

Die debat om primitivisme: 'n wyer perspektief

Deon Liebenberg

Deon Liebenberg, Departement van Ontwerp, Kaapse Skiereiland Universiteit van Tegnologie

Opsomming

Die 1984-uitstalling “*Primitivism*” in *twentieth-century art: Affinity of the tribal and the modern* in die Museum of Modern Art (MoMA) in New York het 'n kritiese debat ontketen wat gelei het tot 'n hele nuwe akademiese subveld wat tans nog op 'n uitgebreide manier nagevors word. Bepalende faktore in die toepassing van primitivisme in moderne kuns gedurende die laat 19de en vroeë 20ste eeue, soos kolonialisme en geslagsvooroordeel, word tydens die debat breedvoerig bespreek. Nietemin word die wyer verband van primitivisme, wat meer diepte aan hierdie debat sou kon verleen, gereeld buite rekening gelaat. Hierdie wyer verband behels 'n besonder lang Westerse tradisie van primitivisme wat terugstrek na Klassieke Griekeland en Rome. Verder maak hierdie Westerse tradisie deel uit van 'n wêreldwye patroon van soortgelyke tradisies in kulture wat wissel van die “primitiewe” tot die “hoë” beskawings. Hierdie artikel poog om op die moontlikheid van vars perspektiewe en meer diepte in hierdie ryk en ingewikkelde debat te wys deur dit in terme van hierdie wyer verband te bespreek. 'n Belangrike aspek hiervan is die moontlikheid dat die hedendaagse debat self tot 'n sekere mate gemotiveer is deur beginsels wat tot 'n sekere diepgewortelde vorm van primitivisme herlei kan word.

Trefwoorde: Afrika; kolonialisme; maskers; modernisme; Picasso; primitivisme

Abstract

The debate on primitivism: a wider perspective

This article tries to achieve a wider perspective on the current debate on primitivism in modernist art. This is done by means of an overview of the history of primitivism in Western culture. After an introductory section in which key aspects of the current debate are presented, a fairly lengthy overview of the most important developments in the history of Western primitivism follows, starting with classical Greece and Rome. This makes it possible, in the

concluding sections, to return to the current debate with a wider frame of reference, which can lead to new insights. Although the historical overview encompasses a wide variety of forms and applications, which might well prompt the reader to wonder whether the concept of primitivism has not been stretched somewhat, the use of this term throughout is maintained strictly within the boundaries of this concept as defined in the two classic works on the subject – by Goldwater (1938), on primitivism in modern art, and Lovejoy and Boas (1935), on the history of primitivism in Western culture.

In the introductory section the issue of colonialism is discussed in some detail – not only its impact on modernist art and art dealers, but also on the African masks that played such a fundamental role in the development of early modernism. It is shown that the mask that Maurice de Vlaminck discovered and later showed to André Derain, who showed it to Henri Matisse and Pablo Picasso, was a product of an indigenous response to the impact of colonialism. Likewise, the masks that inspired Picasso's watershed sculptural piece *Guitar* seem to have been made in response to the devastating impact of colonialism.

In the historical overview it is shown that there were several forms of primitivism in ancient Greece and Rome, most notably “soft” primitivism and “hard” primitivism. The former takes the form of the familiar myth of the Golden Age, in which primordial humankind originally lived in blissful innocence, close to nature. During the Middle Ages this classical myth was merged with the Judaeo-Christian myth of an earthly Paradise to create a concept that was to have a momentous impact on Western intellectual history: From the 16th century onward, travellers in newly discovered parts of the world, such as the Americas, brought back accounts of “savages” who, uncorrupted by the evils of civilisation, were living in a blissful paradisiacal state. Many travellers and learned men in the 16th, 17th and 18th centuries outdid one another in extolling the noble, innocent and blissful state of these “savages”. Thus the myth of the “noble savage” was born. However, this myth was essentially a renewal and continuation of the myth of the Golden Age – of the perfection and innocence of the primordial age. Primitivism in general, and the myth of the noble savage in particular, was used through the ages as a polemical device by would-be reformers – among others, egalitarians, communists, philosophical anarchists and pacifists – to criticise Western society, which, by contrast, was held up to be vicious, corrupt, and decadent.

The Renaissance transposed the primitivist myth of the Golden Age on to the historical period of classical Greek and Roman antiquity in a cultural programme that aimed, in a certain sense, to restore contemporary society to that ideal primordial state through cultural renewal, which entailed a return to what was seen as the ideal culture of classical antiquity. The Neo-Classical movement of the 18th century revived this Renaissance programme in a manner that brought its underlying primitivism strongly to the fore, with primitivist tendencies being manifested with startling vigour in fine art, poetry, as well as architecture.

The Romantics of the 19th century developed a new form of primitivism in the cult of the child, espoused by poets such as William Wordsworth and Friedrich Schiller as well as painters such as Philip Otto Runge. This tendency was developed further by Henri Rousseau, whose “naive” form of primitivism had a fundamental and wide-ranging impact on the development of modernism. Paul Gauguin gave a definitive form to the traditional “soft” primitivism propagated by Enlightenment philosophers such as Denis Diderot a century earlier and came to be regarded as the originator of a movement of which he is, in fact, the summation. It is argued that Rousseau has traditionally been viewed through a primitivist lens by art historians

and the public to the detriment of his reputation as an artist. As a victim of primitivist attitudes, he has until recently been denied proper acknowledgment of his extraordinary contribution to the development of modernism as well as of his artistic genius.

In the next section Picasso's *Le Femmes d'Alger* is discussed in considerable detail, starting with feminist critiques of his attitude towards women in this painting. Leighton's argument that this work as well as others by Picasso express his anarchist views, and can be seen as an anarchistic attempt to overthrow Western classical culture, is then presented and elaborated on by engaging the wider perspective of the history of primitivism. Several forms of primitivism are at play in this work, it is argued, and Picasso's articulation and manipulation of them is complex and layered.

In conclusion it is shown that primitivism is not an exclusively Western phenomenon – many of the indigenous societies encountered in the Americas and elsewhere by early European discoverers and travellers and duly cast in the mould of the “primitive” or the “noble savage” themselves had primitivist myths of a lost primordial age of idyllic innocence and harmony. This type of myth was also widespread in Africa. Furthermore, it is fundamental to many religions worldwide, from the “primitive” to the “high” religions such as Buddhism, Hinduism, and the Judeo-Christian tradition. This widespread occurrence gives some indication of why it is so difficult, even today, for us to move beyond primitivism – something that Geertz thinks might be impossible to achieve. It is argued here that the ethical values that implicitly underpin current criticism in the debate on primitivism in modernist art might themselves, to a significant extent, be the product of primitivist thought, as developed through the ages, not only by anarchists, communists and other radical groups, but also as a central aspect of Judaeo-Christian thought. In other words, the very values that lend weight and validity to these criticisms might themselves be inseparable from primitivist thought.

Keywords: Africa; colonialism; masks; modernism; Picasso; primitivism

1. Inleiding

Hierdie artikel poog om die hedendaagse debat rondom primitivisme in 'n wyer perspektief te plaas deur middel van 'n oorsig van die geskiedenis van primitivisme in Westerse kultuur. Na 'n inleidende afdeling waarin kernaspekte van die hedendaagse debat weergegee word, volg 'n betreklik lang geskiedkundige oorsig wat by Klassieke Griekeland en Rome begin en van die vernaamste ontwikkelings deur die eeue bespreek. Hierdie oorsig maak dit moontlik om terug te keer na die huidige debat, in die later afdelings, met 'n wyer verwysingsveld wat tot nuwe insigte kan lei. Alhoewel die oorsig 'n wye verskeidenheid van vorme en toepassings van primitivisme behels, en die leser wel mag wonder of die begrip *primitivisme* nie dalk te rekbaar toegepas word nie, word die argument deurgaans streng binne die perke van primitivisme, soos gedefinieer in die klassieke werke deur Goldwater (1938) oor primitivisme in moderne kuns en Lovejoy en Boas (1935) oor die geskiedenis van primitivisme in Westerse kultuur gevoer.

2. Die debat rondom primitivisme

William Rubin se 1984-uitstalling “*Primitivism*” in *twentieth-century art: Affinity of the tribal and the modern* in die Museum of Modern Art (MoMA) in New York het ’n hewige kritiese debat ontketen wat tot ’n hele nuwe akademiese subveld van Modernistiese kuns gelei het. Vir hom was die ooreenkomste van vormgewing tussen modernistiese en “primitiewe” kuns die bewys van ’n universele estetika: “Like all great art, the finest tribal sculptures show images of man that transcend the particular lives and times of their makers” (Monroe 2012:446). Die feit dat die oorspronklike kulturele konteks van hierdie kuns uit Afrika en Oseanië nie deel uitgemaak het van hierdie uitstalling nie, is as uiters problematies deur talle akademici beskou, en die implikasies van hierdie en verwante houdings wat onderliggend aan die uitstalling was, word tans nog op ’n uitgebreide manier ondersoek (Monroe 2012:446–7; Knapp 1986).

Die 2006-uitstalling *Picasso and Africa* in die Iziko Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in Kaapstad en die Standard Bank Gallery in Johannesburg het nie veel beter gevaar nie. Kommentaar deur Sandile Memela (*City Press*, 19 Februarie 2006) het ’n internasionale storm ontketen waarin die vraagstukke van rassisme en kolonialisme jeens kuns uit Afrika sterk na vore getree het (in McGee 2007).

Die uitgebreide navorsing in hierdie veld het belangrike en interessante nuwe ontwikkelings opgelewer. Van besondere kunshistoriese belang is ’n groot wit Fang-masker uit Gaboen wat Maurice de Vlaminck (1876–1958) by ’n vriend van sy vader gekry het (<https://za.pinterest.com/pin/659636676662159510>). Volgens Vlaminck was hierdie masker ’n openbaring vir hom – dit het al die grootsheid en “primitivisme” van swart kuns verklaar. Hy het later die masker vir André Derain (1880–1954) gewys, wat net so oorweldig was deur die impak daarvan en dit onmiddellik wou koop. Alhoewel Vlaminck oorspronklik geweier het, het hy later toegegee, teen ’n hoër prys, aangesien hy op daardie tydstip brandarm was. Toe Henri Matisse (1869–1954) en Pablo Picasso (1881–1973) die masker in Derain se ateljee sien, was hulle reaksies glo dieselfde, en die invloed van kuns uit Afrika op Fauvisme en Kubisme het gevolg, volgens Vlaminck (Cohen 2017:139–41).

Voor hierdie masker verder bespreek word, is dit nodig om ’n bietjie uit te wei oor die destydse beskouing van sulke kunsvoorwerpe in Europa. Die sentrale begrip waarvan die Westerse estetiese kategorie van primitiewe kuns afhanklik was, was dié van *egtheid*. Vanaf die laaste jare van die 1920’s het versamelaars en handelaars aangeneem dat die verhaal van kuns in Afrika een van geleidelike agteruitgang was. Waar Britse kommentators van die Victoriaanse en Edwardiaanse tydperke hierdie sogenaamde agteruitgang in rassistiese terme as getuienis van ’n biologiese agteruitgang gesien het, het Franse kunskritici en handelaars tussen die twee Wêreldoorloë dit aan ontwrigtende uitheemse invloede toegeskryf. Dienooreenkomstig is dit algemeen aanvaar dat “outentieke” kunsvoorwerpe noodwendig uit die voorkoloniale tydperk moes gekom het (Monroe 2012:454–5).

Volgens Paul Guillaume, die belangrikste van die eerste handelaars in Afrikakuns, was beeldhoukuns in Afrika teen 1907 al lankal dood – net wat beskou is as eeue oue gewyde voorwerpe wat van geslag tot geslag oorgelewer is, was vir die versamelaar aanvaarbaar – hulle was glo van verhewe gehalte aangesien hulle van suiwer kulture gekom het wat onaangestas was deur die Westerse beskawing. Guillaume het buitensporige datums aan die kunsvoorwerpe toegeskryf – Dan-, Baule-, en Fang- beeldhouwerke is gedateer as komende uit die 13de, die 12de en die 5de eeu onderskeidelik. Hy het selfs gesê dat sekere stukke uit lank voor die

Christelike era afkomstig is. Hierdie daterings het 'n belangrike rol gespeel in sy strategie om die voorwerpe as uiters waardevolle kunsvoorwerpe teen 'n hoë prys te bemark, eerder as besienswaardighede of voorraad vir museums, wat destyds die geval was. Guillaume se datums was van die begin af omstrede, en handelaars en kritici het dit gereeld verwerp ten gunste van die norm wat vandag nog deur akademici aanvaar word – dat die oorgrote meerderheid van die voorwerpe wat toe in Europa beskikbaar was, uit die laat 19de en vroeë 20ste eeue kom. Nietemin het die beskouing dat die kunswerke se estetiese waarde direk verbonde is aan hul eegtheid, wat deur hul ouderdom bepaal word, 'n algemene houvas op kunshandelaars en versamelaars gekry (Monroe 2012:454–6).



Figuur 1. Pablo Picasso, *Kitaar*, 1912, 77,5 x 35 cm, collage, olie, karton, Museum van Moderne Kuns (MoMA), New York (openbare besit; <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guitar-1912>)

Hierdie tydperk was een van kolonialisme, en die dekade vanaf ongeveer 1895 tot 1905 – die periode wat die skepping van Vlaminck se Fang-masker in Gaboen voorafgegaan het – was een van toenemende geweld in die Franse kolonies in Afrika. As gevolg van lae handelsvolumes en die hoë koste verbonde aan die instandhouding van 'n kolonie het Frankryk effektief 'n aansienlike deel van Gaboen se ekonomie en infrastruktuur in 1899 geprivatiseer deur toegewings aan rubbermaatskappye toe te staan. Die brutale oorheersing van heelwat van die binneland deur hierdie maatskappye is nie gereguleer of versag deur enige staatsorsig vanuit die metropool nie. Private veiligheidsmagte is gebruik om hoë produktiwiteit in rubberverbouing af te dwing deur middel van ontvoering, lyfstraf, strooptogte en die afbrand

van nedersettings. Gedurende hierdie tyd het die Fang die *ngontang*-maskerade ontwikkel. Die naam beteken “jong wit vrou”, alhoewel manlike maskers ook deel daarvan uitgemaak het. Dit is moontlik dat hierdie opvoering met wit maskers ’n poging was om die vreesaanjaende geestelike mag van die Europese kolonialiseerder in te span en sodoende beheer oor ’n wêreld in krisis te kry. Volgens die Gaboen-kunsdeskundige Louis Perrois is die wit Vlaminck-Derain-masker van hierdie maskerades afkomstig. Maar aangesien dit nie die kostuumaanhangsels het wat met sulke maskers gepaard gaan nie, is dit moontlik spesifiek vir die Europese mark geskep, gebaseer op die maskers wat in die maskerade gebruik is. Twee soortgelyke wit maskers, tans in Antwerpen, met dun gelaatstrekke en ooglopend Europese bokbaardjies en gekurfdde snorre, dui op hierdie tweede moontlikheid – dat dit uitvoerprodukte vir die Europese mark was. Maar hoe ook al, dit is redelik seker dat die masker allermins die produk van ’n “suiwer eeue oue Afrikatradisie” was. Dit was moontlik eerder ’n weerspieëling van die ontsettende impak van koloniale moderniteit op inheemse tradisies en as sulks by uitstek ’n moderne kunsvoorwerp wat die kompleksiteit van die veranderende omstandighede van die tyd weerspieël het. Dit is dus heel toepaslik dat, in ’n tydperk van koloniale plundering, modernisme se eerste Afrikamasker in Europa sou aanland in die vorm van ’n Europeër wat as ’n magtige demoon uitgebeeld word (Cohen 2017:141–3, 145).

Op dieselfde trant voer Jonathan Hay aan dat die Krumen-maskers vanuit die Ivoorkus (<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/693994>) wat as inspirasie vir Picasso se *Kitaar* van 1912 (Figuur 1) gedien het – ’n waterskeiding in die geskiedenis van Westerse beeldhoukuns – uitdrukking gee aan die koloniale omstandighede van die tyd. Die kenmerkende silindriese oë van hierdie maskers wat Picasso in die klankgat van sy kitaar omskep het, maak deel uit van ’n redelik wydverspreide tradisie, maar volgens Hay (2018) is dit in die betrokke Krumen-maskers aangepas en beklemtoon om simbole van koloniale mag – onder andere geweer- en kanonlope asook militêre verkykers – te weerspieël. Verder herinner die kubistiese vorme van hierdie maskers hom aan die geometriese vorme kenmerkend van die destydse koloniale bedryf en tegnologie, wat eweneens met die mag en gesag van die kolonialiste vereenselwig sou wees en daarom sou bydra tot die magiese krag van die maskers om beheer oor die situasie te kry.

Hay volg die argument van Simon Gikandi dat die praktiseerders van modernisme die primitiewe nodig gehad het om hul revolusie in ons modusse van voorstelling te volbring, waarna die Ander uit die toneel van die moderne verwyder moes word sodat modernisme die instellings van hoë kuns kon betree. Picasso word spesifiek hiervan beskuldig. In sy *Kitaar* word die lyf van die swart man wat implisiet agter die masker is (in die maskerade), verwyder en vervang met dié van ’n wit vrou – daar word gespeel op die vroulike konnotasies van die kitaar se vorm, en die klankgat met sy sentrale posisie neem ’n seksuele betekenis aan (Hay 2016/2017:68–9, 73).

Volgens Hughes (1991:20) het Picasso geen belangstelling getoon in of kennis gedra van die oorspronklike kulturele verband van die maskers wat hy gebruik het nie – hulle was soos koper of palmolie, ’n hulpbron om uit te buit, en Picasso se gebruik daarvan was ’n tipe kulturele plundering. Verder brei hy in sy kenmerkende styl uit oor Picasso se *Les Demoiselles d’Avignon* van 1907 (https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon#/media/File:Les_Demoiselles_d'Avignon.jpg):

And so *Les Demoiselles* announces one of the recurrent subthemes of Picasso’s art: a fear, amounting to holy terror, of women. This fear was the psychic reality behind the image of Picasso the walking scrotum, the inexhaustible old stud of the Côte d’Azur,

that was so devoutly cultivated by the press and his court from 1945 on. No painter ever put his anxiety about impotence and castration more plainly than Picasso did in *Les Femmes d'Alger*, or projected it through a more violent dislocation of form. Even the melon, that sweet and pulpy fruit, looks like a weapon. (Hughes 1991:24)

Die waatlemoen lyk inderdaad soos 'n skerp wapen, en in hierdie verband neem die ander vrugte die vorm aan van 'n gekasteerde manlike orgaan (Steeffel 1992). As mens die kernrol van hierdie skildery in Westerse kunsgeskiedenis in gedagte hou, is dit belangrik om te kyk na die feit dat die jong dames van die titel prostitute is. Hulle is besig met die “parade” waarin al die prostitute van die vestiging hulself voor die manlike kliënte vertoon. Die feit dat Picasso Afrikamaskers gebruik het om die twee vroue aan die regterkant in uiters barbaarse terme uit te beeld, is betekenisvol:

[The] work of Picasso's so-called “Negro Period” has none of the aloofness, the reserved containment, of its African prototype; its lashing rhythms remind us that Picasso looked to his masks as emblems of savagery, of violence transferred into the sphere of culture. (Hughes 1991:21)

Om hierdie ingewikkelde probleem van Picasso se verhouding tot die “primitiewe” sinvol te bespreek, is dit nodig om eers kortweg na die geskiedenis van primitivisme te kyk.

3. Die geskiedenis van primitivisme

Primitivisme in die Westerse beskawing strek terug na die Grieke en Romeine van die Klassieke tydperk. Die sentrale uitdrukking van hierdie begrip is die mite van 'n oorspronklike mensdom wat 'n onskuldige en idilliese bestaan in harmonie met die natuur beleef het. Hierdie begrip van 'n verafgeleë tyd wat onherwinbaar verlore is, is ook toegepas op die hede – op mensegroepe wat in geografiese en kulturele terme buite bereik was. Sogenaamde barbare wat glo eenvoudig en na aan die natuur geleef het, is deur Griekse en Romeinse skrywers voorgelê as die ideaal van 'n gelukkige en voorbeeldige bestaan (Eliade 1960:41; Lovejoy en Boas 1938:8).

Hierdie onderskeid tussen kronologiese en kulturele primitivisme moet verder gekwalifiseer word in terme van “sagte” en “harde” primitivisme. Sagte primitivisme hou 'n droombeeld voor van 'n idilliese, vreedsame bestaan in die boesem van die natuur terwyl harde primitivisme 'n harde bestaan in ewigdurige stryd met 'n ongenaakbare natuur behels (Lovejoy en Boas 1938:10–1).

Een van die eenaardigste, kragtigste en langdurigste faktore in die geskiedenis van Westerse denke is die gebruik van die begrip *natuur(lik)* as 'n standaard vir menslike waardes – die vereenselwiging van die goeie met dit wat “natuurlik” of “volgens die natuur” is. Primitivisme maak deel van hierdie tradisie uit (Lovejoy en Boas 1938:11–5).

Gedurende die Middeleeue is die Klassieke mite van die goue era saamgesmelt met die Bybelse een van 'n aardse Paradys. Hierdie tradisie het 'n geweldige impak op die Westerse intellektuele geskiedenis gehad: Vanaf die 16de eeu het reisigers teruggekom van die Amerikas en ander nuut-ontdekte dele van die wêreld met verhale van “barbare” wat, onbesoedeld deur die ewels van beskawing, in 'n salige paradyslike toestand lewe. Pietro Martire byvoorbeeld gebruik

beide Vergilius se visioen van die Goue Tydperk en die Christen-mite van die Paradys om hierdie “barbare” in sy *Decades de Orbe Novo* (1511, voltooi in 1530) te beskrywe. Vele reisigers en geleerde manne in die 16de, 17de en 18de eeue het mekaar oortref in die verheerliking van die edele, onskuldige en salige toestand van hierdie “barbare” (Eliade 1960:39–42; sien ook Hampson 1968:27:207–10).

The myth of the noble savage was but a renewal and continuation of the myth of the Golden Age; that is, of the perfection of the beginning of things. Were we to believe the idealists and utopians of the Renaissance, the loss of the Golden Age was the fault of “civilization.” The state of innocence, and the spiritual blessedness of man before the fall, in the paradisiac myth, becomes, in the myth of the good savage, the pure, free and happy state of the exemplary man, surrounded by a maternal and generous Nature. But in that image of primordial Nature we can easily recognise the features of a paradisiac landscape. (Eliade 1960:41)

Daarby moet dit genoem word dat die wydverspreide en voortdurende vereenselwiging van Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) met die begrip *edele barbaar* of *bon sauvage* (“goeie wilde man”) in werklikheid foutief is. Sy idees oor die “barbaar” was meer kompleks en heelwat minder idillies (Lovejoy 1923). Die figuur van die edele barbaar is ook ’n literêre konstruksie wat deur hervormers gebruik is om die toestand van die Europese samelewing te kritiseer:

[P]rimitivism throughout its history has been, amongst other things, a special form – and, until the last century and a half, one of the commonest forms – assumed by the polemic of a number of different types of would-be reformers of society. Equalitarians, communists, philosophical anarchists, pacifists, insurgents against existing moral codes, including those of sexual relations, vegetarians, to whom may be added deists, the propagandists of “natural religion”, who also had their ancient counterparts – all these have sought and, as they believed, found a sanction for their preachments and their programs in the supposed example of primeval man or of living savages. (Lovejoy en Boas 1938:16)

Die geskiedenis van Westerse denke is dus deurtrek van primitivisme, en sedert die Renaissance het dit ook ’n aansienlike impak op die kunste gehad:

[The classical world] became the object of a passionate nostalgia which found its symbolic expression in the re-emergence – after fifteen centuries – of that enchanting vision, Arcady. [...] The Renaissance came to realize that Pan was dead – that the world of ancient Greece and Rome (now, we recall, *sacrosancta vetustas*, “hallowed antiquity”) was lost like Milton’s Paradise and capable of being regained only in the spirit. The classical past was looked upon, for the first time, as a totality cut off from the present; and, therefore, as an ideal to be longed for instead of a reality to be both utilized and feared. (Panofsky 1972:113)

Die mite van die Goue Tydperk is sodoende op ’n historiese tydperk – dié van Klassieke Griekeland en Rome – oorgeplaas sodat laasgenoemde in ’n nostalgiese primitivistiese droombeeld omskep is. Hierdie droombeeld het ’n omvattende aspek van Westerse kultuur oor die volgende eeue geword (Panofsky 1972:113).



Figuur 2. Raphael Sanzio, *Die skool van Athene*, 1509–1511, fresco, 5 x 7,7 m, Apostoliese Paleis, Vatikaanstad (openbare besit; https://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens)

Raphael Sanzio (1483–1520) se *Die skool van Athene* (Figuur 2) is een van die hoogtepunte van hierdie Renaissance kulturele program vir die geestelike wedergeboorte van die Klassieke wêreld. Raphael gee 'n voorstelling van die grootste filosowe, wetenskaplikes, wiskundiges en ander denkers van antieke Griekeland in 'n ideale argitektoniese omgewing gebaseer op die Klassieke boustyl van antieke Rome. Alles – mense en argitektuur – is in 'n toestand van perfekte balans en harmonie. Die grasielose gebare en houdings van die figure, asook hul fisieke voorkoms, spreek van 'n ideale wêreld ver verwyderd van die onvolmaakte van die werklike bestaan. Dit is 'n visioen waarin die wetenskappe en wiskunde, in die vorm van die groot Griekse denkers asook die gebruik van wiskundige perspektief, korrekte anatomie en ander wetenskaplik-waargeneemde visuele effekte, in sowel hierdie kunswerk as ander van hierdie tydperk sou saamspeel om 'n besondere houvas oor die Westerse denkwysse te verkry (Liebenberg 2020:119–20) 'n Belangrike kwessie hier is die feit dat sowel die wetenskaplike inslag van die uitbeelding as die idealisering van die figure en die omgewing tot 'n groot mate op Klassieke Romeinse en Griekse beeldhoukuns en argitektuur gebaseer is (Panofsky 1972:112–210; Wind 1980:177, 181–3). Hierdie wetenskaplike inslag sou dit later, in die 19de eeu, moontlik maak vir vooraanstaande skrywers en digters, en selfs kunshistorici, soos Jakob Burckhardt (1818–97) en Walter Pater (1839–94), om 'n mite van die Renaissance as 'n goue tydperk – die goue kinderjare of jeug van die moderne era – te skep, 'n mite wat 'n besondere houvas op sowel die algemene publiek as Renaissance-deskundiges in die 20ste eeu sou verkry.

Só het primitivisme diep in die moderne bewussyn ingesypel deur middel van 'n mite wat die moderne era, wat met die Renaissance sou begin het, in primitivistiese terme behandel (vgl. Bullen 1994; Nisbet 1973). Om terug te keer na die Renaissance self, die mite van harde primitivisme is ook in hierdie tyd voortgesit – spesifiek in die werk van Piero di Cosimo, soos wat Erwin Panofsky in fyn besonderhede verduidelik (Panofsky 1937).

Die 17de-eeuse klassisisme van Nicholas Poussin (1594–1665) en Claude Lorrain (1600–82) bou voort op die Renaissance-tradisie, maar met heelwat meer klem op die oorspronklike mite van die Goue Tydperk. In Poussin se *Et in Arcadia Ego* van 1638 (figuur 3), word 'n tradisionele Barok-*momento mori* omskep in 'n rustige besinning oor 'n idilliese verlede. Poussin se vertolking van sagte primitivisme in hierdie skildery was besonder invloedryk in die verdere ontwikkeling van Westerse idees rondom hierdie onderwerp, insluitende dié van Denis Diderot (1713–84), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), en Friedrich Schiller (1759–1805) (Panofsky 1955).



Figuur 3. Nicholas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1638, olie op doek, 85 x 121 cm, Louvre, Parys (openbare besit; https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Poussin)

In die neo-Klassisisme van die 18de eeu kom die wesentlike primitivisme van hierdie tradisie sterk na vore. 'n Prominente aspek van hierdie neiging was die herwaardering van Homerus gedurende die 18de eeu. Skrywers soos Thomas Blackwell (1701–1757) en Robert Wood (1717–1771) het hom voorgedou as die opperste primitiewe: die *Ilias* en die *Odusseia* is beskou as geniale poëtiese uitdrukkings van die goue oomblik toe die Grieke pas uit barbaarsheid verrys het, maar voor hul suiwer en spontane gevoelslewe deur beskawing vertroebel is (Honour 1968:62–4). Dienooreenkomstig het neo-Klassieke kunstenaars soos Jacques-Louis David

(1748–1825), Henri Fuseli (1741–1825) en John Flaxman (1755–1826) Homeriese temas uitgesoek wat edelheid van gees, heldhaftige daade, en eenvoudige, kragtige passies uitbeeld. En die vormgewing wat hieraan uitdrukking moes gee, was partykeer direk deur die “primitiewe” eenvoud van argaïese Griekse kuns geïnspireer. Flaxman se illustrasies vir die *Ilias* is doelbewus in die mees argaïese styl van suiwer buitelyns teen ’n skoon, plat agtergrond gedoen. Hierdie suiwering en vereenvoudiging van vorm, wat sowel tonale modellering as die effekte van kleurwisseling, tekstuur en atmosfeer verwerp het, is tot sy logiese eindpunt gedryf in die radikaal primitivistiese werk van die Primitifs, ’n groep leerlinge in David se ateljee (Honour 1968:66–7, 113–4, 187).

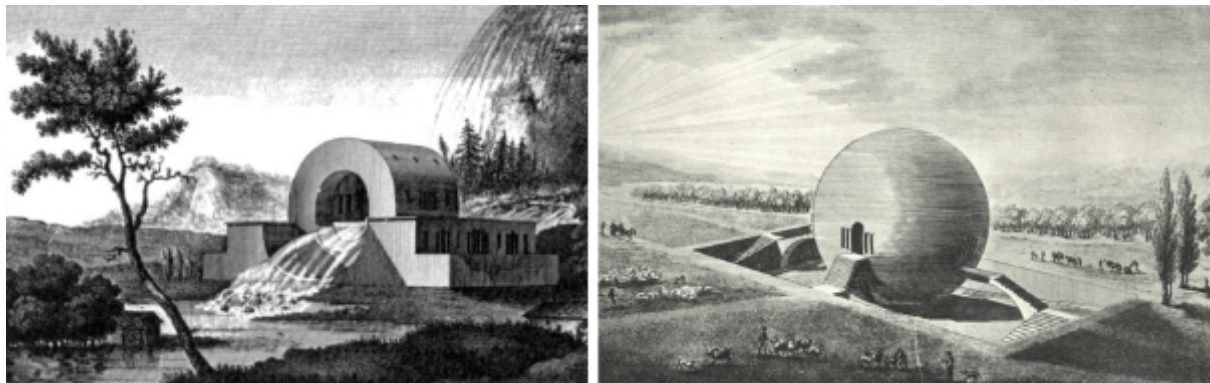
The qualities which distinguished ancient poetry could be visually represented only by a style of equally primitive simplicity. For the literary and artistic cults of the primitive were two manifestations of a more profound urge to purify society and re-establish natural laws which were based on reason and recognized the dignity of man. (Honour 1968:67)

Hierdie aanhaling wys duidelik op die grondliggende rol wat die begrip *natuur* as maatstaf vir menslike waardes in primitivisme gespeel het, soos aangedui deur Lovejoy en Boas (hier bo), en hoe primitivisme in hierdie verband gebruik is as ’n middel om die gemeenskap te “suiwer” en daardeur te verbeter.



Figuur 4. Jacques-Louis David, *Die dood van Marat*, 1793, olieverf op doek, 165 x 128 cm, Koninklike Museums vir Skone Kunste, België (openbare besit; https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Marat)

Die sterk politieke inslag wat hierdie tendens gedurende die Franse Revolusie aangeneem het, word versinnebeeld deur sowel die skilderye as die politieke aktivisme van Jacques-Louis David. In *Die dood van Marat* van 1793 (Figuur 4) word sy vermoorde vriend Jean-Paul Marat (1743–1793) uitgebeeld in terme van die voorbeeldige eenvoud en suiwerheid wat aan die Klassieke helde en filosofe toegeskryf is. Verder kan hierdie skildery as die uitbeelding van ’n sekulêre martelaarskap beskou word. Volgens Honour (1968:155) is daar geen doelbewuste verwysing na Christus hier nie – een van Marat se mede-Jakobyne het selfs gesê dat om Marat met Christus te vergelyk is om vir Marat te belaster. Nietemin wys Rosenblum (1975:15–7) oortuigend dat hierdie skildery deel uitmaak van ’n algemene neiging destyds om Christelike ikonografie van martelaarskap en goddelikheid op sekulêre helde, politieke figure en dies meer oor te plaas. In hierdie verband is die Jakobyn se histrioniese aanmerking oor Marat en Christus betekenisvol. Dit dui op die gevare wat primitivisme inhou wanneer dit die politieke arena betree. Die geval van Maximilien Robespierre (1758–1794) bring hierdie probleem duidelik na vore. Sterk onder die invloed van die kultus van gevoeligheid (“sensitivity”) het hy die Franse bevolking – die “volk” – melodramaties en sentimenteel in die rol van ’n onskuldige, suiwer, edele en heldhaftige slagoffer geplaas wat deur ’n eindeloos venynige, lafhartige, verraderlike en bose aristokrasie verlei en gemanipuleer kan word. Andress (2011) argumenteer dat hierdie sentimentele konstruksie en die dinamiek wat daarmee gepaard gegaan het, ’n grondliggende rol gespeel het in die aanloop tot die bloeddorstige Skrikbewind van 1794. Maar wat hy nie noem nie, is die feit dat hierdie konstruksie ook ’n manifestasie van primitivisme was: Die “volk” is in die rol van die edele barbaar (of die “primitiewe” vroeë Griek en Romein) geplaas wat in sy onskuld en suiwerheid bedreig word deur die besoedelende invloed van die beskaving, waar laasgenoemde deur ’n korrupte en oorverfynde adelstand verteenwoordig word. Dit kan beskou word as ’n vorm van kulturele primitivisme: Net soos wat die Klassieke Grieke en Romeine die “barbare” van hul tyd of die eenvoudige mense van die platteland in hierdie rol geplaas het, is die Franse volk op ’n meer politieke grondslag in dieselfde rol geplaas.



Figuur 5. Claude Nicolas Ledoux, *Projek vir die ideale stad van Chaux: Huis van die opsigters van die bron van die Loue*, graving, gepubliseer in 1804 (openbare besit; https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Nicolas_Ledoux)

Figuur 6. Claude Nicolas Ledoux, *Ontwerp vir die huis van ’n plaasweg*, c. 1790, graving, gepubliseer in *L’Architecture de C.N. Le Doux*, 1846, 12,7 x 24,7 cm (openbare besit; https://za.pinterest.com/qian_feng/claude-nicolas-ledoux)

Terwyl die kultus van gevoeligheid heel moontlik die emosionele dryfkrag aan hierdie verloop van sake verskaf het, sou hierdie diepgewortelde tradisie van primitivisme algemene geldigheid en gesag aan Robespierre se melodramatiese polemieke verleen het.

Primitivisme het ook 'n grondliggende rol in neo-Klassieke argitektuur gespeel. Die Doriese orde is beskou as die produk van 'n onbedorwe volk wat na aan die natuur gelewe het en dus as die suiwerste uitdrukking van 'n argitektoniese ideaal – primitief, manlik, en onbelemmerd deur oorbodige ornamentasie. Argitekthe hierdie ideaal verder gevoer deur die Doriese kolom op verskeie maniere nog meer primitief, dit wil sê eenvoudig, te maak (Honour 1968:126–7). Maar hierdie neiging het ook onvermydelik gelei tot die waardering van die skoonheid van suiwer geometriese vorms – die kubus, piramide, silinder, sfeer en keël – as ideale vorms waarop argitektoniese beginsels gebaseer kon word. Claude Nicolas Ledoux (1736–1806) het hierdie manifestasie van primitivisme tot sy logiese eindpunt gevoer met 'n nuwe argitektuur bestaande uit suiwer kubusse, sferes, silinders en piramiedes (figure 5 en 6). Alhoewel hierdie ontwerpe, wat meestal nooit in werklike geboue omskep is nie, vandag nog uiters modern of selfs futuristies lyk, is dit geïnspireer deur 'n primitivistiese beskouing van Klassieke Griekse argitektuur en dit wat beskou is as die suiwer Platoniese (geometriese) vorms van die natuur (Honour 1968:127–30).



Figuur 7. Philipp Otto Runge, *Die Hülsenbeck kinders*, 1805–6, olie op doek, 132 x 144 cm, Kunsthalle, Hamburg (openbare besit, beskikbaar by: https://en.wikipedia.org/wiki/Philipp_Otto_Runge)

4. Primitivisme en die wêreld van die kind

Friedrich Schiller het kinders in die rol van die primitiewe wat in harmonie met die natuur leef, geplaas en gesê dat kultuur mens moet teruglei na hierdie onbedorwe natuurlike toestand wat kinders nog beleef (Honour 1981:311). Hier sien ons weer die fundamentele rol wat die begrip *natuur* as morele maatstaf in primitivisme gespeel het. Dit is ook 'n uitdrukking van die kultus van die kind, wat 'n belangrike manifestasie van primitivisme in die 19de-eeuse Romantiek was. 'n Tydgenoot van Schiller, die Romantiese skilder Philipp Otto Runge (1777–1810), het geglo dat ons weer soos kinders moet word om volmaaktheid te bereik (Honour 1981:313). Die verlore Paradys of Goue Tydperk word die verlore onskuld van die kinderjare, en Runge poog om dit te herwin deur middel van sowel die onderwerpe as die styl van sy skilderye – in *Die Hülsenbeck kinders* van 1805 byvoorbeeld word die onskuld van die kinderjare oortuigend oorgedra deur die doelbewus kinderlike naïwiteit, oftewel primitivisme, van die tegniek (Figuur 7). Hierdie spesifieke primitivistiese neiging sou verreikende gevolge vir modernisme hê. Verder het hierdie aanpassing van primitivisme 'n mistieke aanslag aangeneem wat in die werk van Runge gemerk kan word (Honour 1981:72–5, 311–3; Rosenblum 1975:46–53), maar wat die treffendste in die woorde van William Wordsworth (1770–1850) uitgedruk word:

Heaven lies about us in our infancy!
Shades of the prison house begin to close
Upon the growing boy,
But He beholds the light, and whence it flows,
He sees it in his joy;
The youth who daily further from the east
Must travel, still is Nature's Priest,
And by the vision splendid
Is on his way attended;
At length the man sees it die away,
And fade into the light of common day.
(Aangehaal in Honour 1981:313–4)

Menige ander skilder het soos Runge probeer om die verlore paradys van die kinderjare te herwin deur middel van 'n kinderlike uitbeelding van die skoonheid van die natuur. Die Nasareners, 'n groep Duitse kunstenaars wat in Rome gewerk het, het teruggegaan na wat hulle beskou het as die kinderjare van kuns, die Middeleeue, om 'n wêreld van onbesoedelde onskuld uit te beeld. Christus se aanmaning dat net dié wat hulself bekeer en weer soos klein kinders word, die Koninkryk van die Hemel sal betree, is op sowel kuns as godsdienste toegepas (Honour 1981:314). Die Nasareners is voorafgegaan deur die Lukas-Bund, wat die Renaissance-program van die herlewing van die primitivistiese ideale gemeenskap verder aangepas het deur die mite van die goue era vanaf Klassieke Griekeland en Rome oor te plaas na die Christelike Middeleeue. Laasgenoemde is, in tipiese primitivistiese terme, beskou as 'n ideale tydperk van kinderlike eenvoud, onskuld en geestelike suiwerheid. Hierdie groep, onder leiding van Friedrich Overbeck (1789–1869) en Franz Pfaff (1788–1812), het gehoop om wat hulle gesien het as die goue tydperk van Christelike skilderkuns, die 15de en vroeë 16de eeu, te laat herleef. Hulle het hierdie tydperk, wat gewoonlik as Renaissance bestempel word, beskou as laat Middeleeus, en het 'n doelbewus argaïese styl gebruik om die onskuld van hierdie ideale tydperk weer te gee (Honour 1981:314). Die feit dat selfs Raphael deur hierdie groep in die rol van 'n primitiewe geplaas kon word, net soos wat Homerus in die vorige eeu was, wys hoe sterk die greep van die primitivisme op Westerse denke was.

In die laaste dekades van die 19de eeu en die eerste dekade van die 20ste eeu het Henri Rousseau (1844–1910) ’n kinderlik naïewe primitivistiese styl ontwikkel wat meer radikaal as dié van Runge en sy ander voorgangers was (Figuur 8). Sy werk het ’n grondliggende invloed op Picasso se ontwikkeling gehad. Hy was ook ’n belangrike invloed op die ontwikkeling van Fernand Léger, Robert Delaunay, George Braque, André Derain, Raoul Dufy, Diego Rivera, Giorgio de Chirico, Wassily Kandinsky, Frans Marc, Max Beckmann en die Surrealiste (Lanchner en Rubin 1985:35–89). ’n Noemenswaardige aspek van die roem en waardering wat Rousseau onmiddellik na sy dood onder avant-garde-kunstenaars en ander in hul kring verwerf het, is die beeld van hom wat vandag nog deur die meeste mense aanvaar word. Hy het byvoorbeeld kwansuis so geglo in die werklikheid van sy skilderye dat wanneer hy besig was om ’n fantastiese onderwerp te skilder, soos die oerwoudtoneel hier onder uitgebeeld, dit hom partykeer die skrik op die lyf gejaag het sodat hy na die oop venster moes vlug om asem te skep. Alhoewel daar blykbaar werklik ’n sekere onskuld en eenvoud in sy persoonlikheid was, is hierdie beeld van hom as ’n kinderlik naïewe man grotendeels ’n primitivistiese mite wat sorgvuldig en op ’n uitgebreide manier deur die digter en vriend van Picasso, Guillaume Apollinaire (1880–1918), geskep is (Shattuck 1985:11).

In ’n brief wat Rousseau in 1910 (vier maande voor sy dood) aan ’n kritikus gerig het, stel hy dit onomwonde dat hy sy naïwiteit doelbewus behou en dat dit in die toekoms nie meer as skokkend ervaar sou word nie. Verder het hy studies (oliesketse) vir sy landskaptonele gemaak wat op die plek geskilder is, in ’n Impressionistiese tegniek wat heelwat meer realisties as die finale skildery is en wat duidelik wys dat hy nie tegnies naïef of onbeholpe was soos wat tot onlangs nog algemeen aanvaar is nie. Dit wys ontseggelik dat die “naïewe” styl van sy finale skilderye ’n doelbewuste stilistiese keuse was wat hy op die meer realistiese en meer vrylik geveerde toneel, soos hy dit waargeneem het, afgedwing het (Lanchner en Rubin 1985:35). Sy kreatiewe proses is dus vergelykbaar met dié van sy tydgenote en medemoderniste Georges Seurat en Paul Gauguin – ’n selfbewuste en gesofistikeerde strewe na ’n estetiese ideaal wat verder reik as die alledaagse werklikheid.

Die ooreenkomste, op verskeie vlakke, tussen sy oeuvre en dié van Gauguin en Seurat onderskeidelik is van noemenswaardige belang. Rousseau het Gauguin ook persoonlik geken en is duidelik deur sy werk beïnvloed (Lanchner en Rubin 1985:39–43). Sy verbintenis en samewerking met die skrywer en dramaturg Alfred Jarry, een van die mees radikale figure in die avant-garde en een wie se estetiese eksperimente aanklank gevind het by Rousseau se skilderye (Béhar 1985), dui eweneens daarop dat Rousseau, ten spyte van sy uitsonderlike persoonlikheid, ’n daadwerklike rol, inderdaad ’n kernrol, in die ontwikkeling van modernisme gespeel het. Verder is dit belangrik om daarop te wys dat die idee van Rousseau as die oorspronklike naïewe skilder ’n moderne mite is. In dié verband is hy en Paul Gauguin oor min of meer dieselfde kam geskeer. Goldwater sê in sy bespreking van Gauguin se rol in primitivisme die volgende: “Not only did he become the symbol and the type, but by a shift familiar in the history of art, he came to be considered the originator of the movement he summarized” (1938:57). Dieselfde kan van Rousseau gesê word. Sy werk moet gesien word as deel van ’n primitivistiese tradisie wat begin het met Wordsworth, Schiller, Runge en ander (sien hier bo) en wat later verder gevoer is deur Paul Klee (1897–1940), wat deur Goldwater (1938:153–60) bespreek word as die kunstenaar wat die volste uitdrukking gegee het aan die kultus van die kind. ’n Vergelyking van Rousseau se *Kind met marionet* van 1903 (Kunstmuseum, Winterthur) met Runge se *Die Kleine Perthes* van 1805 (Schloss Weimar) – ’n volle honderd jaar vroeër – dui op ’n verwante en ewe gesofistikeerde simboliek wat in albei gevalle die verheffing van die kind bo die volwassene voorstel (Elderfield 1976:36; Honour

1981:311–3). Verder is die ooreenkomste in die doelbewuste naïwiteit of kinderlikheid van die styl van die twee skilders, veral met betrekking tot die voorstelling van die kind self, noemenswaardig (sien Runge se skildery hier bo).

'n Finale woord oor die Impressionistiese tegniek van Rousseau se oliesketse: Eichmann het al in 1938 in 'n insiggewende ontleding van die verhouding tussen hierdie sketse en die finale skilderye gepoog om die ware Rousseau agter die legende van die “primitiewe” te onthul. (In dieselfde jaar het Goldwater in sy andersins merkwaardige werk oor primitivisme in modernisme hierdie legende oor Rousseau nog ten volle ondersteun (1938:143–52). Ten spyte van Eichmann se onthullings, en die soortgelyke kommentaar van Sweeney (1942) en Rich (1946) is hierdie mite tot in die latere jare van die 20ste eeu nog algemeen aanvaar. Die beeld van Rousseau as 'n ware “primitiewe” het deur al hierdie jare verhoed dat hy sy volwaardige plek inneem langs Cézanne, Van Gogh, Gauguin en Seurat as een van die baanbrekende voorgangers van die modernisme (Lanchner en Rubin 1985). Dit is 'n sprekende aanduiding van hoe aktief primitivisme in vroeë modernisme asook in 20ste-eeuse kultuur oor die algemeen was. Rousseau was 'n slagoffer van die primitivistiese mite, nie net met betrekking tot sy rol as baanbreker nie, maar ook in die sin dat dit moeilik was om die beeld van hom as uiters naïef en kinderlik met sy geniale vernuf as 'n skilder te vereenselwig en dat laasgenoemde daarom maklik onopgemerk gebly het.



Figuur 8. Henri Rousseau, *Die Droom*, 1910, olie op doek, 204,5 x 298,5 cm, Museum van Moderne Kuns, New York (openbare besit; https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Rousseau)

5. Paul Gauguin en die mite van die primitivistiese kunstenaar

Rousseau se tydgenoot Paul Gauguin (1848–1903) se soeke na 'n onbedorwe primitiewe mensdom het hom eers na Bretagne en later na die Suidsee-eilande geneem (Lanchner en Rubin 1985:41). Hy het, deur die loop van die 20ste eeu, 'n populêre simbool geword van die primitivistiese kunstenaar wat, ingevolge die leerstellings van Jean-Jacques Rousseau, die kunsmatige en oorverfynde kultuur van Europa omvergewerp het om in sowel sy kuns as sy leefwyse die ware primitiewe te omarm (Goldwater 1938:57). Maar soos ons reeds gesien het, is Jean-Jacques Rousseau se houding teenoor die primitiewe meer ingewikkeld en nie tipies van hierdie tradisie nie. Denis Diderot se *Supplément au Voyage de Bougainville*, geskrywe in 1772 en geïnspireer deur die waarnemings van die seevaarder en ontdekkingsreisiger Louis-Antoine de Bougainville (1729–1811) oor die mense van Tahiti, stel Tahiti voor as 'n aardse paradys waarin die mense nog in harmonie met die natuur lewe (Hampson 1968:209–10). Dit is hierdie primitivistiese beskouing wat Gauguin saam met hom na Tahiti geneem het. Nietemin is Gauguin se primitivisme self ver van eenvoudig, soos Goldwater breedvoerig verduidelik. Die standbeeld van 'n godin in die skildery *Waarvandaan kom ons? Wat is ons? Waarheen gaan ons?* van 1897 (Figuur 9) is byvoorbeeld duidelik ontleen aan Indiese kuns, en het min met die inheemse kuns en tradisies van Tahiti te doen. Alhoewel hy wel die gebruik van inheemse style afkomstig van die Suidsee-eilande ondersoek het in sy beeldhouwerk en houtsnêë, is sy kenmerkende skilderstyl van vloeiende, grasiëuse buitelyne en sagte geronde vorme, soos dit in hierdie skildery aangetref word, sterk beïnvloed deur Indiese kuns en Japannese houtsnêë. Dit is baie ver verwyderd van die uiters hoekige, “harde” styl van inheemse Polinesiese beeldhouwerk, met ander woorde, van die “ware primitiewe” (Goldwater 1938:57–71). En die ingewikkelde verhouding tussen primitivisme en kolonialisme, wat 'n sentrale tema in die hedendaagse diskoers om primitivisme is, kom sterk na vore in die werk en lewe van Gauguin (Staszak 2004).



Figuur 9. Paul Gauguin, *Waarvandaan kom ons? Wat is ons? Waarheen gaan ons?*, 1897, olie op doek, 139,1 x 374,6 cm, Museum of Fine Art, Boston, (openbare besit; https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin)

Goldwater wys in sy klassieke studie *Primitivism in modern painting* dat primitivisme 'n grondliggende faktor in die werk van Gauguin en die Pont-Aven Skool, die Fauviste, Die Brücke, Der Blaue Reiter en Picasso was. Hy bespreek ook primitivistiese neigings in abstrakte kuns asook verwante primitivistiese elemente in Kubisme, Purisme en Konstruktivisme. Verder behandel hy Dada en Surrealisme as manifestasies van die “primitivisme van die

onderbewussyn". Paul Klee (1879–1940), Joan Miró (1893–1983) en Jean Dubuffet (1901–85) word bespreek in terme van die kultus van die kind (1938).

6. 'n Uiters ingewikkelde saak

Primitivisme speel dus 'n fundamentele rol in die geskiedenis van Westerse denke en kultuur en kan daarom nie bloot in terme van kolonialisme bespreek word nie. Verder is die onderskeid tussen sagte en harde primitivisme belangrik, asook die verdere onderskeid tussen kronologiese en kulturele of geografiese primitivisme. Die neo-Klassieke kunstenaars en skrywers het die sagte primitivisme van Poussin en Claude met 'n oorwegend harde primitivisme vervang, soos gesien kan word in die werk en politieke aktiwiteit van David (Honour 1968:34–6, 71–7). Sagte primitivisme, wat 'n belangrike rol gespeel het in die denke van Diderot en vele van sy kollegas vroeër in dieselfde eeu, het nietemin voortbestaan en op verskeie maniere in die 19de eeu uitdrukking gevind, veral in die werk en lewe van Gauguin, wat by uitstek gemoeid was met kulturele/geografiese primitivisme (Staszak 2004). Dit het ook voortgeleef in die kultus van die kind, wat deur die werk van Henri Rousseau 'n grondliggende invloed op die ontwikkeling van modernisme uitgeoefen het (Lanchner en Rubin 1985). Laasgenoemde aspek van primitivisme is heeltemal buite rekening gelaat in William Rubin se 1984-uitstalling oor primitivisme by die Museum of Modern Art in New York, soos wat Knapp (1986:366) tereg opmerk. Picasso, wat sterk beïnvloed is deur Henri Rousseau en wat Gauguin se dagboek oor sy werk en lewe in Tahiti, *Noa*, goed bestudeer het en ook sterk daardeur beïnvloed is (Thompson 1987:205), het oorgeslaan na 'n nuwe vorm van primitivisme wat ver verwyderd is van dié van Gauguin of Rousseau en wat uiting gee aan sy komplekse verhouding met moderne kultuur, soos uit onderstaande sal blyk.

Schapiro (1978b:193) argumenteer dat die primitivisme van Franse kunstenaars in die 1880's en 1890's (d.w.s. Van Gogh, Rousseau en Gauguin se geslag) 'n poging was om die menslikheid van sosiale verhoudings in 'n gemeenskap, wat deur kapitalisme vernietig is, te herwin. Die volgende gee 'n goeie idee van hierdie vernietigende proses:

In the view of some astute observers of modern life, including most notably Walter Benjamin, the prostitute would emerge as a key figure of urban modernity. With the flourishing of capitalism came the ascent of the commodity, and in the prostitute's collapsing of the distinction between the merchandise and the merchant we find (as Benjamin said) the very apotheosis of the commodity. The prostitute could be identified with and blamed for not only the encroaching commodification, the growing coldness or superficiality of social relations, but also the very "decline of love" itself. Where images of nude women once stood as tokens of plenitude and joy, pictures of nude prostitutes would stand instead as the spectres of a society that no longer makes room for joy or love unless they can be bought and sold. (Chave 1994:600)¹

Alhoewel Chave (1994:604, vn. 57) saam met heelwat ander kritici argumenteer dat die primitivistiese uitbeelding van die prostitute in *Les Femmes d'Alger* die uitdrukking van 'n patologiese haat vir vrouens in Picasso is, is ander interpretasies ewe moontlik en Leighton (1990) se insigte in hierdie verband is uiters waardevol, veral in die lig van die wyer geskiedenis van primitivisme. Sy wys daarop dat Picasso se Afrikaperiode, waarvan *Les Femmes d'Alger* die meesterstuk is, 'n nuwe verband het met die politieke gebeure van

die tyd. Picasso, en die meeste van dié in sy kring, insluitende Maurice de Vlaminck, André Salmon (1881–1969), Alfred Jarry (1873–1907) en Guillaume Apollinaire, was toegewyde anargiste, en die politieke skandaal en debat wat in 1905 gewoed het om die onthullings van ongelooflike wreedheid, onwettige uitbuiting en gruweldade in die Franse en Belgiese kolonies in Afrika het hierdie avant-garde-groep diep beïnvloed, soos blyk uit die politieke spotprente gemik teen Franse kolonialisme wat verskeie van die bekende kunstenaars in hierdie kring destyds gepubliseer het. Jarry het kolonialisme op ’n gewelddadig-anargistiese manier in sy dramas aangeval en Picasso se gebruik van skoktaktieke in *Les Femmes d’Alger* kan in dieselfde lig beskou word.² Die prostitute, wat effektief wit slawe was, vorm ’n teenbeeld van die swart slawerny wat in die kolonies bedryf is – die uitbuiting van vrouens in die hartjie van Westerse beskawing teenoor die uitbuiting van swartes in die kolonies. Die barbaarse vervorming van die gesigte van die twee vrouens aan die regterkant verwys nie net na die maskerkuns van Afrika nie, maar ook die assosiasies van barbaarsheid jeens Afrikane wat destyds in Frankryk die norm was. Hierdie uiters rassistiese tradisie is bevorder om kolonialisme, en meer spesifiek die verowering van Dahomey deur Frankryk, te regverdig. Picasso vereenselwig dit hier met seksistiese, uitbuitende houdings teenoor vrouens om, in die gees van die tipe anargisme wat hy nagevolg het, ’n politiek-geïnspireerde daad van estetiese en kulturele geweld teen klassieke Europese kultuur en die barbaarse gedrag wat dit behels te pleeg.

Hierdie klassieke tradisie se idealisering van vroulike seksualiteit word brutaal aan die kaak gestel en verpletter deur die Venus-figuur met ’n groep prostitute te vervang: Hierdie kommodifisering van vroulike seksualiteit, wat eeue terug al in die klassieke tradisie te bespeur is, word tot sy uiterste gevoer in die figuur van die prostituut, wat ook in die moderne tydperk die kommodifisering van menslike verhoudings oor die algemeen versinnebeeld (Chave 1994:600).³ Leighton (1990:629) se argument hier bo kan verder gevoer word. Die gebruik van Afrika-“maskers” op die gesigte van die twee vroue aan die regterkant vereenselwig die dwangarbeid van swartes in die kolonies met die dwangarbeid van hierdie wit vroulike slawe in die hart van Europese beskawing met die gevolg dat kulturele of geografiese primitivisme onderstebo gedraai word en die ou gevestigde tradisie van primitivistiese polemieë teen die Westerse beskawing op ’n radikaal nuwe manier voortsit: In stede van ’n idilliese beeld van die primitiewe word ’n Westerse wanvoorstelling van primitiewe barbaarsheid onder Afrikane in die konteks van die klassieke tradisie van die vroulike naakfiguur gebruik om Westerse klassieke beskawing en kultuur te kritiseer. Dus is Picasso se radikale verwerping van die klassieke tradisie terselfdertyd ook die logiese voortsetting van ’n baie ou primitivistiese tradisie. En dit is juis die houvas van hierdie lang-gevestigde tradisie op Westerse denke wat moontlik, tot ’n aansienlike mate, verantwoordelik sou wees vir die verheffing van *Les Femmes d’Alger* tot sy huidige posisie as opperste meesterstuk van moderne kuns. Die gesigte, terloops, lees as maskers, aangesien die lywe van hierdie twee vrouens nie aan Afrikakuns ontleen is nie.

Verder is hierdie aanval op klassisisme ook implisiet ’n aanval op die vorme van primitivisme wat die basiese dryfkrag agter die idealisme van die klassieke tradisie was, al was Picasso nie noodwendig daarvan bewus nie. Beide die sagte primitivisme wat van Poussin deurloop tot Gauguin en die harde primitivisme van David en die neo-Klassisiste word met mening op hul koppe gedraai deur Picasso se voorstelling van ’n skokkende primitivisme wat, soos Leighton argumenteer, die Europese wanvoorstelling van barbaarsheid onder die mense van Afrika met die barbaarse gedrag van Europeërs in hul kolonies vergelyk. Die edele karakter van die “barbaar” in beide die sagte en die harde primitivisme van klassieke kultuur is nêrens te bespeur

nie – die droombeelde en ideale van klassieke primitivisme word, deur ’n tipiese anargistiese tegniek van kritiek deur inversie, ’n nekslag toegedien.⁴

In plaas van die klassieke tradisie van Westerse kuns wat hy verwerp het, het Picasso ’n nuwe vorm van primitivisme, tot ’n sekere mate gegrond op die begrip *groteske* wat deur die loop van die 19de eeu in die Romantiek en Symbolisme ontwikkel is, vorendag gebring – een wat die “magiese krag” en “donker, irrasionele” aspekte van kunswerke uit Afrika omhels, ’n krag wat moderne Westerse kultuur deur die beskawingsproses sou verloor het. Picasso self het *Les Femmes d’Alger (O. J. R. 1900)* as sy “eerste eksorsismeskildery” beskryf (Leighten 1990:623–7). Hier sien ons weer die primitivistiese idee dat die ideale toestand van menswees deur die beskawingsproses vertroebel word. Maar in hierdie geval is dit kuns eerder as die samelewing as sulks wat in ’n toestand van magteloosheid sou verval het deur hierdie proses. As anargis sou Picasso diep gemoedig gewees het met die vraag na hoe sy kuns politieke en sosiale verandering kon teweegbring, en ’n kunstenaar van sy kaliber was heel moontlik bewus van die politieke magteloosheid van kuns in die moderne Westerse samelewing, ten spyte van die algemene hoop vir ’n kuns met politieke effek wat die avant-garde destyds gekoester het.⁵ Sy aanpassing van die mite van primitivisme om die magiese krag van kuns te herwin kon dus ’n poging gewees het, in hierdie jare van sy Afrikaperiode, om sy kuns effektief te maak in politieke terme – as ’n anargistiese omverwerping van die hele rasionalistiese klassieke Westerse tradisie met die hoop op ’n terugkeer na ’n beter samelewing. Verder, soos wat Lovejoy en Boas (1938:16) aandui, was anargisme self tot ’n groot mate gedrewe deur die visie van ’n ideale “primitiewe” samelewing, sodat Picasso se dialoog met primitivisme op verskeie vlakke werk.

7. Ten slotte

Die geskiedenis van primitivisme in Westerse kultuur is dus besonder ingewikkeld en veelsydig. En dit sou ’n fout wees om terug te kyk na die primitivisme van die 20ste-eeuse moderniste asof dit iets van die verlede is. Vanuit ’n wyer perspektief as net kunsgeskiedenis kom Geertz (2004:61–2; oorspronklike beklemtoning) tot die volgende gevolgtrekking:

Despite the urgent necessity to move beyond primitivism, I do not think that this is something we are capable of accomplishing. It would require more than Western and non-Western scholars are prepared to offer, and it would involve struggling against massive tides of general cultural values and historical contingencies around the globe [...] Moving beyond primitivism today, however, would primarily mean moving beyond primitivism in the positive sense, in other words, in the sense that *promotes the romantic idea of indigenous cultures*, which I have argued here keeps real indigenous peoples out of the picture just as effectively as the scientific racism of the nineteenth century! [...] I suggest that a way to move beyond primitivism is not along the path of intuitive empathy, creative hermeneutics, the misunderstood interplay of mutually absolute discourses, or misanthropic ecological ideologies, but rather through a radical revitalization of the Enlightenment project.

Belangrik in hierdie verband is die feit dat primitivisme nie uitsluitlik ’n Westerse verskynsel is nie. Heelwat van die inheemse mense van die Amerikas en elders wat in die rol van die edele barbaar geplaas is deur Europese ontdekkingsreisigers en geleerdes (gedurende die 16de, 17de en 18de eeue), het self een of ander vorm van ’n primitivistiese mite oor ’n goue tydperk gehad.

Soos die Europeërs, het hulle die hede beskou as 'n vervalte toestand – in kontras met die idilliese toestand van die wêreld in die mitiese oertydperk, toe die voorouers in onskuld en harmonie met die natuur geleef het. Hierdie tipe primitivisme was ook in Afrika algemeen (Eliade 1960:43–7, 59 e.v.).⁶ Verder is hierdie begrip grondliggend aan 'n menigte godsdienste wêreldwyd, vanaf die “primitiewe” deur tot die “hoë” godsdienste soos die Boeddhisme, Hindoeïsme en Joods-Christen-tradisie (Eliade 1960:47–56).

Hierdie wyer verband gee 'n aanduiding van hoekom dit so moeilik is om verby primitivisme te beweeg – en hoekom dit nodig is om die debat om primitivisme soos dit in die laat 19de-eeuse en vroeë 20ste-eeuse Westerse kuns voorkom, wyer te neem. Soos dit uit die geskiedkundige oorsig hier bo blyk, is primitivisme nie eenvoudig die produk van kolonialisme of rassisme nie. Na aanleiding van Lovejoy en Boas (1938) se kommentaar op die algemene gebruik deur die eeue van primitivisme as 'n instrument om die samelewing te hervorm, sou 'n mens kon redeneer dat dit 'n wesentlike rol gespeel het in die ontwikkeling van die waardes van menslikheid en regverdigheid wat vermoedelik die oorwegende motivering agter die hedendaagse kritiek op primitivisme in Westerse kuns is. Verder is dit nie net die kommuniste, anargiste, sosialiste en dies meer wat vir hierdie morele ontwikkeling deur middel van primitivisme verantwoordelik sou wees nie – soos wat Eliade (1960) aantoon, is primitivisme grondliggend aan die Joods-Christelike tradisie. Daarom is dit belangrik om vas te stel in watter mate die betrokke geestelike waardes in die Joods-Christelike tradisie dalk 'n basis gevorm het vir die primitivistiese polemieke van hierdie hervormers. Dat daar wel partykeer 'n noue verband tussen hierdie tradisie en sulke hervormers bestaan het, blyk uit die werk van Henri de Saint-Simon (1760–1825), die eerste persoon wat die militêre term *avant-garde* in die politiek en die kunste gebruik het. Sy idees was 'n prominente inspirasie vir die ontwikkeling van sosialisme, anargisme en Marxisme. In sy belangrikste werk, *Le Nouveau Christianisme* (1825), het hy die kunstenaar voorgestel as die voorhoede of *avant-garde* van 'n nuwe hervormde samelewing wat lewe volgens die beginsels van 'n radikale nuwe Christendom gebaseer op 'n gevoel van universele harmonie, menslikheid, meegevoel en liefde (Egbert 1967:341–2). Met ander woorde, die hedendaagse Westerse waardes wat geldigheid verleen aan 'n betoog teen primitivisme as 'n instrument van kolonialisme, rassisme en geslagsvooroordeel, is dalk self onafskeidbaar van primitivisme – van die visie van 'n idilliese samelewing waarin mense in harmonie met mekaar en met die natuur leef. Dit is nie noodwendig 'n kritiek op hierdie waardes self nie, maar bloot 'n aanduiding dat dit onwetenskaplik sou wees om hierdie agtergrond buite rekening te laat wanneer die netelige probleem van primitivisme behandel word.⁷

Bibliografie

Andress, D. 2011. Living the revolutionary melodrama: Robespierre's sensibility and the construction of political commitment in the French Revolution. *Representations*, 114(1):103–28.

Bullen, J.B. 1994. *The myth of the Renaissance in nineteenth-century writing*. Oxford: Clarendon Press.

Béhar, H. 1985. Jarry, Rousseau, and the popular tradition. In Hoog e.a. (reds.) 1985.

- Bernheimer, C. 1989. Manet's *Olympia*: The figuration of scandal. *Poetics Today*, 10(2):255–77.
- Chave, A. 1994. New encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, race, and the origins of Cubism. *The Art Bulletin*, 76(4):597–611.
- Cohen, J. 2017. Fauve masks: Rethinking modern “primitivist” uses of African and Oceanic art, 1905–8. *The Art Bulletin*, 99(2):136–65.
- Egbert, D. 1967. The idea of “avant-garde” in art and politics. *The American Historical Review*, 73(2):339–66.
- Eichmann, I. 1938. Five sketches by Henri Rousseau. *Burlington Magazine*, 72:302–7.
- Elderfield, J. 1976. *European master paintings from Swiss collections: From post-impressionism to World War II*. New York: The Museum of Modern Art.
- Eliade, M. 1960. *Myths, dreams and mysteries: The encounter between contemporary faiths and archaic realities*. Vertaal deur P. Mairet. Londen: Harvill Press.
- . 1963. *Myth and reality*. Londen: George Allen and Unwin.
- Galassi, S. 1992. Picasso's “Odalisque”. *Notes in the History of Art*, 11(3/4):34–8.
- Geertz, A. 2004. Can we move beyond primitivism? On recovering the indigenes of indigenous religions in the academic study of religion. In Olupona (red.) 2004.
- Goldwater, R. 1938. *Primitivism in modern painting*. New York en Londen: Harper and Brothers.
- Hampson, N. 1968. *The Enlightenment*. Harmondsworth: Penguin.
- Hay, J. 2016/2017. Primitivism reconsidered (part 1): A question of attitude. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 67/68:61–77.
- . 2018. Primitivism reconsidered (part 2): Picasso and the Krumen. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 69/70:227–50.
- Honour, H. 1968. *Neo-classicism*. Harmondsworth: Penguin.
- . 1981. *Romanticism*. Harmondsworth: Penguin.
- Hoog, M., C. Lanchner en W. Rubin (reds.). 1985. *Henri Rousseau*. New York: Museum of Modern Art.
- Hughes, R. 1991. *The shock of the new: Art and the century of change*. Londen: Thames and Hudson.
- Knapp, J. 1986. Primitivism and the modern. *Boundary 2*, 15(1/2):365–79.

- Lai, C. 2016. On (im)patient messianism: Marx, Levinas, and Derrida. *Levinas Studies*, 11:59–94.
- Lanchner, C. en W. Rubin. 1985. Henri Rousseau and modernism. In Hoog e.a. (reds.) 1985.
- Leighen, P. 1985. Picasso's collages and the threat of war, 1912–13. *The Art Bulletin*, 67(4):653–72.
- . 1990. The white peril and l'art nègre: Picasso, primitivism, and anticolonialism. *The Art Bulletin*, 72(4):609–30.
- . 2011. Modernist abstraction, anarchist antimilitarism, and war. *Anarchist Developments in Cultural Studies: Art & Anarchy*, 2:113–50.
- Liebenberg, D. 2020. From order to chaos: Structure and emotion in Baroque ceiling painting. *South African Journal of Art History*, 35(1):117–44.
- Lovejoy, A. 1923. The supposed primitivism of Rousseau's *Discourse on inequality*. *Modern Philology*, 21(2):165–86.
- Lovejoy, A. en G. Boas. 1935. *Primitivism and related ideas in antiquity*. Baltimore: John Hopkins.
- McGee, J. 2007. Primitivism on trial: The "Picasso and Africa" exhibition in South Africa. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (52):161–7.
- Monroe, J. 2012. Surface tensions: Empire, Parisian modernism, and "authenticity" in African sculpture, 1917–1939. *The American Historical Review*, 117(2):445–75.
- Nisbet, R. 1973. The myth of the Renaissance. *Comparative Studies in Society and History*, 15(4):473–92.
- Olupona, J. (red.). 2004. *Beyond primitivism: Indigenous religious traditions and modernity*. New York: Routledge.
- Panofsky, E. 1937. The early history of man in a cycle of paintings by Piero di Cosimo. *Journal of the Warburg Institute*, 1(1):12–30.
- . 1955a. *Et in Arcadia Ego: Poussin and the elegiac tradition*. In Panofsky 1955b.
- . 1955b. *Meaning in the visual arts*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books.
- . 1972. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper and Row.
- Rich, D. 1946. *Henri Rousseau*. New York: The Museum of Modern Art.
- Rosenblum, R. 1975. *Modern painting and the northern Romantic tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper and Row.
-

Schapiro, M. 1978a. *Modern art: 19th and 20th centuries. Selected papers*. New York: George Braziller.

—. 1978b. The nature of abstract art. In Schapiro 1978a.

Shattuck, R. 1985. Object lesson for modern art. In Hoog e.a. (reds.) 1985.

Staszak, J. 2004. Primitivism and the Other. History of art and cultural geography. *GeoJournal*, 60(4):353–64.

Steeffel, L. 1992. The neglected fruit cluster in Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon". *Artibus Et Historiae*, 13(26):115–20.

Sweeney, J. 1942. Henri Rousseau. *College Art Journal*, 1:108–10.

Thompson, B. 1987. *Gauguin*. Londen: Thames and Hudson.

Wind, E. 1980. *Pagan mysteries in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

Eindnotas

¹ Manet se omstrede *Olympia* van 1863, in die Musée d'Orsay, Parys, kan beskou word as 'n hewige aanval op manlike houdings teenoor vroulike seksualiteit in hierdie verband van die kommodifisering van vrouens (Bernheimer 1989).

² Jarry is terloops deur Henri Rousseau ('n ou skoolmaat van sy vader) onder sy vlerk geneem en gehuisves (Béhar 1985:23).

³ Die transformasie van die Klassieke Venus-figuur in 'n prostituut het 'n lang geskiedenis wat al begin het toe Tiziano Vecellio (Titiaan) in sy *Venus van Urbino* (1534, Uffizi Galery, Florence), Giorgione da Castelfranco se *Slapende Venus* (1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) omskep het in 'n naakte vrou (moontlik 'n minnares) wat uitlokkend na die toeskouer kyk vanuit die weelderige interieur van 'n slaapkamer in 'n Renaissance-paleis. Manet se *Olympia* van 1863 verwys ooglopend, maar op 'n gesofistikeerde en ikonoklastiese manier, na Tiziano se skildery (Bernheimer 1989:268) en dus ook na dié van Giorgione.

⁴ Hierdie tegniek is bekend in die werk van anargiste soos Alfred Jarry, Pablo Picasso, František Kupka en Kees van Dongen (Leighten 1990:629).

⁵ Hughes (1991:110–1, 374) gee 'n insiggewende ontleding van hierdie vraagstuk in modernisme. Sien Leighten (1985) en Leighten (2011) vir 'n ontleding van die rol van anargisme en politieke gebeure in die werk van Picasso en ander avant-garde-kunstenaars in hierdie tydperk.

⁶ Alhoewel daar natuurlik 'n menigte variasies op hierdie tema is, is die bogenoemde patroon nietemin 'n wêreldwye verskynsel.

⁷ Met betrekking hiertoe, nog 'n laaste paar woorde: Karl Marx (1818–1883), Emmanuel Levinas (1906–1995) en Jacques Derrida (1930–2004) (d.i. die latere Derrida), al drie van Joodse herkoms, het die Joodse tradisie van messianisme op verskeie maniere in hul werk ingespan. In al drie gevalle is daar die afwagting op 'n messiaanse toekoms (op uiteenlopende wyses geformuleer) waarin die ongeregthede van die hede reggestel sal word. In Marx se geval is dit die werkers van die wêreld wat hulself en daarmee die res van die mensdom deur politieke revolusie bevry van die kettings van kapitalisme om 'n nuwe era van menslikheid en regverdigheid in te lui. Levinas se messianisme is meer van 'n etiese aard, gerig op die versoening met die Ander, terwyl Derrida aspekte van die politieke messianisme van Marx met Levinas se etiese aanslag vermeng in 'n ingewikkelde argument waarin messiaanse geregtigheid ondervind kan word slegs as 'n ondervinding van die onmoontlike, maar die aanvraag daarna terselfdertyd altyd op hande en onvoorwaardelik is (Lai 2016). Volgens die eskatologie van sowel die Joodse as die Christen-tradisie gaan die koms (of wederkoms) van die Messias gepaard met die einde van die huidige wêreld en 'n terugkeer na die paradyslike toestand van die Begin (Eliade 1963:65). Alhoewel hierdie toekomsgerigtheid nie streng gesproke onder primitivisme val nie, aangesien dit die teenoorgestelde van 'n nostalgie vir die idilliese verlede is, is dit tog duidelik gegrond in dieselfde godsdienstige idee wat die dryfveer agter primitivisme is. Dit wys weer eens dat ons huidige denkwyses nog diep betrokke is by primitivisme en verwante idees.