-politický obraz země s ní spojený. První důležitou kulturní událostí byl festival v Salisbury v r. 1962, krátce po něm následoval dakarský festival z r. 1966, který poskytl Senegalů příležitost stylizovat se do role jedné z vůdčích zemí nové černé kultury. S obdobnou formou kulturních prezentací, následujících krátce po přechodu země k demokracii, se setkáme ještě mnohokrát. Na africkém kontinentu například v případě dvou bienále v Johannesburgu, konaných krátce po prvních svobodných volbách v Jihoafrické republice, nebo u Luandského trienále v r. 2002.²⁰

Důležitou součástí těchto festivalů byly také výstavy tradičního i moderního afrického umění, které byly zároveň prvními rozsáhlými prezentacemi africké výtvarné moderny. Na oba festivaly se sjela také řada významných umělců a teoretiků z celého světa, s jejichž jmény jsme se již z velké části setkali. Mimo jiné Tristan Tzara, Michel Leiris, Jean Rouch, William Fagg, Robert Goldwater nebo Alfred Barr, který byl v té době stále ještě ředitelem Muzea moderního umění v New Yorku.

Mezinárodní kongres africké kultury - Salisbury (1962)

V rámci *Mezinárodního kongresu africké kultury* v Salisbury v r. 1962, který zorganizoval Franc McEwan, proběhla kromě bohatého kulturního programu, také první prezentace šonského sochařství a první výstava evropských modernistů (umělců z *École de Paris* nebo *die Brücke*) na africkém kontinentě. Jednou ze snah festivalu bylo poukázat na vliv, který mělo africké umění na evropskou modernu. V kontextu evropské výstavy se objevuje myšlenka, že hodnota africké kultury prostřednictvím evropského uznání vzrůstá. Pořádnou hádankou ovšem je, co se děje se šonskou plastikou, když se její autoři inspirojí díly, která jsou inspirována díly Afričanů?

Festival byl zamýšlen jako první z řady uměleckých bienále, přes velký úspěch však nikdy na pokračování nedošlo, stal se však předznamenáním dakarského festivalu z r. 1966.

²⁰ Dalšími příklady je řada bienále konaných po demokratizačním převratu ve východní Evropě a jinde ve světě.

1. světový festival černošského umění – Dakar (1966)

„*1er Festival mondial des arts nègres*“²¹, který proběhl v r. 1966 v Dakaru, se stal ztělesněním Senghorovy koncepce „*négritude*“ jako senegalské kulturní politiky. Festival byl zahájen tehdejším francouzským ministrem kultury André Malrauxem a stal se skutečnou demonstrací senegalské kulturní politiky.

Součástí více než měsíc trvajících festivalu byla velká výstava tradičního afrického umění v nově otevřeném Musée Dynamique, jehož název byl vytvořen v opozici ke koloniální výstavní politice mrtvých „*objets temoins*“ – cílem bylo vytvořit živý výstavní prostor, vhodný pro vystavování současného umění. Toto muzeum bylo po dlouhou dobu jednou z mála uměleckých institucí v Africe, která hostila výstavy významných evropských umělců. V r. 1972 zde proběhla výstava Picassova díla, v rámci které Senghor vytvořil koncept čtení Picassa skrze koncept „*négritude*“²².

Druhým projektem byla výstava současného afrického umění v dakarském Justičním paláci s podtitulem *Tendance a konfrontace*, která shromáždila umělce z celé Afriky i černé umělce z dalších zemí. Tuto výstavu lze bez nadsázky označit za první velkou výstavu africké moderny, která v podobném rozsahu neměla dlouho obdoby. Na výstavě bylo prezentováno několik stovek děl a byla zde zastoupena většina uměleckých hnutí, tak jak byla zmiňována v této kapitole. Z hlediska pozdějších výstav je pozoruhodné i zastoupení Afroameričanů a dalších černých umělců, žijících mimo africký kontinent.

Hlavním tématem festivalu byla Nigérie, jejíž přínos pro africký kontinent označil Senghor za srovnatelný s významem Řecka pro evropskou kulturu.

Festival se nevyhnul kritickým ohlasům, týkajícím se především příliš silných kulturních a politických vazeb na Francii a Spojené státy. Kritizován byl také za nedostatek zájmu o umění Magrebu a slabou podporu osvobozeneckým hnutím v lusofonní Africe, která byla doposud pod nadvládou Portugalska.

Tyto kritiky vedly ke zpochybnění proklamovaných „*panafrických*“ idejí festivalu a vyústili v zorganizování alternativních akcí, jakými byl například *Le Festival Culturel panafricain* v Alžíru r. 1969.

²¹ Festival proběhl pod patronátem UNESCO a za aktivní podpory kulturní revue *Présence Africaine*.

²² Ima EBONG: *Négritude. Between Mask and Flag – Senegalese Cultural Ideology and the Ecole de Dakar*, in: OGUIBE / ENWEZOR (pozn. 6) 131.

Standards critiques de l'art africain

V r. 1967, po skončení festivalu v Dakaru, vyšlo první číslo dvojjazyčného čtvrtletníku o africkém umění *African Arts*.²³ V něm byl mimo jiné otištěn Senghorův text *Standards critique de l'art africain*,²⁴ (Kritické normy afrického umění), který je zajímavý především tím, že se jedná o jedno z prvních vyjádření Afričana k africkému umění, jakkoli byl Senghor svým vzděláním také francouzským intelektuálem.

Senghor ve svém textu píše, že africké umění je primitivní (ve smyslu prvotní) proto, že zůstalo nablízku vesmírným a „živoucím“ zdrojům lidských emocí. „*Duše Černocho vzešla z vesmíru i z afrického prostředí, (...) Africké umění může být, stejně jako náboženství a společnost, vysvětleno pouze prostřednictvím černošské duše.*“

Dále argumentuje, že tyto „normy,“ typické pro africké umění byly donedávna Evropanům neznámé, protože ho nahlíželi z *dálky*, prostřednictvím čisté logiky, která byla prostá emocí, a *svrchu* z pohledu své nadřazenosti. Tento postoj se podařilo změnit až moderním umělcům. Když Senghor říká, že „*Černošský umělec se snaží vyjádřit podstatu předmětů.*“ cítíme zde jasné ohlasy evropské modernistické teorie.

Senghorova kulturní politika

Prezident Senghor věnoval v 60. letech na kulturu neuvěřitelných 25 % národního rozpočtu a po francouzském vzoru se zasazoval o založení národních kulturních institucí, součástí jeho projektu bylo také pořádání každoročních výtvarných Salonů a zahraničních výstav.

Senghorovo pojetí „*négritude*“ bylo unikátním pokusem o vytvoření africké kulturní filozofie, bylo však právem kritizováno za to, že oslavuje kvality černocho prostřednictvím pojmů odvozených ze západní filozofie a estetiky. Z toho vyplývala i neschopnost vytvořit nový způsob vnímání, který by osvobodil černé umění od pojmového aparátu vytvořeného „*bílou*“ kulturou.

École de Dakar

Na konci 60. let vznikla z přímé Senghorovy iniciativy výtvarná škola, známá jako *École de Dakar*. Tento pojem označoval senegalské malíře, jejichž díla se řídila estetikou „*afrikanity*“, která vychází ze Senghorova pojetí rytmu jako základní složky

²³ Časopis *African Arts* byl prvním časopisem, zabývajícím se tradičním i současným africkým uměním. *African Arts* vychází dodnes na University of California v Los Angeles (UCLA), i když povaha a kvalita textů se o doby jeho vzniku několikrát změnila.

²⁴ L. S. SENGHOR: *Standards critique de l'art africain*, in: *African Arts* 1, No. 1, 1967, 6-52.

černé psychiky. Koncept výuky spočíval v kombinaci čistě afrických kvalit a námětů s inspirací evropskou akademickou malbou, včetně její technické preciznosti, i některými styly moderny. Dvojitá inspirace umění přesně odpovídala Senghorově konceptu afrického umění, podle kterého měl umělec vytvářet svoji identitu v souladu se svým kulturním prostředím, ale zároveň se neuzavírat vůči západním vlivům. I tato koncepce v sobě již obsahuje zárodky „kulturní hybridity“.

Umělci *École de Dakar* byly protěžováni režimem, jejich dílo se však zároveň stalo předmětem kritiky pro naivní způsob přijetí evropské tradice (včetně estetiky „primitivismu“) nebo byli kritizováni jako zástupci režimu a akademismu. Přes veškeré výhrady sehrála škola významnou roli v procesu přijímání moderního umění v Senegalu a díky ní se v zemi objevili první profesionální umělci.

Panafrický kulturní festival – Alžír (1969)

Alžírský *Festival culturel panafricain* byl reakcí na dakarský festival z r. 1966 a představoval myšlenkovou alternativou k Senghorovu pojetí „négritude“. ²⁵ V duchu filozofie „panafrikanismu“ se soustředil na spojení kultury subsaharské Afriky a Severní Afriky. Zatímco dakarský festival byl významnou mezinárodně politickou událostí, v Alžíru se setkali zástupci osvobozeneckých hnutí z různých zemí Afriky, které zatím nezískaly nezávislost. ²⁶

Vedle toho dochází také k posunům vnímání tradičního afrického umění. Do 60. let vycházejí knihy o tradičním africkém umění, které vyvolávají dojem, že umělecká tvorba v Africe je záležitostí minulosti. Toto vnímání, se kterým se setkáme již v době předválečné, vychází z pozorování úpadku tradičních civilizací a objednavatelů, které souvisí se změnou životního stylu a nárůstem městské kultury, jak byla popsána výše.

²⁵ Jedním z hlavních organizátorů Alžírského festivalu byl Diagne – politický oponent Senghora v Senegalu.

²⁶ Především z lusofonních kolonií: Angoly a Guiney Bissau (jejichž osvobozeneckým hnutím poskytoval Alžír dlouhodobou podporu), zastoupen byl také jihoafrický ANC, apod.

Teorie afrického umění po 2. světové válce

Dílo Ulliho Beiera

„Nejlepší ukázky afrického umění mají univerzální platnost, protože toto umění není alegorické ve smyslu, že každý znak arbitrárně zastupuje skrytý význam, který je třeba se naučit. Je symbolické a obsahuje veškerou nejednoznačnost skutečných symbolů, které mohou vyvolat u různých lidí různou reakci a umožňují více než jeden platný výklad.¹“

Ulli Beier je autorem řady knih o moderním africkém umění. První z nich *Art in Nigeria*², pochází z r. 1960, kdy byla současná umělecká scéna ještě v plenkách, Později syntetizuje své poznatky, získané během mnoha let pobytu v nigerijském Oshogbu, v knize *Contemporary Art in Africa*, ve které kdy konstatuje velký nárůst umělecké tvorby nejenom v Nigérii.

Beier sice svým zaměřením na díla neškolených autorů pomáhá ve vytvoření paralelní tradice „primitivismu,“ týkající se vystavování současného afrického umění. Na africké umění se však snažil „dívat jako na každé jiné umění“ a podrobovat ho univerzálním uměleckým kritériím – nároku na formu, kompozici apod.

Jeho knihy jsou jedním z prvních svědectví o současném africkém umění. Velkým přínosem je skutečnost, že byl v západní Nigérii přímo svědkem uměleckého vývoje a znal celou řadu umělců osobně a dokázal tak interpretovat jejich tvůrčí motivace.

V jeho textech najdeme také řadu názorů, které ukazují do jaké míry podléhal evropským mýtům o povaze primitivního umění. Příkladem může být jeho vyjádření, že „mnozí evropští umělci mají blíže k africkému přístupu k umění než mnoho umělců v Africe,“ které nezbytně vyvolává otázku po tom, kdo rozhoduje o tom, co je na díle africké .

Beier kromě toho poukazuje na skutečnost, že o současném africkém umění nelze mluvit jako o jednotném pojmu, umělci jsou velmi individualističtí a mají schopnost obohacovat naše vnímání, i po estetické stránce. Dále mluví o existenci řady nezávislých uměleckých center v celé Africe, které o sobě často nevědí a na vztah umělců k evropské kultuře, kterou jsou všichni afričtí umělci do určité míry ovlivněni.

¹ Ulli BEIER: *Contemporary Art in Africa*, London / New York 1968, 169.

² Ulli BEIER: *Art in Nigeria*, London 1960.

Výstavy ze sbírky Ulliho Beiera

Od konce 60.let proběhla v Evropě řada výstav, na které byla prezentována díla z Beierovy sbírky. Výstavy byly průkopnickými činy na poli moderního afrického umění a jejich vliv na pozdější formy vystavování byl značný.

V r. 1969 zorganizovalo *Campden Arts Centre* v Londýně³ jednu z prvních výstav současného afrického umění v Evropě, která se snažila představit a zároveň zanalyzovat charakter afrického umění, které nespadá do kategorie umění tradičního.

Většina umělců, kteří zde byli představeni, se v následujících desetiletích stala známými pojmy v oblasti současného afrického umění,⁴ s některými z nich se setkáváme ještě na velkých výstavách po r. 1989.

Na přelomu 60. a 70. let měli také čeští a slovenští občané několik příležitostí setkat se soudobou africkou produkcí z Beierovy sbírky⁵.

Horizonte 79'

V roce 1979 proběhla v rámci 1. festivalu světových kultur v Berlíně výstava *Moderne Kunst aus Afrika: Horizonte '79*⁶, která byla zatím nejrozsáhlejším projektem podobného charakteru v Evropě⁷, velikostí srovnatelným s výstavou africké moderny v r. 1966 v Dakaru. Organizátoři dali před obrazy školených výtvarníků, ze škol založených v období dekolonizace, přednost „autentičtějším“ dílům, která je možno označit jako „naivní“ nebo „populární“,

Skoro polovina z vystavených 400 děl pocházela ze sbírky Ulliho Beiera. Najdeme zde opět umělce z ateliéru v Nigerijském Oshogbu, soudobé zairské umělce nebo mozambického Valente Malangatanu. Výstava svým zaměřením ohlašuje zájem o „populární“ africké umění, který byl příznačný pro „postprimitivistickou“ vlnu zájmu o Afriku na přelomu 80.-90. let minulého století.

³ Pod vedením francouzské kurátorky Jacqueline Delange a britského kurátora Roberta Frye.

⁴ Např.: Mozambičan Valentin Malangatana, nigerijští umělci Ezo Egonu, Uche Okeke, Bruce Onobrakpeya, Twins Seven Seven, jihoafričané Gerard Sekoto a Sodney Kumalo a řada dalších.

⁵ Dvě výstavy proběhly v letech 1967 a 1972 v Náprstkově muzeu v Praze, moderní africké umění bylo také prezentováno v r. 1969 na Bienále mladých v Bratislavě.

⁶ *Moderne Kunst aus Afrika - Horizonte '79* (kat. výst.), Berlin 1979

⁷ Na výstavě bylo shromážděno skoro 400 děl od 47 umělců, z toho skoro polovina pocházela ze sbírky Ulliho Beiera.

Pokračování „primitivismu“

„Samotná skutečnost, že se jednalo o umění primitivních lidí bez zaznamenané historie je nyní učinila ještě atraktivnějším.“⁸

Meyer Shapiro

V předválečné době byly na výstavách prezentovány především samotné africké plastiky, které měly působit esteticky. Vedle toho existovaly také etnografické expozice, zařazující jednotlivá díla do příslušného kulturního kontextu. Postupně se začínají objevovat také výstavy, kde jsou africké plastiky konfrontovány s evropskou modernou⁹. Tato tendence po 2. světové válce zesiluje, aby vyvrcholila již vícekrát zmiňovanou výstavou *Primitivism in 20th Century Art*.

Zároveň s tím se objevuje volání po syntéze obou výše zmíněných přístupů, vedoucí ke vzniku tzv. „*ethnoestetiky*“. S obdobným přístupem se setkáváme již v díle Roberta Goldwatera, v období 60. letch jsou pak jejími zástupci především Michel Leiris (ten a Jacqueline Delange).¹⁰

V r. 1967 proběhla v pařížském *Musée de l'Homme* výstava *Arts primitives dans des ateliers des artists* [Primitivní umění v ateliérech umělců], o kterou se zasloužil Jean Laude.

Jeho práce z r. 1969 *La peinture française et l'art „nègre“* je základním dílem o moderním primitivismu, navazujícím na předválečnou knihu Roberta Goldwatera.¹¹ Laude byle zároveň jedním z mála badatelů, kteří připomínali základní důležitost teoretického díla Einsteinova, především jeho *Negerplastik*, vydané v r. 1915.¹² Tato práce byla po dlouhá desetiletí ve francouzském prostředí prakticky zapomenuta, neboť nebyl dostupný její francouzský překlad. Z podnětu Jena Lauda se od 80. let začíná dílem Carla Einsteina systematicky zabývat Liliane Meffre.¹³

Také druhá základní práce africké teorie z r. 1913, Markovovo *Iskusstvo negrov*, byla přeložena do francouzštiny až Jean-Louis Paudratem v 70. letech.

⁸ Manthia DIAWARA: *In Search of Africa*, Cambridge Massachusetts / London 1998, 192.

⁹ Pokud pomineme III. a IV. pražskou výstavu Skupiny výtvarných umělců, je třeba zmínit v mezinárodním kontextu výstavu v MOMA v New Yorku v r. 1936.

¹⁰ Michel LEIRIS / Jacqueline DELANGE: *Afrigue noir. La création plastique*, Paris 1967.

¹¹ Jean LAUDE: *La peinture française et l'art „nègre“*, Paříž 1969

¹² V r. 1961 Laude o Einsteinově estetice afrického umění publikoval článek: Jean LAUDE: *L'esthétique de Carl EINSTEIN*: in *Médiations*, 3, 1961, Paris, 83-91.

¹³ MEFFRE Liliane: *Carl Einstein: Ethnologie de l'art moderne*, Marseille 1993, MEFFRE Liliane: *Carl Einstein (1885 – 1940) Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris 2002, a další.

Africké umění v mezidobí (70.- 80. léta)

Při pohledu na Afriku 70.-80. let 20. století jakoby se kola historie, jež byla uvedena do chodu o desetiletí dříve, zabrdila nebo dokonce nabrala zpětný chod. Nadšení z revolučních let 1957-60, kdy se řada afrických zemí osvobodila z koloniálního područí, bylo celkem rychle vystřídáno méně euforickým pohledem.

Samotná politická nezávislost, o které mluvil Nkrumah a další afričtí státníci, se ukázala pro vytvoření fungujících států jako nepostačující. Mnoho zemí se vydalo v 60. letech na cestu opakovaných vojenských převratů a občanských válek, k nimž se v dalších desetiletích ještě přidružily závažné ekonomické potíže. Celkovou atmosféru nezlepšila ani skutečnost, že v průběhu 70. let získaly nezávislost portugalské kolonie. Většina z nich, i řada ostatních zemí, se ještě po další desetiletí bude zmítat ve víru nekonečných občanských válek. Optimismus prvních let po nezávislosti byl vystřídán „*afropesimismem*“.

Podobný dojem by mohl vzniknout při zběžném přehlédnutí seznamu publikací a o událostí, spojených s africkým uměním. Výstavy, které v tomto období proběhly, byly buď zaměřeny na tradiční africké umění nebo vycházely z pojetí „*moderního*“ afrického umění u Ulliho Beiera. Teoretická reflexe a úvahy o africkém umění se vyznačovaly z velké části pokračováním již objeveného.

Časopis *African Arts*

Rovněž časopis *African Arts*, který byl od svého založení poměrně progresivní, se věnuje od konce 70. let především tradičnímu umění. Od r. 1970 navíc vychází pouze v angličtině, což značně omezuje jeho vliv ve frankofonním prostředí. Vývoj časopisu dobře odráží stav soudobých diskuzí o tradičním africkém umění, jeho vztahu k primitivismu a způsobu jeho vystavování v etnografických muzeích v postkoloniálním období v Evropě a ve Spojených státech.

Proměny vnímání tradičního afrického umění

Mýtus o individuálním stylu

„Jeden kmen, jeden styl?“

Sidney Littlefield Kasfir

Ve 20.-30. letech se ve většině katalogů a knih o africkém umění objevovaly stále dokola ty samé nebo velmi podobné předměty. Navzdory názoru Epsteinovu se teoretici té doby shodují na tom, že africké umění je anonymní.

Ke změně dochází až v 50. letech, kdy britský antropolog a znalec kmenového umění William Fagg zorganizoval výstavu *Hundred tribes, hundred styles*, která předpokládá existenci společného „kmenového cítění“. Příznačné je, že řada antropologů v této době již věděla, že existují individuální styly, ale vzhledem k nefungující komunikace mezi antropology a teoretiky umění, se jejich zjištění obrazilo v knihách o africkém umění až o mnoho později. Marcel Griaule, který pobýval od 30. let opakovaně u Dogonů, dokonce narazil u jejich etniku na existenci několika paralelních stylů.

V 60. letech dokázal Ralf Bohannon identifikovat při výzkumu u Tivů v severní Nigérii jednotlivé individuální styly, kmenový styl je zde abstrahován z práce jednotlivých umělců. Kmen má společné estetické normy a motivy, z hlediska provedení však vládne značná volnost.. První knihou o africkém umění, která tuto skutečnost zohledňuje je až syntetická studie Franka Willetta *African Art* z r. 1971.

Knihy o tradičním africkém umění

Ještě v 50. letech označuje Marcel Griaule africké umění pro Evropana ze nepochopitelné, neboť jeho znalosti jsou ve velké míře povrchní¹⁴. V následujících letech vyšla řada dalších publikací, které se zabývaly především africkým kmenovým uměním a jeho taxonomií. Období 60.-70. let není dobou získávání nových poznatků, ale spíše dobou syntetických publikací, které precizně a s potřebným odstupem třídí a zpracovávají materiál shromážděný během předchozích období a svojí metodologickou důsledností vytvářejí odrazový můstek pro nové přístupy.

¹⁴ Marcel GRIAULE: Folk Art of Black Africa, New York 1950, 16-17, in: Werner GILLON: Short History of African Art, Londýn / New York 1984, 11

Frank Willett

„Africké umění je třeba posuzovat v rámci jeho vlastních termínů“.

V r. 1971 vychází klasická monografie o africkém umění od Franka Willetta *African Arts*, která je prvním komplexním zpracováním umění na africkém kontinentu. K napsání práce přiměla autora situace, kdy jako vysokoškolský profesor nedokázal najít jednu souhrnnou práci, kterou by mohl doporučit svým studentům ke studiu. O určité nadčasovosti jeho knihy svědčí vysoce ceněná publikace *L'art africain*¹⁵, která vyšla v r. 1988 a na Willeta po faktografické stránce z větší části navazuje, jen jeho bádání posouvá poněkud filozofičtější směrem.

Jan Vansina

„Ve všech kulturách existuje potřeba formálního vyjádření hodnot prostřednictvím metafory, která se obrací ke smyslům: zraku a hmatu. Výtvarné umění má prostředky, které mu umožňují podobných cílů dosáhnout.“¹⁶

Do 80. let převládá tendence vnímat africké umění ahistoricky. Kniha belgického historika Jana Vansiny *Art History in Africa* z r. 1984 se zabývá téměř výhradně uměním, které bylo vytvořeno na africkém kontinentě před r. 1900. Na tento materiál se snaží poprvé důsledně aplikovat metody evropské umělecké historie a vytvořit tak potřebné metodologické předpoklady pro napsání historie umění celého afrického kontinentu. Základním požadavkem autora je, aby se o africkém kontinentu začala psát jako o celku, neboť Sahara nebyla nikdy v minulosti nepropustnou překážkou a oběma směry se přes ni čířily kulturní vlivy.

Mýtus o neměnnosti afrického výtvarného umění přetrval velmi dlouho, Vansinova práce je jedná z prvních, které poukazují na vývoj některých uměleckých projevů i na časovou ohraničenost výskytu jiných.

Vansinova snaha neomezovat bádání o africkém umění na oblast subsaharské Afriky, byla výstavně poprvé realizována v rámci londýnského projektu *africa95*¹⁷, do oblasti současného afrického umění promítla v praxi až při realizaci velkého výstavního projektu *Africa Remix*¹⁸ v letech 2004-06.

¹⁵ Jacques KERCHACHE / Jean Louis PAUDRAT / Lucien STÉPHAN / Françoise STOULLIG-MARIN: *L'art africain*, Paris 1988.

¹⁶ Jan VANSINA: *Art History in Africa*, 1984 ...

¹⁷ K výstavě byl vydán rozsáhlý katalog: Tom PHILIPS (ed.): *Africa. The Art of the Continent* (kat. výst.), London / New York / Berlin 1999.

¹⁸ Simon NJAMI (ed.): *Africa Remix* (kat. výst.), Paris 2005

Recepce moderního afrického umění v ČSSR

V 80. letech vychází rovněž jediná česká monografie mapující systematicky tradiční umění afrického kontinentu, *Afrika* od Josefa Kanderta¹⁹. Modernímu africkému umění je věnována část knihy *Safari za africkou kulturou*²⁰ od Alois Wokouna. Ačkoli kniha představuje z velké části autory, jejichž dílem se zabýval v 60. letech Ulli Beier, nepochybným osobním přínosem autora je, že se navzdory nepříznivým podmínkám, pokusil s řadou umělců navázat osobní kontakt a po léta si s nimi dopisoval.

Spřízněnost moderního a kmenového umění – „Primitivismus“ v roce 1984

„Mnohem důležitější než jakékoli domnělé vymezení pojmu „primitivní“ jsou afektivní významy, které tento pojem nabude, když je spojen se slovem „umění“.“²¹

Výrok Roberta Goldwatera vyznívá v kontextu newyorské výstavy o *Primitivismu v umění 20. století*, a kritických projevů, které po ní následovaly, jako nevyslyšené varování.

Pokračující diskuze o primitivismus byla završena roku 1984 velkou výstavou v Muzeu moderního umění v New Yorku, nazvanou *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal* [Primitivismus v umění 20. století: Spřízněnost moderního a kmenového umění], která představovala souhrn dosavadního vnímání „primitivismu“ ve světovém umění. Výstava sestávala z množství moderních děl (zastoupen byl např. Picasso, Modigliani, Brancussi, Giacometti a další) a tradičních kmenových děl, která si navzájem vizuálně odpovídala.

Díla mimoevropských umělců byla vystavena zcela anonymně bez popisek, pouze jako doklad estetických forem a působivosti. Abstraktní přístup k pojetí výstavy, vycházel z víry, že „moderní primitivismus závisí na autonomní síle předmětu“ a že může být v úplnosti ukázán za pomoci „čistě vizuálních pojmů, jednoduše konfrontací záměrně vybraných uměleckých děl“²²

Autoři se odkazují k dědictví Goldwatera, jehož kniha je v anglicky mluvícím prostředí jedinou systematickou studií na téma primitivismu v moderním umění. Je příznačné, že francouzská studia Jeana Lauda z r. 1969 nebyla nikdy vydána v angličtině, takže byla ve Spojených státech prakticky neznámá. Výstava je vnímána

¹⁹ Josef KANDERT: *Afrika*, Praha 1984.

²⁰ KLÍMA Vladimír / KUBICA Václav / WOKOUN Alois: *Safari za africkou kulturou*, Praha 1983.

²¹ Judgment of Primitive Arts, in: Daniel P. BIEBUYCK: *Tradition and Creativity in Tribal Art*, Berkeley 1969.

²² RUBIN William (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 15.

jako příležitost prezentovat po půl století Goldwaterovy myšlenky na reprezentativním množství materiálu. Jedním z klíčových děl výstavy byly Picassovy *Avignonské slečny*, které byly v době napsání Goldwaterovy knihy obrazem téměř neznámým²³.

Po prolistování důkladně zpracované publikace, který k výstavě vyšla, se nechce uvěřit, že se jedná pravděpodobně o jednu z nejkontroverznějších výstav v historii 20. století. Otázkou je, co přesně vlnu negativní kritiky vyvolalo.

Kritika výstavy a její příčiny

„Výstava ukazuje západní egoismus stejně nespoutaný jako ve staletích kolonialismu a jeho nadvlády.“²⁴

Thomas Ms Evilley

Do 80. let byl primitivismus vnímán jako v podstatě pozitivní jev, schopný vdechnout nový život západnímu umění. Z této premisy také vycházeli autoři výstavy, aniž si uvědomili, že žijí v postmoderním světě, vyznačujícím se relativismem hodnot a odmítáním jednostranného eurocentrického pohledu. S nástupem postkoloniálních teorií začíná být primitivismus vnímán jako jeden z projevů kolonialismu. *“Primitivismus“ obnažuje způsob jakým se naše kulturní instituce vztahují k jiným kulturám, a tak odhaluje jeho etnocentrickou subjektivitu úmyslně rozšířenou tak, aby zahrnula i tyto kultury a objekty v nich.*“ píše dále Thomas Ms Evilley,²⁵ obdobně se k výstavě vyjadřuje také James Clifford.²⁶

Kritici výstavy shledali jako problematické především formalistní uchopení kmenového umění a bezkontextové přejímání forem, které kurátoři nevzali v potaz.

Právě v reakci na tuto výstavu se u několik autorů objevuje názor, že k původnímu čistě estetickému vnímání primitivního umění přispěl i způsob vystavení děl v původním pařížském *Musée de Trocadéro*, kde byla expozice do konce 20. let hodně zanedbána.²⁷

Kritiky však již svědčí především o tom, že se klima ve společnosti proměnilo a výstava byla poslední kapkou, která přetekla a vyvolala zásadní diskuzi o potřebě proměny paradigmatu. Jako neudržitelná se jevila především polární pozice „my“ kontra „oni,“ na níž je primitivismus založen.

²³ Do sbírky Muzea moderního umění v New Yorku se obraz dostal až r. 1939.

²⁴ Cynthia FREELAND: *Art Theory - A Very Short Introduction*, Oxford 2003, 49.

²⁵ Thomas MCEVILLEY – americký historik umění, který jako dlouholetý přispěvatel časopisu *Artforum* udělal mnoho pro posun vnímání mimoevropského umění.

²⁶ James CLIFFORD: *Predicament of Culture*, Cambridge / London 1999, 135

²⁷ *Ibidem* 137.

Vyváženější pohled na věc poskytuje francouzský antropolog Jean-Loup Amselle²⁸, který se snaží chápat význam slova „primitivismus“ v kontextu postkoloniální teorie a kritiky, který obhájí dobré úmysly teoretiků primitivismu, kteří se ve svých dílech snažili vytvořit paralely mezi díly primitivních tvůrců a díly moderních umělců. O tom, že byl primitivismus ve Spojených státech stále živý svědčí mimo jiné skutečnost, že o sbírky mimoevropského umění v Metropolitním muzeu v New Yorku pečovalo do r. 1991 oddělení primitivního umění²⁹.

Z diskuzí kolem newyorské výstavy tak vyrůstají předpoklady pro nové zhodnocení afrického umění v 90. letech. Jejich důsledkem je také uspořádání výstavy *Magiciens de la terre* v r. 1989, která ohlašuje výstavní projekty postkoloniálního období. Výstava však také ukázala, o kolik je snazší napsat erudovanou kritiku, než najít alternativní cestu k vystavování mimoevropského umění.

²⁸ AMSELLE Jean-Loup: *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris 2005.

²⁹ Přetrvání názvu je bezesporu dědictvím Roberta Goldwata, který byl do své smrti r. 1973 ředitelem oddělení a platil v oboru za velkou autoritu.

Teorie afrického umění po roce 1989

Obraz Afriky posledních desetiletí bývá obvykle líčen v neradostných barvách. Během 90. let procházela řada afrických zemí nekonečnou sérií občanských válek. Zkorumpované vlády, setrvalé válečné konflikty, s nimi související hladomory, epidemie a AIDS. Města plná přistěhovalců, kteří nemají střechu nad hlavou, kolonie slumů, které vždy znovu vyrostou poté, co je magistrát nechá strhnout. To je negativní obraz soudobé Afriky. Je jen logické, že kohosi napadla otázka: „*Dá se v Africe žít?*“ Francouzský kurátor Simon Njamiho na ní odpovídá v katalogu poslední velké výstavy *Africa Remix* následovně: „*Pokud vím, tak Afrika nedrží světový rekord v relativním počtu sebevražd. Pokud vím, tak na kontinentu, kde je třeba se každý den znovu vynalézt, ženy a muži se smějí a tančí, mají se rádi, rodí děti, ...*“¹.

Rok 1989 znamená také počátek demontáže posledního nedemokratického režimu v Africe, jihoafrického „apartheidu“. Již v roce 1990 proběhla v Muzeu moderního umění v Oxfordu výstava *Art from South Africa*, jediná výstava jihoafrického umění v době trvajících ekonomického bojkotu vůči Jihoafrické republice.²

V r. 1994 se Jihoafrická republika vydala v čele s Nelsonem Mandelou na skutečnou cestu k demokracii a budování multikulturního *Rainbow Nation*. Rychle zapomenout na mnoho desetiletí „apartheidního“ režimu se však ukázalo nemožné. Přetrvávající napětí mezi černou a bílou komunitou vedlo ke vzniku řady silně politických výtvarných děl.

Počátky postkoloniálního diskursu

S pádem Berlínské zdi a rozpadem sovětského bloku v r. 1989 přestává platit rozdělení světa na západní a východní blok. Zároveň s tím dochází také ke stírání rozdílu mezi „metropolitními centry“ a „koloniální periferií“, který vymezoval vztah prvního a třetího světa³ - v kontextu afrického umění pak vztah mezi kmenovým a moderním, popřípadě současným uměním.

¹ Simon NJAMI : Chaos et métamorphose, in: Simon NJAMI (ed.): *Africa Remix* (kat. výst.), Paris 2005, 15-25.

² Z dnešního pohledu je zajímavá i skutečnost, že první další výstavou, na které bylo ve Velké Británii vystaveno umění Jihoafrické republiky, byla letošní výstava 7 jihoafrických umělců v londýnské galerii Haunch of Venison.

³ Hall FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yves-Alain BOIS / Benjamin H. D BUCHLOH.: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004, 617.

Nové uspořádání světa, s převahou nadnárodního kapitálu a informačních technologií, však představuje pro mnohé jednotlivce i společnosti nahrazení stávajících hranic jinými omezeními. K popisu a porozumění nové situaci bylo třeba vytvořit nové pojmy.

Postkoloniální teorie

„Rodiče mých prarodičů mých praprarodičů byli převychováni, ne zcela proti své vůli, prostřednictvím politického, finančního a výchovného vpádu britského imperialismu, a já jsem nyní svobodná. Jsem tedy v pravém slova smyslu postkoloniální.“⁴

Gayatri Spivak

Postkoloniální teorie se soustředí na vazby, svazující evropskou koloniální expanzi s modernou - konečné vyvázání z koloniálních vazeb pak představuje svobodu být sám sebou ve všem, čím člověk skutečně je.

V počátcích se teorie zabývala především koloniální historií Britského impéria, čemuž odpovídá i skutečnost, že její základy byly zformulovány v průběhu 80. let na anglosaských literárních katedrách. Důležitou roli přitom sehráli především teoretici indického původu – Homi Bhabha, Gayatri Spivak a další.

Hlavním důvodem vzniku postkoloniální teorie byly obtíže se správnou interpretací děl vznikajících v postkoloniálním kontextu,⁵ právě v tomto smyslu jsou používány také k interpretaci současného afrického umění.

Diskurs nadvlády

Formálně vychází postkolonialismus z poststrukturální analýzy dualistické formy koloniálního diskursu, v němž západ vytváří svůj vlastní obraz vládnoucího hegemonu, zatímco s druhým, jehož pojetí je obrazem „jiného“ v teorii primitivismu, je zacházeno prostřednictvím strategie manipulace a ovládnutí. S první formulací podobných myšlenek se setkáváme v r. 1978 u kritika palestinského původu Edwarda Saida,⁶ který označuje orientalismus za koloniální „diskurz nadvlády“.⁷

⁴ Gayatri Chakravorty SPIVAK: Who Claims Alterity? (1976), in: Charles HARRISON / Paul WOOD (ed.): Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Cambridge Massachussets 1992, 1119-24 - Gayatri Spivak se ve svém díle zabývá především etnicitou a genderovou analýzou koloniálního diskursu, která je má být protiváhou „eurocentrického“ a mužského způsobu modernistického psaní.

⁵ Martin PŠENIČKA: Postkolonialismus a kanadské jeviště, (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity), Brno 2006

⁶ Edward SAID: Orientalism, in: Francis FRASCINA / Jonathan HARRIS: Art in modern culture – An Anthology of Critical texts, Londýn / New York 1992, 136-144

⁷ Robert J. C. YOUNG: Postcolonialism – An Historical Introduction, Oxford 2001, 383 – pojem diskurs je zde používán podle Michela Foucaulta

Důležitým zprostředkovatelem postkoloniální teorie se stala revue *Third Text*, založená v r. 1987 v Londýně umělcem pakistánského původu Rashidem Araeenem s podtitulem *Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, v níž vyšla také řada kritických textů zabývajících se současným africkým uměním.

Hybridita

Bipolární model světa je v postkoloniálním světě nahrazen modelem otevřenějším, který umožňuje nalezení „*třetí cesty*“, spočívající ve vytváření nových identit bez ostrých kulturních hranic, identit *mezi* (anglicky „in-between“) nebo identit na okraji, tak jak o nich mluví Homi Bhabha, které jsou nejpřesněji vyjádřeny právě módní předponou „*post-*“.⁸ Kulturní a národní identita je podle Bhabhy založena na narativním diskurzu. Tato identita je identitou *hybridní*,⁹ nacházející se ve stádiu neustálé změny a nabývající podvrtného a osvobozujícího účinku, neboť je využívána v boji proti kulturní nadvládě západu zakotvené v binárních opozicích kolonialismu.

Pojem „*kulturní hybridita*“ zároveň představuje rozšíření kritiky modernistického pojmu „originality“ o kritiku západního pojmu „kulturní čistoty“, který se opakovaně objevil v diskuzích o africkém umění.

S hybriditou se ve skutečnosti setkáváme mnohem dříve. Sieglinde Lemke¹⁰ poukazuje na to, že model hybridity byl ve velké míře obsažen v řadě reakcí moderny, která byla sama o sobě velmi bohatá a rozmanitá, ačkoli byla později zcela ztotožňována s obdobím kulturní kolonizace. Také princip „*juxtapozice*“, užívaný surrealisty v revue *Documents*, má k hybriditě velmi blízko.

Africká hybridita

V Africe je téma hybridity na denním pořádku, změna od tradičního stylu života k soudobému městskému zde proběhla velmi rychle, skokem. Při tomto skoku Afrika překlenula, očima Evropana, propast několika staletí. Typické téma postkoloniální historie: „*double culture*“ (dvojitá kultura) je zde zastoupeno kulturními polaritami a jednotlivec je každodenně vystavován mnoha dilematům. V africkém prostředí bývají kulturní střety často velmi ostré: každodenně zde na sebe naráží kultura městská a vesnická, kult předků a západní náboženství, svoboda jedince a příslušnost k rodinnému

⁸ Homi BHABHA: Tam, kde přebývá kultura, in: Labyrint 9-10, 2001, 111-116, původně: Homi BHABHA: *The Location of Culture*, New York 1994.

⁹ Bhabhův přínos leží především ve přepracování původního Bachtinova konceptu „*hybridity*“.

¹⁰ Sieglinde LEMKE: Primitivist Modernism, in: Jack FLAM / Miriam DEUTCH (ed.): *Primitivism and Twentieth-century Art (A Documentary History)*, Los Angeles / London 2003, 409-415.

klanu, apod. Tyto otázky se pak často objevují v dílech poslední generace afrických umělců.

Hledání třetí cesty

Podobně jako funguje „třetí text“ v názvu stejnojmenného časopisu Thirt Text, představuje pro současné africké umělce hledání „*třetí cesty*“ – tzn. hledání alternativy k obvyklým binárním opozicím: *akademismem* a *modernismem*, *tradicí* a *asimilací*, folklórní minulostí a mezinárodním stylem, apod.

Postmoderna nebo postkolonialismus

„*Je „post-„ ve slově postkoloniální stejné jako „post-„ ve slově postmoderní?*“¹¹

Kwame Anthony Appiah

Odpověď na otázku ghanského filozofa Kwame Anthonyho Appiaha¹² není jednoznačná. Globální kapitalismus, který ovládl svět v období postkoloniálním, respektive postmoderním, se řídí na celém světě stejnými pravidly. S ním související dominance mezinárodního trhu s uměním zasahuje rovněž ve velké míře na africký kontinent, v tomto ohledu se tedy situace obou „*post-umělců*„ příliš neliší.

Celý problém je ale mnohem složitější: v závislosti na formě původního koloniálního režimu se setkáváme v Africe také s různými formami postkolonialismů, z nichž každý se vyznačuje jinými kulturními kódy.

S jiným postojem k postmoderně se setkáme u kurátora nigerijského původu Okwui Enwezora¹³, který se snaží na modelu afrických umělců, žijících mimo struktury tradiční africké společnosti (především ve velkých globalizovaných městech západu), vypořádat se selháním postmoderny, jejíž pluralitu vnímá jako pouhé zdání zastírající jinou formu totality názorů.

¹¹ Sidney Littlefield KASFIR: *Contemporary African Art*, London 1999, 14.

¹² Kwame Anthoyn APPIAH: *The Postcolonial and the Postmodern*, in: Olu OGUIBE / Okwui ENWEZOR (ed.): *Reading the Contemporary Aafrican Art from Theory to the Marketplace*, London / Cambridge Massachusetts 1999, 30-47.

¹³ Okwui ENWEZOR: *Between Worlds: Postmodernism and African Artists in tmavě hnědý eWestern Metropolis*, in: *Ibidem*, 244-275.

Výstavy afrického umění v 90. letech

„Dříve bylo nevýhodou pro jakékoli umění být příliš úzce spojené s „černými“ kulturními zájmy, ale ke konci 90. let bylo přijatelné, ba dokonce módní, být černým umělcem, nebo ve svém díle zkoumat „černou“ identitu.¹⁴“

Poslední desetiletí 20. století zaznamenalo vzhledem k postkoloniální situaci ohromný nárůst výstav afrického umění. V následující kapitole budou zmíněny jen ty nejdůležitější, spolu s přístupy a charakterem děl, které se na nich objevily.

Magiciens de la terre

Výstava *Les Magiciens de la terre*¹⁵ [Kouzelníci země], která proběhla v r. 1989 v pařížském Centre Pompidou, byla výsledkem čtyřletých příprav, terénní práci nevyjímaje. Koncept výstavy, kterou Jean Hubert Martin vytvořil pod vlivem návštěvy v ateliéru André Bretona, kde viděl díla mimoevropských umělců konfrontovaná s tvorbou surrealistů, byla založenou na vizuální konfrontaci děl 50 západních umělců a 50 umělců ze zemí třetího světa. Vystavená díla měla představovat individuální umělecké činy, nikoli národnost nebo etnický původ umělců. Na výstavě se objevila poprvé řada jmen, s nimiž se dodnes běžně setkáváme na výstavách současného afrického umění.

Koncept výstavy byl reakcí na kritiku primitivismu, která se rozpoutala po newyorské výstavě z r. 1984. Z toho důvodu Martin vybral pro svoji výstavu díla současných umělců, jejichž podobnost nebyla dána přímou inspirací, ale snad skutečných „spřízněním“.

Pro kritiky ovšem zašla výstava příliš daleko v nekritickém přijetí nezápadního umění a jeho zvláštní „magické“ nebo „rituální“ povahy.

Nový „primitivismus“

Jean Pigozzi se poprvé setkal s mimoevropským uměním na pařížské výstavě *Les Magiciens de la terre*, kterou byl tak okouzlen, že chtěl skoupit skoro všechna vystavená díla. Krátce poté se spojil s André Magninem, který mu pomohl vytvořit jednu z největších sbírek současného afrického umění, zaměřenou spíše na „exotická“ díla. Pigozzi platí za jednoho z nejryzejších pokračovatelů „primitivistické“ tradice tvrdících, že umělecké školení má na africké umělce zničující vliv, takže s díly

¹⁴ Richard J. POWELL: *Black Art – A Cultural History*, Londýn / New York 1997, 228

¹⁵ MARTIN Jean Hubert (ed.): *Magiciens de la Terre* (kat. výst.), Paris 1989.

školených výtvarníků se v jeho sbírce téměř nesetkáme¹⁶. Jeho sbírka i výstavy z ní vycházející¹⁷ se staly během let terčem řady kritik.

Africa Explores

První formulací stavu uměleckého tvoření v Africe ve 20. století byla výstava *Africa Explores*¹⁸, kterou uspořádala v r. 1991 v New Yorku Susan Vogel.¹⁹ Koncepce výstavy byla jasně vyslovenou výhradou vůči výstavě *Magiciens da la Terre* a byla manifestací systematického, spíše etnograficky založeného přístupu. Výstava byla rozdělena do tematických okruhů, odrážejících kontext, v němž dílo vzniká a rovněž povahu objednavatele. Kritika však považovala tyto kategorie za zastaralé, zobrazující Afriku v rámci tradičních binárních opozic: *africký – evropský, městský – venkovský, tradiční – současný* apod.

Vstup afrických zemí na Benátské bienále

V témže roce, kdy probíhalo v Benátkách první bienále, napadla italská armáda Etiopii. Kolonizační pokus v r. 1895 skončil neúspěchem, Benátské bienále bylo však, díky svému kulturnímu vlivu a dominantní modernistické strategii, ještě dlouho poté vnímáno jako jeden z nástrojů koloniální moci. První africké objekty byly v Benátkách vystaveny již v r. 1921, v době probíhající „*negrofilie*“.

Po r. 1989 dochází v přístupu organizátorů bienále ke změnám, které je možné s určitou mírou nadsázky označit jako posun od modernistické fáze organizace k fázi postmoderní. Mezi vystavujícími se po r. 1990 začínají ve větší míře objevovat ženy, poprvé v historii jsou přizvány k účasti také některé země subsaharské Afriky.²⁰

V roce 1993 rozhodl umělecký ředitel bienále Achille Bonito Oliva, že bienále nebude nadále pouhým přehledem umělecké tvorby jednotlivých národů, ale bude věnováno centrálnímu tématu „*kulturního nomádismu*“ – jednomu z dominantních témat postmoderní (respektive postkoloniální) teorie.

¹⁶ Olabisi SILVA: Africa95 – Cultural colonialism or cultural celebration, str. 16, in Katy Deepwell (ed.): Art Criticism in Africa. London 1997

¹⁷ Big City – Serpentine Gallery, London 1995.

¹⁸ Susan VOGEL / Ima EMBONG: Africa Explores: 20th Century African Art (kat. výst.), New York 1991

¹⁹ Susan Vogel - zakladatelka a tehdejší ředitelka Center for African Arts v New Yorku.

²⁰ 1990 – Nigérie a Zimbabwe, 1993 – Senegal, Pobřeží slonoviny a Jihoafrická republika.

K africké prezentaci z r. 1993 existuje katalog, kde vede Thomas McEvilley rozhovory s umělci o jejich pohledu na evropskou kulturu. Autor, který proslul kritikou výstavy v r. 1984, byl v tomto případě kritizován, že mu chybí odstup a vnímá umělce pouze jako objekty kuriózního zájmu, ne jako sobě rovné. Zajímavá je především jeho další stať,²¹ v níž se objevuje analýza mocenských ambic bienále a první pokus o periodizaci afrického umění.

V roce 1995 hlavní kurátor bienále účast Afričanů zamítl s poukazem na to, že jejich tvorba je jiná než evropská. S velkými expozicemi afrického umění se tak mohou návštěvníci v Benátkách setkat až od počátku nového tisíciletí.

africa „95“

Londýnská výstava *Africa. The Art of a Continent*²² [Afrika. Umění kontinentu.] byla zatím největší výstavou tradičního afrického umění, zároveň však také první výstavou, kde bylo vystaveno umění z celého afrického kontinentu - mezi více než 850 objekty se objevilo vše od nejstarších projevů civilizace (sekera z Olduvaie – 1.6 milionu let př.n.l.) po tradiční kmenové umění z počátku 20. století. Při její přípravě nebylo bráno v úvahu jen hledisko etnografické nebo historické, ale jednotlivá díla byla vybrána a vystavena tak, aby vynikla jejich estetická hodnota.

Součástí projektu *africa „95“* byla také výstava *Seven Stories About Modern Art in Africa*²³ [Sedm příběhů o moderním africkém umění] ve Whitechapel Gallery.²⁴ Clémentine Deliss se nesnažila o zmapování umění celého kontinentu, svou koncepcí navázala na pojetí Ulliho Beyera (i londýnskou výstavu z r. 1969²⁵) a vybrala pro výstavu sedm oblastí, které se od 60. let v Africe prosazovaly nejvíce.²⁶ Narozdíl od Beiera však dala prostor africkým kurátorům, kteří byli často jako umělci svědky původních modernistických hnutí v Africe.

²¹ Thomas MCEVILLEY: Fusion: Hot or Cold? OGUIBE / ENWEZOR (pozn. 10) 300-319-.

²² Ve Velké Británii doposud proběhlo, pouze několik výstav současného afrického umění, z toho dvě nejvýznamnější - Art from South Africa v r. 1990 v Museum of Modern Art v Oxfordu a Africa Explores r. 1993-94 v Liverpoolu – mimo Londýn.

²³ Clémentine DELISS (ed.): Seven Stories About Modern Art in Africa (kat. výst.), London 1995.

²⁴ V poměrně komorním prostoru Whitechapel Gallery bylo směstnáno velké množství děl od více než 50 umělců. Výstava, která má jinak velmi dobře zpracovaný katalog, díky tomu vyznělo dost rozpačitě.

²⁵ Londýnská výstava, převážně z Beierových sbírek byla první výstavou současného afrického umění v Británii.

Výstavní projekty na africkém kontinentu

Kolem poloviny 90. let se často mluví o vzniku samostatné „kurátorské kultury“,²⁷ která souvisí také s postupným šířením bienále jako kulturně-politické události do různých oblastí světa.

Tradice *mezinárodních festivalů černošského umění* v Dakaru skončila v 70. letech, výsledkem dlouhé snahy o obnovu pravidelných přehlídek byl první ročník bienále Dak'Art v r. 1992, na který navázala dodnes řada dalších přehlídek. Jedná se o jediné bienále, jehož organizace je čistě africká, což s sebou přináší pravidelně problémy v podobě chaotické organizace, nejasné kurátorské koncepce a nedostatku finančních zdrojů. Udržení tradice však dokazuje, že kulturní obnova země jde ruku v ruce s obnovou politickou a hospodářskou, i když už zdaleka není tolik peněz jako v letech Senghorovy kulturní politiky.

Specifickou pozici zastává v rámci diskuze o současném africkém umění Jihoafrická republika, která je jednou z nemnoha afrických zemí, která má celkem stabilní strukturu uměleckých institucí a škol, i kritiky, byť je v současné době většina z nich ovládána bílými kurátory a kritiky, kteří se často snaží udržovat černé umělce v rámci jakéhosi rámce „primitivistického“ pojetí. V letech 1995 a 1997 proběhla po řadě dvě bienále v Johannesburgu, která odhalila klady i zápory místní výtvarné scény.

Především II. bienále v r. 1997, které se svým rozsahem blížilo podobným mezinárodním přehlídkám, bylo silně spjato s postapartheidní realitou Jihoafrické republiky a se snahou po politické prezentaci svobodné Jihoafrické republiky. Hlavní téma přehlídky,²⁸ *Obchodní cesty: Historie a zeměpis*, ukazovalo na zaujetí hybriditou, kulturním míšením a dalšími tématy globalizace. Výstavu zcela ovládla nová média: videoinstalace, počítače či neokonceptuální díla z celého světa.

Přehlídka byla kritizována za odcizení konceptu výstavy jihoafrickému kontextu, a to jak po stránce tématické, tak po stránce výtvarné formy. Na výstavě navíc chyběly vysvětlující komentáře, což ji činilo pro běžného jihoafrického občana nesrozumitelnou. Ani zahraniční návštěvnost nebyla, vzhledem k poměrně vysoké kriminalitě v místě konání bienále, příliš vysoká.²⁹

²⁶ Nigérii, Etiopii, Súdán, Senegal, Jižní Afriku, Keňu a Ugandu.

²⁷ Michael BRENSON: Curator's Moment, in: Art Journal, Vol. 57, 1998.

²⁸ Hlavním kurátorem II. Johannesburgského bienále v r. 1997 byl Okwui Enwezor.

²⁹ Petra BIDLASOVÁ: Současné jihoafrické umění jako zrcadlo doby, in: ONDERKA Pavel (ed.): Afrika: dvojznačné jaro 1994 (sborník konference), Praha 2004. 93-102.

Teoretická reflexe afrického umění v 90. letech

„Co budeme dělat se současným africkým uměním? .. Je celkem jisté, že řada lidí doufá, že se ho zbavíme, podobně jako když si dítě, které ví, že se v komoře ukrývá strašidlo, dá přes hlavu prostěradlo a utěšuje se představou, že co není vidět, neexistuje ...Ale vzhledem ke tvořivosti vlastní africkému umění, se ho jen tak nezbavíme.“³⁰

Pařížská výstava *Les magiciens de la terre* z r. 1989 vyvolala potřebu nových diskuzí o povaze současného afrického umění. Prostor k teoretické reflexi poskytlo v 90. letech především několik časopisů. Časopis *African Arts*, který se během posledního desetiletí zaměřoval spíše konzervativně na tradiční africké umění, reaguje na změnu nastolenou pařížskou výstavou téměř okamžitě.

Výše uvedený citát pochází z říjnového úvodníku z r. 1990, kdy se pod vedením editora Johna Poveye začínají v časopise opět objevovat teoretické texty o současném africkém umění, v průběhu 90. let zde pak vychází řada důležitých kritik.

Na dlouhodobou absenci francouzského časopisu o africkém umění reaguje v r. 1991 Simon Njami a začíná vydávat čtvrtletní dvojjazyčný (anglicko-francouzský) časopis *Revue Noire*³¹ zaměřující se, spíše než na kritické hodnocení afrického umění, na kvalitu reprodukcí a na uměleckou kvalitu samotných textů. Výsledkem dlouholeté ediční činnosti bylo vydání *An Anthology of African Art: The Twentieth Century* [Antologie afrického umění. Dvacáté století.]³² Kniha však není, podobně jako monotematická čísla časopisu, pokusem o ucelenou koncepci afrického umění, ale spíše souhrnem esejů, pojednávajících o jednotlivých uměleckých regionech a autorech v nich zastoupených.

³⁰ *African Arts*, October 1990,1, in: Susan VOGEL / Ima EMBONG: *Africa Explores: 20th Century African Art* (kat. výst.), New York 1991, 3

³¹ <http://www.revue-noire.com/en/index.php> - Časopis je veden Jean-Loup Pivinem, poslední aktualita zde však pochází z r. 2005.

NKA

Důležitý posun představuje především založení revue NKA,³³ která se specializuje na analytické texty o současném africkém umění a jejíž teoretická linie je v ostrém rozporu s *neo-primitivistickými* a *neo-exotickými* teoriemi, které se objevily na počátku 90. let, především v souvislosti s výstavou *Africa Explores*.

Název časopisu, který založil r. 1994 nigerijský kritik a kurátor Okwui Enwezor (spolu s Salahem Hassanem a Olu Oguibem³⁴), je odvozen z jorubského slova „*nka*“, které lze přeložit jako *umění*, *kreativitu* nebo *tvůrčí výraz*. Cílem časopisu je zviditelnit nejmladší generaci afrických umělců, včetně umělců žijících v diaspoře a teoreticky hodnotit nová hnutí na africkém kontinentě. Najdeme zde rovněž kritické recenze většiny výstav současného afrického umění po r. 1995.³⁵

Redakční rada časopisu je složena především z teoretiků afrického původu žijících mimo africký kontinent. Tato skutečnost se přenáší i do teoretického diskursu, týkajícího se často „*hybridní*“ povahy africké tvorby. Časopis se rovněž výrazně zasloužil o zasazení postkoloniálních teorií do diskuze o současném umění.

Londýn

V roce 1994 byl založen v Londýně institut InIVA (Institute of International Visual Arts),³⁶ jehož cílem je pořádání výstav a teoretická reflexe mimoevropských výtvarných projevů.

O dva roky později, v návaznosti na londýnský projekt *africa 95* zorganizovala mezinárodní asociace kurátorů a kritiků AICA konferenci o umělecké kritice na africkém kontinentu *Art Criticism and Africa*,³⁷ zaměřenou na anglicky mluvící země afrického kontinentu: Nigérii, Zimbabwe a Jihoafrickou republiku. Jedním z důsledků konference bylo založení národních komisí AICA v zúčastněných afrických zemích.

Bez zajímavosti není ani sborník příspěvků konference, který je první knihou zpracovávající historii i současný stav umělecké kritiky na africkém kontinentu.

³² Jean Loup PIVIN / N'Goné FALL: *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*, Paříž / New York, 2001 / 2002.

³³ NKA – Journal of Contemporary African Art, vychází jednou za půl roku v New Yorku pod patronací Cornell University. – více viz: <http://www.nkajournal.org/>

³⁴ Salah Hassan – teoretik súdánského původu, profesor afrického umění a kultury na newyorské Cornell University, Olu Oguibe (*1962) – historik umění a umělec nigerijského původu, působící na univerzitě v Connecticutu.

³⁵ Tématu se souhrnně věnuje především poslední dvojčíslo revue 22/23, vydané na podzim r. 2008 – „The 21st Century and the Mega Shows a Curators Roundtable“.

³⁶ Gilane TAWADROS (ed.): *Changing States: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*, Londýn 2004 – sborník k 10. výročí existence institutu InIVA.

³⁷ Katy DEEPWELL (ed.): *Art Criticism in Africa*, London 1997

V 90. letech se mohlo začít zdát, že být černým umělcem je konečně legitimní, za určitých okolností dokonce příjemná záležitost.

Souhrnné práce konce 90. let

Ke konci 90. let vychází několik publikací, které završují obnovený zájem o africké umění v tomto desetiletí. Prvním pokusem o systematické zpracování moderního a současného umění na africkém kontinentě (od 50. let 20. století), doplňujícím klasickou studii o starším africkém umění od Franka Willetta ze 70. let, je monografie Sidney Littlefield Kasfir *Contemporary African Art* vydaná r. 1999. Před obvyklým geografickým rozdělením afrického umění dává autorka přednost jednotlivým úvahám o vývoji nových uměleckých žánrů: postkoloniálnímu umění a vnímání národní identity umělců, patronaci a jiných formách zprostředkování umění, vlivu globalizace apod.³⁸

Kromě toho vychází koncem 90. let několik sborníků teoretických textů o současném africkém umění.³⁹ Nejrozsáhlejším z nich je *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace* [Interpretace současného umění: Africké umění od teorie po tržiště],⁴⁰ vydaný v roce 1999 institutem InIVA. Antologie obsahuje texty, publikované v 90. letech v časopisech *African Arts*, *Third Text*, *NKA* nebo ve výstavních katalozích.

Výstavní projekty od roku 2000

Rok 2000 přinesl konečnou odpověď na otázku Felixe Fénéona z r. 1920.⁴¹ Po více než devadesáti letech od první zmínky Guillauma Apollinaira se, díky aktivitě francouzského prezidenta Chiraca a antropologa Kerchache, tradiční africké umění konečně dočkalo vystavení v Louvru.

Přelom století představuje také další posun v teoretickém vnímání afrického umění, spojený se snahou o výraznější zařazení současného afrického umění do mezinárodních

³⁸ Sidney Littlefield KASFIR: *Contemporary African Art*, London 1999, 8

³⁹ Například: Nkiru NZEGWU (ed.): *Issues in Contemporary African Art*, New York 1998. Karin BARBER (ED.): *Readings in African Popular Culture*, London 1997, apod.

⁴⁰ Olu OGUIBE / Okwui ENWEZOR (ed.): *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Marketplace*, London / Cambridge Massachusetts 1999

⁴¹ Félix Fénéon (ed.) „Will Arts from Remote places be admitted to the Louvre?“, in FLAM Jack / DEUTCH Miriam (ed.): *Primitivism and Twentieth-century Art (A Documentary History)*, Los Angeles / Londýn 2003, 148-166.

uměleckých struktur a s nástupem nové generace umělců a teoretiků, ale především mezinárodně činných kurátorů.⁴²

Okwui Enwezor

Nejvýraznější osobností africké kurátorské scény, nastupující kolem poloviny 90. let, je nigerijský kurátor Okwui Enwezor. Jeho výstavní projekt *The Short Century* [Krátké století], s podtitulem: *Independence and Liberation Movements in Africa 1945-94* [Hnutí za osvobození a nezávislost v Africe 1945-94],⁴³ procestoval v letech 2001-02 řadu světových měst. Cílem výstavy bylo představit historii moderního afrického umění, zrozeného v kontextu hnutí za nezávislost⁴⁴. Název výstavy se vztahuje k výroku prezidenta Nkrumaha, který prohlásil druhou polovinu století za africkou. Enwezor chtěl ukázat na příkladu řady uměleckých odvětví⁴⁵ různé formy africké modernity, které mohou přispět k pochopení různých „postkolonialismů.“

Výstava byla, přes zajímavou koncepci, kritizována především za to, že většina vystavujících umělců opět pocházela pouze ze subsaharské Afriky. Navíc zde byla, na úkor umělců z doby hnutí za nezávislost, představena především poslední generace afrických umělců, která vstoupila na mezinárodní uměleckou scénu v 90. letech (Yinka Shonibare⁴⁶ [18], Kendel Geers, apod.).

V roce 2002 byl Okwui Enwezor hlavním kurátorem Dokumenty 11 v Kasselu, na kterou navazovalo několik setkání teoretiků a kurátorů, jejichž výsledkem byla řada sborníků⁴⁷ zabývajících se postkoloniálními tématy. Paradoxem je, že oba uvedené projekty, navržené černým Afričanem, byly kritizovány za neúčast žen, homosexuálů a dalších minoritních skupin. Dalším bodem kritiky byla vizuální nepřitažlivost výstavy, což je opět výtka, se kterou se v minulosti setkáme u řady modernistických výstav. Podle jihoafrické teoretičky Sue Williamsonové si však umělci mohou dovolit používat při vyjadřování svých názorů naprostou otevřenost, obzvláště pokud se zabývají tématy, která odpor vzbuzují.

⁴² Sem patří především OluOguibe, Okwui Enwezor, Salah Hassan, apod., řada z nich byla průběžně spojena s časopisem NKA, později také s činností Forum for African Arts. S články řady z nich se setkáváme již v 90. letech v časopise African Arts, revue NKA a jinde.

⁴³ Okwui ENWEZOR (ed.): *The Short Century: Independence & Liberation Movements in Africa 1945-1999* (kat. výst.), Londýn / New York 2001.

⁴⁴ (1945-1994) – od konce 2. světové války do prvních svobodných voleb v Jihoafrické republice.

⁴⁵ Např.: kinematografie, divadlo, literatura nebo architektura - výstavu doprovodil velmi kvalitní katalog s množstvím textového a dokumentárního materiálu.

⁴⁶ Nigerijský umělec žijící v Londýně, v r. 2004 se dostal do finále Turner Prize.

⁴⁷ *Democracy Unrealized* (March 15 – April 23, 2001), *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* (New Delhi, May 7 – 20), atd.

Založení „Fóra pro africké umění“ (2000)

Okwui Enwezor byl zapojen také do další aktivity, kterou představovalo založení *Forum For African Arts* [Fóra pro africké umění]⁴⁸ v r. 2000, sdružujícího řadu umělců, kurátorů a teoretiků i několik zástupců uměleckých institucí. Cílem sdružení bylo posílit účast afrických umělců na velkých mezinárodních přehlídkách umění, jako je Dokumenta v Kasselu nebo Benátské bienále, kde žádná africká země kromě Egypta nemá vlastní národní pavilon. Fórum prosazovalo jakési celoafrické prezentace umění, dnes už je však situace poněkud jiná a ozývají se první hlasy, že by jednotlivé africké země měly začít vystavovat samostatně.⁴⁹

Již v r. 2001 bylo fórum vyzváno, aby připravilo expozici pro 49. bienále v Benátkách. Výsledkem byla výstava *Authentic/Excentric*, připravená Olu Oguibem a Salahem Hassanem, zaměřená na konceptuální tendence v současném africkém umění.

O dva roky později, v roce 2003 zde představilo v rámci hlavní výstavy v Arsenale projekt *Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscape* [Geologické zlomy: Současné africké umění a proměny krajiny]. Za kurátorku projektu byla vybrána Gilane Tawadros, tehdejší ředitelka institutu InIVA v Londýně, která se rozhodla postavit výstavu na geologické paralele: „*Zlomy zemské kůry nebo narušení geologické vrstvy mohou představovat posun významu nebo dokonce blížící se katastrofu, ale rovněž se podílejí na vzniku nové krajiny.*“⁵⁰ Její projekt se zaměřil na současné umělce z Afriky i z diaspory, kteří ve svém díle akcentují podobné „zlomy“, které byly vylomeny do hmoty našeho světa v důsledku kolonialismu, postkolonialismu, globalizace a migrace a pomáhají nám formovat současnou globální i místní zkušenost. Projekt působil velmi slibně, obsazen byl však z velké části díly slabšími nebo již mnohokrát viděnými.⁵¹

I tato iniciativa je, navzdory viditelným výsledkům, do jisté míry zpochybňována, neboť i ona prezentuje do značné míry pohled odjinud. Pouze 3 ze 13 členů výboru žijí na africkém kontinentu, zbytku chybí kontakt s africkou realitou.

⁴⁸ Fórum bylo založeno z iniciativy newyorského univerzitního profesor súdánského původu Salaha Hassana, k jeho členům patří například umělci Olu Oguibe, El Anatsui, Ibrahima El Salahiho, kurátoři Okwui Enwezor a Tumelo Mosaka nebo dlouholetá ředitelka SANG (South African National Gallery) Marilyn Martin.

⁴⁹ Marilyn MARTIN: Open Letter to Salah Hassan (ze dne 17.10.2006), <http://www.asai.co.za/forum.php?id=42>, vyhledáno 12.1.2009.

⁵⁰ Gilane TAWADROS: Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes - <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/fault-lines/english.htm>, vyhledáno 20.8.2008

V roce 2007 byla organizace Afrického pavilonu v Arsenale svěřena na základě otevřeného výběru Fernando Alvimu a Simonu Njamimu, forma soutěže i její výsledek vzbudily mezi členy fóra značný nesouhlas.

Vítězný projekt byl vybrán v návaznosti na 1. trienále v Luandě, které proběhlo v r. 2002, tedy v roce ukončení série občanských válek a konečné konsolidace politické situace v Angole. Díla pro expozici, nazvanou *Check List Luanda Pop*, byla vybrána výlučně ze sbírky Sindika Dokola, což představovalo jednak nevyvážený výběr exponátů a vystavení řady starších děl, za problematické bylo považováno především předpokládané spojení rodiny s problematickými bankovními transakcemi v Kinshase.⁵²

Výstava Africa Remix

„Každý objekt, který podrobujeme analýze, představuje křižovatku mnoha úhlů pohledu, které si často protiřečí, neboť odrážejí různé vrstvy identity, kulturní a náboženské mísení, se kterých sestává historie afrických národů, která je sama důsledkem kulturních výměn s Evropou a dědictvím nevyčíslitelných dluhů kolonialismu.“

Marie-Laure Bernadec

Zatím největší výstavou současného afrického umění byla *Africa Remix*,⁵³ která se v průběhu tří let (2004-07) představila v několika evropských i mimoevropských muzeích.⁵⁴ Za výstavou stál mezinárodní kurátorský tým, v němž se sešla řada osobností, které od r. 1989 přispěly ke zviditelnění současného afrického umění v západním světě. Příkladem může být Simon Njami, kamerunský kurátor žijící v Paříži a bývalý šéfredaktor časopisu *Revue Noire*. Jedním z kurátorů byl také Jean-Hubert Martin, který byl hlavním organizátorem přelomové pařížské výstavy v r. 1989, od níž měla *Africa Remix* dostatečný odstup, který umožnil částečné zhodnocení teoretického i skutečného vývoje.

Cílem výstavy bylo ukázat současný stav afrického umění, nikoli jeho vývoj. Proto výstava sestávala pouze z děl vytvořených během posledních 10 let. Jednalo se o historicky první výstavu, na které byla prezentována umělecká díla ze všech částí kontinentu - včetně děl bílých umělců, bez nichž by byla v současné době například

⁵¹ Gilane TAWADROS / Sarah CAMPBELL (ed.): *Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, London 2003 – nejsilnější stránkou projektu byl uvedený katalog, který vyšel v InIVA.

⁵² *Art and Corruption in Venice*, in: *Artnet News*, 23.2.2007 (vyhledáno dne 10.1.2009) <http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/artnetnews2-23-07.asp>

⁵³ Simon NJAMI (ed.): *Africa Remix* (kat. výst.), Paris 2005.

⁵⁴ *Kunstpalast - Düsseldorf*, *London Hayward Gallery*, *Paris - Centre Pompidou*; *Tokio a Johannesburg*.

prezentace jihoafrického umění zcela nemyslitelná. Navíc organizátoři nerozlišovali mezi umělci tvořícími přímo v Africe a v diaspoře, mezi samouky a absolventy akademií. Podobně jako velké kulturní festivaly 60. let, nebyla výstava *Africa Remix* pouze prezentací výtvarného umění, ale měla bohatý doprovodný program. Projevům jako je hudba, film nebo divadlo byl věnován velký prostor také v teoretické části katalogu.

Myšlenková koncepce

Jednou ze základních otázek výstavy: „*Co je Afrika?*“ se vracíme k úvodnímu citátu a nemožnosti jednotného vymezení. Výstava ukázala současné africké umění jako bohatou mozaiku individuálních přístupů - postmoderních, postkoloniálních a hybridních - a mnoha výtvarných médií, které africké umění ve velké šíři adoptovalo ze západu.

Simon Njami navázal na periodizaci afrického umění z počátku 90. let. Pro identitu afrických umělců v období po dekolonizaci byly podle něj důležité tři okamžiky - návrat k původním zdrojům kultury a potvrzení africké specifiky děl (který posloužil těsně po dekolonizaci jako symbolické osvobození), vyhlášení nezávislosti umělce na etniku, kultuře nebo národnosti a konečně vyzrálost, kdy začíná být umělec v postkoloniálním pojetí Gayatri Spivak skutečně sám sebou.

Kdo je tedy současný africký umělec?

Od doby, kdy africké umění vstoupilo do světového povědomí, vyrostla nová generace umělců, kterým nečiní problém se zapojit do mezinárodních uměleckých struktur. Někteří z těchto umělců se zúčastňují mezinárodních výstav po celém světě, jiní cestují a bydlí střídavě v Africe a na jiných kontinentech. Většina z těchto umělců přijala za své řadu technik běžných v západním umění, jejichž prostřednictvím zpracovávají témata současné postkoloniální Afriky. Zpravidla u nich nenajdeme téměř žádné stopy po vlivech tradičního kmenového umění.

... to be continued

V roce 2007 se sešla u kulatého stolu k diskuzi řada kurátorů.⁵⁵ Tato diskuze byla prvním pokusem o zhodnocení přínosu velkých výstav z 90. let a z počátku století pro teorii a praxi afrického umění. Vzhledem k tomu, že počátkem 90. let neexistovalo téměř žádné povědomí o současném africkém umění, nemůže být pochyb o tom, že tyto výstavy byly (přes řadu problémů) bezesporným přínosem. Vedle toho se však začínají stále více objevovat názory, že nastal čas rozbít koncepci prezentace celého afrického kontinentu, která se beztak neukázala být příliš funkční. Že nastal čas zaměřit se na jednotlivé země, v kontextu jejich vlastní specifické historie, nebo na jednotlivá hnutí a vrátit se tak k dílkům africké mozaiky, jak byly nastíněny v úvodu mé práce.

Velké „*megashow*“ tak posloužily svému účelu zviditelnit africké umění a podobně jako každé jiné „univerzální“ hnutí se po určité době vyčerpaly, když se ukázalo, že rozdílných prvků je více než prvků společných. Zároveň tento posun může svědčit o postupné individualizaci afrického přístupu, který se tak přibližuje moderní skutečnosti západní, včetně toho, že si občas vypomohou pojmy jejího mocenského diskursu.

⁵⁵ The Twenty-First Century and the MEGA Shows a Curators' Roundtable, in: NKA 22/23, 2008, 152-188.

Závěr

Koncem 19.století bylo africké umění v západním světě ještě téměř neznámým pojmem. Většina plastik a uměleckých děl, na které se teoretici při psaní historie afrického umění odkazují, dokonce nebyla před r. 1885 vůbec v Evropě. Proměny, které teorie afrického umění za tak krátkou dobu prodělala jsou enormní. I když může africké umění na někoho působit exoticky, magicky nebo dokonce hrůzostrašně, jeho teorie je svázána s evropskou historií a kulturou více, než bychom bez hlubšího zkoumání očekávali.

Počátky psaní o africkém umění jsou spojeny s teorií primitivismu, vycházející z osvícenského modelu Darwinovské evoluce, která sloužila k ospravedlnění evropského koloniálního záboru. I když se na počátku 20. století stane africké umění předmětem zájmu západních modernistů a vznikne dokonce několik knih, pojednávajících o černošské plastice v kontextu soudobých uměleckých teorií, primitivistický model zůstává téměř nedotčen.

V průběhu 20. století došlo celkem ke třem vzepjetím černé kultury. Prvním z nich bylo kulturní hnutí amerických černochoů, vrcholící ve 20. letech hnutím Harlemské renesance, které se promítlo i do evropské kultury v podobě poválečné vlny „*negrofilie*“. Na ně navázalo hnutí za nezávislost po 2. světové válce, které vedlo na počátku 60. let k osvobození většiny afrických zemí od koloniální nadvlády. Desetiletí, které následovalo bylo oslavou černé kultury na africkém kontinentu, která se zpětně promítla do amerických hnutí za občanské svobody ke konci 60. let. Posledním obdobím jsou 90.léta, znamenající také demokratizačními změnami ve východní Evropě, kdy dochází k rozšíření „postkoloniálního“ diskurzu, který představuje konec polárního rozdělení světa.

Těmto obdobím odpovídají také proměny teorie afrického umění, zakončené ohromným množstvím teoretických textů, které byly vyprodukovány v souvislosti „megavýstavami“ afrického umění po r. 1989.

Příběh afrického umění ve 20. století sestává ze dvou částí: z „primitivistické“ reflexe afrického umění u umělců a evropské moderny a z příběhu, popisujícího vznik moderního umění na africkém kontinentu. Druhý příběh začíná v 60. letech průkopnickými texty Ulliho Beiera, které nastavují svým zájmem o neškolené

výtvarníky předpoklady pro druhou polohu „primitivismu“, tentokrát v dílech samotných afrických umělců, která převládá ještě na výstavách na počátku 90. let.

Navzdory kulturním a politickým změnám se „primitivistický“ diskurz vynořuje stále znovu. Vedle něj se však v 90. letech objevuje řada nových forem uchopení afrického umění, které odpovídají rozmanitosti umění samotného. V posledních desetiletích přijala řada afrických umělců za své současné formy západního umění: videoart, konceptualismus, land-art, nová média apod. Kromě toho však ve svých dílech akcentují svůj africký původ a kulturu. V souvislosti se současným africkým uměním je často používám termín „hybridní“, označující jak formu umění, která volně čerpá ze západních i afrických kulturních motivů, tak také identitu umělců, která bývá často rozkročena mezi několika kulturních prostředí, ne-li několik kontinentů.

Nárůst výstavních projektů a teorie afrického umění může vyvolávat dojem, že se konečně podařilo odbourat řadu mýtů, tradičně spojovaných s Afrikou a její kulturou. Při bližším pohledu se však objeví v současném vnímání a prezentování Afriky trhliny.

Pro některé příklady není třeba chodit daleko. Český zájem o Afriku se datuje hluboko do 19. století a během 20. století se stále obnovoval. Od 60. let 20. století se v České republice zabývala Afrikou a její kulturou řada specialistů. Není třeba vysvětlovat, že tento zájem částečně souvisel s dobovou podporou socialistických režimů na africkém kontinentu, Afrika je však pro evropskou kulturu natolik důležitou inspirací, že je škoda se jí zcela vzdát.

Od počátku 90. let klesl počet českých zastupitelských úřadů v Africe zhruba na polovinu a k příštím roku bude po 50 letech zrušen obor afrikanistika na pražské filozofické fakultě. Bohaté sbírky afrického umění v Náprstkově muzea jsou již před 5 let uloženy v depozitáři, protože pro ně není k dispozici výstavní prostor, takže případní zájemci mají smůlu.

Zcela ideální není však situace ani v zahraničí, jak ukazuje například diskuze Fóra pro africké umění, korupční problémy na Benátském bienále v r. 2007 a řada dalších problémů, které s sebou současná prezentace afrického umění přináší. Otázka zní, zda se jedná pouze o problémy dočasné nebo se opět blížíme fázi, kdy zájem o africké umění na nějakou dobu odezní.

Abychom mohli na tuto otázku odpovědět, musíme především znát odpověď na jinou, zásadnější otázku: Co může dnes, více než sto let od prvního zájmu modernistů, přinést africké umění nám Evropanům?

Jedna věc je jistá. Objev afrického umění modernisty a od něj se odvíjející diskuze, tak jak jsou představeny v mé práci, přispěly během 20. století k výrazné proměně teoretického diskurzu, která představovala výrazné obohacení evropské teorie.

Francouzský antropolog Jean-Loup Amselle¹ definoval oblast současného afrického umění prostřednictvím nové estetiky „*de la friche*“ (estetika úhoru) nebo jako zrcadlo naší odlišnosti. V druhém z obou významů je to prožitek, který může tvář v tvář dílu africké plastiky prožít každý z nás, tzn. zážitek vlastní odlišnosti, který může být klíčem k hlubšímu pochopení sebe sama. V tomto smyslu můžeme možná rozumět většině výroků, které spojují africké umění s magií, náboženstvím a exorcismem, slavný Picassův výrok o afrických fetiších jako zbraních z toho nevyjímaje.

Ve francouzské kultuře hraje od doby Gobineauovy důležitou roli pojem „*métissage*“ (míšení). V tomto smyslu může africké umění představovat podle Amsella i po 100 zdroj regenerace pro umění evropské.

Nezbývá než doufat, že africké umění tuto schopnost nikdy neztratí a my neztratíme schopnost nechat se jím inspirovat.

¹ AMSELLE Jean-Loup: *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris 2005

Summary

According to Polish journalist Ryszard Kapuscinski Africa is „*a veritable ocean, a separate planet, a varied, immensely rich cosmos*“. The mere size and complexity of the African continent, consisting of many hundreds of tribes and dozens of states, mirrors in its culture and art and it renders impossible to reduce the modern history of African art to fit into one thesis. This fact made me concentrate on changes which occurred during the 20th century within the field of theoretical writing on African art [see **Introduction**].

Europeans have shown their interest in Africa for thousands years since the antiquities, starting as early as the 5th century B.C. with Herodotus, followed by Arabic merchants, who crossed Sahara and described with astonishment growing medieval empires of Central Africa: Ghana, Mali and Songhai. First period of greater interest is connected with 15th century European sailors, who were sent by their respective emperors to find gold, slaves and sale opportunities. This still leaves Europeans mainly on the African coast entering into the heart of Africa only after the colonial incursion in the late 19th century.

An enormous amount of artworks was brought to Europe from Africa during the years and decades to come after the Berlin conference 1884-85, which almost deprived some tribes from their indigenous culture. The same moment marks the beginning of two different stories of “*modernity*”. The first story [see **Chapter 2-3**] follows the discovery of African art accomplished by modern European artists at the beginning of the 20th century – so called “*l’art nègre*“ (Negro Art) inspired at that time the members of the French Fauvist and Cubist movements, as well as German Expressionists. The second story, which forms the second part of my thesis, [see **Chapter 4-6**] speaks about the proceeding of modernity within the African continent itself.

Although the first serious studies concerning African art were written as late as towards the end of the 19th century, during the second half of the 19th century appeared several theoretical approaches [see **Chapter 1**] which should be mentioned, as their influence on the 20th century is essential. The époque of Enlightenment brought along the Darwin-based theory of constant development of culture, leading to its advanced forms inherent to European civilization. Major part of non-European cultures was thought to be, by means of this theory, less developed and reminiscent of early stages of

European culture - that means “*primitive*,” the very essence of this theory being the binary opposition between the highly cultural European self and the “*primitive*” non-European “*Other*.” This bias used to form the excuse for colonisation and the related discourse of power.

Similar division could be traced as well in the *Essay on the Inequality of Human Races* written by infamous French writer Gobineau, who made several racial assumptions, better known for inspiring the Nazi theories. When being read attentively his theory imbues the Black race with stronger sensibility than the Whites, which predestines it to richer creativity and art production. His theory became much later popular among the proponents of anti-colonialism, especially with Léopold Sédar Senghor – later President of independent Senegal – who declared that “*Art is black!*” and his principal feature is rhythm. His assumptions, together with the idea of general “*africinity*,” and his philosophy of “*négritude*,” shaped to a certain extent modern African art [see **Chapter 4**].

Back to our first story: the beginning of the 20th century [see **Chapter 2**] witnessed the growing concern about African sculpture among the modern artists. No matter, who was the first to discover the Negro idols, majority of them found them at the same time amazing and disturbing. In this sense African art was understood as a way of spiritual transgression. At the same time it was inspiring because of its form, which largely differed from the European academic tradition and which led to its formal and esthetical appreciation to be found mainly in the books by Carl Einstein *Negerplastik* (1915), Vladimir Markov *Iskusstvo negrov* (1913) and Josef Čapek *Sochařství černochoů* (1918). In one of the first articles published on the subject of “*l’art nègre*” in 1909 Apollinaire posed for the first time the question, whether “*will the African sculptures be one day admitted to the Louvre?*,” which was to be repeated over the 20th century.

The twenties [see **Chapter 3**] saw the growing interest in all aspects of African culture – jazz, dance, music and so on, following the New Negro Movement in the USA - as well as general use of African motives in decorative art, being widely present at the *International Exposition of Modern Industrial and Decorative Art* in Paris 1925. It is commonly accepted that the Surrealists preferred Oceanic art to African, according to the well known theory formulated by Alois Riegl, who described the art as proceeding from the early “*tactile*” forms, referring here to African art, to more advanced “*optical*” forms, represented by Oceanic art. During the interwar period appeared first texts about African art as well in the USA, reaching its peak with the pioneering study about

Primitivism in Modern Art (1938) by Robert Goldwater. Throughout all this period, since the colonial incursion at the end of the 19th century, cuts the line of ethnographic research of African objects, which were first seen as pure evidence of the inferior culture, only later became imbued with artistic qualities and made into first concise monographs about the art of African continent only as late as in the seventies.

Let us proceed towards our second story about “*African modernity*”, which became the focus of interest only in the sixtieth, even though the first African modernist is considered to be the Nigerian artist Aina Onabulu, who made his carrier as a well-known portraitist of Lagos middle class at the threshold of the 20th century [see **Chapter 4**].

The period after the Second world war witnessed not only the rise of first independent African states with their new cultural politics (especially Sehghor’s vision of “*négritude*”), but since the thirtieth appeared in many African states different art schools which were founded by European teachers and artists. Many of them in general preferred the art of untaught African artists, complying with rather misleading concept of “*authenticity*,” leading their pupils towards the use of indigenous African symbols, making them draw their inspiration only from their respective cultures. The most famous of them was Ulli Beier in Nigerian Oshogbo, who published the first book about *Contemporary Art in Africa* (1968) and whose collection had the long-lasting effect on the way of exhibiting contemporary African artworks.

The turning point became the biggest exhibition on *Primitivism in the 20th Century Art*, organised by MOMA in New York in 1984 [see **Chapter 5**], which showed the modernists’ artworks along the non-European objects, the latter being shown as inspiration of the former in a purely aesthetic way, without any legend or explanation. The show was heavily criticised for being the showcase of colonial aspects of modernism, which led among other things to birth of the exhibition *Magiciens da la Terre* in 1989 in Paris, which marked the turn in exhibiting contemporary African and other non-European art.

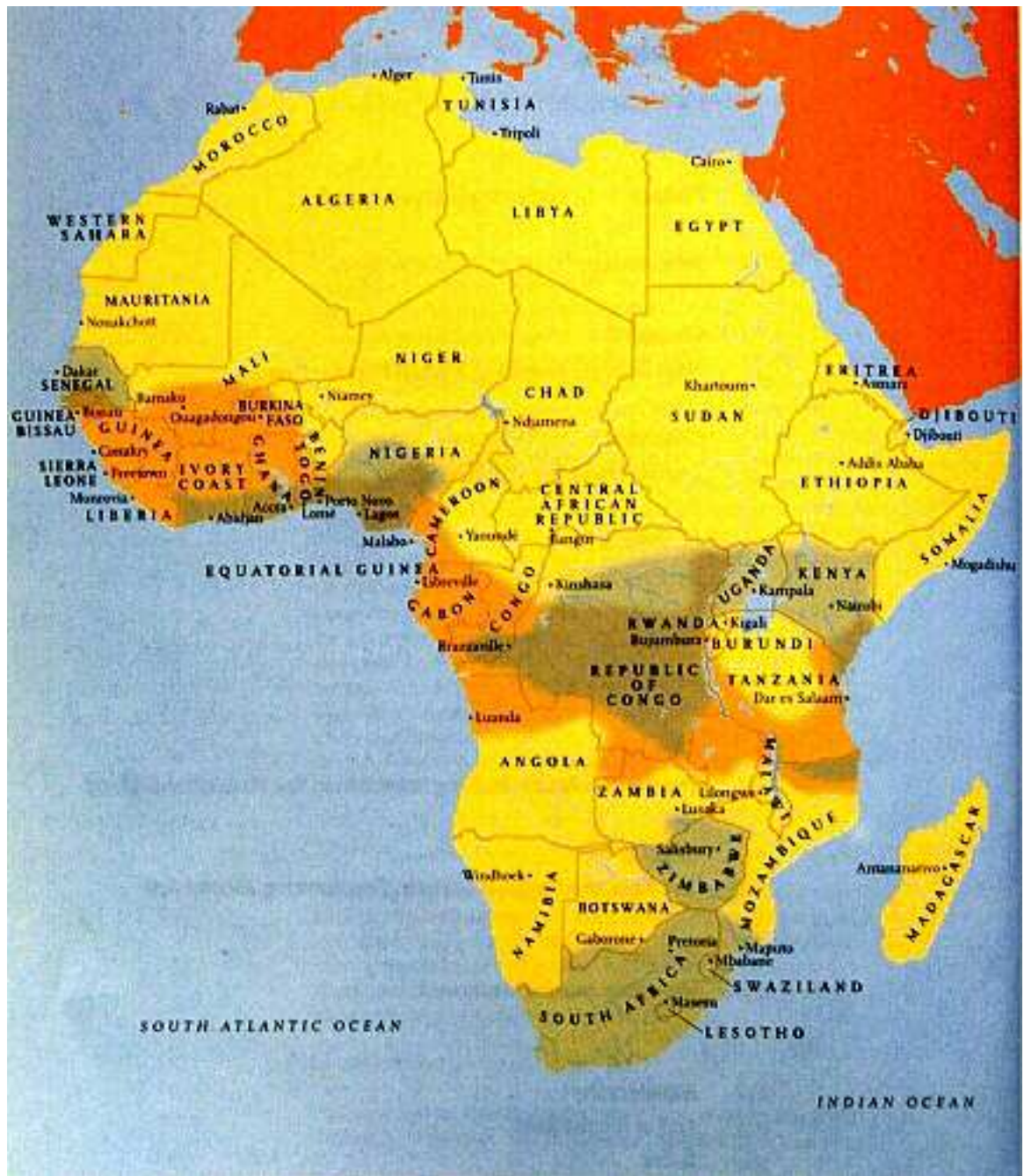
After 1989 [see **Chapter 6**] was the bipolar model of the world, representing heritage of the colonial period, replaced by more open “*postcolonial*” discourse which was capable of embracing more structured and complicated postcolonial realities. Different concept of reality brought along the claim for new language, so came to fore words like “*hybrid*”- describing identity of many artists living in the postcolonial world as well as their works of art – being widely used especially in African context. The

beginning of the nineties marked the growth of exhibitions of contemporary African art, as well as its first presentations at the Venice Biennial, some of them still sharing the “*neo-primitivist*” approach towards African art, others being more postcolonial and open-minded. At the same time developed as well the critical language and “*postcolonial*” theory which could be found mainly in contemporary journals – for example *African Art*, *Revue Noire*, *NKA* or *Third Text*. Nevertheless it was too early to achieve comprehensive image of contemporary African art.

Year 2000 witnesses the final answer to Apollinaire’s question, when several dozens of African sculptures were on display in the Louvre. The beginning of the 21st century corresponds to new developments in the field of art-theory as well as new concepts of exhibiting contemporary African art, concentrating on new media, European-based techniques and new conceptual approaches. Many of these new exhibitions are accompanied by extensive catalogues full of up-to-date theoretical writing, last of them being *Africa Remix* (2004-06), the biggest ever organised exhibition of contemporary art from African continent, concentrating only on artworks created within the last decade. For the last fifteen years it may have seemed that being an African artist comes next to a pleasure, but the contemporary African art scene encounters as well certain problems. An example of this might be the last Biennial exhibition in Venice 2007 derived from the collection of Angolan Sindika Dokolo, whose personal history is likely to be connected with unclear bank transactions in his country.

In spite of this, African art has been accompanying us, in different and constantly changing forms, for more than one century. The question might arise: “*What could be the use of contemporary African art for a contemporary Westerner?*” As the matter of fact, African art has always served as the mirror of our difference and there is no doubt it has retained, as for the Modernists of the beginning of the 20th century, its transgressive power and the capacity to enrich the Western tradition of art and culture.

Obrazová příloha:



1. Mapa afrického kontinentu s vyznačenými barevně oblastmi umělecké tvorby:

- *oranžové* – hlavní oblasti předkoloniální dřevěné plastiky
- *modré* – hlavní oblasti nových postkoloniálních žánrů
- *modro / oranžové* – překrývající se typy produkce



2. Pohled do instalace konžských objektů na *Exposition Universelle* v Bruselu r. 1897 (v dnešním Musée Royal de l'Afrique Centrale).



3. Soubor objektů zahrnutých v r. 1935 na výstavě *African Negro Art* v Muzeu moderního umění v New Yorku.



4. Relikviářová figura, Fangové, Gabun nebo Rovníková Guinea. Původní uložení Musée de l'Homme (Paříž). Foto: Vladimír Markov (V. I. Matrei) v Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paříž.



5. Bernhard Matemara: Pštrosí muž, 1977, výška 48 cm.



6. Maska, Fangové, Gabun. Malované dřevo, výška 48 cm (18 7/8“). Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paříž. Původně ve sbírce Maurice de Vlamincka a André Deraina.



7. André Breton ve svém bytě (42, rue Fontaine, Paříž) kolem r. 1955



8. Guillaume Apollinaire v Picassově ateliéru (11, boulevard de Clichy, Paříž), v r. 1910.



9. Maska, Grebové. Pobřeží slonoviny nebo Libérie, nedat. Malované dřevo a vlákna, výška 64 cm, Musée Picasso, Paříž. Původně ve sbírce Pabla Picassa.



10. Pablo Picasso. Kytara, 1912. Plátový kov a drát, 77,5 × 35 × 19,3 cm. The Museum of Modern Art, New York, dar umělce.



11. Tři Fonské figury vystavené v Musée d'Ethnographie du Trocadéro (později Musée de l'Homme), Paříž, 1895.



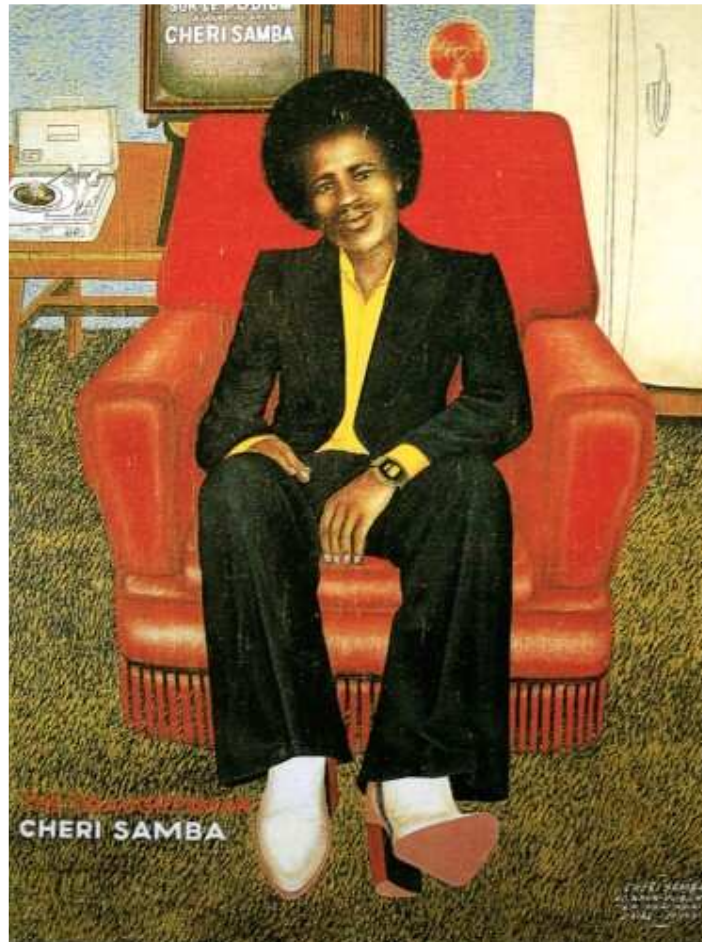
12. Twins Seven-Seven: Krasobruslení, 1972, 49 x 71 cm.



13. Pohled do expozice Musée permanent des Colonies, sál černé Afriky, 1931-1933.



14. Výstava současného afrického umění - *Prémier festival mondial des arts nègres*, Dakar 1966. Zprava: prezident Senghor, A.Malraux, Madame Senghor, P.Lods a Abdou Diouf.



15. Cheri Samba: Kreslíř Cheri Samba, 1981, malba na plátně, 135 x 101 cm, sbírka Jeana Pigozziho.



16. Aina Onabolu: Právník, 20. léta, olej na plátně.



17. Johnny Art: Holičský vzorník, kolem 1962, Nigérie, olej na překližce, 41 × 122 cm, Iwalewa House, Univerzita v Bayreuthu.



18. Yinka Shonibare: Houpačka (podle Fragonarda), 2001, vosk, figurína, houpačka, listí, cca 350 x 350 x 220 cm, galerie Stephana Whita.



19. Bernadette Searle, ze série Obarvi mne, 1999, část instalace na bienále Dak'Art 2000, Dakar, digitální tisk, kombinovaná technika.



20. Cheri Samba: Kreslíř Samba a Siréna, 15.11.1978, 120 x 109 cm.



21. Psí fetiš, Vilové, Demokratická republika Kongo, nedatováno, dřevo, kombinovaná technika, délka 88 cm. Musée de l'Homme, Paris.



22. Papa Ibra Tall: Skřítčí kalabasa, 1978, tapiserie, 350 x 250 cm (École de Dakar.)

Seznam vyobrazení:

1. Mapa afrického kontinentu s barevně vyznačenými oblastmi tradiční a současné umělecké tvorby. Reprodukce z knihy: Sidney Littlefield KASFIR: *Contemporary African Art*, London 1999, 6.
2. Pohled do instalace konžských objektů na *Exposition Universelle* v Bruselu r. 1897 (v dnešním Musée Royal de l'Afrique Centrale). Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 137.
3. Soubor objektů zahrnutých v r. 1935 na výstavě *African Negro Art* v Muzeu moderního umění v New Yorku. Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 164.
4. Relikviářová figura, Fang, Gabun nebo Rovníkova Guinea. Původní uložení Musée de l'Homme (Paříž). Foto: Vladimír Markov (V. I. Matrei) v Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paříž. Publikováno v *Iskusstvo Negrov* (1919). Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 150.
5. Bernhard Matemara: Pštrosí muž, 1977, výška 48 cm. Reprodukce z knihy: *Moderne Kunst aus Afrika - Horizonte '79* (kat. výst.), Berlin 1979, 37.
6. Maska, Fangové, Gabun. Malované dřevo, výška 48 cm (18 7/8“). Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paříž. Původně ve sbírce Maurice de Vlamincka a André Deraina. Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 12.
7. André Breton ve svém bytě (42, rue Fontaine, Paříž) kolem r. 1955. Reprodukce z knihy: Armelle LAVALOU / Jean-Paul ROBERT: *Le Musée du quai Branly*, Paris 2006, 27.
8. Guillaume Appolinaire v Picassově ateliéru (11, boulevard de Clichy, Paříž), v r. 1910. Reprodukce z knihy: Armelle LAVALOU / Jean-Paul ROBERT: *Le Musée du quai Branly*, Paris 2006, 22.
9. Maska, Grebové, Pobřeží slonoviny nebo Libérie, nedat. Malované dřevo a vlákna, Výška 64 cm (25 1/8“). Musée Picasso, Paříž. Původně ve sbírce Pabla Picassa. Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 20.
10. Pablo Picasso: Kytara, 1912. Plátový kov a drát, 77,5 × 35 × 19,3 cm. The Museum of Modern Art, New York, dar umělce. Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 20.
11. Tři Fonské figury vystavené v Musée d'Ethnographie du Trocadéro (později Musée de l'Homme), Paříž, 1895. Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in *20th Century Art*, New York 1984, 126.
12. Twins Seven-Seven: Krasobruslení, 1972, 49 x 71 cm. Reprodukce z knihy: *Moderne Kunst aus Afrika - Horizonte '79* (kat. výst.), Berlin 1979, 38.

13. Pohled do expozice *Musée permanent des Colonies*, sál černé Afriky, 1931-1933. Reprodukce z knihy: Armelle LAVALOU / Jean-Paul ROBERT: *Le Musée du quai Branly*, Paris 2006, 18.
14. Výstava současného afrického umění, *Prémier festival mondial des arts nègres*, Dakar 1966. Zprava doleva: prezident L.S. Senghor, André Malraux, Madame Senghor, Pierre Lods a Abdou Diouf (za Malrauxem). Foto: Dakar Matin. Reprodukce z knihy: PIVIN Jean Loup / FALL N'Goné: *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*, Paris / New York, 2001 / 2002, 221.
15. Cheri Samba: Kreslíř Cheri Samba, 1981, malba na plátně, 135 x 101 cm, sbírka Jeana Pigozziho. Reprodukce z knihy: Sidney Littlefield KASFIR: *Contemporary African Art*, London 1999, 27.
16. Aina Onabolu: Právnick, 20. léta, olej na plátně. Reprodukce z internetu: <http://departments.risd.edu/depts/arth/web/lecture12.html>, vyhledáno 12.6.2006.
17. Johnny Art: Holičský vzorník, kolem 1962, Nigérie, olej na překližce, 41 × 122 cm, Iwalewa House, Univerzita v Bayreuthu. Reprodukce z knihy: Jean Loup PIVIN / N'Goné FALL: *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*, Paris / New York, 2001 / 2002, 114.
18. Yinka Shonibare: Houpačka (podle Fragonarda), 2001, vosk, figurina, hupačka, listí, cca 350 x 350 x 220 cm, galerie Stephana Whita. Reprodukce z knihy: Jean Loup PIVIN / N'Goné FALL: *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*, Paris / New York, 2001 / 2002, 345.
19. Bernadette Searle, ze série Obarvi mne, 1999, část instalace na bienále Dak'Art 2000, Dakar. Reprodukce z knihy: Jean Loup PIVIN / N'Goné FALL: *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*, Paris / New York, 2001 / 2002, 367.
20. Cheri Samba: Kreslíř Samba a Siréna, 15.11.1978, 120 x 109 cm. Reprodukce z knihy: *Moderne Kunst aus Afrika - Horizonte '79* (kat. výst.), Berlin 1979, 129.
21. Psí fetiš, Vilové, Demokratická republika Kongo, nedat, dřevo a kombinovaná technika, délka 88 cm. Musée de l'Homme, Paris. Reprodukce z knihy: William RUBIN (ed.): „Primitivism“ in 20th Century Art, New York 1984, 67.
22. Papa Ibra Tall: Skřítků kalabasa, 1978, tapiserie, 350 x 250 cm. Reprodukce z knihy: Jean Loup PIVIN / N'Goné FALL: *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*, Paris / New York, 2001 / 2002, 231.

Seznam použité literatury a pramenů:

KNIHY O AFRICKÉM A MIMOEVROPSKÉM UMĚNÍ:

AMSELLE Jean-Loup: L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain, Paris 2005

APOLLINAIRE Guillaume: À propos d'art nègre, Toulouse 1998

BEIER Ulli: Contemporary Art in Africa, London / New York 1968

BLIER Susanne Preston: Royal Arts of Africa, New Jersey 2003

ČAPEK Josef: Umění přírodních národů, Liberec / Praha 1996

FORMANOVI B. a W. / HÁJEK Lubor: Umění čtyř světadílů (z českých sbírek mimoevropského umění), I. díl, Praha 1956

GILLON Werner: Short History of African Art, London / New York 1984

KANDERT Josef: Afrika, Praha 1984

KLÍMA Vladimír / KUBICA Václav / WOKOUN Alois: Safari za africkou kulturou, Praha 1983

KASFIR Sidney Littlefield: Contemporary African Art, London 1999

LAUDE Jean: Umění černého kontinentu, Praha 1973

LAUDE Jean: La peinture française et l'art „nègre“, Paris 1969

LAVALOU Armelle / ROBERT Jean-Paul: Le Musée du quai Branly, Paris 2006

MEFFRE Liliane: Carl Einstein: Ethnologie de l'art moderne, Marseille 1993

MEFFRE Liliane: Carl Einstein (1885 – 1940) Itinéraires d'une pensée moderne, Paris 2002

PIVIN Jean-Loup / FALL N'Goné: An Anthology of African Art. The Twentieth Century, Paris / New York, 2001 / 2002

PLANKENSTEINER Barbara (ed.): Bénin – Cinque siècles d'art royal (kat. výst), Paris 2008

POWELL Richard J.: Black Art – A Cultural History, London / New York 1997

SLAVÍKOVÁ Zdenka: Umění subsaharské Afriky (jako předmět uměleckého a badatelského zájmu), Praha 1986

TORGOVNICK Marianne: Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives, Chicago 1990, 245

VANSINA Jan: Art History in Africa, London / New York 1984

WILLET Frank: African Art, London / New York 1990

KNIHY O UMĚNÍ A TEORII UMĚNÍ:

- APOLLINAIRE Guillaume: O novém umění, Praha 1974
- CONNELLY Frances S.: The Sleep of Reason (Primitivism in Modern European Art and Aesthetics - 1725-1907), Pennsylvania 1995
- DIDI-HUBERMAN Georges: Před časem, Brno 2008
- FOSTER Hall / KRAUSS Rosalind / BOIS Yves-Alain / BUCHLOH Benjamin H. D.: Art since 1900 (Modernism, Antimodernism, Postmodernism), London 2004
- FREELAND Cynthia: Art Theory - A Very Short Introduction, Oxford 2003
- GOLDWATER Robert: Primitivism in Modern Painting, New York 1938
- HARRISON Charles / WOOD Paul (ed.): Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Cambridge Massachussets 1992
- CHALUMEAU Jean-Luc: Přehled teorie umění, Praha 2003
- KESSNER Ladislav: Vizuální teorie, Jinočany 2005
- LAHODA Vojtěch: Český kubismus, Praha 1996
- LAMAČ Miroslav: Osma a skupina výtvarných umělců, Praha 1988
- NEUMANN Stanislav Kostka / DYK Viktor / ČAPEK Josef / ČAPEK Karel: Korespondence z let 1905-18, Praha 1962
- PERRY Gill / FRASCINA Francis / HARRISON Charles: Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century (Modern Art : Practices and Debates), New Haven / London 1993
- QUIGLEY David: Carl Einstein: A Defense of the Real, Wien 2007
- SPITERI Raymond / LACOSS Donald: Surrealism, Politics and Culture, London 2003
- STALLABRASS Julian: Contemporary Art (A Very Short Introduction), Oxford 2006
- ŠVESTKA Jiří / VLČEK Tomáš (ed.): Český kubismus 1909-1925 (kat. výst.), Praha 1991
- TZARA Tristan: Découverte des arts dits primitifs, Paris 2006
- WITTLICH Petr: Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled. Praha 2008
- WORRINGER Wilhelm: Abstrakce a vcítění, Praha 2001

KNIHY O HISTORII, FILOSOFII A ETNOLOGII:

- BOURDIEU Pierre: La distinction, Paris 1979
- BUDIL Ivo T.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, Praha 1999
- CLIFFORD James: Predicament of Culture, Cambridge Massachusetts / London 1999
- DIAWARA Manthia: In Search of Africa, Cambridge Massachusetts / London 1998
- FANON Frantz: The Wretched of the Earth, New York 1961

GRIAULE Marcel: Conversation with Ogotemmeli. An Introduction to Dogon Religious Ideas, London 1965

HULEC Otakar: Dějiny Jižní Afriky, Praha 1997

LIFFE John: Afrika a Afričané (Dějiny kontinentu), Praha 2001

PŠENIČKA Martin: Postkolonialismus a kanadské jeviště, (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Masarykovy university), Brno 2006

RETTOVÁ Alena: Africká filosofie, Středokluky 2001

SOUKUP Václav: Přehled antropologických teorií kultury, Praha 2000

YOUNG Robert. J. C.: Postcolonialism – An Historical Introduction, Oxford 2001

YOUNG Robert. J. C.: Postcolonialism - A Very Short Introduction, Oxford 2003

KATALOGY A SBORNÍKY:

ADES Dawn / BAKER Simon (ed.): Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents, Cambridge Massachusetts / London 2006

BARBER Karin (ed.): Readings in African Popular Culture, London 1997

BEIER Ulli (ed.): Neue Kunst in Afrika (kat. výst.), Berlin 1980

DEEPWELL Katy (ed.): Art Criticism in Africa, London 1997

DELISS Clementine (ed.): Seven Stories About Modern Art in Africa (kat. výst.), London 1995

ENWEZOR Okwui (ed.): The Short Century: Independence & Liberation Movements in Africa 1945-1999 (kat. výst.), London / New York 2001

FLAM Jack / DEUTCH Miriam (ed.): Primitivism and Twentieth-century Art (A Documentary History), Los Angeles / London 2003

FRASCINA Francis / HARRIS Jonathan: Art in modern culture – An Anthology of Critical texts, London / New York 1992

MARTIN Jean Hubert (ed.): Magiciens de la Terre (kat. výst.), Paris 1989

MCEVILLEY Thomas (ed.): Fusion: West African Artists et the Venice Biennale, New York / München 1993

NJAMI Simon (ed.): Africa Remix (kat. výst.), Paris 2005

NZEGWU Nkiru (ed.): Issues in Contemporary African Art, New York 1998

OGUIBE Olu / ENWEZOR Okwui (ed.): Reading the Contemporary African Art from Theory to the Marketplace, London / Cambridge Massachusetts 1999

ONDERKA Pavel (ed.): Afrika: dvojnásobné jaro 1994 (sborník konference), Praha 2004

PRUSSAT Margrit / TILL Wolfgang (ed.): Neger im Louvre. Texte zu Kunstethnologie und moderner Kunst, Berlin 2001

RUBIN William (ed.): „Primitivism“ in 20th Century Art, New York 1984
TAWADROS Gilane (ed.): Changing States: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation, London 2004
VOGEL Susan / EMBONG Ima: Africa Explores: 20th Century African Art (kat. výst.), New York 1991
L'art d'Afrique noir dans les collections d'artistes (exh.cat. by F N. Diaye), Arles 1991
Moderne Kunst aus Afrika - Horizonte '79 (kat. výst.), Berlin 1979
Premier festival mondial des arts nègres à Dakar, Paris 1967
Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi (kat. výst.), Praha 2000
Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague (kat. výst.), Paris 2002

ČASOPISY A ČLÁNKY:

African Arts (1967-2002)
NKA (1994-2008)
Third Text
Revue Noire
Umělecký měsíčník I (1911/12), II (1912/13), III (1913/14)
Volné směry
BHABHA Homi: Tam, kde přebývá kultura, in: Labyrint 9-10, 2001, 111-116
ČAPEK Josef: Sochařství černochů, in: Červen I, č.18, 5.12.1918, 251-53
FILLA Emil: O ctnosti novoprimitivismu, in: Volné směry XV, 1911, 62-70
FOSTER Hal: Co se stalo s postmodernismem?, in: Labyrint 3-4, 1998, 94-98
LAHODA Vojtěch: Rok 1912 Emila Filly – z deníku, in: Umění, 1988, 226-40
NEUMANN Stanislav Kostka: Poesie a umění barevných, in: Rozuměti umění, Praha 1976, 447-9
OPELÍK Jiří: Dvě pařížské cesty J. Čapka, in: Umění, 1977, 526-39
OPELÍK Jiří: Vznik a proměny „Umění přírodních národů“ Josefa Čapka, in: Literární archiv, 19-20, 1984-85, 37-76
PRICE Sally: Into the Mainstream. Shifting Authenticities in Art, in: American Ethnologist 34, 4, 2007, 603-620
WINTER Tomáš: Nebezpečné sousedství? Joe Hloucha, Emil Filla a surrealisté, in: Umění LIII, 2005, 76-86

INTERNET:

MARTIN Marylin: Open Letter to Salah Hassan (ze dne 17.10.2006),

<http://www.asai.co.za/forum.php?id=42>, vyhledáno 12.1.2009

TAWADROS Gilane: Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes,

<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/fault-lines/english.htm>, vyhledáno 20.8.2008

WENDL Tobias: Amselle, Jean-Loup – L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain, in: Cahiers d'études africaines 181, Paris 2006,

<http://etudesafricaines.revues.org/index5890.html>, vyhledáno 18.8.2008.