

Aneta Pawłowska

Katedra Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

**Inspiracje, imitacje i zapożyczenia
ze sztuki prymitywnej
przez artystów południowoafrykańskich
w I połowie XX wieku**

Prymitywizm w kulturze europejskiej

Kategoria określana mianem prymitywizmu od dawna funkcjonowała w terminologii związanej ze sztuką. Polski badacz tego zjawiska – Andrzej Kisielewski¹ przywołuje odległy przykład Giorgio Vasario, który w swoich *Żywotach*² przeciwstawił kulturę artystyczną Toskanii „prymitywnej” sztuce greckiej. Terminem „prymitywizm” określano też sztukę prehistoryczną, sztukę tworzoną przez niewykształconych artystów naiwnych³ czy szeroko pojętą sztukę społeczeństw pozaeuropejskich, a zwłaszcza sztukę afrykańską. Owo zainteresowanie dla „art nègre” w środowiskach artystycznych Europy początku wieku XX przyniosło całkiem nowe, wyłącznie estetyczne podejście do tradycji i kultury Afryki Subsaharyjskiej. Od tej pory liczni twórcy europejskiej awangardy szukać będą w sztuce z tej części świata inspiracji – nowego repertuaru form plastycznych⁴.

Warto dodać, że pozytywne postrzeganie kultury i mieszkańców spoza kręgu cywilizacji zachodniej pojawiło się już u schyłku wieku XVIII, wyrastając z ideałów pisarzy związanych z nurtem sentymentalizmu, zwłaszcza Jean’a-Jacquesa Rousseau (liberalizm, idee postępowe, przekonanie o równości wszystkich ludzi), wysnuto stereotyp „szlachetnego dzikusa” (ang. *Noble Savage*, fr. *bon sauvage*). Funkcjonowało nieco iluzoryczne pojęcie odnoszące się do wyidealizowanego obrazu „człowieka pierwotnego”, który charakteryzowany był

¹ A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011, s. 9–10.

² G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów*, przekł. i oprac. K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 12.

³ Do tej grupy zalicza się instynktowną twórczość samouków, którzy nie byli związani z żadnymi kierunkami sztuki współczesnej ani tradycjami sztuki ludowej, jak Henri Rousseau (Celnik) czy Louis Vivin, Nikifor Krynicki, Teofil Ocieпка.

⁴ Zob. J. Flam, M. Deutch (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–London 2003.

jako istota czysta, żyjąca zgodnie ze stanem natury i nieskażona cywilizacją. W wieku XIX poglądy Europejczyków uległy dalszym przemianom. Literaci i artyści malarze coraz śміiej poszukiwali nowych tematów i innych sposobów przedstawiania rzeczywistości. Wśród romantyków pojawiła się fascynacja odmienną i malowniczą kulturą Orientu, czego wyrazem była twórczość malarska romantyka – Eugene’a Delacroix czy akademika Lawrennca Alma-Tademy. Istotną była też postawa postimpresjonisty – Paula Gauguina, który lubił „dzikość i prymitywizm”. Malarz początkowo poszukiwał tych walorów w Bretanii, a potem na egzotycznych wyspach Polinezji⁵. Zniesienie niewolnictwa w drugiej połowie wieku XIX oraz wspomniany wzrost zainteresowania dla osiągnięć innych niż europejska cywilizacji stopniowo przyczynił się do prawdziwego zbliżenia pomiędzy Afryką i Europą. Skarbnicą wiedzy na temat „Czarnego Lądu” okazały się wówczas kolekcje etnograficzne. Na przykład działające od roku 1873 berlińskie Museum für Völkerkunde oraz Musée ethnographique du Trocadéro, założone w roku 1878 przez Ernesta Théodorea Hamy czy British Museum w Londynie⁶. Rozpoczęły się wówczas metodologiczne studia nad sztuką i kulturą cywilizacji pierwotnych: Afryki, Ameryki i Oceanii. Prace takich uczonych, jak Frans Boas, Wilhelm Worringer, Leo Frobenius czy Carl Einstein, dały asumpt do dalszych badań nad sztuką afrykańską, określaną jeszcze wówczas pejoratywnie zabarwionym mianem „sztuki prymitywnej”⁷. Zjawisko „prymitywizmu” było poruszane w licznych tekstach dotyczących estetyki i sztuki pisanych we wczesnych latach dwudziestych XX wieku przez znanego brytyjskiego krytyka Rogera Fry’a⁸, jak również nie-

⁵ A. Solomon-Godeau, *Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism*, „Art in America” 1989, No 77, s. 118–129.

⁶ Zob. A. Pawłowska, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 272–281.

⁷ Zob. A. Pawłowska, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską świata zachodniego na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] S. Szafranski, M. Kądziała et al. (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2014, s. 59–70.

⁸ R. Fry, *Vision and Design*, Brentano’s, New York 1924, s. 99–103.

ustannie przewijało się w monografiach kubizmu, niemieckiego ekspresjonizmu (zwłaszcza grupy Die Brücke) i innych ruchów awangardowych⁹. Na uwagę zasługuje zwłaszcza wpływ sztuki pozaeuropejskiej na ekspresjonizm, który niejako z definicji szukał inspiracji w kulturach *Innych*, toteż afrykański folklor wraz z dramaturgią obrzędów tanecznych i surowym pięknem masek okazał się dlań bardzo inspirujący.

Zauroczenie afrykańską sztuką „plemienną” spowodowało powstanie wielu prymitywizujących dzieł u zarania wieku XX, jakkolwiek najbardziej znanym przykładem inspiracji sztuką „Czarnej Afryki” stały się *Panny z Avignonu* Pabla Picassa (1907), w mitologii awangardy uchodzące za zapowiedź rewolucji kubistycznej. W *Pannach*, według Roberta Rosenbluma, inspiracje rzeźbą prymitywną umożliwiły przełamanie akademickiego schematyzmu w przedstawieniu anatomii kobiecego aktu¹⁰ poprzez prowokacyjną wręcz opozycję wobec tego co cywilizowane, co dobitnie podkreślała nie tylko groteskowa forma dzieła, lecz również jego ewidentnie seksualny charakter i kontekst domu publicznego, akcentowany przez samego Picassa, który o swoim dziele wyrażał się nadzwyczaj bezpośrednio: *Mon Bordel*¹¹.

O tym, że obecnie wkład kultur pozaeuropejskich w formowanie sztuki nowoczesnej został w pełni doceniony świadczy chociażby przełomowa wystawa z nowojorskiego Museum of Modern Art (MoMA) z roku 1984 zatytułowana „*Primitivism*” in 20th-century Art: *Affinity of the Tribal and Modern*, której kuratorem był wpływowy krytyk sztuki i zarazem dyrektor tejże placówki – William S. Rubin. Jednakże, jak wyjaśniał on w katalogu wystawy, większość artystów nowoczesnych, którzy inspirowali się sztuką plemienną, nigdy nie była

⁹ Pierwsza pogłębiona refleksja nad doniosłością wkładu kultur plemiennych (w tym oczywiście afrykańskich) w sztukę nowoczesną pojawiła się już w 1938 r. w książce Roberta Goldwatera, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Massachusetts and London 1986.

¹⁰ Zob. R. Rosenblum, *Cubism & Twentieth-Century Art*, New York 2001, s. 25.

¹¹ Por.: A. C. Chave, *New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon: Gender, Race, and the Origins of Cubism*, „Art Bulletin” 1994, Vol. 76, No 4, s. 596–611 oraz P. Leighton, *The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, „Art Bulletin” 1990, Vol. 72, No 4, s. 609–630.

w Afryce ani, na przykład, na wyspach Oceanii, na ogół nigdy niczego na ten temat nie czytała i nie orientowała się co do rzeczywistych, zazwyczaj magiczno-religijnych funkcji owych przedmiotów.

Początki działalności artystycznej w Afryce Południowej

Historia białych osadników na południu Afryki rozpoczyna się wraz z przybyciem tam Jana van Riebeecka (1619–1677), który w roku 1662 wylądował z osadnikami na klifowej plaży Przylądka Dobrej Nadziei¹². Ziemie te do przybycia białych osadników na tereny Afryki Południowej były zamieszkane przez koczownicze ludy Khoikhoi i San. Kontakty między białymi osadnikami a rdzennymi mieszkańcami Afryki Południowej nacechowane były wrogością¹³.

Początkowo, ze względu na trudy codziennego życia, potrzeby kulturalne osadników były dość skromne, a i te w znacznym stopniu realizowano w kręgu rodziny i przyjaciół. W oddalonych od portowego Kapsztadu dystryktach kontakt ze światem zewnętrznym był jeszcze bardziej ograniczony. Dopiero na przełomie XVIII i XIX stulecia sprowadzona zostaje na Przylądek prasa drukarska, pojawiają się załączki życia teatralnego, powstają różnorakie stowarzyszenia czytelnicze i retoryczne¹⁴.

Szersza działalność artystyczna rozpoczyna się w wieku XIX wraz ze stabilizacją gospodarczą pod rządami Brytyjczyków. Łączy się ona nierozzerwalnie z artystami o „duszy traperów” i często o awanturniczym usposobieniu. Od początku wieku XIX coraz częściej malarze i rysownicy towarzyszyli ekspedy-

¹² A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*, Łódź 2013, s. 24–28.

¹³ W 1653 r. doszło do pierwszego starcia zbrojnego między autochtonami a Europejczykami; w 1770 r. inna bitwa rozpoczęła wojny zwane kaffirskimi (*Kaffir Wars*), prowadzone z czarną społecznością przez następne sto lat. Por. B. Nowak, *Republika Południowej Afryki*, [w:] *Encyklopedia historyczna świata*, t. 12, Kraków 2002, s. 283.

¹⁴ P. Schirmer, *The Concise Illustrated South African Encyclopedia*, Johannesburg 2001, s. 56–58.

cjom. Jednym z pierwszych artystów przedstawiających piękno flory i fauny południowego krańca Afryki był François Le Vaillant (1753–1842) – pochodzący z Guberni Holenderskiej. Przemierzając pustynię Karoo dotarł on aż do Przylądka Dobrej Nadziei. Zachowały się jego liczne rysunki przedstawiające sceny obozowe, wizerunki buszmenów, ich rytuały i pejzaże południowoafrykańskie. W kontekście wczesnych dzieł prezentujących środowisko geograficzne i przyrodę Afryki Południowej należy jeszcze wspomnieć dzieło Roberta Jacoba Gordona (1743–1795), odnoszącego się chętnie w swych rysunkach do wyobrażeń i zwyczajów związanych z ludnością miejscową¹⁵.

Wraz z rozwojem ekspansji brytyjskiej zaczęli tu przybywać artyści-rysownicy pochodzący z Anglii, tak jak Samuel Daniell (1775–1811). Dotarł on wraz z ekspedycją Trutera i Sommervillea, aby penetrować Beczuanę w latach 1801–1802. Efektem malowniczej podróży stał się album trzydziestu autorskich kolorowanych akwatint zatytułowany *African Scenes and Animals*, wydany w Londynie w latach 1804–1805¹⁶.

Kilkadziesiąt lat później Fredrick I'Ons (1802–1887)¹⁷ oraz Thomas Bowler (1812–1869) kontynuowali podobną tematykę. Ciekawą postacią wśród dziewiętnastowiecznych malarzy interioru Afryki był John Thomas Baines (1820–1875), towarzysz wypraw Davida Livingstona. Jego spuścizna malarska to liczne obrazy przedstawiające sceny z wojen kaffirskich, opublikowane w formie ilustracji w dziele *Scenery and Events in South Africa* w roku 1852¹⁸. Twórcy ci, aczkolwiek nie byli wybitnymi artystami, stworzyli bezcenną z dzisiejszego punktu widzenia dokumentację typów ludzkich i krajobrazów. Zwrócili oni przy tym uwagę prostych kolonizatorów – odkrywców, obieżyświatów i poszukiwaczy fortuny – mieszkających na wybrzeżu Przylądka Dobrej Nadziei

¹⁵ Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 72–85.

¹⁶ A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana: A Survey of Old South African Paintings, Drawings and Prints to the End of the Nineteenth Century with a Biographical Dictionary of One Thousand Artists*, Cape Town 1975, s. 83 i 142.

¹⁷ Zob. L. Alexander, *Frederick I'Ons. Retrospective Exhibition*, Port Elizabeth 1990.

¹⁸ *Ibidem*, s. 6.

na sprawy sztuki, co stanowi ich niezaprzeczalny wkład w rozwój kultury w Południowej Afryce. Bezpośrednim skutkiem było założenie w roku 1864 pierwszej szkoły artystycznej w Kapsztadzie, a wkrótce potem The South African Fine Arts Association, stowarzyszenia propagującego rozwój sztuk¹⁹.

W drugiej połowie wieku XIX sztuka białych przybyszów ulega dynamicznym przeobrażeniom. Następne pokolenie twórców, urodzonych już w Afryce, takich jak Abraham Volschenk (1853–1936), Pieter Wenning (1873–1921) – okreśłany mianem pierwszego impresjonisty przyłádkowego (*Cape Impressionist*) oraz Hugo Naude (1869–1941), koncentrowało swoje wysiłki na zagadnieniach czysto artystycznych. Głównym problemem, z jakim borykali się ci twórcy, stała się sprawa specyficznego, niezwykle intensywnego światła właściwego tylko tej części globu. Jaskrawe nasłonecznienie i suche, przezroczyste powietrze powodowały, że wiele zasad stosowanych przez mistrzów z Europy (jak chociażby Leonardowskie sfumato²⁰) tu okazywało się bezużytecznych. Dlatego być może najciekawsii twórcy tego okresu, to artyści bez wykształcenia akademickiego, jak np. syn farmera spod malowniczego miasteczka Riversdale – Volschenk.

Nowe zjawiska estetyczne w sztuce południowoafrykańskiej

Na początku wieku XX sytuacja związana z romantyczno-etnograficznym doбором tematów artystycznych i sposobami ich przetwarzania zaczęła się zmieniać. Pojawili się nowi, godni uwagi południowoafrykańscy twórcy, tacy

¹⁹ M. Huntley, *Art in Outline. An Introduction to South African Art*, Oxford 1992, s. 70.

²⁰ Sfumato jest to miękki modelunek malarski zacierający wyrazistość konturu dzięki łagodnym przejściom światłocieniowym, co daje wrażenie oglądania obiektu przez mgłę lub dym. W ten sposób artyści uwzględniają wpływ powietrza na barwę i kształt przedmiotów znajdujących się w oddali. Ten rodzaj manieri malarskiej powstał w okresie renesansu i stosowany był często przez Leonada da Vinci.

jak Jacobus Hendrik Pierneef, Irma Stern, Walter Battiss i Alexis Preller, którzy w nowatorski sposób wykorzystali typową afrykańską ikonografię (np. eksploatującą malarstwo naskalne ludów San lub drewnianą rzeźbę ludów Bantu). W nowej modernistyczno-awangardowej stylistyce malarze ci zaprezentowali własną ikonosferę opartą na autentycznej kulturze Afryki, z której nie tylko zapożyczyli typowe elementy stylistyczne, ale też odmienny sposób narracji zaprezentowanej w ich obrazach.

Anitra Nettleton, badaczka z Uniwersytetu Witwatersrand w Johannesburgu, analizując wpływ zjawiska prymitywizmu na sztukę Afryki Południowej, podkreśla, że bardzo często mocarstwo kolonialne (Wielka Brytania) używało sztuki do budowania tożsamości narodowej osadników w koloniach brytyjskich, takich jak Nowa Zelandia i Australia oraz częściowo Kanada²¹. Uwaga ta pomaga „zrozumieć rodzaj prymitywizmu, który spotykamy w pracach wielu artystów działających w Republice Południowej Afryki w okresie między rokiem 1945 a 1976, kluczowym okresie w rozwoju apartheidu”²². Koncepcja apartheidu była to teoria zapoczątkowana w wieku XIX, dotycząca osobnego rozwoju ras ludzkich. Kulminacja systemu nadeszła tuż po zakończeniu II wojny światowej. Jej wyrazem był wprowadzony w roku 1948 system polityki separacji i dyskryminacji polityczno-ekonomicznej Afrykanów (i innych „kolorowych” nacji). Podczas ery apartheidu (1948–1994) czarna społeczność kraju zamieszkiwała wydzielone tylko dla niej części miasta lub podmiejskie tereny, tak zwane *townships* oraz wiejskie tereny tzw. *bantustanów*²³. Nettleton, odnosząc się do konsekwencji artystycznych związanych z tym ustrojem społecznym, zwraca uwagę na ambiwalencję postaw elementów łączących się z recepcją życia ludów miejscowych inspirujących białych artystów w Republice Południowej Afryki. Fascynacja białych twórców miejscowym życiem ujaw-

²¹ A. Nettleton, *Primitivism in South African Art*, [w:] L. van Robbroeck (ed.), *Visual Century: South African Art in Context*, Vol. 2, 1945–1976, Johannesburg 2011, s. 145.

²² *Ibidem*.

²³ A. J. Robinson, *Apartheid*, [w:] *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, New York 1999, s. 118.

nia się jeszcze przed II wojną światową w przypadku takich artystów, jak pochodzący z Holandii wybitny rzeźbiarz – Anton van Wouw (1862–1945) oraz południowoafrykańska malarka Irma Stern (1894–1966). W interpretacji Nettelton jakkolwiek van Wouw podjął temat „szlachetnego dzikusa” jako przedmiotu swych prac, to jednak nie stosował żadnych formalnych zdobyczy charakterystycznych dla modernistycznej lekcji prymitywizmu. Kanoniczne przykłady dzieł artysty, takie jak *Buszmeński łowca*, *Palacz dagga*²⁴, *Śmiejący się Basuto* i *Jedzący kukurydzianą papkę*, prezentują jego wysokie umiejętności jako rzeźbiarza – uważnego realisty. Artysta dużo uwagi poświęca drobiazgowo wykończonej fakturze niewielkich statuetek, wyrazowi twarzy portretowanych osób oraz starannie zaprojektowanej kompozycji.



II. 1. Wystawa w Galerii IZIKO, Kapsztad, na pierwszym planie rzeźby Antona van Wouw (fot. A. Pawłowska)

²⁴ Dagga to południowoafrykańska halucynogenna roślina z rodzaju *Cannabis*.

Pierwszym twórcą w Afryce Południowej, szukającym inspiracji tzw. kulturą prymitywną „Czarnej Afryki”, w modernistycznym anturażu okazała się kobieta – Irma Stern, do której za chwilę powrócę. Warto chyba zaznaczyć, iż okres wczesnych lat dwudziestych wieku XX w Afryce Południowej, gdy pojawiły się takie artystki, jak Maggie Laubsher (1886–1973) czy Berta Everard (1873–1965), Cecil Higgs (1898–1986), Maud Sumner (1902–1985) oraz Stern posiadające profesjonalne wykształcenie artystyczne, to prawdziwy przełom w postrzeganiu kultury miejscowej. To kobiety jako pierwsze miały odwagę prezentować sztukę nowoczesną o silnym zabarwieniu ekspresyjnym, to one jako pierwsze zwróciły uwagę na rdzenną ludność Afryki nie w charakterze ciekawostki etnograficznej, lecz traktując ją podmiotowo. Malarki rozszerzyły tematykę prac o liczne nowe wątki, w tym o uproszczone i zdeformowane portrety czarnych Afrykanów²⁵. Ekspresjonistyczna deformacja pojawia się w licznych portretach Maggie Laubsher, wykształconej w Europie przyjaciółce Franza Marca z grupy ekspresjonistów niemieckich Der Blaue Reiter oraz Emila Nolde, Karla Schmidt-Rottluff i Maxa Pechstein z grupy Die Brücke. Artystka poznała ich podczas pobytu w Berlinie w latach 1922–1924. Od Franza Marca przejęła głębokie przekonanie, że „człowiek jest w mistycznej jedności ze światem”, co posłużyło jej do stworzenia uproszczonych, barwnych scen pasterskich przywołujących jej lata dzieciństwa spędzone na farmie *Bloublommetjieskloof* w dystrykcie Malmesbury.

Innym ciekawym przykładem działalności kobiety-artystki może być twórczość Berty Everard, która malując wykorzystywała konstruktywnie zdobyczne impresjonizmu. Potrafiła ona, jak nikt inny wcześniej, oddać intensywną paletę barw, właściwą pejzażom afrykańskim; a zwłaszcza różowe zabarwienie odległej linii horyzontu. Zapewne pomogły jej w tym studia w Anglii, (gdzie się urodziła) oraz częste pobyty w Paryżu – światowej stolicy sztuki²⁶. Jednak sercem i poruszaną tematyką Berta Everard pozostała całkowicie związana ze swą farmą leżącą tuż przy granicy ze Swazilandem. W zakresie literatury podobną

²⁵ Zob. M. Arnold, *Irma Stern, a feast for the eye*, Cape Town 1995, s. 3–7.

²⁶ Zob. M. Stein-Lessing, *Bertha Everard and Rosamund Everard-Steenkamp*, [w:] *Our Art II*, Pretoria 1961, s. 31–35.

rolę odegrała niewielka powieść autorstwa Olivii Schreiner *The Story of an African Farm* z roku 1883, doskonale prezentująca specyficzną sytuację narodowościową i obyczajową na burskiej farmie otoczonej malowniczą przyrodą.

Irma Stern

Irma Stern jest artystką, która bezsprzecznie zasługuje na miano czołowej ekspresjonistki w Afryce Południowej. Na ukształtowanie jej osobowości jako twórczyni wpłynęło bez wątpienia niemieckie środowisko artystyczne, regularnie podróżowała bowiem między Niemcami a Republiką Południowej Afryki. W roku 1916, tuż po studiach w Akademii w Weimarze oraz Levin-Funcke Studio, Stern miała okazję poznać blisko wielu członków ruchu ekspresjonistycznego. Od tej pory jej duchowym i artystycznym przewodnikiem stał się Max Pechstein (1881–1955) – ważny członek drezdeńskiej grupy Die Brücke i berlińskiej Novembergruppe, który zachęcił Stern do ekstrawaganckiego wykorzystania koloru oraz wpłynął znacząco na jej wczesną twórczość artystyczną. Max Pechstein zorganizował także pierwszą wystawę monograficzną artystki w Berlinie w roku 1919. Był to ten sam rok, w którym w Paryżu w Galerii Devambez otwarto pierwszą wystawę Sztuki Czarnej Afryki i Oceanii²⁷. Jednak w tym samym okresie – w roku 1920 – w Afryce Południowej krytycy wyśmiewali się z jej wczesnych wystaw, tytułując je np. tak: „Sztuka pani Irmy Stern – brzydota jako kult”²⁸.

Ważnym punktem odniesienia w życiu Stern było jej dzieciństwo spędzone w małym miasteczku Schweitzer-Renecke w Transwalu, które wielokrotnie wspominała z nostalgią i ustawicznie mitologizowała. W roku 1926 tak opisywała wyżynne krajobrazy Afryki Południowej (Highveld): „Jego ogromna wielkość była jednym z moich pierwszych wrażeń z tego świata, tak pełen piękna – fragmentów żółtych równin z niebiesko-błękitnym niebem i ciemnymi postaciami tubylców, których zarysy podkreślały jego przejrzystość”²⁹.

²⁷ R. Goldwater, *Primitivism in Modern...*, s. 26, 277.

²⁸ Cytat według: *Irma Stern Museum*, <http://www.irmastern.co.za/view.asp?pg=artwork> [data dostępu: 12.08.2015].

²⁹ I. Stern, *How I Began to Paint*, „The Argus”, 12.6.1926.

Istotnym elementem związanym z twórczością Irmy Stern był fakt, że artystka w swych pracach wykorzystywała własne, autentyczne afrykańskie doświadczenia, gdy tymczasem malarze formatu Paula Gauguina i Maxa Pechsteina³⁰ musieli podróżować w poszukiwaniu innych kultur w egzotyczne miejsca, co prowadziło ich do wyidealizowanej koncepcji prymitywizmu. W przeciwieństwie do nich Stern pochodziła z Afryki i miała okazję dokładnie poznać rdzenną ludność tego kontynentu. Prawdopodobnie dlatego już w roku 1927 jej pierwszy biograf, Max Osborn, napisał, że Stern była „wyjątkowym przypadkiem”³¹. Wszystkich fascynowały bowiem jej podróże do miejsc takich, jak Transkei, KwaZulu Natal, Suazi, Mozambik, Senegal, Zanzibar czy Kongo Belgijskie (obecnie Zair). Można uznać, że oddają one jej pewność w zakresie obranej drogi, jak też prawdziwie intensywnego zainteresowania różnorodnymi kulturami południa Afryki. Zwłaszcza podróże do Zanzibaru i Konga dostarczały artystce niezwykle zróżnicowanych podniet do pracy. Choć w roku 1933 osiedliła się w Kapsztadzie, była to raczej tylko jej baza wypadowa do dalszych podróży tak po Afryce, jak i Europie.

Stern zafascynowała Kongo, odwiedziła je kilkakrotnie podczas malarskich wypraw, opisując je później w pamiętnikach. „Kongo zawsze było dla mnie symbolem Afryki – pisała Stern – jej prawdziwym sercem. Dźwięk »Kongo« sprawia, że moja krew tańczy, z dreszczem egzotycznego podniecenia; ten dźwięk brzmi niczym odległe bębny tubylców i rwące, tropikalne rzeki przepływające z bulgotaniem wody w ich mistycznej głębi”³².

Pod wpływem podróży w głąb afrykańskiego interioru wykształcił się dojrzały styl artystki, o śmiało stosowanej, żywej paletce barwnej, gęsto nakładanych impastach, grubych linach obwodzących kształty. Prace wówczas powstałe są pełne rytmu i niezwyklej żywotności, która została wzmocniona poprzez celowe zakłócenia linii konturów. Płytke przestrzenie obrazów wypełnione są całkowicie nagimi ciałami ciemnoskórych kobiet i barwną roślinnością.

³⁰ Max Pechstein podróżował m.in. po koloniach japońskich, Hong Kongu, Colombo i Manili. Zob. B. Fulda, A. Soika, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Berlin, s. 135–146.

³¹ M. Arnold, *Irma Stern: a feast for the eye*, Vlaeberg 1995, s. 56.

³² N. Dubow, *Paradise: The Journal and Letters (1917–1933) of Irma Stern*, Cape Town 1991, s. 91.

W latach 1939–1945 głównym źródłem artystycznych inspiracji stał się dla Stern Zanzibar, gdzie uległa fascynacji kulturą arabską. Jak pisała w listach „[...] podbijam owy obszar dla mojej pracy i rozwoju [artystycznego – A.P.]. Maluję dramatyczne obrazy, kompozycje i twarze”³³. Wówczas powstały pełne ekspresji i deformacji portrety kobiet i mężczyzn zamieszkujących ten, ciążący kulturowo ku orientowi, obszar Afryki. Za najpiękniejsze obrazy uchodzą: *The Golden Shawl* (Iziko Galeria Narodowa, Kapsztad), *Arab* (1939, kolekcja prywatna) oraz *Ramadan*, pełne wewnętrznej harmonii i psychologicznej głębi.



II. 2. Irma Stern, *Arab*, 1939, ol./pł., kol. prywatna

³³ I. Stern, *Zanzibar*, Pretoria 1948, s. 3.

Wszystkie obrazy z tego okresu umieszczane były w drewnianych ramach, kunsztownie zdobionych rzeźbieniem, które artystka specjalnie zamawiała u miejscowych snycerzy. Prace z lat związanych z pobytem artystki na Zanzibarze stały się doskonałą egzemplifikacją ekspresjonistycznej manieri malarstwa rozwiniętej przez nią w autentycznym i intensywnym kontakcie z naturą i mieszkańcami Afryki.

Jacob Hendrik Pierneef

Jednym z najbardziej znanych malarzy południowoafrykańskich pochodzenia afrykanerskiego z pierwszej połowy wieku XX był Jacob Hendrik Pierneef (1886–1957), który do zagadnienia rodzimego pejzażu wniósł elementy dekoracyjne oraz wewnętrzną ekspresję³⁴. Malarz pochodził z rodziny o silnych proniderlandzkich tradycjach i studiował m.in. w Rotterdamse Kusakademie (Akademia Sztuk w Rotterdamie), odbył także podróż do Rzymu. Mottem spajającym dokonania artystyczne Pierneefa jest wygłoszone przez artystę zdanie dotyczące jego konsekwentnej eksploracji krajobrazów południowoafrykańskich: „prawdziwie narodowa sztuka może narodzić się jedynie w najbliższym otoczeniu i na swojej własnej ziemi”³⁵.

Podkreślanie roli otaczającej natury było niezwykle istotne dla kultury afrykanerskiej. Nico Coetzee tak opisywał odczucia tej nacji: „[...] poczucie mistycznego przywiązania do kraju. Afrykanerzy wywodzą swój historyczny byt i tożsamość z tej relacji; [uważają, że] są wytworami tego otoczenia natuurmense [z afr. ludźmi natury A.P.] lub przynajmniej plaasmense [z afr. rolnikami, farmerami A.P.]”³⁶.

³⁴ Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 139–146.

³⁵ E. Berman, *Art and Artists...*, s. 328.

³⁶ J. N. Coetzee cytaty według: A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 147.



II. 3. Jacob Hendrik Pierneef, *South West African Mountains*, 1944, ol./pt., kol. prywatna

Poczucie jedności z naturą wiązało się ściśle z drugim ważnym aspektem prac Pierneefa, opartym na europejskiej fascynacji prymitywizmem. Była to jego fascynacja obecnym w Afryce Południowej malarstwem naskalnym. Początki swego zainteresowania sztuką ludu San zawdzięczał malarz pracy asystenta w Bibliotece Stanowej w Kapsztadzie. Tam zapoznał się z publikacjami badacza sztuki ludów khoisańskich: geologa George'a Williamema Stowa (1822–1882)³⁷, językoznawczyni Dorothei Bleek (1873–1948)³⁸ czy na-

³⁷ R. B. Young, *The Life and Work of George William Stow, South African Geologist and Ethnologist*, Longmans, Green, & Co., London 1908.

³⁸ Dorothea Bleek była córką dr. Wilhelma Bleeka, pioniera badań językoznawczych nad ludami /Xam i !Kung w XIX w. D. Bleek była też autorką słownika i gramatyki buszmeńskiej.

uczycielki i rysowniczki Helen Tongue. Ponadto lekturę Pierneefa stanowiły licznie wydawane książki opisujące serię odkryć dotyczących sztuki naskalnej w Europie – w Altamirze i Lascaux. Wrażliwego artystę zachwyciły pewne formalne aspekty sztuki naskalnej, takie jak arbitralna organizacja linii, dekoracyjne uproszczenia i dokładne uchwycenie formalne postaci bez zastosowania światłocieni oraz modelunku barwnego. Pierneef instynktownie odczuwał, że zasady te doskonale nadawały się do zastosowania w prezentacji krajobrazów z wyżyn południowoafrykańskiego Transwalu, oświetlonych ostrym światłem słonecznym, wypełnionych płaskimi sylwetkami. Co ważne, malarz nigdy osobiście nie przedsięwziął żadnej wędrowki, aby obejrzeć naskalne rysunki *in situ*. Polegał tylko na przedstawieniach dostępnych w kartkowanych albumach³⁹. Tam zaś była przedstawiona pewna wizja artystyczna o głęboko europocentrycznym charakterze. Toteż, gdy dziś patrzymy krytycznie na owe pionierskie prace prezentujące dorobek artystyczny khoisańskich malarzy, widzimy wyraźnie ich zależność od secesyjnej wrażliwości. Ponadto pierwsi badacze rysunków naskalnych analizowali je jedynie pod kątem ich wartości formalnych, nie wiedząc niczego na temat religijnych wierzeń San i ich sposobu reprezentacji w sztuce wartości magicznych.

Około roku 1915 Pierneef miał okazję zapoznać się bezpośrednio z oryginalnymi rysunkami Stowa, przechowywanymi przez Dorotheę Bleek. Stało się to przy znaczącym udziale innego artysty – Ericha Mayera. To on zwrócił uwagę Pierneefa na konieczność stworzenia południowoafrykańskiej sztuki narodowej, która odzwierciedlałaby ducha formującego się wówczas narodu afrykanerskiego oraz sugerował, że sztuka ta powinna być zakorzeniona w sztuce tworzonej przez autochtonów. W swych rozważaniach teoretycznych Mayer posuwał się jeszcze dalej niż inni twórcy, widząc w sztuce zaniedbanego afrykańskiego rękodziela potencjalne źródło dochodu dla jej wytwórców oraz źródło wzorów dla przemysłu⁴⁰.

³⁹ Dopiero w kwietniu 1936 r. Pierneef miał okazję zobaczyć dwa oryginalne rysunki naskalne San w pobliżu Fouriesburgu.

⁴⁰ Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 142–143.

Najdobitniejszy przykład wpływu malarstwa ludu San na dorobek artystyczny Pierneefa stanowi dekoracja ścienna z roku 1922 wykonana dla szkoły męskiej Ficksburg High School we Ficksburgu, zwana ze względu na swą tematykę *Buschmen Panels* [*Panele z Buszmenami*]. Jest to fryz złożony z ośmiu paneli, każdy o wymiarach około 120 x 290 cm. Praca jest usytuowana w kamiennym holu wejściowym szkoły. Fryz ten to jednocześnie pierwsze publiczne zamówienie (dla Stanowego Departamentu Robót Publicznych), zrealizowane przez Pierneefa, który wkrótce zasłynął jak twórca licznych realizacji wykonanych w tej technice. Malarz użył motywów bezpośrednio przeniesionych z prac Stowa⁴¹ oraz Tongue, jednak zastosowana tu też została swoista *licentia poetica*. Wybierając tylko fragmenty z całych rysunków, zmieniając ich skalę, odwracając je dowolnie oraz stosując klamrę spinającą całość w postaci pary ptaków nad każdym panelem, artysta dążył przede wszystkim do uzyskania zwartej całości, zgodnej z tektoniką ścian holu. Służyła temu również zmiana kompozycji prac z horyzontalnej (typowej dla sztuki khoisańskiej) na wertykalną, lepiej dostosowaną do przestrzeni budynku szkoły. Ponadto Pierneef wykorzystał nieortodoksyjną technikę malarską, używając naturalnych pigmentów i tajemniczego organicznego spoiwa; celowo ograniczył gamę barwną fresków do palonej sienny, żółtego, ochry, czerni i bieli, co stanowiło ukłon w stronę autentycznej sztuki ludu San.

W późniejszych pracach malarskich artysty motywy sztuki khoisańskiej przewijały się także, choć już w mniej dosłownej formie, m.in. w rysunkach eksponowanych w Holandii w roku 1925. W tym zbiorze na uwagę zasługuje zwłaszcza pastel *Adam and Eve in Paradise* (1925, Muzeum Sztuki w Pretorii). Jest to luźna trawestacja rysunku pochodzącego z książki Carla Petersa, *The Eldorado of the Ancients*⁴² (*notabene* znanej Pierneefowi), ukazującego malowidła naskalne Buszmenów z Mashonaland. Na uwagę zasługuje charakterystyczna sylwetka samotnego drzewa z półpustynnego Veldu, o spłaszczonych koro-

⁴¹ G. W. Stow, *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State*, London 1930.

⁴² C. Peters, *The Eldorado of the Ancients*, Dutton, London 1902; wyd. oryginalne: *Im Goldland des altertums forschungen zwischen Zambesi und Sabi*, J. F. Lehmanns Verlag, München 1902.

nie⁴³. Do tego motywu Pierneef będzie powracał wielokrotnie w swej dojrzałej twórczości malarskiej, czyniąc z niego swój znak rozpoznawczy. Jednak w sposób typowy dla europocentrycznego podejścia do kultury i sztuki „Innych”, wprowadza postaci Adama i Ewy – przeniesione z chrześcijańskiej ikonografii. Obserwacje malarza poszukującego pod wpływem doświadczeń secesyjnych twórców europejskich dekoracyjnego znaczenia linii zbiegły się ze sposobem oddawania konturów przez buszmeńskich artystów⁴⁴. Podobnie jak dekoracyjna sylwetka i płaski charakter sposobu przedstawienia danego motywu.

Prymitywistyczne inspiracje w sztuce okresu początków apartheidu

W latach trzydziestych i czterdziestych wieku XX, wraz ze wzrastającym nacjonalizmem afrykanerskim oraz narastającą dyskryminacją rdzennych mieszkańców Afryki Południowej, sytuacja polityczna w kraju zaogniała się. W roku 1948 koalicja afrykanerska⁴⁵ odniosła zwycięstwo wyborcze, a premierem pierwszego całkowicie afrykanerskiego rządu został Daniel François Malan, który proklamował politykę apartheidu⁴⁶. Jednocześnie w tym samym okresie, dzięki stabilizacji gospodarczej, zwiększonym nakładom na szkolnictwo artystyczne i muzea, nastąpiła znacząca aprecjacja malarstwa i sztuk

⁴³ Jest to prawdopodobnie drzewo z rodziny akacjowatych: *akasiabome* lub *wild syringas*.

⁴⁴ W listach z 1916 r. Pierneef powołuje się na bliskość dokonań artystycznych Ferdinanda Hodlera i Buszmenów. Zob. A. Duffey, *Pierneef and San rock art*, „De arte”, September 2002, No 66, s. 23.

⁴⁵ Była to koalicja Partii Nacjonalistycznej i Partii Afrykanerskiej, które 1951 r. połączyły się w Partię Narodową.

⁴⁶ Termin apartheid został utworzony w latach trzydziestych XX w. Jako polityczny slogan został użyty we wczesnych latach czterdziestych przez Partię Narodową, jednak polityka apartheidu jako taka sięga wstecz ku początkom białego osadnictwa w Afryce Południowej. Po dojściu do władzy Partii Narodowej w 1948 r., społeczny zwyczaj apartheidu został usystematyzowany pod postacią prawa. Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 44–48.

wizualnych. Od lat trzydziestych wieku XX niezwykle aktywna stała się New Group (Nowa Grupa) realizująca na gruncie sztuki ideały postępu. Wśród jej 17 członków znaleźli się tacy malarze, jak Gregoire Boonzaier (1909–2005), Terence McCaw (1913–1976), Walter Battiss (1906–1982), Alexis Preller i rzeźbiarz „Lippy” – Israel Isaac Lipschitz (1903–1980). Lata czterdzieste XX w. inicjują okres, w którym wyraźnie zaznacza się wzrost zainteresowania sztukami plastycznymi wśród rdzennej ludności afrykańskiej.

Artystą godnym uwagi jest bez wątpienia pochodzący z Transwalu Alexis Preller (1911–1975)⁴⁷. Twórca ten świadomie związał się poprzez edukację i pobyt w Londynie ze środowiskiem brytyjskim. W imię wyznawanej koncepcji sztuki, sytuującej się na pograniczu estetyki surrealizmu i ekspresjonizmu, Alexis Preller poszukiwał inspiracji w tradycyjnych formach plastycznych „Czarnej Afryki”. Fascynacje sztuką i kulturą Bantu oraz Paula Gauguina i Vincenta van Gogha, których dzieła Preller studiował w europejskich muzeach, zaowocowały wprowadzeniem stylistycznych elementów formalnych bliskich barwnym i płaskim kompozycjom Gauguina z tahitańskich obrazów *Garden of Eden* (1937, Muzeum Sztuki w Pretorii). Kolejne podróże, jakie artysta odbywał po Afryce, o charakterze studiów etnograficznych – na Wybrzeże Wschodnioafrykańskie, Seszele, do Zanzibaru, Egiptu i Kongo oraz pobyt w Królestwie Suazi – stopniowo nadały jego pracom niezwykle osobisty i unikalny styl. Zachwyt ludem Ndebele (Mapogga), wśród którego panował zwyczaj, by kobiety wykonywały tajemnicze geometryczne malatury w jaskrawych barwach na chatach, stanowił doskonały łącznik pomiędzy wernakularną sztuką Afryki Południowej a tajemniczym światem surrealizmu francuskiego fascynującego Prellera. Malarstwo z tego okresu można opisać jako tajemnicze kompendium symbolicznych obrazów czerpiących z przyrody, zabytków i rytualnych afrykańskich wyrobów dekoracyjnych. Pod koniec lat czterdziestych XX wieku Preller tworzył świetliste kolorowe, mityczne kompozycje, takie jak *Basuto Allegory* (1947, Gordon Schachat Collection) czy *Ritual Mapogga* (1951, Muzeum Sztuki w Pretorii), związane z kulturą ludów wschodnich Sotho. Pojawiają się stylizowane postaci

⁴⁷ Zob. E. Berman, *Alexis Preller – Africa, The Sun and Shadows*, Cape Town 2010.

ludzkie oraz domostwa i wioski. Ich uzupełnieniem jest arsenał tajemniczych znaków, takich jak jaja, zapalona świeca, szczelinowy bęben, który artysta widział w Musée d'Homme w Paryżu, a także czaple, uważane przez niektóre afrykańskie społeczności za siedlisko duchów przodków (*Mapogga rondavel, Kraal III*). Choć Alexis Preller wywodził się z rodziny afrykanerskiej, to jednak dla tego środowiska rodzaj sztuki, który uprawiał, był nadmiernie zakorzeniony w estetyce bantu, by mógł stać się wyrazicielem poglądów estetycznych białej społeczności.

Wspomniany już wcześniej inny członek Nowej Grupy – Walter Battiss dał się poznać jako sardoniczny artysta i filozof czerpiący natchnienie pełnymi garściami z rdzennej kultury Afryki Południowej⁴⁸. Od roku 1938 malarstwo autochtonów weszło na dobre do artystycznego *oeuvre* Battisa. Od 1944 r. artysta kopiował malowidła naskalne Buszmenów, współpracując blisko z wybitnym badaczem sztuki naskalnej Henri Breuilem. W roku 1948 wziął udział w ekspedycji na pustynię Namib, gdzie żył wraz z Buszmenami. Wcześniej, bo w roku 1939 Battiss wydał własnym staraniem książkę *The Amazing Bushman*⁴⁹. Była to niskonakładowa publikacja (zaledwie 200 egzemplarzy) ilustrowana sreigrafiami podmalowywanymi akwarelą oraz dodatkowo 33 rysunkami wykonanymi w technice pastelu i gwaszu, podpisanymi piórem przez artystę. W tej bogato ilustrowanej pozycji znalazły się przemyślenia wrażliwego malarza dotyczące rysunków naskalnych, który jako pierwszy biały Południowoafrykanin dostrzegł ezoteryczne wartości sztuki artystów San⁵⁰. Walter Battiss w późniejszych pracach malarskich, inspirowanych rysunkami naskalnymi, stosował stylizowane motywy, które włączał do swych obrazów niczym dekoracyjną bordiurę, np. *Symbols of life* (1966) czy *African art* (1970).

⁴⁸ Zob. E. Berman, *Art & Artists of South Africa. An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, Cape Town–Rotterdam 1983, s. 56–61.

⁴⁹ W. Battiss, *Art in South Africa: The Amazing Bushman*, Pretoria 1939.

⁵⁰ Doprecyzowanie tego intuicyjnego stanowiska, dotyczącego przekazu sztuki khoisańskiej, nastąpiło dopiero w latach osiemdziesiątych XX w. w pracach Jamesa Davida Lewisa-Williamsa.



II. 4. *Symbols of life*, 1966, ol./pł, Pretoria Art Museum (fot. A. Pawłowska)

Były to prace przekształcające motywy ludzkie i zwierzęce sztuki San w dekoracyjny ornament. Figury są płaskie, uproszczone, stylizowane, pozbawione perspektywy oraz śladów pociągnięć pędzla („gładkość” przedstawień też jest typowa dla sztuki San), z czasem stały się tylko pretekstem do tworzenia całko-

wicie abstrakcyjnych płócien i rysunków. W latach siedemdziesiątych XX wieku ornament wywodzący się ze sztuki naskalnej posłużył artyście do stworzenia własnego, tajemnego alfabetu. W innej grupie obrazów Battiss za pomocą oszczędnej graficznej kreski, zbliżonej do rytu naskalnego, szkicował luźne trawestacje motywów sztuki naskalnej w intensywnych niecharakterystycznych dla artystów San barwach, np. *Bushman Rain Dance* (lata siedemdziesiąte XX w., rysunek, kolekcja prywatna), *Mantis Dance* (lata sześćdziesiąte XX w., serigrafia). Battiss dokonywał też ryzykownych transpozycji motywów San w ikonografię europejską (*African Pieta*, b.d. litografia, kolekcja prywatna). Był on nie tylko malarzem, ale i pisarzem, opublikował bowiem szereg książek traktujących o sztuce naskalnej Buszmenów: *The amazing Bushman* (Pretoria, 1939), *The artists of the rock* (Pretoria, 1948), *Bushman art* (Pretoria, 1950), *Fragments of Africa* (Pretoria, 1951).

Podsumowując rozważania warto zaznaczyć, że na początku wieku XX wpływ rdzennej sztuki afrykańskiej w Republice Południowej Afryki był złożony i niejednorodny. Pewni artyści, tacy jak Hugo Naude, Pieter Wenning czy Anton van Wouw, odtwarzali jedynie powierzchowny wygląd miejsc i mieszkańców, których mieli okazję obserwować, nie troszcząc się o różnice i niuanse interpretacyjne. Z kolei twórcy inspirowani europejskim ekspresjonizmem, tacy jak Irma Stern lub Jacob Hendrik Pierneef czy surrealizmem – jak Walter Battiss i Alexis Preller, choć inspirowali się poszukiwaniem prymitywu, podobnie jak Gauguin czy Picasso, to jednak tworzyli własne, oryginalne kreacje widziane przez pryzmat autentycznego afrykańskiego życia. Życia, które dla nich było w takim samym stopniu rodzime, jak i egzotyczne; odległe kulturowo albo inne, ale równocześnie bliskie i dobrze znane. Sądzę, że twórców tych można widzieć raczej jako nowoczesnych, postkolonialnych artystów, którzy poprzez swobodne interakcje pomiędzy różnymi przejawami tożsamości kulturowej, niezależnie od czasu i miejsca, wychodzą poza schemat „Czarnej Afryki”, prezentując w swych obrazach wyimaginowane miejsce, zwane (dziś) „Trzecim Światem”.

Bibliografia

- Alexander Lucy, *Frederick I'Ons. Retrospective Exhibition*, King George VI Art Gallery, Port Elizabeth 1990.
- Arnold Marion, *Irma Stern: A Feast for the Eye*, Rembrandt van Rijn Art Foundation and Fernwood Press, Cape Town 1995.
- Battiss Walter, *Art in South Africa: The Amazing Bushman*, Red Fawn Press, Pretoria 1939.
- Berman Esmé, *Alexis Preller – Africa, The Sun and Shadows*, David Krut Publishing, Cape Town 2010.
- Berman Esmé, *Art & Artists of South Africa. An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town–Rotterdam 1983.
- Chave Anna C., *New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon: Gender, Race, and the Origins of Cubism*, „Art Bulletin” 1994, Vol. 76, No 4, s. 596–611.
- Duffey Alexander, *Pierneef and San rock art*, „De arte”, September 2002, No 66, s. 20–41.
- Flam Jack, Deutch Miriam (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003.
- Fry Roger, *Vision and Design*, Brentano's, New York 1924.
- Fulda Bernhard, Soika Aya, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Walter de Gruyter, Berlin 2013.
- Goldwater Robert, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts–London 1986 [1. wyd. 1938].
- Gordon-Brown Alfred, *Pictorial Africana: A Survey of Old South African Paintings, Drawings and Prints to the End of the Nineteenth Century with a Biographical Dictionary of One Thousand Artists*, A. A. Balkema, Cape Town 1975.
- Huntley Merle, *Art in Outline. An Introduction to South African Art*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Irma Stern Museum*, <http://www.irmastern.co.za/view.asp?pg=artwork> [data dostępu: 12.08.2015].

- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011.
- Leighen Patricia, *The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, „Art Bulletin” 1990, Vol. 72, No 4, s. 609–630.
- Nettleton Anitra, *Primitivism in South African Art*, [w:] L. van Robbroeckred, *Visual Century: South African Art in Context*, Vol. 2, 1945–1976, Johannesburg 2011, s. 145–173.
- Neville Dubow, *Paradise: The Journal and Letters (1917–1933) of Irma Stern*, Chameleon Press, Cape Town 1991.
- Nowak Bronisław, *Republika Południowej Afryki*, [w:] B. Nowak, A. Dziubiński (red.), *Encyklopedia historyczna świata*, t. XII, *Afryka*, Kraków 2002.
- Pawłowska Aneta, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Wydawnictwo Muzeum Śląskiego, Katowice 2006, s. 272–281.
- Pawłowska Aneta, *Sztuka i kultura Afryki Południowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Pawłowska Aneta, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską świata zachodniego na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] S. Szafrński, M. Kądziera et al. (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2014, s. 59–70.
- Peters Carl, *The Eldorado of the Ancients*, Dutton, London 1902.
- Robinson A. J., *Apartheid*, [w:] H. L. Gates et. al. (eds.), *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, Oxford University Press, New York 1999, s. 118–119.
- Rosenblum Robert, *Cubism & Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 2001.
- Schrimer Peter, *The Concise Illustrated South African Encyclopedia*, CAN, Johannesburg 2001.
- Solomon-Godeau Abigail, *Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism*, „Art in America” 1989, No 77, s. 118–129.
- Stein-Lessing Maria, *Bertha Everard and Rosamund Everard-Steenkamp*, [w:] *Our Art II*, Foundation for Education, Pretoria 1961, s. 31–35.

Stern Irma, *How I Began to Paint*, „The Argus”, 12.06.1926, s. 13–14.

Stern Irma, *Zanzibar*, J. L. Van Schaik, Pretoria 1948.

Stow George W., *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State*, Methuen & Co. Ltd., London 1930.

Vasari Giorgio, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekł. i oprac. Karol Estreicher, PIW, Warszawa 1980.

Whall Battiss Walter, *Art in South Africa: The Amazing Bushman*, Red Fawn Press, Pretoria 1939.

Summary

Inspirations, Imitations and Borrowings from Primitive Art by the 20th Century South African Artists

The aim of the article is the presentation of the influence of African art at the beginning of the 20th century in South African. Primitivism and the awareness of Primitive Art have played a crucial role in the history and development of 20th century European and American Art, in a number of different ways, although the dynamics of how this happened are complex and varied. The purpose of this article is limited only to the presentation of the influence of indigenous Art from the African Continent and the so-called primitive or aboriginal art in the South African art tradition of European descent in the first half of the 20th century such as: Jacobus Hendrik Pierneef, Irma Stern, Walter Battiss and Alexis Preller. All of them have started to utilize the African iconography in their own paintings and decided to borrow some typical stylistic elements and narratives from indigenous works of African Art.