

Piese de artă africană în colecții din București

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Caut pe primitiv nu pentru a găsi barbaria, ci pentru a măsura înțelepciunea

LE CORBUSIER

Colecționarii particulari ce și-au constituit un sistem propriu de selecție, bazat pe serioase criterii estetice, și au fost sensibili la toate formele de expresie artistică, care nu și-au limitat interesul doar la anumite genuri, tehnici sau arii geografice, nu au putut rămâne indiferenți la formele create de continentul african. Dar dacă piese de artă neagră există din abundență în România (și în București), aceasta nu înseamnă că toate sînt și de calitate. Din păcate predomină cele de industrie artizanală ce inundă piețele europene (în special ale Parisului), produse de meșteri mai mult sau mai puțin negri; chiar și conștința bucureșteană este sufocată de astfel de obiecte, cioplite de compatrioți de-ai noștri cu discutabil trenaj și simț artistic. Există și unele de certă sorginte africană, uneori copii cinstite după modele vechi, dar de cele mai multe ori frizează kitsch-ul, căci spiritul mercantil este mai puternic decît probitatea artizanului, ce face concesii producției sale, încurajat de ignoranța și aviditatea de exotic și de statut a cumpărătorilor turiști (fiindcă orice posesor de astfel de obiecte trece drept un om rafinat, de gust, călătorit și cu posibilități etc.). Pervertirea bunei tradiții începe cu imitarea abanosului cu esențe nenobile, lustruite cu cremă de ghetă neagră sau îmbibate cu diverși coloranți și se termină cu adoptarea de forme funcționale specific europene îmbrăcate în decor african. Toate metodele sînt pernicioase și deplorabile cînd se cunosc potențele creatoare inepuizabile ale meșterilor africani actuali ce îmbină în chip salutar tehnici și stiluri ancestrale cu inovații impuse de cerințele unei vieți moderne, dezvoltată însă pe fundamentul matricei tradiționale (căci orice ruptură prea radicală de filonul cultural străvechi nu poate aduce decît nesiguranță și gust în derivă).

Dar, în colecțiile bucureștene există, pe lîngă producții artizanale de serie mare, și exemplare de certă valoare și vechime (Foto 128-153).

Cercetătorul cu propensiune spre studiul artelor extra-europene – cu precădere al celor aparținînd civilizațiilor naturii – se lovește însă de impedimentul lipsei de informație. La noi s-a tradus foarte puțin în acest sens: „Arta exotică” de Michal Sobeski (Editura Meridiane, București, 1975) și „Cultura Africii” de Leo Frobenius (Editura Meridiane, București, 1982). Lucrările originale sînt la fel de puține: „Despre cultura spirituală a popoarelor africane” de acad. C. I. Gulian (Editura Științifică, București, 1964), „Întîlnire cu arta africană” (Editura Meridiane, București, 1968) și „Arta primitivă, un univers fascinant” (Editura Enciclopedică Română, București, 1970), ambele de Plutarh-Antoniou Mihăilescu. Studiile de africanistică (ca și lucrările de cercetare a culturii celorlalte popoare aflate pe o

treaptă primară de civilizație) sînt aproape inexistente la noi, deși au existat suficienți exploratori români care au cutreierat zone remote și sălbatice ale globului, întorcîndu-se cu un bagaj impresionant de observații și obiecte strînse „in situ”, aflate acum în multe muzee din țară care, însă, nu le valorifică suficient și nici nu-și formează specialiștii necesari. Un exemplu peremptoriu pentru piesele de excepțională valoare pe care le deținem – dar care au pierdut enorm din cauza organizării nesistematice, a documentării insuficiente, a etichetării greșite și, în general, a unei selecții fără criterii bine stabilite (ce alături de piese de aprecieabilă vechime și calitate artistică de cele mai lamentabile kitsch-uri contemporane) – a fost expoziția „Etnografie și artă populară din Africa, America, Asia, Australia și Oceania din colecțiile muzeelor din R. S. România”, inițiată de Muzeul Brukenthal din Sibiu în 1979–1980. Vizitarea citorva muzee din străinătate – în absența timpului necesar pentru aprofundare, consultarea fișelor, lucrul direct cu obiectele – nu este suficientă pentru cel interesat de acest domeniu. Unii autori în materie nu dau nici un credit chiar cercetătorilor ce au lucrat în muzee fără a avea muncă de teren și de colecționare direct în Africa¹. Lipsa observației directe reprezintă un handicap pentru muzeograful obișnuit să vadă și să analizeze piesa așa cum se păstrează ea în muzeu – de cele mai multe ori incompletă, fiind colecționată doar partea lemnoasă, fără accesorii de pene, pinză și întregul costum, care îi dădeau adevărata identitate – și-i impun concluzii eronate. Același lucru se întîmplă și cu obiectele aflate la colecționarii particulari ce au intrat în posesia lor întîmplător, mediat (fără a fi ei primii achizitori de la sursă) și fără să le cunoască proveniența, fapt ce impune cercetătorului greaua sarcină de a le identifica centrele, caracteristicile stilistice ale tribului producător, filiația și influențele, toate numai prin analogie și comparație livrescă.

Exemplarele de artă africană existente la colecționarii din București acoperă o arie vastă a continentului negru și sînt caracteristice pentru majoritatea zonelor de creație.

Din nord-vest, de pe coasta Mediteranei, provin două excelente exemplare de ulcioare gemene, lucrate de urmașii berberilor din Kabylia Mare. Deși zona maghrebiană nu intră în aria de cultură neagră, menționăm aceste vase atît pentru insolitul lor, cît și pentru varietatea specifică a formelor de expresie pe care le-a generat Africa. Kabylia, locuitori ai regiunilor muntoase de pe litoralul Algeriei, erau nomazi, cunoscători ai unor meșteșuguri aduse la limita maximă a rafinamentului, lucrînd textile, ceramică și arme. Deși ca tehnologie ceramica lor este lucrată primitiv, fără roată, prin modelare liberă cu mîna (evidentă la neregularitatea grosimii pereților ce este relevată de spărtura unuia din ele), formele elaborate și finețea ornamentației le includ printre cele mai impresionante exemplare de acest fel, avînd rival doar în ceramica indienilor Pueblo din zona sud-vestică a Statelor Unite ale Americii. Cele două ulcioare gemene (col. Alexandru Tipoida) – unul cu două corpuri, altul cu patru corpuri, unite prin tuburi de legătură în zona pîntecelor și prin mînere în zona gîturilor, și echilibrate lateral de cîte două mînere-jurjuri – au aparținut lui George Bibescu, fiul lui Bibescu Vodă, ofițer în armata franceză, care le-a adus din campaniile împotriva nesupușilor Kabyli din Algeria, în deceniul cinci al secolului trecut. Siluetele elegante sînt accentuate de un decor geometric (hașuri, zigzaguri, table de șah, romburi, triunghiuri) trasate cu negru-brun pe ocrul casetelor unde se dezvoltă și care, împreună cu fondul general cărămiziu, creează un joc liniar și cromatic de mare efect.

Pătrunzînd în zona de cultură neagră propriu-zisă se constată predominanța sculpturii (în special rond bosse, sub formă de statuare și măști, și mai puțin ca

decor în relief plat) față de celelalte genuri artistice. În studiul de față, termenul de „artă” va fi folosit cât mai rar posibil și numai atunci când nu va putea fi găsit un echivalent. Deși negrii posedau criteriul estetice proprii care le dictau refuzul unei comenzi dacă aceasta nu le satisfăcea preceptele asupra frumosului², este greu de spus dacă exista un concept de „artă” *stricto sensu*. Chiar creatorul nu era în exclusivitate sculptor în lemn sau bronzier, ci și fierar al comunității, între cele două meșteșuguri neexistând diferențe de prestigiu. În schimb, când avea de lucrat o mască sau un alt obiect destinat adulației, practica un ritual de purificare (recluziune, post, abținerea sexuală, meditație și rugăciuni) ca un adevărat vraci, deși nu era investit cu puterile acestuia și nu putea fi mediator între lumea pămînteană și divinitate. La aceasta se adăuga implorarea iertării copacului din lemnul căruia se tăiase o bucată pentru a se ciopli obiectul³. Din perspectivă europeană – potențată și de marea căutare pe care au avut-o astfel de obiecte la începutul secolului al XX-lea, când au influențat într-un grad considerabil curentele artistice ale vremii (prin deformări și bestializări ce au pus bazele unei „estetici a urîtului”, ca nouă formă de abordare a artei) – creațiile negrilor africani sînt artă, încadrată într-o vreme în „arta primitivă”, alături de producțiile indienilor americani, eschimoșilor și aborigenilor din Australia și Oceania, din cauza raportării ei unilaterale la matricea culturală a exploratorului și conquistadorului ce se considera civilizator. Între timp, poziția față de „primitivi” a fost revizuită și apropierea de spiritualitatea lor ca un tot și de individ ca un exponent, creator și purtător al ei, a șters această etichetă prea categorică și restrictivă. Pentru că publicul european sau de cultură europeană era prin excelență hedonist, nu a putut vedea în plastica africană decît axiologia – ca dovadă că a numit-o „artă” –, ignorînd cu totul sau nesesișind praxiologia care era dominantă. Masca și statueta de orice fel sînt unelte ca oricare altele, instrumente de invocare, de devoțiune, legate de cultul strămoșilor și al fecundității, de rituri vîntorești, de trecere și de inițiere, ca la toate civilizațiile naturii. Nu înseamnă că toate creațiile lor sînt de sorginte religioasă, deși acestea sînt, totuși, prevalente. Este simptomatic faptul că însuși meșteșugul, măiestria de a sculpta, e un dar divin, cum rezultă din semnificația termenului „gba” cu care este desemnat în limba Tiv atît cioplitorul lemnului, cît și actul primordial de creație a lumii⁴.

O altă caracteristică a plasticii africane este elementul figurativ, antropo-și zoomorf, sau amestecul dintre ele. Dacă umanismul unei culturi s-ar putea socoti numai în funcție de folosirea figurii umane ca model, atunci creația africană ar fi cea mai umanistă din cîte au existat vreodată căci la ea se urmează în cel mai înalt grad adagiul vechilor greci: *ο αἰθροπο εστ παρτωφ δ τῶν μετροφ*. Omul este în centrul atenției chiar ca substituit pentru anumite idei și interpretări nelegate strict de el. Se ajunsese atît de departe ca tratarea realistă a subiectului, încît, la unii meșteri, se poate vorbi chiar de mimesis, comunitatea recunoscînd în trăsăturile unei măști sau statuete un vecin, o rudă, un personaj ușor identificabil⁵. Acest lucru nu este însă valabil decît pentru aria tribului fiindcă în afara ei fie că forma rămîne incomprehensibilă, fie că mesajul este decodificat în alt fel, în funcție de matricea culturală specifică zonei respective. Trăsăturile creației tribale constituiau un mijloc de a menține coeziunea comunității, ai cărei membri erau amenințați de alienare îndată ce-i depășeau limitele teritoriale.

Africa a cunoscut încă din vremuri îndepărtate civilizații strălucitoare, precum regatele Ife și Benin din actuala Nigerie, ce au avut darul de a-i impresiona pe primii exploratori albi ai coastelor vestice. Existența unor state bine închegate și puternice nu putea să nu ducă și la dezvoltarea unei suprastructuri ce a avut drept

colorar înflorirea artelor (aici termenul e folosit în accepțiunea noastră, care era identică și pentru populațiile acelor ținuturi). Mai vechiul lfe influențează, în secolul al XVI-lea arta din Benin⁶ prin introducerea turnării bronzului în obiecte de lux și printr-un stil realist, cu accent pe portretistică, unde figura regelui (numit „oba”) ocupa locul principal, urmat de înalții demnitari, militarii și suita. S-au păstrat mai mult formele de artă curteană, lucrate în bronz și fildeș, astfel că nu putem ști cum erau creațiile populare din lemn și alte materiale perisabile. Doar familiile bogate și nobile își permiteau să posede astfel de obiecte atât pentru frumusețea lor, cât și pentru valoarea intrinsecă (bronzul era considerat semiprețios) care certifica statutul social. „Oba” era cel dintâi care folosea aceste obiecte de artă care, în majoritatea cazurilor, îl reprezentau singur sau înconjurat de curteni – în asemenea cazuri respectându-se cu strictețe perspectiva ierarhică – purtându-și atributele demnității sale: coroană cu două aripi laterale, guler-colier și veșminte dintr-o plasă de mărgele de coral, sceptru. Astfel apare un „oba” (col. arh. Alexandru Budișteanu) din perioada de declin a Beninului, spre finele secolului al XIX-lea (căci în 1897 orașul este cucerit și distrus de englezi). Tehnica de turnare esta tot cea „à la cire perdu” ce prevedea modelarea figurii în ceară, peste un miez din lut. Sculptura, odată finisată în cele mai mici amănunte, este acoperită cu un strat de argilă cu granule foarte fine, obținută de la un culoar interior al cuibului de termite (aceasta pentru ca matrița să preia perfect toate detaliile). Cuie de fontă se înfig în pereții matriței, străpungând ceara mulajului pînă la miezul inițial de lut, pentru a-l menține atunci cînd ceara va fi scursă. Apoi se lasă într-un loc umbros pentru ca uscarea să se facă încet și să nu crape învelișul, după care se încălzește pentru a se scurge ceara. Matrița se îngroapă în pămînt, cu capul în jos, se toarnă bronzul și se lasă să se răcească. Apoi matrița se sparge și statueta se finisează prin cizelare, polisare și patinare⁸. Dar, față de lucrările de apogeu ale civilizației Benin, din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, deși și aceasta păstrează trăsăturile fizionomice (caracteristici negroide: buze groase, nas lat, ochi mari) și ținuta specifică, acestei statuete îi lipsește totuși siguranța tehnicii vechi – ca dovadă că unul dintre picioare a rămas neumplut de bronz la turnare – și finisajul – polisarea e inexistentă și au rămas chiar bavuri. Dar, oricum ar fi, rămîne o piesă de calitate, lucrată în spiritul tradiției și cu atenția pe care o impune tratarea figurii unui „oba”. Acesta este și un bun exemplu de analiză a caracteristicilor întregii sculpturii africane: frontalitate și simetrie perfectă, dar gîndită și în rond-bosse pentru că altfel nu s-ar explica detaliile tratate cu aceeași atenție și în părțile din spate. Profilurile sînt, de asemenea, definitorii pentru interesul sculptorului ca lucrarea sa să fie privită din toate părțile⁹.

Majoritatea celorlalte obiecte din materiale perisabile (lemn, os, piele, pene, textile) ce s-au păstrat datează din secolul al XIX-lea.

Din ținutul Dogon (Republica Mali) provine o statueta de strămoș (col. Liviu H. Oprescu). Acest admirabil exemplar în lemn are toate caracteristicile statuariei tribului producător: figură așezată, decorativism, tors cilindric, volume cubiste ce trăiesc din efectele de umbră și lumină create de tăieturi curajoase, largi, fără fărîmișări ornamentale. Doar pe umeri și pe torace apar cîteva linii paralele ce specifică decorul tatuajului. Dacă din față șochează simetria, profilul este de-a dreptul spectaculos prin accidentele ce agrează forma, fără însă a o dezechilibra, datorită certitudinii conferite de unghiurile drepte care se întîlnesc pretutindeni (la scaun, la cot, la genunchi, la gît și barbă). De remarcat că și cele patru picioare ale taburetului au creștături ce repetă linia angulară a profilului. Tipul de strămoș hermafrodit (cu sîni și barbă) este specific dogonilor, fiind o figurină închinată

fertilității, simbolizînd creația complementară – fecundant și fecundat în același timp –, arhisuficiența personală, divină.

Cu sens antropopaic trebuie înțeles și decorul antropomorf, sculptat în relief înalt pe o ușă de hambar ce aparține tot tribului Dogon (col. Liviu H. Oprescu). Pe astfel de uși sacre, nefuncționale, de mici dimensiuni, apar cioplite și șopîrle, crocodili, țestoase sau păsări calao, însă numai siluetele de strămoși, repetate stereotip, cu aceeași expresie, pînă la obsesie, unul lîngă altul, așezați frontal, cu mîinile pe genunchi, tratate destul de schematic, sînt destinate invocării ploii atît de necesară în Mali. Figurile sînt tăiate în stilul cunoscut, cu planuri mari, volume puternice și concavități adînci, ce primesc excelent eclerajul și dau maximum de expresivitate suprafeței. Nu există nici o preocupare de individualizare a fezelor ce se succed, egale ca dimensiuni și trăsături, creînd o euritmie necesară conjurării zeităților apelor meteorice. Trebuie subliniată și similaritatea dintre siluetele cioplite pe această ușă și statueta de strămoș analizată mai sus, rod al tradițiilor tribale foarte puternice.

Triburile Ngere, Senufo și Baule de pe Coasta de Fildes, spectaculoase în plastica lor, sînt cel mai bine reprezentate în colecțiile bucureștene. De altfel, această zonă este una dintre cele mai bogate și mai variate din întreaga Africă în privința ceremonialurilor elaborate și a stilurilor tribale pe care acestea le-au generat și care încă mai continuă să producă. Specifică pentru creația acestor buni artizani este patinarea finală a măștilor și statuetelor cu o fiertură de sînge animal, negru (din diverse pămînturi) și ulei¹⁰, pentru a le conferi o strălucire neagră.

Masca Gla (ce reprezintă un ideal de frumusețe masculină!) a tribului Ngere (colecția Dan Nasta) este acerb geometrizată, iar simetria este accentuată de nervura mediană ce apare pe frunte. Prezența găurilor pe marginea din spate și pe sub bărbie acuză aplicarea unor șuvițe de rafie împletită, ce sugerau părul și barba. Relieful puternic, ce dă măștii o expresivitate dusă pînă la grotesc, și formele geometrice atît de clare ne reamintesc preceptul lui Cézanne de a reduce toate volumele la cilindru, sferă, con. Măștile aveau pentru african darul de a-l transforma dintr-un muritor de rînd într-un spirit puternic atunci cînd le purta. Exista o întreagă ierarhie de spirite și de forțe pe care le dețineau, fără însă ca masca să explice aceasta prin forma, trăsăturile și atributele ei. Masca era intermediarul dintre comunitate și zeitate, primindu-și forța de la spiritele strămoșilor ce erau invocați prin ea. Puterea ei depindea atît de cea înmagazinată de la strămoși, recte posesorii anteriori, cît și de prestigiul actualului posesor care, prin faptele sale, i-o putea mări (aceasta însemnînd că strămoșii îl protejau și, la rîndul său, după moarte avea să devină un strămoș cu influență divină). Măștile au diverse funcții: cele mai puternice sînt măștile de sacrificiu, purtate cînd sînt aduse ofrande strămoșilor; urmează măștile răzbunătoare, cu îndatoriri polițienești, judiciare; apoi cele de inițiere, la care se adaugă cele de importanță minoră, fără forțe deosebite, folosite la ceremonii, dansuri, cîntece, cerșit sau pentru distracția publicului în momentele de tensiune¹¹.

Mai multe măști de strămoși ale tribului Senufo impresionează prin varietatea tratării aceleiași teme. Măștile de acest tip sînt prelungi, cu nasul lung și subțire, ochii întredeschiși și gura proeminentă, oferind multe suprafețe libere pentru o ornamentație simplă, din linii paralele și pătrate ce specifică tatuajul facial al tribului. Caracteristică este apariția unei păsări calao ce surmontează masca; la fel, și perechile de urechi (umane și animale, cîteodată chiar trei) și coarne ce creează un melanj de antropo- și zoomorf; de amintit și apariția în partea de jos a două mînere funcționale (căci, uneori, măștile de acest tip sînt mari

și grele și trebuie susținute) pe care africanii le identifică drept picioare, pentru că strămoșul trebuie să fie constant legat de pământul pe care l-a părăsit. Relieful angular, fața plată, trăsăturile ascuțite, tăiate curat, net, le impun drept cele mai decorative măști produse pe continentul african. Cele cinci exemplare din București fac cinste stilului și sînt complementare. În forma clasică se remarcă două dintre ele (colecția arh. Alexandru Budișteanu; colecția D. Șor) cu piciorușe și pasărea mitică foarte elegantă și elansată, deși sumar tratată. La o alta (colecția D. Șor) calao devine foarte mare, ocupînd o treime din mască, sprijinindu-se de fruntea ei într-un cioc lung, ce devine aproape mediana compoziției. Îi lipsesc piciorușele, iar gura nu mai este proeminentă și prismatică, ci circulară și ornamentată cu un caroiaj. O alta (col. Mihail Andreescu) are urechile exagerate și este, de asemenea, lipsită de piciorușe. Profilul este insolit, nasul concav și cu rădăcina oprită brusc în fruntea înaltă, iar pasărea are un cap și un cioc enorme. Cea care are cele mai puține elemente zoomorfe (col. Ion Pacea) devine un adevărat portret: ochii sînt oblici, dar tot mijii, nasul acvilin, puternic și proporțional cu figura, iar buzele groase, întredeschise; piciorușele sînt niște rudimente, urechile aduc mai mult a ornament al coafurii, fapt coroborat și cu capul de pasăre ce apare între ele. La fel de atentă este și tratarea interiorului, cioplit din bardă, dar dus pînă la maximum de finețe ce putea fi atinsă cu această unealtă, pentru a nu incomoda pe purtător.

Încă o dată trebuie atrasă atenția asupra faptului că aceste măști Ngere și Senufo, care azi ne impresionează prin calitățile lor sculpturale și de conciziune a surprinderii trăsăturilor, își măreau efectul expresiv prin cromatica elementelor auxiliare: păr și carne naturale, smocuri de iarbă, mantii de rafie și pene, țesături violente colorate sau ornamentele în nuanțe electrice vopsite pe trupurile purtătorilor.

Tot pe Coasta de Fildes, puțin mai la est de Senufo, tribul Baule creează măști cu volume moi, rotunjite, mult diferite de cele ale vecinilor lor. Figurile sînt ovale, cu ochii mari, dar cu pleoapele strînse, sprîncenele mult arcuite, nasul și gura proporționale; buzele sînt surprinse într-un zîmbet ce atestă caracterul benign al spiritului întrerupt de mască. Specifice sînt tatuajele faciale în formă de tablă de șah și ochi, plasate între sprîncene, lîngă urechi și pe obraji. O altă caracteristică este tăierea fantelor necesare privirii nu direct în ochi, ca la celelalte măști, ci sub pleoape, urmărindu-le curbura. Coafurile diferă: trei dintre măști (colecția Nicolae Cristoveanu; colecția D. Șor; colecția Radu Cărneci) au părul tratat liniar, pe o suprafață plată, semiovală, ca o tichie. La alta (colecția Mihail Andreescu), părul e un volum vălurit, sugerînd o elaborată împletitură. Acest tip de coafură se întilnește și la exemplare din Liberia, fiind o caracteristică de port a populațiilor din întreaga zonă de coastă. O statueta feminină de strămoș (colecția M. Focșeneanu) are aceeași coafură și aceleași tatuaje pe sîni și obraji. Poziția cu mîinile pe pîntece și picioarele ușor flectate este specifică sculptorilor Baule pentru felul de tratare a statuetelor de strămoși.

De la tribul Așanti din Ghana provin două păpuși „akua-ba” (colecția D. Șor) legate de cultul fecundității și purtate de femeile gravide în tot timpul sarcinii pentru a naște copii sănătoși și frumoși. În general, exista un tabu pentru femeile însărcinate de a nu participa la ceremonii și a nu privi măștile sau orice obiect diform, care nu corespundea standardelor tribale de frumusețe, pentru a nu influența progenitura ce ar putea să semene cu ele și să iasă urîtă¹². Pentru Așanti, aceste păpuși cu capul mare și perfect rotund sau oval (ca în cazul nostru), cu ochi arcuiți, nas fin, gît lung și corp cilindric reprezentau idealul de frumusețe. De cele

mai multe ori, păpușile „akua-ba” primeau cercei, brățări sau coliere de mărgele colorate, care le dădeau un aer sărbătoreț, vesel. În afara reliefului plat al nasului, ochilor și sînilor, volumul este complet plat și, din profil, total inexpressiv.

De pe coasta de vest provine un fetiș cu cuie, numit „mangaka” (colecția Ion Bitzan) și creat de ramura Bavili a tribului Bakongo (Republica Congo). Aceste statui de mari dimensiuni (circa 100 cm) sînt specifice pentru Bakongo și, în funcție de poziția în care e surprins personajul și de substanța magică (numită „nkisi”) ce i se plasează în ombilicul proeminent, care este astupat apoi cu o scoică sau oglindă (ce are rolul de a reflecta influențele rele¹³ venite de la vrăjitori sau duhuri nefaste), se disting patru feluri de fetișuri-relicvar: cele care țin în mîna ridicată o lance, cuțit sau altă armă se numesc „nkondi” și au efecte nefaste, fiind folosite pentru răzbunări și vrăji; tot în scopuri malefice este utilizat și cel de tip „mpezo”, deși nu este amenințător și nu are armă; cel de tip „mangaka” (sau „na moganga”) este folosit pentru a vindeca de boli și a apăra de spiritele rele, în vreme ce „mbula” este eficient împotriva vrăjilor și a influențelor răuvoitoare venite de la vrăjitori¹⁴. Deci, fetișul nostru are un efect benign. Trupul statuii este tratat destul de grosier și fără detalii – în afara unor brățări cioplite în torsadă – pentru a lăsa o suprafață cît mai mare în vederea înfingerii de cuie și lame metalice. Fiecare dintre aceste obiecte tăioase era înfipt împreună cu o rugăciune și reprezenta o invocăție către spiritul din fetiș care media ajutorul divin¹⁵. Doar capului, puțin dat pe spate, i se arată interes prin tratarea ingenioasă a părului într-un joc decorativ de romburi și linii paralele. Chipul este aproape stereotip la aceste sculpturi, cu ochii mari, larg deschiși și incrustați cu sifid, oglinzi sau geamuri, nasul mic și lat, gura întredeschisă, ce-i conferă o expresie mirată, dar și terifiantă. Execuția sumară a corpului, ale cărui forme sînt supra- sau subdimensionate, se datorește poate și vremelniciei acestor sculpturi care sînt adulate atîta vreme cît își slujesc proprietarul; atunci cînd acesta constată că fetișul nu mai dă efectul scontat îl aruncă sau îl înapoiază sculptorului-vraci care îi poate pune o nouă „nkisi” în buric și-l poate revinde¹⁶. Se pare că magia neagră nu este de sorginte autohtonă, ci de influență portugheză, adusă de corăbieri, pentru că practica ei se întâlnește numai în regiunile de coastă, fiind inexistentă în interiorul continentului¹⁷. Alte cîteva fetișuri-relicvar se află în patrimoniul Muzeului de Istorie Naturală „Grigore Antipa”.

Micul trib Lega din zona estică a Republicii Zair era unul dintre puținele ce lucrau statuete de fildeș de dimensiuni reduse. Acestea nu erau fetișuri, ci însemne de demnitate ce desemnau diversele grade ale ierarhiei în societatea secretă „Bwami” care domina organizația tribală (căci la toate popoarele naturii, în cadrul comunității existau mai multe societăți, mai mult sau mai puțin secrete, ce aveau diverse atribuțiuni obștești sau religioase – militare, judiciare, de inițiere, de vindecare a bolilor, de aducere a ploii și vînatului etc). Accesul în această societate era liber oricui în momentul cînd se iveau un loc vacant, cu condiția ca subiectul să fie circumcis și să fi trecut niște probe de inițiere. Societatea nu avea o structură prea rigidă, fapt demonstrat de posibilitatea ce se dădea femeilor de a accede la ea dacă erau măritate cu bărbați inițiați și membri; cînd soțul înainta în ierarhia societății pe unul dintre cele cinci grade superioare, era promovată și soția. Fiecare treaptă avea drept atribut o statueta de fildeș care, înainte de ceremonialuri, era descîntată și unsă cu ulei de palmier – de aici patina lor ocru-brună. Din cauza caracterului secret al societății și practicilor sale, insuficient cunoscute de colonialiștii albi, prin 1916 se începe o campanie împotriva ei, pentru ca în 1948 să fie interzisă. Este greu de crezut că în secolul nostru să se mai comită

asemenea acte anacronice de sorginte inchizitorială. Aceasta a însemnat destrămarea tribului și, implicit, dispariția artei sale¹⁸. Acesta este un indiciu de datare a celor treisprezece statuete aflate în București (unsprezece în colecția S. Demetrescu și două în colecția N. Ionescu) a căror realizare se plasează, desigur, înainte de 1916, căci în timpul persecuțiilor este greu de crezut că s-au mai putut lucra la același nivel de rafinament. Urmărind forma cilindrică naturală, sculptorul a atacat destul de puțin durul fildeș, dar creștăturile sumare sînt suficiente pentru a caracteriza schematic o figură, fără a da alte amănunte ale corpului. Unele au niște cioturi de mîini; altele le au scrijelate sau redat într-un relief plat, pe lîngă trup. Sculptorii nu s-au preocupat de stabilitatea și echilibrul statuetelor ce erau mai degrabă ținute în mîini, cu devoțiune, decît așezate pe o suprafață plană – de aceea mai toate au baza strîmbă sau chiar rotunjită. Atenția se oprește în general la chipurile concave, cu ochii mult reliefați, dar întredeschși, și la nasul subțire ce străbate fața ca un ax median; uneori gura lipsește. Trei dintre ele, mai mari decît celelalte, au gura și urechile mari, fălcile și arcadele puternice și un nas lătăreț ce bestializează trăsăturile și le face să semene cu ale unor maimuțe. În vreme ce multe alte detalii sînt omise, la cîteva apar bine figurate organele sexuale, în vreme ce altele au, ele însele, o formă în general fhalică, evidentă în special din profil. Nu este vorba de un erotism ascuns, esoteric, ci de un cult al fecundității, de o necesitate vitală – pentru că perpetuarea speciei însemna asigurarea longevității tribului, iar familia numeroasă oferea mai multe posibilități de procurare a hranei și de bunăstare a comunității – și un dat natural pe care numai moralitatea creștină l-a interzis și l-a încriminat.

La fel cum au știut să încadreze o figură într-o formă preexistentă, meșterii congolezi au profitat de orice obiect ce li se comanda spre a-l ornamenta, bineînțeles, tot cu imaginea omului. Așa sînt două ciocănele pentru tamtam (colecția arh. Dorel Defour) decorate cu chipuri umane. Deși sînt obiecte uzuale, meșterul din tribul Baluba le-a lucrat cu destulă migală, înnobilîndu-le cu cioplituri curate și un ornament geometric echilibrat.

Prin analiza cîtorva piese de artă africană ale căror calități estetice se evidențiază de la sine, devenind elocvente și pentru publicul obișnuit cu sistemul valoric european (chiar dacă mesajul inițial – încărcat de sensuri derivate din cutume, mitologie și tradiție – rămîne încă incomprehensibil), am încercat să relevăm o fațetă a bogatei civilizații și culturi de pe continentul negru.

O importantă contribuție în acest sens a avut-o expoziția „Piese de etnografie africană în colecții bucureștene” pe care am organizat-o în 1984 în colaborare cu Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa”.

Pentru prima dată, cu acel prilej au fost adunate și expuse remarcabile exemplare de cultură materială create de artizani negri (sculpturi în lemn, metal sau fildeș, ceramică, arme, podoabe, instrumente muzicale), provenind din colecții particulare sau muzee din Capitală (Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București, Muzeul Militar, Muzeul „Grigore Antipa”, care a și găzduit manifestarea)¹⁹. Atît panotarea, extrem de picturală, cît și exponatele de mare valoare plastică au oferit vizitatorilor posibilitatea să aprecieze valențele artistice ale fiecărui obiect în parte și, prin comparație, să descopere sorginta artei moderne sau să salute viziunea modernistă a creatorului african anonim, educat doar la școala naturii și dotat cu un înalt simț al echilibrului formelor.

Works of African Art from Collections in Bucharest

Summary

Although there were some Romanians who went to Africa in 19th century and early 20th century their main purpose was not in collecting the natives' artifacts. Nevertheless some of these interesting items were brought in our country due to them. This paper deals with the African art which is still to be found in private collections in Bucharest.

A great question was raised and is still debated: are all the artifacts produced by the black craftsmen pure art or not? From a superficial European point of view, ignoring their religion and customs, their creations are pure art. But from the aborigenes' point of view their carvings are only a means of expressing their beliefs, myths and devotion toward the deities they represent. The black carvers cannot understand a form without its spiritual power. A sculpture was for them a tool, a practical one, like all the others used in daily life, for the masks and fetishes were used to obtain the benevolence of the deity, following the same purpose of happiness and abundance for the community. In some communities every man was his own artist while in other ones sculpture was a professional affaire, usually run by families. Sometimes the carver was also a medicine man but more often he was the blacksmith of the village, these two profession meaning no difference of status.

A mask or a fetish loses part of its meanings when seen in a museum as a piece of wood spoilt of its accessories, the contiguous music, dances and songs, and the appropriate environment. That's why we, Europeans, have discovered only their artistic qualities and feel amazed seeing the stright, clean cuts and the "light and shadow" effects used as a means of high expressiveness.

In 1984, the author of this paper organized an exhibition of African art and ethnography at the Museum of Natural History "Grigore Antipa" in Bucharest. The majority of the exhibits – except those belonging to the above mentioned museum – were borrowed from private collections. It was for the first time that those items were publicly shown in a main exhibition of this kind.

Note

1. Frank Willett, *African Art, An Introduction*, Thames and Hudson, London, 1971, p. 41, 172.
2. *Ibidem*, p. 210.
3. Pierre Meauze, *L'art nègre, Sculpture*, Hachette, Paris, 1967, p. 57.
4. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 222.
5. *Ibidem*, p. 210.
6. William Fagg, *Sculptures africaines, Les univers artistiques des tribus d'Afrique noire*, Fernand Hazan Editeur, Paris, 1965, p. 33.
7. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 165; Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 104.
8. Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 60-64; Michal Sobeski, *Arta exotică*. Editura Meridiane, București, 1975, p. 37; Plutarh-Antoniou Mihăilescu, *Arta primitivă, un univers fascinant*. Editura Enciclopedică Română, București, 1970, p. 31.
9. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 144.
10. Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 58.
11. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 180, 184.
12. *Ibidem*, p. 112, 177.
13. Douglas Newton, *Masterpieces of Primitive Art. The Nelson A. Rockefeller Collection*, Thames and Hudson, London, 1980, p. 184.
14. Joseph Cornet, *Art de l'Afrique noir au pays du fleuve Zaïre*, Arcade, Bruxelles, MCMLXXII, p. 42.

15. *Ibidem*, p. 27; Frank Willett, *Op. cit.*, p. 243.
16. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 168.
17. Joseph Cornet, *Op. cit.*, p. 45; Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 120.
18. Joseph Cornet, *Op. cit.*, p. 257–258, 261, 264.
19. Ion Grigorescu, *Expoziția „Piese de etnografie africană în colecții bucureștene”*. În: „Revista Muzeelor și Monumentelor Muzee”, nr. 9, 1984; Adrian-Silvan Ionescu, *Sculptură africană*. În: „Mobila”, nr. 4, 1984. *Idem*, *Etnografia africană*. În: „Arta”, nr. 11, 1984.