

Małgorzata Baka-Theis

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**Postkolonialne hybrydy.
Współcześni artyści nigeryjscy
wobec problemu tożsamości i historii**

Na przełomie roku 2013 i 2014 w Gdańskiej Galerii Miejskiej, a później także w Muzeum Nowoczesności we Wrocławiu prezentowane były prace brytyjskiego artysty nigeryjskiego pochodzenia, mieszkającego od końca lat osiemdziesiątych w Londynie – Yinka Shonibare MBE¹, zaliczanego do grona Young British Artists². Określa on siebie jako „postkolonialną hybrydę”, na której osobowość wpływ miały dwie odrębne kultury: nigeryjska, gdzie dorastał i brytyjska, gdzie kształcił się, a obecnie tworzy i mieszka³. Znakiem rozpoznawczym Shonibare’go są wielobarwne, drukowane, bawełniane tkaniny z nadrukiem imitującym indonezyjskie batik (tzw. *wax print lub dutch print*), które nabywa w manufakturze w Brixton na południu Londynu⁴.

1 Wystawy: *Yinka Shonibare. Wybrane prace*, Gdańska Galeria Miejska, 29.11 – 29.12.2013; *Yinka Shonibare – prace wybrane*, Muzeum Współczesne, Wrocław; kurator: Patrycja Ryłko (17.01 – 17.03.2014); por. *Yinka Shonibare MBE. Wybrane prace i eseje o postkolonializmie w Polsce*, red. P. Ryłko, tłum. Ł. Mojsak, Gdańska Galeria Miejska, Muzeum Współczesne, Wrocław, Gdańsk–Wrocław 2013 [katalog wystawy]. Yinka Shonibare urodził się w 1962 r. w Londynie w rodzinie nigeryjskiej. Dzieciństwo spędził w Lagos. W 1979 r. powrócił do Wielkiej Brytanii, gdzie ukończył Byam Shaw School of Art (1984–1989), a następnie Goldsmith College na Univesity of London (1991). W 2004 r. został odznaczony Orderem Imperium Brytyjskiego (MBE); przyjęciu tytułu towarzyszyła pewna ironia ze strony artysty, w którego dziełach widoczna jest krytyka postkolonialna. W 2010 r. został także doktorem *honoris causa* Royal College of Art w Londynie. Strona internetowa artysty: <http://www.yinkashonibaremb.com/biography/> [data dostępu: 13.04.2015].

2 Young British Artists – grupa brytyjskich artystów współczesnych związana z Goldsmith College of Arts w Londynie, zawiązana w 1988 r., zainicjowana przez Damiena Hirsta; zob. N. Rosenthal, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, London 2009; M. Micuła, *Pop, punk i postrzebiarskie realizacje Young British Artists*, „Quart” 2014, No 3 (33), s. 78–92.

3 Zob. J. Stellabrass, *High art lite. British art in the 1990s*, London–New York 1999, s. 112.

4 Zob. *Ibidem*, s. 37–38; O. Oguibe, *The Cultural Game*, Minneapolis–London 2004, s. 39–40.

Problem historii kolonialnej, którą Shonibare traktuje jako nieprzerwanie trwającą do czasów współczesnych⁵, stanowi jeden z głównych obszarów jego artystycznych zainteresowań, obok tematu rasy, tożsamości i kulturowej autentyczności⁶. W rzeźbiarskiej instalacji z roku 2003 zatytułowanej *The Scramble for Africa*⁷, przedstawił grupę czternastu bezgłowych postaci siedzących przy drewnianym stole na krzesłach, ukazanych w niezwykle teatralnych pozach. Na blacie wyryta została mapa przedkolonialnej Afryki – jeszcze bez naniesionych granic, a jedynie z zaznaczonymi spenetrowanymi już obszarami wybrzeża. Wśród bohaterów instalacji, będącej artystyczną interpretacją konferencji berlińskiej z przełomu 1884 i 1885 r., na której dokonano podziału Afryki, Shonibare u szczytu stołu umieścił postać ze wzniesionymi rękoma symbolizującą kanclerza Niemiec Otto von Bismarcka, a także innych uczestników spotkania⁸. Barokizujące stroje uszyte zostały z wielobarwnych *wax print*, manekiny zaś w nie odziane wykonano z żywicy epoksydowej o brązowym, ale niejednoznacznym do odczytania kolorycie „skóry”, za pośrednictwem którego artysta kwestionuje problem podziału rasowego⁹.

The Scramble for Africa, jak mówił w jednym z wywiadów, „[...] opowiada o ludziach uczestniczących w konferencji poświęconej kontynentowi, który nie należał do nich i podejmowaniu decyzji o jego podziale bez jakichkolwiek konsultacji z tymi, których najbardziej one dotyczyły – Afrykańczykami [...]”¹⁰.

⁵ Y. Shonibare, *Setting the Stage: Yinka Shonibare in Conversation with Anthony Downey*, [w:] R. Kent, R. Hobbs, A. Downey (eds.), *Yinka Shonibare MBE*, Munich–London–New York 2008, s. 43.

⁶ O. Oguibe, *Finding a place: Nigerian artists in the Contemporary Art World*, „Art Journal” 1999, Vol. 58, No 2, s. 37.

⁷ Praca ta znajduje się w kolekcji The Pinnell Collection w Dallas w Stanach Zjednoczonych.

⁸ Konferencja berlińska zwołana została na przełomie roku 1884 i 1885 z inicjatywy króla Belgii Leopolda II. Podziału dokonano między siedem państw europejskich: Wielką Brytanię, Francję, Niemcy, Belgię, Portugalię, Hiszpanię i Włochy. Zob. P. Curtin, *Europejski podbój*, [w:] P. Curtin et al., *Historia Afryki*, Gdańsk 2003, s. 533.

⁹ Y. Shonibare, *Setting the Stage...*

¹⁰ *Yinka Shonibare MBE, biography*; http://ww2.smb.museum/smb/wkt/wkt_artist.php?artist_id=6&type=b [data dostępu: 26.03.2015].



Il. 1. Yinka Shonibare, *The Scramble for Africa*, 2003 (fot. M. Baka-Theis, 2010)

W groteskowym teatrum, niczym w kadrze filmu, Shonibare utrwalił moment podporządkowania Afryki imperialnym ambicjom Europy, co w konsekwencji doprowadziło do jej stopniowej degradacji gospodarczej, politycznej i kulturowej. Ważne narzędzie, pozwalające przydać dziełu siły wyrazu stanowi teatralność, która dla artysty „[...] jest sposobem ustawienia na scenie, ale też fikcją – hiperrzeczywistością, teatralnym przyrządem, który pozwala na reimaginację wydarzeń z historii [...]”¹¹. Przedstawiając postaci bez głów Shonibare nawiązał do wydarzeń rewolucji francuskiej i krwawych represji wobec arystokracji i szlachty, co ma symbolizować walkę z klasą polityczną, nie liczącą się z niższymi warstwami społecznymi¹². Jednocześnie artysta ujawnił stereotypowy sposób odbioru postaci,

¹¹ Y. Shonibare, *Setting the Stage...*, s. 46.

¹² *Without Their Heads ... Definitely! MAGAZINE ARTICLE by Yinka Shonibare*, „New African” 2009, No 482, <https://www.questia.com/magazine/1G1-196395986/without-their-heads-definitely> [data dostępu: 22.03.2015]; Y. Shonibare, *Setting the Stage...*, s. 43.

które z uwagi na „afrykański” strój, mogą być odczytane zupełnie inaczej, niż sugeruje temat. Stosując *dutch wax*, podważa idee autentyczności kulturowej, wykorzystując ich „moc mistyfikacji” i „fikcyjną autentyczność”¹³. Już w wieku XVII były one masowo importowane ze skolonizowanej przez Holendrów Indonezji, a następnie wytwarzane w holenderskich fabrykach tekstylnych (a także w Manchesterze), skąd trafiały dalej, na rynki krajów Afryki Zachodniej, nie znajdując zbytu w Indonezji i Europie, głównie z uwagi na swą gorszą jakość¹⁴. Obecnie są masowo produkowane w Chinach i Indiach. Shonibare dostrzegł w nich ironię „kolonialnego tworu”, który stał się symbolem odrodzenia afrykańskiego kontynentu, wyzwalającego się spod kolonialnego jarzma czy afrykańskich diaspor żyjących w krajach Zachodu, świadczącym o afrykańskiej tożsamości, autentyczności kulturowej i przynależności¹⁵. Materiał, który w latach siedemdziesiątych XX wieku był także wykorzystywany przez ruch Black Power działający w Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii, dla artysty stał się narzędziem krytyki historii kolonialnej i wytworem globalizacji¹⁶.

¹³ O. Oguiibe, *Finding a place...*, s. 39.

¹⁴ J. Hemmings, *Hybrid sources: Descriptions of Garments in postcolonial textile Art*, [w:] A. Farren et al. (eds.), *The Space Between Textiles Art Design Fashion. The Space Between*, Perth 2004, s. 1; eadem, *Postcolonial Textiles – Negotiating Dialogue*, [w:] J. Gohrisch, E. Grünkemeier (eds.), *Cross/Cultures: Postcolonial Studies Across the Disciplines*, Amsterdam–New York 2013, s. 24, 32–35.

¹⁵ O. Oguiibe, *Finding a place...*, s. 38–39.

¹⁶ Małgorzata Szupejko, afrykanistka i socjolożka, w książce o tożsamości afrykańskiej w literaturze współczesnej w pojęciu tożsamości (etnicznej, narodowej, kulturowej) dostrzega zasób „[...] wiedzy odnoszącej się do własnej grupy etnicznej: wiedzy o jej historii, roli społecznej, powołaniu, a nawet misji [...]”, z którą jest związany „[...] element pewnej samooceny, który może mieć pozytywne lub negatywne zabarwienie – wskazując na afirmację własnych, a odrzucenie obcych wzorów i norm kulturowych, lub też proces skierowany we wręcz przeciwnym kierunku, tzn. polegający na uznaniu własnych wartości za archaiczne, a przejście obcych [...]”. Pojęcie „afrykańskości”, wiąże się natomiast ze świadomą deklaracją „[...] szczególnie jeśli rozważy się fakt, że wymienione wyróżniki afrykańskiej tożsamości, a szczególnie każdy z nich wzięty z osobna, nie wydają się mieć decydującej roli w tym względzie [...]”. M. Szupejko, *Afrykańska tożsamość u progu XXI wieku. Anglojęzyczna literatura Czarnej Afryki i jej twórcy*, Warszawa 2007, s. 19.

W swojej praktyce artystycznej, obejmującej również fotografię i wideoart, Shonibare przywołuje czasy potęgi Imperium Brytyjskiego i polityki kolonialnej (*Nelson's Ship in a Bottle*, 2010), obyczajowości (*Gallantry and Criminal Conversation*, 2002; *Diary of Victorian Dandy*, 1998), porusza problem niewolnictwa (seria statków m.in. *The Wanderer*, 2006, *La Méduse*, 2008) oraz dzieje współczesne (*Revolution Kid*, 2012¹⁷), w ironiczny sposób prezentując na nowo fragmenty (post)kolonialnej historii. Sięga do dziedzictwa europejskiej kultury i sztuki dokonując „transformacji” wybitnych dzieł, do których wprowadza elementy nieostosowne¹⁸ lub pozornie niepotrzebne, a postaci odziewa w stroje z wielobarwnych tkanin, nadając im „afrykański” charakter (*The Swimming [After Fragonard]*, 2001; seria *The Sleep of Reason Produces Monsters*, 2008; *Alien Man on Flying Machine*, 2011); podważa status ważnych postaci historii, sytuując je w nowych, pełnych dwuznaczności rolach (seria *Fake Death Picture*, 2011). Są to stałe elementy jego prac¹⁹. W swoich rzeźbiarskich konstrukcjach artykułuje złożony obraz kolonizacji, ujawniając jednocześnie historię przemocy, wyzysku i konfliktów na linii „kolonizator – kolonizowany” (swój – obcy/inny)²⁰. Podkreśla napięcia między historią a autentycznością kulturową, którą na każdym kroku stara się zakwestionować za pośrednictwem hybrydycznego medium, jakie uczynił z tkaniny *dutch print*. Jego prace stanowią krytyczne spojrzenie na kolonialną historię wielkich imperiów, przedstawioną przez pryzmat postkolonialnej tożsamości artysty, który do swoich dzieł wnosi powinowactwo artystyczne estetyki europejskiej połączonej z pierwiastkiem zakwestionowanej „afrykańskości”.

¹⁷ Zob. Yinka Shonibare MBE. *Wybrane prace...*

¹⁸ Np. gumowe fallusy i inne tego typu przedmioty.

¹⁹ Y. Shonibare, *Setting the Stage...*, s. 43; J. Hemmings, *An imagined Africa: stories told by contemporary textiles*, [w:] J. Hemmings (ed.), *Cultural threads. Transnational textiles today*, London–New Dehli–New York–Sydney 2015, s. 93–95.

²⁰ Zob. J. Hemmings, *Hybrid sources...*, s. 1; eadem, *Postcolonial Textile...*, s. 24, 32–34; D. Tolia-Kelly, A. Morris, *Disruptive Aesthetics? Revisiting the „Burden of Representation” in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare*, „Thrid Text” 2004, Vol. 8, s. 154.

Tożsamość hybrydyczna

W latach osiemdziesiątych w Londynie i Nowym Jorku oraz innych większych ośrodkach w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii pojawiła się nowa generacja artystów nigeryjskich. Wielu z nich urodziło się lub wychowało w Nigerii, jednak wskutek kryzysu, jaki nastąpił po okresie intensywnego wzrostu gospodarczego modernizowanego młodego państwa, a później także wojny domowej, która nasiliła się w latach 1967–1970 i dyktatury wojskowej lat osiemdziesiątych, wielu artystów, intelektualistów i pisarzy opuszczało swoje domy, poszukując lepszego życia na Zachodzie²¹. Jak pisali nigeryjscy krytycy sztuki Okwui Ewenzor i Chika Okeke Agulu, idea migracji artystów opiera się na dwóch zasadach „[...] fizycznego ruchu artystów i dzieł sztuki oraz fikcyjnego przeniesienia idei i koncepcji. Te dwa znaczenia odzwierciedlają warunki i mechanizmy zasięgu, przenoszenia i przekraczania granic [...]”²². W twórczości Yinki Shonibare, Sokari Douglas Camp czy innych artystów działających poza Nigerią, jak Victor Ekpuk (ur. 1964), Otobong Nkanga (ur. 1974), Marcia Kure (ur. 1970), Ruby Onyinyechi Amanze (ur. 1982) i Njideki Akunyili Crosby (ur. 1983), problem tożsamości łączy się z poszukiwaniem kulturowej autentyczności²³. Ewenzor i Agulu pisali, iż „[...] między kategoriami tożsamości (pochodzenie etniczne, religia, naród) leży przestrzeń kosmopolitycznej tożsamości afrykańskiej. Tożsamość ta jest globalna w swojej postawie i ponadnarodowa w przekraczaniu granic kulturowych. Dyskurs kosmopolityczny jest sformułowany ogólnie, bez uciekania się do [kwestii – przyp. M.B.T.] rasy, pochodzenia etnicznego, narodowości, religii czy języka [...]”²⁴. W tym kontekście należy zadać pytanie o to, jaki jest stosunek artystów do pochodzenia etnicznego czy miejsca, w którym się urodzili lub dorastali

21 O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art since 1980*, Bolonia 2009, s. 19–20.

22 *Ibidem*, s. 24.

23 D. Tolia-Kelly, A. Morris, *Disruptive Aesthetics?...*, s. 154. Zob. O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art...*, s. 21.

24 O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art...*, s. 25.

i czy sięganie do „afrykańskich” motywów i tematów jest drogą do poszukiwania tożsamości (osobistej, etnicznej, artystycznej itd.) czy jedynie środkiem wyrazu artystycznego?

Kluczem do odczytania twórczości nigeryjskich artystów mierzących się z problemem historii i tożsamości jest teoria postkolonialna oraz pojęcie hybrydyczności, które do dyskursu naukowego zostało wprowadzone przez badacza literatury anglojęzycznej Homiego K. Bhabha'y²⁵. Hybrydyczność, która w znaczeniu biologicznym odnosi się do mutacji wynikających z łączenia dwóch gatunków, w teorii Bhabha'y wyznacza nowy obszar znaczeń, który określony jest przez wiele elementów, a nie przez dwa jedynie punkty. Nie tworzy trzeciej przestrzeni, lecz wieloraką strukturę hybrydycznej tożsamości, która nigdy nie pozostaje skończona i stale ulega przeobrażeniom wynikającym z doświadczeń²⁶. Tożsamość hybrydowa wymaga również relacji do innych elementów i nie może istnieć w oderwaniu od nich. Funkcjonowanie między dwoma światami – Zachodem i Afryką, może mieć zatem charakter narodowy, etniczny, rasowy, społeczno-ekonomiczny, polityczny czy religijny i powoduje, że tożsamość staje się kumulatywna; ujawnia związki z miejscem urodzenia, dorastania, wykształcenia, pracy i życia. Koncepcja Bhabha'y, w przypadku współczesnych praktyk artystycznych tworzy także przestrzeń krytyczną wobec wartości i struktur społecznych, staje się narzędziem do artykulacji stereotypów i obalania ich, ujawnia wewnętrzne sprzeczności wielokulturowego społeczeństwa, jego słabości i dysfunkcje, co znakomicie widoczne jest w twórczości Shonibare'go, a także Sokari Douglas Camp²⁷.

²⁵ H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010 [*The Location of Culture*, London–New York 1994].

²⁶ H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, London–New York 1994, s. 34–38.

²⁷ Sokari Douglas Camp, ur. w roku 1958 w Buguma. Studiowała sztuki plastyczne na California College of Arts and Crafts w Oakland (1979–1980), w Central School of Art and Design (1980–1983) i w Royal College of Art (1983–1986) w Londynie. Pracowała w Smithsonian Institution w Waszyngtonie i w British Museum. Jej prace znajdują się w kolekcjach tych instytucji. P. Ainslie, *Sokari Douglas Camp*, „Nka: Journal of Contemporary African Art” 1995, No 3, s. 34–39; zob. strona internetowa artystki: <http://sokari.co.uk/> [data dostępu: 12.12.2015].

Artystka urodzona w Baguma, w regionie Kalabari leżącym w Delcie Nigru na południu Nigerii, jako nastolatka przeprowadziła się do Londynu, gdzie przez wiele lat pozostawała pod opieką swojego szwagra, antropologa Robina Hortona²⁸. W roku 1970 przebywała krótko w San Francisco, a następnie powróciła do Wielkiej Brytanii. Wiele czasu spędziła też w ojczystej Nigerii, gdzie pobierała nauki w pracowni mistrza rzeźby ludu Joruba Lamidi Fakeye²⁹. Jednak uważa się za artystkę brytyjską³⁰, choć związana jest również ze środowiskiem afrykańskiej diaspory artystycznej działającej w Londynie.

Douglas Camp tworzy naturalnej wielkości rzeźby z blachy stalowej, przedstawiające głównie postaci ludzkie. Jej wczesne prace, z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, skoncentrowane były wokół tematyki związanej z tradycjami i mitami rodzimego regionu Kalabari (*Alali Aru*, 1986). Wykonała wówczas serię rzeźb przedstawiających postaci zaczerpnięte z mitów ludu Igbo, w tradycyjnych strojach i maskach (*Alagba in Limbo*, 1996; *Otobo (Hippo) Masquerade*, 1995)³¹. W kilku pracach sięgnęła do motywu masek *gelede* nigerijskiego ludu Joruba, wykorzystywanych w trakcie rytuałów pogrzebowych i wykonywanych z drewna wyłącznie przez mężczyzn (*Naked Gelede*, 1998; *Council House Gelede*, 1995; *Mad Cow Bus Stop*, 1995). Prace powstałe po roku 2000 stanowią z kolei ilustrację życia codziennego w południowym Londynie, gdzie artystka mieszka od wielu lat, które stały się punktem wyjścia do podjęcia problemu nasilającego się w brytyjskim społeczeństwie rasizmu. Jej rzeźby ukazują postaci kobiet pchających dziecięce wózki czy niosących kosze z zakupami,

²⁸ *Ibidem*, s. 34; O. Oguibe, *Finding a place...*, s. 32.

²⁹ O. Oguibe, *Finding a place...*, s. 33.

³⁰ Korespondencja mailowa z Sokari Douglas Camp z 18.09.2015; w archiwum autorki.

³¹ Seria prac przedstawiających ludowość regionu Kalarabari prezentowana była na indywidualnej wystawie Sokari Douglas Camp zatytułowanej *Spirits in steel: the art of the Kalabari masquerade* (1988, American Museum of Natural History w Nowym Jorku). *Sculpture by Sokari Douglas Camp*, National Museum of African Art (U.S.), Smithsonian Institution, Washington 1988 [katalog wystawy]. Zob. A. D. Barnwell, *Spirits in steel: the art of the Kalabari masquerade*. *American Museum of Natural History*, New York, „African Arts” 1998, Vol. 31, No 4, s. 80–83; Ch. Mullen, *Echoes of the Kalabari: sculpture by Sokari Douglas Camp*. National Museum of African Art, Washington, D.C., „African Arts” 1989, Vol. 23, s. 86–87.



Il. 2. Sokari Douglas Camp, *Europe supported by Africa and America*, 2014 metal, (dzięki uprzejmości artystki)

odziane w afrykańskie „koronkowe” suknie i chusty (*Material Salsa*, 2012; *Walworth Ladies*, 2008; *Londoner*, 2010). Grupa rzeźbiarska zatytułowana *Asoebi*, składająca się z pięciu figur kobiecych przedstawionych w zielonych sukniach wykonanych z ażurowo ciętej blachy imitującej koronkę, z różowymi chustami udrapowanymi na głowach i przepaskami na biodrach, symbolizująca poświęcenie dla piękna, stanęła w roku 2005 przed British Museum³².

³² S. Douglas Camp, *Asoebi*, <http://sokari.co.uk/project/asoebi/> [data dostępu: 12.12.2015].

W kilku dziełach Douglas Camp podjęła krytykę współczesnego neokolonializmu ekonomicznego Nigerii i wycisku surowcowego przez zachodnie koncerny paliwowe, których działalność w Deltie Nigru doprowadziła do degradacji środowiska naturalnego, katastrofy ekologicznej, ale też znacznych nadużyć wobec społeczności lokalnych, masowo przesiedlanych z terenów wydobywania (Gunsand Oil, 1998; *Rumble in the Jungle*, 1998)³³. W rzeźbie zatytułowanej *Ken Saro Wiwa Living Memorial* z roku 2006 Douglas Camp upamiętniła postać Kenule Saro-Wiwa Beesona³⁴, pisarza, dziennikarza i aktywistę działającego na rzecz ochrony środowiska w Nigerii, który walczył o prawa ludu Ogoni, zamieszkującego tereny Delt Nigru zniszczonego przez wycieki ropy naftowej³⁵. Szacowano, że w latach 1976–1996 do rzeki wyciekło ponad 1,89 miliona baryłek wydobywanych przez koncern Shell³⁶. Ken Saro-Wiwa protestował przeciwko niszczyielskim procederom koncernów, za co w roku 1994 otrzymał nagrodę Right Livelihood³⁷. Jako niewygodny przeciwnik wojskowych rządów generała Sani Abacha został aresztowany w roku 1995, osądzony

³³ A. Appiah, *The need of roots: with sculpture and commentary by Sokari Douglas Camp*, „African arts” 2004, Vol. 37, No 1, s. 26–31; K. Nkrumah, *Neo-colonialism. The Last Stage of Imperialism*, New York 1996, s. IX–XX; S. Dhaliwal, *RELEASE ‘Living Memorial’ to Ken Saro-Wiwa seized by Nigerian Customs*, <http://platformlondon.org/2015/11/05/release-living-memorial-to-ken-saro-wiwa-seized-by-nigerian-customs/> [data dostępu: 12.11.2015].

³⁴ M. L. Bastian, *‘Buried Beneath Six Feet of Crude Oil’: State-Sponsored Death and Absent Body of Ken Saro-Wiwa*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist*, London 1999, s. 127–152; R. Nixon, *Pipe Dreams: Ken Saro-Wiwa, Environmental Justice, and Microminority Rights*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa...*, s. 109–126, e-wydanie: http://www.english.wisc.edu/rdnixon/files/pipe_dreams.pdf [data dostępu: 26.11.2015].

³⁵ Zob. A. Fidelis, *Implementation of oil related environmental policies in Nigeria: government inertia and conflict in the Niger Delta*, Newcastle 2012.

³⁶ W 2009 r. Shell wypłacił odszkodowanie w wysokości 15,5 mln dolarów. Zob. E. Pilkington, *Shell pays out \$15.5m over Saro-Wiwa killing*, „The Guardian” z dn. 9.06.2009, <http://www.theguardian.com/world/2009/jun/08/nigeria-usa> [data dostępu: 12.12.2015].

³⁷ R. Nixon, *Pipe Dreams...*, s. 7 e-wydania.

i stracony 10 listopada wraz z ośmioma innymi działaczami³⁸. Dla upamiętnienia dziesiątej rocznicy śmierci Kena Saro-Wiwa Sokari Douglas Camp wykonała pomnik w formie naturalnych rozmiarów typowego, nigeryjskiego autobusu ze spawanej stalowej blachy, opatrzonego po bokach hasłem „I accuse the oil companies of”, z ośmioma beczkami zamontowanymi na dachu³⁹. Imię Saro-Wiwa wycięte zostało w miejscu przedniej szyby. 10 listopada 2006 r. rzeźbę ustawiono przed siedzibą „The Guardian” w Londynie⁴⁰. Pomnik miał docelowo stanąć w Ogoniland w Nigerii, ale przez kilka miesięcy przetrzymywany był przez władze celne, wzbudzając liczne polityczne kontrowersje⁴¹. Ostatecznie, w wyniku działań podjętych przez Ruch Przetrwania Ludu Ogoni (The Movement for the Survival of the Ogoni People), „autobus” trafił na miejsce swojego przeznaczenia stając się nie tylko kommemoratywnym pomnikiem na cześć Saro-Wiwy, ale także symbolem walki na rzecz sprawiedliwości społecznej.

Rzeźby Douglas Camp ujawniają jej skomplikowaną hybrydyczną tożsamość i próbę zdefiniowania siebie jako artystki nigeryjsko-brytyjskiej. Olu Oguiibe pisał o niej, że „[...] nadała brytyjskiej rzeźbie drgnięcie, wnosząc element witalności, oryginalności i śmiałości [...]”⁴². Jejczesne prace stanowią syntezę między tradycjami Kalabari i nowoczesnością Londynu. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż choć jest ona kobietą to stosuje techniki, których tworzywem jest metal, tradycyjnie przypisane do świata męskiego; że jest jednocześnie przybyszem i „tubylcem”, jest „swoim” i „obcym” zarówno w miejscu zamieszkania, jak i pochodzenia⁴³. Przedstawiane przez nią postaci kobiet

³⁸ A. Olukoshi, M. A. Raufu I, S. Wole, *Ken Saro-Wiwa*, „Review of African Political Economy” 1995, Vol. 22, No 2, s. 471–480.

³⁹ Zob. *The Living Memorial*, <http://remembersarowiwa.com/background-2/> [data dostępu: 12.12.2015].

⁴⁰ Strona internetowa Sokari Douglas Camp, <http://sokari.co.uk/?pg=3> [data dostępu: 17.04.2015]; S. Rustin, *Ken Saro-Wiwa memorial art bus denied entry to Nigeria*, „The Guardian” z dn. 5.11.2015, <http://www.theguardian.com/environment/2015/nov/05/ken-saro-wiwa-memorial-art-bus-denied-entry-to-nigeria> [data dostępu: 12.12.2015].

⁴¹ S. Rustin, *Ken Saro-Wiwa memorial art...*

⁴² O. Oguiibe, *Finding a place...*, s. 33.

⁴³ A. D. Barnwell, *Spirits in steel...*, s. 81.

w ażurowych sukniach, jakie noszą Nigeryjki, zdają się być rodzajem portretów służących do autoidentyfikacji, które artystka umieszcza w świecie nowoczesności, podkreślając istniejącą między nimi korelację⁴⁴. Jej rzeźby, niczym papierowe lalki, łączą w sobie ażurową, lekką formę z twardością i ciężkością stali. Jednocześnie wyczuwalne jest w nich echo tradycji metalowych rzeźb z dawnego Królestwa Dahomeju – figur wojowników i boga Gou ludu Fon zamieszkującego dzisiejszą Republikę Beninu, które pod koniec wieku XIX trafiły do zbiorów muzeów francuskich i niemieckich⁴⁵.

Mikro-narracje

Współczesna sztuka nigeryjska, czy to powstająca na kontynencie, czy poza nim, uwikłana jest w postkolonialną historię wieloetnicznego społeczeństwa, które za jej pośrednictwem buduje nowe struktury i wartości. Jako część szerokiego repertuaru praktyk i strategii społecznych staje się ona platformą dialogu tradycji z nowoczesnością, historii kolonialnej i postkolonialnej, tożsamości i podmiotowości, tworzenia nowego systemu wartości. Stanowi hybrydyczny kolaż złożony z wielu elementów tworzących transkulturową, postetniczną całość opartą na estetycznych paradygmatach sztuki światowej. Zapisane w niej „[...] historii zmian i transformacji, utopii i realizmu, [...] migracji i globalizacji, [...] stanowią elementy mikro-narracji współczesnej produkcji kulturalnej w Afryce [...]”⁴⁶. Ale jest to też opowieść o osobistych poszukiwaniach własnych korzeni, kolażach złożonych z wyobrażeń, utrwalonych fragmentów wspomnień i cytatów z miejsca pobytu rozdartych między dwoma światami artystów.

⁴⁴ Korespondencja meilowa z Sokari Douglas Camp z 18.09.2015; w archiwum autorki.

⁴⁵ Pełnoplastyczne, metalowe figury ludu Fon – figura boga zwanego Gou oraz wojowników, autorstwa Akati Ekplékendo’a, znajdują się obecnie w kolekcji Musée du quai Branly; zob. S. P. Blier, *King Glele of Danhomè. Part One. Divination Portraits of a Lion King and Man of Iron*, „African Arts” 1990, Vol. 23, No 4, s. 49–50.

⁴⁶ O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art...*, s. 20.

W twórczości Ruby Onyinyechi Amanze⁴⁷, urodzonej w Nigerii, ale dorastającej w Wielkiej Brytanii i na przedmieściach Filadelfii, a obecnie mieszkającej na Brooklynie w Nowym Jorku, hybrydowa tożsamość kształtowała się pod wpływem dwóch wizyt w rodzimej Nigerii – pierwszej, gdy miała trzynaście lat i odwiedzała rodzinę oraz drugiej, którą odbyła już jako dorosła kobieta⁴⁸. W ramach stypendium Fundacji Fulbrighta, w okresie od września 2012 do lipca 2013 r., podróżowała po kraju urodzenia⁴⁹. Zainspirowana pobytem, wykreowała swoje afrykańskie *alter ego*, które nazwała *Ada Alien*, będące kobietą o afrykańskich rysach, odzianą we wzorzyste, etniczne stroje. *Ada* w języku ludu Igbo, z którego wywodzi się artystka, oznacza „pierwszą córkę”⁵⁰. Kryje się ona również pod postacią duchów, zjaw wyłaniających się z białego tła, kosmitów i stworzonego przez artystkę bestiariusza afrykańskich zwierząt. *Ada Alien* powstała z potrzeby samookreślenia w miejscu pochodzenia, w którym

⁴⁷ Ruby Onyinyechi Amanze – artystka urodzona w Nigerii w 1982 r. Mieszka i tworzy w Nowym Jorku. Ukończyła Tyler School of Art, Temple University of Philadelphia oraz Cranbrook Academy of Art w Bloomfield Hills w stanie Michigan. Jest laureatką Fulbright Scholars Award for Teaching/Research at the University of Nigeria, Nsukka (2013). Zob. R. Corbett, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze on the Ancient*, Universal Language of Drawing, Art Space z dn. 26.11.2013, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/expert_eye/ruby_onyinyechi_amanze-51862 [data dostępu: 13.09.2015]; strona internetowa artystki: <http://rubyamanze.com/> [data dostępu: 12.09.2015].

⁴⁸ R. Corbett, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze...*; M. Gottschalk, *30 Emerging Artists to Watch During Frieze Week*. Ruby Onyinyechi Amanze, Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-emerging-artists-to-watch-during-frieze-week> [data dostępu: 27.09.2015].

⁴⁹ R. Corbett, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze...*; strona programu Fulbrighta: <http://www.cies.org/grantee/ruby-amanze> [data dostępu: 13.09.2015]. Zob. B. Oye, *Fulbright Fellowship*. Bound by Art: Interview With Ruby Onyinyechi Amanze and Wura Natasha Ogunji, The Sole Adventurer, z dn. 10.10.2015, <http://thesoleadventurer.com/tag/fulbright-fellowship/> [data dostępu: 10.12.2015].

⁵⁰ Y. Greslé, *Interview with Ruby Onyinyechi Amanze. On the occasion of 'Mutations' at Tiwani Contemporary (until 5 July)*, z dn. 13.06.2014, This is Tomorrow, <http://thisistomorrow.info/articles/interview-with-ruby-onyinyechi-amanze> [data dostępu: 12.09.2015].

artystka czuła się obco. Służyła również do wizualnego opisu złożonych przeżyć, jakie towarzyszyły temu spotkaniu, napotkanych ludzi i odwiedzonych miejsc. Postaci duchów wzorowane były na znanych jej osobach⁵¹.



II. 3. Ruby Onyinyechi Amanze, *That low hanging kind of sun...*, 2015, kolaż
(dzięki uprzejmości artystki)

Amanze tworzy rysunki tuszem, ołówkiem i akwarelowe kolaże na papierze, łącząc je z fragmentami wykonanych przez siebie fotografii. W jej pracach problem hybrydyczności jest wielopłaszczyznowy: dotyczy jej tożsamości rozdartej między Nigerią a Stanami Zjednoczonymi; służy do kreowania hybrydowych istot – pół ludzi pół zwierząt oraz odnosi się do techniki kolażu. Artystka dotyka w swoich pracach kwestii migracji, przemieszczania, przynależności kulturowej, a także relacji międzyludzkich. W jej dziełach obecny jest szeroki wachlarz hybrydycznych postaci o zwierzęcych głowach tygrysów, lwów, gołębi czy małp lub o twarzach przysłoniętych maskami różnych grup etnicznych – Dogonów z Mali (*Some kind of love*, 2015, *Kisses at a beach with a hammock*

⁵¹ *Ibidem*.

for audre [to learn to pray], 2014), ludu Kuba z Kongo, jak w pracy *That low hanging kind of sun...* (2015), będącej „reprezentacją” kobiety *Ngady a Mwaash*⁵². Dzieło to stało się inspiracją do performansu *And Fight*⁵³ dwóch innych artystek pochodzenia nigeryjskiego: mieszkającej w Stanach Zjednoczonych Wury-Natashy Ogunji i Mary Ononokpono urodzonej w Calabar w Nigerii, a tworzącej w Wielkiej Brytanii⁵⁴. W pracy zatytułowanej *The African Pool* (2015) pojawił się także motyw maski królowej-matki *Yioby* i głowa władcy – oby zaczerpniętych z tradycji rzeźbiarskich dawnego Królestwa Beninu, podbitego przez Brytyjczyków w roku 1897, a leżącego na terenie dzisiejszej Nigerii. Jednak centralną postacią większości prac powstałych po roku 2012 jest kobieta przybyła ze świata Zachodu, która usiłuje odnaleźć swoje miejsce.

Prace Ruby Onyinyechi-Amanze, charakteryzujące się fragmentarycznością, składają się ze swobodnie rozmieszczonych, na pozór przypadkowych elementów – donic z kwiatkami, egzotycznych roślin, koron drzew palmowych, motocykli, wyłaniających się z tła twarzy kobiet o pięknie splecionych włosach lub w tradycyjnym nakryciu głowy – sprawiające wrażenie obrazów przywołanych z pamięci, połączonych konstelacjami gwiazd lub raczej siatką

⁵² *Ngady Mwaash* jest maską kobiecą w triadzie królewskich masek ludu Kuba z Kongo. Zob. E. L. Cameron, *Men Portraying Women: Representations in African Masks*, „African Arts” 1998, Vol. 31, No 2, s. 72–74.

⁵³ Performance *And Faith* w ich wykonaniu odbył się 15 czerwca 2015 r. na Golborne Road w Londynie w pobliżu galerii 50 Golborne, jako część indywidualnej wystawy Wury-Natashy Ogunji *Statues Also Love* [data dostępu: 12.06–18.07.2015]. Dokumentacja filmowa performance’u: <https://www.youtube.com/watch?v=TfOeein-xPo> [data dostępu: 12.09.2015]. Ruby Onyinyechi Amanze i Wura Natascha Ogunji uczestniczyły wspólnie w trzeciej edycji programu stypendialnego Fulbrighta – zob. B. Oye, *Fulbright Fellowship...*; w październiku 2015 r. ich prace były wspólnie prezentowane na wystawie zatytułowanej *Magic* w Omenka Gallery w Lagos, Nigeria [data dostępu: 3–24.10.2015]; zob. *Magic*, Omenka Gallery, <http://omenkagallery.com/exhibition/magic> [data dostępu: 12.09.2015].

⁵⁴ Y. Greslé, *And Fight: Wura-Natasha Ogunji and Mary Okon Ononokpono*, Writing in Relation z dn. 25.07.2015, <https://writinginrelation.wordpress.com/2015/07/25/and-fight-wura-natasha-ogunji-mary-okon-ononokpono/> [data dostępu: 14.09.2015].

wektorową, tworzącą nieokreślone bryły. Kompozycje umieszczone są w białej przestrzeni, sprawiając wrażenie niedokończonych. Do niektórych z nich artystka wplata fragmenty tkanin „afrykańskich”, konstruując z nich postaci lub kształty, innym razem tylko je odwzorowując w strojach postaci. Czasem ciała kobiet malowane są żółtawą, fluorescencyjną farbą, aby podkreślić obcość, ale też zakwestionować pojęcie rasy (*Kindred*, 2014; *The day we almost explored*, 2015)⁵⁵. W pracy *Without a care in the galaxy, we danced on galaxies (or red sand with that different kind of sky) with ghosts of your fatherland keeping watch*, dla której inspiracją stała się fotografia autorstwa Malicka Sibidé, przedstawiająca parę tańczącą bosą, Amanze przeistoczyła postać mężczyzny w człowieka z głową tygrysa. Kolaż zatytułowany *Red Igbo* znalazł się na okładce amerykańskiego wydania noweli Flory Mwapa, pierwszej kobiety w historii Nigerii, której książka została opublikowana (1966)⁵⁶.

Nigeryjscy artyści, którzy kształcili się na zagranicznych uczelniach lub też mieszkają i tworzą na Zachodzie (w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Belgii), opuszczając w różnych okolicznościach swoje rodzinne strony nie tracą pierwiastka „afrykańskości”, który stanowi wyróżnik ich dzieł. Ich hybrydyczność przejawia się w różnych aspektach i na wielu płaszczyznach artystycznej działalności: w motywach, tematyce, podejmowanych problemach, a nawet w stosowanych technikach, które także są hybrydyczne (kolaż, brikołaż, mix media, wideo, fotografia). Artyści łączą w swoich pracach różne środki wyrazu wizualnego, czerpiąc rozwiązania formalne tak z dziedzictwa kultury Zachodu, co jest wynikiem ich ścieżek edukacyjnych, jak i z bogatych tradycji afrykańskich czy ściślej ujmując – nigeryjskich. Zarówno Yinka Shonibare, Sokari Douglas Camp, jak i Ruby Onyinyechi Amanze w swoich dziełach dokonują przewartościowania globalnej kultury, doszukując się w niej lokalności lub przyjmując wobec niej krytyczne stanowisko. Tworzą w ten sposób własną wizję kolonialnej historii, także w wymiarze indywidualnym, która pomaga w samookreśleniu, podkreśleniu własnego pochodzenia lub identyfikacji z niej-

⁵⁵ Y. Greslé, *Interview...*

⁵⁶ Zob. F. Nwapa, *Efuru*, Illinois 2013.

scem. Są to również zapisy powrotów i obrazy pamięci, jak choćby w twórczości Amanze. Tożsamość naznaczona refleksją postkolonialną towarzyszy także niezmiennie artystom tworzącym w diasporach – w Wielkiej Brytanii czy w Stanach Zjednoczonych. W tym wypadku język ich sztuki staje się uniwersalny i może być rozumiany w kulturowo zhybrydowanym świecie.

Bibliografia

- Ainslie Patricia, *Sokari Douglas Camp*, „Nka: Journal of Contemporary African Art” 1995, No 3, s. 34–39.
- Appiah Anthony, *The need of roots: with sculpture and commentary by Sokari Douglas Camp*, „African Arts” 2004, Vol. 37, No 1, s. 26–31.
- Barnwell Andrea D., *Spirits in steel: the art of the Kalabari masquerade. American Museum of Natural History, New York*, „African Arts” 1998, Vol. 31, No 4, s. 80–83.
- Bastian Misty L., *‘Buried Beneath Six Feet of Crude Oil’: State-Sponsored Death and Absent Body of Ken Saro-Wiwa*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist*, Lynne Rienner Publishers, London 1999, s. 127–152.
- Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London–New York 1994 [wyd. polskie: *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wyd. UJ, Kraków 2010].
- Corbett Rachel, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze on the Ancient, Universal Language of Drawing*, Art Space z dn. 26.11.2013, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/expert_eye/ruby_onyinyechi_amanze-51862 [data dostępu: 13.09.2015].
- Dhaliwal Suzanne, *RELEASE ‘Living Memorial’ to Ken Saro-Wiwa seized by Nigerian Customs*, <http://platformlondon.org/2015/11/05/release-living-memorial-to-ken-saro-wiwa-seized-by-nigerian-customs/> [data dostępu: 12.11.2015].
- Enwezor Okwui, Okeke Aguli Chika, *Contemporary African Art since 1980*, Damiani, Bolonia 2009.

- Fidelis Allen, *Implementation of oil related environmental policies in Nigeria: government inertia and conflict in the Niger Delta*, Cambridge Scholars Pub., Newcastle 2012.
- Gottschalk Molly, *30 Emerging Artists to Watch During Frieze Week*. Ruby Onyinyechi Amanze, Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-emerging-artists-to-watch-during-frieze-week> [data dostępu: 27.04.2015].
- Greslé Yvette, *And Fight: Wura-Natasha Ogunji and Mary Okon Ononokpono*, Writing In Relation z dn. 25.07.2015, <https://writinginrelation.wordpress.com/2015/07/25/and-fight-wura-natasha-ogunji-mary-okon-ononokpono/> [data dostępu: 14.09.2015].
- Greslé Yvette, *Interview with Ruby Onyinyechi Amanze. On the occasion of 'Mutations' at Tiwani Contemporary (until 5 July)*, z dn. 13.06.2014, This is Tomorrow, <http://thisistomorrow.info/articles/interview-with-ruby-onyinyechi-amanze> [data dostępu: 12.09.2015].
- Hemmings Jessica, *An imagined Africa: stories told by contemporary textiles*, [w:] J. Hemmings (ed.), *Cultural threads. Transnational textiles today*, Bloomsbury, London–New Dehli–New York–Sydney 2015, s. 92–117.
- Hemmings Jessica, *Hybrid sources: Descriptions of Garments in postcolonial textile Art*, [w:] A. Farren et al. (eds.), *The Space Between Textiles Art Design Fashion. The Space Between*, Curtin University of Technology, Perth 2004, s. 1–6.
- Hemmings Jessica, *Postcolonial Textiles – Negotiating Dialogue*, [w:] J. Gohrisch, E. Grünkemeier (eds.), *Cross/Cultures: Postcolonial Studies Across the Disciplines*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2013, s. 23–50.
- Micuła Małgorzata, *Pop, punk i postrzeźbiarskie realizacje Young British Artists*, „Quart” 2014, nr 3 (33), s. 78–92.
- Mullen Christine, *Echoes of the Kalabari: sculpture by Sokari Douglas Camp*. National Museum of African Art, Washington, D.C., „African Arts” 1989, Vol. 23, s. 86–87.
- Nixon Rob, *Pipe Dreams: Ken Saro-Wiwa, Environmental Justice, and Microminority Rights*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist*, Lynne Rienner Publishers, London 1999, s. 109–126.

- Nkrumah Kwame, *Neo-colonialism. The Last Stage of Imperialism*, International Publishers, New York 1996.
- Oguibe Olu, *Finding a place: Nigerian artists in the contemporary art world*, „Art Journal” 1999, Vol. 58, No 2, s. 30–41.
- Oguibe Olu, *The Cultural Game*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2004.
- Olukoshi Adebayo, Raufu I Mustapha Abdul, Wole Soyinka, Ken Saro-Wiwa, „Review of African Political Economy” 1995, Vol. 22, No 2, s. 471–480.
- Oye Bukola, *Fulbright Fellowship. Bound by Art: Interview With Ruby Onyinyechi Amanze and Wura Natasha Ogunji*, „The Sole Adventurer”, z dn. 10.10.2015, <http://thesoleadventurer.com/tag/fulbright-fellowship/> [data dostępu: 10.12.2015].
- Pilkington Ed, *Shell pays out \$15.5m over Saro-Wiwa killing*, „The Guardian” z dn. 9.06.2009, <http://www.theguardian.com/world/2009/jun/08/nigeria-usa> [data dostępu: 12.12.2015].
- Rustin Susanna, *Ken Saro-Wiwa memorial art bus denied entry to Nigeria*, „The Guardian” z dn. 5.11.2015, <http://www.theguardian.com/environment/2015/nov/05/ken-saro-wiwa-memorial-art-bus-denied-entry-to-nigeria> [data dostępu: 12.12.2015].
- Ryłko Patrycja (red.), *Yinka Shonibare MBE. Wybrane prace i eseje o postkolonializmie w Polsce*, tłum. Ł. Mojsak, Gdańska Galeria Miejska, Muzeum Współczesne, Wrocław, Gdańsk–Wrocław 2013 [katalog wystawy].
- Sculpture by Sokari Douglas Camp*, National Museum of African Art (U.S.), Smithsonian Institution, Washington 1988 [katalog wystawy].
- Shonibare Yinka, *Setting the Stage: Yinka Shonibare in Conversation with Anthony Downey*, [w:] R. Kent, R. Hobbs, A. Downey (eds.), *Yinka Shonibare MBE*, Munich–London–New York 2008.
- Simola Raisa, *Notion of Hybridity in the Discourse of Some Contemporary West African Artists*, „Nordic Journal of African Studies” 2007, Vol. 16, No 2, s. 197–211.
- Stellabrass Julian, *High art lite. British art in the 1990s*, London–New York 1999, s. 112.

Szupejko Małgorzata, *Afrykańska tożsamość u progu XXI wieku. Anglojęzyczna literatura Czarnej Afryki i jej twórcy*, Prace Monograficzne Zakładu Krajów Pozaeuropejskich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007.

Tolia-Kelly Divya, Morris Andy, *Disruptive Aesthetics? Revisiting the „Burden of Representation” in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare*, „Thrid Text” 2004, Vol. 8, s. 153–167.

Without Their Heads... Definitely! MAGAZINE ARTICLE by Yinka Shonibare, „New African” 2009, No 482, <https://www.questia.com/magazine/1G1-196395986/without-their-heads-definitely> [data dostępu: 22.03.2015].

Strony internetowe

Afryka | Sztuka współczesna, <http://sztukaafryki.umk.pl/>

Ruby Onyinyechy Amanze, <http://rubyamanze.com/> Sokari Douglas Camp, <http://sokari.co.uk/>

Wura-Natasha Ogunji, <http://wuraogunji.com/home.html>

Yinka Shonibare, <http://www.yinkashonibaremba.com/>

Summary

Post-colonial hybrids – modern Nigerian artists against the problem of colonial history of Africa

Contemporary artists, who came from Nigeria, live between the western world and Africa. The article discusses some problems related postcolonial history and artistic and hybridized identity in the creativity of Yinka Shonibare, Sokari Douglas Camp and Ruby Onyinyechi Amanze. These artists use the western resources of artistic expression, motives and formal solutions. But in their artworks is contained “Africanness”. They take issues of ethnic, political and social identity, and some problems of economic, ecological correlation Africa (Nigeria) with West. Yinka Shonibare and Sokari Douglas

Camp emigrated to Great Britain in 80s during the Civil War in Nigeria. Ruby Onyinyechi Amanze grew up in the Great Britain and United States. Their identity is hybridized; their identity consists of elements of western and nigerian culture. Shonibare, Camp and Amanze make reframing global culture, visualize colonial history, while stressing own identity and origin.