

**GENTSCHÉ BIJDRAGEN
TOT DE
KUNSTGESCHIEDENIS**

DEEL IX

1943



MCMXLIII

**VOOR HET HOOGER INSTITUUT VOOR KUNSTGESCHIEDENIS EN OUDHEIDKUNDE
VAN DE UNIVERSITEIT TE GENT, UITGEGEVEN DOOR
DE SIKKEL, KRUIHOFSTRAAT 223, ANTWERPEN**

DE INTEGRATIE DER KUNST IN DE CULTUUR BIJ PRIMITIEVEN

De studie der kunst van de primitieve volkeren is een der jongste takken der Kunstgeschiedenis.

Slechts sinds ongeveer een dertigtal jaren is men zich speciaal hierop gaan toeleggen. Hoe kort deze tijdspanne ook is, toch zou men — gezien de vele en groote faciliteiten, waarover het wetenschappelijk onderzoek van dezen tijd beschikt — met recht rijker en vruchtbaarder resultaten mogen verwachten hebben dan tot hertoe werden verkregen.

Immers, de bestendige groei van museumcollecties, de steeds stijgende belangstelling van particulieren voor voorwerpen uit het domein van de primitieve kunst en het aanleggen, door deze belangstellenden, van talrijke en rijke collecties; het uitzenden door universiteiten, musea en andere wetenschappelijke organismen van expeditiës naar gebieden, door primitieven bewoond; de groote vooruitgang die vele koloniale mogendheden gemaakt hebben in het bestudeeren en bekend maken van de beschavingen der volkeren onder hun beheer; daarbij gevoegd de vele technische faciliteiten die de studie van deze voorwerpen in aanzienlijke mate vergemakkelijken, zooals photo en film, met de daarbij behoorende mogelijkheden voor het aanleggen van iconographische archieven, phototheken, filmotheken, enz. — dit alles samen genomen schijnt zulke gunstige voorwaarden voor dit werkterrein geschapen te hebben, dat met reden mocht verwacht dat deze jonge discipline — die daarbij het groote voordeel had, te kunnen genieten van de ondervinding en de methodes van oudere en verwante vakken — in deze generatie grooten vooruitgang zou geboekt hebben.

Toch blijkt dit niet het geval geweest te zijn. Waaraan dan mag dit traag tempo der vorderingen van de geschiedenis der primitieve kunst toe te schrijven zijn?

O.i. daaraan, dat ze beoefend werd door twee categorieën van onderzoekers, die zich beiden op een totaal verschillend standpunt plaatsten, en die beiden halsstarrig hun weg gingen, zonder zich te bekommeren om de resultaten, die ze elk in hun domein verkregen.

Vooreerst zijn daar de ethnographen, die door hun gespecialiseerde studies vaak aan beroepsmisvorming leden, en alleen oog hadden voor problemen van zuiver technologischen aard, zonder zich in het minst te bekommeren om de esthetische en sociale functie van de voorwerpen die ze bestudeerden, laat staan om breeder uitgebouwde, kunsthistorische perspectieven. Zij schreven haarfijn ontledende opstellen over, laten we zeggen, het materiaal dat gebruikt werd voor de voortbrengst van een zeker stuk plastiek, met wellicht de botanische indenti-

ficatie van de houtsoort waaruit het stuk gesneden werd; over het gebruikte alaaam, over de verfstof waarmee het beeld misschien bestreken was en over de samenstelling van deze verfstof; ze beschreven misschien ook nog op nauwkeurige wijze de gestyliseerde motieven, die op het voetstuk van het beeld aangebracht waren, of knoopen interessante beschouwingen vast aan de tatou-teekeningen die de borst of den rug van het beeld bedekten, tot ten slotte bleek dat ze alles over het beeld gezegd hadden, behalve juist dat, waarvoor de cultuurhistorisch ingestelde en met esthetisch begrip begaafde lezer zich in de eerste plaats interesseert.

Het standpunt van dit soort van ethnograaf komt reeds tot uiting in wat een volkenkundige, zoo beroemd als Ratzel, zegt over de plastiek van West-Afrika, waar nochtans werk voorkomt dat thans algemeen beschouwd wordt als behoorend tot het beste van wat de Afrikaansche plastiek ons geschonken heeft: « In der Darstellung des Häszlichen übertrifft kein Volk diese Westafrikaner welche zum Ueberflusse die Skulptur so sehr lieben, dasz sie sich gar nicht genugthun können mit den Fratzen, die sie in jedem zugänglichen Materiale ausprägen. Um von der Indezenz derselben nicht zu reden, sind sie in der Mehrzahl hauptsächlich so häszlich, weil sie absolut nichts Stilisiertes an sich haben, sondern brutal naturwahr sein (*l. sind*) oder höchstens ins Häszliche übertreiben wollen. Zum letztern trägt die Ungeschicklichkeit noch bei, mit der besonders die Götzenbilder gearbeitet sind, welche menschliche Gestalten darstellen. Das Einsetzen der Augen mit glänzend weissen Kauris, die Verschönerung des Bauches mit einem viereckigen Stückchen Spiegelglas sind so kindische Veranstaltungen, dasz man darüber lachen könnte, wenn es sich dabei nicht um die Götter dieser Menschen handelte, und wenn die Effekte nicht so gar barbarisch häszlich herauskämen » (*Ratzel, I, blzz. 590-591*).

Zoo denkt dus een vooraanstaand ethnoloog van die periode over de West-Afrikaansche plastiek.

De andere categorie van belangstellenden, estheta en critici, gingen juist andersom te werk. Zij schreven lange bladzijden vol dithyrambische ontboezeningen over de schoonheid van het beeld, over zijn evenwicht, over het spel van vlakken, lijnen en hoeken, over de rust die over het aanschijn lag of over de oerkracht die uit het monumentale hoofd of uit de massieve tors sprak. Het was hun voldoende dat een stuk plastiek uit Afrika of uit de Zuidzee stamde, opdat zij er een plaats voor opeischten naast het werk van Phidias of Praxiteles, of, zoo deze kunstcritici minder klassiek aangelegd waren, naast dit van een Archipenko of een Zadkine.

Nochtans, ondanks al hun geestdrift en hun omhaal van woorden, kan men niet zeggen dat ook hun activiteit veel bijgedragen heeft om onze kennis van het primitieve kunstwerk te verrijken. Hoe dankbaar wij hen ook zijn mogen voor

hun verrukking, die een mode, een « vogue » geschapen heeft die eindelijk, na jarenlange miskenning, voor de productie van de primitieve beeldhouwers de waardeering van het Westen gewonnen heeft, toch heeft hun methode schipbreuk geleden in dien zin, dat ze er zich veelal toe beperkten het primitieve kunstwerk op commando te doen bewonderen, in plaats van het in zijn wezen te doen kennen. Laten we ook hiervan een paar kenschetsende voorbeelden aanhalen. Het eerste uit een werk, « Indianerkunst », dat Rudolff Utzinger over de kunst van Noord-, Midden- en Zuid-Amerika schreef. Het opzet alleen verraadt een zekere dosis naïveteit; immers in deze drie gebieden vinden we kunstwerk en kunststijlen die zoo sterk van mekaar afwijken, dat sommige ervan meer overeenkomst vertoonen met werk en stijlen die men zou kunnen vinden in Afrika of Oceanië dan met dat van andere gebieden van de Nieuwe Wereld zelf. In zijn inleiding zegt schrijver: « Dieses Buch entrollt kein ausschliesslich ethnographisches Bild... Der Erlebnisdrang der Indianer wirkt sich irgendwie in diesen Blätter aus... Diesem Geist-Schauspiel ist nichts hinzuzufügen... » (*Utzinger*, 5). Om een totemfiguur der Tlinkit-Indianen, om een kinderopop der Zuñi-Indianen, of om een Iroquois-masker, of een stuk aardewerk van de Zapotek in Mexico, of een grafurne van Peru te verklaren, het is al om 't even, krijgen we dan volgende beschouwingen (*id.*, 13): « Denn eine seltsame Zauberkraft lodert hinter der Kunst der primitiven Menschheit. Sie heiligt das Instrument der Erde. Die Berge, die Täler, die Wälder, tragen die vergrabenen Gesichtszüge des Wunders. Irgendein bescheidenes Holzstückchen wird zur Reliquie, ein sonderbarer Vogel im dumpfen Baumschatten kommt als Bote aus dem Jenseits.

Eine Welt flimmert von surrenden emporsteigenden Geistern, gute und böse Schwärmen aus, streifen des Nachts umher, erschrecken Dörfer und Frauen, wohnen oben in den Bergen und hausen über wilden Wasserfällen. Leben ist voller Hochgemut, urzeitlicher Phantastik und letzten Traumes, der das Leben überspannt. Der das Leben ins Ungemessene weitet und den Dingen die jenseitige Seite absieht. Heroismus rumort in diesen Schädeln, mag er uns auch spasshaft dünken. Ein Heroismus, der sich dem Anonymen zu entziehen weiss.

Der Primitive ist darin fabelhaft modern, alle originale Lebensfähigkeit vom Psychogenen her zu packen.

Seine Kunst ist sublimierte Seele. Kristallisation um Scheu, Angst, Furcht, Schauer, wechselnde Erwartung, um den Tod... » (*Utzinger*, 13).

Om duidelijk te maken dat dit poëtisch woordengewemel niet alleen staat, kunnen we nog even luisteren naar Wilhelm Hausenstein, die ons in zijn *Barbaren und Klassiker* diets maakt hoe het primitieve kunstwerk ontstaat: « Anders entsteht Kunst bei exotischen Künstlern. Empfangen wird sie, ausgetragen in einem gesunden Schoss, ohne Hilfe geboren, und einmal zur Welt gebracht scheint sie immer noch zu wachsen. Sie wird gesäet, liegt in warmer und feuchter

Furche, geht unter schwerem Regen und bähender Sonne auf, schwillt als Schaft, härtet sich als Baum, als Laub dichtet sie sich, wölbt sich als Kaktee und Kalebasse. So entsteht die Kunst bei exotischen Menschen... » (*Hausenstein*, 9).

Trouwens het is niet alleen om plastiek en andere werken uit de voorstellende kunst te « verklaren » dat deze « methode » aangewend werd. Hier volgt een stuk — het is kort genoeg om het *in extenso* over te drukken — waarin men ons de Negerwoordkunst wil helpen begrijpen; het is getiteld: « Note sur la Poésie Nègre », en luidt als volgt:

« Fixer au point où les forces se sont accumulées, d'où le sens formulé jaillit, le rayonnement invisible de la substance, la relation naturelle mais cachée et juste, naïvement, sans explication, — naïvement.

La beauté d'arrondir et de régler, en formes, en constructions, les images d'après leur poids, couleur, matière, — ou d'arranger par plans les valeurs, les densités matérielles et durables. Sans subordonner. Classification dans les opéras-comiques sanctionnée par l'esthétique des accessoires. (O, mon tiroir numéro ABSOLU.)

J'ai peur d'entrer dans telle maison où les balcons, les « ornements » sont soigneusement collés au mur. Pourtant le soleil, les étoiles continuent à vibrer et bourdonnent librement dans l'espace — mais j'ai peur d'identifier les hypothèses explicatives (probable asphyxiant) aux principes de la vie, l'activité, la certitude.

Le crocodile couve la vie future, la pluie tombe pour le silence végétal; on n'est pas créateur par analogie; la beauté des satellites — enseignement de la lumière — nous contentera, car nous ne sommes pas Dieu que pour le pays de notre connaissance, dans les lois que nous vivons, l'expérience sur terre des deux côtés de notre équateur, dans nos frontières: la sphère.

Arrondir et régler en formes, en constructions, les images d'après leur poids, couleur, matière, — ou arranger par plans les valeurs, les densités matérielles et durables par la décision personnelle et fermeté inébranlable de la sensibilité, compréhension adéquate à la matière transformée, tout près des veines en s'y frottant en souffrance pour la joie présente, définitive. On crée un organisme quand les éléments sont prêts à la vie: la poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, religion, musique, travail » (*Tzara*, 355).

We zullen wel moeten toegeven dat commentaar zooals dat, waarvan daareven enkele staaltjes gegeven werden, er heelemaal niets toe bijdraagt om ons het primitieve kunstwerk beter te doen begrijpen. Om vele redenen kan deze subjectieve methode daarin niet slagen, en in de eerste plaats reeds kan ze dit niet, omdat ze het totaal heterogene kunstwerk van verschillende volkeren, van verschillende beschavingen en van verschillende periodes op een homogene manier wil verklaren. Dit is voor het primitieve kunstwerk even onzinnig, als het voor

ónze kunstgeschiedenis zou zijn, een doek van de Engelsche Pre-Rafaëlieten, een mannekenblad van Brepols, de koperen grafzerk van Karel den Stoute en een reuzenbeeld uit onze Ommegangen te willen verklaren met een en dezelfde passage.

Zelfs in gevallen waar objectieve benadering van het kunstwerk nagestreefd wordt, vinden we een dosis a-priorisme dat niet met wetenschappelijke objectiviteit te vereenigen is. Een typisch voorbeeld daarvan zijn de beschouwingen die een Mexikaansch kunstenaar in een merkwaardig, maar haast onbekend gebleven werk aan het probleem gewijd heeft: « ...the first criterion of the Negro is spontaneous movement in which he sees the manifestation of life. It is known that in the evolution of the faculties of observation man first notices the effect, the action, the movement of things, and not the things themselves. The infant of the civilized races, who is indifferent at the beginning of his life to static objects, fixes his attention on anything that moves.

It is logical to believe that since the Negro discovers his first criterion in movement and is an animist, it will be movement and not objects that he tries to represent primarily. But movement cannot be represented except through the trajectories of the thing that moves. And these trajectories can only be represented by geometrical combinations of lines. Hence, in my opinion, the geometrical structure of the negro sculpture » (*de Zayas*, 30-31).

Hoe interessant deze verklaring op eerste zicht ook schijnt te zijn, toch valt te laten opmerken dat alle Afrikaansche plastiek niet geometrisch is, ver van daar; en ook dat het niet de beweging, het dynamische is, dat de Afrikaansche sculptuur met voorliefde uitdrukt, maar integendeel het statische, de rust, de kalnte; daarbij gaat ook het werk van de Zayas mank aan hetzelfde euvel dat we bij Utzinger en Hausenstein vaststelden, nl. een totaal verwaarloozen of verkeerd begrijpen van belangrijke momenten uit de inheemsche cultuur.

Het kunstwerk van de primitieven is, net zooals het Egyptische, het Grieksche, het Romeinsche, het Byzantijsche, het Gotische, het Renaissance-kunstwerk, de uiting van zijn milieu en van zijn tijd. Daarbij hoeft uitdrukkelijk gewezen te worden op een verkeerde opvatting die al te lang in vele kringen opgeld gemaakt heeft: dat de cultuur van de zgn. primitieven, van de minder-beschaafde volkeren, altijd en overal in groote trekken dezelfde zou zijn; dat deze stammen per slot van rekening homogeen waren in hun cultuur en in de uitingen daarvan. Een van de voornaamste uitingen van de cultuur, van welke cultuur ook, nl. de kunst, werd dan ook bekeken en beoordeeld volgens die vooringenomen meening over de homogeniteit van deze volkeren: al de beelden waren fataal afgoden of fetisjen, al de uitingen van lichaamsversiering waren barbaarsche verminkingen, enz.

Modern onderzoek heeft uitgemaakt hoe verkeerd deze opvattingen zijn en

heeft hun onhoudbaarheid bewezen. Willen we werkelijk en grondig tot het wezen en tot de beteekenis van de primitieve kunst doordringen, en willen we ons zelfs de inspanning getroosten een inzicht te winnen in de cultuur van deze volkeren, dan volstaat het niet dat we vluchtig een of ander werk lezen dat den roep bezit een handige inleiding te zijn tot de « primitieve mentaliteit »: er bestaat geen homogeen-geldende primitieve mentaliteit! Zoowel als in Europa een hemelsbreed verschil valt waar te nemen tusschen de mentaliteit van een dorpsgemeenschap in onze Kempen en die van een muselmansche stadsbevolking van Serajevo, tusschen die van een of andere visschersbevolking van de Atlan-

tische kust en die van een herdersgroep van de Hongaarsche *pusta*, evenzoo verschilt in de zgn. primitieve beschaving de mentaliteit en de wereldbeschouwing van stamcomplex tot volkengroep, naar gelang de natuurlijke omgeving waarin ze leven, naar gelang de volksverhuizingen en de cultuurstromingen waardoor ze beïnvloed zijn geweest, naar gelang ook de leiders en innovators die hen in den loop der tijden zijn voorgegaan en hun den weg hebben gewezen.

Als de primitieve mentaliteit dan toch zoo uniform en homogeen was, zooals zoo graag door sommigen wordt beweerd, dan zouden immers primitieven geen last ondervinden met het verklaren van primitief kunstwerk dat van buiten hun eigen stam afkomstig is, evenmin als een Spaansch of Argentijnsch katholiek, die thuis is in de Apocalypse, de minste moeite zou hebben bij het verklaren van het godsdienstig element in een kunstwerk als het Lam Gods: hij zal dit even goed kunnen verklaren als een belezen landgenoot van den grooten

I. Meester die het schilderde.

En is dit zoo? Bezitten primitieven den geheimen sleutel die passen zou op al de sloten van de verschillende kunstuitingen van hun minder-beschaafde broeders die over de wereld verspreid wonen? Ver van daar!

Een Indianenstam kan ons over de maskers van een stam, die amper enkele dagreizen verder woont, even weinig verklaren, dan wij dit zouden kunnen, en we vinden in Stephan's « Südseekunst » een interessant voorbeeld dat onze bewering staft. Bij een ethnologische reis had Stephan in Kait, op Nieuw-Ierland, een versierde roeispaan (Pl. 1) verworven en vroeg aan een inboorling ter plaatse de verklaring



Pl. 1.

Roispaan verworven te Kait, op Nieuw-Ierland, maar herkomstig van Buka, Salomons Eilanden; uit Stephan, Platenalbum, Pl. X 6 a; de analyse der teekening geeft Stephan op p. (12); zij luidt als volgt: I. Kreeft: a) hoofd; b) lijf; c) staart. — II. Schorpioen, met: a) hoofd.

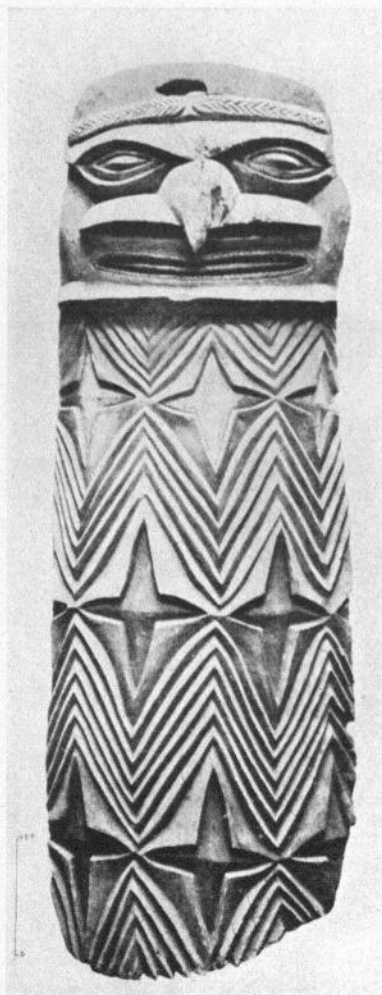
van de daarop voorkomende motieven. Het antwoord luidde dat de teekening een gevecht voorstelde tusschen een scorpioen en een kreeft. Later, door verder onderzoek, kwam Stephan te weten dat de roeispaan niet te Kait, op Nieuw-Ierland, vervaardigd werd, maar op Buka, een eiland van de Salomons Eilanden groep, en dat het motief niet een gevecht tusschen een scorpioen en een kreeft voorstelde, maar gewoonweg een... menselijke figuur! (*Stephan*, 35) (1).

* * *

Om duidelijk te maken hoe onmisbaar de kennis van de cultuur is, zoo we de door deze cultuur voortgebrachte kunstwerken willen begrijpen, zullen we enkele concrete voorbeelden nemen, ontleend zoowel aan de geestelijke als aan de stoffelijke cultuur van verschillende primitieve volkeren; deze voorbeelden zullen aantonen dat ook op de functie van het primitieve kunstwerk, ja, zelfs op zijn stijl, een gansch nieuw licht geworpen wordt door deze behandelingswijze.

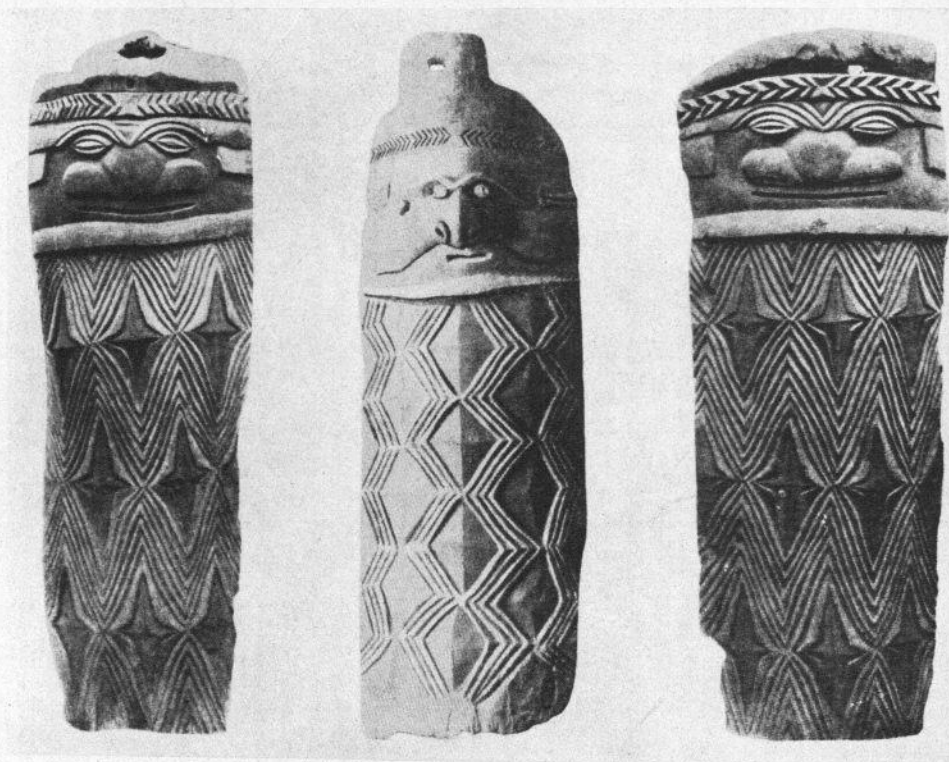
Voor enkelen, die dit lezen, mag dit nu den schijn krijgen van open deuren in te beuken; toch wordt het belang van de kennis van de cultuur voor het beter begrijpen van de kunst der primitieven, nog maar al te vaak uit het oog verloren; dit blijkt niet alleen uit de oppervlakkige wijze waarop maar al te vaak het primitieve kunstwerk van het Westersch standpunt uit « verklaard » wordt, maar ook uit de ongeoorloofde wijze waarop de verklaring van een stuk plastic uit een gegeven gebied en cultuur, soms klakkeloos toegepast wordt op een stuk dat hoogstens morphologisch verwant is, en herkomstig is uit een ver afgelegen gebied, waar gansch verschillende cultuurtoestanden heerschen.

Om te beginnen zullen we de aandacht vestigen op het belang dat zelfs de kennis van de anthropologische en somatologische kenmerken biedt voor de verklaring van stijlen en motieven in het primitieve kunstwerk.



Pl. 2.
Huispaal van Nieuw-Caledonië;
« Melanesisch » type; uit *Hand-
book*, Pl. VIII, bij p. 144.

(1) De cursief-gedrukte schrijversnamen, tusschen haakjes geplaatst, verwijzen naar de Bibliographie achteraan.



Pl. 3.

Huispalen van Nieuw-Caledonië. Links en rechts: « Melanesisch » type ;
midden: « Papua » type; uit *Basler*, Pl. 81.

Nemen we als eerste voorbeeld de gesculpteerde palen waarmee de bewoners van Nieuw-Caledonië, in Melanesië, hun huizen versieren (Pl. 2-3). Het zal onmiddellijk opvallen dat deze huispalen, steeds versierd met een menselijk facies, twee duidelijk verschillende typen vertoonen: één type met een breed, haast vierkant aangezicht, met wijd-uitgerokken mond en breeden neus (Pl. 2, Pl. 3, links en rechts); een ander type heeft een facies dat eer ovaal is, met smallen mond en fijnen neus (Pl. 3, midden).

Men zou zich in allerlei gissingen kunnen verdiepen nopens dit verschil; de verklaring van het probleem wordt zeer eenvoudig, eens we er ons de moeite voor getroosten de somatologische samenstelling der bevolking van Nieuw-Caledonië even van naderbij te bekijken; dan stellen we immers vast dat deze uit twee van mekaar sterk afwijkende groepen bestaat: de eene, behoorende tot het Melanesische (1) ras (Pl. 4), valt op door het plompe, breede, haast vierkante

(1) dit is het « palaeo-melaneside ras » van *von Eickstedt*, 660-667.

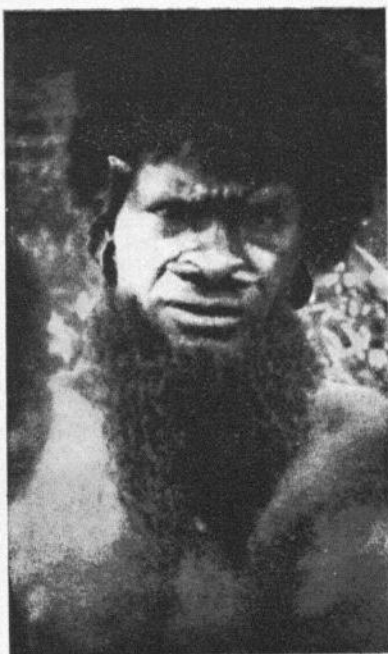
aangezicht; door een neus, zoo breed dat hij door sommige onderzoekers, Sarasin b.v., als « monsterachtig » betiteld wordt, een neus-index van 99,3 (*von Eickstedt*, 664); daarbij een mond die eveneens zeer breed, horizontaal zeer uitgerokken schijnt (*von Eickstedt*, 661-662; *Buschan II*, 52, 159, 178-179, 188-189). Voor de tweede groep, behoorende tot het Papua-ras (1) (Pl. 5), zijn kenschetsend het smaller, ovaal aangezicht, de fijne neus — een neus-index van 85,2 (*von Eickstedt*, 658) — evenals de smalle mond; met één woord een type (cfr. *von Eickstedt*, 655-656) volledig overeenstemmend met dát wat we vonden op de huispalen van onze Pl. 3, midden; (cfr. nog *Buschan*, 52-53, 134, 179, 189).

Trouwens, niet alleen de huispalen, ook de speerschachten vinden we versierd met aangezichten die even duidelijk bij deze twee somatologische groepen aansluiten.

Nog elders in Melanesië vinden we meer



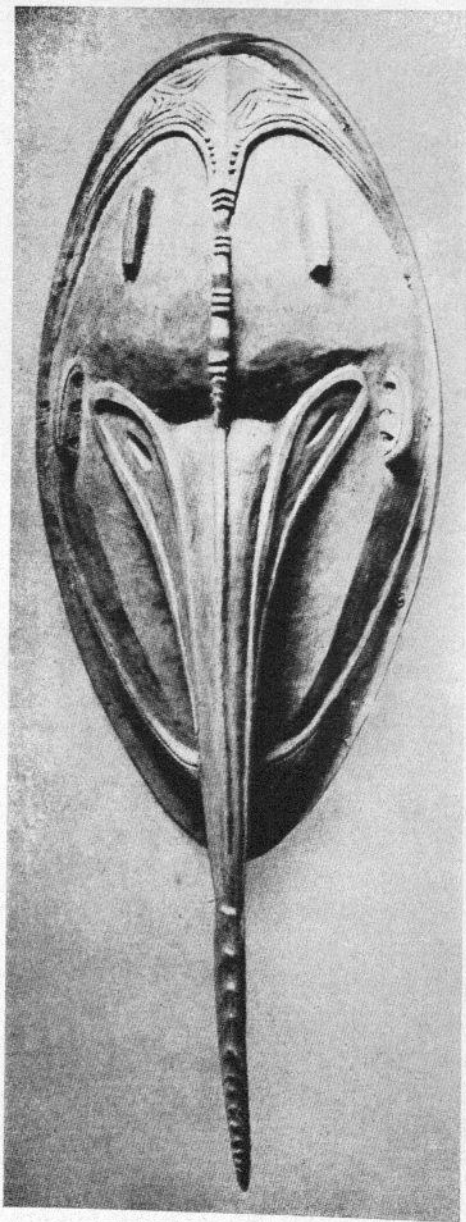
Pl. 5.
Papua type; uit *Buschan*, II,
fig. 31, p. 53.



Pl. 4.
Melanesisch type; uit *Buschan*, II,
fig. 30, p. 52.

dan één aspect in de plastiek terug, en dit in meer dan één stijl, dat door het fysisch type te verklaren is. De steeds weerkerende snavelvormige neuzen, soms tot in het phantastische gehypertrophieerd, die we in Nieuw-Guinea en elders in Melanesië zoo vaak op maskers (Pl. 6) en figuren (Pl. 7) vinden, krijgen hun verklaring door het feit dat lange, armenoïd-aandoende neuzen hier behooren tot een der somatologische karakteristieken; er gebeurt hier dan wat we zoo vaak elders vaststellen: dát wat karakteristiek is voor het ras, wordt kracht bijgezet door kunstmatig ingrijpen; de moeders passen dan ook op hun jonge kinderen neus-massage toe, opdat de reeds flink ontwikkelde neus nog krachtiger en langer zou worden (cfr. *Olbrechts* b., 206). Deze voorliefde uit zich in de plas-

(1) dit is het « neo-melaneside ras » van *von Eickstedt*, 652-660.



Pl. 6.
Masker met snavelneus, Noordoost-
Nieuw-Guinea ; uit *Fuhrmann*, Pl. 91.



Pl. 7.
Staande mannelijke figuur. Monding van
den Ramu-stroom, Noordoost-Nieuw-Gui-
nea. Coll. Rijksuniversiteit te Gent, Nr.
GE. 1005 ; hoogte : 215 mm. (voor na-
dere beschrijving, zie *Olbrechts*, b., 221.)

tiek op hooger vermelde kenschetsende wijze.

Ook buiten Melanesië helpt vaak het physische type ons de plastiek begrijpen, zoo b.v. bij de Ma-Ngbetu, in onze eigen Kolonie; hier legt de sculptuur een groote voorliefde aan den dag voor een facies dat een ver naar achter vluchtend voorhoofd vertoont, waarbij dan verder het hoofd kegelachtig uitgewerkt wordt; op het achterhoofd staat dan een aureool-aandoende schijf (Pl. 8, 20). Dit aspect van het hoofd is weer te verklaren, enerzijds door het physisch type, anderzijds door de artificieele schedelvervorming welke door de Ma-Ngbetu en andere stammen van het noordoostelijk gebied van Kongo op de jonggeborenen toegepast wordt, en ten slotte door den haar- en hoofdtooi. De door de Ma-Ngbetu toegepaste schedelvervorming bestaat hierin, dat het hoofd van de jonggeborenen met raffiavezels omwonden wordt, zoodat het tot een uitgerokken kegel gaat vergroeien (Pl. 11). Nog steeds om dit effect te verhoogen wordt dan bij de volwassen vrouwen



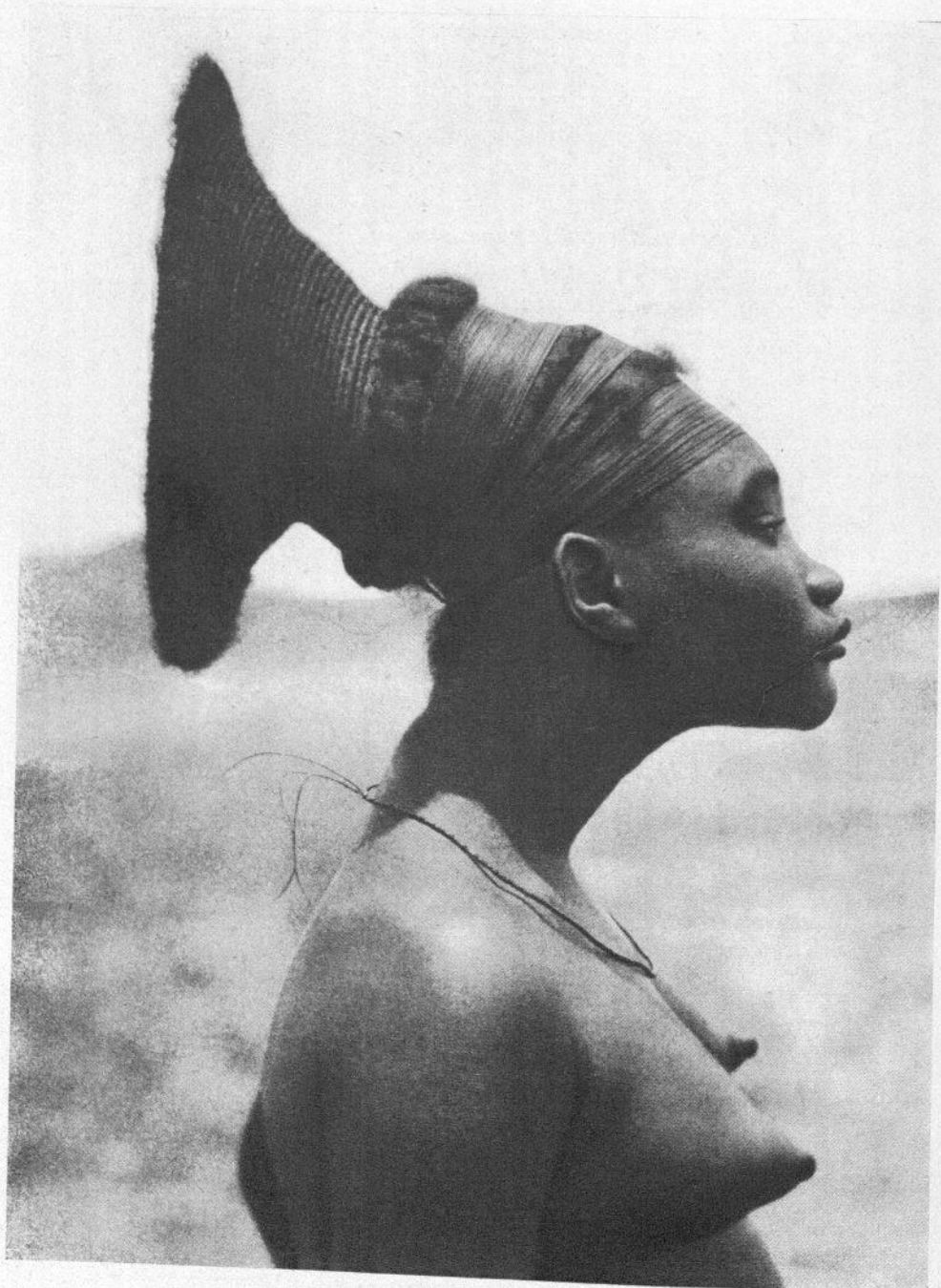
Pl. 9.
Beeld van *Umba Kilubi*, heerscher over het Doodenrijk; Ba-Luba Shankadji. Coll. Rijksuniversiteit te Gent. GE. 39.20.2. Hoogte : 354 mm.

het haar op het achterhoofd tot een ver naar achter staande chignon vermeerderd — hiervoor wordt soms valsch haar gebruikt, — en hierop komt dan een schijfvormig ornament te staan dat het hoofd als een nimbus omkranst (Pl. 10). Het is dit effect dat men op de plastiek, zoowel op de houtplastiek (Pl. 8) als op de keramiek (Pl. 20), kan waarnemen.

Er is echter nog meer: het heeft den schijn alsof de Ma-Ngbetu voor dit bloemenkelk-achtig aspect van den vorm van hun haartooi een zoo groote voorkeur zijn gaan toonen, dat zij dezen vorm steeds opnieuw toepassen in hun sierkunst; immers, op ivoren haar- en hoedenspelden (Pl. 12), op houten en ivoren hechten van dolken (Pl. 14) vinden we dezen vorm vrij regelmatig terug; zelfs op hun zitstoelen (Pl. 13; cfr. Pl. 11) schijnt het deze vorm te zijn die weerkeert, de verdunnen-



Pl. 8.
Hals van snaarinstrument, met boveneinde uitgewerkt in vorm van vrouwenhoofd. Ma-Ngbetu, N.-O. Belgisch Kongo. Coll. W. Claes, Antwerpen. Lengte (van hoofdtooi tot kin): 118 mm.



Pl. 10.
Buste van Ma-Ngbetu vrouw: uit *Haardt*, bij p. 240.

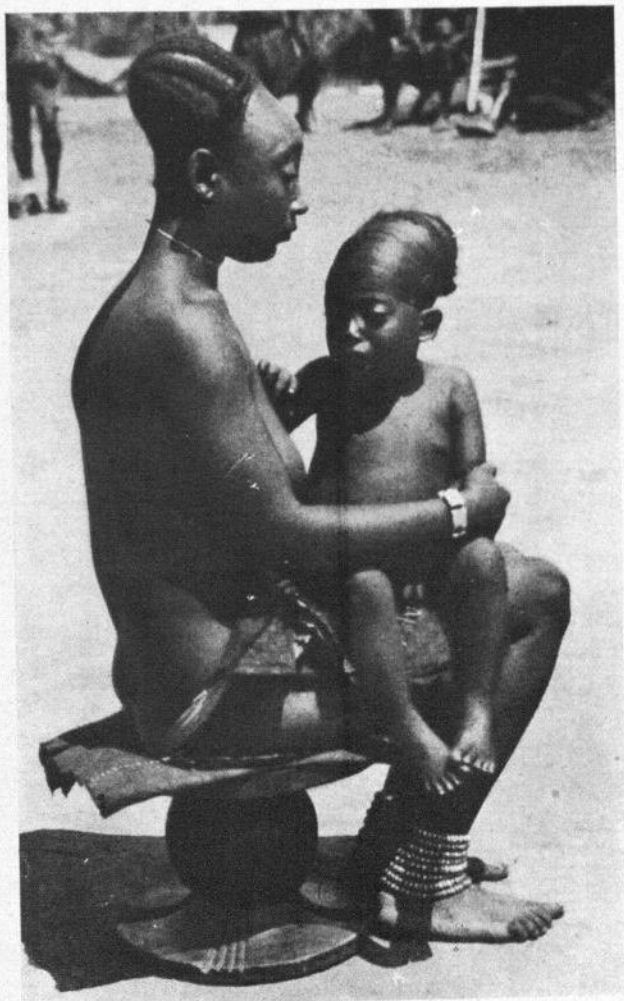
de einden tegen mekaar gebracht en door een sferischen knoop verbonden.

* * *

Haast ongemerkt zijn we van het domein van de somatologie in dat van de materiele cultuur terecht gekomen; hier wacht ons weer een groot aantal zeer bewijskrachtige voorbeelden, waarvan we ons tot enkele zullen beperken; we zullen in de eerste plaats onze aandacht schenken aan enkele aspecten van de cosmetica, de lichaamsversiering, en hier weer zullen we vaststellen hoe een grondige kennis hiervan een totaal nieuw licht werpt op vele stukken uit het domein van de primitieve plastic.

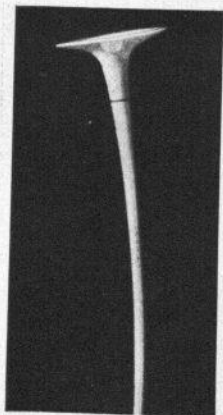
Het is weer Melanesië dat ons het materiaal schenkt dat we eerst zullen behandelen. Het gaat om de vooroudersbeelden van de Sepik- en Ramu-

mondningen, op N.-Guinea; hiervan zijn er een groot aantal bekend, ook de collecties van onze Universiteit bezitten er enkele van (Pl. 7); ze zijn o.m. typisch door den hoog naar boven staanden en conisch uitgewerkten hoofdtooi. Men zou op eerste zicht geneigd zijn dit element toe te schrijven aan de voorliefde tot het lange, uitgerokkene, dat voor den stijl van deze figuren kenschetsend schijnt te zijn. Maar het is weer de kennis van de plaatselijk heerschende cultuur die ons de verklaring brengt; immers, bij de groepen bij wie we deze beelden vinden, pleegt de mannelijke bevolking het voor Melanesië zoo typische kroes-



Pl. 11.

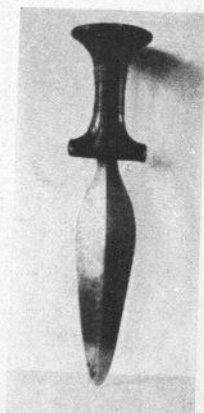
Moeder met kind. Ma-Ngbetu, loc. Rungu. Cliché «Pro Apostolis», Leuven; opname E. P. Momms, S. J.



Pl. 12.
Hoedenspeld
in ivoor; Ma-Ngbetu.
Coll. Mevr. X.
Lengte : 283 mm.;
dm. van den knop :
59 mm.



Pl. 13.
Zitstoel voor vrouwen; Ma-Ngbetu.
Coll. Museum Vleeschhuis-Hessenhuis,
Antwerpen, Nr. AE. 304;
hoogte: 465 mm.; dm. (van boven): 410 mm.

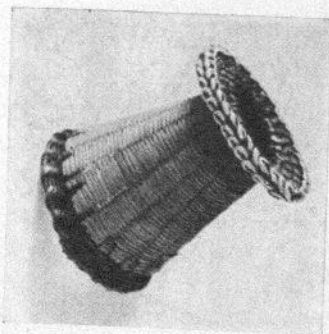


Pl. 14.
Dolk met
houten hecht;
Ma-Ngbetu.
Coll. Mevr. X.
Lengte : 172 mm.

haar door een kegelvormige, gevlochten buis te steken, het zgn. « haarkorfje » (Pl. 15); dit houdt het haar samen, en geeft aan den hoofdtooi dezen uitgerokken, conischen vorm, typisch voor de hier besproken figuren.

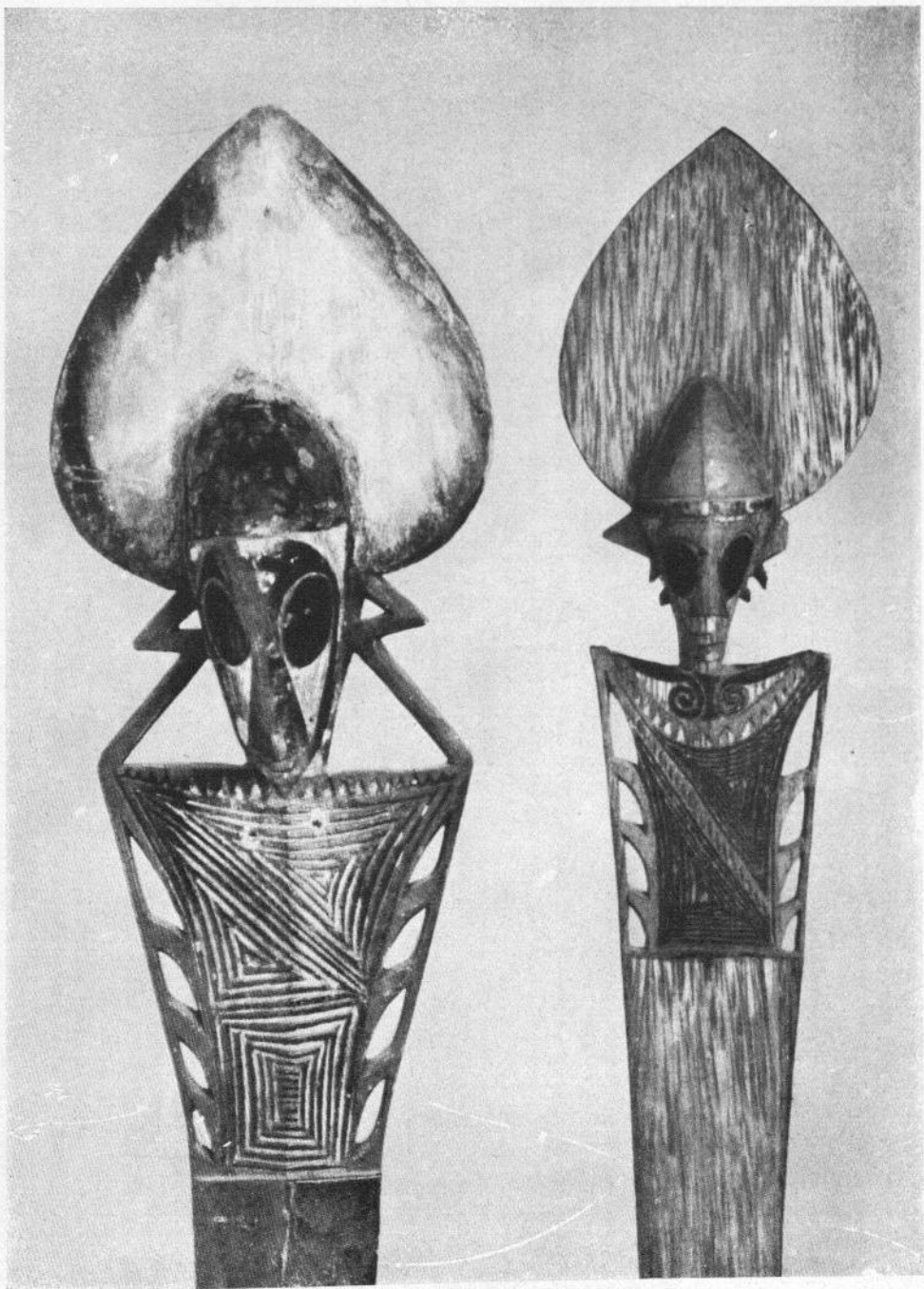
Een gelijkaardig element verklaart ons het eigenaardige, aureool-achtige effect dat we kunnen waarnemen op de hoofden waarmee de sier-roeispanen versierd zijn, die gebruikt worden als dansstaven, op Buka en Bougainville, van de Salomons Eilanden (Pl. 16).

Het is weer wanneer we den merkwaardigen haartooi, in deze gebieden in zwang, bekijken, dat dit nimbus-aandoend motief ons duidelijk wordt. Op Buka en Bougainville bestaat nl. de gewoonte dat gedurende een initiatie-periode de jonge mannen hun haarbos van weelderig kroeshaar in zgn. « ballonmutsen » samenpersen (Pl. 17; cfr. *Parkinson*, 657-660). Het is dit aspect van den haartooi dat men op de dansstaven van dit gebied wil weergeven (Pl. 16); om begrijpelijke redenen echter, nl. om dit stuk niet te zwaar te maken voor het hanteeren wordt de drie-dimensionale sfeer van de ballonmuts herleid tot het twee-dimensionale van de « aureool ».



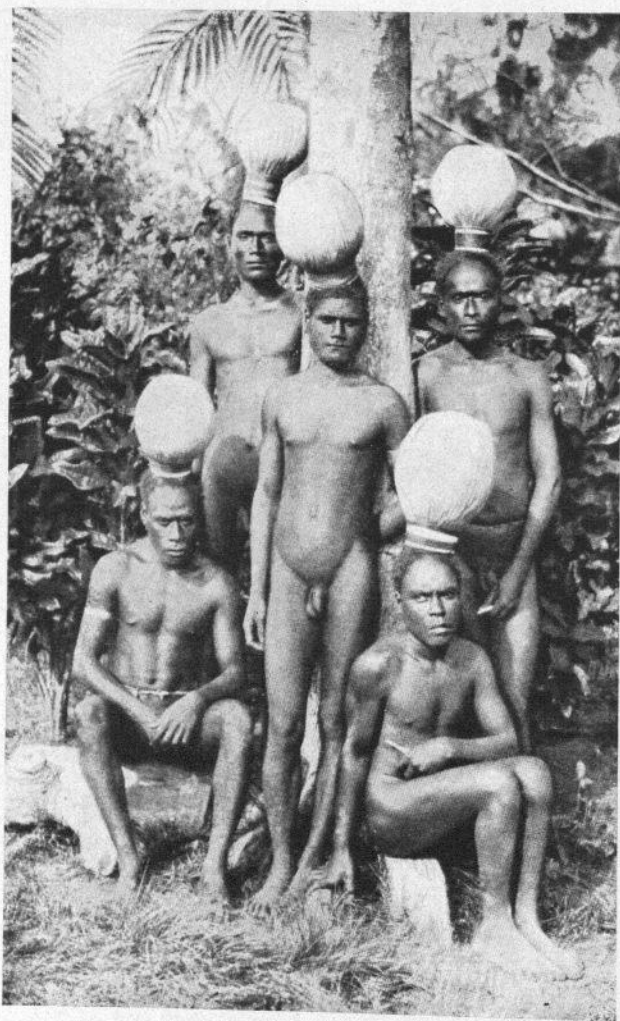
Pl. 15.
Haarkorfje voor mannen;
N.-O.-Nieuw-Guinea. Coll.
Rijksuniversiteit te Gent,
Nr. GE. 313.
Hoogte : 120 mm.

Op een laatste geval, nog steeds uit Melanesië, en nog steeds betrekking hebbende tot den haartooi, zullen we nu nog wijzen. Het gaat om een soort van kunstvoorwerpen, waarvan er één reeds



Pl. 16.

Twee dansstaven, Buka-Bougainville, Salomons Eilanden; uit *von Sydow*, b. 169, Pl. a, b.



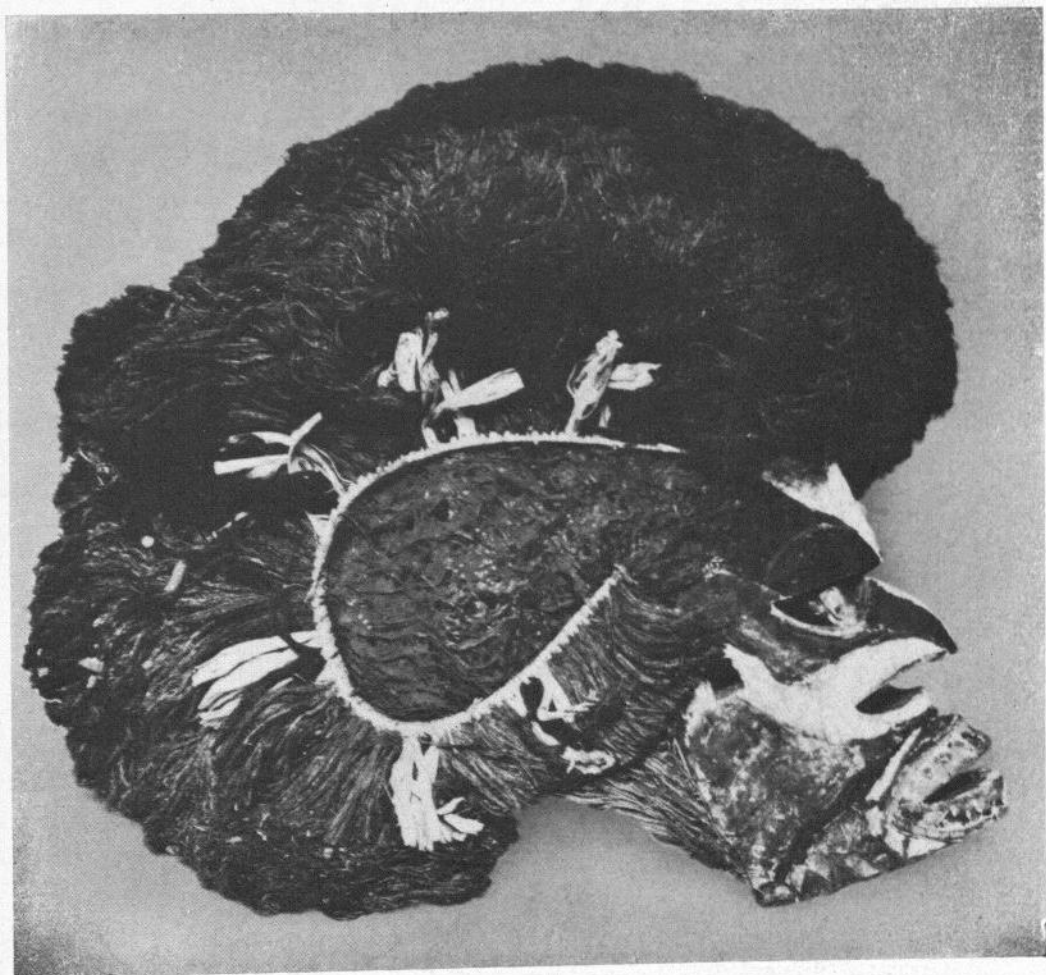
Pl. 17.

Groep van *matasesén*, d.w.z. jonge initiandi van den *ruk-ruk* geheimbond, Noord-Bougainville, Salomons Eilanden; zij dragen de voor hun positie typische ballonmutsen; uit *Parkinson*, Pl. 51.

blond uitziet, en wordt dan door het bijvlechten van plantaardige vezels nog massiever, nog volumineuzer gemaakt. Bij ethnographisch onderzoek ter plaatse bleek nu dat de haartooi, voorkomend op deze maskers, tot de rouwdracht van de mannen behoort, en deze vaststelling verklaarde dan ook onmiddellijk het uiterlijke aspect van deze maskers zoowel als de rol die zij spelen bij plechtigheden ter eere van de afgestorvenen.

Nog andere elementen van de lichaamsversiering vinden we regelmatig in de

in een ander verband door ons behandeld werd in deze reeks (*Olbrechts* b., 199-203). Het daar behandelde masker (Pl. 18), herkomstig uit de Tombara-streek van Nieuw-Ierland (cfr. *Krämer*) is een der in deze streek veel voorkomende dansmaskers die gedragen worden ter eere der afgestorvenen, der voorouders. Vele dezer maskers kwamen naar Europa vooral eer er over hun gebruik, over hun functie in de inheemsche cultuur, juiste gegevens bekend waren. Het aspect van het masker, en vnl. zijn merkwaardige haartooi, bleven lang onverklaard. Deze haartooi bestaat daarin, dat het haar afgeschoren lijkt aan beide zijden van het hoofd, een kam van haar onaangeroerd blijvend; deze kam van zwart kroeshaar, van voorhoofd naar achterhoofd loopend, wordt dan chemisch ontkleurd, zoodat hij er goud-



Pl. 18. *Tatanua*-masker, Tombára-gebied, Nieuw-Ierland.
Coll. Rijksuniversiteit te Gent, Nr. GE. 992. Hoogte (van kin tot voor-
hoofd): 154 mm. (zie nadere beschrijving: *Olbrechts*, b., 216-217, Pl. 5-7).

plastiek terug, maar dan op zulke wijze dat hun beteekenis op eerste zicht vaak niet opvalt, en het is meestal weer slechts na lange, geduldige studie van de inheemsche cultuur, dat beteekenis en draagwijjde ervan tot ons doordringen.

Het zou gewenscht zijn in dit verband uit te weiden over de tatouage en de groote rol die haar in de plastiek toebedeeld wordt; gewenscht, eenerzijds om wille van haar decoratieve beteekenis, anderzijds om de taak, die zij in de studie van de plastiek te vervullen krijgt om een aantal stukken, verwant naar stijl, resp. naar motieven, nog systematischer van mekaar af te scheiden dan we dit zonder behulp van deze tatouage zouden kunnen. Dit onderwerp is echter van



Pl. 19.

Afgebroken hoofd van fetisj, Neder-Kongo stijlgebied.
Coll. wijlen Fr. Van den Berghe, Gent. Hoogte: 160 mm.

mond lichtjes geopend, de tanden toonend (Pl. 19).

Waaraan dit mag toe te schrijven zijn? Gewoonweg aan het feit dat de Neger er zich van bewust is, dat hij in zijn tanden een schat bezit, die in sterke mate bijdraagt tot het esthetisch aspect van zijn persoon. Dit gaat zoover dat juist in de streek waar deze voorstellingswijze voorkomt, vrouwnamen bekend zijn als *Seveliana*, d.i. « die, lachende, de gescherpte tanden laat zien » (*Bittremieux*, 142). Geen wonder dan, zoo op de plastiek, vnl. van die beelden die de voornameheid, den adel, de lichamelijke schoonheid van het voorgestelde personage willen doen uitkomen, bijzondere aandacht geschonken wordt aan het voorstellen van de tanden, en dus de mond half-geopend voorgesteld wordt.

Voor de onmisbaarheid der kennis omtrent de cultuur, o.m. van de lichaamsversiering, om de plastiek te begrijpen, brengt de indrukwekkende plastiek van Benin ons voorbeelden bij de vleet. Op een paar daarvan slechts zal hier gewezen worden; vooreerst op het voorkomen, op zooveel van de monumentale

zulk groot belang, en de beschouwingen die er zouden aan te wijden zijn, zouden zoo sterk het bestek van deze studie te buiten gaan, dat wij er de voorkeur aan schenken ons tevreden te houden met het hier pro memoria aangehaald te hebben, en het bij een volgende gelegenheid grondig en systematisch te behandelen.

Op een ander element in de cosmetica zal hier echter nog kort gewezen worden: vele van de stukken plastiek uit het kustgebied van Kongo, vnl. de voorouders- en grafbeelden, in mindere mate ook zekere klassen van fetisjen, worden door den inheemschen sculpteur steeds voorgesteld met den

bronzen hoofden (Pl. 21) en ook op vele reliefplaten, van een halsversiering bestaande uit een groot aantal — soms tot boven de veertig (*von Luschan*, I 74) — halsringen van tubulaire koraalparels. Het is weer slechts wanneer we weten dat deze kralensnoeren door den koning soms als onderscheiding verleend werden aan gunstelingen en hovelingen (*von Luschan*, I 75), dat we begripen waarom de bronsgieter op dié beelden, waarop hij hofdignitarissen of andere notabelen wil voorstellen, dit aantal halssnoeren — waarvan de functie dus zoo wat zou te vergelijken zijn met onze ridderorden en andere eeretekens — tot in het fantastische opgevoerd wordt. Dat de koning zelf er een groot aantal van draagt (Pl. 21, 30) is dus voor de hand liggend. Ook echter het eigenaardig koningshoofddekseel, met aan beide zijden van het aangezicht een verticaal naar boven verloopend, en dan in een krul naar vóór buigend ornament, wordt ons verklaard door ethnographische documenten van dezen tijd, verzameld door Talbot. Daaruit blijkt dat, hoezeer de luister en de macht van het rijk van



Pl. 20.

Beeldkeramiek, Ma-Ngbetu, N. O. Belgisch Kongo.

Coll. J. Walscharts, Antwerpen. 415 mm. hoog.

Benin thans ook mogen getaand zijn, de koning,



Pl. 21. Bronzen koningshoofd, Benin, West-Afrika. Coll. Charles Ratton, Parijs.

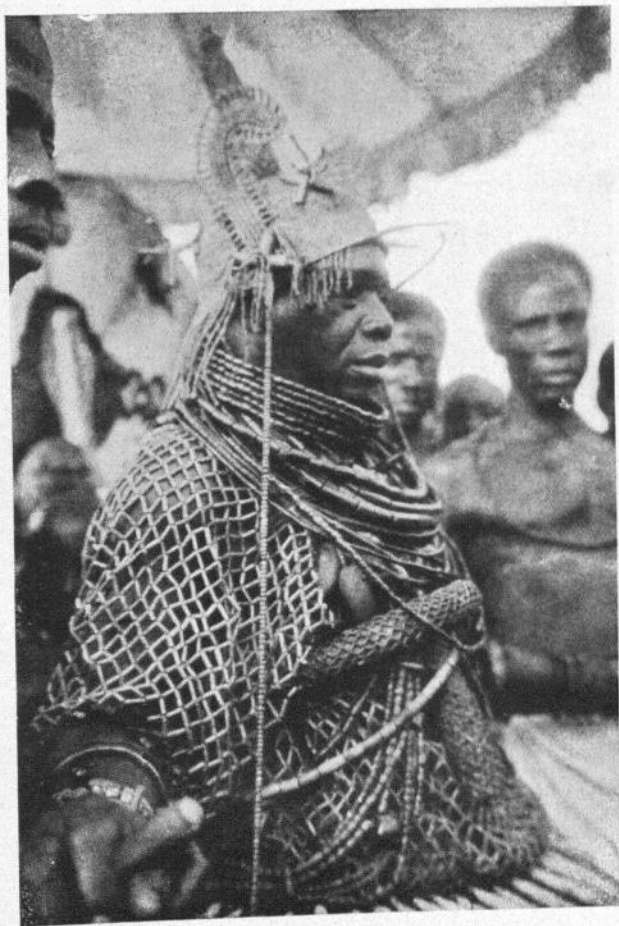
— de Obba, zooals hij genoemd wordt — nog steeds den Koningshoofdtooi draagt (Pl. 22) zooals wij hem op de bronzen koningshoofden van de klassieke periode (XVI^e-XVII^e E.) terugvinden (Pl. 21).

* * *

Nog een groot aantal bewijzen voor onze stelling zouden uit het domein van de stoffelijke cultuur van de primitieven kunnen aangehaald worden, maar we zullen ons bij de tot hertoe behandelde beperken, en overgaan naar het domein van de geestelijke cultuur.

Hier is het, zooals kon verwacht worden, in de eerste plaats de kennis van de godsdienstige opvattingen die ons in ruime mate zal helpen de plastiek van de primitieven te begrijpen. Nemen we ons eerste voorbeeld in Polynesië.

Bij een bezoek aan Europeesche musea vond de conservator van het Bernice Pauahi Bishop Museum van Honolulu, dhr. W. T. Brigham, in het British Museum een stuk houtplastiek van Hawaï, met een motief dat in de primitieve kunst haast nergens buiten Hawaï voorkomt (Pl. 23); het stelt nl. een schaal voor, door drie kariatiden geschraagd (*Brigham, b.*); het kariatiden-motief komt in de primitieve sculptuur veel voor, vnl. in Afrika; maar wat deze Hawaïaansche kariatiden vrijwel tot unica maakt is de houding van de schragende figuren: zij staan in de zeer acrobatische houding van personages die met de handen op den grond steunen, het hoofd omlaag, terwijl de verticaal naar boven gestoken voeten de schaal schragen. Deze houding komt nog voor in Hawaï, zooals blijkt uit een aantal vroeger door denzelfden geleerde in een



Pl. 22.

De koning van Benin in staatsie; uit *Talbot, II, fig. 143.*



Pl. 23.

Schaal met op de handen staande kariatiden, Hawaï.
Coll. British Museum, London; uit *von Sydow*, a. Pl. 262.

grot van Hawaï ontdekte figuren (*Brigham, a., fig. 7-10 ; cfr. fig. 13-14*).

Tevergeefs heeft men getracht voor deze merkwaardige houding een steekhoudende verklaring te vinden; en deze pogingen zullen te vergeefs blijven, zoolang men er de oude cultuur van de bevolking van Hawaï niet bij betreft; eens men dit doet, wordt de verklaring even eenvoudig als interessant; wij zijn er van overtuigd dat dit stuk en de houding van de kariatiden gewoonweg een plastische illustratie zijn van een scène uit de Polynesische mythologie (cfr. *Grey, 1-3; Andersen, 357 vv.*). Volgens de hier bedoelde mythe dankt het menschdom zijn bestaan aan twee goddelijke voorouders, Rangi, de Hemel, en Papa, de Aarde. Nadat zij hun eerste kinderen voortgebracht hadden, bleven zij ongescheiden, zoodat het licht niet tusschen den Hemel en de Aarde kon doordringen. Dit verdroot de kinderen, die op een middel zonnen om Rangi van Papa te scheiden, opdat zodoende het licht over de aarde zou schijnen. « At last the beings who had been begotten by Heaven and Earth, worn out by the continued darkness, consulted amongst themselves, saying, « Let us now determine what we should do with Rangi and Papa, whether it would be better to slay them or to rend them apart. » Then spoke Tumatauenga, the fiercest of the children of Heaven and Earth, « It is well, let us slay them. »

Then spoke Tane-mahuta, the father of forests and of all things that inhabit them, or that are constructed of trees, « Nay, not so. It is better to rend them apart, and to let the heaven stand far above us, and the earth lie beneath our feet. Let the sky become as a stranger to us but the earth remain close to us as a nursing mother » (*Grey, 1-2*). Hiermee zijn vijf van de zes zonen het eens. Vier van deze vijf beproeven dan, de eene na den andere, den vader van de moeder te scheiden; tevergeefs. « Then, at last, slowly uprises Tane-mahuta, the god and father of forests, of birds and of insects, and he struggles with his parents; in vain he strives to rend them apart with his hands and arms. Lo, he pauses; his head is now firmly planted on his mother the earth, his feet he raises up and rests against his father the skies, he strains his back and limbs with mighty effort. Now are rent apart Rangi and Papa, and with cries and groans of woe they shriek aloud, « Wherefore slay you thus your parents? Why commit you so dreadful a crime as to slay us, as to rend your parents apart? » But Tane-mahuta pauses not, he regards not their shrieks and cries; far, far beneath him he presses down the earth; far, far above him he thrusts up the sky » (*Grey, 2-3*).

Bij het lezen van deze cosmogonische mythe wordt ons meteens dit merkwaardig motief van deze op de handen staande kariatiden duidelijk, zooals ons nu ook duidelijk wordt een passage uit een van de mooiste stukken uit de liefdelijck van de Maori (Nieuw-Zeeland), waar een minnaar over zijn scheiding met zijn beminde weeklaagt, en sluit met de klacht « Ach, wee! Wee mij, die nu als Rangi ben, eens van Papa gescheiden ! » (*Olbrechts, a. 137*).



Pl. 24.

Masker van den geheimbond der Ziektegeenezers;
Seneca-Indianen (Noord. Iroquois). Coll. Museum of the
American Indian, New York; Negat. 9625-13-6605.

mythe, cfr. *Parker*, 6-8, 71. Cfr. verder *Curtis-Hewitt*, 67; *Fenton*, 223). Wervelwind, niet wetend wien hij voor zich heeft, beroemt er zich op de Schepper der Dingen, en inzonderheid van de Wereld te zijn. Wanneer de eigenlijke Schepper, door zooveel aanmatiging ontstemd, Wervelwind uitdaagt om zijn beweringen met een bewijs te stutten, wordt door de twee overeengekomen dat

(1) Een juistere term ware hier: «Maker, Omvormer der Dingen».

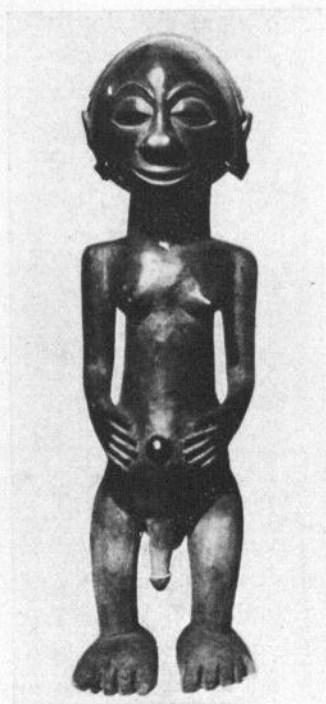
Eveneens de mythologie, ditmaal van een stam van Indianen van Noord-Amerika, nl. de Iroquois, brengt ons een voorbeeld met sterke bewijskracht. Het is iedereen opgevallen, die maskers van de noordelijke Iroquois (Pl. 24) gezien heeft, hoe hun voornaamste karakteristieken zijn: de scheeve neus, de verwrongen mond, de diepe rimpels en groeven die de asymmetrie van neus en mond nog onderlijnen.

Morphologie en stijl van deze stukken worden ons duidelijk wanneer we de volgende scheppingsmythe hooren: In het begin der tijden wandelt Oterontonia, de Schepper (1), over de aarde, om er zich van te vergewissen dat alles zooals hij het vervaardigde, in orde is; op deze omreis ontmoet hij Wervelwind (*Hadu'i* in de Onondaga mythe; cfr. *Hewitt*, 333-335; *Shagodiowehgowa* in de Seneca

diégene als Schepper zal erkend worden, die er in slaagt een berg, op eenvoudig bevel, van plaats te doen verhuizen, en tot vlak bij de twee contestanten te brengen. Wervelwind is eerst aan de beurt, en na zijn bevel wenden beiden het aangezicht van den berg weg; wanneer zij zich omkeeren stellen zij vast dat de berg zich niet aan het bevel van Wervelwind gestoord heeft. Wanneer dan op zijne beurt de Schepper den berg het bevel geeft van nader bij te komen, wenden weer beide wedijveraars het aangezicht af; wanneer zij zich dan plots omkeeren om te zien wat gebeurd is, is de berg zóó dichtbij geschoven, dat Wervelwind, zich omwendend, zijn aangezicht tegen den rotsachtigen bergwand slaat, met het gevolg dat hij zijn neus breekt; deze gaat scheef staan, en zijn mond wordt van pijn krampachtig verwrongen. Wervelwind geeft zich dan gewonnen, erkent den Schepper, en verklaart dat hij hem voortaan wil dienen en onderdanig zijn; hij zal o.m. de menschen bijstaan in ziekte en nood, op voorwaarde dat ze zich tot hem wenden, vermomd met een masker, naar zijn aanschijn gesneden. Dit is de oorsprongmythe van het Geheim Maskergenootschap bij de Iroquois, zooals wijzelf ze ook nog uit den mond van de Onondaga Indianen hoorden, gedurende ons verblijf in hun midden in 1929-1930. Deze mythe verklaart niet alleen den oorsprong, maar ook het aspect van hunne maskers.

Ook in Afrika stellen we bij meerdere stammen vast hoe de kennis van de religieuze opvattingen ons toelaat stukken plastiek te begrijpen, waarvan de verklaring anders totaal onmogelijk zou zijn. Nemen we twee voorbeelden ontleend aan de Ba-Luba sculptuur. Het eerste (Pl. 25) stelt een staande figuur voor, die onmiskenbaar hermaphroditische karakteristieken vertoont. Uit inlichtingen, mij op mijn navraag welwillend verstrekt door E. P. Servaas Peeraer, o.f.m., missionaris bij de Ba-Luba tot aan zijn jammerlijken dood in 1940, — blijkt dat de Ba-Luba, zooals zooveel andere primitieve volkeren, beelden snijden die de kwaadwillige geesten voorstellen die zij willen verdrijven.

Volgens de in de primitieve geloofsopvattingen, en ook de in het volks-geloof vaak geldende stelregel, dat « gelijk gelijk verdrijft » (cfr. het « similia



Pl. 25.

Staan- de figuur, hermaphrodi- et; Ba-Luba. Coll. Witte Paters van Afrika, Antw. Hoogte: 340 mm.



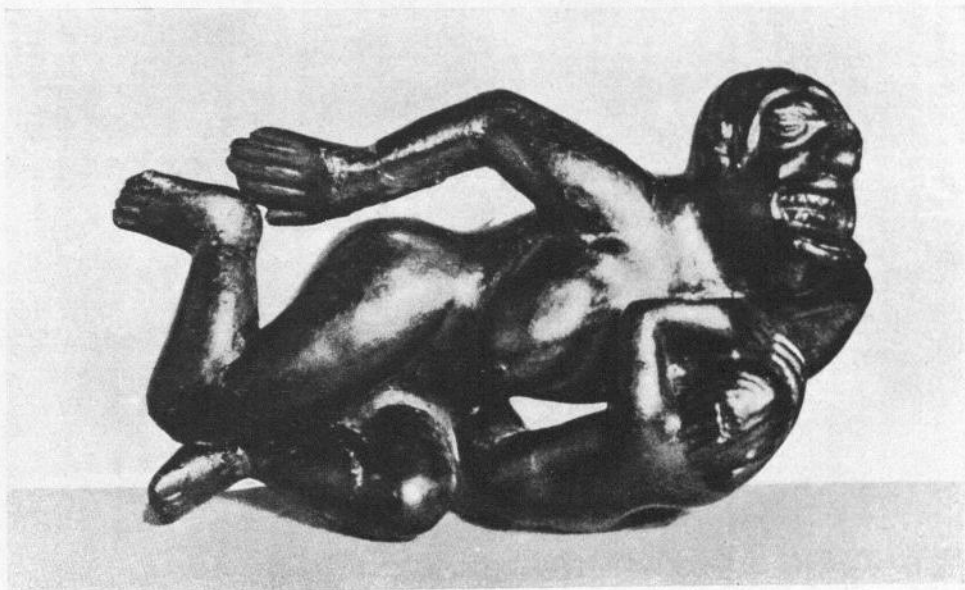
Pl. 26.
Staande figuur,
hermaphrodit;
Ba-Luba.
Coll. G. Dehondt,
Brussel.

similibus curantur » uit de school- en later uit de volksgeneeskunde), wordt het beeld van den geest dien men wil verdrijven, zóó uitgevoerd zooals men zich voorstelt dat die geest er uitziet. Kent men het geslacht van dien geest, is de zaak niet moeilijk; maar dit is niet steeds het geval, en dan wordt het beeld, opdat het zonder falen zijn kwaadwerende functie zou kunnen vervullen, gewoonweg voorzien met de attributen van beide geslachten. Dat het stuk, afgebeeld Pl. 25, niet alleen staat, blijkt uit een beeld uit de verzamelingen van het Museum van Belgisch Kongo, Tervuren, Nr. 6803, R. III C. a. 22, tentoongesteld in vitrien Nr. 18, en ook uit een beeld behorend tot een particuliere verzameling, de collectie G. Dehondt, te Brussel (Pl. 26).

Uit hetzelfde gebied, meer speciaal van bij de zuid-westelijk gelegen Ba-Luba Shankadji, is ons een beeld bekend van een staande figuur die het hoofd afwendt (Pl. 9). Dit motief is hoogst zeldzaam in de Afrikaansche kunst, die een uitgesproken neiging heeft tot het symmetrische, frontale; alleen in Neder-Kongo komt het motief sporadisch voor, evenals bij de Ba-Songe. Voor het eigenlijke Ba-Luba stijlgebied zijn amper een paar exemplaren bekend, en de verklaring ervan werd tot hertoe niet gegeven. Het is weer dank aan gegevens ontleend aan de cultuur van de Ba-Luba en meer speciaal aan hun geloofsopvattingen, dat tenminste het hier afgebeelde stuk kan verklaard worden. Het is andermaal de daareven aangehaalde bron, nl. E. P. Serv. Peeraer, die ons samen met het beeld de volgende verklaring zendt: « Het merkwaardige van dit beeld is... het hoofd staat zijdelings gekeerd. Oorspronkelijk waren zulke beelden van *Umba Kilubi*, « *Umba*, de Zot »... Wie is *Umba Kilubi*? (Van het) Doodenrijk: *Kalunga ka Musono*, het verblijf der verdoemden... is *Umba* de baas; hij is vooral gevreesd om zijn woede die niemand spaart en menschen bijna razend maakt... de zijdelingsche houding van het hoofd drukt de vreeselijke woede uit, die de gewone gemoedstoestand van *Umba* is. »

Hiermee is ons weer een motief te meer duidelijk geworden.

Maar laat ons naar een ander domein overgaan. Het is algemeen bekend hoe moeilijk bij primitieve volkeren de grens te trekken is tusschen religieuze en andere sociale verschijnselen. Dit vlottend door mekaar vloeien is nergens meer opvallend dan in de totemistisch-getinte opvattingen. Met het behooren tot een totemistisch ingestelde sippe, zooals b.v. een Beren-clan, zijn eenerzijds een aantal verplichtingen en taboe's verbonden die *strictu sensu* behooren tot het domein van het religieuze, anderzijds heeft deze clan-gemeenschap zekere aspecten die veeleer hun weerslag hebben op de sociale en politieke organi-

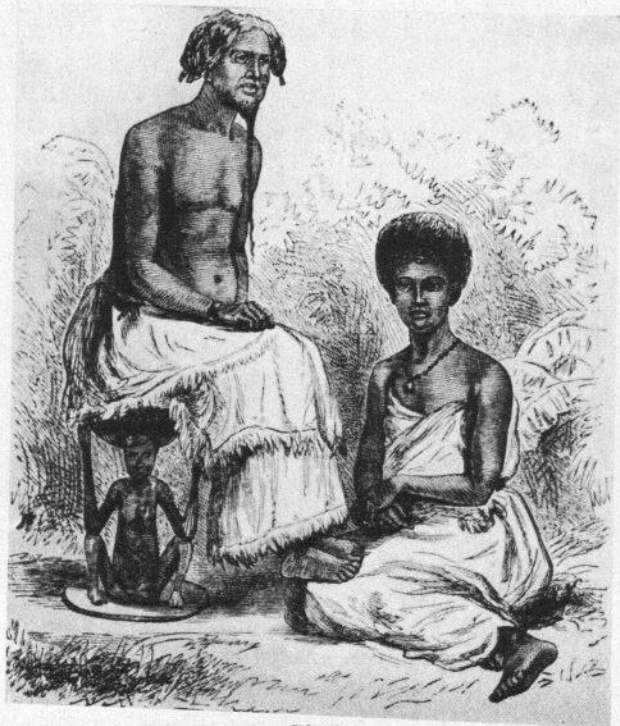


Pl. 27.

De Berenmoeder ; groep in zwarten leisteen; Haida-Indianen, British Columbia.
Coll. U. S. National Museum, Washington; cat. Nr. 73117; 12 cm; uit *Adam*, Pl. 32.

satie. Het is aan dit complex van opvattingen dat wij ons volgend voorbeeld ontleenen.

Een van de merkwaardigste stukken plastiek van bij de Indianen van Noord-Amerika bekend, is de zgn. « Berenmoeder » (Pl. 27) van de Haida Indianen in Britsch Columbia, Canada. Zooals zooveel ander werk van dezen stam, is het stuk in zwarten leisteen gesneden. Zooals duidelijk is, stelt het een vrouw voor die een wezen zoogt; het zogen schijnt haar geen genot te verschaffen, want het heele lichaam en de ledematen zijn van pijn verwrongen, en met de linkerhand doet de vrouw wanhopige pogingen om het zuigende monster van hare borst te verwijderen; bij nader toekijken zien we inderdaad dat het geen kind is dat zuigt, maar... een berenwelp! Men zou lang over de beteekenis van deze eigenaardige groep kunnen speculeeren, zonder te hopen er de verklaring van te vinden. Deze wordt weer onmiddellijk duidelijk wanneer we ons de moeite getroosten er de mythen, sprookjes en legenden van de Haida op na te slaan; doen we dit, dan vinden we de dramatische mythe luidend als volgt: « Een aantal Indiaansche vrouwen waren in de wouden aan het beziën verzamelen, wanneer een hünner, de dochter van een hoofdman, zich lustig maakte over het berengeslacht. De beren kwamen op hen af, doodden ze alle behalve de hoofdmansdochter, die door het hoofd der beren tot vrouw genomen werd. Ze bracht een kind ter wereld, half mensch, half beer.... Zekeren dag ontdekte



Pl. 28.
De Ba-Luba hoofdman «Roussouïna», op zijn zitstoel
gezet; uit: Cameron, p. 292.

een groep Indianen op jacht, de vrouw in een boom zittend, en, ze voor een beer nemend, waren ze op het punt haar te dooden, wanneer ze hen deed bergrijpen dat ze een mensch was. Ze namen haar mee naar huis, en ze werd de stammoe-der van alle Indianen van den Berenclan.» (*Niblack*, bij Pl. XLIX).

Deze mythe is zeer ty- pisch voor de Indianen van Noord - Amerika, bij wie het geloof aan betrek- kingen tusschen menschen en dieren, en de daaruit voortspruitende totemisti- sche verhoudingen, zeer veel voorkomt, zooals o. m. blijkt uit de vele

voorbeelden aangehaald door Stith Thompson (*Thompson, a.*) in zijn Kap. VI: «Animal Wives and Husbands», en de vele varianten, opgesomd in de nota's pp. 339-348; cfr. ook het werk van denzelfden schrijver (*Thompson, b.*), «Motif Index of Folk-Literature», dl. I, pp. 361-367, de motieven B 600 tot B 655.1: «Marriage of Person to Animal»; «Animal Paramour»; «Offspring of Mar-riage to Animal»; «Marriage to Person in Animal Form»; «Marriage to Animal in Human Form».

Het is de ontzetting waaraan de menschelijke moeder ten prooi is, wanneer zij zich gedwongen ziet de moederborst te reiken aan het monster dat half mensch, half beer is, die de Indiaansche sculpteur op aangrijpende wijze voor hen die de mythe kennen, vertolkt.

Uit de sfeer van het totemisme zouden nog een groot aantal bewijskrachtige voorbeelden kunnen aangehaald worden. Denken we slechts aan de vele mas- kers met gedeeltelijk anthropomorphische, gedeeltelijk zoömorphische trek- ken, zooals we die vnl. kennen uit vele gebieden van Afrika en van Noord- Amerika; denken we ook aan wat wellicht het meest overtuigend voorbeeld is, dat in dit domein te vinden ware: de zoo beroemde totempalen van



Pl. 29.

Hoofdmanszitstoel met knielende vrouwelijke kariatide; Ba-Luba, Langgezichtstijl van Buli.
Coll. Dr. L. Bertrand, Antwerpen. Hoogte: 550 mm.



Pl. 30.

Bronzen groep, den koning van Benin voorstellende, omringd van hovelingen. Benin, Glansperiode (1575-1648). Coll. Museum für Völkerkunde, Berlin, Nr. III C. 8164. Hoogte : 56 cm.

dit een motief te zijn, dat geschoolden in de algemeene kunstgeschiedenis, omwille van zijn decoratieve kwaliteiten, allicht als zoo vanzelfsprekend zouden vinden, dat men het voor overbodig kon houden van na te speuren of aan dit motief ook een of andere verklaring zou dienen gegeven te worden, stuttend op gegevens ontleend aan de plaatselijke cultuur. Wanneer we echter deze geknielde vrouwenfiguur, die als taak heeft den hoofdman, den koning te dragen, beschouwen in het licht van gegevens meegedeeld door den Engelschen ontdekkingsreiziger Cameron, krijgt dit motief een heel andere draagwijdte. Van een Ba-Luba heerscher van het Manyema gebied, Roussoûna, zegt hij (Cameron, 294): « Quand il venait me voir, Roussoûna apportait son siège,

de noordwesterkust van Noord-Amerika.

Nu we van de religieuze opvattingen, langs het totemisme, in het domein van de sociale en politieke organisatie beland zijn, is het geboden te wijzen op het groot aantal stukken plastiek die hun ontstaan danken aan een of andere instelling of gebruik, wortelend in het sociale leven van den stam. Hier ook zullen we ons echter tot een paar voorbeelden dienen te beperken.

Onder de beste stukken Afrikaansche plastiek nemen de hoofdmanszetels van de Ba-Luba een eereplaats in. De meeste, tot welken Ba-Luba substijl ze ook mogen behooren, vertoonen een staande of knielende vrouw als kariatide (Pl. 29).

Op eerste zicht schijnt

un grand escabeau, joliment sculpté, et mettait ses pieds dans le giron de sa femme: assise par terre, l'épouse lui servait de tabouret. » Van deze idyllische scène geeft Cameron ons trouwens een teekening, het is waar zeer onhandig uitgevoerd door een teekenaar die de scène niet meemaakte, en die o.m. den hoofdmansstoel teekende in een stijl die nu juist niet Ba-Luba aandoet! (Pl. 28).

Maar er is nog meer: zijn bezoek aan het « hof » van een ander Ba-Luba heerscher, Kassongo, « chef suprême de l'Ouroua », beschrijvend, zegt onze zelfde bron (Cameron, 338): « Chez lui, Kassongo n'a pas d'autres meubles de chambre à coucher que les femmes de son harem. Quelques-unes, posées sur les mains et les genoux, forment à la fois la couchette et le sommier; quelques autres mises à plat, sur l'aire battue, forment le tapis. »

Wanneer we daarbij weten dat bij de met de Ba-Luba zoo sterk verwante Bu-Shongo, de koning als troon nooit iets anders gebruikt dan een op handen en knieën zittende slaaf (Torday-Joyce, 58; 59, fig. 35), en dat heel wat Ba-Luba stukken bekend zijn, waar een heerscher gedragen wordt op de schouders van een slaaf, dan gaan deze tronen met kariatide voor ons een gansch nieuwe beteekenis krijgen.

Het is eveneens de grondige kennis van de politieke organisatie die ons de beroemde bronzen groep van Benin (Pl. 30) doet begrijpen. Deze groep stelt ons den Obba van Benin voor, geflankeerd door twee hofdignitarissen, een page en twee luipaarden, en gevolgd door de koningin met hare gezelschapsdames; deze laatste personages zijn op onze plaat, die de groep *en face* ziet, niet waarneembaar. Wat in deze groep wel het meest opvalt, is de vrijheid die met de realistische proporties genomen wordt. De zeven menselijke figuren in de groep zijn van vijf verschillende grootten: de koning, die het grootst van al wordt voorgesteld; de twee rijks grooten, aan beide zijden van den Obba; dan de koningin, kleiner uitgewerkt dan de twee hofdignitarissen die keurvorsten voorstellen, en wier politieke macht dus veel grooter is dan die van de koningin; de hofdames van de koningin zijn op hunne beurt weer kleiner voorgesteld dan de vorstin zelf; ten slotte komt, nog slechts minuscule van gestalte, rechts van de groep, de hofpage die als zwaarddrager fungeert.

Hoe deze verscheidenheid in de grootte van de voorgestelde personages verklaren? Door niets anders dan door de feodale organisatie van het rijk van Benin, waar de koning als leenheer, als suzerain gold, en door de uit deze feodale instellingen groeiende sterke klasse-organisatie, waarin elk individu van het rijk hiërarchisch zijn plaats vond (Talbot, III, 576-590). Het is deze feodale organisatie en de hiërarchisch geordende klasse-indeeling van het rijk van Benin, die op een concrete wijze weergegeven worden in de hier besproken bronzen groep.

* * *



Pl. 31.
Hoofd van panter, in brons. Benin. Coll. Charles Ratton, Parijs.

Nog steeds uit het domein van de geestelijke cultuur kunnen hier nu een paar feiten behandeld worden, die duidelijk maken hoe zelfs de kennis der taal af en toe een gegeven motief in de plastiek kan verklaren. Het is lang een raadsel gebleven waarom op de bronsplastiek van Benin de betrekkelijk vaak voorkomende panters (Pl. 31) steeds ooren dragen in den vorm van

een boomblad. «Die Ohren sind wie Blätter gebildet, mit einer Mittelrippe und schräg von ihr abgehenden unverzweigten Nerven,» zooals von *Luschan*, I, 335, het uitdrukt. Het raadsel kreeg eerst zijn oplossing toen Bernhard Struck er op wees hoe in veel West-Afrikaansche talen ofwel de woorden voor «oor» en «blad» gelijkkluidend zijn, ofwel dat het concept «boomblad» uitgedrukt wordt door «oor van den boom» (*Struck*, 171). De Benin bronsgieter heeft dan ook niet beter gevonden dan deze lexicologische dubbelzinnigheid ook in de plastiek tot uiting te brengen.

Een laatste voorbeeld uit het domein van de plastiek waarmee wij willen sluiten, is een der interessantste. Het betreft een groep van twee figuren, herkomstig uit Togo. (Pl. 32). Wij denken er niet aan, voor de esthetische qualiteiten van dit stuk een grenzeloze bewondering op te eischen; het gaat hem hier alleen om den inhoud, niet om den vorm.

Het stuk, in het bezit van het *Deutsche Kolonial- und Uebersee-Museum*, te Bremen, is herkomstig uit Agotime, Zuid-Togo, en stelt twee staande figuren voor, een man naast een vrouw; op zijn hoofd draagt de man een platte schaal of korf, waarin een menschenhoofd ligt (*Schurtz*).

Kennen wij de functie van dit stuk plastiek in de cultuur niet, en zijn we met deze cultuur niet vertrouwd, dan zouden wij geneigd zijn het gevaarlijke pad der analogieën of der «waarschijnlijkheden» op te gaan en ons over te geven aan gissingen: hebben we hier wellicht te doen met een koppensneller,



Pl. 32.

Groep van twee staande figuren. Agotime, Zuid-Togo.
Coll. Deutsches Kolonial- und Uebersee-Museum,
Bremen; Nr. B. 448.

zoals er in het naburige Nigeria voorkomen (cfr. *Tremearne*), en die van een koppensnellerstocht komt, de koptrofee in een mand op het hoofd dragend? Of heeft de groep iets te maken met een ander aspect van schedelvereering? Of hebben we hier te doen met het hoofd van een terechtgestelde?

Gelukkig hebben we over deze groep de interpretatie van de inboorlingen, de Ewe, zelf, bij wie het beeld door een missionaris, die lang ter plaats verbleef, verzameld werd. En dan krijgen we deze verrassende verklaring: Togo is een gebied waar ook de elders in West-Afrika voorkomende gewoonte bestaat, spreekwoorden in de plastische kunst uit te beelden; dit waarschijnlijk onder den invloed van het naburige Ashanti, in de Goudkust, waar een groot aantal spreekwoorden weergegeven worden door figuurtjes in brons gegoten. Het door onze groep voorgestelde spreekwoord luidt: « De man heeft dubbel zoo veel verstand als de vrouw! »

Daarom wordt door den kunstenaar aan den man een tweede hoofd meegegeven, om duidelijk te maken dat hij dubbel zoo verstandig is. In Togo immers, zooals bij vele andere stammen in Afrika, en zelfs daarbuiten, wordt het hoofd aangezien als de zetel van het verstand. Dit is er trouwens een der oorzaken van waarom in de primitieve plastiek zoo vaak het hoofd van de figuren veel grooter voorgesteld wordt dan de realistische proportieeler oorbaar acht.

* * *

Komen we, om deze bewijsvoering te sluiten, nog even terug op de passage van onze inleiding waar we een stuk van Tristan Tzara plaatsten, en waaruit bleek dat zoomin de primitieve woordkunst als de primitieve plastiek heil te verwachten hebben van dithyrambische loflitanieën die niet vermogen den inhoud van het primitieve kunstwerk te benaderen. Om dit duidelijk te maken volgde hier een stuk poëzie van de Kwakiutl, evenals de vroeger vermelde Haida, een Indianenstam van het noordwesterkustgebied van Noord-Amerika. Het verdient de voorkeur het stuk eerst te laten volgen *talis qualis*, opdat het « zinloos » des te beter moge blijken; des te meer zal het treffen wanneer daarna, met enkele kanteekeningen rond de cultuur van het gebied waaruit dit lied stamt, het geheel gaat begrijpelijk worden, ook voor iemand uit een zoo verschillende cultuur als de Westersche.

1. « De eenige reden waarom ik spot, de reden waarom ik steeds maar spot met hem die arm is.
2. Hij die naar links en naar rechts kijkt, die stilte doet heerschen, die rondwijst naar zijn voorouders die hoofdlui waren.
3. De kleine luidjes die geen voorouders hebben die hoofdlui waren, de kleine luidjes die geen namen erfdn van hun grootvaders.

4. De kleine luidjes die alle soort van werk doen, de kleine luidjes die hard werken, en die mislagen begaan.
5. Zij komen van onbeduidende plaatsjes in de wereld en trachten naar hogere plaatsen op te klimmen.
6. Zij zijn er de oorzaak van dat ik spot, want tevergeefs richten zij het woord tot mijn hoofdman.
7. Want hij werkt niet, hij ontwerpt niet, de echte Grootte, de Grootte wiens stem wààr is.
8. Hij volgt van één geslacht naar het andere in deze wereld; hij volgt zooals een die gemaakt is om de hoogste in rang te zijn met zijn echt-grooten vader,
9. Dengene die zichzelf noemt « de Voedselbezitter ».
10. En dat is de reden waarom ik spot, de reden waarom ik steeds maar spot met hen die zich (het hoofd) te pletter loopen tegen de stukken koper die naar mijn hoofdman geworpen worden. » (*Boas*, II, 1283-1284.)

Er is wellicht geen cultuur ter wereld waar meer belang gehecht wordt aan sociaal prestige, aan de eer van naam en afstamming, aan de grootheid van de voorouders, aan het ontzag dat rijkdom en weelde inboezemen, dan bij deze Kwakiutl; begrijpelijkerwijze is dit in extreme mate het geval met hun caste van edellieden en hoofdlui. Daar hooren we zulke namen als: « de Rijkdom-Schenker », « Hij wiens Lichaam alleen Rijkdom is », « de Eenig-Groote », « Hij over wiens Bezit iedereen praat », « Hij die Rijkdom wegwerpt », « Hij van wien men geschenken verwacht », « Hij die maar steeds dekens wegschenkt terwijl hij redevoeringen houdt », enz.

Rijkdom bestaat hier vooral uit vischolie, mooi-geweven dekens en de zgz. « kopers » (Pl. 33); deze laatste zijn uit kopererts koud-gehamerde sieraden, bovenaan versierd met een gestyliseerde weergave van het totemdier, en die van 4.000 tot 10.000 dekens waard zijn; als men nu weet dat deze Indianen slechts noode een dezer mooi-geweven dekens aan een Amerikaansch museum afstaan voor de som van \$ 300.— (d. i. ong. Fr. 10.000.—, waarde 1940), dan krijgt men een idee van de rol door deze « kopers » als waardemeter gespeeld in deze cultuur, die terecht den naam verdient van « ploetocratisch »; met rijkdom immers kan bij de Kwakiutl en bij vele van de omliggende stammen, alles gekocht worden: eer, roem, voorouders, het monopolie over een mythe of een lied, een familiewapen, vrouwen, ja kinderen. Geen wonder dat Radin het kapittel dat hij aan deze cultuur wijdt, den titel geeft van « *The Capitalists of the North* », (*Radin*, 318-336; cfr. ook de uitstekende schets van *Benedict*, 173-222).



Pl. 33.

« Koper » der Haida Indianen, Britsch Columbia ;
uit: *Adam*, Pl. 36. Hoogte: ca. 100 cm.

werken noch te ontwerpen heeft (v. 7), — anderen doen het immers voor hem; hij die van edele afstamming is, en den titel zal erven van zijn vader (v. 8); zijn vader was zoo rijk en zoo machtig dat hij « de Grootbezitter » genoemd wordt (v. 9); reeds nu is zijn zoon, de hier bezongen hoofdman, zoo geëerd dat men die meest waardevolle rijkdommeters, de « kopers », als het ware naar zijn hoofd slingert als hulde aan zijn koopkracht; de arme luidjes zullen er zich ten hoogste het hoofd te pletter kunnen tegen loopen (v. 10)!

Rijken en machtigen vinden steeds volgelingen die hun lof willen bezingen, en het lied dat we hier afdrukten is juist een van deze lofzangen. De kruiperige « laudator » begint met zich vroolijk te maken over de klas waartoe hijzelf behoort, de povere luidjes die niets bezitten (vers 1), geen voorouders, geen roemrijke namen (v. 3), die hard dienen te werken, en dan nog allerlei misslagen begaan (v. 4), die van onbeduidende afkomst zijn, en zich reppen om wat hooger te stijgen op de sociale ladder (v. 5), maar die niet eens waardig zijn het woord te richten tot den grooten hoofdman (v. 6), wiens lof gezongen wordt; hij die gebiedend naar links en naar rechts kijkt en stilte doet heerschen (v. 2); hij die te

* * *

Wij hopen door deze bijdrage duidelijk gemaakt te hebben hoe sterk ook bij de primitieven de kunst geïntegreerd is in de cultuur. Door aan de veelzijdige aspecten van de beschaving der primitieven de aandacht te schenken die zij verdienen, zal veel licht geworpen worden, niet alleen op de functie, maar ook op de motieven, ja zelfs op de stijlen van de primitieve plastiek. Vooruitgang in de studie van deze discipline is te verwachten van enge samenwerking tusschen kunsthistorici en ethnologen. Het is deze methode die aan ons Gentsch Hooger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde deze laatste jaren met vrucht beoefend werd.

FRANS M. OLBRECHTS.

RESUME

Cette étude traite de la façon dont, chez les peuples « primitifs », l'art est intégré dans la vie. Ni la description — si méticuleuse soit-elle — d'éléments purement morphologiques de sculptures primitives, telle qu'elle nous a été souvent donnée par des ethnographes, ni les louanges dithyrambiques en l'honneur de l'art primitif, ne nous aident à le comprendre. L'auteur donne un exemple du point de vue borné de l'ethnographe en citant un texte de Fr. Ratzel, et plusieurs exemples du point de vue des esthètes et des critiques d'art en citant des textes de R. Utzinger, W. Hausenstein, Tristan Tzara et de Zayas.

Il serait vain d'espérer pouvoir comprendre l'art primitif, si l'on néglige la civilisation dans laquelle cet art trouve sa raison d'être, tout comme l'on ne saurait comprendre les arts grec, romain, roman, gothique, byzantin, de la Renaissance, etc., si l'on refuse de se donner la peine de s'initier aux mouvements d'idées, aux civilisations et aux cultures qui ont communiqué à ces arts le souffle qui les anime. D'autre part, on ne peut expliquer un style, un motif qu'on trouve chez un groupe primitif quelconque, par un cliché, par une interprétation « passe-partout », car la prétendue mentalité primitive est loin d'être aussi homogène que certains savants se plaisent à le répéter. Ainsi, d'une pagaie (Pl. 1), trouvée par Stephan (voir Bibliographie) à Kait (Nouvelle Irlande), mais originaire de Buka (Iles Salomon), les indigènes de Kait donnèrent une explication toute erronée.

L'auteur passe ensuite à l'examen d'une quantité d'exemples qui prouvent combien la connaissance des us et coutumes, des croyances et des institutions des primitifs, nous aide à comprendre leur art.

La seule connaissance du type physique et somatologique explique la différence entre les poteaux de case en Nouvelle Calédonie: ceux à face carrée (Pl. 2, 3 à g. et à dr.; cfr. Pl. 4), ou à face ovale (Pl. 3, au milieu; cfr. Pl. 5).

Les nez en bec d'oiseau en Nouvelle Guinée (Pl. 6-7), la coiffure en auréole chez les Ma-Ngbetu (Pl. 8, 10-11, 20), sont également en partie à expliquer par ces facteurs purement physiques. Chez les Ma-Ngbetu la forme de cette coiffure a connu un tel succès qu'elle a été imitée dans l'art décoratif: voir les épingles en ivoire (Pl. 12), les poignards (Pl. 14), les sièges (Pl. 13).

Suivent quelques exemples empruntés à la vie matérielle:

L'extrémité conique des têtes de certaines figurines (Pl. 7) du fleuve Ramu (Nouvelle Guinée) est à expliquer par l'emploi des soi-disant « corbeilles à cheveux » (Pl. 15); comme les têtes entourées d'une espèce d'auréole qu'on trouve sur les sceptres de danse (Pl. 16) des îles Buka et Bougainville (Iles Salomon), trouvent leur explication par les bonnets en forme de ballon, portés par les jeunes gens matasesén, candidats à la société secrète ruk-ruk (Pl. 17). La coiffure en crête, ou en chenille, qu'on voit sur les masques tatanua de la Nouvelle Irlande (Pl. 18), devient compréhensible en lisant la description de la façon dont les indigènes de cette île se coupent les cheveux lors des périodes de deuil.

Le grand rôle joué par le tatouage dans la sculpture primitive n'est mentionné que pour mémoire, mais l'auteur attire l'attention sur la façon dont les dents sont sculptées dans la région du Bas-Congo (Pl. 19), qu'il explique par un passage intéressant du R. P. Bittremieux.

C'est encore l'étude de la décoration du corps et du costume qui nous aide à comprendre les têtes de roi en bronze, du Bénin (Pl. 21); non seulement le nombre invraisemblable de colliers de perles tubulaires de corail ornant le cou et les jambes (Pl. 30), mais aussi la « couronne » du roi (Pl. 21; cfr. Pl. 22).

Passant à la vie intellectuelle, ce sont d'abord les conceptions religieuses, dont l'étude nous fait saisir le sens caché d'une foule de sculptures: celle des Iles Hawaï, une coupe supportée par trois cariatides qui se tiennent sur les mains, les pieds en l'air, et où nous devons sans doute voir une réminiscence du mythe polynésien, nous contant comment le dieu Tane sépare les corps du Ciel et de la Terre, ses parents, en s'appuyant par les mains sur sa mère, la Terre, et en poussant de toutes ses forces le Ciel, son père, vers le haut, par la pression de ses pieds (Pl. 23).

Les masques en bois Iroquois (Pl. 24), au nez de travers et à la bouche grimaçante, sont également à expliquer par un passage de la mythologie: Hadu'i, le concurrent du Créateur, est puni de sa révolte et est projeté contre la paroi rocheuse d'une montagne; ceci lui défigure le nez et la bouche.

Chez certaines sous-tribus Ba-Luba, les figurines hermaphrodites (Pl. 25-26) trouvent leur explication dans la croyance des indigènes à l'existence d'esprits néfastes, qu'ils croient pouvoir chasser en sculptant une effigie aussi ressem-

blante que possible à l'esprit en question; quand on n'est pas fixé sur le sexe de l'esprit à chasser, l'on pourvoit tout simplement la figurine des attributs des deux sexes.

Chez les Ba-Luba Shankadji, une figurine à la tête tournée de côté (Pl. 9) nous est présentée par les indigènes comme étant celle de Uмба Kilubi, le grand-maître du Pays des Défunts; la mauvaise humeur étant son trait caractéristique, sa tête détournée indique la rage à laquelle il est en proie.

Egalement le groupe curieux, représentant une femme allaitant un ourson (Pl. 27), doit son origine à un mythe des Indiens Haida; celui-ci nous conte un des nombreux cas connus dans la mythologie des Indiens de l'Amérique du Nord, d'une union entre un être humain et un animal, dans ce cas-ci « le Grand Chef des Ours »; de cette union naît un être, mi-ours, mi-homme, et ce sont les émotions atroces que ressent la mère en allaitant ce monstre, que le sculpteur Haida a voulu interpréter.

Les mythes totémistiques ont inspiré un grand nombre d'œuvres d'art chez les primitifs, auxquelles nous ne pouvons pas nous attarder, et nous passons à l'organisation sociale et politique et à l'inspiration que l'art primitif lui doit. Les splendides sièges des Ba-Luba, à cariatide féminine agenouillée (Pl. 29), trouvent une explication toute inattendue quand nous lisons ce que nous dit Cameron sur le « mobilier » de la chambre à coucher d'un potentat Ba-Luba de son temps, ou sur la façon de s'asseoir d'un autre grand chef (Pl. 28).

C'est aussi l'organisation politique, des Bini, qui nous rend acceptables les infractions contre les règles des proportions réalistes que nous constatons sur un célèbre groupe en bronze du Bénin (Pl. 30). Cette organisation étant toute féodale, avec le roi comme suzerain, les dignitaires de la cour étant ses vassaux, avec des pages, des troubadours, etc., il est compréhensible que cette hiérarchie politique ait été traduite dans des formes concrètes par l'artiste.

Même la langue, le vocabulaire, la littérature orale nous aident quelquefois à comprendre une pièce de sculpture dont le sens nous serait resté caché sans ces connaissances : les oreilles en forme de feuille d'arbre, que l'on trouve régulièrement sur les panthères du Bénin (Pl. 31), s'expliquent par le fait qu'il n'existe qu'un mot pour ces deux choses : oreille et feuille (feuille = oreille de l'arbre).

Un dernier exemple provient du Togo : il s'agit d'un groupe, homme et femme; l'homme porte dans un panier une tête (Pl. 32); c'est tout simplement l'illustration d'un proverbe des Ewe : « L'homme est deux fois aussi intelligent que la femme. » La tête étant considérée comme le siège de l'intelligence, on en donne deux à l'homme !

L'étude se termine par un exemple pris, lui, à la littérature orale des Kwa-kiutl, de la Colombie Britannique.

Nous avons voulu montrer qu'en attachant aux aspects multiples de la civilisation des primitifs l'attention qu'ils méritent, on arrivera à mieux comprendre non seulement la fonction, mais aussi les motifs et souvent même les styles de l'art primitif.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSEN, J. C.: Myths and Legends of the Polynesians, New York, s. d.
- BASLER, A.: L'Art chez les Peuples Primitifs. Paris, 1929.
- BENEDICT, Ruth: Patterns of Culture. Boston-New York, 1934.
- BITTREMIEUX, L.: Mayombsche Namen. Leuven, 1934.
- BOAS, Franz: Ethnology of the Kwakiutl. *35th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1913-1914*. II dln. Washington, 1921.
- BRIGHAM, Wm. T.: a) *Old Hawaiian Carvings. Memoirs of the B. P. Bishop Museum of Polynesian Ethnology and Natural History*, dl. II, Nr. 2. Honolulu, 1906.
b) Report on a Journey around the World. *Occasional Papers of the B. P. Bishop Museum*. Honolulu, 1913.
- BUSCHAN, G.: Illustrierte Völkerkunde. III dln. Stuttgart, 1922-1926.
- CAMERON, V. L.: A travers l'Afrique. Voyage de Zanzibar à Benguela (trad. de l'anglais). Paris, 1881.
- DE ZAYAS, M.: African Negro Art, its Influence on Modern Art. New York, 1916.
- FENTON, Wm. N.: The Seneca Society of Faces, *Scientific Monthly*, dl. 46 (Maart 1937), 215-238.
- FUHRMANN, E.: Neu Guinea. Hagen i. W., 1922.
- GREY, Sir George: Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the New Zealand Race. 2^e dr. Auckland, 1885.
- HAARDT, G. M.: La Croisière Noire. Paris, 1927.
- Handbook of the Ethnographical Collections of the British Museum*. 2^e dr. London, 1922.
- HAUSENSTEIN, W.: Barbaren und Klassiker. München, 1922.
- HEWITT, J. N. B.: Iroquoian Cosmology, *21st Annual Report, Bureau of American Ethnology, 1899-1900*; pp. 127-339. Washington, 1903.
- HEWITT, J. N. B. & CURTIN, J.: Seneca Fiction, Legends and Myths, *32nd Annual Report, Bureau of American Ethnology, 1910-1911*; pp. 37-819. Washington, 1918.
- KRAEMER, A.: Die Malangane von Tombára. München, 1925.
- NIBLACK, A. P.: The Coast Indians of Southern Alaska and Northern British Columbia. *Report of the U. S. National Museum, 1887-88*. Washington, 1890.
- OLBRECHTS, Frans M.: a) Kunst van Vroeg en van Verre. Brugge, 1929.
b) Enkele Ethnographica uit Melanesië, *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, dl. II (1935), 191-224.
- PARKER, A. C.: Seneca Myths and Folk Tales, *Buffalo Historical Society Publications*, dl. 27. Buffalo, 1923.
- PARKINSON, R.: Dreissig Jahre in der Südsee. Stuttgart, 1907.
- PEERAER, E. P. Servaas: *in litteris*.
- RADIN, Paul: Story of the American Indian. New York, 1927.
- RATZEL, F.: Völkerkunde. III dln. Leipzig, 1887-1888.
- SCHURTZ, H.: Zaubermittel der Evheer, *Internationales Archiv für Ethnographie*, dl. 14 (1901), 5-6, Pl. II, fig. I.

- STEPHAN, E.: Südseekunst. Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt. Berlin, 1907.
- STRUCK, B.: (Recensie van von Luschan's «*Altertümer von Benin*»), *Zeitschrift für Ethnologie*, dl. 54 (1922), 154-171.
- TALBOT, P. A.: *The Peoples of Southern Nigeria*. IV dln. Londen, 1926.
- THOMPSON, St.: a) *Tales of the North-American Indians*. Cambridge, Mass., 1929.
 b) *Motif-Index of Folk-Literature*. VI dln. *F. F. Communications, Nrs. 106-109, 116-117*. Helsinki, 1934-1936.
- TORDAY, E. & JOYCE, T. A.: *Notes Ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba... Les Bushongo. Annales du Musée du Congo Belge. Ethnographie, Anthropologie. Série III. Documents Ethnographiques concernant les Populations du Congo Belge, t. II, fasc. 1*. Bruxelles, 1910.
- TREMEARNE, A. J. N.: *The Tailed Headhunters of Nigeria*, 2^e dr. Londen, 1912.
- TZARA, Tristan: *Note sur la Poésie Nègre. Variétés*, dl. I, Nr. 7 (15 nov. 1928), 355.
- UTZINGER, R.: *Indianerkunst*. München, 1922.
- VON EICKSTEDT, E.: *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*. Stuttgart, 1934.
- VON LUSCHAN, F.: *Altertümer von Benin*. III dln. Berlin-Leipzig, 1919.
- VON SYDOW, E.: a) *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*. 3^e dr. Berlin, 1932.
 b) *Die Kunst der Naturvölker. Sammlung Baron von der Heydt*. Berlin, 1932.