

Univerzity Karlovy v Praze

Filozofická fakulta

Kulturologie



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

Bakalářská práce

Lucie Klicperová

Africká kultura jako inspirační zdroj západního umění

African culture as a source of inspiration in western art

Praha, 2013

Vedoucí práce: PhDr. Barbora Půtová, Ph.D.

Poděkování:

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala vedoucí bakalářské práce PhDr. Barboře Půtové, Ph.D. za cenné připomínky a doporučení. Dále bych ráda poděkovala všem, kteří mě při psaní podporovali a poskytovali mi všestrannou pomoc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Abstrakt:

Práce je zaměřena na inspirační vlivy afrického umění, odrážející se v tvorbě západních umělců. Je rozčleněna do několika kapitol, v nichž se autor chronologicky zabývá prvky africké kultury v západních výtvarných dílech od 19. století do poloviny 20. století. V práci je věnována pozornost procesu objevování afrického kontinentu Evropany, od kterého se autor teoreticky odráží. Dále rozpracovává téma obchodu s africkými artefakty a jejich vývoz do Evropy, jehož prostřednictvím proniklo africké umění do povědomí širší veřejnosti a došlo tak k další fázi kontaktu a určitého dialogu mezi těmito dvěma světy.

V první části autor odhaluje historický kontext euro-afrických vztahů obecně. V následujících kapitolách se pak věnuje výtvarným projevům, které jsou výsledkem těchto vztahů. Na základě analýzy odborné literatury srovnává zdroj pronikání afrických prvků do západního umění v dějinném kontextu, mapuje tyto tendence až do 20. století a věnuje se proměnlivosti obrazu cizí kultury skrze umění.

Výsledkem práce je shrnutí dosavadních poznatků z dané oblasti a nastolení otázek po významu a výsledcích kulturního kontaktu na úrovni uměleckých artefaktů, jeho projevech a přetvoření obrazu cizí kultury.

Klíčová slova:

primitivní umění, evropské výtvarné umění, umělecké směry 20. století, africká kultura, západní kultura

Abstract:

The work is focused on the influence of African art, reflected in the work of Western artists. It is divided into several chapters in which the author deals with the elements of African culture in Western works of art from 19th century to mid-20th century. The work pays attention to the process of exploring the African continent by Europeans, from which the author theoretically rebounds. Further evolve the theme of trade with African artifacts and their export to Europe, through which penetrated African art to a wider audience and so the next stage of contact and a dialogue between the two worlds.

In the first part, the author reveals the historical context of the Euro-African relations in general. In the following chapters is devoted to artistic expressions that result from these relationships. Based on the analysis of scientific literature compares a source of infiltration of African elements into Western art in a historical context, maps these tendencies until the 20th century and focuses on the variability of the image of foreign culture through art.

The result is a summary of current knowledge in the field and raise questions about the meaning and results of cultural contact through works of art, his displays and deformation of image of foreign culture.

Keywords:

primitive art, european fine art, art movements of 20th century, african culture, western culture

Obsah

Úvod.....	8
Přehled dosavadního bádání.....	10
1. Utváření vztahů mezi Evropou a Afrikou.....	13
1.1 Cesta jako prostředek formování vztahů mezi kontinenty.....	13
1.2 Počátky a vývoj navazování kontaktů se subsaharskou Afrikou.....	14
1.2.1 Objevné plavby.....	14
1.2.2 Portugalská expanze, velké objevné plavby a jejich důsledky.....	15
1.2.3 Touha po bohatství a ovládnutí obchodu.....	16
1.3 Dlouhý věk otrokářství a následná kolonizace.....	18
1.3.1 Počátek organizovaného obchodu.....	18
1.3.2 Průběh a následky.....	19
2. Projevy africké kultury v evropském umění 19. století.....	22
2.1. Africká materiální kultura a její cesta do Evropy.....	22
2.1.1 Nok, Ife, Benin.....	23
2.1.2 Sběratelství a zakládání etnografických sbírek.....	25
2.2 Zobrazení africké kultury v západních uměleckých dílech.....	27
2.3 Cesta od Gauguina k novým formám.....	28
3. Projevy africké kultury v západním umění 20. století.....	30
3.1 Kubismus.....	31
3.1.1 Pablo Picasso (1881 – 1973) a Georges Braque (1882 – 1963).....	32
3.2 Fauvismus.....	34
3.2.1 Maurice de Vlaminck (1876 – 1958) a André Derain (1880 – 1954).....	34

3.2.2 Henri Matisse (1869 – 1954).....	35
3.3 Pařížská škola - Amedeo Modigliani (1884 – 1920).....	36
3.4 Expresionismus.....	37
3.5 Dadaismus - Hannah Höch (1889 – 1978).....	38
3.6 Surrealismus - Wifredo Lam (1902 – 1982).....	40
3.7 Harlemská renesance.....	41
4. Některé aspekty studia umění v kontextu politických událostí v Africe.....	43
Závěr	46
Seznam použité literatury	47
Obrazová příloha.....	Chyba! Záložka není definována. 50

Úvod

Josef Čapek, jedna z prvních osobností, které se zajímaly o nativní umění a pokusily se ho nějakým způsobem interpretovat, je ústředním inspiračním zdrojem této práce. Nahlédnutí do jeho knihy *Umění přírodních národů* (1949) bylo prvotním impulsem k vlastnímu uchopení problému konfrontace dvou světů prostřednictvím výtvarného umění.

Ještě než přistoupíme k samotnému předmětu práce, je třeba si ujasnit, s jakými pojmy budeme operovat. Pravděpodobně nejčastěji se vyskytujícím a zcela elementárním pojmem je v naší práci kultura. Pro vymezení pojmu kultura existuje několik přístupů, my zde však budeme převážně pracovat v intencích jejího antropologického pojetí. Britský antropolog Edward Burnett Tylor (1871) ji charakterizoval jako „komplexní celek, který zahrnuje poznání, víru, umění, právo, morálku, zvyky a všechny ostatní schopnosti a obyčeje, jež si člověk osvojil jako člen společnosti.“ (p. 1). Kulturu zde tedy chápeme jako systém idejí, sociokulturních regulativů a artefaktů, které jsou sdíleny a předávány členy určité společnosti (Soukup, 2011). Práce je předně zaměřena na vztah mezi západní kulturou a kulturou subsaharské Afriky. Za západní jsou obecně označovány kultury vycházející z anglosaské tradice a sdílející anticko-křesťanské kořeny (Antropologický slovník, 2009, heslo Západ). Mezi ně řadíme kromě Evropy také země Severní Ameriky, Austrálii, Nový Zéland ad. Pro účely naší práce však charakteristiku omezíme na Evropu a země Severní Ameriky, jelikož jejich vztah k africkému kontinentu je pro nás stěžejní. Ani Afriku však v tomto případě nelze pojmut celistvě. Kultury severní Afriky se vyvíjely zcela odlišně od zbytku kontinentu a tak i jejich postavení vůči Evropě se lišilo. Pokud tedy hovoříme o Africe, máme tím na mysli především subsaharskou Afriku, tedy tu část pevniny, která se nachází na jih od Saharské pouště. Vzhledem k povaze této práce, se v jedné z jejích částí věnujeme primitivismu, výtvarné tendenci rozvíjející se od konce 19. století. Jeho ústředním předmětem je kategorie primitivního, jejíž uchopení je poněkud komplikované. Vnímání primitivního prošlo v historii jistým vývojem. Samotný pojem lze vyložit jako ekvivalent nejnižšího stadia lidského vývoje, něčeho, co je na nízké úrovni, zaostalé či zastaralé (Antropologický slovník, 2009, heslo primitivní). V průběhu 19. století začal být pojem spojován s domorodými společnostmi, a to v pejorativním smyslu. V době, kdy začal být módní exotismus a primitivistické tendence, kategorie primitivního sice nabírala pozitivních hodnot, její obsah se však nezměnil a nativním kulturám byly stále připisovány degradující atributy. Falešná představa o „primitivních“ kulturách byla zcela vyvrácena až v 60. letech 20. století (Antropologický slovník, 2009, heslo primitivní kultura). V souvislosti s výtvarným primitivismem se však

záměrně pojmu nebudeme vyhýbat, abychom podtrhli právě kontrast mezi nadchnutím domorodými kulturami a mylnou představou o nich, které ovlivnily řadu umělců i směr kterým se moderní umění ubíralo na přelomu 19. a 20. století.

Předmětem této práce je vztah mezi africkou a západní kulturou, který chceme ilustrovat zmapováním inspiračního vlivu africké kultury na tvorbu západních umělců. Kontakt mezi Afrikou a Evropou byl dlouhodobý a velmi intenzivní. Avšak zatímco Evropa z dlouholetých styků profitovala, mnohé africké národy byly podrobeny strádání. Evropské mocnosti v průběhu několika staletí čerpaly z afrického kontinentu jak cenné suroviny, tak lidskou pracovní sílu. V práci pak věnujeme pozornost tomu, jak západní společnost objevila v africké kultuře i pozitivní hodnoty, které mohly prospět jejímu rozvoji. To se projevilo zejména v oblasti kultury z axiologického hlediska; v umění, literatuře, hudbě či filosofii. Tento obrat pozornosti k nativnímu umění a domorodým kulturám obecně vyústil dokonce v jisté společenské změny, zejména v americkém kulturním kontextu. Zde byla společnost přímo konfrontována s africkým odkazem a tento myšlenkový obrat zde měl na její strukturu bezprostřední vliv. Naším cílem není postihnout problematiku zcela komplexně, což by svým rozsahem nepochybně překonalo standardní rozsah bakalářské práce, ale snažíme se představit problém v širším kulturním kontextu a ilustrovat ho na vybraných příkladech. Práce si klade za cíl shrnout vývoj vztahu mezi dvěma kontinenty se zaměřením na jeho odraz v umělecké tvorbě, která je vlivným prostředkem formování společnosti. Snažíme se nastolit otázky týkající se role umění v utváření kulturní identity a utváření obrazu cizí kultury ve společnosti, jejichž řešení si však žádá detailnější rozpracování v případné diplomové práci. Analýzou primární literatury a studiem dosavadních poznatků chceme dospět k ucelenému výkladu vztahů mezi Afrikou a Západem s důrazem na materiální kulturu, od něž je možné se odrazit v případě hlubšího zájmu o studium zmíněných témat.

Přehled dosavadního bádání

Umění je v západní kultuře velkým tématem. V každé etapě svého vývoje bylo podstatnou součástí lidské kultury a spoluutvářelo její identitu. Jedním z mladších odvětví antropologie je právě antropologie umění, která se zabývá uměním exotických kultur a sleduje kulturní významy jejich výtvorů. Snaží se vystihnout především mimoestetické významy. Africké umění tvoří jednu z hlavních linií této práce, ale primárně se jedná o vztah mezi africkým a západním kulturním kontextem. Sledujeme kontakt mezi africkou kulturou a západním světem na úrovni výtvarných projevů. Existuje mnoho pramenů, které se zabývají primitivismem a exotismy v umění, nicméně monografií zaměřených na kontakt mezi africkou a západní materiální kulturou není mnoho, nebo je téma zmiňováno jen okrajově. Nalezneme však množství literatury, která přímo či nepřímo odkazuje k tématu a jejímž prostřednictvím lze problém uchopit a celistvě vyložit.

Začátek zájmu o černý kontinent lze datovat do 14. století, kdy první Evropané vstoupili do kontaktu s místními obyvateli. V té době začaly vznikat dlouhodobé vztahy mezi západem a Afrikou. Britský historik a afrikanista Basil Davidson shrnul v knize *Objevení staré Afriky* (1926) výsledky historických, etnografických a archeologických bádání na jih od Saharské pouště. Zaměřil se především na epochu před začátkem kolonialismu a pokusil se o syntézu nových objevů mnoha odborníků během rozsáhlého časového období. Jakýmsi pokračováním tohoto díla je titul *Černá matka* (1964). Zde již zachycuje období otrokářství a kolonialismu v Africe a sleduje vývoj a důsledky africko-evropských vztahů trvajících od 15. do 19. století. V českém prostředí vzniklo na toto téma monumentální dílo *Dějiny Afriky* (1966). Pod vedením českého orientalisty Ivana Hrbka vytvořili naši afrikanisté práci, která obsáhla výsledky vědeckého výzkumu dějin celého afrického kontinentu od pravěku až do roku 1960. V *Nejnovějších dějinách Afriky* (1987) pak orientalista Karel Lacina zkoumá její vývoj od 2. světové války a objasňuje společenské jevy právě minulých dvaceti let. O kus dál posouvá objekt zájmu americký historik Frederick Cooper v titulu *Africa Since 1940: The Past of the Present* (2002), kde se již zabývá historií dekolonizace a nezávislosti v Africe. V dané problematice je pro nás stěžejní vnímání africké kultury skrze prizma evropské nebo spíše západní společnosti.

Antropologickému studiu umění se v části svých výzkumů věnoval i americký antropolog Franz Boas. Na danou problematiku odkazuje zejména v monografii *Primitive art* (1927), ve které pojednává primárně o uměleckých projevech severoamerických indiánů. Jeho

práce je však pro studium nativního umění velmi významná. O něco později pak západoněmecký vědec Andreas Lommel vytváří desetisvazkové encyklopedické dílo, jehož úvodní část tvoří práce *Pravěk a umění přírodních národů* (1972), v níž nabízí srovnání pravěkých kultur s kulturami nativních společností a část knihy také věnuje přímo africkému umění a jeho vlivu na moderní malíře. Přehled vývoje africké výtvarné kultury pak nabídl francouzský etnolog Jean Laude. V knize *Umění černého světadílu* (1973) mapuje projevy výtvarného umění v různých oblastech Afriky od 5. tisíciletí př. n. l. až do roku 1958. Kromě materiálů, technik nebo nástrojů obrací výzkum také k funkci a účelu výtvarného díla a věnuje se také vztahu mezi africkým uměním a moderním malířstvím.

V 70. a 80. letech vzniklo množství prací, a to nejen u zahraničních badatelů. Také čeští afrikanisté se v té době věnovali africkému umění. Jedním z vědců, kteří se jím zabývali, byl Bohumil Holas, etnograf, jenž se specializoval na africké umění a přispěl k tématu titulem *The civilization and arts of West Africa* (1979). Možná o něco významnějším je vzhledem k našemu tématu práce českého afrikanisty Josefa Kanderta, *Afrika* (1984). Seznamuje nás s uměleckými a kulturními tradicemi afrických kmenů.

Nativní umění se stalo také objektem sběratelského zájmu. Publikaci, kterou napsala sběratelka a odbornice na starožitnosti Judith Millerová *Primitivní umění* (2007) lze nazvat přímo průvodcem pro sběratele. Zahrnuje informace z historie, detailně popsaná díla i jejich cenu. Je však vybavena cenným obrazovým materiálem. Výzkumy v oblasti dějin Afriky a domorodého umění jsou neoddělitelnou součástí tématu. Vytváří pevné podloží a kontext pro hlubší pochopení euro-afrických vztahů a uměleckých projevů, které měly na západní kulturu v mnohém zásadní vliv. V českém prostředí jsou však pro naše téma významné zejména práce Josefa Čapka, jako zástupce západního světa umění, který se hluboce zajímal o výtvarné projevy přírodních národů a nechával je částečně prostupovat svou tvorbou. Ve svém souboru poznámek a esejů *Knihy o umění* (2009) se přímo zabývá mimo jiné i vlivem nativního umění na vývoj evropského výtvarného umění na počátku 20. století. V knize *Umění přírodních národů* (1938) jsou pak zahrnuty další úvahy o umění mimoevropských civilizací.

Na konci 19. století a počátku 20. století se formovala výtvarná tendence nazývaná primitivismus. Využívá pojmu, který označuje něco prvotního. Jeho představitelé inklinují k návratu ke kořenům a inspiroují se zejména „primitivním“ uměním. Propojením západního světa s nativními kulturami na této úrovni, tedy na úrovni výtvarných projevů, se zabýval historik umění Robert John Goldwater, jenž své průkopnické poznatky zformuloval v titulu *Primitivism in modern art* (1986). Snaží se zde popsat, jak a proč výtvoři nativních umělců

oslovily moderní malíře a sochaře a co se vlastně pod pojmem „primitivní“ skrývalo. Obdobným způsobem na téma nahlíží také americká historička umění Frances S. Connelly ve své knize *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics; 1729 – 1907* (1999). Snaží se zde definovat primitivismus a vychází z předpokladu, že nebyl jen výtvarným směrem, ale kulturní konstrukcí, kterou Evropané vytvořili. Dalším důležitým zdrojem je soubor esejů *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history* (2003), který editovali historik umění Jack Fleck a historička umění Miriam Deutch. Badatelé zde prosazují názor, že primitivismus nepředstavuje specifické hnutí nebo konkrétní skupinu umělců, ale že se jedná o určitý myšlenkový směr, který je zásadní pro utváření umění 20. století a moderní myšlení. Sebranými poznámkami avantgardních umělců mapují proměnu přístupu k artefaktům nativního umění v průběhu 20. století. Zajímavý přístup také zaujímá nizozemský profesor antropologie Paul van Grijp v titulu *Art and exoticism: an anthropology of the yearning for authenticity* (2009), který přináší antropologické studium umění. Zaměřuje se zde na exotismus, jeho podstatu a vývoj této tendence.

K samotným dějinám umění bylo publikováno mnoho titulů různých kvalit. Představují mnohokrát zpracovanou látku, avšak z velkého počtu monografií přeci jen několik vyčnívá. Jedním z předních reprezentantů je úspěšný soubor José Pijoana *Dějiny umění* (1927). Z deseti svazků především poslední dva zachycují vývoj malířství, sochařství i architektury 19. a 20. století. Proces sochařské tvorby nám ve své knize *Hledání tvaru* (1967) přiblížil český výtvarný teoretik Igor Zhoř. Cenná je pro nás zejména kapitola věnovaná Pablu Picassovi a odkazu africké skulptury v jeho tvorbě. Zajímavý náhled do světa umění nám poskytl český výtvarný kritik a kunsthistorik Miroslav Lamač, který ve své knize *Myšlenky moderních malířů* (1989) prezentuje nejrůznější teoretické texty či manifesty samotných moderních umělců. Ke schopnosti naučit se umění číst přispěl britský teoretik a historik umění rakouského původu Ernst Gombrich a jeho *Příběh umění* (1992), který se stal vůbec nejúspěšnějším přehledem výtvarného umění. Jednadvacáté století však přináší nové průkopnické dílo, které vytvořil americký kritik a historik umění Hal Foster a jeho kolegové Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloch a Rosalind Kraussová. Je jím přelomová studie *Umění po roce 1900* (2007), která nabízí zatím zřejmě nejúplnější kritické dějiny umění 20. a počátku 21. století. Podobný úkol si dal také německý kolektiv autorů a kunsthistoriků Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Grickeová a Klaus Honnef, kteří vydali knihu *Umění 20. století* (2004). Jedná se o obsáhlou studii obsahující jak malířství, skulptury a fotografie, tak nová média.

1. Utváření vztahů mezi Evropou a Afrikou

Naším cílem je zaznamenat reflexi africké kultury v západním světě prostřednictvím výtvarného díla. Samotné téma vztahu mezi západní a africkou civilizací již bylo mnohokrát zpracováno a nahlíženo z různých úhlů. Úkolem následujících řádků je komplexně přiblížit vývoj vztahů mezi kontinenty a následně se zaměřit na jediný okamžik. A sice okamžik, ve kterém došlo k reflexi africké kultury v evropském umění, a v neposlední řadě také v uměleckých projevech amerického kulturního okruhu, který byl s africkou kulturou konfrontován jiným způsobem. K proniknutí do této problematiky je však nutné si osvětlit širší kontext událostí, které k tomuto okamžiku směřovaly a také umožnily jeho uskutečnění. Tomu věnujeme následující kapitolu, která nabízí stručný náhled do pozadí formování vztahů mezi Evropou a Afrikou počínaje prvními zámořskými objevy až k dlouhému věku otrokářství.

1.1 Cesta jako prostředek formování vztahů mezi kontinenty

Představy o světě za obzorem byly kdysi naprosto odlišné od těch dnešních. V průběhu dějin se vnímání ostatního světa v mnohém proměnilo. Stejně tak i vnímání prostoru obecně. Avšak pro všechny epochy platí, že obraz světa utváří předně vztah mezi tím, kdo jsme „my“ a kdo jsou „ti druzí“. Jedná se o kategorie, které se staly hybnou silou ve vývoji mnohých společností a jejich význam pak tkví i v dlouhodobém a různě formovaném vztahu mezi západním světem a Afrikou. Jedním z prostředků poznání těch druhých a objevování cizího byla cesta. Cestovatelé však vykonávali cesty podnícené rozličnými záměry; ekonomickými, mocenskými, náboženskými, ad. Náboženský motiv vykonání cesty známe třeba z poutnictví, které se začalo rozvíjet ve 4. století. Jednalo se o cesty na místa Kristova utrpení a jeho hrobu (Le Goff, 2008). Náboženské motivy hrály svou roli také při podnikání výprav podél břehů Afriky. Nejednalo se však o poutní místa, za kterými by se křesťané vydávali, nicméně jedním z hlavních cílů bylo objevení říše kněze Jana¹, skrze niž by bylo možné šířit křesťanství a vytvořit spojení se Západem při křížových výpravách (Budil, 2007). Obraz světa středověkých lidí byl především určován představou o rozdělení světa na svět křesťanů a nevěřících. „Za hranicemi křesťanského světa ztrácel prostor své kladné vlastnosti, tam začínaly barbarské lesy a pustiny, na něž se nerozšířil boží svět a lidská ustanovení (Gurevič, 1978, p. 61). Takové rozdělení bylo určující pro jednání misionářů mezi nevěřícími.

¹ Kněz Jan byl údajný král a kněz lidu žijícího za Persií a Arménií na krajním východě vyznávající křesťanství nestoriánského směru. Ve 12. století se rozšířila zpráva o tzv. říši kněze Jana, která měla oplývat bohatstvím, jejíž existence však nikdy nebyla potvrzena, přestože byla cílem mnoha cest a výprav (Gumiljov, 1974).

Cestovatelská vášeň a objevování cizího sehrály významnou roli ve vývoji kontinentů. Cestovatelství se totiž velmi záhy stalo mocenským nástrojem a prostředkem vlastního obohacování, což hraje nemalou roli právě v utváření vztahů mezi africkou civilizací a západním světem.

1.2 Počátky a vývoj navazování kontaktů se subsaharskou Afrikou

1.2.1 Objevné plavby

Prvopočátky cestovatelství lze nalézt již v mladém paleolitu, kdy se začínala utvářet tradice objevných plaveb (Antropologický slovník, 2009, heslo objevné plavby). V této práci je pro nás důležité utváření především euro-afrických vztahů, jejichž počátek musíme hledat právě v objevných plavbách. Historie plaveb směřujících k břehům Afriky se začíná rozvíjet již v období starověkých civilizací, kdy se v 6. století př. n. l. Féničanům údajně podařilo Afriku obeplout (Budil, 2007). V pozdním středověku pak dochází k dalšímu zdokonalování stavby lodí. V roce 1441 se objevuje proslulá karavela, jejímž prostřednictvím se mořeplavcům otevírají nové možnosti, které poskytují Evropě nebývalou hnací sílu, a nastává nová epocha zámořských objevů (Budil, 2007).

Evropské představy o Africe se před obdobím objevitelských cest velmi lišily. Důvod není nijak překvapivý. Jižní Evropa měla mnohem více zpráv o africkém kontinentu díky obchodním kontaktům s jeho severní částí. Davidson (1964) podotýká, že „k vlivným lidem pronikly určité informace o územní velikosti a bohatství zemí za Saharou. Ale i v těch nejlépe zpravených přístavech Středomoří se mnohé informace diametrálně lišily a skutečnost v nich byla až příliš často opředená pověrečnými pověstmi“ (p. 19). S muslimskými městy severní Afriky udržovala Evropa obchodní styky již ve 12. století. Byli to především normanští obchodníci na Sicílii, následovaní Pisany, Janovany, Benátčany i Provensálci (Davidson, 1962). Během středověku bylo mezi evropským a africkým pobřežím uzavřeno mnoho obchodních smluv. Avšak přestože měly křesťanské státy v jižních přístavech své konzuly, byl Křesťanům do vnitrozemí vstup zakázán. Davidson (1962) to opodstatňuje náboženskými a obchodními důvody, které islámské státy vedly k tomu, že „trvaly na absolutním monopolu styků s vnitrozemím ležícím za africkými břehy Středomořího moře“ (p. 85). Na své cesty přes Saharu se cestovatelé pouštěli od 14. století. Po roce 1447 se pak výpravy do Afriky vydávaly téměř neustále (Laude, 1973). Jednou ze silných příčin počínajícího afrického dobrodružství byly ekonomické potřeby. Cestu do nitra Afriky podnikali zprvu zejména obchodníci. Již ve 13. století si evropská kuchyně začala zvykat na kořeněnou stravu (Laude,

1973) a rozvíjela se kultura stolování. Koření bylo díky své ceně hojně vyhledávané jako „vnější znak bohatství a moci“ (Le Goff, 2008, p. 726). Ze stejného důvodu se začaly objevovat také stolní servisy ze slonoviny, která byla jednou z významných komodit afrického bohatství a stala se tak součástí domácností bohatých evropských rodin. Mnohem podstatnější motivací bylo pro Evropany zlato. Podle Lauda (1973) bylo primárním cílem evropských objevitelů „najít zdroj drahého kovu, vyřadit překupníky, kteří ovládali obchod s exotickými plodinami a výrobky na berberském území, konkurovat přímo arabskému obchodu a rozšířit pro evropské hospodářství možnosti směny (p. 7). To zatím můžeme považovat za stěžejní podněty počínajícího pravidelného setkávání Evropy s Afrikou.

1.2.2 Portugalská expanze, velké objevné plavby a jejich důsledky

V dějinách setkávání dvou kontinentů zastávají výsadní pozici objevné výpravy portugalských mořeplavců. Už jen geografická poloha předurčovala Portugalsko k tomu, aby se stalo námořní velmocí. Předpoklady byly navíc utvrzeny za vlády krále Dinise a později i jeho následovníka Alfonse IV.² (Binková, 2008). Král vybudoval vojenské loďstvo, které mělo sloužit v boji proti islámu³. Rozhodující bylo papežské posvěcení bojů i mimo evropské území, což můžeme označit za prvotní impuls portugalské námořní expanze. Nicméně za skutečný počátek bývá považováno až dobytí Ceuty⁴ v roce 1415, které portugalskou expanzi odstartovalo v plné míře (Hrbek, 1966). Charakteristickou postavou zámořských objevů se pak stal zejména portugalský princ Jindřich Mořeplavec, který byl „iniciátorem prvního systematického úsilí o zahájení objevitelských a dobytelských plaveb“ (Budil, 2007, p. 212). V této době se portugalské flotily začaly postupně vydávat na cesty podél západního pobřeží Afriky. Jindřichova iniciativa vycházela zejména z touhy po nalezení říše kněze Jana a šíření víry. Postup k jihu byl zprvu vleklý, ale ve chvíli, kdy mořeplavec Gil Eannes překonal roku 1434 mys Bojador⁵ se daly věci do pohybu (Hrbek, 1966). Tradovalo se, že za mysem již není možný život a existovaly obecně platné představy o tom, že pevninu „spaluje slunce a skaliska a bouře pohlcují lodě“ (Binková, 2008, p. 40). Jeho zdolání tak znamenalo odstranění určité bariéry, která bránila mořeplavcům pouštět se dál za jeho hranice.

² Král Dinis vládl v letech 1279 – 1325 a jeho syn Alfons IV. v letech 1325 – 1357 (Binková, 2008).

³ Jedná se o mnohá střetnutí, která byla součástí křesťansko-maurského boje o Gibraltar. Ve 13. století bylo sice území Portugalska osvobozeno od arabské nadvlády, nicméně portugalští králové ve spojení se sousedními panovníky i nadále bojovali proti islámu na poloostrově. Přímým následovníkem Alfonse IV. se podílel na významném vítězství iberské reconquisty v bitvě u řeky Salado v roce 1340 (Binková, 2008).

⁴ Pevnost nacházející se na severoafrickém pobřeží v nejsevernějším cípu Maroka nedaleko Gibraltarského průlivu. Její dobytí bylo rozhodným momentem, zda bude expanze pokračovat, nebo zda se dají Portugalci na ústup (Binková, 2008).

⁵ Mys na západním pobřeží Afriky nacházející se několik set kilometrů severně od nejzápadnějšího výběžku kontinentu.

Portugalcům se tím otevřely nové obzory a nic jim nebránilo v tom, postupovat systematicky na jih. „V roce 1441 dosáhli mysu Blanco, 1443 ostrova Arguinu, 1446 Senegalu a Zeleného mysu, 1447 ústí Gambie“ (Hrbek, 1966, p. 14). Ani Jindřichova smrt roku 1460 již nemohla ambiciózní postup zastavit. V té době se portugalské lodě objevily již na pobřeží Sierry Leone a začala kolonizace Kapverdských ostrovů, které se staly základnou pro obchod s pobřežím (Hrbek, 1966).

Nastávající fázi objevných plaveb bere pod svá křídla král Alfons V. a pak zvláště jeho následovník Jan II.⁶ (Binková, 2008). Přestože fantastická vize bájně říše kněze Jana nehodlala portugalské vládce jen tak opustit, je tato etapa charakteristická svou urputnou vidinou dosažení Indie a ovládnutí zdrojů jejího bohatství. Stěžejními mezníky tohoto období jsou bezpochyby plavby dvou nejslavnějších portugalských mořeplavců. Bartolomeo Diaz v letech 1487 – 1488 obeplul mys Dobré naděje, doplul do míst dnešního Port Elizabeth⁷ (Ferro, 2007) a pomyslně tak otevřel svým následovníkům cestu na východ. Toho pak využil především jeden z nejvýznamnějších mořeplavců a objevitelů vůbec. Vasco da Gama tak o deset let později uskutečnil kolem břehů Afriky první cestu do Indie. Na základě zkušeností nabytých od svých předchůdců nebylo překonání neznámého západního pobřeží pro portugalskou flotilu tak obtížné, jak se zprvu zdálo. Ovšem za mysem Dobré naděje, dál směrem na východ, se před nimi rozprostřely břehy zcela neznámé, Evropany nedotčené (Klíma, 2006).

1.2.3 Touha po bohatství a ovládnutí obchodu

Břehy Afriky, podél nichž se Portugalci vydali do Indie, však nebyly a ani nemohly být opomenuty. Vylodění portugalských výprav v místních přístavech bylo nevyhnutelné a zásadní. Naskytl se jim nevídaný pohled, který v nich však vzbudil touhu po osvojení všeho spatřeného. „Nevycházeli z údivu nad blahobytem, který poznali v přístavech a městech, která na své cestě navštívili, kde nějaký čas žili a které později vydrancovali“ (Davidson, 1962, p. 200). Jejich zdejší působení mělo velký vliv na místní poměry a zároveň také na to, jak Afrika začala být viděna očima Evropanů. To co zde portugalská námořnictví spatřili, zřejmě hluboce předčilo jejich očekávání a přimělo je to ke skutkům, které do budoucna podstatně ovlivnily poměry v subsaharské Africe. Východoafrické pobřeží připadalo námořníkům stejně civilizované jako portugalské přístavy a v některých směrech – bohatství, znalost ostatních

⁶ Jan II. byl synem Jindřichova bratra Duarte I. a vládl v letech 1481 – 1495 (Binková, 2008).

⁷ Pobřežní město v Jihoafrické republice.

částí světa, bylo Portugalsko v těchto místech určitě předstiženo (Davidson, 1962). Davison popisuje oslnivou krásu toho, co zde mohli portugalští mořeplavci spatřit. „Málokteré evropské město se mohlo vyrovnat půvabu měst spatřených na tomto pobřeží“ (Davidson, 1962, p. 200). Objem zdejšího obchodu a veškeré hmotné bohatství, které s sebou nesl, předčili vše, co bylo známo z Evropy. Zjevené bohatství tak vyvolalo v Portugalcích touhu ho vlastnit a bylo jim lhostejné, jakými prostředky se ho zmocní.

„Směle a bezohledně se Portugalci zmocnili námořního obchodu v Indickém oceánu a hleděli ho využít k vlastnímu prospěchu. Zběsile zpřetrhávali četné obchodní svazky, utužené během staletí mezi přístavními městy a obyvateli východního světa. Rozrušili celou síť obchodních styků a zanechali za sebou jenom spoušť a zkázu“ (Davidson, 1962, p. 205).

Kapitáni prvních evropských lodí podle Davidsona (1964) jednali s Afričany s úctou, jako rovný s rovným, zatímco následující generace kultivovanost svých předchůdců zcela opomíjela a na Afričany pohlížela jako na méněcenné bytosti. V Evropě zakořenilo přesvědčení, že „evropská civilizace bývala odedávna dokonalejší než civilizace indická nebo africká“ (Davidson, 1962, p. 207). Navzdory obdivuhodné kráse, kterou africká města oslňovala cizince, se nezdráhali je ničit a znehodnocovat. Neváhali s použitím násilí. Dokonce i sám Da Gama hrozil vypálením města těm, kteří se nepodvolí nadvládě portugalského krále a nebudou chtít odvádět vazalské poplatky. Vzhledem k tomu, že Portugalci byli přece jen lépe vybaveni, nebylo pro ně těžké potlačit odpor.

Tento bezohledný proces přivlastňování si cizího bohatství a vydobývání si moci měl dalekosáhlé důsledky na další vnímání africké kultury. V Evropě se později věřilo, že „afričtí domorodci žili v neuspořádaných, zmatených poměrech a nelítostně válčili mezi sebou, dokud šlechtná ruka evropské civilizace neučinila přítrž tomuto krveprolití“ (Davidson, 1962, p. 209). Tento obraz se samozřejmě odrážel od již zpleněných měst a rozvrácených pořádků. Podle Davidsona (1962) našli první Portugalci v Africe „divukrásnou nádhernou krajinu, oplývající nezměrnými poklady, spatřovali v ní říši kněze Jana, královny ze Sáby a naleziště ofirského zlata. Avšak ti, kteří přišli po nich, spokojovali se s názorem docela opačným. O Africe se rozšířila pověst, že je sídlem divošských, barbarských obyvatel, že je to země mravního a duchovního úpadku, krutá a nevzdělaná“ (p. 209). Velká objevná plavba Vasca da Gamy spustila etapu pravidelných výprav, která trvala až do 19. století. Od této chvíle již není dlouhé cesty k formování velkého obchodu s otroky a snaha o koloniální nadvládu, která se dočkala svého vrcholu právě v 19. a 20. století.

1.3 Dlouhý věk otrokářství a následná kolonizace

Obchod s otroky představuje stigma euro-afrických vztahů. Bohužel natolik hluboké, že je pro tento vztah charakteristický a převažuje nad vším ostatním. Od této historické etapy se odráží nejen představa Evropanů o afrických národech, ale také představa Afričanů o sobě samých. Jejich poloha zakotvená v méněcennosti hluboce zakořenila nejen v západním světě, ale také na domácí půdě.

1.3.1 Počátek organizovaného obchodu

Počátek organizovaného obchodu s otroky je Davidsonem (1964) datován do roku 1441, kdy od portugalských břehů vyplul mořeplavec Antam Goncalves, aby přivezl svému panovníkovi něco ceněných afrických komodit. Při té příležitosti se mladý cestovatel rozhodl zajmout několik místních obyvatel. Původně měli být zajatci především vhodným zdrojem informací o cizí zemi a jejích obyvatelích. Portugalci však brzy rozpoznali, že z toho lze vytěžit i další výhody, například když budou chycení lidé prodáváni jako otroci (Davidson, 1964).

Od samého počátku portugalských plaveb byl tento typ obchodu jejich nedílnou součástí. Hrbek (1966) jeho ranou fází lokalizuje především na pobřeží od Maroka po Senegal, kde byli otroci získáváni buď přepadáváním vesnic, nebo koupí od místních vládců. Z území ležícího nedaleko ústí řeky Senegal byla podle Davidsona (1962) roku 1444 do Lisabonu doručena první zásilka pokrývající poptávku evropského trhu po afrických otrocích. S tím, jak Portugalci postupovali ve svých plavbách dál k jihu a upevňovali tam své pozice, byl zájem o otroky vytrvale uspokojován (Davidson, 1962). Toto období ale mělo být pouze jakousi předeherou. Portugalci i Španělé se snažili pokrýt poptávku zatím jen na domácím trhu a Angličané ani Francouzi se v obchodu s otroky nijak výrazně neangažovali (Davidson, 1964). Do té doby by ještě nebylo třeba hovořit o jeho zhoubném vlivu na africký kontinent a následný běh dějin. Avšak dosavadní vztahy mezi Afrikou a Evropou výrazně narušila významná událost roku 1492. Totiž objevení Ameriky. Přistání Kolumbovy flotily u břehů nového kontinentu se pro vývoj událostí na africké pevnině později ukázalo být fatální. Nově nabyté území se téměř okamžitě stalo středem pozornosti a veškeré snahy začaly směřovat k jeho vytěžení. I zde pochopitelně došlo ke střetu s místními obyvateli, kteří měli být efektivně využíváni při dobývání lokálního bohatství. Brzy se však ukázalo, že zotročení Indiánů má svá úskalí a nenese očekávané výsledky. Hrbek (1966) popisuje nastalou situaci následovně: „Krátko po obsazení Ameriky zjistili jak Španělé, tak i Portugalci, že Indiány lze

jen velmi těžko donutit k práci na plantážích a v dolech; pokud se to podařilo, Indiáni nezvyklí na těžkou práci, umírali po statisících.“ (p. 17). Kolonizátorům tedy chyběla pracovní síla. Za těchto podmínek se zrodila myšlenka, že otroci z Afriky by zde mohli obstát lépe. „Po roce 1495 se otrokářství tak rozrostlo, že se část evropského hospodářství a téměř celá hospodářství národní ocitla v jeho závislosti.“ (Laude, 1973, p. 14). Již roku 1505 nabyl obchod s otroky velkého významu a v roce 1510 už byl zahájen jeho mocný nástup. Do té doby bylo do Evropy dopraveno „jen několik málo tisíc otroků“ (Davidson, 1964, p. 62), zatímco následující dlouhotrvající etapa obchodu znamenala množství otroků v řádech milionů.

1.3.2 Průběh a následky

Během 16. století význam obchodu s otroky stále rostl. V Americe, na rozdíl od Evropy, se otroci stali hlavním zdrojem zisků jako levná pracovní síla a rozmnožovali tak evropské bohatství. Postupně se vyvinul jakýsi „trojúhelník ekonomických vztahů mezi Afrikou, Amerikou a Evropou: Afrika dodávala otroky na americké plantáže a doly, zde bylo jejich prací získáno zboží, které bylo dovezeno do Evropy, kde bylo draho prodáno.“ (Hrbek, 1966, p. 18). Z Evropy pak otrokáři vyváželi průmyslové zboží opět do Afriky, kde za ně nakupovali otroky. Je třeba poznamenat, že v tomto obchodním systému Evropané několikanásobně vydělávali, zatímco jejich „obchodní partneři“, jestli se jimi vůbec dají nazývat, utrpěli převážně ztráty. V této době byli stále hlavními obchodníky Portugalci. Otroky získávali hlavně v Senegalu a Gambii, na Zlatém pobřeží, v Beninu či Kongu a Angole (Hrbek, 1966).

S novým stoletím však přichází také nové uspořádání. Holanďané, Angličané a Francouzi se zmocnili kolonií v Americe a zahájili vlastní obchod s Afrikou. Během první poloviny 17. století Holanďané získali vliv na Zlatém pobřeží a nějakou dobu také zabírali Konžské a Angolské pobřeží. Dočasný holandský monopol samozřejmě vyvolal reakci na straně Angličanů a Francouzů, kteří hbitě začali podél afrického pobřeží zakládat své obchodní osady a tvrze. Někdejší výsadní postavení Portugalců bylo prolomeno, nicméně své pozice ještě udrželi na ostrově São Tomé a hlavně opět v Kongu a Angole (Hrbek, 1966). Odsud pak dodávali otroky na své plantáže a do dolů v Brazílii. Velmi úspěšně rozšiřovali své pozice Angličané. Od Zlatého pobřeží postupovali dále na východ až do Beninského zálivu, aby pak v 18. století v obchodu zcela převládli. Podařilo se jim získat převahu na nejlidnatějším pobřeží – mezi Zlatým pobřežím a deltou Nigeru (Hrbek, 1966) – což

znamenal, že „... na konci století polovina všech otroků dovezených do Ameriky vykonala tuto cestu na britských lodích.“ (Hrbek, 1966, p. 20). Do vnitrozemí se Evropané, až na výjimky⁸ nepouštěli. Otrokáři setrvali na pobřeží, kde budovali tvrze a pevnosti, které však tehdy ještě nesloužily k dlouhodobějšímu pobytu, ale aby chránily trhy proti konkurentům z Evropy (Hrbek, 1966).

Obchod s otroky však v Africe existoval již před příchodem Evropanů. Provozovali ho Arabové a některé černošské státy a součástí místní struktury bylo také tzv. patriarchální otroctví (Davidson, 1962). Není tedy divu, že zámořský obchod pak vycházel z předpokladu, že otroctví je pro Afričany přirozenou institucí. Evropané nabyli dojmu, že je lhostejné, zda otrok stráví svůj ubohý život v Africe nebo Americe. Nakupovali otroky většinou od místních obchodníků, vládců a náčelníků a považovali to za regulérní obchod (Hrbek, 1966). Avšak vnitrozemský obchod se od toho zámořského v mnohém lišil a neměl na rozdíl od něj tak katastrofální důsledky. Přestože první z otroků, kupovaných Evropany na pobřeží, byli otroci i v rámci své společnosti, „africký systém otroctví neodsuzoval otroky k věčnému setrvání v tomto stavu“ (Hrbek, 1966, p. 20). Otroctví bylo součástí sociální struktury a hrálo v ní svou roli. Zámořský obchod však tuto strukturu narušil a zcela zdeformoval. K prodeji otroků vedla náčelníky vidina velmi ceněného zboží, jakým byly látky, kovové předměty, alkohol nebo skleněné ozdoby. Nejcennější a zároveň velmi nešťastnou komoditou však byly střelné zbraně. Ty poskytly místním vládcům absolutní vojenskou převahu, umožnily jim získávat další a další zajatce a prodávat je Evropanům. Mezi otroky a zbožím trvala přímá úměra, což pro náčelníka či překupníka znamenalo s množstvím otroků také rozšiřování jeho moci i autority (Hrbek, 1966). Obchod s otroky podnítil mnoho válečných konfliktů, které ještě přispívaly k chaosu a zkáze na území Afriky. Válčení navíc dále rozmnožovalo počty zajatců. Dříve prosperující státy, se teď rozpadávaly na menší části, destruktivní vliv obchodu se projevil na rozvoji společnosti i kultury a spoustu prvků africké společnosti zaniklo (Davidson, 1962).

Nemůžeme tedy hovořit o pouhém oslabení místních struktur, ale je třeba si uvědomit negativní důsledky tohoto jednání na celou africkou společnost. Podle Davidsona (1962) „tento obchod přinášel zkázu téměř stejných rozměrů jako mor, který zbavil středověkou Evropu asi jedné třetiny obyvatelstva. Mor řádil jen několik krátkých let, obchod s otroky však trval čtyři staletí a měl pro africkou společnost zkázonosné důsledky.“ (p. 140). Jak už

⁸ Francie se vydala do nitra Afriky podél řeky Senegal a Portugalsko se pokoušelo zmocnit bohatství říše Monomotapy (Hrbek, 1966).

bylo řečeno, tak katastrofální důsledky otrokářství spočívají především v délce jeho trvání. Ještě v polovině 19. století jsou z Beninského zálivu odváženi otroci. Dlouhá čtyři staletí byla z Afriky odčerpávána její životní energie. Jedná se o počet lidí, kteří byli odvezeni do otroctví nebo zabiti během válek v řádech milionů.

Tato neblahá epocha nejenže zničila, co se doposud dařilo Afričanům vybudovat, ale především ovlivnila celkové mínění, které si Evropa o afrických civilizacích vytvářela. Když v 15. století navštívili Afriku první cestovatelé, setkali se zde se vzkvétající kulturou a bohatými městy, nyní se však ustálila představa o podřadnosti a méněcennosti obyvatel subsaharské Afriky (Laude, 1973). Davidson (1962) dokonce zmiňuje, že se objevila i tvrzení, že ubozí Afričané nijak neodporovali svému údělu a „africká společnost přijímala a pokorně a němě snášela tato staletí otrokářského obchodu“ (p. 143). Takové tvrzení však později vyvrací výčtem několika velkých vzpour, které se na počátku obchodu s otroky udály. „První větší revolta černých otroků vypukla na Hispaniole⁹ už roku 1522. O pět let později došlo k novému povstání na Portoriku. V roce 1529 se otroci vzbouřili v Santa Martě a roku 1531 v Panamě.“ (Davidson, 1964, p. 65). Je pochopitelné, že slabším jedincům nezbylo, než své útrapy snášet, ovšem o nějakém pokorném přijetí nemůže být řeč.

Uvádí se, že v 16. století bylo z Afriky vyváženo asi 9000 otroků ročně. V 18. století pak počty otroků za rok dosahovaly v průměru až 7 000 000 (Hrbek, 1966). V té době směřovaly evropské zájmy obzvláště k obchodu a na expanzi do vnitrozemí příliš nepomýšleli. Zakládali na pobřežích pevnosti, ale do vnitrozemí se měli pustit až později. Zájem o Afriku tkvěl převážně v udržování obchodu s otroky. Otrokářství ve všech směrech připravilo éru kolonialismu, která v 19. století nastoupila, oslabené společnosti nemohly klást odpor (Hrbek, 1966). Svou pozornost k Africe Evropané obrátili opět až v druhé polovině 19. století, aby si ji mezi sebou mohli rozdělit. Obchod s otroky v 19. století končí a střídá ho období politické nadvlády. Noví badatelé zde však našli hmotně i morálně zničené státy a národy. Tento obraz místní společnosti byl navzdory čtyř otrokářským staletím připsán divošství a primitivní formě místního uspořádání (Laude, 1973).

⁹ Dnes se jedná o státy Haity a Dominikánskou republiku.

2. Projevy africké kultury v evropském umění 19. století

Zájem o Afriku tedy můžeme rozdělit do dvou etap. První, ve znamení prvotního okouzlení, následného drancování a těžení otroků, začínající v 15. století. Druhá, ve znamení konce otrokářství, rozšiřování kolonií a politické nadvlády, v 19. století. Na poslední ze zmíněných se však v následujících kapitolách podíváme trochu z jiného úhlu. Kromě vlastních vojenských a misionářských výbojů do nitra Afriky nás bude zajímat sféra uměleckých artefaktů, které zde Evropané objevili a jež pohotově odváželi z kontinentu. Tato éra vyvážení artefaktů a vytváření sbírek je již bezprostředním předznamenáním evropské inspirace Afrikou na poli výtvarného umění.

2.1 Africká materiální kultura a její cesta do Evropy

Přechod mezi jednotlivými etapami přináší počátek 19. století. V důsledku obratu od obchodního kapitálu k průmyslovému kapitálu se vztah k Africe změnil, což se projevilo zrušením obchodu s otroky, přeorientováním na legální obchod na pobřeží a snažení o získání trhů ve vnitrozemí (Lacina, 1987). Tendence ve směřování do nitra kontinentu již předznamenává pozdější úsilí o politické ovládnutí a koloniální expanzi. Roku 1807 prohlásila Anglie obchod s otroky za nezákonnou činnost, nicméně účinek tohoto rozhodnutí se projevil až později. Dokud existovala poptávka, žádná síla nebyla schopna staletí trvajících obchod zastavit. Rozhodující byl teprve moment, ve kterém v Americe došlo ke zrušení otroctví jako systému, což se stalo až roku 1864 a v Brazílii dokonce až v 80. letech. Do té doby nedocházelo na území Afriky k větším teritoriálním změnám. Na přelomu 70. a 80. let ovšem dochází k imperialistickým bojům o rozdělení světa. Evropané podnikali mnoho výzkumných cest do Afriky, ale zájem o probádání se v průběhu 19. století plynule přetváří v koloniální expanzi (Lacina, 1987).

V té době se také ozvaly hlasy, které definitivně pasovaly Afriku na kontinent bez historie. Tvrzení vycházelo především z absence písemných památek a pramenů, o které se tehdejší společnost potřebovala opřít. Výsledkem takového počínání bylo přesvědčení, že dějiny Afriky začínají až ve chvíli, „kdy byla objevena pro Evropu, či dokonce až v 19. století, kdy se většina kontinentu dostala pod evropskou nadvládu“ (Hrbek, 1966, p. 11). Zde můžeme pozorovat dlouho pěstovaný model evropocentrismu, který tímto vrcholí. Monopol nad africkou historií přebírají příslušníci koloniálních národů (Hrbek, 1966).

Afrika však pochopitelně není prosta tradic. Součástí afrických společností byli specialisté, kteří měli za úkol tradice udržovat a šířit. Potvrzením jejich vztahu k minulosti jsou pak další nesčetné atributy africké kultury. Máme tím na mysli zejména typické inscenace mýtů či velkých činů, kterými opakovaně zpřítomňují minulost a jež mimo jiné vypovídají o odlišném vnímání času africkou společností. Je bezpochyby, že si Afričané velmi dobře uvědomují své dějiny a o svém duchovním i materiálním vývoji mají znalosti (Laude, 1973). Centrem našeho zájmu je zejména materiální růst. Vývoj národů byl často charakteristický jejich technickými dovednostmi a schopnostmi. Již v době 300 př. n. l. byly africké národy schopny zpracovávat železo. Tato dovednost se rychle šířila a je typickým znakem mnoha starých subsaharských kultur. Davidson (1962) v této souvislosti poukazuje na vysokou úroveň „středověké“ Afriky, která se vyznačovala rozvojem mocných říší, bohatými nalezišti zlata či mezinárodním obchodem a obchodem s povodím Nilu. „Železo zavdalo popud ke zrodu jakéhosi afrického feudalismu, který byl sice obměňován a přetvářen kmenovými zákony a tradicemi, který však přesto měl mnoho společných rysů s feudalismem středověké Evropy.“ (Davidson, 1962, p. 94).

První návštěvníci v Africe objevili vzkvétající kultury a bohatá města, nevídaná umělecká díla a jiné bohatství, avšak během staletí probíhajícího obchodu s otroky mínění o africké kultuře hluboce kleslo a okouzlení africkým uměním bylo zapomenuto. Nemělo to však být definitivní zapření. Teprve později se mělo ukázat, jakou úroveň a význam africká materiální kultura má.

2.1.1 Nok, Ife, Benin

Africké umění tak jak ho známe, není rozšířené po celém kontinentu. Podle Lommela (1972) je africké umění poměrně jednotné a je převážně soustředěno do široké geografické oblasti, kde se lidé zabývají zemědělstvím a žijí usedlým způsobem života. Střediskem této zóny je povodí Konga a Nigeru. Jedná se o území rozkládající se od Guineje až do Katangy ve východní části pevniny (Lommel, 1972). Způsob života těchto lidí se pochopitelně odrazil i v místní materiální kultuře a uměleckém projevu. V jejich názoru na život a vesmír jsou totiž podle Lommela (1972) rozhodující právě „symboly rostlin a semene, symboly vzniku života ze smrti“ (p. 152), ve kterých je jejich umění pevně zakotveno. „Jejich obrazy zpodobují předky, jejich masky zastupují duše zemřelých předků, kteří jimi mluví k žijící generaci a oba tyto motivy jsou hojně používány v dekorativním umění.“ (Lommel, 1972, p. 152).

Jedna z nejstarších děl zemědělského afrického umění byla nalezena ve východní Nigérii. Právě poblíž vesnice Nok objevil britský archeolog Bernard Fagg terakotové hlavy a sošky. Jedná se o nejstarší díla afrického umění, neboť nocká kultura vzkvétala již mezi 900 př. n. l. a 200 n. l.¹⁰ Nálezy svědčí o existenci vyspělých zemědělských kultur, jelikož se vyznačují naturalistickým provedením na mistrovské úrovni (Lommel, 1972).

Dalšími významnými a vlivnými díly jsou sochy a hlavy kultury městského státu Ife. Někdy od 9. století n. l. se stalo Ife kulturním i náboženským centrem kmene Joruba, jehož příslušníci tvoří nejpočetnější etnickou skupinu v Africe (Millerová, 2007). Za vrchol této kultury označuje Davidson (1962) 13. století. Právě z té doby pocházejí velké hlavy a sochy dech beroucího provedení. Styl Ife pravděpodobně vycházel ze starého nockého stylu (Lommel, 1972). Stejně tak i ifská tvorba, charakteristická opravdu nádhernými bronzovými a slonovinovými soškami šířila svůj vliv směrem na jih. Ovlivnila tak jedny z nejznámějších děl afrického umění. Beninská tvorba byla významně inspirovaná školou Ife „odkud si vládcí říše Benin povolávali umělce, kteří pak založili svou vlastní poněkud strnulejší školu bronzové skulptury“ (Lommel, 1972, p. 152). Podle Millerové (2007) se výroba mosazných odlitků v Ife rozvinula mezi 12. a 15. stoletím a technologie se až později rozšířila do Beninu, kde se vyráběla kvalitní mosaz od 15. do 19. století. Obě kulturní centra, Ife i Benin, používaly k odlévání bronzů a mosazi metodu ztraceného vosku¹¹, což je pro ně specifické (Davidson, 1962). Jako typický rys můžeme v africkém umění sledovat, jak zde „kráčelo umění realistického portrétu podle skutečnosti ruku v ruce s uměním abstraktním“ (Davidson, 1962, p. 152). K obdobné syntéze docházelo i v rámci nocké kultury, kterou můžeme označit za výchozí bod ostatních stylů. Umění Ife i Beninu má hlubokou tradici a může se pyšnit dokonalým uměleckým i technickým zvládnutím tvarů.

Vývoj beninských bronzů však narušily politické události. Po vpádu britských vojsk do Beninu roku 1897 bylo z Afriky vyvezeno přes dva tisíce bronzových artefaktů, které se brzy staly známé po celé Evropě (Lommel, 1972). Britové během své expedice objevili dosud nevídané bronzové plastiky, které přirovnávali k egyptským sochám a museli obdivovat virtuozitu jejich provedení. Poté, co byly dopraveny do Evropy, ukázalo se, že jejich účinek na evropskou společnost je ještě silnější, než se očekávalo. Postupně pak docházelo

¹⁰ Počátky nockého stylu spadají do stejné doby jako zavedení železa, které zde má hlubokou tradici (Lommel, 1972).

¹¹ Tvar je nejprve vytvořen z hlíny, opatřen vrstvou vosku a následně dalším svrchním hliněným nánosem. Takto připravený předmět je vypálen, čímž dojde k rozpuštění vosku a vzniku štěrbin, do které je vléván roztavený kov (Millerová, 2007).

k objevům dalších artefaktů africké výtvarné kultury. Velká sbírka mosazných plastik byla odkryta v letech 1938 – 1939 v Ife (Davidson, 1962). Nejstarší „nocká kultura sošek“ pak byla objevena již zmíněným Bernardem Faggem v roce 1943 (Lommel, 1972).

Beninská díla však nebyla v Evropě přijata zcela samozřejmě. Evropanům dělalo problém připustit si autenticitu beninského umění a tím si přiznat, že takto vyspělé tvorby je schopna pouze vyspělá civilizace. Dlouho se totiž domnívali, že africké národy zcela postrádají tradici antropomorfního umění (Davidson, 1962). Jak tedy museli být překvapeni, když je zásilka předmětů z Beninu vyvedla z omylu. Považovali za neuvěřitelné, že by tak precizně provedená díla mohla být produktem „primitivní“ kultury, která byla černošským národům dlouho přičítána. Snažili se tedy připsat zásluhy cizím vlivům. Nejprve to měli být Řekové, Egypťané či Portugalci¹², v jiném případě dokonce i obyvatelé bájně Atlantidy. Později však svět musel uznat, že i západní Afrika se může chlubit vlastním vzácným bronzovým uměním.

2.1.2 Sběratelství a zakládání etnografických sbírek

V době, kdy Britové z Afriky odváželi tisíce beninských artefaktů, byla již evropská muzeologie seznámena s mimoevropským uměním a věnovala mu už jistou dobu patřičnou pozornost. Od první třetiny 15. století byly převážně šlechtou zakládány kabinety kuriozit, které kromě nejrůznějších přírodních podivností zahrnovaly také lidské výtvořiny pocházející z exotických krajů (Laude, 1973). Kabinety byly jakýmsi předchůdcem pozdějších muzeí přírodních věd. Mívaly různý charakter. Některé měly sloužit jako naučné, jiné zas měly ohromovat bizarností vystavených předmětů (Eco, 2009). Od té doby můžeme sledovat vývoj evropské muzeologie. Společnost si začala uvědomovat, že artefakty pocházející od přírodních národů mohou být užitečným vodítkem k poznání a pochopení života, myšlení a kultury pravěkých lidí a mohou dokonce objasnit chování a zvyky moderní společnosti.

Cizokrajné kuriozity se v renesanci staly dosti módní záležitostí a tento trend trval někdy do 17. století. O zvláštní předměty z tajemné Afriky, zejména pak zhotovované ze slonoviny, byl v 15. a 16. století takový zájem, že byl přímo v Africe zaveden trh s místními artefakty. To mělo za následek, že většina slonovinových předmětů byla zhotovována na

¹² Portugalský vliv je zde patrný, ale pouze jako předmět zobrazení. Portréty Portugalců se objevují nejčastěji na reliéfních deskách, které byly zhotovovány pro beninského krále a jeho dvůr (Lommel, 1972).

objednávku portugalských obchodníků a určena pro vývoz. Do Evropy tak byly dováženy nejrůznější spotřební předměty; lžíce, vidličky, slánky, poháry nebo vyřezávané rohy; jako suvenýry, které byly v Evropě většinou umístěny do sbírek kuriozit (Ezra, 1984). O exotické exponáty byly mimo jiné obohaceny také papežské sbírky nebo muzejní sbírky v Madridu, Brunšviku a Leidenu (Laude, 1973). Tradiční díla bez evropského puncu byla z kontinentu odvážena jen výjimečně. Ke konci 17. století poněkud upadl zájem o africké předměty. „Od té doby představovala Afrika v evropském vědomí pouze nevyčerpatelnou zásobárnu, z níž si otrokáři levně pořizovali pracovní sílu“ (Laude, 1973, p. 10). Zájem o exotismus však přetrvával, jen pozornost se obrátila k jiným částem světa.

Obrat pak nastal v 19. století na vrcholu koloniální éry, kdy vznikaly bohaté sbírky afrických umělecky ztvárněných předmětů násilně exportovaných z afrického kontinentu. V této souvislosti se pak konala v Evropě řada koloniálních výstav, které měly za úkol podněcovat ekonomický i vědecký zájem o Afriku jakožto koloniální impérium. Jedna z prvních koloniálních výstav byla uspořádána roku 1897 v belgickém Tervurenu. Na jejím základě nechal belgický král Leopold II. postavit samostatné Královské muzeum střední Afriky (Bouquet, 2001). Dříve, již roku 1878, bylo v Paříži založeno slavné Musée du Trocadéro, zahrnující lokální historické památky i exotické etnografické sbírky. Expozice tohoto muzea a pořádané výstavy se později staly významným inspiračním zdrojem pro evropské umělce.

Moderní muzea ukotvila postavení etnografických sbírek rozdělením exponátů na domácí a cizokrajné. Každé významnější muzeum pak zahrnovalo kromě archeologických sbírek také oddíly historické, etnografické a někdy i antropologické (Murray, 1904). Murray (1904) nabízí jejich výčet, který zahajuje muzeum v Kodani, kde byly etnografické předměty uspořádány do samostatné sbírky. Zástupcem nového způsobu organizace pak bylo také muzeum ve Stockholmu, British Museum v Londýně, Ashmolean Museum v Oxfordu, Louvre v Paříži, Musée du Trocadéro tamtéž a další evropská muzea. Bohaté zastoupení měly etnografické sbírky v Německu; etnografické muzeum v Berlíně, v Lipsku, ale také v Hamburgu, Drážďanech a dalších německých městech. S výčtem můžeme pokračovat ve Vídni nebo v Římě, Florencii, Benátkách a nesmíme opomenout ani portugalské a španělské sbírky v Lisabonu a Madridu, či nizozemské národní etnografické muzeum v Leidenu. Abychom se neomezovali jen na evropský okruh, zmíníme i zaoceánské zástupce, kteří vyhledali své zázemí mimo jiné ve Washingtonu, New Yorku nebo Chicagu (Murray, 1904).

Již z předchozího výčtu můžeme vysledovat dvě hlavní centra, ve kterých se mimoevropské a především pak africké umění koncentrovalo. Je jím Francie a Německo. Právě zde se nacházejí hlavní ohniska evropské inspirace africkou kulturou.

2.2 Zobrazení africké kultury v západních uměleckých dílech

Zobrazování černošských obyvatel Afriky v západním výtvarném umění není zcela neobvyklé. Postavy Afričanů se objevovaly v různých cestopisech či atlasech mezi symboly světadílů již dávno. V malířských dílech pak vystupovali převážně jako sluhové nebo jen jako pasivní postavy. Jako výjimku bychom si mohli připomenout jednoho z biblických tří králů Kašpara, který však byl jako černoš zobrazován až od 15. století (Laude, 1973)¹³. Otevřenější vztah k vyobrazení černých Afričanů pak podle Lauda (1973) měli malíři jako Watteau, Rubens či Rembrandt. Jejich díla skutečně poskytují jakýsi bližší a lidštější pohled na jindy jen statické a okrajově umístěné postavy. Zájem o cizí kultury se pak v umění projevuje o něco později jako prostředek pro odpoutání se od strnulého a zkosnatělého projevu, jako nová cesta výtvarného umění.

Touha po oproštění se od laciných hodnot a konvencí není jednoznačně typická pouze pro konec 19. a začátek 20. století, tato snaha se zrodila již dříve. Od první poloviny 18. století se formují myšlenky, jejichž prostřednictvím si pozdější společnost utvářela představu o tom, co se skrývá pod pojmem „primitivní“, co je kulturní rozmanitost. Především z práce Giambattista Vica¹⁴ vychází tato tendence a zájem o rozmanitost kultur, který kulminuje v 19. století (Conelly, 1995). Zde také sledujeme odkazy k Jeanu Jacquesi Rousseauovi v podobě touhy po návratu k přírodě, jenž jako jednu ze svých hlavních myšlenek převzal výtvarný primitivismus. Na konci 18. století již bylo slovo „primitivní“ v souvislosti s uměním chápáno pozitivně. Oproti tomu byly imitace skutečnosti v malířství postupně zavrhovány (Mikš, 2008). V průběhu 19. století kulminující zájem o cizí kultury se postupně vyvíjí a směřuje k období velké inspirace Afrikou. K přiblížení Afriky evropské společnosti značně přispěli svým dílem francouzští vědci. Jejich zájem o Afriku, zejména pak tu severní, pramenil již z dávných kulturních vztahů, neméně pak byl udržován díky geografické blízkosti a koloniální expanzi. O prohlubování vztahu k Africe se zasloužili i někteří romantičtí francouzští spisovatelé a spisovatelky v průběhu 19. století, například Isabella Eberhardtová, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval či Gustave Flaubert. Později pak vlivně působil deník

¹³ Podle Lauda (1973) mohlo zobrazení Kašpara jako černocha souviset s ekumenickým kongresem, který se konal roku 1439 a měl být pokusem o sloučení římské a řecké církve a zřejmě také církve kněze Jana.

¹⁴ Stěžejní bylo zejména jeho dílo *Základy nové vědy o obecném charakteru národů* (1725).

André Gida, který navštěvoval severní Afriku v letech 1893 – 1894 (Lommel, 1972). Ve vztahu mezi evropskými umělci a černošským uměním subsaharské Afriky taktéž sehrávali Francouzi jednu z hlavních rolí.

Na počátku století byl přístup západního světa k Africe ovlivněn ukončením obchodu s otroky, ke kterému definitivně dochází v 80. letech 19. století (Lacina, 1987). Jedním z představitelů západní výtvarné scény, kteří tuto skutečnost reflektovali, byla francouzská klasicistní malířka Marie-Guillemine Benoist, jejíž *Portrét africké ženy* z roku 1800 se stal symbolem konce obchodu s otroky. Spojení s africkým kontinentem ve výtvarném díle je patrné v tvorbě Eugèna Delacroix, který roku 1832 navštívil severní Afriku (Gombrich, 2001). Jedná se sice o inspiraci převážně arabským světem, neboť svůj pobyt trávil převážně v Maroku a Alžírsku, ale i tak je zde důležité a patrné odpoutání od zažitých učení a ponechaný průchod emocím vycházejícím z okouzlení cizokrajností. Na obraze *Alžírské ženy* lze sledovat opravdové pochopení odlišnosti cizí kultury v Africe (Lommel, 1972).

V samotném fenoménu inspirace Afrikou je možné sledovat dva odlišné přístupy reprezentující vždy příslušné výtvarné tendence daného století. Pro 19. století je typické uchopení africké kultury jako předmětu, zatímco 20. století uchopuje a soustředí se na její formu. Od „prostého“ zobrazení afrického, lze na přelomu století sledovat přechod k uchopení formy jakožto přijetí určité dále rozvíjené ideje. Účastníky změn, které přichází s koncem 19. století a jsou předzvěstí nového vztahu umělců k cizí kultuře, jsou Vincent van Gogh, Paul Cézanne a Paul Gauguin. Nepochybně se jedná o otce budoucího hledání nových forem (Gombrich, 2001).

2.3 Cesta od Gauguina k novým formám

Jak již bylo řečeno, pojem „primitivního“ byl v 19. století již nějakým způsobem uchopen. Přesto si umělci žádali radikálnější změnu. Průkopníkem nového pojetí „primitivního“ byl Paul Gauguin. Zasloužil se o překročení hranice k dřívějším a podle tehdejších umělců také autentičtější stylům a sehrál významnou roli v přijímání vlivu „primitivní“ kultury moderním uměním. Je tedy označován za průkopníka primitivismu, který později vyústil v „pobláznění“ černošským uměním (Goldwater, 1986). Sám byl však okouzlen jiným světem. Upoutaly ho krajiny Tichomoří. Důležité však je, že průkopnický „přeformuloval poslání romantického umělce jako určité hledání vize mezi kmenovými kulturami“ (Foster, Krauss, Bois and Buchloh, 2007, p. 64). Gauguin byl znechucen západní civilizací a jejím

pokrytectvím. Chtěl se „utkat se společnostmi své doby jako divoch, jako vnímavý člověk, který objevil neposkvrněnou civilizaci tichomořských ostrovů“ (Mikš, 2008, p. 278). Svě cesty začal uskutečňovat přibližně od roku 1883. K cestě na osudové Tahiti, kde od roku 1891 žil, ho však inspirovala Světová výstava v Paříži uskutečněná roku 1889, jejíž součástí byla mimo jiné také expozice domorodých obyvatel. Pobyt radikálně ovlivnil jeho tvorbu. Do svých obrazů začal komponovat nové prvky oceánského umění a některé své dřevoryty dokonce zcela podřídil domorodému stylu (Mikš, 2008). Ovšem ve spojitosti s primitivismem nelze hovořit pouze o překonání konvencí, ale je nutné také zdůraznit naivní a idealizovanou představu oněch „primitivních“ kultur.

Pro primitivismus je příznačná tendence spojovat vzdalování se od Evropy s cestou zpět v čase civilizace. Taková tendence je všudypřítomnému evropocentrismu vlastní. Způsobuje tak jistý kontrast ve společnosti, která je v té době ještě nasycována prohlubováním méněcennosti „primitivních“ národů rasistickými myšlenkami, ale zároveň je v ní pěstováno uznání umění přírodních národů prostřednictvím jeho využití k posunu umění západního. V Gauguinově tvorbě je pak obrácena tradiční konstrukce ve prospěch „primitivního“ člověka, který se zde stává čistým a Evropan jakožto zástupce západní civilizace se stává zkaženým (Foster, et al., 2007).

Pro Gauguinovu tvorbu bylo důležité vymanit se z okovů otrockého kopírování skutečnosti a naopak vyjadřovat své osobní představy a vize. Vlastním cílem primitivismu bylo zpochybnění zažitých konvencí, zvyklostí a společenských diktátů. Záměrem umělců byl návrat k počátku, únik do přírody i určité osvobození pudů. Právě takto si představovali atributy „primitivních“ kultur. Primitivismus se tak stává konstrukcí, představou o tom, co si společnost 19. století myslela, že je „primitivní“ (Conelly, 1995). Mnoho umělců pak z umění přírodních národů čerpalo tvary a motivy, někteří jen povrchně a někteří se naopak pokoušeli proniknout hlouběji, do vlastní podstaty. Intenzivnější zájem pak reprezentují například Henri Matisse nebo Pablo Picasso (Foster, et al., 2007). Jejich rané dílo bylo Gauguinem do jisté míry ovlivněno, inspiroval je svým odmítnutím akademismu a otevřel tak prostor novým formám.

3. Projevy africké kultury v západním umění 20. století

Inspirace přírodními národy má, jak již bylo řečeno hluboké kořeny. Čapek (2009) uvádí tendence exotismu ve třech etapách. První přichází v 17. století skrze obchodní styky mezi Evropou a Východem, kdy bylo obvyklé čerpat inspiraci z japonské a čínské kultury, což se projevilo na holandské keramice i evropském porcelánu. Druhou etapu exotismu spatřujeme v impresionistickém malířství, ve kterém se odrazil vliv japonského dřevorytu a barevného tisku. Třetí etapu konečně Čapek (2009) orientuje k počátkům kubismu. Příklon k exotismu vystihuje jako vývojový a konstatuje, že může být „příznakem živé akce a reakce, prudkého posunu daleko směrem od vyšlapaných cest“ (Čapek, 2009, p. 168), které dle obecného mínění již nikam nevedly. Příklon k těmto změnám reprezentuje již zmiňovaný Paul Gauguin, který se odpoutával od impresionismu a na jehož barevné spektrum navázali fauvisté a zároveň i Paul Cézanne, tvořící spojnicí mezi impresionismem a kubismem. Prostřednictvím obou těchto vlivů dozrálo podhoubí pro vznik moderního malířství (Pijoan, 1991).

Evropská umělecká avantgarda na počátku 20. století podléhala silnému dojmu afrického umění, zvláště pak mocnému účinku afrických masek, které považovali za démonické. Netušili však, že hlavní podstatou není samotné zobrazení démona, ale že se jedná o prostředek k jeho vyvolání, aby mohl být poražen či zničen. Evropská společnost podle Lommela (1972) nemohla nikdy pochopit vnitřní sílu Afričanů, kterou se vypořádávají s démony přítomnými v člověku. Podle něj to bylo příčinou nepochopení africké kultury, což se mělo odrazit i na přístupu k umění. „Ještě ke konci 19. století a na počátku 20. století byly velké etnografické sbírky v belgických, francouzských, britských a německých muzeích považovány spíše za kuriozity než za umění.“ (Lommel, 1972, p. 175). Postupně se ale přístup k africkým výtvorům změnil a začala být oceňována i jejich estetická hodnota. Konfrontace s černošským uměním pak přímo ovlivnila tvorbu umělců 20. století. Kolem roku 1905 ho objevili ve Francii fauvisté a v Německu expresionisté, především a základě etnografických sbírek. Důslednější uchopení v sobě pak nesou díla Pabla Picassa z roku 1907, který se hluboce zajímal o charaktery afrického sochařství. Spolu s Matissem, Vlaminckem a Derainem byl jedním z prvních, kteří pro sebe objevili a nakupovali africké skulptury (Pijoan, 1991). Jedním z objevitelů vnitřního významu umění přírodních národů byla také Guillaume Apollinaire, který se od roku 1904 stýkal s fauvisty, přátelil se s Picassem a Braquem a obdivoval naivní tvorbu Henri Rousseaua (Lamač, 1989). Odras africké kultury ve výtvarném umění však můžeme sledovat i dále v průběhu 20. století napříč spektrem uměleckých směrů. Prvky afrického umění nalézáme u některých představitelů pařížské školy, dadaismu či

surrealismu. Je třeba zmínit také některé představitele abstraktního expresionismu. Specifickým, ale nepřehlédnutelným zástupcem pak může být i harlemská renesance. Všem zmíněným se v následujících kapitolách budeme důkladněji, nebo jen letmo věnovat, čímž zmapujeme cestu afrického vlivu moderním západním uměním.

3.1 Kubismus

V Paříži vliv afrického umění začíná pronikat na povrch již kolem roku 1907. Umělci byli zaujati zjednodušenými tvary, kterými bylo možné otevřít svět nových forem. Podle Mikše (2008) zde svou roli sehrála retrospektivní výstava Gauguinova díla, která se konala roku 1906. „Vystavená díla umělcům naznačila, že primitivní kultury mohou – podobně jako starověké a neevropské kultury – poskytnout alternativu akademickému kánonu malířství a sochařství.“ (Mikš, 2008, p. 285). Oproti tomu Josef Čapek (2009) Gauguinův vliv upozaďuje. Pozornost kubismu k umění přírodních národů přičítá Paulu Cézannovi, který sice nebyl zaujat „primitivními“ kulturami tak hluboce jako Gauguin, nicméně „dychtil z impresionismu udělat něco tak trvalého, klasického jako jsou staří mistři v muzeích.“ (Čapek, 2009, p. 169). Tento záměr byl předpokladem pro jeho tvorbu kreseb a akvarelů, jejichž prostorová struktura uvedla moderní umění na cestu kubismu. Čapek (2009) zaujatě popsal Cézannův přínos kubismu takto: „*Cézanne podal určitý klíč ve své soustavě kolmic a vodorovných, do nichž tak podivně vřezával a členil prostor, ve své jakési krystalografii, ještě ke všemu tak zvláště, dráždivě nakosené, a konečně ve svých slovech, že všechno se modeluje podle koule, krychle a válce.*“ (Čapek, 2009, p. 169).

Nesmíme však zapomenout na onu Gauguinovu výstavu, na které byla vystavena i jeho totemová soška Oviri, neboli Divoška, kterou zde obdivovala řada moderních umělců. Mimo jiné André Derain, který podle Gauguinova vzoru vytvořil svou vůbec první skulpturu primitivního stylu. Gauguinův vliv pak zapůsobil také na Constantina Brancusiho či na některé skulptury Pabla Picassa (Mikš, 2008). Kubismus tak vychází ze syntézy jak Cézannova vlivu, který bychom mohli označit jako to evropské v kubismu, tak Gauguinova přínosu, který by pak reprezentoval tu část stylu, která podléhá cizokrajnému účinku. K takovému prolnutí podle Lommela (1972) došlo právě zejména v tvorbě Pabla Picassa. „On je umělcem, kterému se podařilo utvořit syntézu z toho, co je v umění afrického a co je v něm evropského.“ (Lommel, 1972, p. 172). Stejně tak byl dvojím vlivem konfrontován i Henri Matisse. Foster (2007) v souvislosti s Picassovým vztahem k africkému umění tak jak jej sám definoval, píše, že „africké objekty – které sbíral stejně jako Matisse – byly „svědky“ vývoje

jeho umění, nikoli jeho „vzory“ – čímž jen v obraně uznává důležitost domorodého umění“ (Foster, et al., 2007).

Evropská představa toho, co je krásné zprvu vrhala na umění přírodních národů přívlastek ošklivosti. Mnohem více než z hlediska estetických kvalit bylo umění hodnoceno jako etnografický materiál. Avšak s nástupem kubismu vstupují „primitivní“ sošky do oblasti umění a začíná v nich být spatřováno cosi, co by mohlo být dokonce prospěšné vývoji evropského umění. Umění přírodních národů, jímž je převážně myšleno sochařství Afriky, Oceánie a Ameriky je charakteristické svou geometrickou podstatou. „Pozornost, která se k umění přírodních národů obrátila, nehledala v něm tedy exotično; poháněl ji velmi intenzivní, silně zaostřený zájem o výtvarnou prostorovost“ (Čapek, 2009, p. 170). Umění se odpoutalo od popisné úlohy a jalo se z obrazu a sochy udělat nezávislý osobitý organismus. Vytvořilo si tak nový výtvarný prostor, ve kterém se mohlo vyjadřovat svobodně. To jsou také atributy umění přírodních národů, svobodný výtvarný prostor, skrze něž se lze odpoutat od akademických pravidel, která moderní umění škrtila (Čapek, 2009).

3.1.1 Pablo Picasso (1881 – 1973) a Georges Braque (1882 – 1963)

Jak jsme již předznamenal, rok 1907 byl pro moderní umění zlomový. Na jaře tohoto roku Pablo Picasso poprvé navštívil sbírky pařížského Etnografického muzea na Trocadéru. Tyto sbírky byly zaměřeny na umění a řemesla mimoevropských kultur. Návštěva muzea a zde spatřená sbírka nativního umění měla pro Picassa zásadní význam, šokovala ho a zároveň očarovala. Pocítil zde magickou sílu afrických masek a kultovních sošek. Tento zážitek se pak přímo odrazil v jeho přelomovém díle *Avignonské slečny*, které je jedním z prvních projevů moderního umění a zároveň bylo označováno za první dílo kubismu (Mikš, 2008). Jedná se o jedno z Picassových nejznámějších a nejcennějších děl, přesto bylo ve své době velmi diskutováno. „*Stylový nesoulad mezi levou a pravou stranou plátna byl nahlížen jako následek Picassova rychlého přesunu zájmu od iberského sochařství (...) k africkému umění, s nímž se konečně v půli práce na Slečnách setkal v Etnografickém muzeu v Trocadéru a které pro něj znamenalo nový impulz a souvislost.*“ (Foster, et al., 2007, p. 79). Foster (2007) však dále poznamenává, že „stylistická nejednotnost *Slečen* nebyla dílem spěchu, nýbrž promyšlené strategie, (...) primitivistický odkaz k africkému umění nebyl ničím nahodilým; podílí se na tematické organizaci obrazu, i když Picasso později jeho význam popíral.“ (p. 80). Dokladem promyšlenosti díla je také nespočet skic, které mu přecházely a to, že Picasso několikrát změnil jeho podobu. Nově nabyté tendence Picasso rozvíjel v obraze *Tři ženy*,

který vznikl roku 1908 a je již dílem ryze kubistickým. Picasso se v něm snažil každý prvek zobrazit prostřednictvím znaku, jediné zástupné jednotky – trojúhelníku. Objevil zde možnosti znakového systému, který z tváře učiní torzo.

Ovšem nebyla to jen Picassova kubistická malba, ve které se odrazil vliv afrického umění, ale také sochařství a později i koláž. Kromě magické síly, to byla zejména forma afrických sochařství, která umělce upoutala. Picassovi byly inspirací právě tvarem zredukovaným na základní znaky, svou typickou redukcí detailů. Je vlastně fascinující jak byt jen schematické zobrazení může mít silný účinek. „Tvář charakterizuje jen vysazená hmota nosu, otvory zastupují oči, linka ústa; vše je tesáno tvrdě a energicky širokým dlátem nebo sekerou. Tak dílo zdánlivě nevzdělaných autorů připomíná řád krystalu, v němž se hmota, původně beztvářá, spojila v přísně zákonitý celek.“ (Zhoř, 1967). V tomto duchu tvořil Picasso v letech 1906 – 1907. Z nového stylu vycházely jeho dřevěné totemové plastiky, které nevznikaly tradičně modelováním z hlíny, ale ubíráním hmoty dřeva řezbou a tesáním. Zrovna takovým způsobem, jakým pracovali i nativní umělci. V duchu afrického sochařství Picasso vytesal *Figuru* a později *Hlavu ženy*, na nichž uplatnil nové pojetí; pouze základní tvary, ostře lomené plochy, zachování původních obrysů dřeva (Zhoř, 1967). „Nemůže být pochyb: stejně jako v malbě vstoupil Picasso na neprobádanou půdu, váží význam tvaru, objemu hmoty, zkoumá nevyužití možnosti jejich začlenění do prostoru.“ (Zhoř, 1967, p. 35).

Později, v roce 1912 se ještě jednou africký vliv projevil v jeho kolážích. Foster (2007) v této souvislosti zmiňuje dokonce konkrétní masku z Pobřeží slonoviny, která měla být bezprostřední inspirací pro Picassovu *Kytaru* vytvořenou z plechu, provazu a drátu. Ve tvaru nástroje, který je zhotoven z jednoho kusu plechu se nachází kruhový otvor, ve kterém je shledávána podobnost právě se zmiňovanou maskou, jejímiž charakteristickými rysy jsou oči v podobě pravidelných kruhových otvorů (Foster, et al., 2007). Nejstarší koláží, která je poznamenána účinkem masky, je *Kytara, list s notami a sklenice*.

K Picassovi se brzy přidal původně fauvistický malíř Georges Braque. Také pod vlivem Cézanna se jeho snahy ubíraly k vystižení forem věcí, přičemž ignoroval detaily a redukoval předměty na základní geometrická tělesa. Oba umělci se později nezdráhali zobrazit jeden předmět z více zorných úhlů, což mělo přinášet dokonalejší obraz věci. Předmět tak podlehl dokonalé analýze (Pijoan, 1991). Barva hrála u Braqua jen malou roli, jeho nejdůležitější kategorií byl prostor. Prostor, který by měl být poznatelný dotykem, čehož dosahoval ve svých kolážích (Lamač, 1989).

3.2 Fauvismus

Za zrod fauvismu je považován Podzimní salón uskutečněný roku 1905 v Paříži (Gombrich, 2001). Některá díla ve fauvistickém duchu sice vznikala již dříve, ale až zde dostali umělci své jméno. V jednom ze sálů slavné výstavy se sešlo několik malířů s podobnou tvůrčí energií. Mezi nimi byli mimo jiné Henri Matisse, Maurice de Vlaminck a André Derain. Je třeba upozornit, že se nejedná o jednotný směr. Nebyl podřízen žádnému programu, charakterizovala ho především individualita umělců. Za iniciátora hnutí byl považován Maurice de Vlaminck, který se společně s André Derainem bouřil proti tehdejšímu stavu věci (Pijoan, 1991). Za vůdce fauvistů byl však i mezi umělci pokládán Henri Matisse. S Derainem je pojilo přátelství. V únoru roku 1905 Derain přivedl Matisse do Vlaminckova ateliéru, což mělo jistý vliv na směr jeho tvorby (Foster, et al., 2007). Kromě své příslušnosti k fauvistům měli tito umělci ještě něco společného, a sice všichni tři našli určitý zdroj inspirace v africkém umění (Flam, Deutch, 2003).

Matisse byl žákem Paula Signaca, pod jeho vlivem vytvořil dílo *Přepych, klid a rozkoš*, ale pak se přiklonil spíše ke gauguinovskému stylu, který je pro fauvismus v jistém smyslu typický. Trojrozměrnost obrazu již není podřízena stínům, ale barvám. Důraz je kladen na zářivou barevnost. Matisse pak postupuje dál, pracuje ve velkých barevných plochách a vyzdvihuje roli kompozice. Fauvismus neměl dlouhého trvání. Již rokem 1907 končí jeho éra a někteří jeho představitelé inklinují ke kubismu. Je však označován za předzvěst moderní abstraktní malby (Foster, et al., 2007).

3.2.1 Maurice de Vlaminck (1876 – 1958) a André Derain (1880 – 1954)

Pro vznik fauvismu můžeme za prioritní označit setkání Maurice Vlamincka s André Derainem. S dravostí jim společnou se pustili do revoluce ve výtvarném umění. Ovšem stejně tak si můžeme dovolit vyzdvihnout tvorbu Henriho Matisse, který se stal mnohým umělcům vzorem (Pijoan, 1991).

Jednoho dne roku 1905 Maurice de Vlaminck navštívil bistro ve městě Argenteuil nedaleko Paříže a spatřil tam za barem tři africké skulptury. Po několikerém naléhání mu je majitel prodal a Vlaminck si domů odnášel dvě dahomejské sošky v barvě červeného okru a jednu černou z Pobřeží slonoviny. Tímto způsobem pro sebe našel africké umění. S Derainem několikrát navštívili Trocadéro, nicméně při prohlídkách muzea neviděli nic jiného než barbarské fetiše a jejich opravdová hodnota jim unikala. Umění, které zde spatřili,

pro ně bylo primitivní. Až zvláštní Vlaminckovo rozpoložení v Argenteuilsském bistru mu zřejmě přineslo hlubší pochopení pro africké umění. Se svým úlovkem obeznámil přítele svého otce, od něž získal další africké skulptury; dvě sochy z Pobřeží slonoviny a jednu velkou bílou masku. Masku umístil nad svou postel a zde ji také při jedné ze svých návštěv spatřil Derain. Byl jí také zcela očarován a po několika nabídkách ji od Vlamincka koupil za padesát franků. Maska tak putovala na zeď Derainova ateliéru, kde se s ní pak setkali Picasso s Matissem. Derain byl zasažen africkým uměním mimo jiné při návštěvě Londýna. Shlédl zde také antropologickou sbírku britského muzea, jejímiž artefakty byl velmi zaujat (Flem, Deutch, 2003). Vlaminck i Derain v africkém umění sice našli zalíbení, nicméně nebyli schopni proniknout do jeho hlubší podstaty. Shlédli v něm něco exotického a byli jím sentimentálně uneseni v gauguinovském smyslu (Laude, 1973). Rozhodně s ním nepracovali takovým způsobem, jakým tomu učinil Picasso s Matissem, kteří jeho prostřednictvím dokázali řešit výtvarné problémy a věnovali se mu mnohem důsledněji.

Tvorba Vlamincka a Deraina se vyznačuje pro fauvismus typickou eliminací stínů, které nahradili zářivými barvami. V jejich díle je ještě patrný odkaz k impresionismu, pointilismu či k van Goghovi, na které navazovali. Když se rozruch kolem fauvismu uklidnil, mnozí umělci se vydali ve stopách kubismu. Stejně tak i Derain k němu inklinoval, nebyl však schopen překonat jeho pravidla a ryzím kubistou se nestal.

3.2.2 Henri Matisse (1869 – 1954)

Matisse se začal zajímat o domorodé umění v roce 1906 a upozornil na něj Picassa. Měli k němu také podobný přístup, více formální než tematický. Oba sbírali africké artefakty, nicméně jejich dráha primitivismu se postupně začala rozdělovat. Nejprve oba inklinovali k egyptskému sochařství, se kterým se setkali v Louvru. Picasso se však brzy zaměřil na iberské reliéfy, zatímco Matisse se vydal čerpat orientální prvky do severní Afriky. Zde načerpané dekorativní vzory se projeví například v jeho díle *Jídelní stůl* z roku 1908. Dráhy obou umělců se opět protínají roku 1906, kdy oba poznali africké masky a figury. Nový objev však každý pro svou tvorbu využil jiným způsobem. Matisse na afrických skulpturách nejvíce zaujaly neobvyklé plochy a jejich proporce. Tyto poznatky se odrazily na jeho plastikách. Velké hlavy, kulatá ňadra a mohutná pozadí shledáváme u některých afrických figur stejně tak jako u Matissových *Dvou černošek* z roku 1908 nebo *Ležícího aktu I* (1907). Poslední z nich má svůj protějšek také v malířském díle a je jím *Modrý akt: Vzpomínka z Biskry*, který vznikl taktéž v roce 1907 (Foster, et al., 2007).

Ve svých dílech kladl Matisse velký důraz na kompozici. Neusiloval pouze o zpodobnění tvaru, ale pokládal za důležité, co jím chce malíř vyjádřit a jaké má tento tvar místo v celé kompozici. Zobrazení by mělo více odpovídat podstatě věci, než jejímu vzhledu. Dalším typickým znakem jeho tvorby jsou silné obrysy, nanášení barev v plochách a práce s nimi v prostoru, který vytváří bez použití perspektivních deformací (Foster, et al., 2007). Barva již nemusí být totožná se skutečným zbarvením věci, ale je možné jejím prostřednictvím vyjádřit vlastní hodnotu. Dosáhne toho ohledem k ostatním barvám a jejím umístěním v prostoru (Pijoan, 1991). Seznámení se s africkým uměním mu pomohlo zjednodušit kresbu a barvu zbavit popisných funkcí.

V roce 1907 na něj zapůsobily nové podněty. Revoluční představení Picassových *Avignonských slečen*, kterými údajně reagoval na *Modrý akt*, Matisse nenechalo chladným. Mezi oběma obrazy panovala jistá rivalita. Oba umělci neomezovali svůj vztah ke kmenovým kulturám pouze na jejich umění, svůj zájem na rozdíl od jiných umělců prohlubovali. Na dvou zmíněných plátnech sváděli boj s primitivní tělesností a ženskou sexualitou, jejíž téma zaznamenal i Gauguin svými díly z Tahiti. Konfrontace s *Avignonskými slečnami*, ve kterých Picasso upřednostňoval formu před barvou, pak Matisse vedla k reorganizaci prostoru, který začal důsledněji geometrizovat. V roce 1918 uspořádal Paul Guillaume¹⁵ oběma umělcům společnou výstavu, kterou doprovázel katalog s úvodem Guillaume Apollinaira (Foste, et al., 2007). Sešli se zde tak čtyři nejvýznamnější zastánci a obdivovatelé afrického umění té doby.

3.3 Pařížská škola – Amedeo Modigliani (1884 – 1920)

Paříž hostila mnoho umělců z celé Evropy. Byla centrem nových směrů a kumulovala se zde experimentální atmosféra. Mezi pařížskou avantgardu patřil také malíř italského původu Amedeo Modigliani. Do Paříže se přistěhoval roku 1906, což pochopitelně velmi ovlivnilo jeho tvorbu. Vstřebával vliv místní avantgardní společnosti a nechal se inspirovat pařížskými umělci. Odkazoval se na Picassa, obdivoval dílo sochaře Constantina Brancusiho a v neposlední řadě se vracel k Cézannovi. Jeho tvorba byla značně originální a jeho díla tak nepodléhají přesnému zařazení.

Podlehl také kouzlu afrického umění, což se projevilo jak v jeho malbách, tak v jeho sochařských dílech. Skulptury tvořil pod Brancusiho vlivem, který ho údajně pobízel k tvorbě

¹⁵ Paul Guillaume byl francouzský sběratel a obchodník s uměním, který jako jeden z prvních organizoval výstavy afrického umění. Roku 1914 uskutečnil výstavu afrického sochařství v New Yorku. (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1567632/Paul-Guillaume>)

idealizujících, protažených plastik (Ruhrberg, 2004). Podle Lottmana (2009) byl Modigliani schopen nepřetržitě promlouvat o „různých formách primitivního afrického umění, a o tom, co mohou přinést modernismu“ (p. 61). Historik a kritik umění Alfred Werner dává Modiglianiho sochařské dílo dokonce do souvislosti s konkrétním typem afrických masek z Pobřeží slonoviny, konkrétně s maskami kmene Baule. Pod tímto vlivem tvořil Modigliani protáhlé kamenné hlavy s úzkými rty. Pracoval s africkým odkazem velmi jemně. Nevytvářel kopie afrických děl, ale snažil se z nich přijímat podněty pro vlastní vizi. Dokázal svým skulpturám vtisknout něco tajemství afrických obřadních předmětů a obdařit je specifickým půvabem. Jeho sochařská éra však netrvala dlouho, kvůli prašnému prostředí, které škodilo jeho zdraví, musel od práce s vápencem upustit (Lottman, 2009).

Modigliani proslul zejména svými obrazy štíhlých žen s dlouhou šjí. Jeho styl se vyznačuje obdivuhodnou elegancí a přívětivou barevností. Zpravidla ztvárňoval oči bez zornic. Také do jeho pláten vstupuje vliv afrického umění. Především ve vztahu k tvaru. Nicméně všeobecně při své tvorbě upřednostňoval duševní rozpoložení před formou (Ruhrberg, 2004).

3.4 Expresionismus

Podobně jako ve Francii se umělci proti akademismu bouřili také v Německu. Rodí se zde expresionistické hnutí. Umělci se distancují od napodobování skutečnosti a touží vyjádřit pocity pomocí barev a linií. Odmítají sledovat svět skrze růžové brýle, neostýchají se zobrazovat ošklivost a karikovat realitu. Otázka krásy a ošklivosti vyvolávala četné diskuse, což se odrazilo i ve vztahu ke kmenovému umění (Gombrich, 2001). Ošklivost byla tradičně definována jako opak krásy. Pojem je však značně relativní. Nejvíce patrné to je při konfrontaci západní kultury s kulturami „primitivních“ národů. Jako zástupci západní kultury u kmenového umění nemůžeme rozpoznat, „zdali dotyčné předměty měly vyvolat estetický požitek, posvátnou bázeň či veselí“ (Eco, 2007, p. 5). To, co by západní člověk považoval za hrůzostrašné, by pro domorodce mohlo představovat pozitivní hodnotu (Eco, 2007). Expresionističtí umělci se s tímto snažili vyrovnávat a ve svých dílech se ke kmenovému umění čteně odkazovali. Na rozdíl od Picassa však nepodléhali formálním hlediskům afrického umění, ale soustředili se na jeho expresivní stránku (Slavíková, 1988).

Tak jako pařížští umělci chodili za kmenovým uměním do Musée du Trocadéro, němečtí expresionisté navštěvovali Etnografické muzeum v Berlíně. Mezi hlavní představitele

expresionismu, kteří se zajímali o kmenové umění, patřil malíř a grafik Emil Nolde. Počátky jeho tvorby bychom mohli hledat ještě v impresionismu, ale i jeho přivedla touha po změně k expresionismu a zájmu o kmenové kultury. Roku 1913 se zúčastnil vědecké expedice na Novou Guineu, kde načerpal mnoho podnětů pro svou tvorbu (Mikš, 2008).

U zrodu expresionismu stála skupina Die Brücke, založená v Drážďanech roku 1905. Její styl vycházel z několika motivů; z impresionismu, fauvismu, německé secese a obdivu k africké a oceánské plastice, lidovému umění a německému gotickému dřevořezu (Lamač, 1989). K africkému sochařství však přistupovali, podobně jako Vlaminck a Derain, jako k umění opravdu primitivnímu a jeho význam hlásali ve smyslu nutného návratu k instinktům, návratu k pračlověku (Laude, 1973). „*Němečtí malíři nezavrhovali primitivismus, který oficiální věda přičítala černošskému umění jako zápornou stránku: vědomě se ho jako takového dovolávali. Někdy zacházeli tak daleko, že v mnohých svých malířských dílech prostě zaměňovali lidské tváře africkými maskami; jejich sochy jsou pak obvykle jen pomalovanými kopiemi původních afrických soch*“ (Laude, 1973, p. 23).

Členem drážďanské skupiny byl také Emil Nolde, pak Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff nebo Max Pechstein (Lamač, 1989). Nolde však udržoval kontakt i s druhou expresionistickou skupinou, Der Blaue Reiter, která vznikla v Mnichově roku 1911. Její inspirační zdroje byly také velmi široké. Ve stejnojmenném almanachu byl věnován prostor podobnosti mezi moderním a primitivním uměním, do nějž však byla zahrnuta široká škála výtvarných projevů, od kmenového umění po vesnické malby na skle (Mikš, 2008). „*Kromě expresionistických prací představil tento významný sborník esejů a ilustrací domorodé umění ze severozápadního Pacifiku, Oceánie a Afriky, dětskou malbu, egyptské loutky, japonské masky a tisky, středověké německé sochy a dřevořezby, ruské lidové umění a bavorské náboženské malby na skle*“ (Foster, et al., 2007).

Expresionismus a jeho částečná orientace k africkému umění se odrazila také v sochařství Ernsta Barlacha, jehož dílo opět otevírá otázku polaritě mezi krásou a ošklivostí, kterou jsme naznačili na začátku.

3.5 Dadaismus – Hannah Höch (1889 – 1978)

Ani v případě dadaismu a jeho vazeb na africké umění ještě neopustíme Německo. Roku 1920, tedy o čtyři roky později než se udál zakladatelský počín v Curychu, se zkonstituovala

skupina dadaistů v Berlíně. Jejich první veřejnou prezentací byl veletrh¹⁶ v galerii Dr. Otto Burcharda (Foster, et al., 2007). Berlínské hnutí svou činností reagovalo také na model německého expresionismu, proti kterému stálo v opozici. Ostatně dadaistické hnutí obecně vystupovalo téměř proti všemu. Vznikalo v době první světové války, což mělo značný vliv na jeho formování a podněcovalo to odpor k civilizaci, která hrůzy války připustila. Úpadek hodnot, ztráta mravní odpovědnosti, poraženectví – z takového podhoubí se rodilo dadaistické hnutí (Pijoan, 1991). Příznačný je postoj proti uměleckému přístupu, jakýsi antiestetický model, který se projevil mimo jiné zpolitizováním tvorby.

V roce 1919 začala skupinka umělců – John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch a George Grosz – vytvářet první fotomontáže. Ty se záhy staly jedním z charakteristických projevů dadaismu. Zejména fotomontáže Hannah Höch pro nás představují zajímavé prostředí. V jedné z jejích sérií fotomontáží pojmenované *Z etnografického muzea* dochází k prolínání fotografií domorodých artefaktů s fragmenty fotografií moderních žen. Na sérii pracovala od roku 1924 a s přestávkami se jí věnovala až do roku 1934, kdy realizovala výstavu v Brně (Lavin, 2001). Série zahrnuje přibližně osmnáct fotomontáží a lze ji označit za projekt s politickým podtextem. Jejím prostřednictvím usiluje o představení tehdejších stereotypů týkajících se žen. V díle *Matka* představuje těhotnou ženu z dělnické třídy, jejíž tvář zakrývá africkou obřadní maskou, kterou navíc obdařila novým okem moderní ženy. Jedním z politických výkladů je, že Höchová tímto dílem odkazuje k boji žen proti právnímu předpisu zapovídajícímu interrupci. Fotografie obřadních předmětů používala, aby jejich prostřednictvím komentovala tehdejší evropské genderové definice. Zaměřila se na reprezentaci rasových rozdílů západním světem a aplikovala ji na genderovou politiku (Lavin, 2001). Pracovala s představami o „primitivním“, sexualitě a rasové odlišnosti a formovala tak modely nových žen, které se skládají z několika málo fragmentů a vytváří „podivně záhadné figury“ (Foster, et al., 2007, p. 15). Další ze série fotomontáží nese název *Miláček* a představuje prolnutí afrického sochařství a symbolů moderních žen zcela typicky.

Ještě než se překleneme od dadaismu k surrealismu, je třeba zmínit zajímavý počín Man Raye, amerického umělce, fotografa a tvůrce koláží působícího také v Paříži. Byl svědkem obou zmíněných směrů. V jeho tvorbě se zájem o africké umění, který ve 20. letech v Paříži kulminoval, projevil na fotografii s názvem *Noire et blanche*. Vedle sebe zde klade

¹⁶ Jednalo se o výstavu, která byla ironicky nazvaná veletrhem a měla parodovat předvádění výrobků ve výkladních skříních nebo na komerčních prezentacích. Dadaisté tímto chtěli proměnit strukturu výstavy i vystavovaných objektů (Foster, et al., 2007).

hlavu své modelky Alice Prin a africkou masku, čímž vytváří kontrastní spojení. Opět jsme svědky prolnutí oblasti genderu a rasy, sociálních a kulturních vztahů.

3.6 Surrealismus – Wifredo Lam (1902 – 1982)

Chceme-li zmínit také surrealismus, je nemyslitelné vynechat paralelu s psychoanalýzou. Tato metoda byla rozvíjena od počátku 20. století a stala se vlivným faktorem v tvorbě mnoha moderních umělců. S moderním uměním ji spojují některé společné atributy jako jisté okouzlení počátkem, tím, co je „primitivní“ či původní, fascinace sny a fantaziemi, duší dítěte a duševně chorými a později též subjektivitou a sexualitou.

Surrealistický manifest spatřil světlo světa roku 1924. Jeho autor, André Breton, zaníceně přijímal myšlenky psychoanalýzy. Hlavním principem surrealismu bylo osvobození od jakékoli rozumové kontroly. Princip psychického automatismu se stal jeho nejcharakterističtější znakem (Foster, et al. 2007). Již zmiňovaný návrat k počátkům nám opět může připomenout Paula Gauguina, od kterého se pomyslně vine nit obdivu a inspirace „primitivními“ kulturami, respektive utkvělé zidealizované představy o nich, napříč evropským modernismem. Představitelem surrealismu, který se stal jedním z dědiců této tendence, je Wifredo Lam. Jeho role je však značně specifická. Jedná se totiž o kubánského malíře, jehož otec byl čínským emigrantem a matka byla španělsko-afrického původu. Vyrůstal tedy v kulturně velmi rozmanitém prostředí, což se nutně muselo odrazit i v jeho tvorbě. Studium umění a touha po malířské kariéře ho zavedla do Evropy, konkrétně do Španělska. Zde se seznámil s Picassovou tvorbou. Roku 1938 se přestěhoval do Paříže a o rok později zde poprvé vystavoval. Picassem byl značně ovlivněn. Když v Paříži navštívil jeho ateliér, představil mu Picasso svou sbírku afrických soch a masek. Jedna z nich se stala pro Lama bezprostřední inspirací a signifikantním znakem jeho tvorby. Byla to koňská hlava, která Lama vedla k vytvoření jeho typické *femme cheval*, ženy s koňskou hlavou (Sims, 2002). V roce 1939 se také seznámil s André Bretonem, jehož prostřednictvím mu bylo odhaleno prostředí surrealismu. I Breton byl nadšeným sběratelem afrického umění. Simsová (2002) označuje Lamův příjezd do Paříže za počátek nové éry modernismu. V člancích surrealistických časopisů se dokonce v průběhu 20. a 30. let začaly prosazovat myšlenky, že i mimoevropské kultury mají vlastní hodnotové systémy, které by měly být evropskou koloniální nadvládou respektovány nežli narušovány (Sims, 2002).

Když v roce 1940 došlo k okupaci Paříže, Lam se rozhodl uskutečnit cestu zpět na Kubu. Zde během války rozvíjel svůj charakteristický styl vyznačující se syntézou různých afrických náboženských motivů. Z roku 1943 pochází jeho dílo *Džungle*, ve kterém se zrcadlí jeho úsilí znovunalezení afrického odkazu na Kubě (Pijoan, 1991). Jeho obrazy se od té doby vyznačují převahou tónů béžové, hnědé, bílé či černé. Odráží se v nich přijetí afrických forem prostřednictvím kubismu, surrealistická vize a zároveň africké náboženské motivy, čímž vzniká unikátní syntéza. Nejpřitažlivější na Lamových dílech je právě prolínání kulturních vlivů Latinské Ameriky, Afriky a Oceánie, které se uskutečňují na pozadí evropské moderny. Kumulují se zde témata kulturní identity, kulturní změny i kulturní hegemonie. Svou tvorbou, přístupem a do značné míry i svým původem dává do té doby „primitivnímu“ umělci reálnou tvář. Během své kariéry doslova vydláždil cestu africkým a asijským umělcům, umělcům z Pacifiku, i těm z řad původních obyvatel Ameriky (Sims, 2002).

3.7 Harlemská renesance

Prostřednictvím osobnosti Wilfreda Lama jsme přesunuli naši pozornost k oblasti amerického kontinentu. Harlemská renesance se jako afroamerické sociální, literární a umělecké hnutí utvářela již od konce první světové války. V důsledku narůstající segregace a rasismu Afroameričané z jihu migrovali do měst na severu. Centrem nově vzniklé početné městské populace zahrnující jak akademiky, intelektuály či umělce, byl Harlem. Ten se stal i duchovním domovem Harlemské renesance (Foster, et al., 2007).

Ve věci prosazení afrických hodnot se angažovalo množství osobností také v Evropě, a nejednalo se jen o evropské umělce, kteří vehementně prosazovali obrodu afrického umění. Vznikala různá literární i ideologická hnutí iniciovaná osobnostmi afrického původu. Jedním z nich bylo ve 20. letech hnutí *négritude*, které se rozšířilo v Paříži a inspirovalo Harlemskou renesanci. Bylo vytvořeno francouzsky mluvícími africkými a karibskými básníky. Snažilo se prosadit „myšlenku krásy vlastní rasy a koncept jednoty mezi potomky Afriky“ (Foster, et al., 2007, p. 302). Harlemskou renesanci ovlivnil také americký sociolog a aktivista William Edward Burghardt Du Bois, který otevřeně věřil, že černošští Američané mohou dosáhnout ekonomické, občanské i politické rovnosti s bílými Američany. „Také vášnivě prosazoval myšlenku, že umění (...) by mohlo sehrát smířčí roli a že podpora a posílení černošských umělců by jim umožnila právoplatně a zásadně přispět americké společnosti jako celku.“ (Foster, et al., 2007). Zájem evropských umělců o africké kmenové umění patří mezi další činitele, které měly vliv na rozvoj Harlemské renesance. Velkou oblibu si získala také

afroamerická hudba a tanec. Některé osobnosti z řad amerických intelektuálů záhy pochopili, že módnost všeho afrického by mohla být prostředkem sociální změny. Stejně tak i rovnoprávnosti a svobody pro černošské Američany lze dosáhnout spíše prostřednictvím kultury než politiky. V důsledku tohoto vývoje získávají černošští obyvatelé Ameriky novou identitu a dochází k odpoutání se od identity otroka.

Dvacátá léta se tedy nesou jak v Evropě, tak v Americe v duchu uznání africké kultury a slušného postavení Afroameričanů ve společnosti. Změny ve vnímání černošských Američanů většinovou společností mělo být dosaženo nápadnou prezentací černošského umění a literatury. Díla se většinou týkala kulturní identity a rasového uvědomění. V roce 1926 začaly být Afroameričanům udílány ceny za „významný přínos v hudbě, vizuálním umění, literatuře, průmyslu, vzdělání, rasových vztazích a ve vědě“ (Foster, et al., 2007). Po druhé světové válce průbojná energie Harlemské renesance slábne. Myšlenky a práce jejích aktérů však nebyly zatraceny. Nastolené otázky dlouho ovlivňovaly a v některých případech ještě ovlivňují uměleckou tvorbu, zejména pokud jsou otevřeny otázky identity (Foster, et al., 2007).

4. Některé aspekty studia umění v kontextu politických událostí v Africe

V době, kdy Evropa obdivovala africké umění, a američtí intelektuálové usilovali o rovnoprávnost pro Afroameričany, na africkém kontinentu samotném se chystalo ke zvratu. Napětí prolomila druhá světová válka, jejíž události narušily koloniální nadvládu evropských států a přispěly k počátečním impulsům osamostatňování afrických států. Triumf africké nezávislosti však nastal až v 60. letech (Cooper, 2002). Ještě na konci 50. let se nacházela většina subsaharských států pod koloniální nadvládou, nicméně rozpad koloniální říše, který začínal právě v polovině 50. let, už nemohlo nic zastavit. Rok 1960, známý jako „rok Afriky“, pak znamenal nezávislost pro 17 afrických států (Hrbek, 1966). Ani to však neznamenalo absolutní triumf. V procesu nového utváření afrických států byla velmi populární myšlenka socialistického vývoje. Státy však nebyly politicky jednotné, potýkaly se s řadou ekonomických i sociálních problémů a docházelo také k vojenským převratům (Lacina, 1987).

Dlouhodobý proces politických změn, který Africké státy postihl, se odrazil mimo jiné v násilné kulturní změně. Africké umění v Evropě budilo intenzivní emoce, ale na svém domácím kontinentu bylo vytlačováno novou formou tvorby. Místní řemeslníci byli nuceni tvořit pod taktovkou koloniálních úředníků. Výrazný podíl na deformaci původního umění měl také přechod Afričanů na jiná náboženství, ať už to bylo křesťanství nebo islám. Pod jeho vlivem docházelo k likvidaci masek, soch i dalších obřadních předmětů, které byly označeny za pohanské. Africké umění upoutalo také pozornost překupníků a starožitníků, kteří artefakty vykupovali ve velkém množství. Tento trend přetrvával i v období po druhé světové válce, ale i po vzniku samostatných afrických států. V této době se však pomalu začínají objevovat u Afričanů sběratelské a ochranné aktivity. Souvisí to zejména s novým budováním moderní kultury a obrozující se národní hrdostí. Jsou vydávány dokonce zákony na ochranu památek (Kandert, 1984). Nicméně osud tradičního kmenového umění byl nezvratný. Jeho místo zaujala výroba suvenýrů pro Evropany. Po druhé světové válce začaly být v Africe zakládány evropskými umělci sochařské a malířské školy, které seznamovaly místní uchazeče s technikami i názory moderního umění ve světě. Přestože mnoho afrických umělců studovalo v Evropě nebo v Americe, kde se naučili pracovat s moderními výtvarnými prostředky, často můžeme zaznamenat inspiraci tradičními náměty.

Estetické hodnoty nejsou univerzální, upozorňuje Layton (1991), jsou specifickým aspektem různých kultur. Avšak dlouhodobý akulturační tlak a následná reorganizace

politických i ekonomických struktur způsobili v africké společnosti mimo jiné také změnu estetických hodnot, což se projevilo imitováním, přejímáním a přizpůsobením se hodnotám cizí kultury. Holas (1979) připomíná, že ještě existují afričtí intelektuálové, kteří usilují o znovunalezení původních duchovních zdrojů jejich černošství, ale vzápětí podotýká, že ve srovnání s původní tvorbou tento nový pokus o resuscitace není příliš uspokojujivý. Omezení výtvarného projevu na suvenýrovou tvorbu mělo vliv na obě diskutované kultury. Kromě degradace tradičního afrického umění, přineslo také degradaci v rovině poznání odlišné kultury. Poznání kulturní odlišnosti a uznání jejích kvalit nelze uskutečnit prostřednictvím povrchního turismu, jak poznamenává Van Der Grijp (2009). Takzvané turistické letištní umění uzavřelo, nebo přinejmenším zkomplikovalo cestu k dalšímu hlubšímu pochopení a rozvinutí vnímání africké materiální kultury.

Na místě je zásadní otázka, kterou si Van Der Grijp (2009) položil; „Proč se Západ tak zajímá o mimoevropské umění a jaký je v tomto kontextu vztah mezi Západem a tradičními společnostmi?“ (Van Der Grijp, 2009, p. 15). Evropská společnost zažila několik vln zájmu o exotické kultury. Samotný exotismus však není inherentní vlastností předmětu, místa nebo osoby, jak Van Der Grijp (2009) podotýká, ale je jim připsán nějakým vnějším pozorovatelem a především jsou hodnoceny egocentrickým a etnocentrickým úhlem pohledu. Stejně tak i definice pojmu umění je typicky západním výdobytkem. Mimoevropské tradiční společnosti nemají ekvivalent pojmu umění. Západ se také v této souvislosti dosti vehementně zabývá diferencí mezi uměním a řemeslem, mezi nimiž však v řadě tradičních společností neexistuje rozdíl (Van Der Grijp, 2009).

Zde je čas opět se vrátit k Čapkovi (1949), abychom si do základů umění vložili samotné puzení k formě, nutkavou potřebu projevu, sdělování a výrazu. I ty nejprimitivnější kmeny vytvářely předměty, které jim skýtaly estetický požitek. Navzdory rozdílným ideálům krásy je estetický požitek vlastní všem členům lidstva (Boas, 1955). Čapek velmi výstižně popsal vztah západních umělců k nativnímu umění, prostřednictvím vlastních pocitů, které v něm vyvolávalo a které ventiloval ve svých knihách:

„Jsou to tedy jen poznámky malíře, který, upoután výtvořem umělců vzdálených ras, zemí i věků, pocítil jim tvář v tvář mocná hnutí úžasu, dojetí i úcty nad podivuhodnými silami, kterými tato tvorba vládne. Je v ní zvláštní znalost i um, mnoho přírodně silného, umělecky základního i vzácného, na co naše umění evropské, jakkoli bohaté, se v určitou chvíli a pod

zorným úhlem určitých vývojových nutností jevílo chudé, přesněji řečeno vyžile a neplodně povznešené.“ (Čapek, 1949, p. 12).

Závěr

Hlavním záměrem této práce bylo postihnout vztah mezi africkou a západní kulturou na úrovni umělecké tvorby v širším kontextu. Značnou část práce jsme věnovali tomu, jak se kontakt mezi Evropou a subsaharskou Afrikou vyvíjel. Zabývali jsme se nejranějšími obdobími, objevnými plavbami, obchodem s otroky i fragmenty z období dekolonizace, abychom zasadili téma do širšího kontextu a utvořili tak celistvější představu o povaze vzájemných vztahů. Naším cílem bylo nastolit některé otázky týkající se kulturní identity a utváření obrazu cizích kultur západní společností. Pozornost jsme věnovali jak africké materiální kultuře, tak i jednotlivým modernistickým umělcům, zejména pak zjevným africkým vlivům, které prostupují jejich tvorbou. Tím jsme dospěli k ucelené představě o proměnách vnímání odlišných kultur skrze umění, otevřeli jsme témata kulturní identity a společenské funkce umění. Ačkoli výčet směrů a umělců není zdaleka kompletní, volili jsme významné zástupce, kteří měli v naší problematice zásadní vliv. V průběhu 20. století se povědomí o umění domorodých kultur šířilo a většina moderních malířů z různých částí světa byla s nativním uměním obeznámena. Každý však byl schopen uchopit ho po svém.

Je třeba si uvědomit, že africká kultura nebyla tím jediným zdrojem inspirace. Zároveň na umělce působily domorodé kultury Oceánie či původních obyvatel Ameriky. Na Afriku jsme se soustředili zejména proto, že její vztah k Evropě byl specifický svým dlouhým trváním i charakterem, který se bohužel vyznačuje především otrokářstvím a koloniální nadvládou. Neméně významný, ne-li významnější, byl tento vztah pro Ameriku, jejímuž rozkvětu velkou měrou přispěla africká pracovní síla a africký odkaz je její nesmazatelnou součástí dodnes.

Seznam použité literatury

- Binková, S. (2008). *Čas zámořských objevů*. V Praze: Triton.
- Boas, F. (1955). *Primitive art*. New York: Dover Publications, Inc.
- Bouquet, M. (2001). *Academic anthropology and the museum: back to the future*. (Reprinted) New York: Berghahn Books.
- Budil, I. (2007). *Za obzor Západu: proměny antropologického myšlení od Isidora ze Sevilly po Franze Boase*. (Vyd. 2.) V Praze: Triton.
- Connelly, F. (1999). *The sleep of reason: primitivism in modern European art and aesthetics, 1725-1907*. University Park, (Pa.): Pennsylvania State University Press.
- Cooper, F. (2002). *Africa since 1940: the past of the present*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
- Čapek, J. (1949). *Umění přírodních národů*. (2. vyd.) Praha: Svaz československých spisovatelů.
- Čapek, J. (2009). *Knihy o umění*. Praha: Triáda.
- Davidson, B. (1962). *Objevení staré Afriky*. Praha: Mladá fronta.
- Davidson, B. (1964). *Černá paní: Afrika: Léta zkoušek*. Praha: Mladá fronta.
- Dějiny ošklivosti*. (2007). (Editor Umberto Eco). Praha: Argo.
- Eco, U. (2009). *Bludiště seznamů*. Praha: Argo.
- Ezra, K. (1984). *African ivories*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ferro, M. (2007). *Dějiny kolonizací: od dobývání po nezávislost 13.-20. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Flam, J., Deutch, M., & Einstein, C. (2003). *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Foster, H. (2007). *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Sloart.

- Goldwater, R. (1986). *Primitivism in modern art*. (Enl. ed.) Cambridge, Mass.: Belknap Press.
- Gombrich, E. (2001). *Příběh umění*. (Vyd. 2.) Praha: Mladá fronta.
- Grijp, P. (2009). *Art and exoticism: an anthropology of the yearning for authenticity*. Berlin: LIT Verlag Münster.
- Gumiljov, L. (1974). *Hledání vymyšlené říše: Legenda o "říši kněze Jana"*. Praha: Mladá fronta.
- Gurevič, A. (1978). *Kategorie středověké kultury*. Praha: Mladá fronta.
- Hrbek, I. (1966). *Dějiny Afriky*. Praha: Svoboda. (2 sv.)
- Kandert, J. (1984). *Afrika*. Praha: Mladá Fronta.
- Klíma, J. (2006). *Zámořské objevy: Vasco da Gama a jeho svět*. Praha: Libri.
- Lacina, K. (1987). *Nejnovější dějiny Afriky*. Praha: Svoboda.
- Lamač, M. (1989). *Myšlenky moderních malířů: Od Cézanna po Dalího*. (4. přepracované vyd.) Praha: Odeon.
- Laude, J. (1973). *Umění černého světadílu*. Praha: Odeon.
- Lavin, M. (2001). Hannah Höch's from an ethnographic museum. In Sawelson-Gorse, N. *Women in Dada: essays on sex, gender, and identity*. (Paperback ed., pp. 330-352). Cambridge, Mass: MIT.
- Layton, R. (1991). *The anthropology of art*. (2nd ed.) United Kingdom: Cambridge University Press.
- Le Goff, J., Schmitt, J., & Alessio, F. (2008). *Encyklopedie středověku*. (Vyd. 2.) Praha: Vyšehrad.
- Lommel, A. (1972). *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha: Artia.
- Lottman, H. (2009). *Amedeo Modigliani: kníže Montparnassu*. Praha: Garamond.

- Malina, J. (2009). *Antropologický slovník, aneb, co by mohl o člověku vědět každý člověk: s přihlédnutím k dějinám literatury a umění*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
Retrieved from: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/antropol/web/slovník.html>
- Mikš, F. (2008). *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister.
- Miller, J. (2007). *Primitivní umění: podrobný obrazový průvodce*. V Praze: Sloart.
- Murray, D. (1904). *Museums: their history and their use*. London: Routledge/Thoemmes Press.
- Pijoan, J. (1991). *Dějiny umění. 10.* (Vyd. 3.) Praha: Odeon.
- Pijoan, J. (1991). *Dějiny umění. 9.* (Vyd. 3.) Praha: Odeon.
- Ruhrberg, K. (2004). *Umění 20. století: malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie*. Praha: Sloart.
- Sims, L., & Lam, W. (2002). *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*. Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Slavíková, Z. (1988). *Umění subsaharské Afriky: jako předmět uměleckého a badatelského zájmu*. Praha: Univerzita Karlova.
- Soukup, V. (2011). *Antropologie: teorie člověka a kultury*. Praha: Portál.
- Tylor, E. (1871). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. London: John Murray.
- Zhoř, I. (1967). *Hledání tvaru: Čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta.

Obrazová příloha

Figure 1. Terakotová nocká soška, 6. st. př. n. l. – 6. st. n. l.

zdroj: Marie-Lan Nguyen, en.wikipedia.org/wiki/File:Nok_sculpture_Louvre_70-1998-11-1.jpg



Figure 2. Měděná hlava z Ife, 12. – 14. století.

zdroj: Karin L. Wills, arttattler.com/archivekingdomife.html

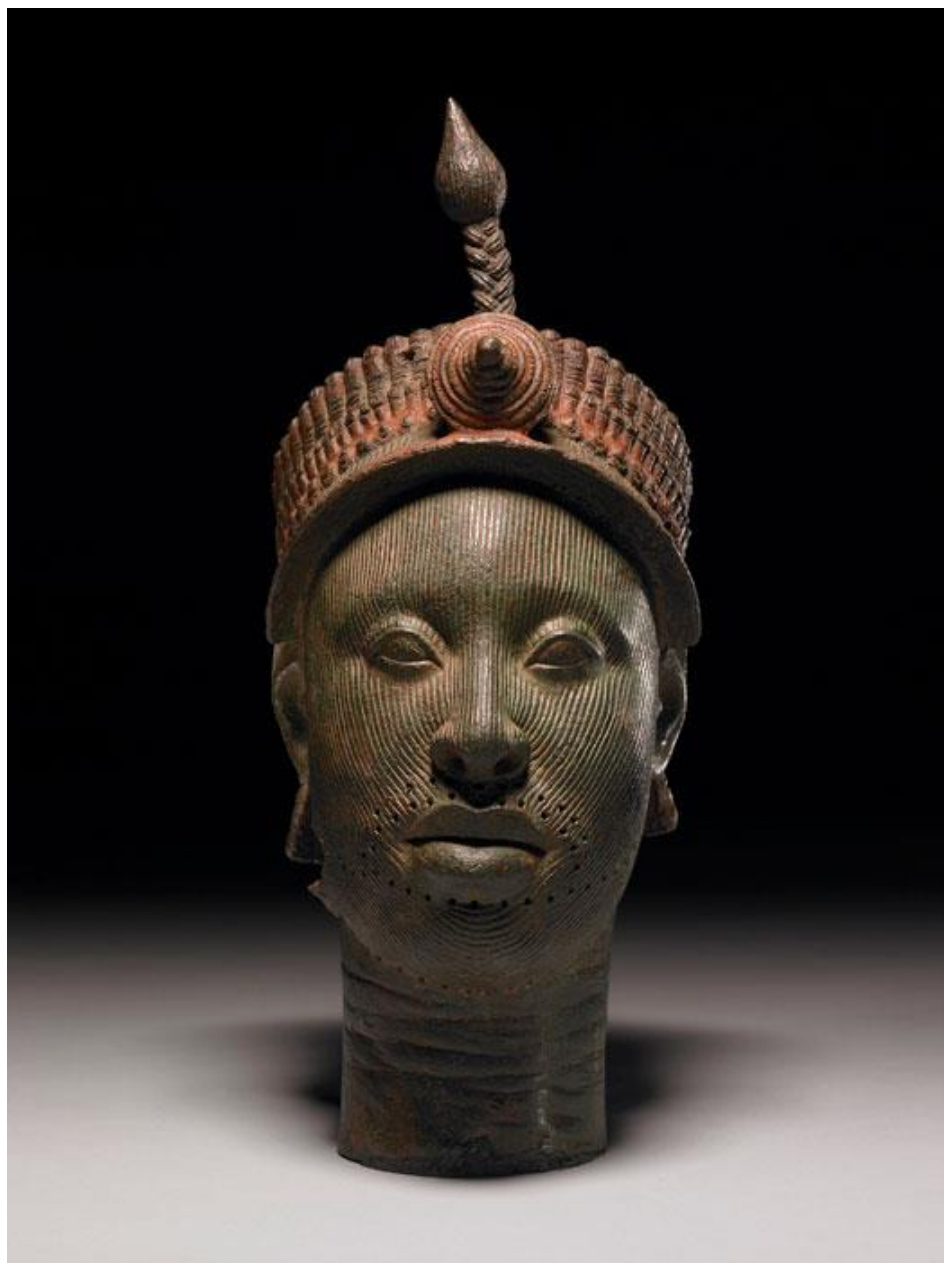


Figure 3. Beninské bronzové reliéfní desky, 16. století

zdroj: Warofdreams, en.wikipedia.org/wiki/File:Benin_Bronzes.jpg



Figure 4. Marie-Guillemine Benoist, Portrét černošky (1800)

zdroj: cs.wikipedia.org/wiki/Marie-Guillemine_Benoist



Figure 5. Paul Gauguin, Duch mrtvých bdí (1892)

(Foster, 2007, p. 67)



Figure 6. Pablo Picasso, Avignonské slečny (1907)

(Foster, 2007, p. 79)



Figure 7. Pablo Picasso, Tři ženy (1908)

(Foster, 2007, p. 83)



Figure 8. Henri Matisse, Modrý akt: Vzpomínka z Biskry (1907)

(Foster, 2007, p. 69)



Figure 9. Amedeo Modigliani, Jacques Lipchitz a jeho manželka (1917)

(Pijoan, 1991, p. 192)



Figure 10. Hannah Höch, Matka (1930)

(Lavin, 2001, p. 332)



Figure 11. Hannah Höch, Miláček (1926)

(Foster, 2007, p.15)

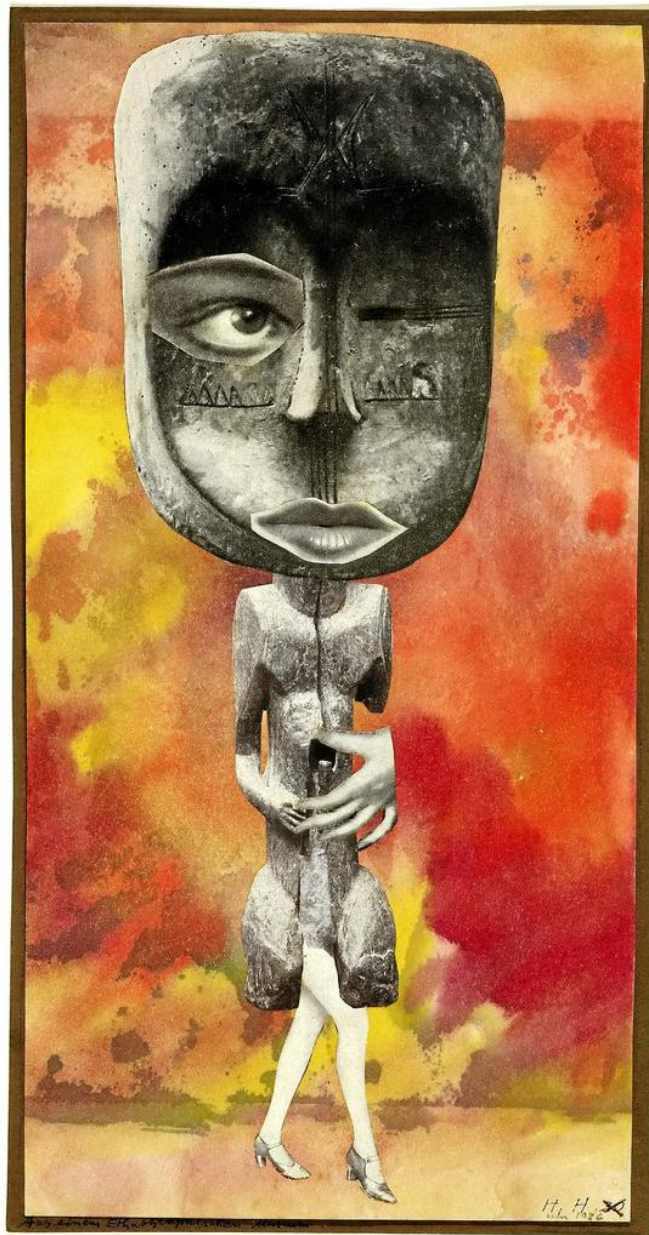


Figure 12. Man Ray, Noire et blanche (1926)

zdroj: www.theartworlddaily.com/wp-content/uploads/2013/01/Man-Ray.jpeg



Figure 13. Wifredo Lam, Džungle (1943)

(Pijoan, 1991, p. 53)

