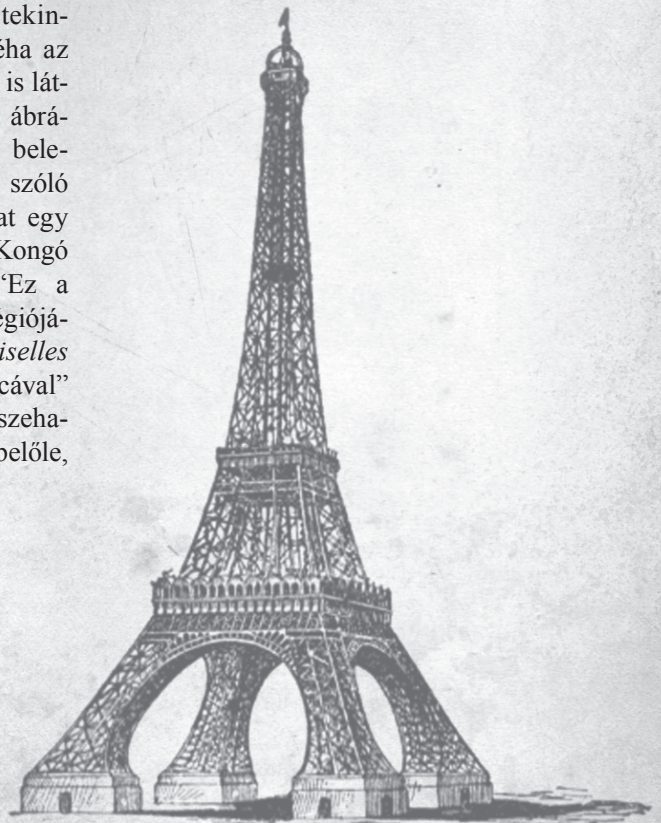


J. B. Donne

# Afrikai művészet és párizsi műtermek 1905-20

\*\*\* (Paul Guillaume, *Sculptures nègres*, 1917)

Már közhellyé vált a modern művészek történelmében – ámbár egy közhelyet túl gyakran tekintenek elfogadottnak, s ritkán teszik ki alapos vizsgálatnak –, hogy az első világháború előtt Picasso és a kubisták az afrikai művészet hatása alá kerültek. Fényképek gondos kiválogatásával meglepő vizuális összehasonlítások tehetők kubista festmények és afrikai szobrok között, tekintet nélkül arra a tényre, hogy néha az európai művészek talán soha nem is láthatták ilyen jellegű faragványok ábrázolását. Még Alfred H. Barr is beleesett ebbe a hibába Picassoról szóló mesterművében, melyben bemutat egy babangi maszkot Etumbiból, a Kongó Köztársaságból, s hozzáteszi: “Ez a maszk a Francia Kongó Itumba régiójából összehasonlítható a *Les Demoiselles d’Avignon* felső, jobb kéz felőli arcával” (Barr, 1946, 257). Talán jól összehasonlítható, de kevés a hasznunk belőle,



ISSN 1788-6422 pp. 127–134

© Publikon Kiadó, Pécs

Afrika Tanulmányok folyóirat

V. évf. 4. sz. (2011. december)



mivel a legcsekélyebb valószínűsége sincs, hogy Picasso valaha látott egy ilyen maszkot, ami valóban egyedülálló (Siroto, 1954, 149-50), amikor 1907-ben a *Les Femmes d'Alger*-t festette (1. ábra). Valójában ez a különleges darab csak 1930-ban került elő Afrikából (Fagg, 1970, 139)!

Hasonlóképpen a dogon szobrok kubista formáját használták fel, hogy hasonlóságokat mutassanak fel néhány európai festmény és az afrikai művészet között. Edward F. Fry kubistákról írt könyvében nemcsak babangi maszkokat mutat be, hanem egy szép dogon ülő figurát is (1966), bár a méltányosság kedvéért el kell mondani, hogy nem említ egyetlen példát sem a szövegben. Mindamellet a sugallat meg kell maradjon az olvasó fejében, hogy a dogon művészet és a kubizmus között kapcsolat áll fenn. A dogonok művészetének első



*Les Femmes d'Alger*. Forrás: pablo-ruiz-picasso.net

példáit (aztán úgy hivatkoznak rájuk, mint habbék) 1906-ban vitte Párizsba Louis Desplagnes főhadnagy, a Francia Szudánban tett 1903-6-ig tartó hivatalos expedíciójának eredményeként, s tartalma elsősorban három magtár ajtó, két rituális ételes edény, két faragott ajtózárral, és egy támla nélküli szék volt. Ezeket kétségtelenül kiállították a Musée d'Ethnographie du Trocadéroban (Desplagnes, 1907, 2), de arra nincs bizonyíték, hogy valaha látta volna bármely Párizsban élő művész abban az időben, és biztosan nem nyújtottak semmiféle művészi inspirációt sem. A dogon figurák úgy tűnik, először a húszas években bukkantak fel Párizsban, de egészen 1935-ig Kjersmeiernek (1935-8, 1, 19) csupán hét ilyen darab létezéséről





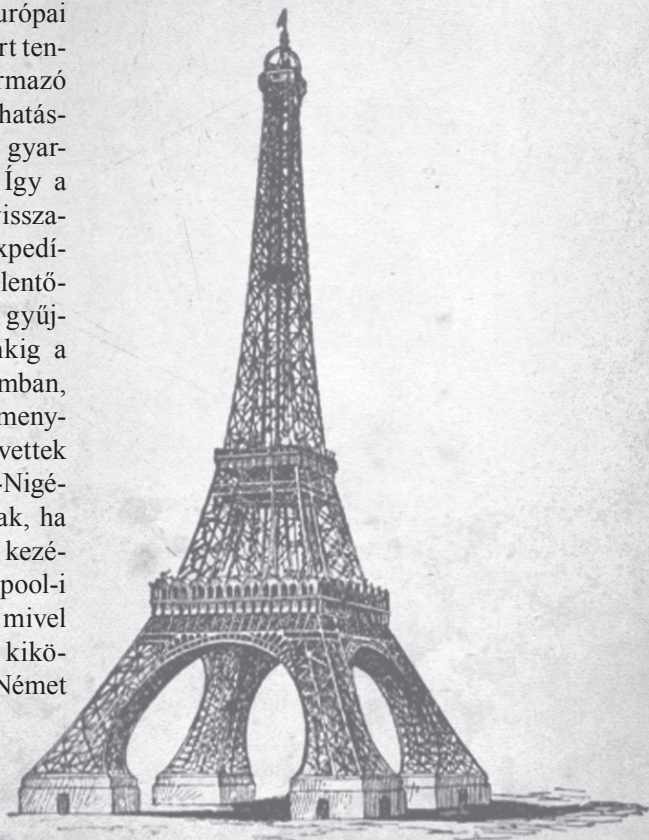
volt tudomása Afrikán kívül. Szinte az összes ma általunk ismert nagy mennyiségű dognon szobor csak a második világháború után került elő Afrikából.

Nyilvánvalóan abszurd az afrikai művészet hatását tárgyalni a kubistákra azon darabok vagy stílusok alapján, melyeket az időszak művészei nem ismertek, és nem is ismerhettek. Jelen írás célja bevezető vizsgálódást végezni az afrikai művészeti stílusokról, amelyeket láthattak 1905 és 1920 között Párizsban, és ahol lehetséges, azonosítani a tényleges darabokat, amelyekről a kor művészei tudomást szereztek.

Az európai hatalmak „Afrikáért folyó küzdelmének” egyik eredménye a múlt század végére, hogy roppant mód megnőtt az Európába belépő „etnográfiai példányok” mennyisége, és elkezdtek feltűnni a gyűjtők piacain is. Természetesen elegendő volt minden európai országnak nagyobb befolyásra szert tennie Afrika azon térségeiből származó tárgyak felett, melyek elfogadott hatáskörükbe tartoztak, s melyek a gyarmatosítás folyamata alatt álltak. Így a zsákmány fő része Beninből visszahozva az 1897-es brit büntető expedíció által, az országban maradt (jelentősen képviselve a British Museum gyűjteményeiben, és egészen napjainkig a Pitt-Rivers múzeumban, Farnhamban, Dorsetben), bár egy tekintélyes mennyiséget a német múzeumok vettek meg az angol kereskedőktől. Dél-Nigéria más részeiről származó tárgyak, ha nem maradtak brit magángyűjtők kezében, a British Museum és a liverpool-i Public Museum felé tartottak, mivel ez volt a hajós kereskedelem fő kikötője Brit Nyugat-Afrika felé. Német

Kamerun szobrai nagy mennyiségekben kerültek németországi gyűjteményekbe. A Musée du Congo (ma Musée Royal de l'Afrigue Centrale, Tervuren) a kongói művészet hatalmas gyűjteményére alapult, de mivel Kongó Független Állama sok nem belgát alkalmazott, akik maguk is gyűjtöttek „különlegességeket”, a Kongóból származó tárgyak még ez idő tájt is szélesebb körben szét voltak szórva Európa szerte, mint valószínűleg a Nyugat- vagy Közép-Afrika bármely más régiójából származó tárgyak.

Hasonlóképpen messze a legfőbb forrása az afrikai tárgyaknak a francia gyűjteményekben Francia Nyugat-Afrika és Francia Egyenlítői Afrika, különösen az Elefántcsontpart és Gabon. De mint a többi európai hatalom







Femme nue

Forrás: pablo-ruiz-picasso.net



gyarmatain, a „megszállás és megbékéltetés” politikájának megvalósítása éveket, sőt évtizedeket vett igénybe (Afigbo, 1974), és különösen az Elefántcsontparton, az 1920-as évekig nem sikerült néhány törzs leigázása. Következésképpen az ebben az időben a francia gyarmatokról visszahozott faragványok nagyrészt a partmenti térségek stílusaira korlátozódtak. Ezt tisztán mutatja többek között egy, a Guillaume Apollinaire-nek halála idején, 1918-ban még megőrzött gyűjteménye darabjainak elemzésén, továbbá más párizsi gyűjtemények darabjain alapuló, három kötetes mű, melyet 1920 előtt jelentettek meg a primitív művészetről. Ezek közül egyet, *Iskusztvo*

*Negrov*, a lett szobrász és művészettörténész, Valdemar Matvej (aki oroszul írt, Vladimir Ivanovich Markov néven, és aki 1914-ben halt meg) írását 1919-ig nem publikálták. Mindazonáltal az illusztrációkat ehhez a könyvhöz mind az utolsó Nyugat-Európában tett 1913-as múzeumi körútján szerezte be (ld. az életrajzi feljegyzéseit barátjának, V. D. Bubnovának Markovról, 1919, 3-7). Ezek mutatják, mit láthatunk volna a Musée du Trocadéro-ban



(együtt egy párizsi Brummer kollekcióból származó példával) ez idő tájt.

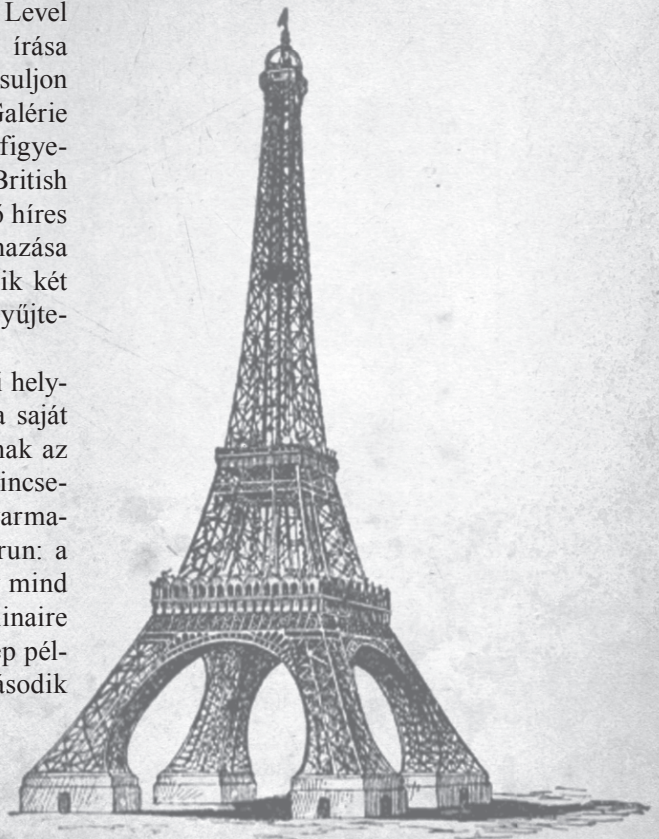
Paul Guillaume, aki az afrikai művészet kereskedőjévé vált szinte a véletlen folytán (Laude, 1968, 117), és akinek az első kiállítást kellett szerveznie 1919-ben Párizsban az afrikai művészetről, megjelentette *Sculptures nègres* c. írását 1917-ben, Apollinaire bevezetőjével, ami korábban megjelent a *Mercur de France*-ban (Apollinaire, 1955, 234-7, 312; 1960, 483-4). Bár ez a könyv korlátozott kiadásban jelent meg, hatvanhárom példányban, tehát csekély forgalmának kellett lennie, jelentősége azon a tényen nyugszik, hogy reprodukálja többek közt Matisse, Picasso, Vlaminck és Vollard gyűjteményeinek darabjait – azokat a darabokat tehát, amelyek ismertek lehettek a kor sok művésze számára.

Henri Clouzot és André Level *L'Art nègre et l'art océanien* c. írása 1919-ben lát napvilágot, hogy társuljon Paul Guillaume kiállításához a Galérie Devambez-ban. A XXIII. tányér figyelemreméltó kivételével, ami a British Múzeumban lévő benini hercegnő híres fejét ábrázolja, a tárgyak származása szoros összeillést mutatott a másik két könyv tárgyaival, és Apollinaire gyűjteményének darabjaival.

A gyarmati hatalmak politikai helyzetére és a francia fennhatóságra saját gyarmatai felett tisztán reflektálnak az időszak párizsi gyűjteményei. Nincsenek tárgyak a brit és német gyarmatokról, ilyenek Nigéria és Kamerun: a joruba darabok szint biztos, hogy mind Dahomey-ból voltak, mint Apollinaire híres *Oiseau du Bénin*-je, egy szép példája a tizenkilencedik század második

felének fon rézmunkáinak. Annak ellenére, amit Laude mond (1968, 120), ez érvekkel támasztja alá, hogy más gyarmatokról származó tárgyak, Belga Kongó kivételével a már említett okokból kifolyólag, nem voltak elérhetőek a francia piacon.

Továbbá a francia fennhatóság terjedelmének vonalában ekkor a törzsek többsége a parti lakott területeken vagy a közeli hátszágban képviseltette magát, inkább, mint az ország mélyen fekvő belső részein – pl. a bagák, danok, ngere-wobék, agnik, baulék, fonok, dahomey-i jorubák, és kongók. A kivétel Gabon, aminek belső része hozzáférhetővé vált Savorgan de Brazza, a francia kormány képviselő-





jének jóvoltából korán, még az 1870-es években.

A legnagyobb számban képviselt tárgyak a dan és ngere-wobé maszkok délnyugat Elefántcsontpartról, az agni és baule szobrocskák délkeletről, a fang fehérarcú maszkok, és a kuta vörösrézrel bevont *m'bulu* temetési figurák Gabonból voltak. Említésre méltóan hiányoznak – az afrikai művészetről szóló jelen értékelésünk köréből – a dogonok munkái; a bambaraké és senufoké (két vagy három figurával képviseltetve magukat az anyagban, s nincsen köztük maszk); a bobóké, mossiké és korumbáké; Sierra Leona mendiéi; baule és guro maszkok; az azandék munkái; Nigéria teljes művészete; és Kamerun füves területeinek szobrai. Találhatók még Kongó térségéből tárgyak, mint a kuba csészék, de nem híres vagy szép faragványalakok, vagy maszkok.

Annak ismeretében, milyen afrikai művészeti stílusokat láthattak és milyeneket nem, Párizsban az 1905 és 1920 közötti időszakban, néhány esetben lehetséges egy konkrét stílust, sőt konkrét darabot kapcsolni egy festményhez vagy szoborhoz, amit ebben az időben készítettek. Ez a nyilvánvaló helyzet áll fenn Picassónál, nemcsak az afrikai

művészet ismert hatásainak okán munkáin, hanem Zervos katalógusának sok kötete miatt is.

Ebből a szempontból az egyik legfontosabb festménye 1907-ből a *Femme nue* (Zervos, 1932, No. 35), néha még mint *La Danseuse africaine*-t (2. ábra) ismerik. Mint sokáig kimutatták (Barr, 1936, 30; Goldwater, 1967, 150) ez egy kuta, *m'bulu* néven ismert, temetési figurából származik, azokból a példányokból, amelyek a tizenkilencedik század végén kerültek Európába, és amelyeket valóban bemutattak a *La Tour du Monde*-ban – egy magazin, mely gyakran értekezett művészekkel illusztrációk ügyében – már 1887-ben (De Brazza, 1887, 50). A *m'bulu* áll egy nyitott rombusz formájú fa felszerelésből, fölötte rövid nyak, egy lapos ovális arc szárnyakkal, mint egy szárnyas oltárkép, és egy félholt alakú fejdísz, az egész lemezekbe, vagy lemezek és szalagok vörösréz kombinációjába zárt. Picasso hozzáilleszt egy nem afrikai szellemű dinamizmust táncosához, és a *m'bulu* szárnyai és fejdísz adták neki az ötletet, hogy felemelje a karokat, és a fej mögé helyezze a kezeket – egy póz, mely, ahogy látni fogjuk egy pillanaton belül, fontos lett más munkáiban is.

De ami mellett, úgy tűnik, elmentünk anélkül, hogy felismertük volna, az a *nez en quart de brie*, jellemzője a korszaknak, melyben vonalak sorozata fut ferdén le az orr egyik oldalán – mint a két jobb kéz felőli fejen a *Les Demoiselles d'Avignon* c. képen is (Zervos, 1932, No. 18) – a Mindassa térségnek tulajdonított sajátos *m'bulu* stíusból származhat (Chaffin, 1973, No. 24, 27, 28), amiben az alkalma-



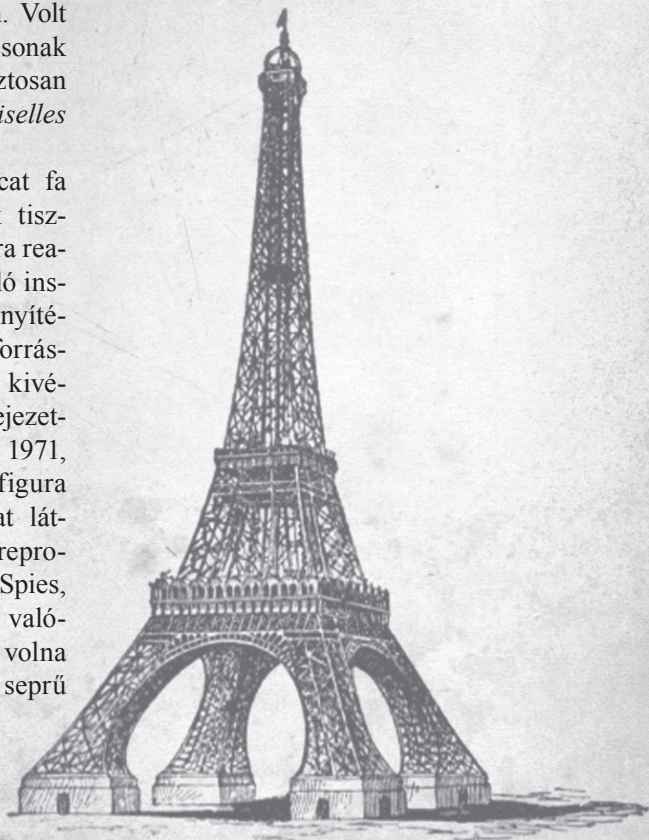


zott vörösréz csíkok futnak le ferdén az orrból vagy a szemekből. E típus példányairól tudni lehet, hogy ott voltak André Lhote (Bolz, 1966, XLIIa) és André Level (Clouzet és Level, 1919, XXV) gyűjteményeiben, és még ha ezek egyike sem volt azok között ténylegesen, amiket Picasso látott a *Femme nue* 1907-es festése idején, nincs indok arra, miért pont a *m'bulu*, ami olyan hasonlatos volt hozzá, ne lett volna ott a Mindassa típusból.

Érdekes megjegyezni, hogy ezek a barázdák az arcon feltűnnek egy 1907-es rajzon (Zervos, 1932, No. 962), ami maga úgy néz ki, egy fang fehérarcú maszkon alapul, speciálisan azon, amit Vlaminck adott el Derainnek, aki aztán megmutatta Picassonak (Laude, 1968, 104-5; Goldwater, 1966, 87). Azonban történetileg fontos, hogy ezt a maszkot bemutathatták, esztétikailag érdektelen. Volt néhány jobb is körülötte (Picassonak magának is volt egy), és ez biztosan nem játszott szerepet a *Les Demoiselles d'Avignon* kompozíciójában.

1907-ben Picasso egy fél tucat fa faragványt is készített, amelyek tisztán az afrikai és óceániai szobrokra reagáltak, és „bár tisztán primitivizáló inspirációk alatt áll, nem nyújt bizonyítékot egy specifikus stilisztikai forrásról” (Goldwater, 1967, 145). Egy kivétel mégis van ez alól – egy befejezetlen faragvány festett fából (Spies, 1971, No. 19). Erről Spies azt írja: „ez a figura leginkább a tahitii *tiki* figurákat látszik előhívni, melyeket Gauguin reprodukált festményein és szobrain” (Spies, 1971, 23). Az valójában egészen valószínűtlen, hogy Picasso látott volna egy tahitii *tikit* (volt egy repülő seprű

egy *tikivel* a fogórészén a Musée du Trocadéro-ban 1908-ban), bár már birtokában volt egy markéz figura (Leiris, 1953, 339). De fontos, hogy a tahitii és a markéz, és valójában közel az összes polinéziai faragványalak keze a hasán nyugszik, viszont a Picasso darab szokatlan pózban mutatja kezeket, a fejhez emelve, mintha támasztának valamit. Már megjegyeztük, hogy Picasso fejhez emelt kezeket festett a *Femme nue* c. képén 1907-ben; és ugyanazt a pózt a *Les Demoiselles* központi alakján és néhány rajzon (Zervos, 1932, No. 189, 190, 250, 251, 260), az egyik egy előzetes vázlatnak tűnik a fafaragványhoz (uo. 275). 1920 előtt számos széket, tálcát, dobot, vagy dobozt támasztó állóról készült fafaragvány tűnt fel magán és múzeumi gyűjteményekben; legke-





vesebb egy a Musée du Trocadéro-ban is volt. Ezeket néhány esetben egy nem létező elefántcsontparti törzsnek tulajdonították, az alangouáknak, de most már tudjuk, hogy az ebriéktől származtak, az Abidjanhoz közeli lagúna mögül. A mindeddig legkorábban talált ábrázolás azonban, ami egy ilyen darabra utal a párizsi gyűjteményekben, 1925-ös (Clouzet és Level, XIa). De minthogy az Elefántcsontpartról származó munkák túlsúlyban vannak a más területekről származóak felett, csak néhány ilyen darabot lehetett látni. Picasso alakjának póza még annyira szokatlan Afrikában, mint zárt szobor, hogy a legvalószínűbbnek az látszik, hogy véletlenül találkozott egy ebrié darabbal.

A direkt afrikai művészeti hatásról Picasso-n a legmegbízhatóbb beszámoló a szemgödröket képviselő kiugró hengerek használatára vonatkozik, amiket változatos nevekkkel illetett az évek alatt D. H. Kahnweiler. Ezt a fogalmat bizonyos délnyugat Elefántcsontpartról való maszkok inspirálták, melyek ma kiugró szemeikről híresek, vagy üreges hengereik és félgömb alakú kinövéseik formáiról horizontálisan. Az egyik változatban (Kahnweiler, 1948) a szöveget egy illusztráció kíséri egy ritka grebo maszkról Sassandrából, amit

1900-ban adományoztak a Musée du Trocadéronak (Guy Le Moal, 1971), és ugyanez a fotó szerepel Michel Leiris beszámolójában (Leiris és Delange, 1968, 13). Leiris szerint a Picasso tulajdonában lévő maszk Sassandra régiójából jött, ami tényleg grebová teszi, s nem wobé maszkká.

Világosan levonható itt néhány következtetés. A grebo maszkok viszonylag ritkák, bár a század első felében kerültek elő az Elefántcsontpartról; sok ngeré-wobé maszknak is hengeres szeme van, és messze egyszerűbbek. De Kahnweiler első, 1914-15-ben írt, beszámolója (1958, 9) tartalmaz egy, a grebo maszkra vonatkozóan tűnő leírást:

Azonban a grebo maszk haja tollakból áll. A szakáll az, ami raffiából készül. Azt lehetetlen tudni, mi volt kiállítva, nem is beszélve arról, mi keltette fel Picasso figyelmét, mikor először látogatót a Musée du Trocadéroba 1907-ben, de legalább a birtokában volt egy ngeré-wobé maszk. Montrouge-i ebédlőjének falán lógva tűnik fel, egy 1917-ben feltett ceruzarajzon (Zervos, 1932-3, No. 106), és a jobb szeme kiugrik, mint egy teleszkóp.

\*\*\*

Fordította: Korbai Hajnal.

A cikk a [www.antroport.hu](http://www.antroport.hu) antropológiai internetes portálon megjelent szöveg szerkesztett újraközlése

