

JACEK KUKUCZKA

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli
w Krakowie

WSPÓŁCZESNOŚĆ A TRADYCJA W SZTUCE AFRYKAŃSKIEJ*

Sztuka jest jednym z filarów, na którym wspiera się nasza kultura.

Julius K. Nyerere

Niniejszy tekst ma za zadanie zwrócenie uwagi na problematykę współczesnej kultury afrykańskiej, a ściślej tej jej części, która określana jest jako sztuka afrykańska. Pomijając pole dyskusji, które dotyczy problemów nazwy i treści w odniesieniu do sztuki społeczeństw pozaeuropejskich, przyjmuję, że termin „sztuka Afryki — sztuka afrykańska” funkcjonuje jako opis sfery obecnej w każdym typie społeczności i kultury (Kowalski, 1975, s. 217)¹. Jednak dla etnologa ten w istocie techniczny sposób ujęcia zagadnienia sztuki pozostaje dalece niewystarczający. Elementarna wiedza o kulturach spoza Europy zobowiązuje zawsze do spojrzenia na szersze tło wpływające na kształt powstających tam wytworów kulturowych. Obejmuje ono przede wszystkim

* Autor jest etnografem, pracownikiem Działu Kultur Pozaeuropejskich Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie. W roku 1996 uczestniczył w wyprawie naukowo-badawczej „Afryka Zachodnia'96”, która swoim zasięgiem objęła Mali, Burkina Faso, Togo i Benin.

¹ Artykuł M.A. Kowalskiego jest wyczerpującym opracowaniem poświęconym dylematom związanym z terminologią dotyczącą sztuki Afryki, a jednocześnie zawiera przegląd stanowisk i poglądów na temat sposobów ujęcia zagadnień sztuki w kulturach pozaeuropejskich. Warto również zwrócić uwagę, że pomimo braku zgodności co do definicji terminu, hasło „sztuka Afryki” czy też „sztuka afrykańska” stało się faktem w nazewnictwie stosowanym w licznych publikacjach. Wśród nich w języku polskim wymienić trzeba takie pozycje jak: W. Korabiewicz, *Sztuka Afryki w zbiorach polskich*, W-wa 1966 i A. Trojan, *Sztuka Czarnej Afryki*, W-wa 1973. W językach angielskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim ukazało się setki wydawnictw poświęconych sztuce Afryki. Spośród tych, które opublikowane zostały w przeciągu ostatniego półwiecza, za najważniejsze można uznać: M. Griaule, *Art du l'Afrique Noire*, Paryż 1947, A. Theille, *Les Arts de l'Afrique*, Paryż 1959, N. Grigorowicz, A. Sterlingow, *Iskusstwo Afriki*, Moskwa 1962, W.P. Fagg, *Tribes and forms in African Art*, Nowy Jork 1965, D. Olderogge, W. Forman, *Afrikanische Kunst*, Praga 1969 oraz wychodzący od połowy lat 60. w Los Angeles kwartalnik *African Arts/Arts d'Afrique*. Autorzy powyższych opracowań termin „sztuka Afryki” rozumieli bądź jako ekwiwalent bardziej opisowego sformułowania sztuka plemion afrykańskich (W.P. Fagg), bądź jako sztukę ludową narodów Afryki (W.B. Mirimanow, D. Olderogge), bądź też zamiennie używali go z terminem sztuka prymitywna, gdzie Afryka konkretyzowała tylko jej miejsce pochodzenia.

religię, magię, mitologię i organizację społeczną. Są to te czynniki, które zarówno w społeczeństwach plemiennych, jak i w obrębie wielkich cywilizacji, nadawały sens każdemu przejawowi ludzkiej aktywności, w tym także procesom twórczym. Abstrahowanie od tych źródeł powoduje, że bardzo często dochodzi do nieporozumień, gdy próbuje się interpretować pierwotną funkcję, wartość i znaczenie artefaktów pochodzących z kręgu kultur pozaeuropejskich. Problemy te pogłębiają się jeszcze bardziej, gdy mamy do czynienia ze współczesną kulturą masową. Cechuje się ona wielopłaszczyznowością znaczeń, zapożyczeniami i „cytatami” z obszaru innych tradycji oraz nie mniej ważną komercjalizacją, która często pozostaje jej motorem napędowym. W Afryce, przejawami tego typu kultury pozostaje między innymi współczesna produkcja artystyczna, która odwołuje się co prawda do dawnych wzorców, lecz zarazem kreuje wciąż nowe formy i treści. Określana jako kicz lub wskazywana jako przykład degradacji tradycji etnicznych, pozostaje na marginesie zainteresowań badawczych. Tymczasem, tzw. *air-port art* stała się już kulturowym faktem, którego nie da się dłużej lekceważyć ani nie zauważać. Wbrew powszechnym — także w środowisku etnografów — opiniom, nie jest to twórczość będąca wyłącznie przejawem upadku i zanikania tradycji etnicznych czy narodowych, lecz wręcz przeciwnie: niejednokrotnie pozostaje ich jedyną możliwą, współczesną manifestacją. Dlatego też uważam, że skomercjalizowana kultura współczesnej Afryki wymaga bieżącej dokumentacji tym bardziej, że dynamika przemian społeczno-kulturowych nie gwarantuje trwałości jej obecnego *status quo*.

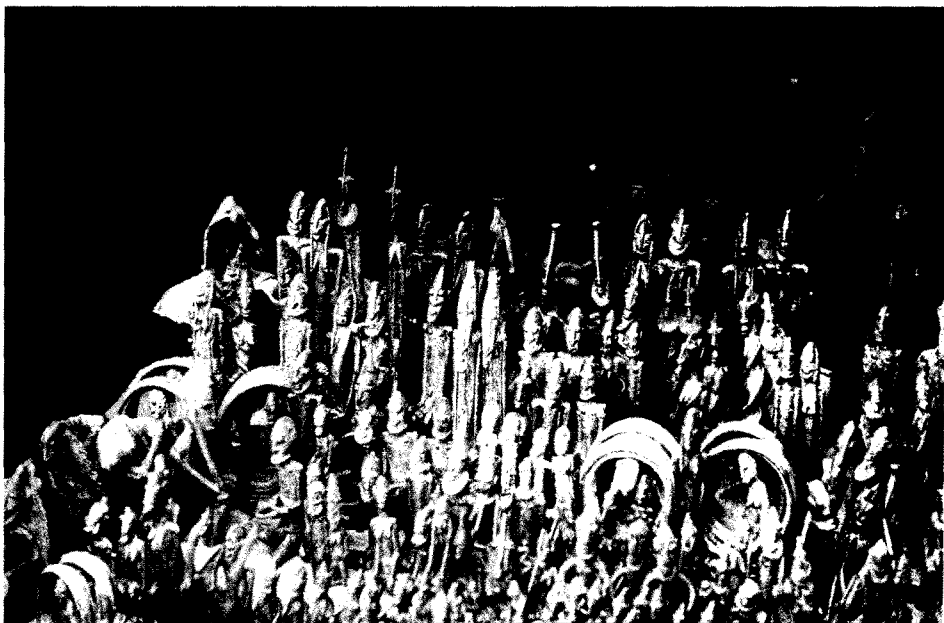
Artykuł ten stanowi więc próbę przedstawienia tej sfery współczesnej kultury afrykańskiej, która pozostając owocem skomplikowanych procesów historycznych i absorbując wciąż nowe wpływy, wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, pozostając jednocześnie na marginesie zainteresowań badawczych.

Jednak, aby przejść do opisu współczesnego stanu afrykańskiej kultury masowej i kształtujących jej oblicze zjawisk, konieczne jest choć krótkie wprowadzenie w historię poznawania kultur Afryki.

Odkrywanie Afryki przez Europejczyków i dla Europejczyków to długi proces, którego korzenie sięgają czasów antycznych i poprzez wieki średnie łączą się z epoką nowożytną. Mając na uwadze kulturę i jednocześnie kierując się kryterium chronologicznym, za najwybitniejszych „afrykanistów” należy uznać kolejno rzymskich geografów i historyków Tytusa Pomponiusza, Pliniusza Starszego oraz Strabona, podróżników i geografów arabskich Ibn Hankala (X w. n.e.), al Bakriego (XI w. n.e.), al Idrysiego, Ibn Batutę, oraz — *the last but not least* — al Hassana ben Muhammada al Wassan az Zajjatiego, czyli Leona Afrykańczyka, autora *Historii i opisu Afryki*. Przez kilkanaście wieków ich dzieła były źródłem wiedzy nie tylko o szlakach handlowych, miastach, bogactwach i władcach państw afrykańskich położonych na południe od Sahary, lecz przede wszystkim stanowiły jedyne wiarygodne przeka-



Fot. 1. Tuareg sprzedający ozdoby i broń (sztylety) na ulicy w centrum Ouagadougou. Fot. J. Kukuczka.



Fot. 2. Jeden z licznych straganów ze współczesną, masową produkcją artystyczną.
Targ w Bamako, stolicy Mali. Fot. J. Kukuczka.



Fot. 3. Afrykański zespół muzyczny grający nowe współczesne kompozycje na tradycyjnych
instrumentach. Bamako, Mali. Fot. J. Kukuczka.

zy o zamieszkujących tam ludach, ich obyczajach, wierzeniach i kulturze. Pomiędzy publikacją pracy Leona Afrykańczyka (rok 1542), a wyprawą szkockiego lekarza i podróżnika Mungo Parka na przełomie XVIII i XIX wieku na tereny położone nad środkowym Nigrem, stan wiedzy o wnętrzu Afryki nie uległ wielkim zmianom. Dopiero w XIX wieku ekspedycje, w pierw René Cail-lé'a, a później Heinricha Bartha, Davida Livingstone'a i Henry'ego Stanleya nie tylko poszerzyły i zweryfikowały pochodzące sprzed wieków informacje o Afryce, ale w pierwszym rzędzie przyczyniły się do rozbudzenia ciekawo-ści szerokiej opinii publicznej na temat spraw afrykańskich. Wraz z podbo-jem kolonialnym Afryki zainteresowanie to ulega nasileniu, a zwiększająca się począwszy od końca XIX wieku liczba wypraw i ekspedycji w głąb kon-tynentu dostarcza coraz więcej nowych informacji o nieznanym dotąd ludach i regionach. Również w wyniku podbojów kolonialnych i wspomnianych eks-pedycji, do Europy zaczyna napływać ogromna ilość wyrobów pochodzących z kręgu tradycji plemiennych. Fakt ten jest o tyle istotny dla historii poznania kultur afrykańskich, iż pojawienie się artefaktów z terenów subsaharyjskich na wystawach opiewających zdobycze kolonialne, wzbudziło żywe reakcje i dyskusje nad cywilizacyjnym poziomem rozwoju ich twórców. Zgromadzo-ne w Musée de Trocadero w Paryżu czy British Museum w Londynie, ekspo-nowane na wystawach w porządku ustalonym przez zbieraczy i przez pra-cowników czuwających nad zgodnością ekspozycji z ówczesnymi kanonami estetyki muzealnej, obiekty te tworzyły zadziwiające *collage*. Przedmioty o charakterze rytualnym jak maski i fetysze prezentowano wraz z instrumen-tami muzycznymi, bronią i narzędziami pracy, a wykreowane w ten sposób kompozycje uzupełniano — zgodnie z duchem czasu — trofeami myśliwskimi. Powstał w ten sposób niespotykany nigdzie i nigdy wcześniej w samej Afryce konglomerat stylów, a przestrzegane w obrębie kultur plemiennych podziały funkcji i znaczeń, zatarte zostały przez arbitralny dobór obiektów. Można przyjąć, że — jak trafnie ujął to prawie sto lat później James Clifford — kultury prezentowane w tych muzeach jawiły się nie jako tradycja, którą trzeba ocalić, ale jako zbiór kodów i artefaktów zawsze podatnych na kry-tyczne i twórcze przetwarzanie (Sznajderman, 1991, s. 7).

Przełom w postrzeganiu nie tylko artefaktów zgromadzonych w licznych kolekcjach, lecz afrykańskich kultur plemiennych w ogóle, nastąpił w poło-wie lat 20. XX wieku. Wpłynęło na to wiele czynników, wśród których wy-mienić trzeba załamanie się pozytywistycznego paradygmatu w nauce oraz triumf funkcjonalizmu jako nowego kierunku w etnologii i zarazem rewolu-cyjnej metody badań terenowych. Nie bez znaczenia dla zmiany podejścia wobec tzw. ludów prymitywnych miało powołanie w roku 1925 z inicjatywy Rivetta, Levy-Bruhla i Maussa Instytutu Etnologicznego w Paryżu. Założony w stolicy Francji, miejscu, które trudno przecenić w kontekście zaintereso-wań Afryką, Instytut miał na celu promowanie profesjonalnych badań etnolo-

gicznych zwłaszcza na terenach pozaeuropejskich. Był też poniekąd reakcją środowisk naukowych na mnożące się wówczas wyprawy o charakterze poznawczo-rabunkowym, podejmowane głównie przez ludzi z kręgu elit finansowych i arystokratycznych rodów.

Wydarzenia te zbiegły się w czasie z opublikowanym również w połowie lat 20. Manifestem Surrealistycznym, postulującym rewolucję w estetyce i upominającym się o „nową, artystyczną wyobraźnię”. W kilka lat później, w roku 1930 w ogłoszonym II Manifestie to samo środowisko posunęło się w swych tezach jeszcze o krok dalej, lansując ucieczkę od wyeksploatowanej i mało pociągającej otaczającej rzeczywistości, w kierunku poszukiwań inspiracji w kręgu kultur i cywilizacji spoza Starego Kontynentu. Ten eskapizm charakterystyczny dla wielu twórców z kręgu surrealizmu i innych ówczesnych kierunków awangardowych, w porę spotkał się z postulatami etnologów wyruszających właśnie między innymi i do Afryki, w celu prowadzenia kompleksowych studiów nad kulturami plemiennymi. Zbieżność ta doprowadziła do współdziałania grupy surrealistów z etnologami z kręgu Marcella Maussa. Łączyło ich wspólne zainteresowanie wokół kulturowej kondycji człowieka (Kaniowska, 1991, s. 5). Warto wspomnieć, że kilku spośród surrealistów, w tym tak znani jak G. Bataille i M. Leiris, zajęło się z czasem etnologią i uczestniczyło w wyprawach naukowo-badawczych do Afryki i Ameryki Południowej. Większość spośród grona surrealistycznych artystów poprzestała jednak tylko na studiowaniu łatwiej dostępnych kolekcji muzealnych zgromadzonych w samej Francji w takich muzeach jak wspomniane Musée de Trocadero i Musée de l'Homme. Tam też, jeszcze na początku XX wieku, swoje studia nad *l'art negre* rozpoczął Pablo Picasso. Wynikiem tych fascynacji, zwłaszcza maskami i rzeźbami pochodzącymi z basenu Konga oraz z Gabonu, były między innymi takie obrazy jak *Tancerz*, *Dwa akty* czy *Panny z Awinionu*. W tym ostatnim, twarz jednej z dziewcząt to po prostu skopiowana maska *itomba* z Konga. Warto także wspomnieć, że inspiracje rzeźbą afrykańską odnaleźć można również w twórczości Vlamincka, Matisse'a i Deraina (Trojan, 1973, s. 242–3). Nawet w obrazach Modiglianego, który zafascynowany był ekspresją rzeźb ludu Baluba z Centralnej Afryki, dopatrzyć się możemy ewidentnych zapożyczeń w postaci harmonii kompozycji, płynności zaokrąglonych kształtów twarzy, a przede wszystkim migdałowego kształtu oczu (Slavikova, 1988, s.83).

Przytoczona powyżej w ogromnym skrócie recepcja na grunt europejski afrykańskich kultur plemiennych i artefaktów pochodzących z ich obszarów jest ogromnie ważna nie tylko dla historyków zainteresowanych powiązaniami środowiska naukowego ze środowiskiem ludzi sztuki w początkach minionego stulecia. Przedstawiony na przykładzie kilku wybitnych nazwisk transfer wpływów nie był jednokierunkowy. Na początku XX wieku dokonano czegoś więcej, niż tylko rewolucji w spojrzeniu na tradycyjne kultury ple-

mienne. Wydzielenie z nich sztuki, oderwanej ze spójnej całości obrzędowego, religijnego i społecznego kontekstu, spowodowało nieodwracalne przemiany w sferze kultury samej Afryki. Dziś można powiedzieć z całą pewnością, że w wydarzeniach tych można dopatrywać się początku eksplozji masowej produkcji tzw. *air-port art*.

Reasumując, można stwierdzić, że rozbudzone zainteresowanie afrykańską twórczością plastyczną spowodowało nie tylko — jak ostrzegał Van Genep — wywiezienie poza kontynent tysięcy artefaktów (Slavikova, 1988, s. 24)², ale przede wszystkim wstrząs w świadomości samych Afrykanów. Okazało się bowiem, że pewne elementy ich kultury dla Europejczyków posiadają ogromną wartość, w tym przede wszystkim wymierną wartość materialną. Po fali wypraw, rabunków związanych z podbojem kolonialnym oraz wykupu wszelkiego rodzaju regaliów, starożytnych brązów i wyrobów ze złota, a w końcu i masek służących w rytuałach inicjacyjnych, pogrzebowych czy agrarnych, ogromne zapotrzebowanie zaspokajane być mogło tylko poprzez masową produkcję ich kopii. Oczywiście do tych celów wybierano te przedmioty, które cieszyły się największym zainteresowaniem. Tendencja ta, ukształtowana w początkach XX wieku, utrzymuje się do dziś dnia, osiągając swe apogeum w postaci afrykańskiej kultury masowej.

Uznając za nie podlegający dyskusji fakt istnienia zjawiska o nazwie „sztuka Afryki”, a jednocześnie podzielać przedstawione na wstępie zastrzeżenia wobec kryteriów jego wyodrębnienia, istotne jest określenie płaszczyzn, na jakich sztuka ta przejawia się współcześnie. Są to:

1. Nurt tradycyjny. Mieszczą się w nim te artefakty, które powstają i funkcjonują w społecznościach żyjących w mniejszym lub większym stopniu, według norm i wskazań wyznaczanych przez wymogi tradycji. Oczywiście, zmiany, które w obszarze kultury w gwałtownym tempie zachodzą co najmniej od końca XIX wieku, przyczyniają się do dezintegracji tzw. społeczeństw tradycyjnych. We współczesnej Afryce grupy te ograniczają się głównie do ludów refugialnych³ i nielicznych, konserwatywnych koczowników⁴. Nie

² Warto zwrócić uwagę, że Van Genep protestował nie tylko przeciwko samej tendencji, ale również występował wprost jako krytyk takich przedsięwzięć jak wielka afrykańska ekspedycja niemieckiego etnologa Leo Frobeniusa.

³ Ludy refugialne (ang. *refugees* — uchodźcy, zbiedzy, uciekinierzy) — termin stosowany w odniesieniu do grup etnicznych, które zasiedliły zamieszkiwane przez siebie terytoria w wyniku ustępowania przed naporem silniejszych militarnie, lepiej zorganizowanych społeczności. Do ludów refugialnych we współczesnej Afryce zalicza się m. in. Dogonów w Mali, Daba w północnym Kamerunie, Tamberma (Somba) w Togo i Beninie i Himba w Namibii.

⁴ Wymienić tutaj można Tuaregów, a ściślej pewne ich grupy z terenów Nigru i Mali, Fulan — Bororo (Wodaabe) z Nigru czy trudniących się również pasterstwem, seminomadycznych Himba z Kaokoland w północnej Namibii. W obrębie każdej z nich rejestrowane są jednak w ostatnich latach zmiany w sferze społeczno-kulturowej, a nawet zarzucanie koczowniczego trybu życia; zob. A. Rybiński, *Tuaregowie z Sahary*, W-wa 1999, K. Loftsdottir: *Knowing what to do in the city. Wodaabe nomads and migrant workers in Niger*, w: „Anthropology Today”, vol. 18, no. 1, February 2002, s. 9–13.

zmienia to jednak faktu, że w subsaharyjskiej części kontynentu nadal rejestruje się grupy etniczne praktykujące dawne wierzenia i podtrzymujące funkcjonowanie tajnych stowarzyszeń, używających takich atrybutów jak rytualne stroje i maski⁵. Tym niemniej trzeba zwrócić uwagę na fakt, że nawet wśród tych społeczności, które jak np. Dogonowie w Mali znane są z szerokiego wachlarza masek używanych w rozbudowanym cyklu obrzędowym, obserwowany jest obecnie postępujący proces komercjalizacji tradycji. Polega ona na używaniu tych samych artefaktów zarówno w celach rytualnych, jak i podczas pokazów tańców wykonywanych na zamówienie ekip telewizyjnych, a nawet zorganizowanych grup turystów. Takie manifestacje zbliżają kultury funkcjonujące jeszcze w obrębie nurtu tradycyjnego do drugiej grupy, którą określam nurtem komercyjnym.

2. Nurt komercyjny obejmuje współczesną afrykańską kulturę masową, w tym produkcję artefaktów wzorowanych na przedmiotach, które w kulturach tradycyjnych spełniają ważną funkcję obrzędową. Ważnym czynnikiem wpływającym na kształt tego nurtu są tzw. *ethnic tours*, czyli nowa, coraz bardziej popularna forma turystyki, wpływająca zarazem na rozwój kultury masowej. W ogromnym skrócie, *ethnic tours* to rodzaj etnograficznego safari. Przy czym ważne jest to, iż organizacją takich imprez zajmują się coraz częściej przedstawiciele tych społeczności plemiennych, które same w sobie pozostają celem tychże przedsięwzięć⁶.

3. Nurt artystyczny, czyli profesjonalna sztuka tworzona przez artystów wykształconych na afrykańskich wyższych uczelniach artystycznych i uniwersytetach⁷, lub zdobywających edukację w Europie. Nurt ten jest wciąż bardzo słabo poznany, zwłaszcza w takich krajach jak Polska, nie posiadających szerokich, historycznych powiązań z Afryką. Jednak ta gałąź afrykańskiej twórczości rozwija się przynajmniej od końca lat 60. XX wieku, przynosząc efekty w postaci nowoczesnej sztuki narodowej. Charakterystycznym, nowym zjawiskiem dla artystów z tego kręgu jest czerpanie inspiracji zarówno z historycznych kultur takich jak Nok, Ife, Benin, jak i własnych tradycji etnicznych, przy jednoczesnym wykorzystywaniu nowych technik i wpływów z obszaru sztuki europejskiej. Warto zwrócić uwagę, że nawet w skromnych pod względem liczby polskich kolekcjach sztuki afrykańskiej, znajdują się prace Baba Do-

⁵ Zob. także: *Przyślijcie tu kogokolwiek* („Gazeta Wyborcza”, 26.05.2003, s.12) i Z. Komorowski, *Kultury Czarnej Afryki*, 1994, s.77 i 79.

⁶ Z tego typu zjawiskiem spotykamy się np. w Namibii. W regionie Caprivi funkcjonuje Traditional Lizauli Village, utrzymująca się dzięki przybywającym tam turystom. Kupując miejscowe wyroby rękodzieła artystycznego, nie tylko podtrzymują w ten sposób lokalną tradycję, ale również dostarczają niezbędnych środków finansowych, umożliwiających egzystencję tej społeczności; *Namibia. Holiday and travel 2001*, Windhoek, s. 189.

⁷ W kształtowaniu edukacji artystycznej młodego pokolenia Afrykanów brało również czynny udział polskie środowisko plastyczne. W latach 60. i 70. polscy wykładowcy prowadzili zajęcia na wydziale plastycznym uniwersytetu w Conacry, w Gwinei.

umbiego i Issaca Edokpolora⁸, współczesnych artystów pochodzących z Afryki Zachodniej, legitymujących się wystawami organizowanymi w galeriach zarówno w Afryce, jak i w Europie. Twórczość ta jest kolejnym przykładem ilustrującym proces transformacji sztuki, jak i pozycji samego artysty we współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej Afryki.

Wymienione powyżej trzy nurty, niezależnie od powszechności występowania w poszczególnych regionach i krajach kontynentu, pozostają wyrazem afrykańskiej kultury końca XX i początku XXI wieku. U podstaw każdego z nich leży w mniejszym lub większym stopniu umiejętność czerpania z własnej tradycji etnicznej oraz tego, co w afrykańskiej kulturze uniwersalne: wiatalności, ekspresji oraz szacunku i uznania dla własnych korzeni.

Spośród tych trzech kategorii, więcej uwagi chciałbym poświęcić nurtowi komercyjnemu, a ściślej temu, co lokuje się na styku tegoż nurtu z obszarem tradycji. Granice pomiędzy nimi ulegają bowiem ciąglemu zacieraniu się, a w wielu przypadkach zjawiska kultury tradycyjnej i komercyjnej po prostu współlistnieją ze sobą. Nurt komercyjny, w którym u podstaw popularności legło opisane tutaj zjawisko zapotrzebowania na sztukę egzotyczną, sam w sobie jest ogromnie zróżnicowany. Obejmuje on zarówno masową produkcję rzemiosła artystycznego i niskiej jakości kopie masek czy fetyszy, jak i autentyczne przedmioty spełniające funkcje magiczne czy rytualne. To pomieszanie bierze się między innymi stąd, iż niektóre z artefaktów pochodzą z kradzieży lub sprzedawane są handlarzom przez samych członków społeczności, w obrębie której były wykorzystywane⁹. Bardzo często rozróżnienie tych obiektów bywa utrudnione ze względu na istnienie wielu wyspecjalizowanych artystów-rzemieślników, którzy w umiejętny sposób fałszują oferowane wyroby, zgodnie z regułą, że każdy musi być „oryginalny i bardzo stary”. Zatem obok ewidentnych przykładów masowej produkcji pamiątkarskiej, której symbolem stała się „rytualna maska przystosowana do powieszenia na ścianie”, wśród wyrobów komercyjnych doszukać się można także wybitnych kopii obiektów o przeznaczeniu rytualnym. Pomiedzy przedmiotami pozyskanymi z obszaru kultur tradycyjnych oraz masową, często niskiej jakości produkcją pamiątkarską, we współczesnej Afryce możemy zetknąć się również z takimi fenomenami jak sztuka ludu Makonde, zamieszkującego pogranicze Mozambiku i Tanzanii. W przeciągu ostatnich kilkudziesięciu lat można zaobserwować prawdziwą ekspansję wyrobów, które z racji pochodzenia zaczęto nawet określać niezbyt

⁸ Oprócz prac dwóch wyżej wymienionych artystów, na które składają się głównie rzeźby oraz maski, w olkuskim Muzeum Afrykanistycznym im. Dr Bogdana Szczygła znajduje się również kolekcja malarstwa pejzażowego pochodząca z Konga Kinszasa (d. Zair).

⁹ Ze zjawiskiem wykradania, wykupywania lub wyprzedawania obiektów pełniących funkcje obrzędowe można się obecnie spotkać w skali całego kontynentu, w tym np. wśród Dogonów zamieszkujących Płaskowyż Bandiagara w Mali.

fortunnie „makondami”¹⁰. W nazwie tej zawiera się pewne uproszczenie, niemniej termin ten określa typ ekspresji i ujęcia postaci charakterystyczny dla twórczości tego ludu. U podstaw sztuki Makonde znajdują się — podobnie jak w przypadku innych plemion — bogate wierzenia, świat mitów i respekt wobec sił nadprzyrodzonych. Natomiast to, co odróżnia ją spośród innych, to niespotykana forma i ekspresja, sprawiająca, że obok realistycznych czy groteskowych masek i rzeźb znajdują się przedstawienia symboliczne i abstrakcyjne. Do takich należą choćby tzw. *ujamaa*, czyli kompozycje rzeźbiarskie obrazujące więzi łączące szeroką rodzinę, statuetki kobiet w ciąży czy te poświęcone płodności. Sztuka ta ewoluowała, a odkrycie jej w latach 50. i 60. XX wieku dla szerszego odbiorcy spowodowało, że artyści Makonde rozwinięli jeszcze śmieiej zwłaszcza najbardziej abstrakcyjne przedstawienia, tak że obecnie każda z rzeźb jest odmienna i niepowtarzalna w formie (Mohl, br. roku wyd., s. 53–54). Jednak, jak słusznie zauważa Max Mohl, siła artystów Makonde, ich zdolność do czerpania nieustającej inspiracji z plemiennych legend, animistycznych wierzeń i obserwacji życia w buszu, jest jednocześnie ich słabością. Odcięci od tych źródeł, od kontaktu z ziemią przodków, tracą twórczą energię i kreatywność (Mohl, br. roku wyd., s. 65). Tak więc ów fenomen sztuki znad Ruvumy bierze się z zachowania równowagi pomiędzy tradycją a warunkami rozwoju, jakie niesie współczesność. Można w tym miejscu tylko dodać, że stwarzająca twórczy klimat reguła równowagi pomiędzy korzeniami a poszukiwaniem nowych form nie dotyczy tylko tej jednej grupy etnicznej, ale jest zjawiskiem uniwersalnym w skali kontynentu. Zachwianie tego balansu powoduje zamknięcie się w jałowym naśladownictwie dawno zarzuconych tradycji lub produkcję artefaktów pozbawionych oryginalności. W tym kontekście nowoczesna sztuka Makonde jest szczególna jeszcze z jednego powodu. Daje wyjątkową okazję obserwowania ewolucji stylu od wczesnych jego początków, poprzez rozwój aż do pełnej, dojrzałej formy. I choć obecnie należy niewątpliwie do nurtu komercyjnego, wciąż zachowuje niepodważalną więź z tradycją, stając się symbolem oryginalnej, współczesnej twórczości afrykańskiej.

Przykład Makonde wskazuje, że przejście od wykonywania wyrobów o charakterze rytualnym, które pełnią funkcje obrzędowe w obrębie tradycyjnej kultury plemiennej, do nurtu komercyjnego, nie musi przybierać formy degradacji tej twórczości i zaniku jej cech dystynktywnych. W tym miejscu

¹⁰ Obecnie rzeźby stylizowane czy też ewidentnie inspirowane sztuką Makonde można nabyć także w Afryce Zachodniej, w takich ośrodkach jak Dakar czy Akra. „Makondy” z Senegalu pojawiły się również w Galerii Afrykańskiej *Teranga* w Krakowie, a tzw. *unity* do złudzenia przypominające abstrakcyjne rzeźby Makonde można nabyć np. w galerii sztuki egzotycznej przy ul. Osmańczyka w Opolu. Pytaniem pozostaje, czy rzeźby te są importowane kanałami wewnątrzafrykańskimi do Senegalu i Ghany czy też, zważywszy na ich popularność, wyrobem ich zajęli się już miejscowi artyści?

dotykamy sfery budzącej bodaj najwięcej kontrowersji, a dotyczącej wartości tego typu artefaktów, nie tylko dla nas gromadzących je w muzeach, lecz również, a może przede wszystkim, dla samych Afrykanów. Jest to pytanie o współczesną kulturę zmieniającą swe funkcje i oblicze, o stosunek do niej i jej miejsce w życiu mieszkańców dzisiejszej Afryki. Transformacja sztuki tradycyjnej¹¹ w oryginalną, pełną ekspresji sztukę komercyjną nie zawsze oznacza zatracenie jej wartości, na co wskazuje choćby przypadek Makonde. Niejednokrotnie współczesne rzeźby wyrażają się niezwykle, unikatową ekspresją. Wszelkie sny, nadzieje i modlitwy znajdują w nich swe odbicie, a marzenia i rzeczywistość Czarnego Kontynentu często przedstawiane są w pogodnej bądź nawet groteskowej formie (Mohl, br. roku wyd., s. 8, 18). Można powiedzieć, że w wielu przypadkach sztuka tworzona w ostatnich dziesięcioleciach, nie tylko podtrzymuje więź z tradycją, lecz odznacza się dużą kreatywnością, będąc wyrazem aspiracji, obaw i dążeń nie tylko samych artystów, lecz także całych generacji mieszkańców Afryki. Możliwość optymistycznego wydźwięku zmian zachodzących w sferze kultury potwierdzają również badania prowadzone przez islandzką etnograf K. Loftsdottir wśród Fulan–Bororo (Wodaabe) w Nigrze. Twierdzi ona, że zwłaszcza młode pokolenie Fulanów, które migruje sezonowo do miast, odnajduje w pracy polegającej na sprzedaży swojego rzemiosła artystycznego źródło dumy i satysfakcji. Wynika to stąd, że młodzi Wodaabe postrzegają pozytywnie fakt zainteresowania ich wyrobami, widząc w tym nie tylko ewidentną korzyść materialną, ale także sposób na podtrzymywanie własnych tradycji (Loftsdottir, 2002, s. 207).

Reasumując, warto zauważyć, że obraz komercjalizacji kultury afrykańskiej nie posiada z pewnością jednoznacznego oblicza. Procesy modernizacji przebiegające z różnym nasileniem w zależności od regionu czy kraju Afryki, stwarzają zróżnicowane możliwości zmian i rozwoju kultur etnicznych. Część z nich z pewnością uległa już i nadal ulegać będzie bezpowrotnej dezintegracji, jednak pozostałe — co starałem się wykazać na kilku zaledwie przykładach — odnajdują swoje miejsce na płaszczyźnie skomercjalizowanej kultury masowej. Zadaniem stojącym przed etnologią pozostaje dokumentacja tych procesów i nadanie im właściwego miejsca w porządku kultury współczesnej. Etnologia nie odmawia bowiem wartości estetycznych przedmiotom tylko z tej racji, że są produktem masowym lub modnym (Sznajderman, 1991, s. 8). Postulat ten wydaje się szczególnie aktualny zważywszy, że badania nad kulturą popularną w Europie uzyskały już swoją mocną pozycję przynajmniej od czasów rewolucji surrealistycznej w pierwszej połowie XX wieku. W prze-

¹¹ Definicję sztuki tradycyjnej przyjmuję za M.A. Kowalskim, który określa ją jako gałąź twórczości artystycznej, kładącą nacisk na rozwój historyczny oraz wskazanie źródeł i początków, zachowawczą, nie wydobywającą elementów zmian. Termin ten słusznie podkreśla zachowawczość sztuki tradycyjnej i nieustanne powtarzanie ustalonych wzorów tematycznych i formalnych (Kowalski, 1975, s. 207).

ciwieństwie do sytuacji, z jaką mamy do czynienia na naszym kontynencie, w Afryce rzeczywistość kulturowa opisywana jest wciąż w przeważającym stopniu w oparciu o schemat podziałów etnicznych i monografii poszczególnych kultur. W takim ujęciu, poza granicami zainteresowań etnologii (etnografii) pozostają przemiany zachodzące w sferze kultury na obszarach miast i terenach poddanych coraz większej presji rozwoju turystyki. Tymczasem właśnie tam zachodzą interesujące zjawiska kreacji nowych stylów, kierunków i form, które korzystając zarówno z tradycji, jak i nieuniknionej komercjalizacji, nadają nowe oblicze współczesnej sztuce afrykańskiej.

Mając na uwadze powyższe fakty i jednocześnie zgadzając się z opinią Jamesa Clifforda, że etnografia jest sprecyzowaną formą krytyki kultury (Sznajderman, 1991, s.7), przed etnografami, a zwłaszcza etnografami-muzealnikami, do których zalicza się autor niniejszego artykułu, powstaje pytanie: co zbierać, co gromadzić i co jest istotą obecnej kultury afrykańskiej? Jest to wyzwanie o tyle ważne, że za kilkadziesiąt lat, gdy społeczeństwa Afryki, a zatem i ich kultura, znajdą się już na zupełnie innym etapie przemian, może powstać problem z ukazaniem oblicza kontynentu z przełomu XX i XXI wieku. Dlatego też jedynie poświęcenie większej uwagi zróżnicowanej, współczesnej twórczości artystycznej stwarza możliwość wychwycenia tych procesów i tych artefaktów, które decydują o ciągłości rozwoju kultur Afryki.

BIBLIOGRAFIA

- Kaniowska K.
1991 *Surrealizm i etnografia*, „Polska Sztuka Ludowa-Konteksty”, R. XLV, nr 1, s. 3–6.
- Komorowski Z.
1994 *Kultury Czarnej Afryki*, Warszawa–Wrocław.
- Kowalski M.A.
1975 *Plemienna sztuka Afryki — problemy nazwy i treści*, „Etnografia Polska”, t. XIX, z. 2, s. 197–219.
- Loftsdottir K.
2002 *Knowing what to do in the city. Wodaabe nomads and immigrant workers in Niger*, „Anthropology Today”, vol.18, no.1, s. 9–13.
- Mohl M.
(brak roku wydania) *The masterpieces of Makonde (katalog wystawy)*, Heidelberg–Wiesbaden.
- Namibia...
2000 *Namibia. Holiday and Travel*. Windhoek.
- Ołędzki J.
1976 *Sztuka demonstracyjna współczesnej Afryki. Uwagi o nowych kierunkach twórczości rzeźbiarskiej o charakterze ludowym*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. XXX, nr 2, s. 97–113.

Slavikova Z.

1988 *Umění subsaharské Afriky jako předmět umeleckého a badatelského zájmu*, Praha.

Sznajderman M.

1991 *O etnograficznym surrealizmie*, w: „Polska Sztuka Ludowa-Konteksty”, R. XLV, nr 1, s.7-9; za tą autorką i powyższym artykułem podaję również wszelkie cytaty i określenia pochodzące z książki J. Clifforda *The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, 1988.

Trojan A.

1973 *Sztuka Czarnej Afryki*, Warszawa.

Jacek Kukuczka

MODERN TIMES AND TRADITION IN AFRICAN ART

(Summary)

Processes of modernization have different intensity depending on the African region or country, create different possibilities for changes and development of ethnic cultures. Some of them have been disintegrated beyond any repair, others, however, manage to find their place in the commercialized mass culture. This text focuses on modern African culture, and more precisely its part, which is referred to as African art. The main problem discussed in the article is modern artistic production, which, referring to a lesser or greater extent to the old ethnic patterns, creates new forms. This art is often called kitsch or is given as an example of the degradation of ethnic tradition. However, mass artistic production, the so-called *air-port*, became a cultural fact, which cannot be neglected. Contrary to popular opinion, shared also by ethnographers, it is not an „art”, which is only the manifestation of the fall and disappearance of ethnic or national traditions but often it their only possible modern manifestation.