

Agnieszka Kluczeńska-Wójcik
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Warszawa

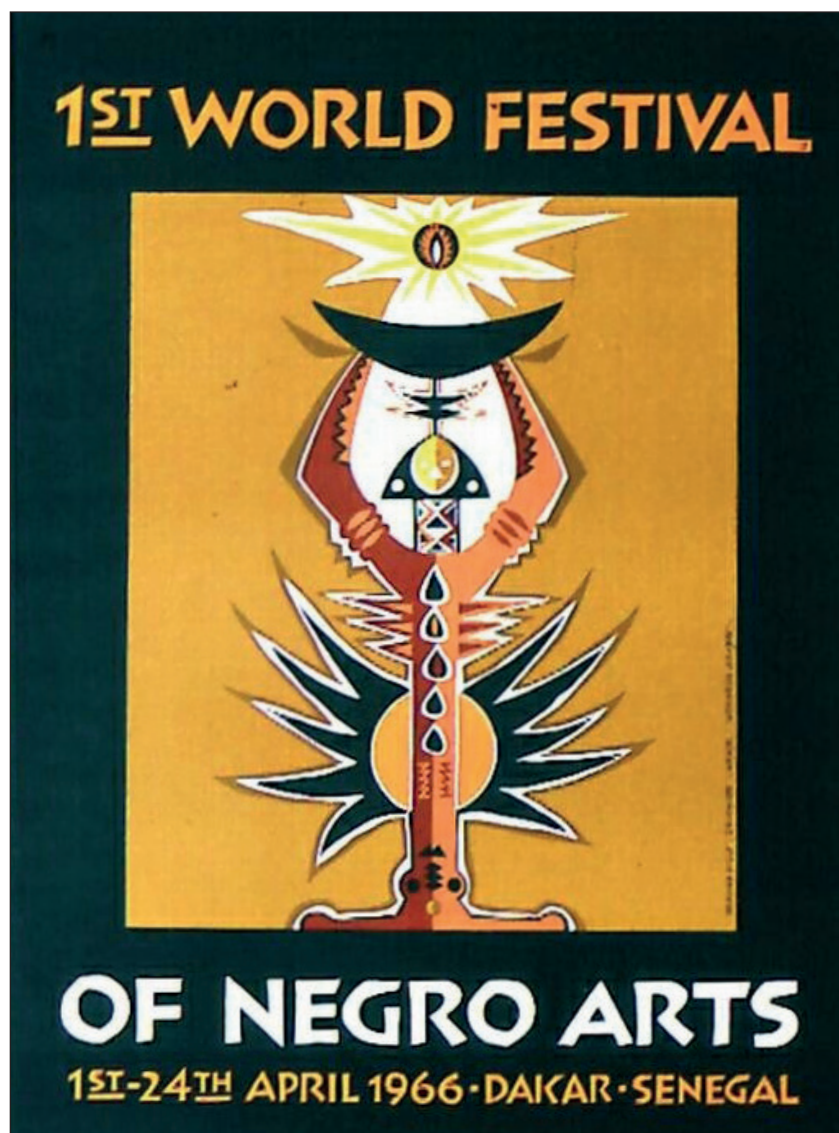
**„Wiem skąd pochodzę”
Współczesna sztuka afrykańska
– tradycja i tożsamość**

Pół wieku temu, 1 kwietnia 1966 r. prezydent Senegal, poeta i pisarz Léopold Sédar Senghor zainaugurował w Dakarze *Premier Festival Mondial des Art Nègres* (Fesman) – Pierwszy Światowy Festiwal „Czarnych Sztuk”¹. Głównym jego celem była rewaloryzacja tradycji i zbudowanie nowej – nowoczesnej – afrykańskiej tożsamości kulturowej, opartej na idei *négritude*. Odwołując się niejako *à rebours* do kolonialnych Wystaw Światowych, świeżo wyzwolone społeczeństwa afrykańskie zawłaszczały zachodnie narzędzia i metody komunikacji dla zmanifestowania swojej obecności na międzynarodowej scenie artystycznej. Afryka, tak długo lekceważona i spychana na margines światowej polityki, przemawiała teraz własnym głosem domagając się uznania i prestiżu. Festiwal przygotowany został przez władze Senegal, przy czynnej współpracy Francji, i objęty patronatem UNESCO. Na program składały się wystawy sztuki dawnej i współczesnej, spektakle teatralne i muzyczne, projekcje filmowe. Całość otwierała międzynarodowa konferencja *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple* (*Funkcja i znaczenie „czarnej sztuki” w życiu ludzi i dla narodu*). Do Dakaru przybyli najwybitniejsi przedstawiciele sceny afrykańskiej i afroamerykańskiej, od Duke’a Ellingtona i Josephine Baker po Balet Narodowy Czadu, pisarze i intelektualiści z Afryki, Europy i Ameryki – między innymi Aimé Césaire, Wole Soyinka, Alfred Barr, William Fagg, Robert Goldwater, Roger Bastide, Jean Laude i Michel Leiris².

André Malraux, francuski minister kultury, w przemówieniu inauguracyjnym podkreślał wagę wydarzenia i rolę jego twórcy, jedyne światowe przywódcy, który odważył się „wziąć w swoje ręce przyszłość kontynentu”, aby

¹ W tłumaczeniach zachowano terminologię z epoki – wszystkie pochodzą od autorki artykułu.

² Wydarzenie to przypomina i komentuje wystawa, przygotowana i prezentowana obecnie w Musée du Quai Branly w Paryżu: *Chronique d'un festival panafricain*, Musée du Quai Branly, Paris 16.02 – 15.05.2016.



Il. I. Ibrahima „Ibou” Diouf, *1th World Festival of Negro Arts*, plakat, 1966

wytyczyć linię jego duchowego rozwoju³. Nawoływał do nawiązania do „duchów przeszłości” jako podstawy do budowania nowej kultury afrykańskiej i jej instytucji. Sam Senghor nie krył ambicji panafrkańskich czy wręcz uniwersalistycznych, formułowanych już przy okazji Pierwszego i Drugiego Kongresu czarnych pisarzy i artystów w Paryżu w roku 1956 i w Rzymie w 1959⁴. Ich wyrazem było hasło, umieszczone nad wejściem do gmachu Musée Dynamique (Muzeum Dynamicznego), wzniesionego specjalnie na potrzeby wystawy *L'art nègre. Sources, évolution, expansion* („Czarna sztuka”. Źródła, ewolucja, rozwój): „Jedynie człowiek potrafi marzyć i wyrażać swoje marzenie / w dziełach, które go przekraczają / i w tej dziedzinie Czarny jest królem / stąd wzorcową wartość cywilizacji Czarnej Afryki / jako fundamentu dla stworzenia nowego humanizmu”⁵.

Aimé Césaire, pochodzący z Martyniki poeta i polityk, jeden z „ojców-założycieli” literackiego nurtu *négritude*, dostrzegając niebezpieczeństwo „reifikacji” (urzeczowienia), jakie niesie ze sobą współczesna cywilizacja zachodnia, jako jedyną alternatywę wskazywał właśnie nowy humanizm oparty na sztuce. Mówiąc zaś o młodej generacji afrykańskich artystów, wykształconych w Europie lub na europejskich wzorach, zwracał uwagę, że kontestują oni własną tradycję, podobnie jak czynili to wcześniej twórcy europejskiej awangardy, jednak w przeciwieństwie do Europejczyków robią to nie w jej ramach, ale niejako poza

³ Cyt. za: E. Ficket, L. Gallimardet, „*On ne peut nier longtemps l'art nègre*”. *Enjeu du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966*, « Grandhiva » 2009, n° 10, <https://grandhiva.org/1560> (dostęp: 5.04.2016).

⁴ Zob. L. S. Senghor, *Éléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine*, « Présence africaine », 1959 [numer specjalny], *Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, Rome 26 mars – 1er avril 1959*, s. 249–279.

⁵ „Seul homme peut rêver et exprimer son rêve / En des œuvres qui le dépassent / Et dans ce domaine le Nègre est roi / D'où la valeur exemplaire de la civilisation négro-africaine / Et la nécessité de la décrypter / Pour fonder sur elle le nouvel humanism”. L. S. Senghor, napis na Musée Dynamique zbudowanym z okazji Festival mondial de l'art nègre, cyt. za: E. Ficket, L. Gallimardet, „*On ne peut nier...*”

nią, całkowicie odrzucając *africanité*. Z żalem stwierdzał, że tradycyjna sztuka Afryki, która przestała już być stymulatorem sztuki zachodniej, nie stała się nim jeszcze dla współczesnej sztuki afrykańskiej.

W jego wystąpieniu, wykraczającym poza ramy doraźnych sporów politycznych, najlepiej wybrzmiało wezwanie do odnowy życia artystycznego Afryki na podstawie twórczego wykorzystania odmiennych niż zachodnie kulturowych tradycji. Césaire podkreślał, że w swojej istocie sztuka afrykańska zasadniczo różni się od europejskiej, ponieważ jest nie tyle „sposobem wykonania”, ile „sposobem bycia”:

„Tym, co liczy się w sztuce afrykańskiej jest nie sama sztuka, ale w pierwszym rzędzie człowiek. W Afryce sztuka nie była nigdy umiejętnością techniczną, ponieważ nie była nigdy kopią rzeczywistości, kopią obiektu ani kopią tego, co zwykło się nazywać rzeczywistością. To stwierdzenie jest prawdą w odniesieniu do najlepszej nowoczesnej sztuki europejskiej, ale było zawsze prawdziwe w odniesieniu do sztuki afrykańskiej. W Afryce chodzi o to, żeby twórca przekomponował naturę zgodnie z jej rytmem, głęboko odczuty i przeżyty, aby narzucił jej wartość i znaczenie, pozwalające kochać przedmiot, ożywić go, uczynić symbolem i metajęzykiem”⁶.

Jej przyszłość wiązał jednoznacznie z losami całego kontynentu. Ostrzegał, że jeśli odcinając się od swoich korzeni artysta stanie się „podróżnikiem bez bagażu”, jeśli odrzuci tradycję – własną przeszłość, legendy, kulturę – aby „beztrosko” wejść w erę kultury masowej lub jeśli nie będzie miał już nic istotnego do przekazania światu, to pomimo wszystkich festiwali, nagród i oficjalnych zachęt twórczość zaniknie. Jeśli zaś „Afrykanin utrwali i zachowa swoją wital-

⁶ „dans l'art africain c'est qui compte c'est n'est pas l'art, c'est d'abord l'artiste, donc l'homme. En Afrique, l'art n'a jamais été un savoir faire technique, car il n'a jamais été copie du réel, copie de l'objet ou copie de ce qu'il est convenue d'appeler le réel. Cela est vrai pour le meilleur de l'art européen moderne, mais cela a toujours été vrai pour l'art africain. Dans le cas africain, il s'agit pour l'homme de recomposer la nature selon un rythme profondément senti et vécu, pour lui imposer une valeur et une signification pour aimer l'objet, le vivifier et en faire symbole et un métalangage”. Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar, le 6 avril 1966, « Grandhiva » 2009, no 10, <https://grandhiva.org/1604> (dostęp: 5.04.2016).

ność, pewność siebie, wspaniałomyślność, humor, śmiech, taniec, jeśli ‘okopie się’ na swojej ziemi, nie żeby obrażać się na świat, ale przeciwnie, żeby przyjmować innych, to sztuka afrykańska będzie trwała”⁷.

Wystawa *L'art nègre. Sources, évolution, expansion*, ilustrująca budzące się ambicje artystyczne Afryki – wsparte nowym „odczytaniem” jej kulturowych tradycji – stanowiąca wraz z konferencją główny punkt programu dakarskiego festiwalu, przygotowana została niezwykle starannie. Głównym jej kuratorem był George Henri Rivière, teoretyk nowej muzeologii i twórca paryskiego Musée d'art et traditions populaires. Kwerendę w muzeach na trzech kontynentach przeprowadzili i wystawę opracowali Szwajcar Jean Gabus, dyrektor Instytutu etnologii w Neuchâtel, i Kameruńczyk pastor Engelbert Mveng, przy współpracy Senegalczyka Salifa Diopa. Pokazano niemal sześćset obiektów, w większej części prawdziwych arcydzieł, pochodzących z kolekcji europejskich i amerykańskich zarówno muzealnych, jak i prywatnych, a także afrykańskich – w tym dzieła reprezentujące „żywe” dziedzictwo kulturowe. W porównaniu z ekspozycją „klasycznej” sztuki „Czarnego Lądu” prezentacja poświęcona współczesnej twórczości afrykańskiej *Exposition d'art contemporain: Tendances et Confrontations* (Wystawa sztuki współczesnej: tendencje i konfrontacje), której kuratorem był Iba Ndiaye, wydawała się stosunkowo skromna i pozbawiona medialnego wsparcia. Akcent wyraźnie położony został na rewindykację tradycji, traktowanej jako podstawa przyszłego rozwoju, i jej potwierdzenie nie tylko na forum afrykańskim, ale także światowym – wystawę *L'art nègre* pokazano następnie w *Grand Palais* w Paryżu.

Festival Mondial des Art Nègres był pierwszą wielką międzynarodową manifestacją artystyczną zorganizowaną w Afryce. Wzięło w nim udział ponad dwa tysiące artystów, także z diaspory afrykańskiej, liczne delegacje oficjalne i rządowe. Honorowym gościem była Nigeria – „Grecja Afryki”, jak mówił Senghor. Najślabiej reprezentowane były kraje Afryki Północnej, zaangażowane w ruch

⁷ „[Si] l'homme africain conserve et préserve sa vitalité, son assurance, sa générosité, son humour, son rire, sa danse, s'il se campe sur sa terre non pour boudier mais au contraire pour accueillir du monde, alors l'art africain continuera”. *Ibidem*.

panafrykański i kontestujące „gaullistowski neokolonializm” Francji i naciski Stanów Zjednoczonych⁸. Z tego powodu „opozycyjny” wobec dakarskiego *Festival Panafricain* (*Panaf – Festiwal panafrykański*), objęty patronatem Organizacji Jedności Afrykańskiej, odbył się właśnie w Algierze w roku 1969 – jego druga, rocznicowa edycja nastąpiła w roku 2009. W wymiarze intelektualnym festiwal algierski reprezentował środowiska afrykańskich uczniów Frantza Fanona (autora m.in. *Peau noir, masques blancs*, 1952) uważających ideę *négritude* za zbyt pasywną, ograniczającą dynamikę rozwoju wyzwających się z kolonializmu społeczeństw Afryki. *Second World Black and African Festival of Art and Culture* (*Festac’77, Drugi Światowy Festiwal Sztuki Czarnej i Afrykańskiej*) odbył się w Lagos, w Nigerii, w roku 1977 – jego symbolem była królewska maska z Beninu, „ikona” sztuki afrykańskiej.

Kontynuacją polityki „obecności” Afryki na artystycznej mapie świata w dobie postkolonialnej jest od roku 1992 Dak’Art – *Biennale de l’Art Africain Contemporain* w Dakarze (biennale sztuki współczesnej – pierwsze zorganizowane w roku 1990 poświęcone było wyłącznie literaturze). Jego misją było „zilustrować [...] uniwersalizm sztuki negro-afrykańskiej w przekraczającej granice przestrzeni intelektualnej i świątecznej atmosferze” oraz zerwać z „dawnym frontem rewindykacji i niepodległości” pierwszych festiwali w Dakarze i Algierze, by stawić czoła wyzwaniom mondializacji⁹. Kolejne wydania biennale – w 1998 r. międzynarodowemu komitetowi organizacyjnemu przewodniczył Achille Benito Oliva – pokazały jednak, że praktykę zdominowała, być może nie do końca świadoma, chęć ustalenia kryteriów „afrykańskości”, przynależności do jednej wspólnoty kontynentalnej, z określeniem jej cech specyficznych, oraz walka z zachodnią hegemonią w dziedzinie kultury. Znaczna rozpiętość poziomu artystycznego prezentowanych dzieł, brak spójnej polityki i dostosowanej od potrzeb formuły wystawienniczej, a także problemy finansowe

⁸ Wymowie i propagandowemu wykorzystaniu dakarskiego Festiwalu także przez Związek Radziecki i blok socjalistyczny poświęcona jest wystawa w Musée du Quai Branly w Paryżu, *Chronique d’un festival panafricain...*

⁹ *Beau-Arts*, « Dak’Art 92 » s. 5, cyt. za: J. Busca, *L’art contemporain Africain. Du colonialisme au postcolonialisme*, Paris 2000, s. 96.

i logistyczne, spowodowały, że Dak’Art pozostał w fazie „ustalania” pozycji na międzynarodowym rynku sztuki daleko w tyle za największymi tego typu imprezami na świecie.

Kuratorem tegorocznego wydania Dak’Art jest Simon Njami, który zobowiązał się „przywrócić do życia tę starą damę, dodać jej dynamizmu i uczynić pociągającą”, całkowicie modyfikując zasady działania ustalone na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku¹⁰. Wybór kuratora nie był bynajmniej przypadkowy. Njami, jak mało kto, nadaje się do roli „ożywiciela” dakarskich spotkań artystycznych. Pisarz i krytyk sztuki (m.in. autor biografii L. S. Senghora), współzałożyciel czasopisma „Revue Noire”, dyrektor artystyczny *Afrykańskiego Biennale Fotografii w Bamako* (2001–2007), kurator pawilonu afrykańskiego na 52. *Biennale w Wenecji* (w roku 2007), współtwórca pierwszej edycji targów sztuki współczesnej w Johannesburgu (w 2008 r.), od lat specjalizuje się w organizowaniu ekspozycji nowej sztuki afrykańskiej. To właśnie on kierował zespołem przygotowującym słynną *Africa Remix*, pokazywaną kolejno w Museum Kunst Palast w Düsseldorfie, Hayward Gallery w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu i Mori Art Museum w Tokio w latach 2004–2006.

Africa Remix, najważniejsza próba prezentacji kultury wizualnej Afryki w całej jej złożoności, była niejako rozszerzeniem ustaleń innej głośniejszej – i mocno kontestowanej – wystawy *Magiciens de la terre* (*Czarodzieje ziemi*), pierwszej tego typu manifestacji prowadzącej, jak zauważali krytycy, „od sztuki światowej do sztuki globalnej”¹¹, a zorganizowanej w roku 1989 – na dwusetną rocznicę rewolucji francuskiej – przez paryskie Centre Pompidou¹². Artystów

¹⁰ Simon Njami à la rescousse de la Biennale de Dakar, «Le Monde», 04.12.2015, http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/12/04/simon-njami-a-la-rescousse-de-la-biennale-de-dakar_4824854_3212.html (dostęp: 5.04.2016).

¹¹ Zob. tytuł artykułu rocznicowego w „Le Monde” z 29.03.2014: *Avec le magiciens de la terre on est passé de l’art mondial à l’art global*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/29/avec-les-magiciens-de-la-terre-on-est-passe-d-un-art-mondial-a-un-art-global_4391689_3246.html (dostęp: 5.04.2016).

¹² *Magiciens de la terre*, katalog wystawy, MNAM, Paris 1989. Część prezentacji odbywała się w *Grande Halle de la Villette* w Paryżu.

z Afryki pokazano tu równocześnie z twórcami pochodzącymi z innych części świata, znanych – obok tych nierozpoznanych jeszcze nawet we własnych krajach. Wystawa, poprzedzona szeroko zakrojonymi poszukiwaniami w terenie, którymi kierował jej kurator Jean-Hubert Martin, rozszerzyła znacznie obszar refleksji nad nową sztuką afrykańską. Jednak zastosowanie jako kryterium selekcji paradygmatu artysty-samouka – samotnika, wizjonera i „szamana” – a pominięcie własnych, utrwalonych już tradycji akademickich zamknęło ekspozycję w zdecydowanie zbyt ciasnych ramach „prymitywizmu”. Narzucenie ograniczeń spowodowało protest afrykańskich środowisk twórczych, z krytykami i kuratorami włącznie, i reakcje w postaci nadmiernego akcentowania wagi miejscowych Akademii Sztuk Pięknych, a przede wszystkim odrzucenia neoprymytywizmu i neoegzotyizmu *Magiciens de la terre*, a w niektórych przypadkach wręcz artystów, którzy wzięli udział w paryskiej wystawie. Następne lata, z kolejnymi manifestacjami, takimi jak *Art from South Africa* w roku 1990 w Oxford Museum of Modern Art, *Africa explores* w roku 1991 w Museum of African Art w Nowym Jorku, *An Inside Story. African Art of our Time*, Setagawa Art Museum w Tokio w 1995 r., *Africa 95* seria ekspozycji w Wielkiej Brytanii, weneckie Biennale czy prezentacje dzieł z *Contemporary African art Collection* Jeana Pigozziego (powstałej w roku 1989 największej prywatnej kolekcji nowej sztuki afrykańskiej), rozszerzając, także geograficznie, spectrum analizowanych zjawisk wykazały sztuczność tego typu podziałów i dyskusji. Rodzajem podsumowania, czy też nowej syntezy, stała się właśnie *Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent (Africa Remix. Współczesna sztuka kontynentu)*. Twórcom znanym już z poprzednich prezentacji towarzyszyli tu przedstawiciele najmłodszego pokolenia, obok instalacji pojawiło się malarstwo i jako nowa siła – fotografia¹³.

Bohaterowie *Africa Remix* to artyści „postegzotyczni” – tak kondycję swojego pokolenia zdefiniował Fernando Alvim¹⁴. Reprezentują ostatnią fazę pro-

¹³ *Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent*, katalog wystawy, MNAM, Paryż 2005.

¹⁴ F. Alvim, *We are all post exotics*, 2004; reprodukcja *ibidem*, s. 119.

cesu samookreślenia, rozpoczętego wraz z końcem epoki kolonialnej, którego pierwszym etapem była postulowana przez organizatorów i uczestników festiwalu w Dakarze afirmacja „afrykańskości”, drugim zaś – gwałtowne odrzucenie balastu pochodzenia, deklaracja niezawisłości w stosunku do wszelkich granic i kultur implikujących w jakikolwiek sposób wolność wypowiedzi. Świadomie odwołując się zarówno do tradycji, jak i do strategii artystycznych współczesności należą do trzeciego etapu tego procesu: fazy „uspokojenia i dojrzałości”. Nie muszą już niczego udowadniać, ich nazwiska są powszechnie znane, a dzieła trafiły do najważniejszych światowych kolekcji sztuki nowoczesnej.

El Anatsui jest niewątpliwie najlepiej rozpoznawanym na scenie międzynarodowej współczesnym rzeźbiarzem afrykańskim: jego instalacja *Sasa* przez kilka lat (do zmiany ekspozycji w ubiegłym roku) witała widzów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w paryskim Centre Pompidou, *Fresh and Fading Memories* w 2007 r. zdobyła fasadę Palazzo Fortuny z okazji 52. *Biennale w Wenecji*, *Ozon Layer and Yam Mounds* zawisła w 2010 r. na frontonie Alte Nationalgalerie w Berlinie, *TSATSIA* – w 2013 r., na gmachu Royal Academy of Arts w Londynie... Sam autor w roku 2014 mianowany został honorowym członkiem Royal Academy of Arts w Londynie, w roku zaś 2015 nagrodzony za całokształt twórczości „Złotym lwem” na 56. *Biennale w Wenecji*.

Ten „modernista-wizjoner” urodził się (w roku 1944) i wykształcił w Ghanie, ale od roku 1975 związany jest ze środowiskiem nigeryjskim. Mieszka i pracuje w Nsukka, mieście położonym na południowym-wschodzie kraju, siedzibie University of Nigeria (pierwszego nigeryjskiego uniwersytetu), na którym pełnił funkcję dziekana Wydziału Rzeźby. Idee „naturalnej syntezy”, formułowane w grupie artystów zgromadzonych wokół Uche Okeke, nałożyły się u niego na reminiscencje tradycji sztuki i rzemiosła ludu Aszantów: tkactwa, snycerstwa, malarstwa ściennego, ceramiki... Materiałem pierwszych jego dzieł była glina łączona z fragmentami stłuczonego szkła – metafora rekonstrukcji Afryki po okresie kolonizacji. W latach osiemdziesiątych sięgnął po nowatorsko użyte techniki snycerskie. Wypalane i polichromowane drewniane reliefy, twórczo przetwarzające paradygmat rzeźby afrykańskiej, zapewniły mu zaproszenie na 44. *Biennale w Wenecji* w roku 1990 – był tam jednym



II. 2. El Anatsui, *Dusasa I*, instalacja, 2007



II. 3. El Anatsui, *Man's Cloth*, instalacja, 2003

z pięciu artystów reprezentujących „Czarny Ląd”. Choć już rzeźby i konstrukcje zbudowane z drewna wzbudzały zainteresowanie krytyki i publiczności, to największe międzynarodowe sukcesy El Anatsui wiążą się z wielkomiarowymi i wielobarwnymi instalacjami, wykonanymi ze spłaszczonych puszek, fragmentów blachy, kapsli od butelek i innych odpadków: reinterpretacjami *Combine Paintings* Roberta Rauschenberga czy – jak chcą inni krytycy – konceptualizmu spod znaku Sola LeWitta. Swoją genezę nawiązują do *kente*, szat zdobionych symbolicznymi motywami, noszonych przez przywódców plemiennych w Ghanie. Metalowe „odpadki” połączone miedzianą nicią, po zawieszeniu na ścianie tworzą rodzaj miękko układających się i mieniących w świetle tapiserii. Swoiste „odzyskiwanie” materiału jest dla artysty formą przetłumaczenia tradycji tkaniny afrykańskiej na współczesny język wyrazu artystycznego.

Romuald Hazoumé, malarz i rzeźbiarz urodzony (w 1962 r.) w Beninie, pochodzący z plemienia Yoruba, wychował się w rodzinie katolickiej przywiązanej jednak do kultu przodków. Do niego właśnie odwoływały się jego wczesne obrazy, tworzone za pomocą naturalnych pigmentów „transkrypcje” piktogramów geomancji *fâ* – systemu wróżbiarskiego religii voodoo. Ich pełne „odczytanie” wymagało wtajemniczenia, ale oddziaływały także bezpośrednio, swoją formą: uniwersalnym językiem abstrakcyjnych znaków plastycznych. W połowie lat osiemdziesiątych Hazoumé, nazywając sam siebie „*Artiste-Bidon*”, jakby dla podkreślenia dwuznacznej pozycji malarza-samouka na zinstytucjonalizowanej scenie artystycznej, zaczął tworzyć dzieła z pustych kanistrów¹⁵. Po minimalnej interwencji *bidons* (plastikowe pojemniki), uzupełnione innymi elementami „z odzysku”, zamieniały się w maski, ironiczną odpowiedź na oczekiwania współczesnych koneserów „egzotycznej” sztuki.

„Tradycyjne maski afrykańskie nie istnieją już praktycznie w Afryce. Znajdują się w wielkich muzeach, a popyt na nie jest bardzo duży, bo można je sprzedawać bardzo drogo. Na to zapotrzebowanie odpowiadam: chcecie masek – oto

¹⁵ *Bidon* (fr.) to kanister, butelka, manierka, brzuch, ale także (w sensie przenośnym): oszustwo, bluff, porażka.

one! Odsyłam ludziom z Zachodu to co do nich należy, to znaczy odpadki wyprodukowane przez społeczeństwo konsumpcyjne”¹⁶.

W przeciwieństwie do tradycyjnych, maski które tworzy Hazoumé są doskonałą ilustracją osobowości swoich „nosicieli”, ich odbitymi w krzywym zwierciadle portretami – lub autoportretami (il. 4, 5, 6).



Il. 4. Romuald Hazoumé, *Citoyenne*, obiekt, 1997

¹⁶ „On ne peut nier Les masques traditionnelles africaines n’existent presque plus en Afrique. Ils se trouvent dans les grands musées et, actuellement, il ya une grande demande parce qu’on peut le vendre très cher. A cette demande je répons : vous voulez des masques, et voilà. Je renvoie aux Occidentaux ce qu’il leur appartienne, c’est-à-dire les rebouts de la société de consommation”. R. Hazoumé, 1999 r. Cyt. za: Ch. Domino, A. Magnin, *L’art africain contemporain*, Paris 2005, s. 106.



II. 5. Romuald Hazoumé, *Dogon*, obiekt, 1996



II. 6. Romuald Hazoumé, *Autoportret*, obiekt, 1995



Il. 7. Romuald Hazoumé, *Dream*, instalacja, 2007

Wrażliwy na problemy współczesności artysta tworzy także bardziej rozbudowane instalacje, jak przygotowana na Documenta XII w Kassel w roku 2007 łódź *Marzenie* czy *Bouche du Roi/The Mouth of the King*, zaprezentowana po raz pierwszy w Cotonou w roku 1999, a następnie m.in. w Houston, Paryżu i Londynie w latach 2006–2007. Za pomocą obiektów, ale także recytacji, muzyki, zapachów, ruchomego obrazu, opisują one historię i współczesne formy niewolnictwa. Hazoumé tworzy dzieła sztuki z produkowanych masowo, ogólnie dostępnych i – najczęściej – pozbawionych wartości materiałów. Nie są one jednak wybrane całkiem przypadkowo; kanistry to także świadectwo socjologiczne, w Beninie kwitnie bowiem nielegalny handel benzyną. Tego typu praktyka artystyczna nie jest więc jedynie prostą aktualizacją tradycji, refleksja twórcy dotyczy tu z jednej strony siły oddziaływania i atrakcyjności przedmiotów kultury afrykańskiej, z drugiej zaś – wartości dzieła: obiektu sztuki współczesnej.

„Pozostając samym sobą, nie małpując innych, nie udając artysty zachodniego, jestem artystą świata, dnia dzisiejszego – mówi Hazoumé. Mam swoją kulturę, pochodzę z konkretnego miejsca. Nowoczesność istnieje w mojej pracy, przynoszę ją światu, ale trzeba mnie zaakceptować takim jaki jestem [...]. Nie przeszkadza mi, że jestem traktowany jako artysta afrykański”¹⁷.

El Anatsui, Romuald Hazoumé, Chéri Samba, Fernando Alvim... są pełnoprawnymi uczestnikami międzynarodowego życia artystycznego, niezależnie od tego, czy pozostali „u siebie” w Afryce, czy podróżują po świecie. Jako współtwórcy współczesnej kultury wizualnej wnoszą do niej żywiołowość i wyczucie formy, zmysł i odwagę obserwacji, niemal wyparty ze świadomości Zachodu metafizyczny niepokój: opartą na własnej tradycji kulturową tożsamość. „Wiedzą skąd pochodzą” – jak stwierdza z prostotą Romuald Hazoumé¹⁸.

Bibliografia

Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne, Paris 2005.

Avec le magiciens de la terre on est passé de l'art mondial à l'art global, « Le Monde », 29.03.2014, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/29/avec-les-magiciens-de-la-terre-on-est-passe-d-un-art-mondial-a-un-art-global_4391689_3246.html (dostęp: 5.04.2016).

Busca Joëlle, *L'art contemporain Africain. Du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, Paris 2000.

Césaire Aimé, *Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar, le 6 avril 1966*, « Grandhiva » 2009, n° 10, <https://grandhiva.org/1604> (dostęp: 5.04.2016).

¹⁷ „On ne peut nier En restant moi-même, en ne singeant pas les autres, en ne jouant pas à l'artiste occidental, je suis un artiste du monde, d'aujourd'hui. J'ai une culture, je viens de quelque part. La modernité existe dans mon travail, je l'apporte au monde, mais il faut m'accepter comme je suis [...]. Je ne suis pas du tout gêné que l'on me traite d'artiste africain”. R. Hazoumé, cyt. za: *La bouche du roi*, Romuald Hazoumé, materiały prasowe Musée du Quai Branly, 2006, s. 6.

¹⁸ *Je sais d'où je viens*, wystawa monograficzna R. Hazoumé, Palais Homnè, Porto-Novo (Benin) 1994.

Contemporary African Art Collection. The Pigozzi Collection, <http://caacart.com/>.

Domino Christophe, Magnin André, *L'art africain contemporain*, Editions Scala, Paris 2005.

Ficket Eloi, Gallimardet Lorraine, „On ne peut nier longtemps l'art nègre”. *Enjeu du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966*, « Grandhiva » 2009, n° 10, <https://grandhiva.org/1560> (dostęp: 5.04.2016).

Kouoh Koyo [ed.], *Condition Report. Symposium on Building Art Institutions in Africa / Symposium sur la création d'institutions d'art en Afrique*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

La bouche du roi, Romuald Hazoumé, materiały prasowe Musée du Quai Branly, Paris 2006.

Magiciens de la terre, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne, Paris 1989.

Partage d'exotismes, Biennale sztuki nowoczesnej, Lyon 2000.

Senghor Léopold Sédar, *Eléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine*, « Présence africaine » 1959 [numer specjalny], *Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs*, Rome 26 mars – 1^{er} avril 1959, s. 249–279.

Simon Njami à la rescousse de la Biennale de Dakar, « Le Monde », 04.12.2015, http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/12/04/simon-njami-a-la-rescousse-de-la-biennale-de-dakar_4824854_3212.html (dostęp: 5.04.2016).

Summary

“I know where I come from”. Contemporary African Art – tradition and identity

In the 60's, at the end of the colonial era, artists of Africa embarked on a path of self-identification. In 1966, Léopold Sédar Senghor organized *Premier Festival Mondial des Art Nègres – The First World Festival of Black Arts* in Dakar

to initiate the dialog on that topic. The first event of such scale in Africa brought artists, intellectuals and politicians from the continent and diaspora. The participants, Aimé Césaire among them, called for a return to traditions and for the reaffirmation of the *négritude* as a condition for further development of the African Arts. The event was accompanied by a grand exposition *L'art nègre. Sources, évolution, expansion*, staged by an international team directed by George Henri Rivière.

The continuation of the presence of the African Art on the international art scene in the postcolonial times is the Dak'Art – *Biennale de l'Art Africain Contemporain*. This year's Biennnale is curated by Simon Njami who in 2005 presented the most important and comprehensive exhibition of the African Art to-date *Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent* at the Centre Pompidou in Paris. The presenting artists, like El Anatsui or Romuald Hazoumé, are members of the international art world. Their works are added to the most significant modern collections and their output, based on their own traditions and contemporary artistic expressions, are part of the greater visual culture of modern times.