

Umění beninských bronzů: Dialektika kontinuity a diskontinuity

Barbora Půtová



Dějiny bronzových artefaktů zhotovených v království Benin je možné interpretovat jako historickou naraci, v níž se navzájem prolíná kulturní kontinuita a diskontinuita. Již zrození technologie, kterou byly beninské bronzы zhotovovány, i jejich specifický umělecký styl, vyvolává otázku, kde lze hledat skutečný původ beninského kovolitectví. Jedná se o autochtonní kulturní tradici, jejíž kořeny kontinuálně sahají v minulosti až do období království Ife, nebo o difuzní impakt, jehož zdroj navždy zůstane zahalen tajemstvím? Jednoznačné odpovědi na tyto otázky neexistují. Skutečností zůstává, že v průběhu existence beninského království se bronzové artefakty staly jedním z nejvýznamnějších atributů beninského umění a současně uměleckým symbolem této autonomní africké kultury.¹

Důležitým mezníkem v dějinách beninského království byla britská invaze v roce 1897, která je obvykle vnímána jako přerušování historické kontinuity jak v oblasti politické a ekonomické nezávislosti Beninu, tak v oblasti tradiční výroby bronzových artefaktů určených pro královský palác. Bronzové kulturní dědictví bylo britskými vojáky vyvezeno za hranice království a veřejně rozprodáno na mezinárodních aukcích s uměleckými předměty. Beninský královský palác, pro který byly bronzové artefakty zhotovovány, byl britskou armádou vypálen.² Duchovní principy, ideje a tradiční normy, které byly svázány s výrobou beninských bronzů, se v britském koloniálním světě staly minulostí. Navzdory tomu dobytí beninského království neznamenalo zánik beninské kultury. Již v roce 1914 obnovil *oba*³ Eweka II. (vláda 1914–1933) tradiční autoritu vladaře a zahájil tak období revitalizace beninské kultury. Ačkoliv byla jeho moc britskými úřady omezená, na základě historických palácových tradic i nadále podporoval výrobu bronzových artefaktů. Kovolitci bronzů totiž po britské invazi svou produkci nezastavili a i nadále vyráběli původní technologií tradiční beninské

1 KANDERT, J. *Afrika*, Praha 1984.

2 BACON, R. H. *Benin: The City of Blood*, London 1897.

3 Beninský vladař označovaný *oba* zaujímal politickou a rituální pozici na vrcholu hierarchie státní administrativní struktury království Benin. *Oba* byl symbolem vladařské moci a nositelem mystických vlastností, jež byly tradičně spojovány s institucí beninského království a královského paláce.

bronzové artefakty.⁴ Výroba bronzových předmětů jako svébytný druh uměleckého řemesla tak v Beninu i po roce 1897 přežila.⁵ Vědci ze Západu ale tuto skutečnost ignorovali. Dospěli totiž k názoru, že po britské expedici a vypovězení vládce Beninu do exilu, tradiční beninské kovolictví ztratilo svůj výtvarný potenciál stejně jako institucionální palácové zázemí. Při hodnocení beninských bronzů navíc používali západní vědecké kategorie: *dějiny* (historici umění stanovují chronologická data, přičemž vývoj je nahlížen jako lineární), *moc* (dějiny západního umění jsou kritériem pro vymezení charakteristik a parametrů mimoevropského umění), *cenzura* (badatelé přizpůsobují získané informace vědeckému konsensu) a *kulturní vykořisťování* (vědci srovnávají klasické a současné umění bronzů).⁶ V průběhu 20. století se k této problematice začali vyjadřovat antropologové a další odborníci, kteří připouštěli možnost, že tradice výroby těchto artefaktů přetrvala i po roce 1897. Pro poznání minulosti a porozumění umění beninských bronzů v jeho rozmanitosti a schopnosti inovace je důležité věnovat pozornost kovolictvům ve městě Benin ve 20. a 21. století.

Za důležitý mezník v revitalizaci tradičního beninského umění je možné označit rok 1926, kdy oba Eweka II. založil Benin *Divisional Council Arts and Crafts School*, jež podpořila rozvoj a produkci beninského umění.⁷ Oba Eweka II., který ovládal kovolictví i řezbu, podpořil vznik nové dílny kovolictvů bronzů (*igun eronmwon*)⁸ v ulici Igun v blízkosti královského paláce, který nechal znovu vybudovat.⁹ Před britskou invazí ulice Igun spojovala jihovýchodní roh paláce. Cesta z paláce vedla přímo do cechovní čtvrti. V období před rokem 1897 měl oba patronát nad cechem kovolictvů. Výroba bronzů byla organizována, rozvíjena a zdokonalována přísnými pravidly. Součástí ochrany vládce, kterou oba poskytoval kovolictvům, byla potrava, vlastní pozemek, žena, podpora a prestiž. Ačkoli zůstala v Beninu centrem kovoliteckého řemesla ulice Igun, beninský oba je součástí standardních tržních vztahů a musí si bronzы kupovat stejně jako všichni ostatní zákazníci.¹⁰

Prodávat bronzové výrobky cizincům povolil oba kovolictvům již ve 20. letech 20. století. K hlavním zákazníkům (kromě vládce a hodnostářů) patřili koloniální úředníci, rostoucí vzdělaná lokální elita a nigerijští obchodníci, zejména Hausové.

4 EISENHOFER, S. (ed.) *Kulte, Künstler, Könige in Afrika: Tradition und Moderne in Südnigeria*, Linz 1997.

5 PŮTOVÁ, B. Vizuální reprezentace království Benin a jeho vládce: Od období britské koloniální vlády až po současnost, *Národopisná revue* 24, 2014, č. 1, s. 32–45.

6 NEVADOMSKÝ, J. Vergangenheitsbewältigung: Recursive Practices and Historical Consciousness Among Brass-Casters in Benin City, *Critical Interventions* 11, 2012, n. 9, pp. 10–34.

7 EGHAREVBA, J. U. *The Origin of Benin*, Lagos 1953.

8 Příslušníci palácového cechu *igun eronmwon* vyráběli bronzové artefakty na přímou zakázku beninského vladaře. Cech slévačů kovu zaujímal mezi ostatními beninskými řemeslnickými cechy velice vysoký status, vyplývající z rituální, duchovní i estetické hodnoty připisované jejich výrobkům. Bronzové artefakty zhotovované pro beninského vládce reprezentovaly specifický typ uměleckých předmětů, svázaných s královskou mocí a dvorskou palácovou kulturou.

9 Ulice je vzdálena od paláce 183 metrů.

10 NEVADOMSKÝ, J. Casting in Contemporary Benin Art, *African Arts* 38, 2005, n. 2, pp. 66–77, 95–96.

Ve 2. polovině 20. století začali kovoliti reagovat na rostoucí turistický ruch.¹¹ Při výrobě bronzů byla i nadále užívaná tradiční technologie a výtvarný styl beninského dvorského umění, včetně imitace raných bronzových děl. Až do 40. let 20. století byla výroba bronzů zásadním způsobem ovlivňována tradičními vzory. Po 2. světové válce vstoupili do Beninu libanonští obchodníci a později v 60. letech mírové vojenské sbory. Noví příchozí svým vkusem ovlivnili řemeslnou tvorbu a vnesli do tradiční produkce bronzů nové motivy i styl.¹² Libanonci např. vyžadovali velké a zářící odlitky, zpravidla jako dar pro své klienty, příslušníci mírových sborů preferovali kopie starožitných bronzových odlitků, u nichž byla nezbytná tradiční patina. V tomto období kovoliti se svými zákazníky o tématech, designu a ceně konkrétních děl osobně vyjednávali.¹³

Poté, co v roce 1960 získala Nigérie nezávislost¹⁴, se spektrum kovoliteckých výrobků ještě více rozšířilo. Kovoliti začali vyrábět busty měšťanů, pohřební sochy, ozdoby karosérií aut (např. meč *eben*¹⁵), zahradní dekorace či fontány. Bronzové artefakty sloužily nejen jako tradiční součást oltářů předků¹⁶, nýbrž i jako dekorativní složka domu, vstupních dveří, hal hotelů nebo úřadů pro obyvatele neafrického původu. Individuální požadavky křesťanských klientů, obchodníků a zámořských zákazníků vedly k nárůstu stylové rozmanitosti. Současně zde však přetrvávala snaha o revitalizaci tradičních motivů a technik v rámci zásady uchovávání kulturního dědictví. Tradiční a relativně stálý soubor bronzových artefaktů se nicméně postupně přizpůsoboval požadavkům trhu a vkusu zákazníků. Akulturační vliv západní civilizace zasahoval západní Afriku po několik staletí. Od 14. století pod vlivem obchodních a diplomatických kontaktů s Portugalskem, Španělskem, Holandskem, Francií a Velkou Británií beninští kovoliti v tvorbě reagovali na požadavky, ideje a hodnoty svých

11 FAGG, W. B. *Nigerian Tribal Art*, London 1968.

12 PICTON, J. *The Art of African Textiles: Technology, Tradition and Lurex*, London 1995.

13 NEVADOMSKÝ, J. — OSEMWERI, A. *Benin Art in the Twentieth Century*, PLANKENSTEINER, B. (ed.) *Benin: Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, London 2007, pp. 255–261.

14 Nová etapa v dějinách beninského království byla zahájena dne 1. 10. 1960, kdy byla vyhlášena nezávislost Nigérie. Vznik samostatného, ale etnicky, kulturně, jazykově i kmenově diferenciovaného státního útvaru, postavil beninského vládce i jeho hodnostáře do zcela nové situace. V současné době stojí v čele beninského království v pořadí již historicky osmatřicátý oba Erediauwa (1979–). Tento vladař si uvědomil, jak je důležité bránit kulturní dědictví země před globalizací a akulturačním tlakem západní technické civilizace. Proto usiluje nejen o ochranu materiálního a duchovního odkazu svých předků, ale také o revitalizaci tradiční beninské kultury.

15 K atributům královské moci patřily dva meče – *ada* (obřadní meč) a *eben* (meč autority).

16 Významnou roli v duchovním životě Binijců hrály oltáře předků (*aru erha*), jejichž funkcí bylo symbolicky zprostředkovat transcendentální vztah mezi světem živých a mrtvých. V beninském království bylo zvykem, že se dědicem zesnulého otce stal nejstarší syn. Dědičné právo přecházelo v království Benin vždy z otce na nejstaršího syna, který byl po skončení pohřebních obřadů povinován navázat vztah mezi předky a žijícími členy rodiny vybudováním oltáře předků. Oltáře předků spojovaly duchovní i pozemský svět. Byly považovány za posvátné místo království, jehož prostřednictvím se utvářela historická paměť a kulturní identita Binijců.

evropských klientů.¹⁷ Ve 2. polovině 20. století se pod vlivem růstu turistického ruchu uskutečnilo mnohem výraznější tematické i stylové ovlivnění beninské kovolitecké produkce. I v současnosti navzdory zavedení nových výrobních technik a uměleckých postupů v Beninu přetrvává kontinuita umělecké výroby bronzů v tradičním stylu. V umění bronzů se ale výrazně prolínají požadavky zákazníků s diverzifikací motivů. V dílech beninských kovoliticů se můžeme setkat i s vzory a motivy, které v tradiční beninské kultuře zastoupeny nebyly (žirafy, lvi, americký orel a pštros). Beninští výrobci ve své tvorbě také kombinují africké a evropské historické postavy i mytologické bytosti. Mezi vyhledávané plastiky odlévané v bronzu dnes patří např. postavy portugalských jezdců nebo prodloužené a šlachovité postavy jezdců Hausů, odpovídající stylu švýcarského sochaře Alberta Giacomettiho. Dále se zde objevují bronzové busty královny matky¹⁸, jež přímo navazují nebo reprodukuje vzory z 15. a 16. století. Do tvorby beninských kovoliticů proniká také „mexický styl“, pro nějž je charakteristické umístění plochých figur na černém nebo červeném pozadí z plsti.¹⁹ Tyto trendy vyvolávají v odborných kruzích četné diskuze o vnímání beninských artefaktů — na pozadí skutečné hodnoty (kvalita, původ nebo význam konkrétního bronzu) a zároveň její ztráty (bronz jako kýč, reprodukce nebo imitace). Současně zde dochází také k „fetišizaci“ bronzů ze strany sběratelů, kteří se podílejí na jejich přeměně ve zboží. Bronzy jsou v těchto případech „vytrhovány“ z původního kulturního kontextu a zbaveny původních duchovních a sociálních vazeb. To umožňuje s nimi nakládat podle pravidel zbožího trhu a přetvářet je tak, aby byly co nejvíce připraveny pro kulturní i ekonomickou „konzumaci“ potenciálními spotřebiteli.²⁰

Beninské bronzы jsou často, podobně jako jiné domorodé umění, kategorizovány jako turistické „letištní umění“²¹ nebo afro-kýč²². „Letištní umění“ vzniklo jako sekundární produkt turistického ruchu reagujícího na požadavky klientů cestovních kanceláří odvést si ze země pobytu materiální repliku typického místního artefaktu. Tato „umělecká díla“, vyrobená výhradně za účelem turistického prodeje, jsou dokladem destrukce uměleckého potenciálu původních obyvatel Afriky.²³ „Letištní umění“, určené pro potěšení západních zákazníků, je plytké, neboť obvykle zrcadlí pokleslý vkus a nivelizaci autentických hodnot. Afro-kýč představuje formu nového kýče, jenž

17 VOGEL, S. M. Introduction: Africa and the Renaissance, BASSANI, E. — FAGG, W. B. (eds.) *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York 1988, pp. 13–20.

18 Královna matka (*iyoba*) vychovávala následníka trůnu a disponovala právem spoluúčasti na rozhodování ve vládních záležitostech. Byla politickým a duchovním ochráncem beninského vladaře. Po smrti královny nechal *oba* zhotovit její bronzovou hlavu (*uhunmwun idia*), jež byla umístěna na oltáři v jejím paláci. Hlava královny, odlitá do kovu byla obvykle ztvárněna s vysokým korálovým límcem pod bradou a kónickým, dopředu směřujícím vysokým účesem, pokrytým sítkou z korálů jako součástí královských insignií.

19 NEVADOMSKY, J. Contemporary Art and Artists in Benin City, *African Arts* 30, 1997, n. 4, pp. 54–63.

20 STRINATI, D. *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London — New York 2004.

21 Airport art.

22 Afro-kitsch.

23 POLLIG, H. — SCHLICHTENMAYER, S. — BAUR-BURKARTH, G. *Airport Art: Das Exotische Souvenir*, Stuttgart 1987.

je komerční. Charakteristickým rysem afro-kýče je, že často integruje tradiční nativní symboly a znaky za účelem podpory politické, kulturní nebo národní agendy. Beninské bronzы v kontextu „letištního umění“ jsou tak často stereotypně označovány za homogenní turistické umění.

Mnoho beninských kovoliticů se programově zaměřuje na výrobu kopií původních beninských bronzů, jež vytváří podle knižních předloh, jejichž autory jsou William B. Fagg²⁴, Philip J. C. Dark²⁵, Kate Ezra²⁶ či Barbara Plankensteiner²⁷. Imitace tradičních uměleckých děl může být chápána jako snaha o revitalizaci tradičních kulturních hodnot. Podle názoru odborníků současné bronzы nepředstavují pouhé kopírování minulosti, ale její pokračování a součást kolektivního reálného nebo smyšleného sebeuvědomění minulosti. Jsou výrazem identity a uměleckého vizuálního diskurzu. Nové motivy i technologie jsou změněny a integrovány ve zkušenostech a užití v lokálních podmínkách. Nejsou přerušeny minulostí nebo zničeny na základě ztracené paměti, vzpomínek, kvality nebo dokonce požadavků trhu. Současní kovolitičtí vytváří svá díla uvnitř tradice i v podmínkách nových kovoliteckých technologií a tržních strategií. Výroba umění bronzů tak dnes prochází obdobím dynamického rozvoje stylových proměn, který odráží jak inspiraci tradiční kulturou, tak požadavky globálního trhu. Současný vývoj bronzové produkce tak neguje tvrzení, podle něhož umělec pouze „hledá inspiraci ve zbytcích tradičních témat“.²⁸

Pro ulici Igun je charakteristický vstupní oblouk s nápisem *Home of Guild of Benin Bronze Casters: World Heritage Site*.²⁹ Žije zde několik rodin kovoliticů v privátních obydlích. V jejich předních částí se nacházejí obchody s bronzovými artefakty. Kovolitičtí v nich přijímají tuzemské i mezinárodní zakázky. Odbytíště kovoliticů se nacházejí v mnoha nigerijských městech. Každý z tvůrců má svůj charakteristický výtvarný styl.³⁰ Poblíž ulice Igun je situována ulička Oloton, pro jejíž obyvatelé je typický soudržný životní styl založený na příbuzenských vazbách. V této uličce kovolitičtí pracují kolektivně. Jedná se o skupinu bratrů rodiny Omodamwen, jež jsou specializovaní na konkrétní technologické úkony. Na rozdíl od kovoliticů v ulici Igun užívají více inovativní a alternativní odlévací techniky, větší tyglíky a zapojují se více do lokálního i mezinárodního obchodu.³¹

Technika ztraceného vosku zůstává osvědčenou metodou výroby bronzových artefaktů, i když se vlastní proces odlévání a jeho fáze mohou proměňovat. Někteří kovolitičtí dodnes striktně dodržují tradiční technologické kroky³², podle nichž je třeba:

24 FAGG, W. B. *Nigerian Images: The Splendor of African Sculpture*, London 1963.

25 DARK, P. J. C. *An Introduction to Benin Art and Technology*, Oxford 1973.

26 EZRA, K. *Royal Art of Benin: The Perls Collection*, New York 1992.

27 PLANKENSTEINER, B. *Benin: Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent 2007.

28 DARK, P. J. C. *An Introduction to Benin Art and Technology*, Oxford 1973, p. 76.

29 Domov cechu kovoliticů beninských bronzů: Světové dědictví.

30 GORE, C. Casting Identities in Contemporary Benin City, *African Arts* 30, 1997, n. 3, pp. 54–61, 93.

31 NEVADOMSKÝ, J. Iconoclasm or Iconoconstrain: Truth and Consequence in Contemporary Benin Band Brass Castings, *African Arts* 45, 2012, n. 3, pp. 14–27.

32 Za cenné konzultace v realizaci techniky ztraceného vosku děkuji české výtvarnici Kateřině Ebelové.

1. zhotovit formu pro výrobu voskového modelu, 2. roztavit vosk, 3. zhotovit voskový model a doplnit voskové vtoky, 4. zaformovat voskový model směsí z písku, hlíny a pojiva do formy, 5. vysušit formu, 6. roztavit bronz a nalít do vysušené formy, 7. po vychladnutí rozbít formu a očistit odlitek, 8. upravit očištěný odlitek cizelováním do konečné podoby, 9. složité předměty, skládající se z více částí, spojit svařením elektrickým obloukem, argonem nebo pomocí čepů za studena a následně dokončit cizelováním a patinováním. Někteří výrobci bronzů v rámci technologických inovací používají montážní linky.³³ Technologický rozdíl mezi tradičním a současným odléváním je spjat s použitím materiálů k výrobě forem na modely, forem k přípravě lití, výplní jader a především s moderními technickými pomůckami, jako jsou elektrické brusky, kartáče, vzduchové brusky, svařování v ochranné atmosféře (argon) a tepelný zdroj pro tavbu bronzu — elektrické a plynové pece.³⁴ Opracování hrubého odlitku se provádí elektrickými nebo vzduchovými bruskami. U dutých odlitků se odstraňuje jádro pomocí ručních sekáčů a kladiv. Výplň odlitků ale tradičně odstraňují malí chlapci, jež užívají ruční pilníky. Po očištění a cizelování odlitku je prováděno jejich patinování za užití různých kyslíčnicků kovů, jimiž lze dosáhnout jakéhokoliv odstínu odlitku. Vznikají tak patiny, které jsou k nerozeznání od patin na odlitcích starých několik století, vzniklých v průběhu několika staletí přírodní cestou.

V současné době místní zákazníci preferují jako patinu lesknoucí se plochu, která symbolizuje sílu válečníka. Naopak cizinci se zaměřují na artefakty, jejichž patina temnou barvou připomíná artefakty z 16. století. Patinu kovolitci vytváří různými směsí z citrusů, akumulátorovou kyselinou, palmovým nebo motorovým olejem a uhlíčanem vápenatým, které mění barevnost od žlutohnědé k šedočerné a šedo zelené. Kov na výrobu bronzů byl získáván různými způsoby. V době beninského království byly zdrojem kovu proslulé náramky *manillas*. V průběhu Nigérijsko-biafarské války v letech 1967–1970 kov na výrobu artefaktů pocházel z roztavených patron. V současnosti jsou zdrojem kovu lodní šrouby nebo mosazné matice. Změny v technologii lití na ztracený bronz nebyly v minulosti dokumentovány, neboť proces výroby a konkrétní techniky představovaly tabuizované tajemství kovolitců.³⁵ Technologie lití na ztracený vosk se výrazně nezměnila od svého počátku. Proměnily se použité materiály k výrobě forem na voskové modely (lukopren, kaučuky aj.), materiály na zalévání voskových modelů do forem (sádra, šamot, antuka či kaolín). Ruční práce byla převážně nahrazena elektrickými nástroji. Každý odlitek je třeba očistit, ořezat vtokové kanálky, cizelovat, případně montovat a patinovat.³⁶

Navzdory současné modernizaci výrobních technologií lze současné beninské umění bronzů i nadále považovat za formu revitalizace tradičního kovolitectví. Vedle replik historických uměleckých forem, stylů, motivů a technik se dnes do výroby bronzových artefaktů prosazují umělecké i technologické inovace. Na způsob

33 NEVADOMSKÝ, J. — OSEMWERI, A. *Benin Art in the Twentieth Century*, Gent 2007, pp. 255–261.

34 Pece se až do roku 1998 rozpalovaly ručním měchem.

35 GARRARD, T. *Benin Metal-Casting Technology*, BEN-AMOS, P. a RUBIN, A. (eds.) *The Art of Power/The Power of Art: Studies in Benin Iconography*, Los Angeles 1983, pp. 17–23.

36 NEVADOMSKÝ, J. — OSEMWERI, A. *Benin Art in the Twentieth Century*, Gent 2007, pp. 255–261.

výroby má navíc vliv i stávající ekonomický mezinárodní i lokální diskurz. Ačkoliv je inovační vliv mezinárodního uměleckého trhu na výslednou produkci současných beninských bronzů nepopíratelný, v Beninu i nadále přetrvává vliv lokální umělecké tradice a historických kovoliteckých technik.

Tradiční beninské umění se do širokého povědomí dostalo nejen prostřednictvím výstav bronzových artefaktů, ale také motivů, které se nachází na poštovních známkách, kovových mincích nebo plakátech různých kulturních aktivit.³⁷ Příkladem tohoto trendu je beninská slonovinová maska královny matky Idia, vytvořená za vlády *oba Esigie* (1504–kolem 1550), která se stala logem nigerijského FESTAC³⁸ v roce 1977.³⁹ Masky vyjadřovala široké spektrum symbolů a významů, jež zdůrazňovaly africké království, evropské kontakty a obchod, britskou nadvládu a koloniální správu.⁴⁰ Cílem festivalu bylo „oslat individualitu, starobylost a moc černého a afrického světa“⁴¹, poukázat na nigerijskou identitu, etnickou rozmanitost a panafrickou jednotu obyvatel kontinentu.

37 COSENTINO, D. J. Afrokitsch, VOGEL, S. M. (ed.) *Africa Explores 20th Century African Art*, New York, 1991, pp. 240–265.

38 Festival of African Arts and Culture.

39 FALOLA, T. *Key Events in African History: A Reference Guide*, Conn 2002.

40 APTER, A. *FESTAC for Black People: Oil Capitalism and the Spectacle of Culture in Nigeria*, Michigan 1993.

41 IDAHOSA, D. O. *My SUPERMAN: Living for Tomorrow*, Bloomington 2012, p. 157.