

Agnieszka Kuczyńska
Instytut Kulturoznawstwa
Zakład Porównawczej Historii Sztuki
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

**Afryka surrealistów.
Problem (nie)obecności afrykańskich
obiektów w kolekcji André Bretona**

André Breton przez ponad 40 lat mieszkał w tym samym domu: 42, rue Fontaine, w IX dzielnicy Paryża. 1 stycznia 1922 r., wkrótce po ślubie z pierwszą żoną Simone Kahn, wprowadził się do apartamentu na najwyższym piętrze, a potem, w roku 1949, po przyjeździe córki, przeniósł się do większego mieszkania piętro niżej, gdzie mieszkał aż do swojej śmierci w roku 1966¹. Agnès de la Beaumelle nazywa to miejsce „placem budowy” i prawdziwą „fabryką” surrealizmu. Powstała tam kolekcja, w której sąsiadowały ze sobą setki przedmiotów: geologiczne okazy, rzeźby z Oceanii, prace przyjaciół i znajomych (np. Picabii, Miró, Tanguy, Duchampa, Paalena, Toyen, Degottexa, Giacomettiego), fotografie (np. zdjęcie przedstawiające Alfreda Jarry podczas lekcji fechtunku), indiańskie lalki kachina, egipskie amulety, zasuszone kolibry; przedmioty zachowujące pamięć po jego przyjaźniach, fascynacjach, podróżach, ale jednocześnie znakomite archiwum surrealistycznego ruchu.

Bardzo istotną część kolekcji stanowiła „sztuka prymitywna”. Ponieważ kolekcja zmieniała się tak długo, jak długo żył jej twórca (Breton stale coś kupował, sprzedawał, wymieniał), bardzo trudno dokładnie ustalić, ile przedmiotów i jakiego rodzaju znajdowało się w danym momencie w jego zbiorach. Właściwie, jeśli chodzi o obiekty „prymitywne”, są dwa momenty, kiedy można przynajmniej określić proporcje pomiędzy poszczególnymi kategoriami przedmiotów. W lipcu 1931 r. ze względu na kłopoty finansowe Breton i Paul Éluard zdecydowali się na wyprzedaż części swoich kolekcji „sztuki prymitywnej”. Katalog aukcji, która odbyła się w paryskim Hôtel Drouot, wymienia łącznie przedmioty obu sprzedających podzielone na poszczególne kategorie, trudno więc określić kto był właścicielem konkretnego z nich. Jednak mimo tych zastrzeżeń doskonale widać, że przytłaczającą większość wystawionych przedmiotów stanowiły obiekty z Oceanii i obu Ameryk, obiektów z Afryki było kilkakrotnie mniej.

¹ K. Fijalkowski, *Un salon au fond d'un lac. The Domestic Spaces of Surrealism*, [w:] T. Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, London 2005, s. 15.

Z 320 przedmiotów w katalogu aukcji *Collection André Breton et Paul Éluard. Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie* pozycje nr 1–30 pochodziły z Afryki, nr 31–165 z Oceanii, nr 166–180 z Malezji, nr 181–305 z obydwu Ameryk, pozostałe sklasyfikowano jako „różne” (Cejlon, Indie, Francja)². Po raz drugi możemy ocenić, ile miejsca zajmowała sztuka afrykańska w zbiorach Bretona, dzięki katalogowi kolejnej aukcji³. W roku 2003 utrzymywana przez 35 lat od jego śmierci w niezmienionym stanie kolekcja została wystawiona na sprzedaż, a jej część, w ramach rozliczenia podatkowego, przekazana państwu i jako *Mur de l'Atelier d'André Breton* znalazła się w Centre Pompidou⁴. W ośmiotomowym katalogu aukcji rzeźb afrykańskich jest zaledwie kilka. W Centre Pompidou w części zbiorów Bretona zatytułowanych *Arts primitifs* pozycji sklasyfikowanych pod nazwą *Afrique* jest 12, ale są to w większości egipskie amulety. Z „Czarnej Afryki” pochodzą tylko cztery rzeźby, m.in. figura przodka Bambara i trondygnitarza Bamoum⁵. Można stwierdzić, że w latach dwudziestych kolekcja „sztuki prymitywnej” Bretona zawierała grupę rzeźb afrykańskich, natomiast po roku 1931 były to już tylko pojedyncze sztuki⁶.

„Świat w czasach surrealistów” – pod takim tytułem wydawane w Belgii surrealistyczne pismo „Variétés” (kwiecień 1929) opublikowało mapę świata. Bez regularnych, geometrycznych podziałów siatki Mercatora, z wijącym się w bardzo swobodny sposób równikiem, została zorganizowana wokół centralnie ulokowanego Pacyfiku i jego wysp spychając tym samym Europę na najdalsze krańce Ziemi. Kraje Europy Zachodniej skurczyły się, natomiast Rosja i Chiny osiągnęły ogromne rozmiary. Z Ameryki Północnej niemal zupełnie zniknęły Stany Zjednoczone – została tylko Alaska, która za to znacznie się powiększyła.

² L. Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, London–New York 2003, s. 96.

³ *André Breton: 42, rue Fontaine* [katalog aukcji], CalmelsCohen, Paris 2003.

⁴ A. de la Beaumelle, *Le Grand Atelier*, [w:] A. de la Beaumelle (red.), *André Breton: La Beauté convulsive*, Paris 1991, s. 48–63.

⁵ <http://www.andrebretton.fr/category/424>.

⁶ D. Berthet, *André Breton et la magie des choses*, [w:] D. Berthet (red.), *Art et Appropriation. Colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, Pointe-à-Pitre 1996, Guadeloupe-Guyane 1997*, s. 72.

Nieproporcjonalnie duży jest Meksyk. Kontynenty południowej półkuli uległy miniaturyzacji. Linijką można zmierzyć, ile uwagi danej części świata poświęcają surrealiści. Można na własne oczy zobaczyć, jakie są ich polityczne sympatie i związane z odpowiednimi regionami świata estetyczne upodobania. Afryka na tej mapie jest niewiele większa od Wyspy Wielkanocnej.

Taki układ to w znacznym stopniu konsekwencja niechęci surrealistów do tradycji klasycznej. Breton uważał ją za „ostatni bastion złej woli, starczego zdziecinienia i tchórzostwa”⁷. Niechęć do niej utrwalona została nie tylko w pisanych przez niego tekstach, ale także w anegdotach opowydanych przez przyjaciół. Claude Roy wspomina, jak pewnego razu żona pisarza, Elisa wybrała się do Włoch, podczas kiedy on sam został w Paryżu. Zdziwionym przyjacielom wyjaśnił: „Czy wyjeżdżaliście jako turyści do Niemiec podczas okupacji? [...] Od dwóch tysięcy lat znajdujemy się pod okupacją Greków i Rzymian, i moja noga nigdy tam nie postanie”⁸. Funkcję impulsu regenerującego „starczego zdziecinienie” Europy, w zgodzie z „duchem czasu”, surrealiści przypisali kulturze pozaeuropejskiej⁹. Zwraca uwagę fakt, że nie wszystkie z tych kultur

⁷ A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Point du jour, Paris 1970, s. 27.

⁸ C. Roy, *Un profil d'André Breton*, [w:] M.-C. Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Paris 1996, s. 47.

⁹ Problem „prymitywizmu” po wystawie „*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and Modern* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1984 r., był przedmiotem ożywionej dyskusji, której efektem był szereg publikacji, m.in.: H. Foster, *The Primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks*, [w:] H. Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington 1985; J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, [w:] J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass.–London 1988; T. McEvilley, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, New York 1992. W Polsce na temat prymitywizmu pisali m.in.: H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, osławianie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012; A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011. Chociaż w kontekście epoki surrealiści zaangażowani w działania o charakterze antykolonialnym należą do najbardziej radykalnych w tej dziedzinie, jednocześnie z dzisiejszego punktu widzenia widać wyraźnie, że sposób, w jaki myśleli ob-

traktowali z takim samym zainteresowaniem. Widać to także na organizowanych przez nich wystawach.

Tableaux de Man Ray et objets des Îles (1926), wystawa która rozpoczynała działalność prowadzonej przez André Bretona galerii – obok prac surrealistycznych wystawiono 60 obiektów sztuki „prymitywnej” – wszystkie pochodziły z Oceanii. W roku 1927 w tej samej galerii odbyła się wystawa *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, na której obrazy Tanguy sąsiadowały z lalkami Indian Pueblo. Podczas *Exposition surréaliste d'objets* w galerii Charlesa Rattona (1936) zebrano przedmioty należące do bardzo różnych kategorii. Wśród *objets primitifs* znajdowały się przedmioty z Oceanii i Ameryki. Z Afryki nie było ani jednego obiektu. Podobnie było na wystawie towarzyszącej otwarciu galerii Gradiva przy rue de Seine. Breton połączył wtedy rzeźby z Oceanii z dziełami m.in. Arpa, Bellmera, De Chirico, Dalego, Duchampa, Ernsta, Giacomettiego, Picasa. Sztuce meksykańskiej (1939, galeria Renou et Colle) i sztuce Oceanii (1948, galeria Andrée Olive) poświęcił osobne ekspozycje. W przypadku wszystkich tych wystaw sztuka „prymitywna” odgrywała bardzo ważną rolę, a jednocześnie na żadnej z nich nie pojawiły się afrykańskie obiekty. Nie była to zasada absolutna – rzeźby z Afryki pokazano np. na wystawie antykolonialnej w roku 1931, jednak należy tę sytuację traktować raczej jako wyjątek od reguły.

Nie znaczy to, że problemy związane Afryką były zupełnie nieobecne w kręgu surrealizmu. Ambicje polityczne kierunku, który z założenia miał „przekształcać świat, zmieniać życie” sprawiły, że zaangażowani w działania antykolonialne surrealiści reagowali na zdarzenia w obrębie francuskiego imperium kolonialnego, do którego należały także kraje afrykańskie¹⁰. Niechć

ciążony jest cechami prymitywizmu. Często sytuacja ta wydaje się paradoksalna – Denis Hollier pisze o surrealistycznym „prymitywizmie à rebours”. D. Hollier, *Surrealism and Its Discontents*, „Papers of Surrealism” 2007, No 7, s. 1–16. Na temat surrealistycznego „prymitywizmu” zob.: L. Tythacott, *Surrealism...*; J. Kelly, *Art, Ethnography and the Life of Objects*. Paris. c. 1925–35, Manchester 2012.

¹⁰ Zob. S. Leclercq, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919–1962)*, Paris 2010; A. Stansell, *Surrealist Racial Politics at the Borders of „Reason”: Whiteness, Primitivism and Négritude*, [w:] R. Spiteri, D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Chicago 2003, s. 114–121.

surrealistów dotyczyła z pewnością nie Afryki i jej problemów, tylko artefaktów pochodzących z tego kontynentu.

Szczególnym przypadkiem jest pismo „Documents”, usytuowane w opozycji do ortodoksyjnego nurtu surrealizmu, jednak związane z nim genetycznie. Na jego kształt zasadniczy wpływ mieli m.in. Carl Einstein – autor jednej z pierwszych książek na temat sztuki afrykańskiej¹¹, uznany specjalista w tej dziedzinie, i Michel Leiris – zaczynający w tym czasie karierę naukową antropolog – afrykanista, uczestnik wyprawy Dakar–Dżibuti, stąd tematy związane z Afryką odgrywały tam dużą rolę.

Afryka w jakiś sposób była też początkiem zainteresowań „sztuką prymitywną” i kolekcjonowaniem dla Bretona. Miał dwadzieścia lat, kiedy poznał Guillaume’a Apollinaire’a. Bywał w jego mieszkaniu przy bulwarze Saint-Germain i wydaje się, że było to jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla jego kolekcji. Oprócz obrazów kubistów i fowistów, europejskiej sztuki ludowej, ceramiki Indian Pueblo, były tam także „fetysze z Afryki i Oceanii”. Rzeźb afrykańskich było 21, w tym niezwykle sugestywny, pokryty wbitymi gwoździami fetysz *nkisi nkondi* z Konga¹². Jednak kiedy Breton kupował swój pierwszy „fetysz” – jeszcze jako uczeń gimnazjum – wybrał rzeźbę z Wyspy Wielkanocnej¹³.

Surrealizm powstawał w czasie, kiedy moda na sztukę afrykańską przeżywała swoje apogeum¹⁴, w czasie, kiedy z awangardowego narzędzia kwestionowania mieszczańskich gustów zmieniała się w elegancki element wystroju wnętrz. Triumfy święciła wtedy Josephine Baker i jazzbandy. Coraz lepiej prosperowali marszandzi zajmujący się *art nègre*, tacy jak Charles Ratton czy

¹¹ C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.

¹² P. Cordez, *Entre histoire de l’art et anthropologie: objets et musées*, [w:] *Histoire de l’art et anthropologie*, Paris 2009.

¹³ A. de la Beaumelle, *Le Grand Atelier...*, s. 48–63.

¹⁴ A. Pawłowska, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską przez świat zachodni na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] S. Szafranski, M. Kądziela, M. Tobota, M. Ząbek (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Szczecin 2014, s. 60.

Paul Guillaume. Dla awangardowych artystów sztuka afrykańska straciła swoją atrakcyjność. André Mason wspominał: „Dla mnie, tak jak dla wielu towarzyszy mojej młodości, czarna sztuka nie miała już niczego do zaoferowania. Konfrontacja z nią była istotnym szokiem dla moich rodziców, my mieliśmy dla niej jedynie zrozumienie i należny szacunek”¹⁵. Fascynacja Oceanią pojawiła się pierwotnie jako opozycja wobec popularnej *art nègre*. Ich zainteresowania antropologiczne i antyestetyczne nastawienie sprawiło, że surrealiści jako pierwsi z artystów zaczęli wyraźnie dostrzegać różnice pomiędzy „maskami i fetyszami” pochodzącymi z różnych rejonów świata.

Często pisze się też o tym, że powodem niechęci surrealistów do sztuki afrykańskiej był jej zbyt realizm. José Pierre mówi o tym, że podziwiali szczególnie sztukę Oceanii i sztukę amerykańskich Indian na niekorzyść Afryki, „ocenianej jako zbyt otwarcie *realistyczna*”¹⁶. Saran Alexandrian pisał: „surrealizm po prostu przyjął za zasadę, że sztuka afrykańska, opierająca się na kryteriach realistycznych, ma mniejszą zdolność regenerowania plastyki zachodniej, niż sztuka Oceanii, ufundowana na poetyckiej interpretacji świata”¹⁷. „W przeciwieństwie do naturalizmu rzeźby afrykańskiej, dziwaczne formy i różnorodne dekoracje przedmiotów z Oceanii łatwiej mogły zostać użyte do przekraczania europejskiego, mieszczańskiego gustu”¹⁸. Jednak z czasem sztuka Oceanii stała się także jednym z elementów ważnych dla budowania surrealistycznej teorii.

W roku 1948 Breton pisząc wstęp do katalogu wystawy sztuki Oceanii¹⁹ opisał ją jako przedmiot fascynacji surrealistów, jednocześnie wskazując na przyczyny niechęci do rzeźby afrykańskiej. „Bracia, dla których piękne wszystko,

¹⁵ J. Chénieux-Gendron, *Surrealism*, New York 1990, s. 18.

¹⁶ J. Pierre, *L'oeil existe à l'état sauvages*, [w:] M.-C. Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1996, s. 93–101.

¹⁷ S. Alexandrian, *L'art surréaliste*, Paris 1969.

¹⁸ L. Tythacott, *Surrealism...*, s. 147.

¹⁹ A. Breton, *André, Océanie*, [w:] André Breton, *La Clé des champs*, Paris 1953, s. 177–181.

co jest w dali!”²⁰ – motto z Baudelaire’a określa temat i atmosferę eseju. Zaczyna od przedstawienia sytuacji, kiedy kolekcjonerzy nie byli zainteresowani miejscem pochodzenia, ani pierwotną funkcją przedmiotów określanych jako *sauvages*. Szukając początku świadomych rozróżnień i wyborów przypomina fragment wiersza Apollinaire’a *Strefa* z tomiku *Alkohole* (1913):

„...do domu wracasz pieszo
spać między fetyszami Oceanii i Gwinei”²¹.

Akcent przesunięty tu został na Oceanię potraktowaną jako całość kosztem Afryki – twierdzi Breton. Gwinea – jedyna część Afryki, która została interesująca – jest miejscem skąd pochodzą rzeźby wykazujące podobieństwo do rzeźb Oceanii. Od tej chwili „opozycja między sztuką afrykańską i sztuką Oceanii pogłębia się” i „w kręgach zainteresowanych trwa walka, której stawką jest ustalenie wyższości jednej z nich nad drugą”²². Jako przykład przytacza dwa fragmenty niedawno opublikowanych tekstów. Pierwszy z nich przyznaje wprawdzie maskom z Oceanii pewne zalety, jednocześnie jednak zaznacza, że chociaż „wznoszą się czasami na poziom, który osiągają czarni artyści przekształcając abstrakcyjne elementy plastyczne, to jednak częściej nie osiągają tego poziomu”. Autor drugiego fragmentu pisze, że za wartościowe uważa właśnie fetysze z Oceanii, które choć są bezforemne (*informes*), antyplastyczne (*antiplastiques*), jednak mają ogromny potencjał i skuteczność właśnie dzięki temu, że są tak nieuchwytnie formalnie (*insaisissable formel*). Breton bardzo mocno opowiada się w tym sporze po stronie sztuki Oceanii. Istotą tej dyskusji jest, jego zdaniem, sprawa o fundamentalnym znaczeniu: zapewnienie przewagi jednemu z dwóch sposobów postrzegania świata. Pierwszy odpowiada realistycznej wizji (i sztuce afrykańskiej), drugi poetyckiemu (surrealistycznemu) widzeniu rzeczywistości (i sztuce Oceanii). Po jednej

²⁰ *Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin!* fragm. wiersza Charles’a Baudelaire’a *Podróż*.

²¹ Jest to fragment wiersza *Strefa* z tomiku *Alkohole*: „...tu veux aller chez toi à pied / Dormir parmi tes fétiches d’Océanie et de Guinée”.

²² A. Breton, *Océanie...*, s. 177–181.

stronie barykady znalazły się „wieczne wariacje na temat zewnętrznego wyglądu człowieka i zwierząt” i „materialne, ciężkie” tematy, z drugiej strony – wyraz „największego wysiłku jaki kiedykolwiek podjęto”, aby przezwyciężyć dualizm percepcji i przedstawiania, aby „nie zatrzymać się na korze, ale powrócić do soków (a tematy są eteryczne, najbogatsze duchowo, jakie kiedykolwiek poznałem, także najbardziej znaczące: odsłaniają pierwotne lęki, które cywilizowane życie czy to, co za nie uchodzi, zamaskowało – chociaż nie stały się ani trochę mniej szkodliwe, przez to, że zostały wyparte)”.

Obiekty z Oceanii opisywane są w sposób podkreślający ich kruchość, „nieokreśloność formalną”. Rzeźba afrykańska przedstawiana jest jako ich antyteza. Kiedy ogląda się współczesne ekspozycje w muzeach eksponujących sztukę Afryki i Oceanii nie zawsze odnosi się podobne wrażenie. Sztuka afrykańska z tekstu Bretona jest raczej wyobrażeniem, projekcją dyskusji dotyczących sztuki współczesnej, w które uwikłana została sztuka afrykańska, niż po prostu sztuką afrykańską. Pozostaje odpowiedzieć, co wpłynęło na taki akurat kształt tego wyobrażenia. Najpierw trzeba zauważyć, że to, jakiego rodzaju obiekty trafiały do rąk artystów i kolekcjonerów zależało w dużym stopniu od tego, w jakim europejskim państwie mieszkali i gdzie znajdowały się afrykańskie kolonie tego państwa. We Francji najczęściej można było się spotkać z obiektami z dawnej Francuskiej Afryki Zachodniej (Mali, Wybrzeże Kości Słoniowej, Gabon i Kongo Francuskie), w Belgii z obiektami z Konga Belgijskiego, Niemcom najłatwiej było znaleźć rzeźby pochodzące z Kamerunu. Poza tym marszandzi sprowadzali przedmioty kierując się gustem uformowanym przez sztukę współczesną – często „sztuką prymitywną” handlowali ci, którzy zajmowali się także sprzedawaniem sztuki współczesnej – tak było np. w przypadku Paula Guillaume’a, albo przynajmniej interesowali się sztuką współczesną. Kolekcjonerzy również często łączyli te zainteresowania. Tyle, że żeby dopasować się do szerszej publiczności wybierano raczej mniej radykalnie odmienne od europejskich przyzwyczajeń obiekty. William Rubin opisał rodzaj kanonu, „klasyczny styl”²³ rzeźby afrykańskiej uformowany w latach dwudziestych.

²³ L. Tythacott, *Surrealism...*, s. 88.

Według niego zarówno artyści, jak i kolekcjonerzy wybierali chętnie rzeźby Fang, Kota, Bambara i Senufo. Kolekcjonerzy szczególnie cenili rzeźby Baulle, Guro, Kuba, Luba i Vili, których stylizowany realizm pokrewny był sztuce archaicznej. Lekceważyli natomiast na ogół „abstrakcyjne, metamorficzne, transformacyjne style, które lubił Picasso”²⁴ reprezentowane na przykład przez rzeźby Baga i Grebo. „Klasyczny styl” obejmował też starannie polerowane lub patynowane powierzchnie i szlachetny materiał – heban, kość słoniową. Nie wyczerpuje to jednak z pewnością elementów, które na ten „klasyczny styl” się składają. Zasadą było też, że elementy nietrwałe, kruche były starannie usuwane, często jeszcze w Afryce. Na przykład bardzo cenione rzeźby Kota lub Fang na Zachodzie pokazywano zawsze bez stanowiących pierwotnie ich zasadniczą część bezforemnych pakunków z kory, wikliny, materiału, zawierających kości przodków. W przypadku relikwiarzy Kota romboidalna podstawa rzeźbionej figury służyła do przymocowania jej na szczycie takiego pakietu. Także figury Fang były górnym fragmentem relikwiarzy mieszczących szczątki przodków. Prezentując je na wystawach czy sprzedając w galeriach, zostawiano z nich tylko twarde, rzeźbiarskie elementy.

Najbardziej zasadniczą sprawą wydaje się jednak fakt, że to co w Europie i Ameryce w latach międzywojennych rozumiano pod pojęciem „afrykańskiej rzeźby” zdeterminowane zostało przede wszystkim przez kontekst kubizmu. Niezwykle istotną rolę odegrała tu książka Carla Einsteina *Negerplastik* z roku 1915, która „pomyślana została jako traktat estetyczny i poświęcona była przede wszystkim, chociaż nie wprost, formalnym i przestrzennym problemom kubyzmu, objaśniając jego rzeźbiarski słownik z pomocą obcych dzieł jako symulanicznych przedstawień zmieniających się perspektyw” i eksponując „rygorystyczną strukturę formalną afrykańskiej rzeźby”²⁵. Opisywane potem przez

²⁴ W. Rubin, *Modernist Primitivism: An Introduction*, [w:] W. Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York 1984, s. 14.

²⁵ U. Fleckner (ed.), *The Invention of the 20th Century. Carl Einstein and the Avant-gardes*, Madrid 2008, s. 37; na temat Carla Einsteina zob.: C. Joyce, *Carl Einstein in „Documents” and his collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia 2002.



Il. 1. Atelier André Bretona, w którym pracował w latach 1922–1966, przeniesione z Rue Fontaine 42 w Paryżu wraz ze zbiorem 255 obiektów jego kolekcji, Centre Pompidou, Paryż (fot. E. Kubiak, 2015)

Le Corbusiera jako statyczne, zgeometryzowane, poddane ścisłym rygorom logicznym i konstrukcyjnym afrykańskie rzeźby doskonale pasowały do wizji nowoczesności prezentowanej przez środowisko *L'Esprit Nouveau*. Surrealizm przeciwstawiał jej koncepcję opartą na biegunowo przeciwnych założeniach wybierając to, co halucynacyjne, irracjonalne, przerośnięte ponad miarę. Było to równoznaczne z opowiedzeniem się za Oceanią, przeciwko Afryce. Rezerwa surrealistów wobec sztuki afrykańskiej jest więc nie tylko symptomem zmęczenia modą na *art nègre*, ale także egzemplifikacją rozgrywającego się w tym czasie podstawowego sporu dotyczącego konkurencyjnych wobec siebie koncepcji modernizmu.

Bibliografia

- Alexandriane Sarane, *L'art surréaliste*, Hazen, Paris 1969.
- André Breton: 42, rue Fontaine [katalog aukcji], CalmelsCohen, Paris 2003.
- Beaumelle Agnès de la, *Le Grand Atelier*, [w:] Agnès De la Beaumelle (red.), *André Breton: La Beauté convulsive* [katalog wystawy], Centre Pompidou, Paris 1991, s. 48–63.
- Berthet Dominique, *André Breton et la magie des choses*, [w:] Dominique Berthet (red.), *Art et Appropriation. Colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, Pointe-à-Pitre 1996*, Guadeloupe-Guyane 1997, s. 65–80.
- Breton André, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Point du jour, Paris 1970.
- Breton André, *Océanie*, [w:] André Breton, *La Clé des champs*, Paris 1953, s. 177–181.
- Chénieux-Gendron Jacqueline, *Surrealism*, Columbia University Press, Irvington–New York 1990.
- Clifford James, *On Ethnographic Surrealism*, [w:] James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London 1988.
- Cordez Philippe, *Entre histoire de l'art et anthropologie: objets et musées*, [w:] Histoire de l'art et anthropologie, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), Paris 2009, <http://actesbranly.revues.org/199>.
- Einstein Carl, *Negerplastik*, Verlag der weißen Bücher, Leipzig 1915.
- Fijalkowski Krzysztof, *Un salon au fond d'un lac. The Domestic Spaces of Surrealism*, [w:] Thomas Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, Routledge, London 2005, s. 11–30.
- Fleckner Uwe (ed.), *The Invention of the 20th Century. Carl Einstein and the Avant-gardes* [katalog wystawy], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2008.
- Foster Hal, *The Primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks*, [w:] Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Washington 1985.
- Hollier Denis, *Surrealism and Its Discontents*, „Papers of Surrealism” 2007, No 7, s. 1–16. <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/>.

- Joyce Conor, *Carl Einstein in „Documents” and his collaboration with Georges Bataille*, Xlibris, Philadelphia 2002.
- Kelly Julia, *Art, Ethnography and the Life of Objects*. Paris. c. 1925–35, Manchester University Press, Manchester 2012.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2011.
- Leclercq Sophie, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919–1962)*, Les Presses du Réel, Paris 2010.
- McEvelley Thomas, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, McPherson, New York 1992.
- Pawłowska Aneta, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską przez świat zachodni na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] Sławomir Szafrński, Małgorzata Kądziała, Marta Tobota, Maciej Ząbek (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2014, s. 59–69.
- Pierre José, *L’œil existe à l’état sauvages*, [w:] Marie-Claire Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1996, s. 93–101.
- Roy Claude, *Un profil d’André Breton*, [w:] Marie-Claire Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1996, s. 43–49.
- Rubin William, *Modernist Primitivism: An Introduction*, [w:] William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* [katalog wystawy], Museum of Modern Art, New York 1984.
- Schreiber Hanna, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, osvajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Stansell Amanda, *Surrealist Racial Politics at the Borders of „Reason”: Whiteness, Primitivism and Négritude*, [w:] Raymond Spiteri, Donald LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate, Chicago 2003, s. 114–121.
- Tythacott Louise, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London–New York 2003.

<http://www.andrebretton.fr/category/424>.

Summary

Africa of Surrealists. The problem of (non-)existence of African objects in André Breton's collection

André Breton's collection, considered to be a kind of archive of Surrealism, contains only a few African objects. The article attempts to identify the reasons for which Surrealists, following the trend of interest in "primitive art", typical of the period, strongly preferred objects from Oceania and North America. The main part of the work is an analysis of Breton's text *Océanie* (1948), which refers to a discussion between supporters of the African art and supporters of the art of Oceania, interpreted as an attempt to impose the dominant perception of the reality. The African art is equated with a realistic vision of the world, while the art of Oceania corresponds to a poetic (Surrealist) vision. Surrealists' reserve towards African art seen from this perspective is not only a symptom of tiredness of the fashion for *art nègre*, but also an element of fundamental dispute over competing concepts of modernism. The concept of *L'Esprit* of Nouveau was associated with formalistically and rationalistically interpreted African sculpture, while the art of Oceania (described as "formally vague" and poetic) was close to the concept of Surrealists.