

# Afryka

## i (post)kolonializm

pod redakcją

**Anety Pawłowskiej  
i Julii Sowińskiej-Heim**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

**Afryka**

**i (post)kolonializm**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

# Afryka

## i (post)kolonializm

pod redakcją

**Anety Pawłowskiej  
i Julii Sowińskiej-Heim**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Aneta Pawłowska, Julia Sowińska-Heim – Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filozoficzno-Historyczny, Katedra Historii Sztuki  
90-219 Łódź, ul. A. Kamińskiego 27a

RECENZENT  
Arkadiusz Żukowski

REDAKTOR INICJUJĄCY  
Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ  
Bogusław Pielat

SKŁAD KOMPUTEROWY  
AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI  
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Konstrukcje kultury Tellem, Mali  
fot. Magda Podsiadły

Publikacja dofinansowana przez Fundację Uniwersytetu Łódzkiego  
oraz Katedrę Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Authors, Łódź 2016  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.07401.16.0.K

Ark. wyd. 8,5; ark. druk. 14,375

ISBN 978-83-8088-260-7  
e-ISBN 978-83-8088-261-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl  
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl  
tel. (42) 665 58 63

# Spis treści

<b>AFRYKA I (POST)KOLONIALIZM. WPROWADZENIE</b> <i>(Aneta Pawłowska, Julia Sowińska-Heim)</i>	<b>7</b>
<b>HISTORIA I KULTURA AFRYKI W ZWIERCIADLE KOLONIALIZMU</b>	<b>25</b>
<i>Abedalrazak Al-Nasir</i> – Modernizacja kulturowa na Zanzibarze w latach 1890–1939	27
<i>Piotr Robak</i> – Rola i miejsce Afryki w brytyjskim handlu zewnętrznym (i kolonialnym) w XVIII wieku	43
<b>KOLONIALNA I NEOKOLONIALNA INTERPRETACJA SZTUKI AFRYKI</b>	<b>73</b>
<i>Ewa Kubiak</i> – Afrobrazylijczycy a sztuka Brazylii okresu kolonialnego	75
<i>Agnieszka Kuczyńska</i> – Afryka surrealistów. Problem (nie)obecności afrykańskich obiektów w kolekcji André Bretona	95
<i>Justyna Tomczak</i> – Sztuka afrykańska jako składnik przestrzeni publicznej a twórczość awangardowa – dadaizm	111
<i>Grażyna Bobilewicz</i> – Obraz Afryki w malarstwie rosyjskim XX i początku XXI wieku	129
<i>Agnieszka Kluczevska-Wójcik</i> – „Wiem skąd pochodzę”. Współczesna sztuka afrykańska – tradycja i tożsamość	153
<b>NOWOCZESNA ARCHITEKTURA AFRYKI</b>	<b>173</b>
<i>Błażej Ciarkowski</i> – Siła budująca i niszcząca zarazem – nowoczesna architektura w postkolonialnej Afryce	175
<i>Julia Sowińska-Heim</i> – Współczesna architektura kontynentu afrykańskiego w kontekście budowania kulturowej tożsamości	191
<i>Anna Rynkowska-Sachse</i> – Współczesne centra turystyczne ( <i>visitors' centre</i> ) w krajobrazie naturalnym Namibii na przykładzie realizacji Nina Maritz Architects	211
<b>WYKAZ ILUSTRACJI</b>	<b>227</b>



Aneta Pawłowska  
Julia Sowińska-Heim  
Katedra Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

## **Afryka i (post)kolonializm. Wprowadzenie**





Tom zatytułowany *Afryka i (post)kolonializm*, który prezentujemy Czytelnikom, został zbudowany z tekstów mieszczących się w szeroko pojętej tematyce odniesień do kolonializmu i postkolonializmu. Warto dodać, że teoria postkolonialna, tak żywo dyskutowana w świecie Zachodnim, począwszy od pamiętnego studium Edwarda Saída o „orientalizmie” (1978)<sup>1</sup>, wywiera raczej nikły wpływ na polską afrykanistykę, zwłaszcza jeśli chodzi o badania nad sztuką i architekturą tego kontynentu<sup>2</sup>.

Dlatego też pojawia się konieczność choćby wstępnego zdefiniowania terminu postkolonializm. Otóż termin ten jest stosowany przez redaktorki tomu w konwencji przyjętej przez badaczy angielskich Billa Ashcrofta, Garetha Griffithsa i Helen Tiffin w książce *The Post-Colonial Studies Reader [Studia post-kolonialne. Antologia]*<sup>3</sup> dla „oznaczenia całości praktyk, w ich bogatej różnorodności, charakterystycznej dla społeczeństw postkolonialnego świata od momentu kolonizacji do dnia dzisiejszego”<sup>4</sup>. Jednak, poszerzając to spojrzenie historycznego zwrotu w myśleniu o *Innych*, należy odnieść się także do pierwszej połowy XX wieku, gdy fascynacja kulturą i sztuką afrykańską przyniosła istotne zmiany w koncepcjach

1 Wydanie polskie E. Saída, *Orientalizm*, Warszawa 2005.

2 Elementy teorii postkolonialnej w odniesieniu do Afryki polski Czytelnik może znaleźć głównie w książce Pawła Zajasa, *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej*, Poznań 2008 oraz w: J. Krzywicki, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej, Część II, Rozliczenie z kolonializmem*, Warszawa 2007, a także w zbiorach artykułów: W. Charchalis, R. Diaz-Shmidt, E. Siwierska, M. Szupejko (red.), *Współczesne literatury afrykańskie i inne teksty kultury w świetle badań postkolonialnych*, Warszawa 2015 i R. Wiśniewski, A. Żukowski (red.), *Afryka między tradycją a współczesnością. Wybrane przykłady kontynuacji i zmian w historii, polityce, gospodarce i społeczeństwie*, t. I, Warszawa 2013.

3 B. Ashcroft, G. Griffiths i H. Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London–New York 1995.

4 Cytat według: P. Zajasa, *Postkolonialne imaginarium...*



**II.1.** Romuald Hazoumé, *Dream*, instalacja, 2007 Materiały prasowe 52.  
Biennale w Wenecji i Documenta XII w Kassel

artystycznych Europejczyków. Wówczas też rodzi się ruch *négritude* zapoczątkowany w latach trzydziestych wieku XX przez surrealistycznych poetów – Léopolda Sédara Senghora (przyszłego prezydenta Senegalu) oraz Aimé Césaire’a, który tak wyraźnie oddziaływał na rewindykację wartości właściwych dziedzictwu kultur afrykańskich i przeciwstawienie się negatywnemu stereotypowi „Murzyna”<sup>5</sup>. Kontynuując wsteczną narrację tematyki (post)kolonialnej, należy się cofnąć jeszcze dalej, do czasów rozkwitu imperializmu i tworzenia aneksjonistycznych potęg opartych na niewolniczej pracy Afrykanów.



II. 2. Uczestnicy konferencji *Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność*, Pałac Biedermanna, Łódź 2015

---

<sup>5</sup> J. Krzywicki, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej*, Część I, *W kręgu tradycji*, Warszawa 2002, s. 82–87.

Tom, który oddajemy do rąk czytelnika jest owocem międzynarodowej współpracy naukowej prowadzonej w ostatnich latach w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Wynikiem współdziałania ośrodków naukowych była między innymi międzynarodowa konferencja naukowa pt. *Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność*, która odbyła się w Łodzi w dniach 19–20 listopada 2015 r. w zabytkowych salach Pałacu Alfreda Biedermanna. Organizatorami wydarzenia były: Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata (PISnŚS)<sup>6</sup>. Współorganizatorem konferencji została Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a patronat honorowy nad wydarzeniem objęły Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne oraz Instytut Afrykański w Łodzi. Ponadto konferencję wsparło organizacyjnie Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi. Uczestniczyli w niej naukowcy zarówno z krajów europejskich, jak i Afryki oraz Azji.

Toczone w trakcie konferencji *Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność* dyskusje i polemiki stały się inspiracją do wydania niniejszej książki. W badaniach dotyczących różnych aspektów tradycyjnych i współczesnych kultur Afryki wyłonił się w sposób naturalny podział zainteresowań tematycznych na ściśle związane ze sztuką afrykańską – zarówno tradycyjną, jak i nowoczesną – oraz na zagadnienia prezentujące afrykańską kulturę i sztukę w kontekście studiów postkolonialnych. Ze względu na obecność gości z takich krajów, jak Nigeria i Irak była to dyskusja pełna ambiwalentnej relacji do kultury i sztuki europejskiej, odczytywanej jako dominująca i metropolitalna. Szczególnie interesujące w tym względzie okazały się panele poświęcone problematyce historyczno-politycznej oraz etnologicznej. Wzbudziły one bowiem gorące polemiki, z żywym udziałem gości zagranicznych. Shaibu Sunday Danladi (University of Economics Prague) podjął problem doświadczeń i pozostałości epoki kolonialnej oraz niewolnictwa, nadal obecnych – jego zdaniem – w sposobie współczesnego

---

<sup>6</sup> Szerzej o konferencji: A. Pawłowska, A. Nadolska-Styczyńska, *Międzynarodowa konferencja „Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność”*, „Afryka” 2015, nr 42, s. 177–179.

zachodniego patrzenia na historię i kultury Afryki. Dotyczy to zarówno interpretacji dziejów kontynentu, jak i zainteresowań jego tradycjami kulturowymi, z wyraźnym nastawieniem na ich odmiennosc od kultury Zachodu. Ostatecznie dyskusja toczyła się wokół potrzeby nowego spojrzenia na kontynent afrykański i uwolnienia się od wciąż niestety obecnych uprzedzeń i lęków. Wspominano o konieczności ponownego odczytania pewnych faktów związanych z historią i polityką kontynentu. Omawiano także potrzeby podejmowania działań w zakresie poszanowania i ochrony dziedzictwa kulturowego Afryki oraz dyskutowano nad nowymi kontekstami sztuki i architektury afrykańskiej.

Równie interesującym katalizatorem wielu uwag i przemyśleń stał się panel konferencyjny dotyczący architektury kontynentu afrykańskiego. Nowoczesna architektura powstająca w Afryce Subsaharyjskiej w okresie postkolonialnym stała się bowiem istotnym sposobem na wizualne ukonstytuowanie i wyrażenie własnej, narodowej tożsamości. Spojrzenie pod tym kątem na zachodzące przez ostatnie półwiecze procesy i skomplikowane relacje oraz współzależności ze światem Zachodu, tworzy niezwykle ciekawy obraz, w którym próbie wypracowania odrębnego języka architektonicznego towarzyszy silna asymilacja tendencji europejskich i ogólnoswiatowych. Budując podstawy niepodległości dekolonizowanych państw Afryki nie odrzucono bowiem języka architektonicznego przywiezionego na kontynent przez mocarstwa kolonialne. Ze względu na duże zainteresowanie tą problematyką podjęta i rozwinięta została ona w niniejszej publikacji. W prezentowanych artykułach szczególnie ambiwalentną ocenę wywołuje rola architektury modernistycznej. Z jednej strony traktowana jest ona jako forma będąca wyrazem dominacji Zachodu, a poprzez zerwanie z tradycją i swój szczególny uniwersalizm, jak pisał Christian Norberg-Schulz (1925–2000), jeden z najbardziej rozpoznawalnych teoretyków architektury XX wieku, „Wysokie budowle zdają się zatracać relację pomiędzy niebem i ziemią, a wiele z modernistycznych wieżowców stoi »nigdzie«, bez odniesienia do krajobrazu i miasta jako całości”<sup>7</sup>. W tej narracji architektura

---

<sup>7</sup> Ch. Norberg-Schulz, *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, s. 190.

współczesna traktowana jest jako element niszczący lokalne wartości. Z drugiej jednak strony, będący pozostałością kolonialną, modernizm utożsamiany był z nowoczesnością i dawał możliwość zaistnienia krajom afrykańskim w szerszym międzynarodowym kontekście włączenia się w światowy dialog architektoniczny. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że niemalże od początku kształtowania się nowoczesnych tendencji, czołowi architekci modernistyczni podkreślali społeczny wymiar nowej architektury. Projektowane budynki i osiedla miały być funkcjonalne i tworzyć otoczenie korzystne dla współczesnego człowieka<sup>8</sup>.

Istotną rolę w odbiorze architektury nowoczesnej odgrywa również zaangażowanie się w idee formułowane i propagowane przez czołowych modernistów, przede wszystkim Le Corbusiera (1887–1965) i Miesa van der Rohe (1886–1969), widoczne w konstytuujących się w okresie międzywojennym na terenie Afryki szkołach architektonicznych<sup>9</sup>. Wśród propagatorów nowych myśli architektonicznych ważną rolę odegrali m.in. Stanley Furner (1892–1971), urodzony w Wielkiej Brytanii, a od roku 1925 współpracujący ze szkołą architektoniczną w Johannesburgu, czy Rex Distin Martinssen (1905–1942) południowoafrykański architekt całkowicie oddany koncepcjom modernizmu<sup>10</sup>. Dzięki osobistemu poparciu „papieża modernizmu” Le Corbusiera, w roku 1937 Martinssen powołany został na członka Congrès international d’architecture moderne (CIAM)<sup>11</sup>. Wraz z architektami, takimi jak Norman Hanson i Gordon

---

<sup>8</sup> Podstawowe postulaty określające główne zasady nowoczesnego projektowania architektonicznego oraz urbanistycznego określone zostały w tzw. *Karcie Ateńskiej* uchwalonej w 1933 r. w trakcie IV Kongresu CIAM odbywającego się w Atenach.

<sup>9</sup> D. Theron, *Some issues in architectural education in South Africa*, „UIA International Architect: Southern Africa” 1985, issue 8, s. 65; B. Biermann, *An Introduction to South African Architectural History*, „UIA International Architect: Southern Africa” 1985, issue 8, s. 57.

<sup>10</sup> G. Herbert, *Martinssen and the International style: The modern movement in South African architecture*, Cape Town–Rotterdam 1975; C. Chipkin, *Johannesburg Style: Architecture & Society 1880s–1960s*, David Philip, Cape Town 1993.

<sup>11</sup> Congrès international d’architecture moderne – Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej zrzeszający architektów modernistycznych powołany



McIntosh<sup>12</sup>, w roku 1933 opublikował *zerohour*<sup>13</sup>, swoisty manifest, w którym propagowano zalety technologicznie i funkcjonalnie przemyślanej nowej architektury<sup>14</sup>, wskazując jednocześnie jako godne naśladownictwa źródła inspiracji twórczość przede wszystkim Le Corbusiera i Miesa van der Rohe. Odpowiedzią był zaangażowany list od Le Corbusiera skierowany do Martinsena oraz do „grupy młodych architektów z Johannesburga” zagrzewający do walki o „nową cywilizację”<sup>15</sup>. Jednak wpływy i zasięg oddziaływania „importowanego” modernizmu, nie miały aż tak dużego zasięgu i znaczenia jak mogłoby się na pozór wydawać<sup>16</sup>.

Po stopniowym odzyskaniu niepodległości przez kraje afrykańskie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, pojawiło się znaczne zapotrzebowanie na nowe inwestycje architektoniczne związane z rozbudową infrastruktury, jak również ze wznoszeniem budynków reprezentacyjnych. Widoczne jest wówczas twórcze wykorzystanie modernizmu i inspiracji Le Corbusierem<sup>17</sup> w połączeniu z asymilacją architektury wernakularnej, wywodzącej się z tradycji form, kształtów i materiałów. W latach sześćdziesiątych zwłaszcza architekci południowoafrykańscy potrafili twórczo wykorzystać osiągnięcia modernizmu. W sposób szczególny współczesna architektura afrykańska wyłoniła się w twórczości takich architektów, jak Hans Hallenz (RPA), Pancho Guedes (związany

---

został w 1928 r. i odbywał się cyklicznie do 1959 r. Rex Distin Martinssen poznał Le Corbusiera w czasie podróży do Europy.

<sup>12</sup> Później współtworzących tzw. Transvaal Group (Grupa Transwalska). Po raz pierwszy tego określenia użył właśnie Le Corbusier. Por. Le Corbusier, *Letter to le groupe Transvaal*, „UIA International Architect: Southern Africa” 1985, issue 8, s. 4.

<sup>13</sup> „The South African Architectural Record” 1936, vol. 20, No 11, s. 381–383.

<sup>14</sup> G. Herbert, *Martinsen and the International style: The modern movement...*, s. 95.

<sup>15</sup> Opublikowany w: Le Corbusier and P. Jeanneret, *Oeuvre complete de 1919–1929*, Zurich 1943.

<sup>16</sup> C. Chipkin, *Johannesburg Style...*, s. 155.

<sup>17</sup> W latach czterdziestych, po śmierci Martinsena, krytycznej rewizji poddana została koncepcja Le Corbusiera.



z Mozambikiem) czy Roelof Uytenbogaardt (RPA)<sup>18</sup>. Warto również pamiętać jednak, że na kontynencie afrykańskim popularność zdobyły różne odmiany modernizmu, np. modernizm ekspresjonistyczny czy modernizm regionalny.

Podstawy nowoczesnej architektury w Afryce ukształtowane zostały pod znaczącym wpływem koncepcji i idei wywodzących się z kręgów twórców i intelektualistów europejskich i amerykańskich. Stworzone wówczas podstawy nowoczesnego szkolnictwa i projektowania architektonicznego, wywodzące się z koncepcji stylu międzynarodowego, w latach czterdziestych poddane zostały krytycznej rewizji, a w kolejnych dekadach wykorzystano je jako swoiste narzędzia do wykreowania nowego języka architektonicznego. Według Williama Curtisa twórcze zaadaptowanie nowoczesnych tendencji architektonicznych posłużyć miało zarówno do zerwania z epoką kolonializmu, jak i uchronić przed skrajnymi tendencjami lokalnymi<sup>19</sup>.

Różnorodne i wieloaspektowe dziedzictwo kulturowe Afryki powstaje na styku odmiennych społecznych, kulturowych i politycznych aspektów. W najnowszej historii architektury kontynentu widoczne jest nieustanne ścieranie się nowoczesności i tradycji, pierwiastków rodzimych i pochodzących z obcych kultur. W latach osiemdziesiątych wyemitowana została seria filmów dokumentalnych pod znamienym tytułem *The Africans: A Triple Heritage*<sup>20</sup>. Ukazywała ona problem zdefiniowania autentycznej kulturowej tożsamości afrykańskiej, pozostającej pod silnym wpływem trzech tak zróżnicowanych czynników, jak tradycje autochtoniczne, dziedzictwo narzucone Afryce przez europejskich kolonialistów oraz kultura islamu. W tym kontekście mówić można o trudnym aliażu tworzącym tożsamość hybrydyczną<sup>21</sup>. Jednocześnie

---

<sup>18</sup> P. Sanders, *Defining a relevant architecture in South Africa*, „Architectural Research Quarterly” 2000, No 4, s. 68 (67–80).

<sup>19</sup> W. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996, s. 369.

<sup>20</sup> Pomysłodawcą serii stworzonej dla BBC we współpracy z Nigerian Television Authority był Ali Mazuri. Na podstawie filmów powstała również książka.

<sup>21</sup> L. Grossberg, *Tożsamość i studia kulturowe: tendencje rozwojowe i alternatywy*, [w:] *Kultura popularna i (re)konstrukcje tożsamości*, red. A. Gromkowska-Melosik, Poznań–Leszno 2007.

nadmienić warto, że ocena dorobku architektonicznego okresu kolonializmu nie jest jednoznacznie negatywna również w przypadku opinii współczesnych architektów afrykańskich. Podkreślają oni wartości architektury kolonialnej wyrażone przede wszystkim, paradoksalnie, poprzez wrażliwość wobec zastanego otoczenia<sup>22</sup>.

Niewątpliwie trudne i złożone afrykańskie dziedzictwo wywołuje niekiedy występowanie okresów wątpliwości i kryzysów. Postmodernizm w architekturze Afryki Północnej może być odczytywany właśnie jako wyraz poczucia braku korzeni i niepewności dotyczącej „afrykańskiego ducha”<sup>23</sup>. W roku 1998 odbyło się *5<sup>th</sup> Triennial of the African Union of architects Congress* pod znaczącym tytułem *Towards an Architecture of Conscience*. W uroczystości zamykającej wydarzenie ówczesny minister infrastruktury Jeff Radebe, podkreślił, że: „The soul of Africa needs to return to our architectural drawing boards”<sup>24</sup>. W ostatnich latach powracają postulaty mówiące o konieczności ukształtowania nowej narracji dla afrykańskiej kultury, w tym również architektury i urbanistyki. Jednocześnie wśród ciekawych współczesnych projektów architektonicznych zauważyć można znaczący nurt, w którym lokalne i tradycyjne dziedzictwo Afryki ujmowane jest poprzez pryzmat nowoczesnych osiągnięć technologicznych i architektonicznych. Silnie obecny jest w nim również aspekt społeczny i ekologiczny. Tworzony przez pochodzących z Afryki młodych architektów nowy architektoniczny język wizualny, oparty na czerpaniu w sposób twórczy z doświadczeń i osiągnięć architektury Zachodu przy jednoczesnym respektowaniu regionalnej kultury i uwarunkowań, daje ciekawe efekty i rozwiązania. Potrzebna jest jednak odpowiednia wrażliwość i wyczulenie, aby dyskurs dotyczący nowego kształtu i kierunków zmian zachodzących w architekturze i urbanistyce Afryki nie został przeniesiony poza kontynent<sup>25</sup>.

---

22 N. Ocran, *Future Foundations*, „Wings” 2013, s. 2.

23 J. Noero, *The Certainty of Context*, „TIA Journal” 1993, No 3, s. 2–5.

24 J. Radebe, ‘Closing Address’, „SA Architect” 1999, marzec, s. 36–37.

25 N. Ocran, *Future Foundations...*, s. 66.

W tomie prezentowane są teksty dziesięciu autorów z różnych polskich ośrodków badawczych i akademickich oraz instytucji kultury – Uniwersytetu Łódzkiego, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie i Politechniki Szczecińskiej, Sopotkiej Szkoły Wyższej, Polskiej Akademii Nauk, UMCS, PISnSS, a także Teatru Powszechnego w Łodzi. Do analiz i propozycji interpretacyjnych przedstawionych przez badaczy z krajowych uczelni i instytucji kulturalnych włączony został również referat znanego na arenie międzynarodowej profesora z Wasit University w Iraku.

Prezentowany tom *Afryka i (post)kolonializm* podzielono na trzy działy tematyczne z myślą o Czytelniku, który w ten sposób z większą swobodą będzie mógł korzystać z zawartości książki<sup>26</sup>. Są to: *Kolonialna i neokolonialna interpretacja sztuki Afryki*, *Nowoczesna architektura Afryki* oraz *Historia i kultura Afryki w zwierciadle kolonializmu*. Pierwsze dwa działy dedykowane zostały wielowymiarowo i wieloaspektowo ujmowanej sztuce. Dział trzeci ma natomiast charakter bardziej ogólny, zgrupowano w nim bowiem artykuły dotyczące szeroko rozumianej kultury, a także historii społeczeństwa ujętych w kontekście zachodzących przemian politycznych.

Na szczególną uwagę zasługuje artykuł wybitnego naukowca spoza Europy, prof. Abedalrazaka Al-Nasir, rektora Wasit University w Iraku<sup>27</sup>. Tekst ten wprowadza Czytelnika w tematykę bogatej i różnorodnej kultury Islamu afrykańskiego, ponadto jest spojrzeniem na Afrykę wyzbytą kolonialnego uprzedzenia. Stanowi on swoiste podsumowanie monografii głosem spoza metropolii.

Pierwsza część monografii prezentuje *Historię i kulturę Afryki w zwierciadle kolonializmu*. W rozpoczynającym ten dział artykule Abedalrazak Al-Nasir przybliży polskiemu czytelnikowi kwestie *Modernizacji kulturowej na Zanzi-*

---

<sup>26</sup> Porządek publikacji odtwarza po części panele konferencji *Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność*.

<sup>27</sup> Teksty anglojęzyczne pozostałych uczestników konferencji z zagranicy ukazują się w roczniku „The Artistic Traditions of Non-European Cultures”.

*barze w latach 1890–1939*. Ukazuje on interesujący obraz początków kształtowania się nowoczesnej edukacji i czasopiśmiennictwa na obszarze archipelagu. Jednocześnie podkreśla znaczenie zachodzących przemian dla kształtowania się życia politycznego Zanzibaru. Piotr Robak analizie poddaje zagadnienie *Roli i miejsca Afryki w brytyjskim handlu zewnętrznym (i kolonialnym) w XVIII wieku*. Poruszana jest w nim również trudna kwestia dotycząca prowadzonego na dużą skalę handlu niewolnikami.

W części drugiej książki zatytułowanej *Kolonialna i neokolonialna interpretacja sztuki Afryki* Ewa Kubiak przedstawia zagadnienie twórczości Afrykanów przybyłych do Brazylii w okresie kolonialnym, ukazując przy tym przede wszystkim korelacje pomiędzy afrykańską tradycją a sztuką lokalną. Tutaj również zauważyć można pewną hybrydyczność kulturową powiązaną z próbą identyfikacji i utrwalenia własnej tożsamości kulturowej wpisanej w kolonialne zależności. Dwa kolejne artykuły dotyczą awangardowej sztuki XX wieku. Agnieszka Kuczyńska w artykule *Afryka surrealistów. Problem (nie)obecności afrykańskich obiektów w kolekcji André Bretona* analizuje kolekcję tak zwanej sztuki prymitywnej<sup>28</sup>, zgromadzonej przez słynnego surrealistę, pod kątem dysproporcji pomiędzy liczbą przedmiotów pochodzących z Oceanii i obu Ameryk, w stosunku do nielicznych obiektów (przede wszystkim rzeźb) afrykańskich. Autorka poszukuje źródeł dystansu czy wręcz swoistej niechęci surrealistów do artefaktów pochodzących z Afryki. Justyna Tomczak podejmuje natomiast zagadnienie kreowanych w Europie wyobrażeń o sztuce afrykańskiej oraz ich obecności w przestrzeni publicznej miasta w wieku XX, zjawisko tworzące swoiste „kolonialne imaginarium”, ujęte przez pryzmat krytycznej jego oceny przez dadaistów. Inną perspektywę spojrzenia na Afrykę przedstawia Grażyna Bobilewicz w artykule *Obraz Afryki w malarstwie rosyjskim XX i początku XXI wieku*. Analizie poddany zostaje wizualny obraz Afryki obecny w twórczości współczesnych artystów

---

<sup>28</sup> Szerzej o terminie „sztuka prymitywna” zob. A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011, zwłaszcza rozdział II *Co to jest prymitywizm*, s. 47–81.

rosyjskich, ukazany w kontekście wzajemnych relacji i wpływów zachodzących pomiędzy tak pozornie odmiennymi kulturami, jak kultura rosyjska i afrykańska. Część dotyczącą problematyki oglądu Afryki w kolonialnym zwierciadle zamyka Agnieszka Kluczevska-Wójcik artykułem „*Wiem skąd pochodzę*”. *Współczesna sztuka afrykańska – tradycja i tożsamość*. Tekst prezentuje swoisty przegląd ekspozycji współczesnej sztuki z kontynentu afrykańskiego (odnoszącej się do estetyki świata Zachodniego). Wystawy te, zgodnie z postkolonialnym buntem, tak charakterystycznym dla budzącej się świadomości nowoczesnej, afrykańskiej tożsamości kulturowej, opartej na idei *négritude*, zmierzają do „ustalenia kryteriów »afrykańskości«, przynależności do jednej wspólnoty kontynentalnej”<sup>29</sup>.

Ostatnia część książki poświęcona została problematyce związanej z *Nowoczesną architekturą Afryki*. Błażej Ciarkowski porusza kwestię ambiwalentnej oceny architektury modernistycznej wznoszonej na terenie Afryki w dobie konstytuowania się niepodległości i narodowej tożsamości w okresie postkolonialnym. Julia Sowińska-Heim analizuje natomiast problem budowania i poszukiwania własnej tożsamości oraz odrębności kulturowej we współczesnych realizacjach architektonicznych na kontynencie afrykańskim. W projektach, przede wszystkim architektów młodszego pokolenia, zaobserwować można interesujący nowy język wizualny budowany na dialogu pomiędzy tradycją i nowoczesnością. W podejmowanych działaniach ważny aspekt stanowi też aktywizacja i edukacja lokalnej społeczności. Problem ten porusza również m.in. Anna Rynkowska-Sachse omawiając *Współczesne centra turystyczne (visitors' centre) w krajobrazie naturalnym Namibii na przykładzie realizacji Nina Maritz Architects*. Angażowanie miejscowej ludności w proces ich powstania sprzyja akceptacji i poszanowaniu nowoczesnych budynków przez Afrykanów. Główny wątek artykułu stanowi projektowanie architektoniczne oparte na zasadach zrównoważonego roz-

---

<sup>29</sup> A. Kluczevska-Wójcik, „*Wiem skąd pochodzę*”. *Współczesna sztuka afrykańska – tradycja i tożsamość*, [w:] A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim (red.), *Afryka i (post)kolonializm*, Łódź 2016, s. 153–171.

woju, w którym dominującą zasadą jest harmonijne wpisanie nowoczesnej budowli w zastany krajobraz.

Tytułowe zagadnienie *Afryki i (post)kolonializmu* w monografii zaprezentowane zostało w sposób wielopłaszczyznowy, ukazujący różnorakie ujęcia i konteksty. Naukowcy z różnych ośrodków badawczych, reprezentujący zróżnicowane szkoły i perspektywy, także kulturowe, podjęli próbę diagnozy najważniejszych zagadnień powstających na styku tradycji i nowoczesności, a także sztuki i polityki, czy problemów społecznych i tożsamościowych dotyczących Afryki. Teksty odnoszą się do minionych oraz współczesnych osiągnięć sztuki i architektury Afrykanów, tworzonej tak na terenie Afryki, jak i poza jej granicami. Dotyczą one m.in. hybrydowości tych realizacji, a także ich nowych form i politycznych przesłań. Ciekawym głosem w dyskusji są prezentacje architektów tudzież historyków sztuki zajmujących się kwestiami zachodzących przemian i modernizacji architektury afrykańskiej, przy jednoczesnym zachowaniu walorów tradycyjnego, organicznego budownictwa tego kontynentu. W tomie poruszono szeroki krąg zagadnień ukazujących specyfikę sztuki afrykańskiej, wskazane zostały także narzędzia metodologiczne potrzebne do jej lepszej i głębszej analizy.

Redaktorki tomu *Afryka i (post)kolonializm* wyrażają nadzieję, że różnorodna tematyka artykułów zawartych w niniejszym tomie będzie stanowiła przyczynek do dalszych badań nad problematyką afrykańską w Polsce.

## Bibliografia

- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London–New York 1995.
- Biermann Barrie, *An Introduction to South African Architectural History*, „UIA International Architect: Southern Africa” 1985, issue 8, s. 57.
- Charchalis Wojciech, Diaz-Shmidt Renata, Siwierska Ewa, Szupejko Małgorzata (red.), *Współczesne literatury afrykańskie i inne teksty kultury w świetle badań postkolonialnych*, Aspra, Warszawa 2015.
- Chipkin Clive M., *Johannesburg Style: Architecture & Society 1880s–1960s*, David Philip, Cape Town 1993.

- Corbusier Le, *Letter to le groupe Transvaal*, „UIA International Architect: Southern Africa” 1985, issue 8, s. 4.
- Curtis William, *Modern Architecture since 1900*, Phaidon, London 1996.
- Grossberg Lawrence, *Tożsamość i studia kulturowe: tendencje rozwojowe i alternatywy*, [w:] *Kultura popularna i (re)konstrukcje tożsamości*, red. A. Gromkowska-Melosik, Poznań–Leszno 2007.
- Herbert Gilbert, *Martienssen and the International style: The modern movement in South African architecture*, David Philip, Cape Town–Rotterdam 1975.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011.
- Kluczevska-Wójcik Agnieszka, „Wiem skąd pochodzę”. *Współczesna sztuka afrykańska – tradycja i tożsamość*, [w:] A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim, *Afryka i (post) kolonializm* (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Krzywicki Janusz, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej*, Część I, *W kręgu tradycji*, Dialog, Warszawa 2002.
- Krzywicki Janusz, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej*, Część II, *Rozliczenie z kolonializmem*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007.
- Noero Jo, *The Certainty of Context*, „TIA Journal” 1993, vol. 3, s. 2–5.
- Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1991.
- Ocran Nana, *Future Foundations*, „Wings” 2013, s. 2.
- Pawłowska Aneta, Nadolska-Styczyńska Anna, *Międzynarodowa konferencja „Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność”*, „Afryka” 2015, nr 42, s. 177–179.
- Radebe Jeff, ‘Closing Address’, „SA Architect” 1999, marzec, s. 36–37.
- Said Edward, *Orientalizm*, Zysk i S-ka, Warszawa 2005.
- Sanders Paul, *Defining a relevant architecture in South Africa*, „Architectural Research Quarterly” 2000, vol. 4, s. 67–80.
- Theron D., *Some issues in architectural education in South Africa*, „UIA International Architect: Southern Africa” 1985, issue 8, s. 65.

Wiśniewski Rafał, Żukowski Arkadiusz (red.), *Afryka między tradycją a współczesnością. Wybrane przykłady kontynuacji i zmian w historii, polityce, gospodarce i społeczeństwie*, t. I, Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne, Warszawa 2013.

Zajas Paweł, *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008.

## Summary

### **Africa and (post)colonial studies. Introduction**

The book *Africa – and (post)colonial studies* contains several texts about modern and traditional art from the African continent. The majority of these texts were presented during International Conference “AFRICAN TRADITION – AFRICAN MODERNITY” which was the first scientific event of this kind organized at the University of Łódź. This conference was attended by a great many Scholars from Poland and abroad who wanted to share their experiences and reflections, based on their research regarding African art, culture and architecture

The Editors of this book truly hope that this publication will initiate an entirely new approach of looking at and treating of African art and culture – it’s various problems, challenges and threats.





# **HISTORIA I KULTURA AFRYKI W ZWIERCIADLE KOLONIALIZMU**



Abedalrazak Ahmed Al-Nasiri  
Wasit University  
Kut, Irak

## **Modernizacja kulturowa na Zanzibarze w latach 1890–1939**



Zanzibar<sup>1</sup> to znacznie więcej aniżeli tylko niewielki archipelag na Oceanie Indyjskim, położony 35 kilometrów od wschodnich wybrzeży Afryki. Mimo swych mało imponujących rozmiarów może on poszczycić się niezwykle długą historią, co potwierdzają zapiski jednego z europejskich historyków<sup>2</sup>. Początki historii Zanzibaru sięgają bardzo odległych czasów, a pisana jest ona „przez wiatry sezonowe”, jak ujął to jeden z jej badaczy<sup>3</sup>.

Mimo iż Portugalczycy zawitali na Zanzibar już w ostatnim roku wieku XV, szukając nowej drogi do Indii<sup>4</sup>, nie poświęcili archipelagowi należytej uwagi. Zanzibarem oraz Afryką Wschodnią zainteresowali się natomiast Arabowie omańscy, którzy przejęli kontrolę nad Zanzibarem i uczynili zeń stolicę swych wschodnich rubieży. A dzięki Sa’id Bin Sultanowi (1806–1856), sułtanowi Omanu, zaczął być on nazywany „Liverpoolem wschodniego wybrzeża Afryki”, co miało swój bardzo wyraźny wydźwięk<sup>5</sup>. Sułtan Sa’id potrafił dostrzec i odpowiednio docenić zarówno geopolityczne znaczenie Zanzibaru, który mimo iż położony jest blisko wschodniego wybrzeża Afryki, nie był narażony na ataki

---

<sup>1</sup> Zanzibar to niewielki archipelag, którego najważniejsza i największa wyspa nosi taką samą nazwę. Wyspa Zanzibar rozciąga się na powierzchni 1651 km<sup>2</sup>, ma 85 kilometrów długości oraz – maksymalnie – 39 kilometrów szerokości. Na północny wschód od Zanzibaru leży druga co do wielkości wyspa Archipelagu Zanzibar, czyli Pemba (830 km<sup>2</sup>). W skład archipelagu wchodzi również szereg mniejszych wysp, takich jak Tumbatu, położona na północnym wschodzie od Zanzibaru, oraz Mafia, zamykająca Zanzibar od południa. Więcej informacji na płycie CD. Encyclopedia Britannica 2002, Zanzibar; W. A. Hence, *The geography of Modern Africa*, New York, s. 386.

<sup>2</sup> H. R. Jarret, *An outline Geography of Africa*, London 1969, s. 169.

<sup>3</sup> S. G. Ayany, *A History of Zanzibar: A Study in Constitutional Development 1934–1964*, Nairobi 1983, s. 7.

<sup>4</sup> M. E. Diverse, *Society: Northern Oman*, „Middle East Journal” 2004, Vol. 58, No 1, s. 42.

<sup>5</sup> A. Sliva White, *The Development of Africa-Astudy in Geography*, Wyd. II, New York 1972, s. 212.

ze strony afrykańskich plemion, jak i jego ekonomiczne zalety – sułtan miał bowiem świadomość bogactw Afryki Wschodniej, z których największym była kość słoniowa. W roku 1840 sułtan nie zawahał się podjąć wyjątkowo wówczas trudnej decyzji, jaką było przeniesienie swej siedziby głównej z własnego kraju na Zanzibar<sup>6</sup>. W rezultacie wyspa zyskała status „najważniejszego portu Afryki Wschodniej, a także głównego centrum handlu i wymiany w regionie”<sup>7</sup>. Ponadto sułtan Sa’id wiele uwagi poświęcił również rozwojowi plantacji goździków i to głównie dzięki jego staraniom Zanzibar nazywa się często „wyspą goździków” oraz „krajem przypraw”<sup>8</sup>. Po śmierci sułtana rządy na Zanzibarze sprawowało jego pięciu synów. Sytuacja ta uległa zmianie w roku 1890, kiedy to, w wyniku coraz silniejszej rywalizacji między Anglią i Niemcami o wpływ w tym regionie, konsul brytyjski otrzymał od rządu w Londynie zadanie obrony interesów Korony i ograniczenie wpływów niemieckich na obszarze wschodniego wybrzeża Afryki<sup>9</sup>.

W roku 1890, kiedy sułtanem Zanzibaru został Ali Bin Sa’id, negocjacje między oboma mocarstwami weszły w bardzo napiętą fazę i konsul brytyjski przekonał nowego sułtana, aby ten przyjął pośrednie zwierzchnictwo Wielkiej Brytanii nad Sułtanatem Zanzibaru. W efekcie tych działań Zanzibar zyskał status brytyjskiego protektoratu pod panowaniem Arabów omańskich, ale z konsulem brytyjskim jako konsulem głównym i zarządcą na wyspie. Natomiast urzędnicy podlegli konsulowi pełnić mieli funkcję doradców sułtana. W rzeczywistości oznaczało to osłabienie wpływów sułtana na rzecz brytyj-

---

<sup>6</sup> J. Hatch, *The History of Britain in Africa from the Fifteenth Century to the Present*, London 1981, s. 129.

<sup>7</sup> R. Oliver, A. Atmore, *Africa since 1800*, Cambridge 1967, s. 69; S. H. Ominde, *Studies in East Africa Geography and Development*, London 1971, s. 68; R. Coupland, *The Exploration of East Africa 1856–1890*, London 1968, s. 5.

<sup>8</sup> Więcej informacji: Abedalrazak Ahmed Al-Nasiri, *Cloves Agriculture and Commercial in Zanzibar in 19<sup>th</sup> Century*, *Historical Study*, „Al-Jameai Magazine” [Wydanie podwójne, General Syndication of University Staff Members, Trypolis], wrzesień 2006, No 12, s. 213–232.

<sup>9</sup> *List od J. Kick do E. Granville*, 4 czerwca 1885, Archiwa Brytyjskie (Kew Garden) F.O., 403-93-77578.

skich urzędników, czego najdobitniejszym przejawem był fakt, że konsul zaczął wysyłać do Anglii raporty i korespondencję nie adresując jej, tak jak dotychczas, do Ministerstwa Kolonii, ale do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, co w praktyce oznaczało, że konsul zyskał status gubernatora kolonii<sup>10</sup>.

Pomimo brytyjskiej kontroli na Zanzibarze zaczęły pojawiać się pierwsze zwiastuny modernizacji kulturowej. Chociaż w XIX stuleciu wyspa doświadczyła prawdziwego wzrostu gospodarczego, rozwój kulturowy pozostawał na wyjątkowo niskim poziomie. Sytuację dobrze oddają słowa jednego z arabskich podróżników, który odwiedził Zanzibar w roku 1890. Napisał on, że „to karygodne, aby taka wyspa lub kraj nie posiadały ani jednej rządowej bądź prywatnej szkoły, w której mogłyby się uczyć miejscowe dzieci”<sup>11</sup>. Ów arabski historyk wskazywał wyraźnie, że ignorancja panująca na Zanzibarze wynikała zwłaszcza z tego, że nie było tam ani jednej arabskiej szkoły, która mogłaby kształcić arabskie dzieci<sup>12</sup>.

Nowoczesne szkolnictwo było najistotniejszym czynnikiem wpływającym na modernizację kulturową na Zanzibarze. Koniec wieku XIX przyniósł pierwsze inicjatywy edukacyjne – powstawały pierwsze nowoczesne szkoły, które w późniejszych latach okazały się najskuteczniejszym motorem dalszego rozwoju kulturowego na Zanzibarze. Wśród ich absolwentów byli najbardziej prominentni przedstawiciele lokalnej społeczności, którzy w późniejszym okresie wywarli ogromny mentalny wpływ na losy Zanzibaru. Pierwsza nowoczesna szkoła, zwana rządową placówką edukacyjną, została otwarta za panowania sułtana Ali Bin Hammud’a (1902–1911), który sam pobierał nauki w brytyjskiej szkole w latach 1898–1901 i miał świadomość znaczenia kultury oraz edukacji. Młody sułtan zwrócił się zatem do rządu egipskiego o przysłanie trzech nauczycieli, którzy stanowić mieli trzon kadry „publicznego systemu oświaty”.

<sup>10</sup> J. Glasson, *War of Wards: War of Stones Racial and Violence in Colonial Zanzibar*, Bloomington 2011, s. 40.

<sup>11</sup> M. Tawfeeq, *Garaeb Al-Akhbar about East Africa and Zanzibar*, London 1901, s. 7.

<sup>12</sup> S. Bin Ali Al-Mugeeri, *Juhainat Al-akhbar in the History of Zanzibar*, ed. M. A. Al-Taebi, Ministry of National Heritage and Culture, Oman 1968, s. 262.



Był to najwcześniejszy przejaw modernizacji systemu szkolnictwa na Zanzibarze i zarazem początek systemu szkolenia kadr nauczycielskich<sup>13</sup>.

Natomiast fundamentalnym i wymiernym efektem takiej modernizacji było otwarcie, w roku 1904, szkoły, w której uczniowie w wieku od siedmiu do dziesięciu lat rozpoczęli zajęcia lekcyjne już w rok później, czyli na krótko po przybyciu pierwszego egipskiego nauczyciela. Poprowadził on zajęcia z języka arabskiego w klasie składającej się z siedemnastu podopiecznych<sup>14</sup>.

Szkoła ta była istotnym krokiem na drodze modernizacji zanzibarskiego systemu szkolnictwa. Był to jednocześnie krok niezwykle ważny, wykonany bowiem pod patronatem miejscowych władz, które bez wahania zgodziły się przeznaczyć jedną z rezydencji na cele edukacyjne, co dobitnie pokazuje jak dużą wagę przywiązywano wówczas do kwestii szkolnictwa. Owa rezydencja, znana pod nazwą Forodhani, zapisała się złotymi zgłoskami w historii nowoczesnego szkolnictwa na Zanzibarze<sup>15</sup>.

Zainteresowanie władz zanzibarskich modernizacją państwowego systemu szkolnictwa stanowiło zachętę dla kolejnych nauczycieli z krajów arabskich i islamskich. Dzięki temu na wyspie pojawił się nauczyciel z Omanu, a także z indonezyjskiej wyspy Jawa<sup>16</sup>, co odbiło się echem w krajach arabskich i islamskich.

W owym czasie procesy modernizacyjne realizowane były sprawnie i precyzyjnie, mimo etnicznej różnorodności Zanzibaru, który zamieszkiwały osoby o korzeniach arabskich, afrykańskich, indyjskich, chińskich oraz perskich. Różnorodność ta mogła stanowić swego rodzaju przeszkodę na drodze szybkiego rozwoju szkolnictwa na wyspie<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> E. McMahon, *Slavery and Emancipation in Islamic East Africa: From Honor to Respectability*, New York 2013, s. 271.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Z. Tumbo-Masabo, R. Liljestrom, *Chelewa: The Dilemma of teenage Girls*, Tryckeribolaget 1974, s. 61.

Jednocześnie Brytyjczycy również wykazywali spore zainteresowanie kwestią rozwoju szkolnictwa, między innymi z powodów wymienionych powyżej. W tym celu z Egiptu przysłano tu brytyjskiego oficera (Smith J. Rivers), który objął posadę dyrektora nowej szkoły oraz został mianowany pierwszym ministrem edukacji na Zanzibarze, trwając na tym stanowisku do roku 1920<sup>18</sup>. Natomiast w roku 1906 R. N. Lyne otrzymał posadę nauczyciela języka angielskiego w tej samej szkole<sup>19</sup>.

Brytyjskie zainteresowanie modernizacją systemu szkolnictwa wynikało głównie z chęci stworzenia wykształconych arabskich kadr urzędniczych do zastąpienia urzędników z Indii oraz innych krajów, którym uprzednio przysługiwało prawo do zatrudnienia na takich stanowiskach. Generalny konsultant Korony na Zanzibarze (B. Cave) wykazał się niezwykle determinacją w dążeniu do modernizacji systemu szkolnictwa, na co z pewnością miał wpływ fakt, iż przed rokiem 1907 zatrudniony był w Egipcie, gdzie zdobył bogatą wiedzę i doświadczenie na temat tamtejszego systemu edukacji. Dlatego też podejmował energiczne kroki w celu modernizacji zanzibarskiego systemu, próbując zorganizować go na wzór egipski. Naturalną konsekwencją utrzymującego się trendu rozwojowego było powstawanie kolejnych szkół oraz wzrost liczby uczniów. W roku 1910 na Zanzibarze działało już dziewięć szkół, w których nauki pobierało 335 podopiecznych<sup>20</sup>, co jak na owe czasy i okoliczności stanowiło bardzo duży postęp.

Jednak zaangażowanie strony brytyjskiej w rozwój szkolnictwa na Zanzibarze nie ograniczało się jedynie do działań organizacyjnych, ale obejmowało także działalność finansową. W roku 1905 rząd brytyjski ofiarował Zanzibarrowi kwotę 45 tys. rupii na budowę szkół podstawowych i średnich w czterech regionach. Szkoły te na wyspie znane są pod nazwą szkół rządowych<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> R. Loamier, *Between Social Skills and Marketable Skills, The Politics of Islamic Education in 20<sup>th</sup> Century-Zanzibar*, Vol. 10, Göttingen 2009, s. 273.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 272.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 272–273.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 271.

Innym dowodem skoku jakościowego w dziedzinie edukacji na Zanzibarze była modernizacja systemu szkolnictwa, obejmująca tworzenie szkół dla dziewcząt w latach trzydziestych XX w., co było następstwem otwarcia przez Brytyjczyków pierwszych szkół żeńskich w roku 1927 i kolejnym krokiem na drodze modernizacji systemu oświaty<sup>22</sup>. Nie dziwi zatem fakt, że szkoły dla dziewcząt znacznie zyskały na popularności w latach 1930–1940<sup>23</sup>.

Notowano również istotny wzrost liczby uczniów – w trzeciej dekadzie wieku XX do szkół podstawowych i średnich uczęszczało 1354 podopiecznych – oraz państwowych placówek edukacyjnych, których było już wówczas osiemnaście<sup>24</sup>. Tak znaczny wzrost liczby uczniów na Zanzibarze przełożył się na to, że zaczęli oni studiować na afrykańskich i europejskich uniwersytetach. Dla przykładu, liczba zanzibarskich studentów przyjętych na Uniwersytet Kenijski zwiększyła się w takim stopniu, że stanowili oni tam trzecią co do wielkości grupę etniczną, po mieszkańcach Ugandy oraz przedstawicielach plemienia Kikuju (największej grupy etnicznej w Kenii)<sup>25</sup>. Po ponad dekadzie liczba studentów zanzibarskich na rzeczonyj uczelni była drugą co do wielkości po słuchaczach z Tanganiki (w roku 1940)<sup>26</sup>. Taki wzrost zaowocował też zwiększeniem liczby studentów, którzy otrzymywali stypendia – w niektórych latach nawet 500 osób pobierało nauki na uniwersytetach Europy Zachodniej<sup>27</sup>, nie wliczając w to zanzibarskich studentów, którzy edukowani byli na wyższych uczelniach w Wielkiej Brytanii. Wszyscy oni tworzyli potem elitę życia kulturalnego i politycznego na Zanzibarze.

---

22 C. Decker, *Reading Writing, and Respectability: How School girls Developed Modern Literacies in Colonial Zanzibar*, „International Journal of Africa Historical Studies” 2010, Vol. 43, No 1, s. 91 i 94.

23 *Ibidem*, s. 107.

24 Więcej informacji: R. Loamier, *Between Social Skills...*, s. 278.

25 J. E. Goldthrope, *An African Elite*, East African Institute of Social Research, Nairobi 1965, s. 11.

26 *Ibidem*, s. 12.

27 T. Burgess, *The Young Pioneers and the Ritual of Citizenship in Revolutionary Zanzibar*, „Africa Today” 2005, Vol. 51, No 3, s. 7–8.

Ludzi przyciągały również szkoły misjonarskie na Zanzibarze – ze względu na samych misjonarzy i ich sposób życia oraz z uwagi na ich sposób myślenia czy postrzegania świata – stając się płaszczyzną porozumienia między oświeconymi Zanzibarczykami a cywilizacją europejską. Szkoły te stanowiły wyzwanie dla tradycyjnych instytucji edukacyjnych, zaczęły bowiem uwalniać czarnoskórych obywateli od zależności związanych z edukacją plemienną i uczyć ich języka angielskiego. W owym czasie na terenie Zanzibaru działały dwie takie szkoły<sup>28</sup>, a jedną ze wspomnianych instytucji była Szkoła Wyższa dla Nauczycieli (Teacher Training College)<sup>29</sup>.

Kolejnym ważnym czynnikiem, który znacząco wpłynął na rozwój umysłowy społeczeństwa Zanzibaru był nowoczesny druk, wprowadzony przez sułtana Bargusha (1870–1888), który podczas pobytu w Wielkiej Brytanii został zainspirowany do sprowadzenia drukarni oraz specjalistów w tej dziedzinie. Nowo otwarta drukarnia, działająca pod nazwą Royal Printing House, publikowała teksty wykorzystując zarówno alfabet łaciński, jak i arabski. Działalność rozpoczęto w latach 1879–1890<sup>30</sup> i był to pierwszy arabski zakład drukarski w Afryce Wschodniej. Sułtan Bargush był tak zaangażowany w popularyzację druku jako środka modernizacji kulturalnej, że w roku 1884<sup>31</sup> sprowadził z Libanu dla misji jezuickiej kolejną drukarnię wraz ze specjalistami do kierowania nią.

Początek wieku XX przyniósł Zanzibarowi publikację licznych książek i opracowań z prowincji Hidżaz i Sham, co wskazywało na kolejny krok w kulturowym rozwoju wyspy. Największym dostawcą książek do zanzibarskich bibliotek był Egipt<sup>32</sup>. Odnosząc się do tego faktu, pewien świetnie wykształcony i prominentny Egipcjanin wspominał o Europejczyku, którego wielki podziw

<sup>28</sup> C. J. Denman, *Language of Instruction and Interaction with Host Communities in the Rescued Slave Schools of Zanzibar and Muscat*, t. XII, Assn 1930–1940, s. 9.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>30</sup> S. S. Reese, *The Transmission of Learning in Islamic Africa*, Leiden–Boston 2004, s. 189.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 189.

<sup>32</sup> A. K. Bang, *Islamic Sufi Networks in Western Indian Ocean (1880–1940)*, Leiden 2014, s. 131.

wzbudziła biblioteka Hamoud Bin Khamisa, przedstawiciela rodziny królewskiej Omanu. Zwróciło jego uwagę, że księgozbiór obejmuje rozmaite pozycje z zakresu nauki, sztuki, historii itd.<sup>33</sup>, co wskazywało na wysoki poziom kultury czytelniczej w kraju. Ten kulturowy trend odbił się echem nie tylko na Zanzibarze, ale również na całym wschodnim wybrzeżu Afryki. To, czego w owym czasie Zanzibar dokonał, oceniane w skali regionu porównywane było do rewolucji kulturalnej jaką Egipt przeprowadził w Sudanie. Stwierdzenie to miało swoją rangę, Egipt był wówczas bowiem centrum kultury arabskiej. Takie porównanie pokazuje więc skalę, jaką osiągnęła w tamtym czasie modernizacja kulturalna na Zanzibarze. Nie było również dziełem przypadku, że centra kultury z Zanzibaru rozprzestrzeniły się w głąb Afryki kontynentalnej<sup>34</sup> wzdłuż szlaków handlowych.

Za punkt zwrotny w historii modernizacji kulturowej archipelagu uznano pojawienie się dziennikarstwa, które miało istotny wpływ na światopogląd i polityczny rozwój wyspiarskiej społeczności i z pewnością nie było przypadkowe, ogromna liczba wykształconych obywateli wyspy regularnie czytywała bowiem współczesne Egipskie periodyki, tzn. np. magazyny takie, jak: „Al-Muktataf”, „Al-Hilal” czy „Al-Manar” oraz gazety, przykładowo „Al-Muayed”, „Al-Liwaa”, „Al-Ahram” czy „Al-Akhbar”. Dzięki tej lekturze czytelnicy wiedzieli sporo na temat współczesnych zagadnień naukowych oraz światopoglądowych. Stały się one dla wykształconych mieszkańców Zanzibaru motywem do zainteresowania się dziennikarstwem. Dla przykładu Ali Abu Baker, podobnie jak wielu innych Zanzibarczyków, był dobrze zaznajomiony ze wspomnianymi egipskimi publikacjami<sup>35</sup>.

Chociaż pierwszą gazetę wydano na Zanzibarze stosunkowo późno, bo w lutym roku 1892, i ukazała się w języku angielskim pod tytułem „Gazette of Zan-

---

<sup>33</sup> Cytat z: S. Al-Aghad, J. Zakaria Ghasim, *Zanzibar, Anglo-Egyptian library*, Kair 1959, s. 106.

<sup>34</sup> J. Zakaria Ghasim, *Arab Settlement in East African Coast*, „Journal of College of Arts” [Ain Shamis University, Kair] 1967, t. X, s. 334.

<sup>35</sup> P. C. Sadgrove, *The Press Engine of a Mini-renaissance in Zanzibar (1860–1920)*, Manchester 1971, s. 157.

zibar and East Africa”, wykształceni mieszkańcy szybko zaangażowali się w jej publikację i zyskała ona status gazety społeczno-komercyjnej. Ponadto po zaledwie dwóch latach, a dokładniej od 24 października 1894 r., zaczęła się ona ukazywać także po arabsku, jako kontynuacja wersji angielskiej.

Po kilku latach, tzn. między rokiem 1897 a 1899, pojawił się kolejny arabski tytuł – gazeta „Al-Akhbar”, która zwracała uwagę wykształconych Zanzibarczyków na trend modernizacyjny w dziennikarstwie<sup>36</sup>. Natomiast na początku wieku XX, dokładnie w roku 1900, rozpoczęto wydawanie gazety „Akhbar Zanzibar”, stanowiącej wyraźny już przykład modernizacji w dziedzinie dziennikarstwa i publicystyki.

Po dwóch latach „Al-Akhbar” wydawana była zarówno po arabsku, jak i po angielsku, zawierała 30 stron i wzbudzała zainteresowanie azjatyckich kupców, w szczególności tych pochodzących z Indii<sup>37</sup>. Mimo iż gazeta poświęcała najwięcej miejsca sprawom związanym z ekonomią i gospodarką, nadal przyciągała uwagę grupy innowatorów wywodzących się spośród kulturalnych elit Zanzibaru.

Kolejnym ważnym wyrazem rozwoju arabskiej publicystyki na wyspie było wydanie „Al-Najah” w języku arabskim w roku 1912. Była to pierwsza gazeta z początku drugiej dekady XX wieku, która z jednej strony przyciągnęła uwagę wyedukowanych innowatorów, ale zarazem wzbudzała gniew zanzibarskiego rządu i brytyjskich władz, poddawała bowiem krytycznej ocenie ich działania i dlatego musiała w roku 1914 „przedwcześnie zakończyć działalność”<sup>38</sup>. Warto wspomnieć, że gazeta ta została przez jednego z arabskich naukowców określona mianem „narodowej, naukowej, treściwej i komercyjnej”, co wydaje się jej niezwykle pełnym i znamienym opisem<sup>39</sup>. Kolejna osoba oceniła ją jako istotny aspekt modernizacji kulturalnej Zanzibaru, gdyż przyniosła ona zapis kluczowego okresu historii omańskiej w Afryce Wschodniej<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 157.

<sup>37</sup> M. Sturmer, *The Media History of Tanzania*, Salzburg 1998, s. 225.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 276; „Al-Hayat Newspaper” [Arabia Saudyjska], 14 września 2001, nr 14061.

<sup>39</sup> „Al-Hayat Newspaper”, 14 września 2001, nr 14061.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

W okresie, na którym skupia się niniejsze opracowanie dziennikarstwo na Zanzibarze przechodziło różne etapy. Po zakończeniu I wojny światowej pojawił się czterostronicowy tygodnik „Al-Fallah” („Rolnik”), który zajmował się zagadnieniami związanymi z rolnictwem, czyli niezwykle ważną sferą życia gospodarczego Zanzibaru.

W roku 1922 z kolei zaczęto wydawać gazetę „Zanzibar Voice”, której tygodniowy nakład wynosił 400 egzemplarzy. Periodyk zyskał tak znaczną uwagę czytelników, że określano go mianem najpopularniejszej gazety Zanzibaru<sup>41</sup>.

Jednak na tym nie kończyły się wysiłki modernizacji kulturalnej w dziedzinie dziennikarstwa i publicystyki. W kwietniu roku 1927 Brytyjczyk L. W. Hollingsworth wydał „The Normal Magazine”, który – jak to określił jeden z europejskich badaczy<sup>42</sup> – zyskał status źródła nowej wiedzy kulturowej dla zanzibarskich nauczycieli. Jednak najbardziej istotnym tytułem niosącym oświecenie na Zanzibarze był tygodnik „Al-Falag” („Świt”), który po raz pierwszy ukazał się w roku 1929 z inicjatywy Mohammeda Bin Sa’id Al-Nakdy, czyli osoby odpowiedzialnej również za wspomniany powyżej „Al-Najah”<sup>43</sup>. Tygodnik ukazywał się do lat pięćdziesiątych XX stulecia i uznawany był za publikację, która budziła poczucie narodowości, krzewiła demokrację oraz ostatecznie sprokurowała wybór członków rady ustawodawczej.

W wyniku modernizacji kulturowej na Zanzibarze powstała nowoczesna klasa ludzi wykształconych, którzy odgrywali ogromną rolę zarówno na niwie politycznej, jak i edukacyjnej, a także – w późniejszym okresie – przyczynili się do wywierania politycznej presji i osiągnięcia niepodległości w roku 1963. Miało to wyraźny wpływ na życie polityczne Zanzibaru, a w obliczu tzw. zimnej wojny między Wschodem i Zachodem doprowadziło do rewolucji z 12 stycznia 1964 r., która położyła kres arabskim rządóm na Zanzibarze, i połączenia wyspy z Tanganiką. Powstałe z połączenia państwo później nazwane zostało Tanzanią<sup>44</sup>.

*Tłumaczenie Konrad Brzozowski*

---

<sup>41</sup> M. Sturmer, *The Media History...*, s. 277.

<sup>42</sup> E. McMahon, *Slavery and Emancipation...*, s. 277.

<sup>43</sup> „Al-Hayat Newspaper”, 14 września 2001, nr 14061.

<sup>44</sup> A. A. Al-Nasiri, *Zanzibar Revolution in 1964 – Historical Study*, Unpublished Research, s. 8–13.

## Bibliografia

- Al-Mugeeri Saeed Bin Ali, *Juhainat Al-akhbar in the History of Zanzibar*, [w:] *Ministry of National Heritage and Culture*, Oman 1968.
- Al-Nasiri Abedalrazak Ahmed, *Cloves Agriculture and Commercial in Zanzibar in 19<sup>th</sup> Century, Historical Study*, „Al-Jameai Magazin” [Trypolis] 2006, No 12.
- Ayany Samuel, *A History of Zanzibar: A Study in Constitutional Development 1934–1964*, Kenya Literature Bureau, Nairobi 1983.
- Bang Anne, *Islamic Sufi Networks in Western Indian Ocean (1880–1940)*, Chr. Michelsen Institute, Bergen 2014.
- Burgess Thomas, *The Young Pioneers and the Ritual of Citizenship in Revolutionary Zanzibar*, „Africa Today” 2005, t. LI, No 3.
- Coupland Reginald, *The Exploration of East Africa 1856–1890*, Faber & Faber Ltd., London 1968.
- Decker Corrie, *Reading Writing, and Respectability: How School girls Developed Modern Literacies in Colonial Zanzibar*, „International Journal of Africa Historical Studies” 2010, t. XLIII, No 1.
- Denman Clarence, *Language of Instruction and Interaction with Host Communities in the Rescued Slave Schools of Zanzibar and Muscat*, t. XII, Assn 1930–1940.
- F.O., From J. Kick to E. Granville, 4 czerwca 1885.
- Glasson Jonathan, *War of Wards: War of Stones Racial and Violence in Colonial Zanzibar*, Indiana University Press, Minneapolis 2011.
- Goldthrope John, *An African Elite, East African Institute of Social Research*, Oxford University Press, Nairobi 1965.
- Hatch John, *The History of Britain in Africa from the Fifteenth Century to the Present*, London 1981.
- Jarret H. R., *An outline Geography of Africa*, London 1969.
- Loamier Roman, *Between Social Skills and Marketable Skills. The Politics of Islamic Education in 20<sup>th</sup> Century-Zanzibar*, Brill, University of Göttingen, Göttingen 2009, t. X.
- McMahon Elisabeth, *Slavery and Emancipation in Islamic East Africa: From Honor to Respectability*, Cambridge University Press, New York 2013.



- Oliver Robert, *Africa since 1800*, Cambridge University Press, Cambridge 1967.
- Ominde S. H., *Studies in East Africa Geography and Development*, London 1971.
- Peterson J. E., *Oman's Diverse Society: Northern Oman*, „Middle East Journal” 2004, t. LVIII, No 1.
- Reese Scott, *The Transmission of Learning in Islamic Africa*, Brill, Leiden–Boston 2004.
- Sadgrove Philip, *The Press Engine of a Mini-renaissance in Zanzibar (1860–1920)*, Manchester 1971.
- Sturmer Martin, *The Media History of Tanzania*, Salzburg 1998.
- Tawfeeq Michael, *Garaeb Al-Akhbar about East Africa and Zanzibar*, London 1901.
- Tumbo-Masabo Zubida, Rita Liljestrom, *Chelewa: The Dilemma of teenage Girls*, Tryckeribolaget, Sweden 1974.
- White Arthur, *The Development of Africa-Astudy in Geography*, New York 1972.
- Zakaria Ghasim Jamal, *Arab Settlement in East African Coast*, „Journal of College of Arts” [Ain Shamis University, Kair] 1967, t. X.

## Gazety

„Al-Hayat Newspaper”, 14 września 2001, nr 14061.

## Summary

### Cultural Modernity in Zanzibar 1890–1939

Zanzibar is a small archipelago located off the east coast of Tanzania. Zanzibar underwent Portuguese and Arabic control during the modern era, which lasted until 1964. Between 1890–1939 Zanzibar had witnessed a clear

modernity manifestation on the cultural level. For example in 1879 the very first printing shop had been established on the Island, which helped to establish the most famous newspapers (ALFALAQ)=Daybreak newspaper as well as the advancement of schools and cultural clubs during this phase. Those developments helped in the transfer of Zanzibar to the threshold of a new phase of its cultural history.



Piotr Robak  
Instytut Historii  
Uniwersytet Łódzki

## **Rola i miejsce Afryki w angielskim handlu zewnętrznym (i kolonialnym) w XVIII wieku**



Europejski handel z Afryką w średniowieczu oparty był głównie na wymianie wyrobów rzemieślniczych na złoto. Dzięki temu europejscy kupcy, przede wszystkim włoscy, zyskiwali środki umożliwiające im prowadzenie znacznie bardziej lukratywnego handlu z Azją, zwłaszcza z Indiami Wschodnimi. Tworzył się w ten sposób model multilateralnej wymiany handlowej, zorientowanej na Wschód i łączącej trzy kontynenty, w którym Afryka, mimo roli ważnego pośrednika (w postaci muzułmańskich miast-państw na jej wschodnim wybrzeżu), zajmowała jednak najsłabszą pozycję. Ten model handlu, w zmodyfikowanej postaci, przejęli portugalscy kupcy i żeglarze w wieku XV, w szczególności po włączeniu się w sieć lokalnej wymiany na zachodnim wybrzeżu Afryki, głównie w Zatoce Gwinejskiej, i uzyskaniu bezpośredniego dostępu do złota oraz wyeliminowaniu arabskiego pośrednictwa na Oceanie Indyjskim w drodze do bogactw Azji. Z drugiej strony Portugalczycy, kolonizując w tymże i następnym stuleciu część Wysp Atlantyckich i organizując tam plantatorską gospodarkę z udziałem afrykańskich niewolników, stworzyli podstawy alternatywnej wymiany handlowej zorientowanej w kierunku Atlantyku<sup>1</sup>.

Powyższy model coraz bardziej dalekosiężnej wymiany handlowej, sięgającej od początku wieku XVI obu Ameryk, rozwinęli kwestionujący monopol handlowy obu państw iberyjskich Holendrzy, Francuzi, a także Anglicy. Zwłaszcza ci ostatni oparli na tym schemacie, tzw. handlu trójkątnego, budowę transatlantyckiego imperium handlowego, w którym ważną rolę odgrywały, co najmniej od drugiej połowy wieku XVII, angielskie forty w Afryce Zachodniej.

---

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Iliffe, *Afrykanie. Dzieje kontynentu*, tłum. J. Huńia, Kraków 2011, s. 155–159; M. Małowist, *Europa i jej ekspansja XIV–XVII w.*, Warszawa 1993, s. 186–202 i 234–254; B. Nowak, *Afryka w gospodarce światowej XVI–XVII wieku*, [w:] *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*, cz. 1, *Spółeczeństwo, kultura, ekspansja*, red. A. Mączak, Warszawa 1991, s. 301–318; H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy. Handel niewolnikami w dziejach Afryki i Ameryki*, Lublin 1999, s. 49–59.

W niniejszym artykule celem jest przedstawienie miejsca i roli afrykańskiego rynku w angielskim (i walijskim)<sup>2</sup> handlu zewnętrznym (oraz kolonialnym) w szczytowym okresie tej wymiany w czasach nowożytnych, tj. w wieku XVIII, w ramach funkcjonowania brytyjskiej gospodarki atlantyckiej, z uwzględnieniem przede wszystkim wartości i dynamiki analizowanych obrotów handlowych, a nie ich wielkości towarowej.

Takie ujęcie zagadnienia wynika głównie z wykorzystanej bazy źródłowej. Stanowią ją zachowane angielskie rejestry handlowe, które w odniesieniu do wieku XVIII (jak i czasów wcześniejszych) zawierają w większości tylko orientacyjne dane, nie pozbawione błędów i nieścisłości<sup>3</sup>. Stąd wyłaniający się z nich obraz

---

<sup>2</sup> Statystyki szkockiego handlu (w postaci względnie uporządkowanej) dostępne są dopiero od 1755 r. Zawarte w nich rejestry pozwalają stwierdzić, iż handel ten stanowił zaledwie 5% wartości całego handlu angielskiego. Poza tym duża część szkockich towarów była wysyłana do Londynu na reeksport i stąd pośrednio znajdowała miejsce w angielskich statystykach handlowych. Powyższe uwagi powodują, że te ostatnie statystyki właściwie można traktować też jako brytyjskie (choć Irlandia występuje w nich samodzielnie w strefie handlu zewnętrznego Wysp Brytyjskich), ale dopiero dla drugiej połowy XVIII w. R. Davis, *English Foreign Trade, 1700–1774*, „Economic Historical Review” [dalej: ECHR], No 2, Vol. 15 (1962) s. 285–286; G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy. Preindustrial Britain 1722–1783*, London–New York 1993, s. 153.

<sup>3</sup> Oszacowanie wartości angielskiego handlu w XVIII w. nastręcza wielu trudności. W ówczesnych statystykach handlowych, sporządzonych na podstawie rejestru dochodów (pochodzących głównie z *Inspector General's Return* znajdujących się w Public Record Office) nie brano pod uwagę aktualnych cen importu i eksportu, ale oficjalne ceny z końca XVII w. To ograniczenie nie dotyczyło cen na nowe towary (głównie kolonialne). Te rejestrowane były po cenach aktualnie wówczas obowiązujących. Wreszcie angielskie statystyki handlowe nie uwzględniają, z przyczyn oczywistych, olbrzymiej ówczesnej kontrabandy. Zestawienia wartości obrotów handlowych dokonane przez E. B. Schumpeter (*English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford 1960, s. 16–18) uważane są za najbardziej szczegółowe i na nich oparty został niniejszy artykuł. Zob. T. S. Ashton, *Introduction*, [w:] E. B. Schumpeter, *English Overseas...*, s. 1–9; D. C. Coleman, *The Economy of England 1450–1750*, Oxford 1978, s. 134–135; Ph. Deane, *The Industrial Revolution*, Cambridge 1969, s. 60. Podobne statystyki angielskiego handlu zewnętrznego (w tym kolonialnego) dla XVIII w. zamieszczają też inni

udziału afrykańskiego rynku w angielskim handlu zewnętrznym (i kolonialnym) w omawianym stuleciu nie oddaje w pełni faktycznej wielkości i złożoności rozwoju tej wymiany, a prezentuje jedynie podstawowe tendencje występujące w tym obszarze międzykontynentalnej aktywności ekonomicznej<sup>4</sup>.

## I. Początki angielskiego handlu z Afryką

Handlowe zainteresowanie Afryką sięga w Anglii co najmniej połowy wieku XVI, kiedy to naśladując francuskich hugenotów angielscy żeglarze docierali do Gwinei i Sierra Leone<sup>5</sup>. Najbardziej znanym spośród nich był John Hawkins. Zorganizował on w latach 1562–1568 trzy wyprawy transatlantyczne, które w drodze do hiszpańskich posiadłości na Karaibach zawinęły najpierw do zachodnich brzegów Afryki. Hawkins zabrał stąd niewolników

---

autorzy: R. Brown, *Society and Economy in Modern Britain, 1700–1850*, New York 1991, s. 163–164; R. Davis, *English Foreign Trade...*, s. 292 i 300–303; Ph. Deane, W. A. Cole, *British Economic Growth 1688–1959*, Cambridge 1967, tab. 22 (a za nimi G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 380).

<sup>4</sup> Tak też ujmowana jest całościowa interpretacja rozwoju angielskiego handlu zewnętrznego w XVIII w. w anglosaskiej literaturze przedmiotu. Z ważniejszych publikacji na ten temat warto w tym miejscu wymienić przede wszystkim ujęcia podręcznikowe: R. Brown, *Society and Economy...*, s. 160–169; D. C. Coleman, *The Economy of England...*, s. 131–150; Ph. Deane, *The Industrial Revolution...*, s. 51–68; C. K. Harley, *Trade: discovery, mercantilism and technology*, [w:] *The Cambridge Economic History of Modern Britain*, Vol. 1, *Industrialisation, 1700–1860*, red. R. Floud, P. Johnson, Cambridge 2004, s. 177–203; G. Holmes, *The Making of A Great Power. Late Stuart and early Georgian Britain*, Oxford 1993, s. 62–67; G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 148–157; P. Langford, *A Polite and Commercial People. England 1727–1783*, Oxford 1992, s. 167–174; W. Schlote, *British Overseas Trade from 1700 to the 1930s*, tłum. W. O. Henderson, W. H. Chaloner, Oxford 1952, s. 25–51.

<sup>5</sup> Pierwsza odnotowana angielska wyprawa Williama Hawkinsa do Gwinei i dalej do Brazylii nastąpiła w 1530 i 1532 r. Kolejne ekspedycje innych żeglarzy odbyły się w latach 1551 i 1553 (także do Beninu). R. Hakluyt, *Wyprawy morskie, podróże i odkrycia Anglików*, Gdańsk 1988, s. 54–55, 64–69; S. Grzybowski, *Polityka kolonialna Tudorów i pierwszych Stuartów*, Wrocław 1970, s. 68–69.



i inne towary, które z zyskiem sprzedał na Hispanioli. Pozwoliło mu to nabyć różne artykuły miejscowe (imbir, cukier, perły) z przeznaczeniem na rynek angielski. Ekspedycje Hawkinsa, jak i innych żeglarzy, były w gruncie rzeczy ryzykowną próbą pokojowego naruszenia handlowego monopolu państw iberyjskich i jako kontrabanda zakończyły się ostatecznie niepowodzeniem<sup>6</sup>. Jednak stworzyły one podstawy przyszłej rentowności atlantyckiej żeglugi w ramach tzw. handlu trójkątnego. Zawierały bowiem dwa czynniki niezbędne dla funkcjonowania tej międzykontynentalnej wymiany. Były nimi spółka handlowa i niewolnictwo.

Porażka zakrojonej na znaczną skalę transatlantyckiej kontrabandy przedsięwziętej przez angielskich żeglarzy zmusiła większość naśladowców Hawkinsa do ograniczenia oceanicznego handlu tylko do zachodnich wybrzeży Afryki. Dzięki ich podróżom napływały w drugiej połowie wieku XVI do Londynu i innych portów Wysp Brytyjskich afrykańskie towary luksusowe i egzotyczne (nie licząc złota), a wśród nich m.in. kość słoniowa, pieprz gwinejski, różne gatunki drewna, tkaniny z kory i włókna palmowego, ambra, strusie pióra, guma arabska, wosk, miód czy skóry i futra dzikich zwierząt<sup>7</sup>.

Tymczasem od lat trzydziestych następnego stulecia, a zwłaszcza po zajęciu przez admirała Williama Penna w roku 1655 hiszpańskiej Jamajki, nastąpił stopniowy rozwój monokulturowej gospodarki plantatorskiej na angielskich wyspach Karaibskich. To częściowe naśladownictwo wzorów iberyjskich (portugalskich z Wysp Atlantyckich i Brazylii oraz hiszpańskich z Antyli) było niewątpliwie związane przede wszystkim z rosnącym popytem na cukier w Anglii i innych krajach zachodniej Europy i wymagało stałego napływu taniej siły

---

<sup>6</sup> Hiszpańska flota wojenna zniszczyła i zatopiła większość statków Hawkinsa podczas jego ostatniej wyprawy. Doszło do tego w bitwie pod San Juan de Ulua 16 września 1567 r. Szerzej o wyprawach Hawkinsa i innych angielskich żeglarzy zob. G. R. Elton, *England under the Tudors*, London 1991, s. 340–343; R. Hakluyt, *Wyprawy morskie...*, s. 111–122; S. Grzybowski, *Polityka kolonialna Tudorów...*, s. 72–78 i 84–86; H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy...*, s. 76–77.

<sup>7</sup> Więcej na ten temat zob. B. Nowak, *Afryka w gospodarce światowej...*, s. 314.

roboczej<sup>8</sup>. Chęć jej pozyskania skierowała uwagę angielskich inwestorów, kupców i żeglarzy w stronę niewolniczych rynków Afryki Zachodniej, rozszerzając tym samym dotychczasowy asortyment wymiany, którym od początku wieku XVII było głównie złoto niezbędne do bezpośredniego handlu z Indiami Wschodnimi<sup>9</sup>.

Jednakże rozszerzenie udziału Anglików w lokalnych rynkach afrykańskich na zachodnim wybrzeżu nie było w owym czasie łatwą sprawą. Wymagało bowiem przełamania nie tylko monopolu portugalskiego, ale przede wszystkim holenderskiej dominacji, zwłaszcza w Zatoce Gwinejskiej<sup>10</sup>.

Utworzenie w roku 1580 przez Filipa II Habsburga iberyjskiej unii personalnej zintensyfikowało handel iberoamerykański, otwierając także nowe rynki, poza Brazylią, dla rozwijającego się coraz bardziej dynamicznie portugalskiego handlu niewolnikami i towarami afrykańskimi<sup>11</sup>. Z drugiej strony konflikt między Republiką Zjednoczonych Prowincji a Hiszpanią, przeniesiony na morza i kolonie, uderzył od końca wieku XVI głównie w najslabszy punkt unii, czyli w portugalskie posiadłości zamorskie. Holendrzy od początku następnego

---

<sup>8</sup> Początkowo Anglicy zajęli Barbados. Kolejne ich nabytki to Nevis, Montserrat, Antigua. Potem doszła Jamajka i kolejne wyspy. L. James, *The Rise and Fall of the British Empire*, London 2001, s. 16–20 i 30–32; S. Grzybowski, *Polityka kolonialna Tudorów...*, s. 242–247; K. O. Kupperman, *Errand to Indies: puritan colonization from Providence Island through the Western Design*, „William and Mary Quaterly” [dalej: WMQ], 1988, Vol. 45, s. 88–99. Na temat monokulturowej gospodarki plantatorskiej i produkcji cukru zob. R. Davis, *A Commercial Revolution. English Overseas Trade in the Seventeenth and Eighteenth centuries*, London 1967, s. 9–12; D. A. Farnie, *The Commercial Empire of the Atlantic, 1607–1783*, ECHR, 1962, Vol. 15, s. 209–210.

<sup>9</sup> W pierwszej połowie XVII w. Anglicy, podobnie jak Holendrzy i Francuzi, ograniczyli import z Afryki głównie do złota i niewolników. W latach 1601–1700 Holendrzy uzyskali ponad 48 ton złota, a Anglicy i Francuzi niewiele mniejsze ilości. J. Iliffe, *Afrykanie...*, s. 160; B. Nowak, *Afryka w gospodarce światowej...*, s. 314–315.

<sup>10</sup> G. Clark, *The Later Stuarts 1660–1714*, Oxford 1955, s. 332.

<sup>11</sup> B. Nowak, *Afryka w gospodarce światowej...*, s. 316; H. Zins, *Kupcy i kidnapery...*, s. 49–59.

stulecia wypierali stopniowo Portugalczyków z ich faktorii w Azji i w Afryce. Wykorzystując te ostatnie holenderscy kupcy i żeglarze, skupieni w Kompanii Zachodnioindyjskiej (West-Indische Compagnie), dokonali istotnych przeobrażeń w funkcjonowaniu lokalnych rynków. Dysponując większą flotą i kapitałem handlowym wzbogacili asortyment i ilość eksportowanych tu europejskich towarów, jednocześnie obniżając ich ceny. Poza tym dofinansowali obroty handlowe zachodnioafrykańskich rynków, m.in. wprowadzając na nie instytucję kredytu. Powyższe środki pozwoliły także miejscowym agentom holenderskiej Kompanii Zachodnioindyjskiej na znacznie głębszą penetrację handlową afrykańskiego interioru niż robili to ich portugalscy poprzednicy. Otworzyło to też przed udziałowcami Kompanii nowe perspektywy rozwoju handlu niewolnikami. Holendrzy, nie dysponując większymi koloniami na Antylach, stali się dzięki swej dalekomorskiej flocie dostarczycielami afrykańskich niewolników na wyspy karaibskie należące do innych państw europejskich, w tym również do Anglii<sup>12</sup>.

Zaistniała sytuacja groziła zatem uzależnieniem rozwoju angielskich „wyp cukrowych”, jak i całego angielskiego handlu zamorskiego, od holenderskiego pośrednictwa. Stąd, aby ograniczyć to niebezpieczeństwo, a jednocześnie sprostać stale rosnącemu na antylskich plantacjach, zwłaszcza na Jamajce, zapotrzebowaniu na niewolniczą siłę roboczą podjęto w Anglii, przede wszystkim w dobie Restauracji monarchii Stuartów w latach 1661–1673, szereg działań o charakterze politycznym, militarnym i handlowym. Parlament wydał kolejne prawa żeglugowe ograniczające działalność holenderskich pośredników. Anglia stoczyła trzy wojny kolonialno-morskie z kupiecką Republiką. Angielscy inwestorzy (w tym również z kręgów dworskich), zainteresowani afrykańskim handlem, organizowali spółki handlowe, z których najważniejsza była powołana na mocy monarszego przywileju w roku 1672 Królewska Kompania Afrykańska

---

<sup>12</sup> C. R. Boxer, *Morskie imperium Holandii 1600–1800*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1980, s. 38 i 99; J. Ilife, *Afrykanie...*, s. 160; B. Nowak, *Afryka w gospodarce światowej...*, s. 316–318; E. N. Williams, *The Ancien Régime in Europe. Government and Society in the Major States 1648–1789*, London 1999, s. 25–26.

(Royal African Company), a jej gubernatorem został brat Karola II Stuarta, Jakub, książę Yorku. Kompania otrzymała monopol na prowadzenie handlu, w tym zwłaszcza niewolniczego, na obszarze między rzeką Senegal a Angolą<sup>13</sup>. Jednak o jej trwałym wejściu na rynki zachodnioafrykańskie w drugiej połowie wieku XVII zadecydowała ostatecznie siła angielskiej floty wojennej w Kanale La Manche i na Atlantyku, a także przejęcie części holenderskich fortów oraz założenie własnych placówek, głównie na terenie Gambii, Ghany i Sierra Leone<sup>14</sup>. Duże znaczenie miało również wieloletnie uwikłanie Holandii w europejskie wojny z Francją Ludwika XIV, które istotnie osłabiły pozycję kupieckiej Republiki jako mocarstwa kolonialnego<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> J. Black, *A System of Ambition? British Foreign Policy 1660–1793*, London 1991, s. 122 i 126–130; G. Clark, *The Later Stuarts...*, s. 332; D. A. Farnie, *The Commercial Empire...*, s. 211; G. Holmes, *The Making of...*, s. 58–67; J. Ilife, *Afrykanie...*, s. 160; L. James, *The Rise and Fall...*, s. 29; H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy...*, s. 77.

<sup>14</sup> Były to głównie forty: początkowo w Akrze i zamek w Cape Coast, potem fort James w Gambii, zbudowany w 1664 r. na gruzach fortu Jacob (nazwa na cześć ks. Kurlandii Jakuba Kettlera) założonego w 1651 r. przez Kurlandczyków, tj. bałtyckich Niemców i Łotyszów na miejscu dawniejszej placówki holenderskiej. Następnie fort Jamestown w Ghanie i fort Bunce w Sierra Leone. G. Clark, *The Later Stuarts...*, s. 332; T. Lloyd, *Dzieje Imperium brytyjskiego*, tłum. A. Klingofer, Warszawa 2012, s. 37. Do połowy lat siedemdziesiątych XVII w. porównywalna była wielkość wojennej floty angielskiej i holenderskiej (Anglia w 1675 r. miała 68 okrętów o wyporności ponad 700 ton, a w 1680 r. 89, Holandia zaś w tym samym czasie 73 i 62), co było widoczne także w czasie toczonych bitew morskich. Zob. R. Harding, *Seapower and naval Warfare 1650–1830*, London 1999, s. 78–96 i 290.

<sup>15</sup> Do 1720 r. holenderski handel zewnętrzny stracił swoją dynamikę, przestał być ekspansywny. Holandia przegrała rywalizację w handlu niewolnikami z Anglią i Francją, choć nadal była liczącą się na południowoamerykańskim rynku siłą, odgrywała w dalszym ciągu ważną rolę przewoźnika w handlu zamorskim i lokalnym. J. Izrael, *The Dutch Republic. Its Rice, Greatness, and Fall 1477–1806*, Oxford 1995, s. 940–945; J. de Vries, *De economische achteruitgang der Republiek, [w:] Algemene Geschiedenis Der Nederlanden*, Vol. 8 (*De Revolutie Tegemoet 1748–1795*), Utrecht 1955, s. 235–236. Na temat wojen francusko-holenderskich i ich konsekwencji zob. C. Gantet, *Guerre, paix et construction des*

Królewska Kompania Afrykańska dostarczała na lokalne rynki od Senegambii po Angolę przede wszystkim angielskie wyroby manufakturowe tekstylne i metalowe, broń i proch strzelniczy, ale również paciorki oraz pochodzące z Indii Wschodnich tkaniny bawełniane i muszelki kauri. Wszystkie te towary były jednocześnie środkami płatniczymi za kość słoniową i złoto w większości eksportowane na Wyspy Brytyjskie, a przede wszystkim za niewolników (pochodzących z coraz dalszych obszarów interioru) wysyłanych legalnie na angielskie „wyspy cukrowe” i w postaci kontrabandy na inne, głównie hiszpańskie, posiadłości kolonialne na Karaibach. W latach 1673–1711 na statkach Kompanii zostało przewiezionych do angielskich Indii Zachodnich około 150 tys. afrykańskich niewolników (na ogólną liczbę dostarczonych tu w XVII w. 263,7 tys. Afrykanów). Ten stale rozwijający się eksport „czarnego złota” uczynił w XVII w. angielskie Antyle trzecim odbiorcą, co do liczby sprowadzonych niewolników z Afryki Zachodniej, po Brazylii (560 tys.) i Hispanoameryce (292,5 tys.). Głównymi angielskimi portami uczestniczącymi w tym transatlantyckim handlu były Londyn i zwłaszcza Bristol w ostatnich dekadach XVII stulecia<sup>16</sup>.

Działalność Królewskiej Kompanii Afrykańskiej, a także kwestionujących jej handlowy monopol indywidualnych kupców, głównie z Bristolu i Londynu, spowodowały, że rynki zachodnioafrykańskie i niewolniczy handel w drugiej połowie XVII wieku:

1) stały się integralnym i coraz ważniejszym elementem, choć nadal najsłabszym, tworzącej się angielskiej gospodarki atlantyckiej łączącej trzy kontynenty, ale dzięki reeksportowi towarów indyjskich związanej również z rynkami azjatyckimi (choć przeważnie *via* Londyn);

---

*États 1618–1714*, Paris 2003, s. 146–154 i 204–214; D. McKay, H. M. Scott, *The Rise of the Great Powers 1648–1815*, London 1983, s. 28–36 i 43–66.

<sup>16</sup> Ph. D. Curtis, *The Atlantic Slave Trade: A Census*, Madison 1969, s. 288. Do badań tego amerykańskiego historyka, które nie straciły do dziś aktualności, odwołuje się H. Zins, *Kupcy i kidnapczy...*, s. 62–64 i 77–78. Zob. też B. Nowak, *Afryka w gospodarce światowej...*, s. 326.

2) miały istotny udział w zwiększeniu roli handlu pozaeuropejskiego (i kolonialnego) oraz w zwyżkującym napływie towarów luksusowych i egzotycznych do Anglii jako podstawie wzrostu reeksportu (do 1/3 całkowitego eksportu) i zapewnieniu jej ogólnego dodatniego bilansu handlowego w ostatnich dekadach omawianego stulecia<sup>17</sup>;

3) dynamizując multilateralny handel zamorski i zwiększając jego wkład w ogólny rozwój angielskiego handlu znalazły odbicie w kształtującym się stopniowo w Anglii zjawisku tzw. rewolucji handlowej, jako ważnej tendencji w przemianach preindustrialnych gospodarek agrarnych, w głównej mierze zachodnioeuropejskich<sup>18</sup>.

Nic zatem dziwnego, że John Cary, jeden z entuzjastów angielskiej kolonizacji, napisał w *An Essay on the State of England*, wydanym w Bristolu w roku 1695, że niewolniczy handel z Afryką Zachodnią to najbardziej korzystny dla jego kraju rodzaj handlu, przynoszący duże zyski i dający zatrudnienie w różnych dziedzinach gospodarki. Nie był w tym poglądzie odosobniony.

---

<sup>17</sup> R. Davis, *English Foreign Trade, 1660–1700*, ECHR, 1954, No 2, Vol. 7, s. 92; *idem*, *A Commercial Revolution...*, s. 9–11; G. Holmes, *The Making of...*, s. 65 i 445.

<sup>18</sup> Tego pojęcia użył już Abbé G. T. de Raynal (*L'Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, 1770) wskazując, że dotarcie do Nowego Świata i Indii Wschodnich stało się źródłem rewolucji w handlu i momentem narodzin potęgi związanych z nim narodów. Zob. A. Raynal, *A Philosophical and Political History of the Settlements and Trade of the Europeans in the East and West Indies, etc.*, Vol. 1, London 1798, s. 22. W Anglii „rewolucja handlowa” związana była z rozwojem środków transportu morskiego i rzeczynego, infrastruktury żeglugi lądowej i morskiej, obniżeniem kosztów produkcji i zbytu towarów, a zwiększeniem na nie popytu. R. Davis odnosząc powyższe przemiany ekonomiczne do terminu Raynala utrwalił go w literaturze przedmiotu w odniesieniu do Anglii drugiej połowy XVII w. R. Davis, *A Commercial Revolution...*, s. 9 i n.; zob. też: R. Brown, *Society and Economy...*, s. 170–171; Ph. Deane, *The Industrial Revolution...*, s. 51–68; G. Holmes, *The Making of...*, s. 62–67; G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 148–150; C. K. Harley, *Trade: discovery, mercantilism...*, Vol. 1, s. 190; S. Ogilvie, *Gospodarka europejska w XVIII stuleciu*, [w:] *Zarys historii Europy. XVIII w.*, red. T. C. W. Blanning, tłum. M. Urbański, Warszawa 2003, s. 167; E. N. Williams, *The Ancien Régime...*, s. 484–486.

W podobnym duchu wypowiedziała się w tym samym roku komisja parlamentarna. Zbliżone opinie wygłaszali także inni zwolennicy angielskiej ekspansji kolonialnej<sup>19</sup>.

Coraz dynamiczniej rozwijająca się angielska gospodarka atlantycka rozaczęła zatem optymistyczne perspektywy rozwoju przed rynkami Afryki Zachodniej (ale nie Afrykanami jako towarem eksportowym) w następnym stuleciu – wieku triumfu rewolucji handlowej.

## II. Angielski handel z Afryką w wieku XVIII: statystyka, towary, organizacja

Analizę roli i miejsca Afryki w handlu zewnętrznym (i kolonialnym) Anglii w XVIII wieku wypada rozpocząć od spojrzenia na wielkość ogólnego rozwoju handlu angielskiego w tym stuleciu, co przedstawia tabela 1<sup>20</sup>:

**Tabela 1.** Angielski (i walijski) handel zewnętrzny (w tym kolonialny) w latach 1701–1800 (w tys. £)

Wyszczególnienie	1700–1701	1726–1730	1751–1755	1766–1770	1786–1790	1796–1800
Import	4 577	6 828	8 133	11 773	15 714	22 748
Eksport/reeksport	5 779	7 976	12 785	14 029	16 778	32 254
Całkowita wartość	10 356	14 804	20 918	25 802	32 492	55 002

Źródło: E. B. Schumpeter, *English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford 1960, s. 17–18.

<sup>19</sup> H. Zins, *Kupcy i kidnapczy...*, s. 61 i 78.

<sup>20</sup> Zawarte w niej, jak i w kolejnych tabelach, dane odnoszą się głównie do lat pokoju zewnętrznego, kiedy Anglia nie uczestniczyła prawie w żadnych wojnach. Wyjątek stanowią tylko okres wyjściowy (od 1702 r. wojna o sukcesję hiszpańską) i końcowy (wojny napoleońskie). Autor niniejszego artykułu przyjął zatem podobny selektywny wybór, choć skoncentrował się na innych okresach, jak R. Davis, G. Holmes czy D. Szechi. Zob. R. Davis, *English Foreign Trade, 1700–1774...*, s. 285–286 i 300–303; G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 380.

**Tabela 2.** Dynamika wzrostu angielskiego (i walijskiego) handlu zewnętrznego w latach 1701–1800 (w %)

Wyszczególnienie	1700–1701	1726–1730	1751–1755	1766–1770	1786–1790	1796–1800
Import	100	150	180	260	340	500
Eksport/reeksport	100	140	220	240	290	560
Razem	100	140	200	250	310	530

Źródło: obliczenia własne na podstawie tabeli 1.

Przytoczone w tab. 2 dane liczbowe wskazują, iż w omawianym stuleciu nastąpił ogólny ponadpięciokrotny wzrost całego handlu zewnętrznego (i kolonialnego) Anglii, przy czym do połowy wieku XVIII uległ on tylko podwojeniu, a raptownie przyspieszył w ostatniej dekadzie tego stulecia. Podobna sytuacja wystąpiła w odniesieniu do importu (pięciokrotny wzrost) i eksportu/reeksportu (ponadpięciokrotny wzrost). W tych działach również przyspieszenie ogólnego tempa wzrostu handlu zewnętrznego uwidacznia się w końcu analizowanego wieku. Poza tym handel zewnętrzny Anglii zachował w tym okresie stały dodatni bilans handlowy, co było skutkiem wielkości reeksportu utrzymującego się na poziomie od 1/3 do 1/2 (tu zwłaszcza w drugiej połowie stulecia) wielkości eksportu<sup>21</sup>. Tym samym tendencja, która pojawiła się w drugiej połowie poprzedniego wieku, okazała się trwała.

W analizie ogólnego rozwoju angielskiego handlu zewnętrznego w wieku XVIII trzeba też zwrócić uwagę na zróżnicowanie wewnętrzne wzrostu importu i eksportu/reeksportu ujęte w poniższych tabelach (tab. 3–6).

<sup>21</sup> Szczegółowe dane na temat wielkości angielskiego reeksportu w XVIII w. przytacza E. B. Schumpeter, *English Overseas...*, s. 15–16. Zob. też R. Brown, *Society and Economy...*, s. 163–164; R. Davis, *English Foreign Trade, 1700–1774...*, s. 302–303; R. Davis, *A Commercial Revolution...*, s. 14–18; G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 380.



**Tabela 3.** Angielski (i walijski) import w latach 1701–1800 (w tys. £)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Europa	3 112	4 208	4 340	5 793	7 733	9 988
Poza Europą	1 465	2 620	3 793	5 980	7 981	12 760
Razem	4 577	6 828	8 133	11 773	15 714	22 748

Źródło: E. B. Schumpeter, *English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford 1960, s. 18.

**Tabela 4.** Dynamika wzrostu angielskiego (i walijskiego) importu w latach 1701–1800 (w %)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Europa	100	135	140	190	250	320
Poza Europą	100	180	260	410	545	870
Razem	100	150	180	260	340	500

Źródło: obliczenia własne na podstawie tab. 3.

**Tabela 5.** Angielski (i walijski) eksport/reeksport w latach 1701–1800 (w tys. £)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Europa	4 996	6 669	9 760	9 051	9 761	17 914
Poza Europą	783	1 307	3 025	4 978	7 017	14 340
Razem	5 779	7 976	12 785	14 029	16 778	32 254

Źródło: E. B. Schumpeter, *English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford 1960, s. 17.

**Tabela 6.** Dynamika wzrostu angielskiego (i walijskiego) eksportu/reeksportu w latach 1701–1800 (w %)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Europa	100	130	195	180	195	360
Poza Europą	100	170	390	635	900	1 830
Razem	100	140	220	240	290	560

Źródło: obliczenia własne na podstawie tab. 5.

Dane liczbowe zawarte w powyższych tabelach ukazują, że w wieku XVIII nastąpił nieco ponadtrzykrotny wzrost wartości importu europejskiego i niemal dziewięciokrotny importu pozaeuropejskiego (w tym kolonialnego), przy czym największa dynamika tego wzrostu przypadła na drugą połowę omawianego stulecia, a zwłaszcza na jego ostatnią dekadę. Stąd od lat sześćdziesiątych wystąpiła rosnąca przewaga wartości importu pozaeuropejskiego nad importem ze Starego Kontynentu. Nieco inaczej przedstawiała się sprawa eksportu/reeksportu. W Europie wzrósł on ponad trzyipółkrotnie, ale za to poza tym obszarem (z udziałem kolonii) aż osiemnastokrotnie. Oprócz tego dynamika wzrostu wywozu europejskiego wykazała w drugiej połowie wieku XVIII pewną stagnację i dopiero w końcu tego stulecia uległa podwojeniu. Zupełnie odmiennie wyglądała dynamika wzrostu wywozu pozaeuropejskiego, która rosła przez całe analizowane stulecie, a zwłaszcza od początku jego drugiej połowy, by gwałtownie przyspieszyć w ostatnich dekadach. Natomiast pod względem wartości obrotów handlowych wystąpiła stała przewaga eksportu/reeksportu europejskiego nad wywozem poza Stary Kontynent, przy czym dysproporcje między tymi obszarami, początkowo bardzo duże, zaczęły maleć od lat sześćdziesiątych, by niemal zbliżyć się liczbowo (prawie 1/2 całości eksportu/reeksportu) w ostatniej dekadzie XVIII w.

Z powyższych danych statystycznych wynika ogólny wniosek, iż angielski handel zewnętrzny w omawianym stuleciu znacznie bardziej dynamicznie rozwijał się w obszarze zamorskim (w tym kolonialnym) niż w Europie.

W jakim stopniu ta prawidłowość oddziaływała na wielkość i dynamikę obrotów handlowych Anglii z Afryką Zachodnią w XVIII wieku? Odpowiedź na to pytanie wymaga uwzględnienia rozwoju tego handlu w ujęciu całościowym oraz w kontekście jego miejsca w strukturze handlu pozaeuropejskiego, a w szczególności atlantyckiego.

**Tabela 7.** Angielski (i walijski) handel z Afryką Zachodnią w XVIII w. (w tys. £)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Import	19	41	39	61	100	72
Eksport/reeksport	97	198	227	569	790	965
Razem	116	239	266	630	890	1 037

Źródło: E. B. Schumpeter, *English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford 1960, s. 17–18.

Na podstawie danych zawartych w powyższej tabeli (tab. 7) można stwierdzić, że angielski handel z Afryką w analizowanym stuleciu wzrósł dziewięciokrotnie. Natomiast uderzająca jest w nim przewaga eksportu/reeksportu nad importem, zwłaszcza w drugiej połowie wieku XVIII (przywóz stanowił wówczas od 10 do 7,5% wywozu). Dzięki temu Anglia zachowała przez całe omawiane stulecie dodatni bilans handlowy w obrotach z Afryką Zachodnią, co nie było w owym czasie regułą w angielskim handlu atlantyckim<sup>22</sup>.

Warto jeszcze zwrócić uwagę, jak przedstawiały się te obroty w skali całego angielskiego handlu zewnętrznego w analizowanym okresie.

**Tabela 8.** Afryka w angielskim (i walijskim handlu zewnętrznym) w XVIII wieku (w tys. £)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Całkowita wartość handlu	10 356	14 804	20 918	25 802	32 492	55 002
Handel z Afryką	116	239	266	630	890	1 037

Źródło: E. B. Schumpeter, *English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford 1960, s. 17–18.

<sup>22</sup> Dane statystyczne ukazujące ujemny bilans angielskiego (i walijskiego) handlu z Indiami Zachodnimi w XVIII w. przedstawia E. B. Schumpeter, *English Overseas...*, s. 17–18. Zob. też R. Brown, *Society and Economy...*, s. 168; R. Davis, *English Foreign Trade, 1700–1774...*, s. 300–303; P. Deane, *The Industrial Revolution...*, s. 56; G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 380.

**Tabela 9.** Afryka w angielskim (i walijskim handlu zewnętrznym) w wieku XVIII (w %)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700-1701</b>	<b>1726-1730</b>	<b>1751-1755</b>	<b>1766-1770</b>	<b>1786-1790</b>	<b>1796-1800</b>
Całkowita wartość handlu	100	100	100	100	100	100
Handel z Afryką	1	1,6	1,3	2,4	2,7	1,8

Źródło: obliczenia własne na podstawie tab. 8.

Dane liczbowe z tab. 8 i 9 pokazują, że w skali całego angielskiego handlu zewnętrznego w wieku XVIII miejsce rynków Afryki Zachodniej było wręcz znikome i w najlepszym okresie drugiej połowy tego stulecia wartość dokonywanych na nich transakcji nie przekroczyła nawet 3% wartości ogólnych obrotów handlowych.

Na pogłębienie powyższej analizy rozwoju angielskiego handlu z Afryką Zachodnią w wieku XVIII pozwala spojrzenie przez pryzmat jego miejsca w strukturze handlu zewnętrznego, a przede wszystkim atlantyckiego.

**Tabela 10.** Angielski (i walijski) import pozaeuropejski (w tys. £)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700-1701</b>	<b>1726-1730</b>	<b>1751-1755</b>	<b>1766-1770</b>	<b>1786-1790</b>	<b>1796-1800</b>
Ameryka Pn./ Indie Zachodnie Afryka	895 19	1 591 41	2 633 39	4 065 61	4 571 100	7 854 72
Sfera atlantycka (razem)	914	1 632	2 672	4 126	4 671	7 926
Indie Wschodnie	551	988	1 121	1 854	3 310	4 834
Sfera pozaeuropejska (razem)	1 465	2 620	3 793	5 980	7 981	12 760
Całkowita wartość importu	4 577	6 828	8 133	11 773	15 714	22 748

Źródło: E. B. Schumpeter, *English Overseas Trade Statistics, 1697-1808*, Oxford 1960, s. 18.

**Tabela 11.** Dynamika wzrostu angielskiego (i walijskiego) importu pozaeuropejskiego (w %)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Ameryka Pn./ Indie Zachodnie	19,5	23	32,3	34,5	29	34,5
Afryka	0,4	0,6	0,5	0,5	0,6	0,3
Sfera atlantycka (razem)	19,9	23,6	32,8	35	29,6	34,8
Indie Wschodnie	12	14,4	13,7	15,7	21	21,2
Sfera pozaeuropejska (razem)	31,9	38	46,5	50,7	50,6	56
Całkowita wartość importu	100	100	100	100	100	100

Źródło: obliczenia własne na podstawie tab. 10.

**Tabela 12.** Afryka w atlantyckiej sferze angielskiego (i walijskiego) importu (w %)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Sfera atlantycka	100	100	100	100	100	100
Afryka	2	2,5	1,4	1,5	2,1	0,9

Źródło: obliczenia własne na podstawie tabeli 10.

Powyższe dane liczbowe wskazują, iż import w brytyjskiej sferze atlantyckiej (Ameryka Północna, Indie Zachodnie, Afryka Zachodnia)<sup>23</sup> wzrósł w ciągu całego wieku XVIII prawie dziewięciokrotnie (od drugiej połowy

<sup>23</sup> Na temat rozwoju terytorialnego imperium brytyjskiego w strefie Atlantyki zob. G. Holmes, *The Making of...*, s. 441; G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 370–373 i 377–338; F. O’Gorman, *Britain Political and Social History 1688–1832*, London 1997, s. 178; P. Langford, *A Polite and Commercial People...*, s. 350; P. Robak, *Ameryka Północna w stosunkach francusko-brytyjskich w latach 1763–1770*, [w:] *Spory o państwo w dobie nowożytnej. Między racją stanu a partykularyzmem*, red. Z. Anusik, Łódź 2007, s. 464–466.

tego stulecia stanowił ponad 1/3 całego angielskiego przywozu zewnętrznego). Natomiast import afrykański (od Senegambii po Angolę)<sup>24</sup> wzrósł w tym czasie blisko czterokrotnie (szczyt osiągnął w latach osiemdziesiątych). Import ten nie przekroczył 2,5% całego importu strefy atlantyckiej i zdecydowanie ustępował w wartości i dynamice przywozu brytyjskim rynkom (głównie kolonialnym) w Ameryce Północnej i w Indiach Zachodnich. Jeszcze gorzej przedstawiał się udział tego importu w skali całego angielskiego przywozu zewnętrznego. Tu nie przekroczył nawet wartości 1% w ciągu wieku XVIII.

**Tabela 13.** Angielski (i walijski) eksport/reeksport pozaeuropejski w latach 1701–1800 (w tys. £)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Ameryka Pn./ Indie Zachodnie	573	997	2 011	3 309	4 313	11 164
Afryka	97	198	227	569	790	965
Sfera atlantycka (razem)	670	1 195	2 238	3 878	5 103	12 129
Indie Wschodnie	113	112	787	1 100	1 914	2 211
Sfera pozaeuropejska (razem)	783	1 307	3 025	4 978	7 017	14 340
Całkowita wartość eksportu/reeksportu	5 779	7 976	12 785	14 029	16 778	32 254

Źródło: E. B. Schumpeter, *English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford 1960, s. 17–18.

<sup>24</sup> Wielka Brytania zdobyła w 1763 r. Senegambię, a w 1787 r. Sierra Leone. G. Holmes, D. Szechi, *The Age of Oligarchy...*, s. 372–373; F. O’Gorman, *Britain Political...*, s. 178; P. Langford, *A Polite and Commercial People...*, s. 350; P. Robak, *Ameryka Północna...*, s. 465.

**Tabela 14.** Dynamika wzrostu angielskiego (i walijskiego) eksportu/reeksportu pozaeuropejskiego (w %)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Ameryka Pn./Indie						
Zachodnie	9,9	12,5	15,7	23,6	25,7	34,6
Afryka	1,7	2,5	1,8	4	4,7	3
Sfera atlantycka (razem)	11,6	15	17,5	27,6	30,4	37,6
Indie Wschodnie	1,9	1,4	6,1	7,8	11,4	6,8
Sfera pozaeuropejska (razem)	13,5	16,4	23,6	35,4	41,8	44,4
Całkowita wartość eksportu/reeksportu	100	100	100	100	100	100

Źródło: obliczenia własne na podstawie tab. 13.

**Tabela 15.** Afryka w atlantyckiej sferze angielskiego (i walijskiego) eksportu/reeksportu (w %)

<b>Wyszczególnienie</b>	<b>1700–1701</b>	<b>1726–1730</b>	<b>1751–1755</b>	<b>1766–1770</b>	<b>1786–1790</b>	<b>1796–1800</b>
Sfera atlantycka	100	100	100	100	100	100
Afryka	14,4	16,6	10,1	14,7	15,5	7,9

Źródło: obliczenia własne na podstawie tab. 13.

Dane liczbowe zamieszczone w powyższych tabelach wykazują jeszcze korzystniejszą sytuację angielskiego eksportu/reeksportu w brytyjskiej sferze atlantyckiej niż w przypadku importu. Ten wywóz wzrósł bowiem w XVIII stuleciu aż osiemnastokrotnie (stanowił ponad 1/3 całego eksportu/reeksportu zewnętrznego). Z kolei eksport/reeksport afrykański odnotował prawie dziesięciokrotny wzrost, przede wszystkim w drugiej połowie omawianego wieku, ale nie przekroczył 17% wywozu ze strefy atlantyckiej. Co zaś się tyczy udziału tego eksportu/reeksportu w ogólnej wartości angielskiego wywozu zewnętrznego, to osiągnął on najwyższą wartość w latach osiemdziesiątych wieku XVIII i wyniósł niecałe 5%.

Głównymi towarami eksportowanymi na rynki Afryki Zachodniej były brytyjskie wyroby tekstylne (wełniane, lniane, a później też bawełniane), szklane, metalowe i miedziane, mosiężne sztabki i bransolety, zwoje drutu, konie, alkohol, broń biała i palna oraz proch strzelniczy. Zwłaszcza muszkiety stanowiły wyjątkowo pożądaną produkt (około 180 tys. sztuk i 400 tys. kg prochu rocznie). W tym względzie angielscy dostawcy kontynuowali tradycje handlarzy francuskich i holenderskich<sup>25</sup>. Natomiast reeksport na wspomniane rynki obejmował przede wszystkim rum i tytoń z brytyjskich Antyli i kolonii w Ameryce Północnej oraz wyroby tekstylne, paciorki i muszelki znad Oceanu Indyjskiego i samych Indii Wschodnich. Za przywożone do Afryki towary, które były ciągle podstawowym środkiem płatniczym (choć używano też srebrnych monet) angielscy kupcy i żeglarze nabywali kość słoniową, złoto (o dużej wartości), surowce (żelazo i miedź), a w szczególności niewolników<sup>26</sup>.

Rosnący stale popyt na Afrykanów, sprowadzanych na rynki niewolnicze z coraz odleglejszych obszarów wnętrza Czarnego Łądu, stanowił o rentowności angielskiego handlu z Afryką Zachodnią. Karaibski i północnoamerykański (południowe kolonie) import niewolników obniżał bowiem koszty produkcji brytyjskiej gospodarki plantacyjnej (nierzadko monokulturowej: cukier, tytoń) i był jednym z istotnych czynników decydujących o jej opłacalności w eksporcie produktów lub półproduktów do Anglii i w ich reeksporcie na rynki europejskie. Jednocześnie tej produkcji towarzyszył stopniowy rozwój terytorialny brytyjskiego imperium w zachodniej hemisferze w wieku XVIII (wzrost obrotów w handlu międzykolonialnym i transoceanicznym) oraz jego ekspansja handlowa, legalna bądź w postaci kontrabandy, na rynki amerykańskich posiadłości

---

<sup>25</sup> Muszkiety głównie przywożone były do Afryki Subsaharyjskiej. Dostarczona broń służyła często do krwawych walk między plemionami i pozwalała pozyskiwać niewolników. J. Iliffe, *Afrykanie...*, s. 164; R. Nowak, *Afryka w gospodarce światowej...*, s. 313–314.

<sup>26</sup> R. Campbell, *The London Tradesman (1747)*, [w:] *English Historical Documents 1714–1783*, Vol. 9, eds. D. B. Horn, M. Ransome, London 1957, s. 498. Zob. też R. Davis, *English Foreign Trade, 1700–1774...*, s. 291; J. Iliffe, *Afrykanie...*, s. 164; H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy...*, s. 77 i 79.



innych państw europejskich<sup>27</sup>. W ten sposób handel niewolniczy ugruntowywał pozycję Afryki Zachodniej w multilateralnej gospodarce atlantyckiej Wielkiej Brytanii oferującej nowe handlowe perspektywy dla jej produkcji, będące zarazem odpowiedzią na stagnację udziału angielskiego eksportu/reeksportu w rynkach europejskich, zwłaszcza w drugiej połowie wieku XVIII (tab. 5, 6)<sup>28</sup>. Ta sytuacja tłumaczy również, wykazany wcześniej statystycznie dla tego okresu, dynamiczny wzrost angielskiego wywozu pozaeuropejskiego w strefie atlantyckiej, w tym do Afryki Zachodniej, gdzie gwałtownie rosło zapotrzebowanie na brytyjskie dobra, nie tylko wśród przebywających tam Brytyjczyków, ale głównie wśród ludności autochtonicznej<sup>29</sup>. Natomiast niewolnicy stali się najważniejszym środkiem płatniczym za te dobra.

---

<sup>27</sup> Brytyjczycy zawarli w 1703 r. traktat z Portugalią, który dawał im dostęp do zamorskich posiadłości tego państwa. W ten sposób tworzyli tzw. *informal empire*, jako swoją strefę wpływów handlowych w Iberoameryce. Rozszerzały ją traktaty handlowe z Hiszpanią z 1713 r., które umożliwiły Brytyjczykom prowadzenie na szeroką skalę kontrabandy z hiszpańskimi portami w Ameryce Południowej i na Karaibach. Przyniosła ona w latach 1713–1739 według przybliżonych danych około 6 mln £. Zob. *English Historical Documents 1660–1714*, Vol. 8, ed. A. Browning, London 1953, s. 883–885. D. McKay, H. M. Scott, *The Rise of the Great Powers...*, s. 65–66; H. Komen, *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, tłum. T. Próchenka, Warszawa 2008, s. 485–487; G. H. Nelson, *Contraband Trade under the Asiento, 1730–1739*, „*American Historical Review*” 1945, Vol. 51, No 1, s. 57–64.

<sup>28</sup> Był to w dużej mierze efekt protekcyjnistycznej polityki innych państw europejskich, która uderzyła w napływ tam brytyjskich towarów. Atlantycka gospodarka, zwłaszcza kolonie po zachodniej stronie Atlantyku, rekompensowała stagnację angielskiego wywozu na europejskie rynki. Więcej zob. J. Black, *A System of Ambition?...*, s. 93–94; R. Brown, *Society and Economy...*, s. 162; J. C. Cain, G. Hopkins, *The Political Economy of British Expansion Overseas, 1750–1914*, „*English Historical Review*” 1980, s. 241; R. Davis, *English Foreign Trade, 1700–1774...*, s. 287–288; R. Davis, *A Commercial Revolution...*, s. 22; J. B. Williams, *British Commercial Policy and Trade Expansion 1750–1850*, Oxford 1972, s. 149–150 i 156–157.

<sup>29</sup> R. Davis, *English Foreign Trade, 1700–1774...*, s. 291.

Nic więc dziwnego, że Brytyjczycy stali się w wieku XVIII największymi handlarzami niewolników. Uzyskując dostęp do zachodnioafrykańskich rynków niewolniczych – od Senegambii, Beninu po najważniejsze w tym względzie zachodnio-środkowe wybrzeże – dostarczyli do obu Ameryk i Indii Zachodnich (w tym przede wszystkim do posiadłości brytyjskich) w omawianym stuleciu około 2,5 mln Afrykanów (na ogólną liczbę 6 mln), głównie w rekordowych latach 1776–1800<sup>30</sup>. Istotną rolę w tym handlu odegrał od lat czterdziestych XVIII w. Liverpool. Statki wypływające z owego portu przewiozły w drugiej połowie tego stulecia ponad połowę transportowanych z Afryki Zachodniej niewolników na drugą stronę Atlantyku<sup>31</sup>. Z kolei w Londynie znajdowały się główne organizacje kupieckie uczestniczące w niewolniczym handlu, a także finansujące go instytucje, zwłaszcza prywatne banki, tu mieściła się również większość produkcji manufakturowej wytwarzającej na potrzeby afrykańskich rynków. Poza tym, w stolicy Wielkiej Brytanii jako centrum życia politycznego zainteresowani inwestorzy, kupcy, armatorzy, burmistrzowie lobbowali wielokrotnie w parlamencie (jednocześnie też często w nim zasiadając) na rzecz utrzymania dochodowego handlu niewolnikami<sup>32</sup>. O jego znaczącej roli napisał Horace Walpole w roku 1750, iż stanowił on „niewyczerpane źródło bogactwa i siły morskiej”<sup>33</sup>. Zdaniem niektórych współczesnych historyków rozwój niewolniczego, a nawet szerzej afrykańskiego handlu, powodując stały wzrost popytu na brytyjską produkcję towarową, a zwłaszcza tekstylną, pobudzał

---

<sup>30</sup> W XVIII w. Brytyjczycy przewieźli na swoje wyspy antylskie 1401,3 tys. niewolników, a do brytyjskiej Ameryki Północnej 348 tys., pozostały blisko milion dostarczyli do kolonii innych państw. Dane na podstawie ustaleń: Ph. D. Curtis, *The Atlantic Slave Trade...*, s. 288. Zob. też T. Bringley, *The Industrial Revolution and the Atlantic Economy: Selected Essays*, New York 1993, s. 37–38; R. Brown, *Society and Economy...*, s. 170; D. Eltis, *The Volume and Structure of the Transatlantic Slave Trade: A Reassessment*, „William and Mary Quarterly” 2001, Vol. 58, s. 44; J. Iliffe, *Afrykanie...*, s. 160; H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy...*, s. 64–69.

<sup>31</sup> H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy...*, s. 80–81.

<sup>32</sup> W. A. Speck, *Stability and Strife. England 1714–1760*, London 1984, s. 123–127; H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy...*, s. 81–82.

<sup>33</sup> Cytat za: D. A. Farnie, *The Commercial Empire...*, s. 211.

i jednocześnie finansował wzrost ekonomiczny całej atlantyckiej gospodarki<sup>34</sup>. Opinia ta, biorąc pod uwagę wielkość zaangażowanych w tym handlu kapitałów, wymienionych dóbr oraz wykorzystanych środków transportu, a zwłaszcza osiągniętych tu zysków (przez spółki lub rzadziej indywidualnych) wydaje się w jakimś sensie uzasadniona.

W XVIII stuleciu nastąpiła także zmiana form organizacyjnych niewolniczego handlu. Po ograniczeniu przez parlament w roku 1697 i ostatecznym odebraniu w roku 1712 monopolu na ten handel Królewskiej Kompanii Afrykańskiej, znalazł się on w dużej mierze w rękach indywidualnych inwestorów i kupców. Powoływali oni niewielkie spółki, często do jednorazowych przedsięwzięć handlowych bądź zawiązywali konkurujące ze sobą towarzystwa kupieckie. Udziałowcami tych spółek byli właściciele antylskich plantacji, bankierzy, ziemianie, parlamentarzyści, członkowie władz miejskich, armatorzy, kapitanowie statków, kupcy, a nawet pastory<sup>35</sup>. Reprezentujący owe spółki handlarze działali na mniejszą skalę, poza fortami, bezpośrednio na wybrzeżu negocjując zakup niewolników z ich właścicielami lub miejscowymi władcami<sup>36</sup>. Ten proceder, nazwany przez wspomnianego Walpole'a „straszynym handlem”, ułatwiło

---

<sup>34</sup> W opiniach E. Williama, B. Salowa czy R. Browne'a handel niewolnikami pobudzał i w części finansował brytyjski wzrost gospodarczy, gdyż wpływał na bogacenie się (przez włożone kapitały i obrót towarowy) zarówno amerykańskiej części strefy atlantyckiej, jak i samej Wielkiej Brytanii. Tu dochody z tego handlu miały dorównywać w dużej części inwestycjom przemysłowym i mobilizować kapitał torujący drogę rewolucji przemysłowej. R. Brown, *Society and Economy...*, s. 170; C. K. Harley, *Trade: discovery, mercantilism...*, s. 197. W polskiej historiografii zbliżone zdanie, ale w szerszym ujęciu i w odniesieniu do XVII w. sformułował B. Nowak. Twierdził on, że handel afrykański nakręcał koniunkturę stoczniom, manufakturom wyposażających statki i towarzystwom ubezpieczeniowym. Dawał też zajęcie zatrudnionym tam ludziom. Natomiast zarobek Europy na handlu niewolnikami równał się sumie zysków osiągniętych przez wszystkie zaangażowane w nim osoby. idem, *Afryka w gospodarce światowej...*, s. 332.

<sup>35</sup> N. Ferguson, *Imperium. Jak Wielka Brytania zbudowała nowoczesny świat*, tłum. P. Szymor, Kraków 2013, s. 105–111; H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy...*, s. 83.

<sup>36</sup> T. Lloyd, *Dzieje Imperium brytyjskiego...*, s. 38.

im finansowe fiasko przedsięwzięć Królewskiej Kompanii Afrykańskiej. Spółka ta, zmuszona kredytować zakupy niewolników przez plantatorów i ponosząc koszt utrzymania fortów na zachodnim wybrzeżu Afryki, zbankrutowała w roku 1750<sup>37</sup>. W ten sposób w brytyjskim systemie merkantylnym ukształtowała się stopniowo ograniczona strefa wolnego handlu.

Podsumowując powyższe rozważania wypada stwierdzić, że mimo wzrostu angielskiego handlu z Afryką Zachodnią w XVIII w., kontynent ten pozostał nadal obszarem peryferyjnym w multilateralnych zewnętrznych obrotach handlowych Wielkiej Brytanii. Nieco lepiej przedstawiała się pozycja afrykańskiego handlu w strukturze brytyjskiej gospodarki atlantyckiej, choć i tu pozostał on jej najsłabszym ogniwem. Uderzającą w nim była przede wszystkim przewaga eksportu/reeksportu nad importem, zwłaszcza w drugiej połowie analizowanego stulecia. Jednak dzięki temu Anglia zachowała w wymianie z Afryką Zachodnią stały dodatni bilans handlowy, co nie stanowiło reguły w handlu transatlantyckim. Poza tym rola afrykańskich rynków w brytyjskiej gospodarce atlantyckiej w wieku XVIII stopniowo, ale konsekwentnie rosła, głównie ze względu na miejsce, jakie w tym systemie odgrywał niewolniczy handel zapewniający w określonej mierze opłacalność tzw. handlu trójkątnego. Był on również czynnikiem pobudzającym brytyjską produkcję manufakturową i rozwój środków transportu, a przede wszystkim źródłem wielu niemałych fortun kupieckich, co wpływało pośrednio na dochody Wielkiej Brytanii. Tak urzeczywistniała się ekonomiczna koncepcja, opisywana już w roku 1728 przez Daniela Defoe, pozyskiwania nowych rynków jako źródła sukcesu gospodarczego tego państwa<sup>38</sup>. Stąd doceniali wkład tego „straszego handlu” w bogactwo i siłę kraju już niektórzy ówczesni obserwatorzy życia publicznego Anglii. W ten sposób zyskiwał on wielu gorących obrońców w świecie polityki, natomiast w sferze gospodarczej stał się, dość paradoksalnie, prekursorem idei wolnego handlu na szlakach oceanicznych.

---

<sup>37</sup> R. Brown, *Society and Economy...*, s. 162; D. C. Coleman, *The Economy of England...*, s. 149; Ph. Deane, *The Industrial Revolution...*, s. 54; T. Lloyd, *Dzieje Imperium brytyjskiego...*, s. 37–38.

<sup>38</sup> D. C. Coleman, *The Economy of England...*, s. 131.

Rosnąca rola Afryki Zachodniej w angielskim handlu zewnętrznym w wieku XVIII zyskała też dodatkowo na znaczeniu po amerykańskiej wojnie o niepodległość (1775–1783), kiedy Wielka Brytania przystąpiła do przeorientowania swojego imperium kolonialnego ze strefy atlantyckiej w azjatycką, z centrum w Indiach Wschodnich, a w roku 1807 zakazano w niej handlu niewolnikami. Uzasadniło to przejmowanie przez Brytyjczyków holenderskich posiadłości w Afryce, zwłaszcza Południowej, w dobie wojen napoleońskich oraz późniejszą ekspansję kolonialną w głąb interioru „Czarnego Lądu”, przede wszystkim w jego wschodniej części. Każde z tych działań zabezpieczało brytyjską drogę do Indii, co w jakiejś mierze umożliwiło, w zmienionych warunkach wieku XIX, odtworzenie dawnego portugalskiego modelu handlu dalekosiężnego zorientowanego na Wschód i łączącego znów trzy kontynenty, w którym Afryka zajmowała nadal najsłabszą pozycję.

## Bibliografia

- Black Jeremy, *A System of Ambition? British Foreign Policy 1660–1793*, Longman, London 1991.
- Boxer Charles Ralph, *Morskie imperium Holandii 1600–1800*, tłum. M. Bodużyńska-Borowikowa, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1980.
- Bringley Thomas, *The Industrial Revolution and the Atlantic Economy: Selected Essays*, Routledge, New York 1993.
- Brown Richard, *Society and Economy in Modern Britain, 1700–1850*, Routledge, New York 1991.
- Browning Andrew (ed.), *English Historical Documents 1660–1714*, Vol. 8, Routledge, London 1953.
- Cain J. Peter, Hopkins G. Anthony, *The Political Economy of British Expansion Overseas, 1750–1914*, „English Historical Review” 1980, s. 241–253.
- Campbell Robert, *The London Tradesman (1747)*, [w:] D. B. Horn, M. Ransome (eds.), *English Historical Documents 1714–1783*, Vol. 9, Routledge, London 1957.

- Clark George, *The Later Stuarts 1660–1714*, Oxford University Press, Oxford 1955.
- Coleman Donald Cuthbert, *The Economy of England 1450–1750*, Oxford University Press, Oxford 1978.
- Curtis Philip D., *The Atlantic Slave Trade: A Census*, The University of Wisconsin Press, Madison 1969.
- Davis Ralph, *A Commercial Revolution. English Overseas Trade in the Seventeenth and Eighteenth centuries*, Historical Association, London 1967.
- Davis Ralph, *English Foreign Trade, 1660–1700*, „Economic Historical Review” 1954, Vol. 7, No 2, s. 78–98.
- Davis Ralph, *English Foreign Trade, 1700–1774*, „Economic Historical Review” 1962, Vol. XV, No 2, s. 285–303.
- Deane Phyllis, *The Industrial Revolution*, University of Cambridge, Cambridge 1969.
- Deane Phyllis, Cole William Alan, *British Economic Growth 1688–1959*, University of Cambridge, Cambridge 1967.
- Eltis David, *The Volume and Structure of the Transatlantic Slave Trade: A Reassessment*, „William and Mary Quarterly” 2001, Vol. 58, s. 47–68.
- Elton Geoffrey Rudolph, *England under the Tudors*, Routledge, London 1991.
- Farnie A. D., *The Commercial Empire of the Atlantic, 1607–1783*, „Economic Historical Review” 1962, Vol. 15, s. 205–218.
- Ferguson Niall, *Imperium. Jak Wielka Brytania zbudowała nowoczesny świat*, tłum. P. Szymor, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Gantet Claire, *Guerre, paix et construction des États 1618–1714*, Éditions du Seuil, Paris 2003.
- Grzybowski Stanisław, *Polityka kolonialna Tudorów i pierwszych Stuartów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970.
- Hakluyt Richard, *Wyprawy morskie, podróże i odkrycia Anglików*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988.
- Harding Richard, *Seapower and naval Warfare 1650–1830*, University College London Press, London 1999.

- Harley Knick C., *Trade: discovery, mercantilism and technology*, [w:] R. Flo-ud, P. Johnson (eds.), *The Cambridge Economic History of Modern Britain*, Vol. I, *Industrialisation, 1700–1860*, University of Cambridge, Cambridge 2004.
- Holmes Geoffrey, *The Making of A Great Power. Late Stuart and early Georgian Britain*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- Holmes Geoffrey, Szechi Daniel, *The Age of Oligarchy. Preindustrial Britain 1722–1783*, New York University Press, London–New York 1993.
- Iliffe John, *Afrykanie. Dzieje kontynentu*, tłum. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Izrael Jonathan, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- James Lawrence, *The Rise and Fall of the British Empire*, Abacus, London 2001.
- Komen Henry, *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, tłum. T. Pró-chenka, Bellona, Warszawa 2008.
- Kupperman O. Karen, *Errand to Indies: puritan colonization from Providence Island through the Western Design*, „William and Mary Quarterly” 1988, Vol. 45, s. 70–99.
- Langford Paul, *A Polite and Commercial People. England 1727–1783*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Lloyd Trevor, *Dzieje Imperium brytyjskiego*, tłum. A. Klingofer, Bellona, War-szawa 2012.
- Małowist Marian, *Europa i jej ekspansja XIV–XVII w.*, PWN, Warszawa 1993.
- McKay Derek, Scott M. Hamish, *The Rise of the Great Powers 1648–1815*, Routledge, London 1983.
- Nelson H. George, *Contraband Trade under the Asiento, 1730–1739*, „American Historical Review” 1945, Vol. 51, No 1, s. 55–67.
- Nowak Bronisław, *Afryka w gospodarce światowej XVI–XVII wieku*, [w:] A. Mą-czak (red.), *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*, cz. 1 *Społeczeń-stwo, kultura, ekspansja*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.

- Ogilvie Sheilagh, *Gospodarka europejska w XVIII stuleciu*, [w:] T. C. W. Blanning (red.), *Zarys historii Europy. XVIII w.*, tłum. M. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2003.
- O’Gorman Frank, *Britain Political and Social History 1688–1832*, Bloomsbury Academic, London 1997.
- Raynal Abbé, *A Philosophical and Political History of the Settlements and Trade of the Europeans in the East and West Indies, etc.*, Vol. 1, London 1798.
- Robak Piotr, *Ameryka Północna w stosunkach francusko-brytyjskich w latach 1763–1770*, [w:] Z. Anusik (red.), *Spory o państwo w dobie nowożytnej. Między racją stanu a partykularyzmem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.
- Schlote Werner, *British Overseas Trade from 1700 to the 1930s.*, tłum. W. O. Henderson, W. H. Chaloner, Oxford University Press, Oxford 1952.
- Schumpeter B. Elizabeth, *English Overseas Trade Statistics, 1697–1808*, Oxford University Press, Oxford 1960.
- Speck William Arthur, *Stability and Strife. England 1714–1760*, Edward Arnold, London 1984.
- Vries Jan de, *De economische achteruitgang der Republik*, [w:] J. A. Houtte, J. F. Niermeyer (eds.), *Algemene Geschiedenis Der Nederlanden*, Vol. 8 (*De Revolutie Tegemoet 1748–1795*), De Haan, Utrecht 1955.
- Williams Blow Judith, *British Commercial Policy and Trade Expansion 1750–1850*, Oxford University Press, Oxford 1972.
- Williams E. Neville, *The Ancien Régime in Europe. Government and Society in the Major States 1648–1789*, Pimlico, London 1999.
- Zins Henryk, *Kupcy i kidnaperzy. Handel niewolnikami w dziejach Afryki i Ameryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.



## Summary

# The Role and Place of Africa in the English Foreign (and Colonial) Trade in the 18<sup>th</sup> Century

Western Africa was a very important feature of the Euroatlantic trade system created by England, and later by Great Britain, from the second half of the 17<sup>th</sup> century. The factories, founded here on the Atlantic coast (or taken away from the Dutch and French colonial area) together with Portuguese trade settlements (thanks to the peace treaty from 1703) existed in the scheme of so-called Atlantic triangle. The merchandises were exported from the British Isles to Western Africa where these were exchanged for the local materials (especially gold and ivory). These materials were transported (legally or not) to both Americas. The slave trade was also the very important element of this exchange system in the period.

The British trade with Western Africa was initially organized by trade companies. The individual tradesmen, however, took part in this commercial traffic in the 18<sup>th</sup> century (especially in the slave trade) to the significant degree. These individual commercial activities disorganized earlier created Euroatlantic mercantile system of British foreign (and colonial) trade. It is necessary to stress here that the direct trade exchange between Western Africa and Great Britain was developing at that time together with the British reexport of tropic merchandises on European markets. In spite of it, the African market played the smaller role in the British system of foreign trade than the American and Asian markets. The African market, however, developed its position to the significant degree in the Atlantic trade sphere in the 18<sup>th</sup> century.

# **KOLONIALNA I NEOKOLONIALNA INTERPRETACJA SZTUKI AFRYKI**



Ewa Kubiak  
Katedra Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

## **Afrobrazylijczycy a sztuka Brazylii okresu kolonialnego**



Europejczycy odkryli Brazylię w roku 1500, kiedy to do wschodnich wybrzeży Ameryki Południowej dotarła flota Pedra Alvareza Cabrala<sup>1</sup>. Początkowo portugalscy kolonizatorzy nie byli zainteresowani nowymi obszarami i swoją aktywność koncentrowali na podbojach Azji<sup>2</sup>, a ziemie amerykańskie stanowiły przede wszystkim zaplecze ekonomiczne dla europejskiej monarchii.

Podstawą brazylijskiej gospodarki była uprawa trzciny cukrowej. Portugalczycy dzięki doświadczeniu rolniczemu zdobytemu na Azorach, Wyspach Kanaryjskich i na Wyspie Św. Tomasza potrafili stworzyć plantacje, w obrębie których zamykała się samowystarczalna produkcja. Każdy majątek składał się przede wszystkim z pól uprawnych, ale zwykle znajdował się tam także młyn cukrowy, rafineria i pastwiska<sup>3</sup>. W wiekach XVI i XVII produkowano w Brazylii niemal wyłącznie cukier, a majątki, w których wytwarzano tytoń i kakao, funkcjonowały na marginesie gospodarki<sup>4</sup>. W tym okresie powstawały w Brazylii tylko miasta portowe, nie wykształciły się natomiast mniejsze ośrodki miejskie w głębi kraju, których funkcje przejęły centra majątków cukrowych<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Co prawda istnieją podejrzenia, że wcześniej w tej części Ameryki Południowej znaleźli się Francuzi, Hiszpanie, Włosi, a nawet Niemcy. S. Buarque de Holanda, *História general da civilização brasileira*, t. I, *A época colonial*, Vol. 1, *Do descobrimento à expansão territorial*, Rio de Janeiro 2010, s. 53–58; ale jak słusznie zauważa Marcin Kula „z punktu widzenia historycznych konsekwencji odkrywcą Brazylii” pozostanie Pedro Alvares Cabral. M. Kula, *Historia Brazylii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 10.

<sup>2</sup> J. Sánchez Gómez, *El Brasil portugués*, [w:] J. B. Amores Carredano (red.), *Historia de América*, Barcelona 2012, s. 877.

<sup>3</sup> Konieczne ze względu na bydło służące do transportu. M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 16–17.

<sup>4</sup> M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 22.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 21; w Brazylii z trudem rozwijały się struktury miejskie. M. Malinowski, *Brazylia: Republika. Dzieje Brazylii w latach 1889–2010*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 2013, s. 21.

Okres całkowitej dominacji gospodarki cukrowej kończy się z początkiem wieku XVIII, a załamanie produkcji wiąże się najczęściej ze zmniejszeniem popytu na skutek konkurencyjności produkcji cukrowej na Antylach. Nie bez znaczenia było też odkrycie złota na terenie dzisiejszego stanu Minas Gerais, co skutkowało znacznym przepływem siły roboczej do sektora wydobywczego przy jednoczesnym wzroście wartości pracy robotników<sup>6</sup>.

W momencie przybycia Portugalczyków Brazylia zamieszкана była przez trzy najważniejsze grupy Indian, sklasyfikowane przez historyków i antropologów według kryteriów lingwistycznych jako tupi-guarani, Arawaków na wybrzeżu północnym oraz ludność karaibską<sup>7</sup>. O strukturze społecznej kolonii zdecydowała jednak będąca podstawą gospodarki produkcja cukru i potrzeba wykorzystania niezbędnej kolonizatorom siły roboczej. Początkowo starano się używać do tego celu Indian, jednak bardzo szybko okazało się, że praca na plantacji jest dla nich zbyt wyniszczająca<sup>8</sup>, zdecydowano się zatem na import niewolników z Afryki. Pierwsze ich transporty przybyły do Brazylii w latach sześćdziesiątych wieku XVI, a już na przełomie wieków XVI i XVII ich liczba w kolonii osiągnęła około 60 tysięcy<sup>9</sup>. Szacuje się, że na przestrzeni XVII stulecia sprowadzono 350 tysięcy niewolników, a w wiekach XVIII i XIX niemal trzy miliony. Z czasem pewna ich część stawała się wolną ludnością, ale zniesienie niewolnictwa w Brazylii nastąpiło dopiero w roku 1888, co zresztą nie poprawiło automatycznie złego położenia ekonomicznego i społecznego czarnoskórej

---

<sup>6</sup> M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 26; E. Kubiak, *Reinterpretacje. Percepcja i recepcja dzieł architektury na przykładzie świątyni jezuickich Ameryki Południowej okresu kolonialnego*, Łódź 2015, s. 90–92.

<sup>7</sup> Poza tym istniało wiele pomniejszych grup posługujących się innymi językami niż wyżej wymienione, J. Sánchez Gómez, *El Brasil portugués...*, s. 875.

<sup>8</sup> M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 26. Nieprzydatność Indian do pracy na plantacjach zdecydowała o zupełnej marginalizacji ludności tubylczej. Ludność indiańska w teorii była traktowana przez portugalskie elity jako „młodszy bracia” i posiadała prawa społeczne oraz polityczne, nie zapobiegało to jednak ich dyskryminacji i wyzyskowi. T. Paleczny, *Rasa, etniczność i religia w brazylijskim procesie narodotwórczym*, Kraków 2004, s. 15.

<sup>9</sup> M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 27.

ludności<sup>10</sup>. Z czasem rosła liczba mulatów, tak że np. w roku 1786 szacowano odsetek wolnej kolorowej ludności Minas Gerais na 34%<sup>11</sup>. Stworzono nawet określenie *pretos criolos*, czyli „czarni kreole”, które dotyczyło czarnoskórych urodzonych na terenie Ameryki<sup>12</sup>. W wielkich majątkach-plantacjach wykształciły się pewne nowe formy organizacji społecznej. Pan majątku, głowa rodziny, mieszkał w *casa grande* i otoczony był służbą – zarówno domową, jak i pracującą na plantacji, która składała się z niewolników, przeważnie afrykańskich, później mulatów. Jego władza była nieograniczona, co rodziło silne podziały społeczne<sup>13</sup>.

Wraz z przybyciem do Brazylii Afrykanów ich wizerunki na stałe zagościły wśród tematów malarskich związanych z tym krajem. Do najwcześniejszych przedstawień tego typu należą znane prace holenderskiego artysty Alberta Eckhouta (około 1610–1665), który przybył do Brazylii w roku 1636 i pozostał tam do roku 1644. Na swoich obrazach uwiecznił „typy” brazylijskie, malował nie tylko czarnoskórych i mulatów, ale również białych oraz Indian

<sup>10</sup> T. Paleczny, *Rasa, etniczność i religia...*, s. 16; K. Smolana, *Zmiany w zaludnieniu Ameryki Łacińskiej od podboju do połowy XIX w.*, [w:] red. A. Dembiczy *Ameryka Łacińska – przestrzeń i społeczeństwo. Społeczne aspekty przestrzennej koncentracji ludności*, Warszawa 1992, s. 82–84; zniesienie niewolnictwa było poprzedzone wyzwoleniem dzieci niewolników w 1871 r. i osób po sześćdziesiątym roku życia w 1885. J. Gentil da Silva, *Morskie dzieje Portugalczyków*, tłum. V. Soczewińska, wyd. J. Kieniewicz, Gdańsk 1987, s. 397.

<sup>11</sup> Uważano, że czarnoskórzy lepiej od białych znajdują złoto, starano się też w ten sposób wyjaśnić zwyczaj życia białych z Murzynkami, co według ówczesnych przesądów przynosiło szczęście w poszukiwaniach kruszcu (M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 43–44).

<sup>12</sup> G. Kubler, *Sacred Mountains in Europe and America*, [w:] red. T. Verdon, J. Henderson, *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, New York 1990, s. 431–432.

<sup>13</sup> M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 21, na temat ludności w Brazylii patrz także: N. Pemberton Macdonald, *The Making of Brazil: Portuguese Roots 1500–1822*, Lewes 1996, s. 41–48; T. Paleczny, *Rasa, etniczność i religia...*, s. 15; E. Kubiak, *Reinterpretacje...*, s. 92–93.



i dla wielu Europejczyków jego prace były pierwszym kontaktem z realiami Nowego Świata<sup>14</sup>.



Il. 1. Albert Eckhout (ok. 1610–1665), *Afrykańska kobieta z dzieckiem*, 1641, Muzeum Narodowe Danii, Kopenhaga (fot. E. Kubiak, 2010); Leandro Joaquim (1738–1798), *Widok Rio de Janeiro*, Historyczne Muzeum Narodowe w Rio de Janeiro (fot. E. Kubiak, 2011)

Innym artystą zainteresowanym uwiecznianiem brazylijskich realiów był Francuz Jean-Baptista Debret (1768–1848), autor licznych litografii zamieszczonych w pracy *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Wśród zawartych tam przedstawień znalazły się zarówno sceny rodzajowe, jak i wizerunki typów ludzkich. W jednym i drugim przypadku ważnym tematem byli Afrobra-

<sup>14</sup> Z ostatnich prac na temat twórczości Eckhouta i jego brazylijskich wizerunków patrz: R. Parker Brienen, *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*, Rio de Janeiro 2010; D. Daum, *Albert Eckhouts „gemalte Kolonie”: Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*, Marburg, 2009; Q. Buvelot, *Albert Eckhout: a dutch artist in Brazil*, Zwolle 2004 [publikacja towarzysząca wystawie „Discovering Brazil with Albert Eckhout (1610–1666)” w Holenderskim Muzeum Narodowym (Mauritshuis) w Hadze, w dniach 27 marca – 27 czerwca 2004].

zyljczycy<sup>15</sup>. Niektóre sceny charakteryzują się dużą dozą realizmu i są ważnym źródłem ikonograficznym dokumentującym sytuację społeczną Brazylii, ukazując podziały rasowe, sytuację jej czarnoskórych mieszkańców i problem niewolnictwa. W przedstawieniu zatytułowanym *L'exécution de la Puniton du Fouet* artysta ukazał publiczną karę chłosty wymierzaną czarnoskóremu przywiązанemu do słupa (*pelourinho*)<sup>16</sup>. Na innej litografii pt. *Feitons corrigéant des nègres* widoczny jest mężczyzna okładający razami leżącego na ziemi nagiego niewolnika, który skrępowany został w niewygodnej pozycji, z podkurczonymi kolanami, na jego ciele widać krwawe blizny po uderzeniach, a na twarzy grymas cierpienia. W tle umieszczona została scena chłosty. Debret starał się jednak uwiecznić także piękno afrobrazylijskiego świata, oczywiście w paternalistycznym dziewiętnastowiecznym ujęciu. Litografia z roku 1835, zatytułowana *Czarne kobiety*, przedstawia 16 kobiecych popiersi; zachwycają tam zarówno egzotyczne fryzury, jak i bogate stroje portretowanych Afrobrazylijek.

Kolejnym artystą wartym wspomnienia jest brazylijski twórca Leandro Joaquim (1738–1798), który urodził się w Rio de Janeiro, w tym mieście spędził całe życie i uczył się malarstwa u miejscowego artysty João de Souzy. Joaquim jest autorem kilku widoków Rio de Janeiro, na których zawsze (jako sztafaż) widoczne są grupy ludzi; osoby pracujące w porcie czy na ulicach miast to głównie czarnoskórzy i mulaci. Prezentowana tu ilustracja ukazuje jeden z bardziej charakterystycznych widoków Rio de Janeiro [il. 1]: arkadowy wiadukt w centrum miasta z sylwetką kościoła i klasztoru franciszkanów na wzniesieniu po lewej stronie kompozycji. W dole nad wodą widać tragarzy,

<sup>15</sup> L. F. de Alencastro, S. Gruzinski, T. Monénembo, *Rio de Janeiro, la ville métisse, illustrations de Jean-Baptiste Debret*, Paris 2001; J. Bandeira, P. Corrêa do Lago, *Debret e o Brasil: obra completa, 1816–1831*, Rio de Janeiro 2007. Artysta przybył do Brazylii w marcu 1816 r. jako członek tak zwanej Francuskiej Misji Artystycznej, która miała za zadanie stworzenie w Rio de Janeiro zaczątków edukacji artystycznej; Julio Bandeira, Pedro Martins Caldas Xexéo, Roberto Condueru, *A missão francesa*, Ed. Sextante, Rio de Janeiro 2003.

<sup>16</sup> Kolumny takie sytuowane były w centrach miast portugalskich i brazylijskich. W Ameryce publiczna chłosta była popularna karą w przypadku ucieczek niewolników, ale stosowano ją także w celu napiętnowania innych przewinień.

pasterzy, lokalnych muzykantów – artysta, który sam był mulatem, starał się ukazać różne typy ludzkie, przeważają jednak postacie pochodzenia afrykańskiego. Bardziej popularnymi twórcami „mieszanego” pochodzenia, żyjącymi mniej więcej w tym samym czasie, byli Valentim da Fonseca e Silva (ok. 1745–1813), lepiej znany jako Mistrz Valentim, oraz najsłynniejszy artysta brazylijski okresu kolonialnego Antônio Francisco Lisboa (1730/1738–1814) znany jako Aleijadinho. Na przykładzie tych dwóch artystów i tworzonych przez nich wizerunków można zaobserwować zmianę, jaka na przestrzeni czasu zachodziła w zakresie sposobu traktowania czarnoskórej ludności w Brazylii.

Mistrz Valentim pracował w Rio de Janeiro jako rzeźbiarz i architekt, a wiele z jego prac przetrwało do dzisiaj, jak na przykład znajdujące się w centrum miasta Passeio Público<sup>17</sup>, czy drewniane rzeźby z fasady kościoła Nossa Senhora da Santa Cruz dos Militares<sup>18</sup>. Jednak pomimo podziwu, jaki powszechnie wzbudzały jego dzieła, jego pozycja jako artysty w społeczeństwie brazylijskim nie była jednoznaczna. Dobrym komentarzem do tej tezy może być wizerunek twórcy umieszczony na obrazie João Francisca Muzziego z około roku 1789 ukazującym odbudowę szpitala i przytułku dla kobiet Recolhimento de Nossa Senhora do Parto.

W dolnej partii kompozycji znalazła się niewielka scena, gdzie wśród grupy postaci ukazano sylwetkę Mistrza Valentima prezentującego plany budowy zachwyconemu wicekrólowi Luisowi de Vasconcelos<sup>19</sup>, jednak postać artysty zdecydowanie wyróżnia się spośród innych silnie zaznaczoną ciemną karnacją, brym płaszczem okrywający sylwetkę i lekko przygarbioną postawą, mężczyzna jest także niższy od pozostałych bohaterów sceny. W wieku XIX postrzeganie mulatów zmienia się i w coraz większym stopniu są oni traktowani jako istotna część społeczeństwa brazylijskiego. Najdobitniejszym tego przykładem jest postać Aleijadinho, artysty barokowego, którego życie i twórczość obrosły

---

<sup>17</sup> E. J. Sullivan, *The Black Hand: Notes on the African Presence in the Visual Arts of Brazil*, [w:] J. J. Rishel, S. Stratton-Pruitt (eds.), *The Arts in Latin America 1492–1820*, Yale, New Haven–London 2006, s. 49.

<sup>18</sup> P. Tirapeli, *Igrejas Barrocas do Brasil*, São Paulo 2008, s. 186.

<sup>19</sup> E. J. Sullivan, *The Black Hand...*, s. 50.



**II. 2.** João Francisco Muzzi, *Odbudowa szpitala i przytułku dla kobiet Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, ok. 1789, Muzeum Castro Maya, Rio de Janeiro (fot. E. Kubiak, 2011)

legendą, a sam twórca został bohaterem narodowym i symbolem brazylijskości. Aleijadinho działał na terenie stanu Minas Gerais, gdzie pod jego nadzorem i według jego projektów powstało wiele obiektów architektonicznych i rzeźbiarskich. Wśród licznie zachowanych zabytków sztandarowymi dziełami mistrza są: kościół tercjarski São Francisco de Assis da Penitência (1766 r.) w Ouro Preto<sup>20</sup> oraz rzeźby w sanktuarium w Congonhas do Campo (1796–1805)<sup>21</sup>. Proces tworzenia się jego legendy rozpoczął się od momentu pojawienia się pierwszych dotyczących go wzmianek biograficznych pochodzących z połowy wieku XIX. Wykreowany w ten sposób, na wpół legendarny wizerunek wielkiego artysty odegrał ważną rolę w tworzeniu tożsamości kulturowej podległej Brazylii<sup>22</sup>.

Obecność afrykańskich tradycji w okresie kolonialnym najbardziej widoczna była w sferze wierzeń i sztuki popularnej. Czarnoskórzy niewolnicy w przeważającej większości pochodzili z kilku grup etnicznych i byli to Jorubowie, Hausowie, ludność z plemion posługujących się językami Bantu<sup>23</sup>, a także ludy Mandingo. W stanie Bahia żyło najwięcej Sudańczyków (z przewagą Jorubów), podczas gdy w Rio de Janeiro i Pernambuco dominowała ludność pochodzenia południowoafrykańskiego<sup>24</sup>, choć oczywiście podział ten jest tylko umowny. Wraz z mieszkańcami Czarnego Łądu przybyły do Brazylii rozmaite kultury, z których najpopularniejszy stał się kult *orisza*. Jest to zbiorowa nazwa określająca bóstwa Jorubów, których liczbę szacuje się na od dwustu do tysiąca siedmiuset bytów, pełniących funkcję pośredników między Bogiem a ludźmi. Niektóre mają charakter uniwersalny, inne są bóstwami plemiennymi, a także lokalnymi czy rodzinnymi, należą

---

<sup>20</sup> P. Tirapeli, *Igrejas Barrocas...*, s. 264–269.

<sup>21</sup> E. Kubiak, *Sacro Monte Bom Jesus de Matosinhos w Congonhas do Campo w Brazylii*, [w:] I. Rolska-Boruch (red.), *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. X, Lublin 2010, s. 45–65.

<sup>22</sup> Do stworzenia jego legendy przyczynił się tekst napisany przez Rodriga José Ferreirę Bretasa i opublikowany w 1858 r. w „Correio Oficial de Minas”, G. de Grammont, *Aleijadinho e o aeroplano. O paraíso barroco e a construção do herói colonial*, Rio de Janeiro 2008.

<sup>23</sup> M. Kula, *Historia Brazylii...*, s. 27.

<sup>24</sup> G. Freyre, *Panowie i niewolnicy*, tłum. H. Czajka, Warszawa 1985, s. 218–223.





**Il. 3.** Antônio Francisco Lisboa (1730/1738–1814), *Kościół tercjarski São Francisco de Assis da Penitência*, Ouro Prêto (1766 r.); *Rzeźba proroka*, Congonhas do Campo (1801–1805), (fot. E. Kubiak, 2011)

do nich duchy przodków i inne byty nadnaturalne<sup>25</sup>. Na czele panteonu Jorubów (jednego z najbardziej rozbudowanych w świecie afrykańskim) stoi Olorun zwany także Olodumare<sup>26</sup>. Kult *orisza* przybrał w Brazylii swoistą, zindywidualizowaną formę. Możemy zaobserwować silnie zarysowany synkretyzm religijny, same bóstwa zmieniły imiona i funkcje w nowym kontekście kulturowym, a dodatkowo ich kultury uległy modyfikacji, podlegając stałemu oddziaływaniu religii chrześcijańskiej. W wyniku tej mieszanki religijnej powstawały także obiekty łączące w sobie elementy kultury afrykańskiej i brazylijskiej. Ciekawymi przykładami są

<sup>25</sup> S. Piłaszewicz, *Religie i mitologie Czarnej Afryki. Przegląd encyklopedyczny*, Warszawa 2002, s. 188.

<sup>26</sup> S. Piłaszewicz, *Religie Afryki*, Warszawa 2000, s. 62–63.



Il. 4. Oratório afrobrazylijskie, XIX w., Museu do Oratório w Ouro Prêto, Brazylia (fot. E. Kubiak, 2006); Amulet *pencas de balangandãs*, XIX w., Kolekcja Roberty i Richarda Huberów (fot. E. Kubiak, 2006)

niewielkie kapliczki domowe określane jako *oratórios*, których bogaty zbiór można podziwiać w Museu do Oratório w Ouro Prêto. Większość z nich ma charakter popularny, ale niektóre wyróżniają się elementami możliwymi do powiązania z kulturą afrobrazylijską. Typowa jest obecność ciemnoskórych świętych i egzotycznych „dodatków” w postaci monet, biżuterii, muszli czy amuletów<sup>27</sup>. Prezentowany obiekt, poświęcony Matce Boskiej, pochodzi z kolekcji Angeli Gutierrez. Sceny centralne ukazują rzeźby św. Anny nauczającej Marię oraz, poniżej, motyw piety. W głębi widać cztery postacie świętych wykonane w ciemnym drewnie, a także niewielkie obiekty-wizerunki (głównie maryjne) zawieszane na tylnej ścianie ołtarzyka. W afrochrześcijańskich kultach dostrzec można szczególne upodobanie do niektórych wezwań. Wśród czarnoskórej ludności Brazylii stanu Minas Gerais popularnością cieszył się na przykład wizerunek Matki Bo-

<sup>27</sup> E. J. Sullivan, *The Black Hand...*, s. 42.

skiej Różańcowej (Nossa Senhora do Rosário)<sup>28</sup>. W stanie Bahia Niepokalanie Poczętą identyfikuje się z boginią Jorubów Jamandżą, św. Jerzego z Ogunem (bogiem żelaza), św. Łazarza z bóstwem ospy Szankapannem, św. Hieronima z Szango (bogiem piorunów), a św. Annę z bóstwem plemienia Fonów – Nana Buluku<sup>29</sup>. W Minas Gerais powstawały bractwa religijne skupiające ludność murzyńską, zwykle patronami tych konfraterni byli święci o korzeniach afrykańskich lub czarnoskórzy, jak św. Elesbaan król etiopski, św. Benedykt z Palermo, św. Antoni z Catalagirona, Mojżesz Eremita czy św. Ifigenia<sup>30</sup>. Z poszczególnymi wezwaniami łączyły się rozbudowane kultury. Religijność brazylijska charakteryzuje się także bogactwem *ex votów*, z których wiele wiązać możemy z kulturą afrobrazylijską. Zwykle są to wykonane z drewna niewielkie ludzkie figurki albo części ludzkiego ciała. W Brazylii przy sanktuariach zakładane były (i nadal są) *casas dos milagros*<sup>31</sup> – jako oddzielne budynki lub przylegające do kościoła kaplice – gdzie gromadzone są *ex vota* różnego rodzaju – malowane obrazki, zdjęcia, drewniane i woskowe formy w kształcie uleczonych części ciała, kule. Ciekawym przykładem jest kościół *Nosso Senhor do Bonfim* w Salvadorze da Bahia, interesująca barokowa świątynia ufundowana przez plantatorów trzciny cukrowej. Dziś kościół nosi dwie nazwy, prócz oficjalnego chrześcijańskiego wezwania jest także określany świątynią Oxalá, najważniejszego bóstwa brazylijskiego kultu *candomblé*<sup>32</sup>. Kaplica przylegająca do prezbiterium pełni funkcje *casa dos milagros*, gdzie gromadzone są różne *ex vota*, z których za najciekawsze należy uznać rzeźbione obiekty wykonane z drewna.

28 C. Ávila, S. Cançado Trindade, *A geografia do sagrado na Minas colonial*, [w:] *Objeto da fé. Oratórios brasileiros. Coleção Angela Gutierrez*, [b.m.] 1994, s. 16.

29 S. Piłaszewicz, *Religie Afryki...*, s. 336.

30 E. J. Sullivan, *The Black Hand...*, s. 48.

31 *Ibidem*, s. 43.

32 R. Siuda-Ambroziak, *Religia w Brazylii. Uwarunkowania społeczno-kulturowe*, Warszawa 2015, s. 99. Obecnie w Brazylii najbardziej znane są kultury *macumba* z ich najważniejszymi odłamami *candomblé* w stanie Bahia oraz *umbanda* na obszarach miejskich Rio de Janeiro i São Paulo. S. Piłaszewicz, *Religie Afryki...*, s. 336; szerzej na temat *candomblé* patrz: L. Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa 2007.





Il. 5. *Ex vota* z kaplicy przy kościele Nosso Senhor do Bonfim w Salvadorze da Bahia (fot. E. Kubiak, 2004)

Wśród przedmiotów artystycznych, które sytuować możemy pomiędzy kulturami brazylijską, afrykańską i europejską, znajdują się noszone przez kobiety (czarnoskóre i mulatki) amulety znane jako *pencas de balangandãs*, charakterystyczne szczególnie dla regionu Bahia<sup>33</sup>. Zarówno technika wykonania, jak i opracowanie materiału, dekoracje i ornamenty mieszczą się w tradycji sztuki złotniczej późnego okresu kolonialnego, jednak formę całego obiektu i jego funkcję wiązać należy z kulturą afrobrzylijską. Prezentowany tu przedmiot należy do typowych, powstał w XIX w. i znajduje się dziś w kolekcji Roberta i Richarda Huberów [il. 4]. Jak wszystkie *pencas de balangandãs*, składa się z elementu umożliwiającego jego przymocowanie oraz licznych przywieszek o rozmaitych funkcjach apotropaicznych, które miały zapewniać ochronę przed złymi duchami oraz przynieść życiowe powodzenie<sup>34</sup>. Niektóre z tego typu amuletów były znacznie bogatsze, liczba przywieszek dochodziła do pięćdziesięciu, a waga do 2/3 kilograma. Przywieszki przybierały formy dość oczywiste (owoce, kwiaty, zwierzęta), ale również bardziej zaskakujące

<sup>33</sup> Więcej na temat tego typu amuletów: R. Lody, *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das jóias-amuletos*, Rio de Janeiro 1988.

<sup>34</sup> E. J. Sullivan (wyd.), *Brazil: Body and Soul*, New York 2001, s. 272.

(zęby, monety, krucyfiksy)<sup>35</sup>, a każdy z tych elementów miał bogatą symbolikę i funkcję. Prezentowany obiekt wykonany został ze srebra z dodatkiem drewna. Centralną klamrę służącą do umieszczania przywieszek pokryto stylizowanym ornamentem roślinnym z licznymi wolutkami i dwiema figurkami ptaków umieszczonych antytetycznie na skraju kompozycji. W dolnej części zwisa dwanaście elementów, wśród których przeważają różne rodzaje owoców (ziarna kakaowca, ananas, winogrono czy orzechy nerkowców – *cajueiro*). Pojawia się także ryba, fajka oraz odróżniająca się od pozostałych elementów wskutek wykonania jej z innego materiału – ciemnego drewna (ze srebrnymi blaszkami paznokci) – dłoń uchwycona w geście „figi” zapewniającym ochronę przed zawiścią oraz działaniem „szatańskiego oka”<sup>36</sup>. Biorąc pod uwagę dekorację ornamentalną, amulet wpisuje się w nurt sztuki kolonialnej, jednak obiekt jako całość, jego funkcja, a także forma poszczególnych przywieszek, jest odbiciem afrykańskiej spuścizny czarnoskórych mieszkańców Brazylii<sup>37</sup> i, jak wszystkie *penas de balangandãs*, jest wynikiem połączenia rozmaitych wierzeń religijnych i przesądów<sup>38</sup>.

Mieszanka kultur i religii jest obecna w kulturze Brazylii od czasów kolonialnych<sup>39</sup>, choć z pewnością dziś następuje intensyfikacja i coraz szerszy jest zasięg kultów o charakterze synkretycznym, co wynika zarówno ze wszechobecnego relatywizmu, jak i potrzeby poszukiwania źródeł i określenia tożsamości

<sup>35</sup> N. Senos, *The Art of Silver in Colonial Brazil*, [w:] J. J. Rishel, S. Stratton-Pruit (eds.), *The Arts in Latin America...*, s. 233.

<sup>36</sup> E. Quispe Cueva, *Amulets*, [w:] S. L. Stratton, M. A. Castro (eds.), *Journeys to New Worlds. Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection*, Yale 2013, s. 184.

<sup>37</sup> D. L. Barquist, *From the Andes to the Amazon: Silver in Colonial South America*, [w:] S. L. Stratton, M. A. Castro (eds.), *Journeys to New Worlds...*, s. 153.

<sup>38</sup> N. Senos, *The Art of Silver...*, s. 231.

<sup>39</sup> Ciekawym przykładem były wspólnoty *quilombos* tworzone przez zbiegłych niewolników. Co prawda, kulty afrykańskie były w nich teoretycznie zabronione, jednak z braku kapłanów wykształciły się tam synkretyczne ryty oparte zarówno na tradycji chrześcijańskiej, jak i afrykańskiej. B. Kieźel, *Ewangelia i Afrobrazylijczycy*, Białystok 2014, s. 32–34; R. Siuda-Ambroziak, *Religia w Brazylii...*, s. 108.

kulturowej poszczególnych społeczności. Brazylia jest miejscem metysażu kulturowego, jednak cały czas Afrobrazylijczycy, choć przyjęci w obręb wielokulturowego narodu, są uwikłani w hierarchiczność współczesnego społeczeństwa, wynikającą z funkcjonowania przez wiele wieków instytucji niewolnictwa, jak i dyskryminacji akceptowanej przez autorytety, takie jak Kościół katolicki<sup>40</sup>. Sztuka Afrobrazylijczyków, ich kultura i wierzenia, nadal niestety traktowane są często jako egzotyczny produkt turystyczny, nie do końca rozumiany, ale atrakcyjny i użyteczny, a więc akceptowany w kreowaniu obrazu wielokulturowej Brazylii. Dziś trudno wyobrazić sobie ten kraj bez elementów kultury wywodzącej się z Afryki, stała się ona nieodzowną częścią brazylijskiej mozaiki.

## Bibliografia

- Alencastro Luiz Felipe de, Gruzinski Serge, Monénembo Tierno, *Rio de Janeiro, la ville métisse, illustrations de Jean-Baptiste Debret*, Chandeigne, Paris 2001.
- Ávila Cristina, Cançado Trindade Silvana, *A geografia do sagrado na Minas colonial*, [w:] *Objeto da fé. Oratórios brasileiros. Coleção Angela Gutierrez* [katalog kolekcji], [b.m.] 1994.
- Bandeira Júlio, Caldas Xexéo Pedro Martins, Conduru Roberto, *A missão francesa*, Ed. Sextante, Rio de Janeiro 2003.
- Bandeira Júlio, Corrêa do Lago Pedro, *Debret e o Brasil: obra completa, 1816–1831*, Capivara Ed., Rio de Janeiro 2007.
- Barquist David L., *From the Andes to the Amazon: Silver in Colonial South America*, [w:] Suzanne L. Stratton, Mark A. Castro (eds.), *Journeys to New Worlds. Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection*, Philadelphia Museum of Art, Yale 2013, s. 146–155.
- Buarque de Holanda Sérgio, *História general da civilização brasileira*, t. I, *A época colonial*, Vol. 1, *Do descobrimento à expansão territorial*, Editora Bertrand Brasil, Rio de Janeiro 2010 (17 wyd.).

---

<sup>40</sup> F. Kubiaczyk, *Nowoczesność, kolonialność i tożsamość: perspektywa latynoamerykańska*, Poznań 2013, s. 20.

- Buvelot Quentin, *Albert Eckhout: a dutch artist in Brazil*, Waanders, Zwolle 2004.
- Daum Denise, *Albert Eckhouts „gemalte Kolonie”: Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*, Jonas Verlage, Marburg 2009.
- Freyre Gilberto, *Panowie i niewolnicy*, tłum. Hanna Czajka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Gentil da Silva José, *Morskie dzieje Portugalczyków*, tłum. Vera Soczewińska, wyd. Jan Kieniewicz, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Grammont Guiomar de, *Aleijadinho e o aeroplano. O paraíso barroco e a construção do herói colonial*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 2008.
- Kieźel Bogusław, *Ewangelia i Afrobrazylijczycy*, Wydawnictwo Św. Jerzego w Białymstoku, Białystok 2014.
- Kolankiewicz Leszek, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- Kubiak Ewa, *Reinterpretacje. Percepcja i recepcja dzieł architektury na przykładzie świątyń jezuickich Ameryki Południowej okresu kolonialnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Kubiak Ewa, *Sacro Monte Bom Jesus de Matosinhos w Congonhas do Campo w Brazylii*, [w:] Irena Rolska-Boruch (red.), *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. X, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2010, s. 45–65.
- Kubler George, *Sacred Mountains in Europe and America*, [w:] Timothy Verdon, John Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse University Press, New York 1990, s. 413–444.
- Kula Marcin, *Historia Brazylii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Lody Raul, *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das jóias-amuletos*, Museu Carlos Costa Pinto, Inst. Nacional do Folclore, Rio de Janeiro 1988.
- Malinowski Mariusz, *Brazylia: Republika. Dzieje Brazylii w latach 1889–2010*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 2013.

- Palczyński Tadeusz, *Rasa, etniczność i religia w brazylijskim procesie narodotwórczym*, Universitas, Kraków 2004.
- Parker Brienen Rebecca, *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*, Capivara, Rio de Janeiro 2003.
- Pemberton Macdonald Norman, *The Making of Brazil: Portuguese Roots 1500–1822*, The Book Guild Ltd, Lewes 1996.
- Piłaszewicz Stanisław, *Religia Afryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000.
- Piłaszewicz Stanisław, *Religia i mitologie Czarnej Afryki. Przegląd encyklopedyczny*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2002.
- Quispe Cueva Enrique, *Amulets*, [w:] Suzanne L. Stratton, Mark A. Castro (eds.), *Journeys to New Worlds. Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection*, Philadelphia Museum of Art, Yale 2013, s. 184.
- Sánchez Gómez Julio, *El Brasil portugués*, [w:] Juan B. Amores Carredano (ed.), *Historia de América*, Editorial Planeta S.A., Barcelona 2012, s. 875–909.
- Senos Nuno, *The Art of Silver in Colonial Brazil*, [w:] Joseph J. Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *The Arts in Latin America 1492–1820*, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (Mexico City), Los Angeles County Museum of Art, Yale, New Haven–London 2006, s. 230–245.
- Siuda-Ambroziak Renata, *Religia w Brazylii. Uwarunkowania społeczno-kulturowe*, Nomos, Warszawa 2015.
- Smolana Krzysztof, *Zmiany w zaludnieniu Ameryki Łacińskiej od podboju do połowy XIX w.*, [w:] Andrzej Dembicz (red.), *Ameryka Łacińska – przestrzeń i społeczeństwo. Społeczne aspekty przestrzennej koncentracji ludności*, Centrum Studiów Latinoamerykańskich, Warszawa 1992, s. 78–88.
- Sullivan Edward J., *The Black Hand: Notes on the African Presence in the Visual Arts of Brazil*, [w:] Joseph J. Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *The Arts in Latin America 1492–1820*, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (Mexico City), Los Angeles County Museum of Art, Yale, New Haven, London 2006, s. 39–55.

Sullivan Edward J. (wyd.), *Brazil: Body and Soul* [katalog wystawy Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku i Guggenheim Museum w Bilbao], New York 2001.

Tirapeli Percival, *Igrejas Barrocas do Brasil*, Metalivros, São Paulo 2008.

## Summary

### **African Brazilians and their presence in Brazilian art in the Colonial period**

The article focuses on several issues related to the presence of African Brazilian community in the Colonial culture and Brazilian artistic life. The first one is related to functioning of the African topics that appeared in the works of such artists as Albert Eckhout (1610–1665) and Jean Baptista Deberet (1768–1848) and Leandro Joaquim (1738–1798). The second problem is the presence of black people among the artists, as well as their position in the Brazilian artistic community: Valentim da Fonseca e Silva (c. 1745–1813) and Antônio Francisco Lisboa or Aleijadinho (1730/1738–1814). The last issue is constant presence of elements from African cults in the folk Catholicism, which also translated into existence of certain objects (artefacts) which we can locate in the cultural area between Brazil, Africa and Europe (*ex votos, oratórios, pencas de balangandãs*).



Agnieszka Kuczyńska  
Instytut Kulturoznawstwa  
Zakład Porównawczej Historii Sztuki  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

**Afryka surrealistów.  
Problem (nie)obecności afrykańskich  
obiektów w kolekcji André Bretona**





André Breton przez ponad 40 lat mieszkał w tym samym domu: 42, rue Fontaine, w IX dzielnicy Paryża. 1 stycznia 1922 r., wkrótce po ślubie z pierwszą żoną Simone Kahn, wprowadził się do apartamentu na najwyższym piętrze, a potem, w roku 1949, po przyjeździe córki, przeniósł się do większego mieszkania piętro niżej, gdzie mieszkał aż do swojej śmierci w roku 1966<sup>1</sup>. Agnès de la Beaumelle nazywa to miejsce „placem budowy” i prawdziwą „fabryką” surrealizmu. Powstała tam kolekcja, w której sąsiadowały ze sobą setki przedmiotów: geologiczne okazy, rzeźby z Oceanii, prace przyjaciół i znajomych (np. Picabii, Miró, Tanguy, Duchampa, Paalena, Toyen, Degottexa, Giacomettiego), fotografie (np. zdjęcie przedstawiające Alfreda Jarry podczas lekcji fechtunku), indiańskie lalki kachina, egipskie amulety, zasuszone kolibry; przedmioty zachowujące pamięć po jego przyjaźniach, fascynacjach, podróżach, ale jednocześnie znakomite archiwum surrealistycznego ruchu.

Bardzo istotną część kolekcji stanowiła „sztuka prymitywna”. Ponieważ kolekcja zmieniała się tak długo, jak długo żył jej twórca (Breton stale coś kupował, sprzedawał, wymieniał), bardzo trudno dokładnie ustalić, ile przedmiotów i jakiego rodzaju znajdowało się w danym momencie w jego zbiorach. Właściwie, jeśli chodzi o obiekty „prymitywne”, są dwa momenty, kiedy można przynajmniej określić proporcje pomiędzy poszczególnymi kategoriami przedmiotów. W lipcu 1931 r. ze względu na kłopoty finansowe Breton i Paul Éluard zdecydowali się na wyprzedaż części swoich kolekcji „sztuki prymitywnej”. Katalog aukcji, która odbyła się w paryskim Hôtel Drouot, wymienia łącznie przedmioty obu sprzedających podzielone na poszczególne kategorie, trudno więc określić kto był właścicielem konkretnego z nich. Jednak mimo tych zastrzeżeń doskonale widać, że przytłaczającą większość wystawionych przedmiotów stanowiły obiekty z Oceanii i obu Ameryk, obiektów z Afryki było kilkakrotnie mniej.

---

<sup>1</sup> K. Fijałkowski, *Un salon au fond d'un lac. The Domestic Spaces of Surrealism*, [w:] T. Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, London 2005, s. 15.

Z 320 przedmiotów w katalogu aukcji *Collection André Breton et Paul Éluard. Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie* pozycje nr 1–30 pochodziły z Afryki, nr 31–165 z Oceanii, nr 166–180 z Malezji, nr 181–305 z obydwu Ameryk, pozostałe sklasyfikowano jako „różne” (Cejlon, Indie, Francja)<sup>2</sup>. Po raz drugi możemy ocenić, ile miejsca zajmowała sztuka afrykańska w zbiorach Bretona, dzięki katalogowi kolejnej aukcji<sup>3</sup>. W roku 2003 utrzymywana przez 35 lat od jego śmierci w niezmienionym stanie kolekcja została wystawiona na sprzedaż, a jej część, w ramach rozliczenia podatkowego, przekazana państwu i jako *Mur de l'Atelier d'André Breton* znalazła się w Centre Pompidou<sup>4</sup>. W ósmiotomowym katalogu aukcji rzeźb afrykańskich jest zaledwie kilka. W Centre Pompidou w części zbiorów Bretona zatytułowanych *Arts primitifs* pozycji sklasyfikowanych pod nazwą *Afrique* jest 12, ale są to w większości egipskie amulety. Z „Czarnej Afryki” pochodzą tylko cztery rzeźby, m.in. figura przodka Bambara i tron dygnitarza Bamoum<sup>5</sup>. Można stwierdzić, że w latach dwudziestych kolekcja „sztuki prymitywnej” Bretona zawierała grupę rzeźb afrykańskich, natomiast po roku 1931 były to już tylko pojedyncze sztuki<sup>6</sup>.

„Świat w czasach surrealistów” – pod takim tytułem wydawane w Belgii surrealistyczne pismo „Variétés” (kwiecień 1929) opublikowało mapę świata. Bez regularnych, geometrycznych podziałów siatki Mercatora, z wijącym się w bardzo swobodny sposób równikiem, została zorganizowana wokół centralnie ulokowanego Pacyfiku i jego wysp spychając tym samym Europę na najdalsze krańce Ziemi. Kraje Europy Zachodniej skurczyły się, natomiast Rosja i Chiny osiągnęły ogromne rozmiary. Z Ameryki Północnej niemal zupełnie zniknęły Stany Zjednoczone – została tylko Alaska, która za to znacznie się powiększyła.

---

2 L. Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, London–New York 2003, s. 96.

3 *André Breton: 42, rue Fontaine* [katalog aukcji], CalmelsCohen, Paris 2003.

4 A. de la Beaumelle, *Le Grand Atelier*, [w:] A. de la Beaumelle (red.), *André Breton: La Beauté convulsive*, Paris 1991, s. 48–63.

5 <http://www.andrebretton.fr/category/424>.

6 D. Berthet, *André Breton et la magie des choses*, [w:] D. Berthet (red.), *Art et Appropriation. Colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, Pointe-à-Pitre 1996, Guadeloupe-Guyane 1997*, s. 72.

Nieproporcjonalnie duży jest Meksyk. Kontynenty południowej półkuli uległy miniaturyzacji. Linijką można zmierzyć, ile uwagi danej części świata poświęcają surrealiści. Można na własne oczy zobaczyć, jakie są ich polityczne sympatie i związane z odpowiednimi regionami świata estetyczne upodobania. Afryka na tej mapie jest niewiele większa od Wyspy Wielkanocnej.

Taki układ to w znacznym stopniu konsekwencja niechęci surrealistów do tradycji klasycznej. Breton uważał ją za „ostatni bastion złej woli, starczego dziedzinnienia i tchórzostwa”<sup>7</sup>. Niechęć do niej utrwalona została nie tylko w pisanych przez niego tekstach, ale także w anegdotach opowiadanych przez przyjaciół. Claude Roy wspomina, jak pewnego razu żona pisarza, Elisa wybrała się do Włoch, podczas kiedy on sam został w Paryżu. Zdziwionym przyjaciołom wyjaśnił: „Czy wyjeżdżaliście jako turyści do Niemiec podczas okupacji? [...] Od dwóch tysięcy lat znajdujemy się pod okupacją Greków i Rzymian, i moja noga nigdy tam nie postanie”<sup>8</sup>. Funkcję impulsu regenerującego „starczego dziedzinnienie” Europy, w zgodzie z „duchem czasu”, surrealiści przypisali kulturze pozaeuropejskiej<sup>9</sup>. Zwraca uwagę fakt, że nie wszystkie z tych kultur

---

<sup>7</sup> A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Point du jour, Paris 1970, s. 27.

<sup>8</sup> C. Roy, *Un profil d'André Breton*, [w:] M.-C. Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Paris 1996, s. 47.

<sup>9</sup> Problem „prymitywizmu” po wystawie „*Primitivism*” in 20<sup>th</sup> Century Art: *Affinity of the Tribal and Modern* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1984 r., był przedmiotem ożywionej dyskusji, której efektem był szereg publikacji, m.in.: H. Foster, *The Primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks*, [w:] H. Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington 1985; J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, [w:] J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass.–London 1988; T. McEvilley, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, New York 1992. W Polsce na temat prymitywizmu pisali m.in.: H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012; A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011. Chociaż w kontekście epoki surrealiści zaangażowani w działania o charakterze antykolonialnym należą do najbardziej radykalnych w tej dziedzinie, jednocześnie z dzisiejszego punktu widzenia widać wyraźnie, że sposób, w jaki myśleli ob-

traktowali z takim samym zainteresowaniem. Widać to także na organizowanych przez nich wystawach.

*Tableaux de Man Ray et objets des Îles* (1926), wystawa która rozpoczynała działalność prowadzonej przez André Bretona galerii – obok prac surrealistycznych wystawiono 60 obiektów sztuki „prymitywnej” – wszystkie pochodziły z Oceanii. W roku 1927 w tej samej galerii odbyła się wystawa *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, na której obrazy Tanguy sąsiadowały z lalkami Indian Pueblo. Podczas *Exposition surréaliste d'objets* w galerii Charlesa Rattona (1936) zebrano przedmioty należące do bardzo różnych kategorii. Wśród *objets primitifs* znajdowały się przedmioty z Oceanii i Ameryki. Z Afryki nie było ani jednego obiektu. Podobnie było na wystawie towarzyszącej otwarciu galerii Gradiva przy rue de Seine. Breton połączył wtedy rzeźby z Oceanii z dziełami m.in. Arpa, Bellmera, De Chirico, Dalego, Duchampa, Ernsta, Giacomettiego, Picasa. Sztuce meksykańskiej (1939, galeria Renou et Colle) i sztuce Oceanii (1948, galeria Andrée Olive) poświęcił osobne ekspozycje. W przypadku wszystkich tych wystaw sztuka „prymitywna” odgrywała bardzo ważną rolę, a jednocześnie na żadnej z nich nie pojawiły się afrykańskie obiekty. Nie była to zasada absolutna – rzeźby z Afryki pokazano np. na wystawie antykolonialnej w roku 1931, jednak należy tę sytuację traktować raczej jako wyjątek od reguły.

Nie znaczy to, że problemy związane Afryką były zupełnie nieobecne w kręgu surrealizmu. Ambicje polityczne kierunku, który z założenia miał „przekształcać świat, zmieniać życie” sprawiły, że zaangażowani w działania antykolonialne surrealiści reagowali na zdarzenia w obrębie francuskiego imperium kolonialnego, do którego należały także kraje afrykańskie<sup>10</sup>. Niechęć

---

ciążony jest cechami prymitywizmu. Często sytuacja ta wydaje się paradoksalna – Denis Hollier pisze o surrealistycznym „prymitywizmie à rebours”. D. Hollier, *Surrealism and Its Discontents*, „Papers of Surrealism” 2007, No 7, s. 1–16. Na temat surrealistycznego „prymitywizmu” zob.: L. Tythacott, *Surrealism...*; J. Kelly, *Art, Ethnography and the Life of Objects*. Paris. c. 1925–35, Manchester 2012.

<sup>10</sup> Zob. S. Leclercq, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919–1962)*, Paris 2010; A. Stansell, *Surrealist Racial Politics at the Borders of „Reason”: Whiteness, Primitivism and Négritude*, [w:] R. Spiteri, D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Chicago 2003, s. 114–121.

surrealistów dotyczyła z pewnością nie Afryki i jej problemów, tylko artefaktów pochodzących z tego kontynentu.

Szczególnym przypadkiem jest pismo „Documents”, usytuowane w opozycji do ortodoksyjnego nurtu surrealizmu, jednak związane z nim genetycznie. Na jego kształt zasadniczy wpływ mieli m.in. Carl Einstein – autor jednej z pierwszych książek na temat sztuki afrykańskiej<sup>11</sup>, uznany specjalista w tej dziedzinie, i Michel Leiris – zaczynający w tym czasie karierę naukową antropolog – afrykanista, uczestnik wyprawy Dakar–Dżibuti, stąd tematy związane z Afryką odgrywały tam dużą rolę.

Afryka w jakiś sposób była też początkiem zainteresowań „sztuką prymitywną” i kolekcjonowaniem dla Bretona. Miał dwadzieścia lat, kiedy poznał Guillaume’a Apollinaire’a. Bywał w jego mieszkaniu przy bulwarze Saint-Germain i wydaje się, że było to jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla jego kolekcji. Oprócz obrazów kubistów i fowistów, europejskiej sztuki ludowej, ceramiki Indian Pueblo, były tam także „fetysze z Afryki i Oceanii”. Rzeźb afrykańskich było 21, w tym niezwykle sugestywny, pokryty wbitymi gwoździami fetysz *nkisi nkondi* z Konga<sup>12</sup>. Jednak kiedy Breton kupował swój pierwszy „fetysz” – jeszcze jako uczeń gimnazjum – wybrał rzeźbę z Wyspy Wielkanocnej<sup>13</sup>.

Surrealizm powstawał w czasie, kiedy moda na sztukę afrykańską przeżywała swoje apogeum<sup>14</sup>, w czasie, kiedy z awangardowego narzędzia kwestionowania mieszczańskich gustów zmieniała się w elegancki element wystroju wnętrz. Triumfy święciła wtedy Josephine Baker i jazzbandy. Coraz lepiej prosperowali marszandzi zajmujący się *art nègre*, tacy jak Charles Ratton czy

---

<sup>11</sup> C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.

<sup>12</sup> P. Cordez, *Entre histoire de l’art et anthropologie: objets et musées*, [w:] *Histoire de l’art et anthropologie*, Paris 2009.

<sup>13</sup> A. de la Beaumelle, *Le Grand Atelier...*, s. 48–63.

<sup>14</sup> A. Pawłowska, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską przez świat zachodni na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] S. Szafranski, M. Kądziała, M. Tobota, M. Ząbek (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Szczecin 2014, s. 60.

Paul Guillaume. Dla awangardowych artystów sztuka afrykańska straciła swoją atrakcyjność. André Mason wspominał: „Dla mnie, tak jak dla wielu towarzyszy mojej młodości, czarna sztuka nie miała już niczego do zaoferowania. Konfrontacja z nią była istotnym szokiem dla moich rodziców, my mieliśmy dla niej jedynie zrozumienie i należny szacunek”<sup>15</sup>. Fascynacja Oceanią pojawiła się pierwotnie jako opozycja wobec popularnej *art nègre*. Ich zainteresowania antropologiczne i antyestetyczne nastawienie sprawiło, że surrealiści jako pierwsi z artystów zaczęli wyraźnie dostrzegać różnice pomiędzy „maskami i fetyszami” pochodzącymi z różnych rejonów świata.

Często pisze się też o tym, że powodem niechęci surrealistów do sztuki afrykańskiej był jej zbyt realizm. José Pierre mówi o tym, że podziwiali szczególnie sztukę Oceanii i sztukę amerykańskich Indian na niekorzyść Afryki, „ocenianej jako zbyt otwarcie *realistyczna*”<sup>16</sup>. Saran Alexandrian pisał: „surrealizm po prostu przyjął za zasadę, że sztuka afrykańska, opierająca się na kryteriach realistycznych, ma mniejszą zdolność regenerowania plastyki zachodniej, niż sztuka Oceanii, ufundowana na poetyckiej interpretacji świata”<sup>17</sup>. „W przeciwieństwie do naturalizmu rzeźby afrykańskiej, dziwaczne formy i różnorodne dekoracje przedmiotów z Oceanii łatwiej mogły zostać użyte do przekraczania europejskiego, mieszczańskiego gustu”<sup>18</sup>. Jednak z czasem sztuka Oceanii stała się także jednym z elementów ważnych dla budowania surrealistycznej teorii.

W roku 1948 Breton pisząc wstęp do katalogu wystawy sztuki Oceanii<sup>19</sup> opisał ją jako przedmiot fascynacji surrealistów, jednocześnie wskazując na przyczyny niechęci do rzeźby afrykańskiej. „Bracia, dla których piękne wszystko,

---

15 J. Chénieux-Gendron, *Surrealism*, New York 1990, s. 18.

16 J. Pierre, *L'oeil existe à l'état sauvages*, [w:] M.-C. Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1996, s. 93–101.

17 S. Alexandriane, *L'art surréaliste*, Paris 1969.

18 L. Tythacott, *Surrealism...*, s. 147.

19 A. Breton André, *Océanie*, [w:] André Breton, *La Clé des champs*, Paris 1953, s. 177–181.

co jest w dali!”<sup>20</sup> – motto z Baudelaire’a określa temat i atmosferę eseju. Zaczyna od przedstawienia sytuacji, kiedy kolekcjonerzy nie byli zainteresowani miejscem pochodzenia, ani pierwotną funkcją przedmiotów określanymi jako *sauvages*. Szukając początku świadomych rozróżnień i wyborów przypomina fragment wiersza Apollinaire’a *Strefa* z tomiku *Alkohole* (1913):

„...do domu wracasz pieszo  
spać między fetyszami Oceanii i Gwinei”<sup>21</sup>.

Akcent przesunięty tu został na Oceanię potraktowaną jako całość kosztem Afryki – twierdzi Breton. Gwinea – jedyna część Afryki, która została interesująca – jest miejscem skąd pochodzą rzeźby wykazujące podobieństwo do rzeźb Oceanii. Od tej chwili „opozycja między sztuką afrykańską i sztuką Oceanii pogłębia się” i „w kręgach zainteresowanych trwa walka, której stawką jest ustalenie wyższości jednej z nich nad drugą”<sup>22</sup>. Jako przykład przytacza dwa fragmenty niedawno opublikowanych tekstów. Pierwszy z nich przyznaje wprawdzie maskom z Oceanii pewne zalety, jednocześnie jednak zaznacza, że chociaż „wznoszą się czasami na poziom, który osiągają czarni artyści przekształcając abstrakcyjne elementy plastyczne, to jednak częściej nie osiągają tego poziomu”. Autor drugiego fragmentu pisze, że za wartościowe uważa właśnie fetysze z Oceanii, które choć są bezforemne (*informes*), antyplastyczne (*antiplastiques*), jednak mają ogromny potencjał i skuteczność właśnie dzięki temu, że są tak nieuchwytnie formalnie (*insaisissable formel*). Breton bardzo mocno opowiada się w tym sporze po stronie sztuki Oceanii. Istotą tej dyskusji jest, jego zdaniem, sprawa o fundamentalnym znaczeniu: zapewnienie przewagi jednemu z dwóch sposobów postrzegania świata. Pierwszy odpowiada realistycznej wizji (i sztuce afrykańskiej), drugi poetyckiemu (surrealistycznemu) widzeniu rzeczywistości (i sztuce Oceanii). Po jednej

---

<sup>20</sup> *Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin!* fragm. wiersza Charles’a Baudelaire’a *Podróż*.

<sup>21</sup> Jest to fragment wiersza *Strefa* z tomiku *Alkohole*: „...tu veux aller chez toi à pied / Dormir parmi tes fétiches d’Océanie et de Guinée”.

<sup>22</sup> A. Breton, *Océanie...*, s. 177–181.



stronie barykady znalazły się „wieczne wariacje na temat zewnętrznego wyglądu człowieka i zwierząt” i „materialne, ciężkie” tematy, z drugiej strony – wyraz „największego wysiłku jaki kiedykolwiek podjęto”, aby przezwyciężyć dualizm percepcji i przedstawiania, aby „nie zatrzymać się na korze, ale powrócić do soków (a tematy są eteryczne, najbogatsze duchowo, jakie kiedykolwiek poznałem, także najbardziej znaczące: odsłaniają pierwotne lęki, które cywilizowane życie czy to, co za nie uchodzi, zamaskowało – chociaż nie stały się ani trochę mniej szkodliwe, przez to, że zostały wyparte)”.

Obiekty z Oceanii opisywane są w sposób podkreślający ich kruchość, „nieokreśloność formalną”. Rzeźba afrykańska przedstawiana jest jako ich antyteza. Kiedy ogląda się współczesne ekspozycje w muzeach eksponujących sztukę Afryki i Oceanii nie zawsze odnosi się podobne wrażenie. Sztuka afrykańska z tekstu Bretona jest raczej wyobrażeniem, projekcją dyskusji dotyczących sztuki współczesnej, w które uwikłana została sztuka afrykańska, niż po prostu sztuką afrykańską. Pozostaje odpowiedzieć, co wpłynęło na taki akurat kształt tego wyobrażenia. Najpierw trzeba zauważyć, że to, jakiego rodzaju obiekty trafiały do rąk artystów i kolekcjonerów zależało w dużym stopniu od tego, w jakim europejskim państwie mieszkali i gdzie znajdowały się afrykańskie kolonie tego państwa. We Francji najczęściej można było się spotkać z obiektami z dawnej Francuskiej Afryki Zachodniej (Mali, Wybrzeże Kości Słonowej, Gabon i Kongo Francuskie), w Belgii z obiektami z Konga Belgijskiego, Niemcom najłatwiej było znaleźć rzeźby pochodzące z Kamerunu. Poza tym marszandzi sprowadzali przedmioty kierując się gustem uformowanym przez sztukę współczesną – często „sztuką prymitywną” handlowali ci, którzy zajmowali się także sprzedawaniem sztuki współczesnej – tak było np. w przypadku Paula Guillaume’a, albo przynajmniej interesowali się sztuką współczesną. Kolekcjonerzy również często łączyli te zainteresowania. Tyle, że żeby dopasować się do szerszej publiczności wybierano raczej mniej radykalnie odmienne od europejskich przyzwyczajzeń obiekty. William Rubin opisał rodzaj kanonu, „klasyczny styl”<sup>23</sup> rzeźby afrykańskiej uformowany w latach dwudziestych.

---

<sup>23</sup> L. Tythacott, *Surrealism...*, s. 88.

Według niego zarówno artyści, jak i kolekcjonerzy wybierali chętnie rzeźby Fang, Kota, Bambara i Senufo. Kolekcjonerzy szczególnie cenili rzeźby Baulé, Guro, Kuba, Luba i Vili, których stylizowany realizm pokrewny był sztuce archaicznej. Lekceważyli natomiast na ogół „abstrakcyjne, metamorficzne, transformacyjne style, które lubił Picasso”<sup>24</sup> reprezentowane na przykład przez rzeźby Baga i Grebo. „Klasyczny styl” obejmował też starannie polerowane lub patynowane powierzchnie i szlachetny materiał – heban, kość słoniową. Nie wyczerpuje to jednak z pewnością elementów, które na ten „klasyczny styl” się składają. Zasadą było też, że elementy nietrwałe, kruche były starannie usuwane, często jeszcze w Afryce. Na przykład bardzo cenione rzeźby Kota lub Fang na Zachodzie pokazywano zawsze bez stanowiących pierwotnie ich zasadniczą część bezforemnych pakunków z kory, wikliny, materiału, zawierających kości przodków. W przypadku relikwiarzy Kota romboidalna podstawa rzeźbionej figury służyła do przymocowania jej na szczycie takiego pakietu. Także figury Fang były górnym fragmentem relikwiarzy mieszczących szczątki przodków. Prezentując je na wystawach czy sprzedając w galeriach, zostawiano z nich tylko twarde, rzeźbiarskie elementy.

Najbardziej zasadniczą sprawą wydaje się jednak fakt, że to co w Europie i Ameryce w latach międzywojennych rozumiano pod pojęciem „afrykańskiej rzeźby” zdeterminowane zostało przede wszystkim przez kontekst kubizmu. Niezwykle istotną rolę odegrała tu książka Carla Einsteina *Negerplastik* z roku 1915, która „pomyślana została jako traktat estetyczny i poświęcona była przede wszystkim, chociaż nie wprost, formalnym i przestrzennym problemom kubizmu, objaśniając jego rzeźbiarski słownik z pomocą obcych dzieł jako symultanicznych przedstawień zmieniających się perspektyw” i eksponując „rygorystyczną strukturę formalną afrykańskiej rzeźby”<sup>25</sup>. Opisywane potem przez

---

<sup>24</sup> W. Rubin, *Modernist Primitivism: An Introduction*, [w:] W. Rubin (ed.), *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York 1984, s. 14.

<sup>25</sup> U. Fleckner (ed.), *The Invention of the 20<sup>th</sup> Century. Carl Einstein and the Avant-gardes*, Madrid 2008, s. 37; na temat Carla Einsteina zob.: C. Joyce, *Carl Einstein in „Documents” and his collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia 2002.



Il. 1. Atelier André Bretona, w którym pracował w latach 1922–1966, przeniesione z Rue Fontaine 42 w Paryżu wraz ze zbiorem 255 obiektów jego kolekcji, Centre Pompidou, Paryż (fot. E. Kubiak, 2015)

Le Corbusiera jako statyczne, zgeometryzowane, poddane ścisłym rygorom logicznym i konstrukcyjnym afrykańskie rzeźby doskonale pasowały do wizji nowoczesności prezentowanej przez środowisko *L'Esprit Nouveau*. Surrealizm przeciwstawiał jej koncepcję opartą na biegunowo przeciwnych założeniach wybierając to, co halucynacyjne, irracjonalne, przerośnięte ponad miarę. Było to równoznaczne z opowiedzeniem się za Oceanią, przeciwko Afryce. Rezerwa surrealistów wobec sztuki afrykańskiej jest więc nie tylko symptomem zmęczenia modą na *art nègre*, ale także egzemplifikacją rozgrywającego się w tym czasie podstawowego sporu dotyczącego konkurencyjnych wobec siebie koncepcji modernizmu.

## Bibliografia

- Alexandriane Sarane, *L'art surréaliste*, Hazen, Paris 1969.
- André Breton: 42, rue Fontaine [katalog aukcji], CalmelsCohen, Paris 2003.
- Beaumelle Agnès de la, *Le Grand Atelier*, [w:] Agnès De la Beaumelle (red.), *André Breton: La Beauté convulsive* [katalog wystawy], Centre Pompidou, Paris 1991, s. 48–63.
- Berthet Dominique, *André Breton et la magie des choses*, [w:] Dominique Berthet (red.), *Art et Appropriation. Colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, Pointe-à-Pitre 1996*, Guadeloupe-Guyane 1997, s. 65–80.
- Breton André, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Point du jour, Paris 1970.
- Breton André, *Océanie*, [w:] André Breton, *La Clé des champs*, Paris 1953, s. 177–181.
- Chénieux-Gendron Jacqueline, *Surrealism*, Columbia University Press, Irvington–New York 1990.
- Clifford James, *On Ethnographic Surrealism*, [w:] James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London 1988.
- Cordez Philippe, *Entre histoire de l'art et anthropologie: objets et musées*, [w:] Histoire de l'art et anthropologie, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), Paris 2009, <http://actesbranly.revues.org/199>.
- Einstein Carl, *Negerplastik*, Verlag der weißen Bücher, Leipzig 1915.
- Fijalkowski Krzysztof, *Un salon au fond d'un lac. The Domestic Spaces of Surrealism*, [w:] Thomas Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, Routledge, London 2005, s. 11–30.
- Fleckner Uwe (ed.), *The Invention of the 20<sup>th</sup> Century. Carl Einstein and the Avant-gardes* [katalog wystawy], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2008.
- Foster Hal, *The Primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks*, [w:] Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Washington 1985.
- Hollier Denis, *Surrealism and Its Discontents*, „Papers of Surrealism” 2007, No 7, s. 1–16. <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/>.

- Joyce Conor, *Carl Einstein in „Documents” and his collaboration with Georges Bataille*, Xlibris, Philadelphia 2002.
- Kelly Julia, *Art, Ethnography and the Life of Objects*. Paris. c. 1925–35, Manchester University Press, Manchester 2012.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2011.
- Leclercq Sophie, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919–1962)*, Les Presses du Réel, Paris 2010.
- McEvelley Thomas, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, McPherson, New York 1992.
- Pawłowska Aneta, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską przez świat zachodni na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] Sławomir Szafrąński, Małgorzata Kądziała, Marta Tobota, Maciej Ząbek (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2014, s. 59–69.
- Pierre José, *L’oeil existe à l’état sauvages*, [w:] Marie-Claire Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1996, s. 93–101.
- Roy Claude, *Un profil d’André Breton*, [w:] Marie-Claire Dumas (red.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1996, s. 43–49.
- Rubin William, *Modernist Primitivism: An Introduction*, [w:] William Rubin (ed.), *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* [katalog wystawy], Museum of Modern Art, New York 1984.
- Schreiber Hanna, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Stansell Amanda, *Surrealist Racial Politics at the Borders of „Reason”: Whiteness, Primitivism and Négritude*, [w:] Raymond Spiteri, Donald LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate, Chicago 2003, s. 114–121.
- Tythacott Louise, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London–New York 2003.

<http://www.andrebretton.fr/category/424>.

## Summary

### **Africa of Surrealists. The problem of (non-)existence of African objects in André Breton's collection**

André Breton's collection, considered to be a kind of archive of Surrealism, contains only a few African objects. The article attempts to identify the reasons for which Surrealists, following the trend of interest in "primitive art", typical of the period, strongly preferred objects from Oceania and North America. The main part of the work is an analysis of Breton's text *Océanie* (1948), which refers to a discussion between supporters of the African art and supporters of the art of Oceania, interpreted as an attempt to impose the dominant perception of the reality. The African art is equated with a realistic vision of the world, while the art of Oceania corresponds to a poetic (Surrealist) vision. Surrealists' reserve towards African art seen from this perspective is not only a symptom of tiredness of the fashion for *art nègre*, but also an element of fundamental dispute over competing concepts of modernism. The concept of *L'Esprit* of Nouveau was associated with formalistically and rationalistically interpreted African sculpture, while the art of Oceania (described as "formally vague" and poetic) was close to the concept of Surrealists.



Justyna Tomczak  
Teatr Powszechny w Łodzi

**Sztuka afrykańska jako składnik  
przestrzeni publicznej a twórczość  
awangardowa – dadaizm**





W niniejszym tekście chciałabym skupić się na zmianach zachodzących w krajobrazie dwudziestowiecznego miasta i ich wpływie na ukształtowanie stereotypowych obrazów sztuki i kultury afrykańskiej. W podjętym temacie interesują mnie zwłaszcza dwa aspekty. Po pierwsze mediacja, jaka zachodziła między obrazami tego, co prymitywne i europejskie w przestrzeni publicznej. Po drugie działania artystyczne dadaistów, które stanowiły reakcję na specyficzny charakter przestrzeni miasta. Wspomniana mediacja materializowała się, według mnie, w formie wyobrażeń o kulturze i sztuce afrykańskiej. Kultura europejska wchłaniała to, co nieznanne i obce w ramy znanej sobie wyjaśniającej formuły, a to sprawiało, że sztuka i kultura afrykańska traciły właściwe sobie cechy i otrzymywały nowe, będącą wyobrażeniową projekcją. Ruch Dada krytykował tego typu manipulacje.

Odwołania do wynaturzonych obrazów sztuki i kultury afrykańskiej obecnych w przestrzeni publicznej były jednym z problemów, na które dadaści zwracali uwagę. Marianna Targovnick, autorka książki *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives* wskazuje, że prymitywizm, obecny w dużych miastach, tworzyły obrazy i różnego rodzaju idee, których tematem był prymityw. Jego zasięg funkcjonował w przestrzeni kulturowej i uwidaczniał się na różnych polach nowoczesnej kultury. Targovnick zaznacza również, że europejskie wyobrażenie o prymitywnej sztuce było fałszywe, wytwarzały je bowiem zmanipulowane systemy sprzedaży i kolekcjonowania. Zwraca też uwagę, że społeczności plemienne wielokrotnie wytwarzały różnego rodzaju obiekty prymitywne zgodnie z oczekiwaniami Zachodu, jednocześnie zachowując dla siebie prawdziwe sakralne obiekty<sup>1</sup>. Paralelny pomysł prezentuje Frances S. Connelly. Badaczka ta sformułowała koncepcję prymitywizmu traktowa-

---

<sup>1</sup> M. Targovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago–London 1990, s. 119–125; A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy rzeczywistości*, Białystok 2011.

nego jako zjawisko widoczne w szeroko rozumianym środowisku człowieka. Prymitywizm był ideą, u podstaw której leżał system wyobrażeń kultur prymitywnych, będący wytworem nowoczesności. Connelly zwraca również uwagę, że zjawisko prymitywizmu wynikało z procesu asymilacji kultury europejskiej i afrykańskiej. Autorka fenomen asymilacji interpretuje jako próby wyjścia poza pole tradycyjnie pojmowanych sztuk pięknych, co w efekcie kieruje uwagę ku nieartystycznym obrzędom, takim jak prasa codzienna, reklama, wystawy sklepowe, przedmioty codziennego użytku<sup>2</sup>.

Analogiczne przeświadczenie, że w zindustrializowanym społeczeństwie jednostki mają do czynienia ze zniekształconą formą prymitywności, cechowało poglądy dadaistów. Artyści odnosili się negatywnie do wszystkich instytucji, które tworzyły fałszywe obrazy rzeczywistości. Pragnęli dotrzeć do ukrytej prawdy, dlatego ich działania skoncentrowane były głównie na krytyce, na ujawnianiu fałszywych wyobrażeń o Afryce, obecnych w przestrzeni publicznej.

Wspomniane wyobrażenia miały charakter mediacyjny i dotyczyły zarówno kultury, jak i sztuki afrykańskiej. Za przykład mediacyjnego charakteru obrazu obcego mogą posłużyć plakaty z wizerunkiem Josephin Baker – afroamerykańskiej tancerki, aktorki i piosenkarki, występującej w Folies Berger i Casino de Paris.

Baker na licznych plakatach i fotografiach prezentowana była jako czarnoskóra dzikuska w strojach kojarzących się z egzotyką, ale egzotyką w rozumieniu europejskim. Na innych była wyzwoloną kobietą, o jej afrykańskim pochodzeniu przypominały egzotyczne przedmioty (dzikie zwierzęta, strusie pióra, etniczna biżuteria itp.). Mediacyjny charakter zdjęć związany był z europejskimi wyobrażeniami o egzotyce. Projekcją tego, co europejskie było nadanie artystce atrybutów i cech egzotycznych w rozumieniu europejskim, np. spódnica z bananów. Wizerunek Josephin Baker został poddany stylizacji.

---

<sup>2</sup> F. S. Connelly, *The Sleep of Reson. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1995, s. 34; A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy*, [w:] L. Bieszczad (red.), *Wiek awangardy*, Kraków 2006, s. 104.



**II. 1.** Walery. *Josephine Baker*, fotografia, 1927 (*Prymitivism and Twentieh-Century Art. A Documentary History*, eds. J. Flam, M. Deutsh, Berkley-Los Angeles-London 2002, s. 353)

Był on wynikiem etnocentrycznego wyobrażenia o egzotyce. Stworzona w ten sposób mediacja była niezbędna do zaistnienia wizerunku obcego w Kulturze Zachodniej.

Projektowanie wyobrażeń o Afryce i jej mieszkańcach uwidaczniało się również podczas wystaw światowych i kolonialnych, które kreowały swoiste wzorce budowania rzeczywistości o charakterze mediacyjnym. Aby przyciągnąć widzów sztuka i kultura afrykańska prezentowana na wystawach stawała się swego rodzaju towarem. Przystawiała zarówno cechy kultury europejskiej, jak i afrykańskiej, aby stać się bardziej przystępna dla odbiorców. Helena Boguszewska – polska publicystka – opisuje tego typu działania obecne podczas Wystawy Kolonialnej w Paryżu z roku 1931: „czekoladowy rzeźbiarz na poczekaniu wystruguje z drzewa bożki na sprzedaż dla białych, wystawowych gości. Maluje je potem na czarno i sprzedaje po czterdzieści franków za sztukę. Również daleki jest ten bożek, kupiony jako przycisk na biurko, albo dla kogoś, na prezent z wystawy – od tamtego prawdziwego, strzegącego wnętrza okrągłej senegalskiej chaty...”<sup>3</sup> Mediacja w kontekście opisywanego przykładu związana jest ze zmianą funkcji rzeźby afrykańskiej. Przedmiot będący totemem afrykańskim zaczyna istnieć na rynku europejskim w momencie, gdy zostaje pozbawiony swojego pierwotnego znaczenia. Kontekst, w jakim do tej pory egzystował, uległ degradacji. Została przypisana mu nowa funkcja.

Podobnym zabiegom poddawane były ekspozycje prezentujące codzienne życie kultur plemiennych. Zabudowania afrykańskich wsi odtwarzane na wystawach urzeczywistniały wizualny paradygmat tzw. przestrzeni oswojonej. Często tego typu wioski zamieszkiwane były przez czarnoskórych aktorów, którzy zawodowo występowali w podobnych pokazach<sup>4</sup>. Przykładem może być Wystawa Kolonialna w Londynie z roku 1908, podczas której wybudowano makiety

---

<sup>3</sup> H. Boguszewska, *Świat w obrazach. Międzynarodowa Wystawa Kolonialna w Paryżu*, Warszawa 1931.

<sup>4</sup> P. Martyn, *Paryskie wystawy powszechne i międzynarodowe jako odzwierciedlenie światowego statusu stolicy Francji od połowy XIX wieku do pierwszej dekady XX wieku*, [w:] J. Sosnowska (red.), *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa 16–25 listopada 2005 r.*, Warszawa 2005, s. 10–13.



II. 2. Autor nieznan, *Ludzkie zoo*, fotografia, 1931. (<http://thesocietypages.org/socimages/2012/10/15/human-zoos-at-the-turn-of-the-20th-century/> dostęp dnia 14.11.2013)

wiosek plemiennych z Dahomeju, Somalii i Senegalu. Zasiedlono je grupami czarnoskórych mieszkańców, którzy za występ dostali wynagrodzenie.

Podobne działania kreowały fałszywy obraz kultur plemiennych. Doprowadziło to do całkowitego spłylenia ich rozumienia. Często podczas wystaw ludność afrykańska zachęcała do kupna rozmaitych egzotycznych towarów. Boguszewska pisze: „kolorowi występują nie tylko jako ci, których się ogląda, tylko jako ci, którzy pokazują coś do oglądania, a istotne ich życie trudno jest odnaleźć, odgrzebać pod stosami reklam handlowo-przemysłowych, pod ciężarem całego aparatu kolonialno-metropolitalnego. Jakże daleka jest droga wsteczna od czarnego przekupnia z koszem fetyszków czy orzeszków kola, do kupca dywanów, wonności arabskich i paciorków z drzewa sandałowego w tuniskich »souks« – do prawdziwych tamtejszych ludzi, żyjących u siebie życiem własnym, a nie wystawowym...”<sup>5</sup> Tego typu działania, po pierwsze, służyły potrzebom konsumpcyjnym, po drugie, narzucały pewne schematy, które miały

<sup>5</sup> H. Boguszewska, *Świat w obrazach...*

kojarzyć się z kulturą afrykańską. Nawiązywały do mozaiki różnych symboli i obrazów związanych z mitycznym wyobrażeniem prymitywności. Atrakcyjność tych przedstawień brała się w mniejszym stopniu z podobieństwa do świata realnego, tkwiła raczej w ich sztuczności. Widz utożsamiał się bardziej z porządkiem odbioru. Walory symulacyjne brały górę nad rzeczywistością.

Timothy Mitchell – amerykański politolog – analizując sposoby prezentacji egzotyki na wystawach światowych, zwraca uwagę na kilka ich zasadniczych cech. Pierwsza z nich odnosiła się do pozornego realizmu prezentowanych eksponatów. Zrekonstruowane wioski okazywały się replikami, a wynajęci mieszkańcy udawali autentycznych tubylców. Amerykański badacz zwraca również uwagę na komercjalizację wystaw, które przypominały w swojej formie komercyjną machinę, jaką stanowiło miasto. Na wystawach handlowano wieloma egzotycznymi towarami: biżuterią, tkaninami, meblami itp. Mitchell podkreśla, że w istocie egzotyczne wioski stanowiły przedłużenia handlowych pasaży<sup>6</sup>. Głównym celem wystaw kolonialnych i światowych było połączenie konsumenckich pragnień tworzonych przez media z przestrzenią, gdzie można je realizować. „Europa wyruszała w podróż, by oglądać towary – powiedział Taine w roku 1855. Wystawy dostarczały rozrywkę klasie robotniczej, która stanowiła pierwszoplanową pozycję jako klienci. Wystawy prezentowały wymienną wartość towarów w cudownie przemienionej postaci. Tworzą sytuację, w której ich wartość użytkowa schodzi na dalszy plan. Kreują fantasmagorie, w które człowiek wkracza, aby się rozerwać. Ułatwia mu to przemysł rozrywkowy, stawiając go na jednym poziomie z towarem. On zaś poddaje się manipulacji, czerpiąc przyjemność z alienacji własnej i innych...”<sup>7</sup> Praktyka marketingowa w kontekście wystaw kolonialnych odbywała się z wykorzystaniem różnych obrazów kultury afrykańskiej.

Uzupełnieniem tych procesów były artykuły publikowane w prasie popularnej, w których prezentowano nieprawdziwe opowieści na temat egzotycznych regionów. Były to na ogół relacje żołnierzy, misjonarzy i odkrywców, dodatko-

---

<sup>6</sup> T. Mitchell, *Egipt na wystawach świata*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2001, s. 21–28.

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Paryż, stolica XIX wieku*, [w:] idem, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 50.

wo wzbogacane fantastycznymi ilustracjami, mającymi pobudzać wyobraźnię czytelników. Podróżnicy, którzy wracali z Afryki, przywozili ze sobą ekscytujące opowieści o animizmie, ofiarach z ludzi, kanibalizmie, kształtując w ten sposób fałszywy obraz mieszkańców „Czarnego Lądu”.

Lata dwudzieste i trzydzieste wieku XX stały się katalizatorem zmian w prezentowaniu sztuki prymitywnej w muzeach i galeriach. Wystawy obiektów afrykańskich i usytuowanie ich w kontekście sztuki nowoczesnej nadało im nowy wymiar, daleki jednak od rzeczywistego. Dzieła plemienne wyrwano z naturalnych kontekstów. Wystawiano je głównie ze względu na cechy formalne i estetyczne, nie zwracano uwagi na ich charakter rytualny. Brak odpowiedniego kontekstu prezentowanych prac, niezajomość ich twórców, jak również procesu tworzenia były przyczyną nierozumienia sztuki plemiennej. Sztuka afrykańska przez cały wiek XX w świecie Zachodu balansowała między kategoriami etnograficznej osobliwości i dzieła sztuki, między zachodnimi dyskursami etnologii i estetyki<sup>8</sup>.

Temat prymitywu do połowy wieku XX był jedną z podstawowych narracji w przestrzeni miejskiej. Istniało kilka stereotypowych obrazów związanych z wyobrażeniem mieszkańców Afryki: obraz dzikiego człowieka, obraz szczęśliwego dzikusa, obraz dzikiego żyjącego w idyllicznych krainach. Wyznaczony zakres tematyczny odnaleźć można w szeroko pojmowanej przestrzeni publicznej. Niejednokrotnie tematy te przenikały się wzajemnie i ulegały przetwarzaniu. Prymitywizm obecny w przestrzeni publicznej był zbiorem fantazji.

Pojmowany w ten sposób był przedmiotem krytyki dadaistów, którzy dążyli do uprzytomnienia ludziom nierzeczywistości różnych obrazów kultury i sztuki Afryki, funkcjonujących w przestrzeni wielkich metropolii. Środki powzięte do tego celu oparte były na zabawie. Według Pierre’a Bourdieu stworzone w wieku XIX autonomiczne pole sztuki rządziło się tzw. ekonomią odwróconą<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”*. *Odkrycie, oswojenie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 263.

<sup>9</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Genez a i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 130.



Panowała tu zabawa w robienie wszystkiego inaczej niż w prawdziwej rzeczywistości. Działania dadaistów również związane były z zabawą, która pozwoliła artystom na uwolnienie świadomości spod działania mechanizmów kulturowych. Zabawę ich cechował prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości, stanowiący postawę opozycyjną do stosunku cywilizowanego. Richard Hulsenbeck, podsumowując ruch dadaistyczny, pisał: „Pragnieniem Dada był nowy prymitywizm, nowy obiektywizm, nowe działanie. Dada nie zna sentymentów, rozprzestrzenia się ponad miastami, narodami i kontynentami [...]. Dada uderzało mieszczanina w samo serce”<sup>10</sup>. Dadaści poprzez prymitywną zabawę starali się obnażyć irracjonalności wyobrażeń o kulturze afrykańskiej. Polegało to między innymi na uwypuklaniu i parafrazowaniu różnych domniemych sposobów zachowania przypisywanych społeczeństwu prymitywnemu. Dadaści kontestowali stereotypowe obrazy kultur afrykańskich. Jedną z eksperymentalnych aktywności, przedrzeźniającą miejskie obrazy kultury „Czarnego Łądu”, były spektakle w Cabaret Voltaire, na których twórcy prezentowali między innymi poematy i tańce afrykańskie. Podczas występów prowokowali widzów parodią, która dotyczyła domniemych sposobów zachowania i wytworów materialnych społeczeństwa afrykańskiego, kreującego środowisko miejskie. Dadaści uważali, że „wiedza o innych kulturach sprowadza się do przypadkowo zaobserwowanych cech. Winę za taki stan rzeczy ponosili Ci, którzy stwarzali sobie czyjś obraz [...]. Uprzedmiotowili w ten sposób obcego, który był żywym człowiekiem...”<sup>11</sup> Zachód nie potrafił dostrzec całościowego obrazu kultury afrykańskiej, wybierał z niej jedynie pewne elementy i projektując na nie własne schematy, poniósł klęskę w próbie poznania społeczeństwa afrykańskiego<sup>12</sup>. Dadaści, świadomi mechanizmów obecnych w kulturze, wykorzystali w swoich działaniach artystycznych dowcip, aby mechanizmy te ośmieszyć. Przedrzeźniając obrazy prymitywizmu, stawali się zwierciadłem,

---

<sup>10</sup> H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. S. Buras, Warszawa 1983, s. 45.

<sup>11</sup> G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011, s. 60.

<sup>12</sup> H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej...*

w którym odbiorcy mogli oglądać znaczenia, jakie nadali kulturze afrykańskiej. Działania te stanowić miały bodziec do przewartościowania dotychczasowego sposobu myślenia o sztuce i kulturze Afryki oraz wyraz sprzeciwu przeciw bezkarnie wykrzywianej rzeczywistości. Mediacyjny charakter egzotyki, obecny w miejskiej rzeczywistości, była dla dadaistów jednym z impulsów do podjęcia gry z nowoczesnością.

Przykładem przedrzeźniającym plemienną estetykę była poezja Tristana Tzara, którą recytował podczas spektakli organizowanych w ramach Cabaret Voltaire. Jej „afrykańskość” związana była z motywami pseudoafrykańskimi, które miały walor zmysłowy dzięki zastosowaniu rytmiki. Tę ironiczną grę zdominował jeden cel – ukazanie kulturowych wyobrażeń języka afrykańskiego, a nie jego rzeczywistych cech. Grę językową, którą prowadził Tzara, można określić jako zespół zabiegów, przekraczających reguły językowe w warstwie strukturalnej i semantycznej. Wśród dadaistów „poematami afrykańskimi” zajmowali się również Hugo Ball i Richard Huelsenbeck. Artyści w swoich utworach – podobnie jak Tzara – wyraźnie eksponowali rytm, który pokrywał się z rytmem bębnów i rytmiką ruchu tancerzy. Huelsenbeck zafascynowany był rytmemi murzyńskimi. Podczas recytacji wierszy towarzyszył mu wielki tam-tam, który dodatkowo podkreślał tempo wypowiedzi<sup>13</sup>. Na jednym z tego typu spektakli wystąpiła Sophie Tauber-Arp, która odtańczyła afrykański taniec. Hans Richter pisał również o wystąpieniu Susanne Perottet, tańczącej do muzyki Schonberga i Eryka Satie w afrykańskiej masce<sup>14</sup>. Tego rodzaju spektaklom towarzyszyły specjalnie wykonane przebrania, które „przenosiły publiczność w prymitywną rzeczywistość...”<sup>15</sup> Maski afrykańskie, specjalne stroje, tańce, bełkot i uderzanie w bębny naśladowały prymitywną estetykę obecną w przestrzeni miasta. Artyści wcielali się w Innego, wchodzili w jego rolę. Jednak ich zachowania oparte były na stereotypowych wyobrażeniach, będących nośnikami powszechnych wyobrażeń o tożsamości

---

<sup>13</sup> H. Richter, *Dadaizm...*, s. 26.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 125–129.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 28.

mieszkańców Afryki. Oddziaływanie pomiędzy wytwarzanymi przez artystów obrazami plemienności a ich pierwowzorami było dwukierunkowe. Z jeden strony twórcy zawłaszczali wyobrażeniową projekcję o innych, z drugiej strony swoimi działaniami uwypuklali ich obraz, po to, aby wskazywać na istotne problemy społeczne. Ironiczne dublowanie prymitywizmu pozwalało na obnażanie istoty nowoczesności, jaką było manipulowanie obszarami życia codziennego. Tego typu działania pozwoliły na wypracowanie postawy krytycznej wobec kultury europejskiej, która bez umiaru eksploatowała elementy sztuki afrykańskiej.

Odminną postawę wobec sztuki „Czarnego Lądu” prezentował Marcel Duchamp. Według Andrzeja Kisielewskiego prymitywizm w twórczości Duchampa należy postrzegać w kontekście trybalnej idei dzieła sztuki – idei funkcjonującej w kontekście europejskim. Aby wyjaśnić swoją koncepcję za przykład Kisielewski podaje *ready-mades*, które stawały się dziełami sztuki, podobnie jak zwykle przedmioty afrykańskie, prezentowane w muzeach etnograficznych. Drewniane stołki, maski, tykwy traktowane były przez odbiorców jak dzieła, jednocześnie nie przestając być zwykłymi przedmiotami<sup>16</sup>. *Fontanna* Duchampa opiera się na takiej samej zasadzie. Zwykły pisuar zostaje wyrwany ze swojego pierwotnego kontekstu i umieszczony w nowym, stając się dziełem sztuki. Wpływ, jaki wywarła prezentacja sztuki afrykańskiej w muzeach i galeriach, był kluczowy dla działalności Duchampa. Dała artyście impuls do przewartościowania pojęcia dzieła sztuki w kontekście kultury Zachodu.

Eksploatacja sztuki afrykańskiej przybrała zupełnie inną formę w twórczości Hanny Höch. Przykładem inspiracji prymitywizmem jest cykl kolaży z lat dwudziestych i trzydziestych wieku XX zatytułowany *Ze zbiorów muzeum etnograficznego*. Szeroko rozumiana przestrzeń publiczna stanowi punkt odniesienia w działaniach artystki. Główny problem, poruszany przez Höch, dotyczy kategorii kobiecości i fetyszyzacji damskiego ciała. Maski afrykańskie obecne w kolażach artystki stają się symbolami nowoczesnej kobiety podpo-

---

<sup>16</sup> A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej...*, s. 207.



Il. 3. Hannah Höch, *Autoportret*, kolaż, 1924 (<http://www.strawberige.com/2011/02/oddities-faces-dolls.html> dostęp dnia 14.11.2013)



Il. 4. Sophie Taeuber-Arp, *Dadaistyczna głowa*, rzeźba, 1920. (<http://venacavanyc.tumblr.com/page/5> dostęp dnia 14.11.2013)

rządowanej narzuconym kategoriom piękna. Kobieta ukrywa się za maską sztucznych wartości wytwarzanych przez kulturę. Jej ciało definiowane jest poprzez podkreślenie jego atrybutów, do których należą oczy i usta. Artystka, łącząc motywy afrykańskie z europejskimi, tworzy mozaiki metaforycznych wyobrażeń o kobiecie przyrównanej do artefaktów plemiennych funkcjonujących na Zachodzie jako estetyczne obiekty. Do stereotypowych wyobrażeń sztuki afrykańskiej odnosi się również Sophie Tauber-Arp. Stworzone przez nią dwie rzeźby *Portret Hansa Arpa* z roku 1918 i *Dadaistyczna głowa* z roku 1920 (il. 4) są pastiszem rzeźby afrykańskiej. Lapidarna budowa obiektów pozwala sądzić, że są one trawestacją rzeźby afrykańskiej. Przypominają bezwartościowe bibeloty. Podobnie traktowana była przez Europejczyków sztuka plemienna.

Duży wpływ na dadaistów miało środowisko wizualne, w którym funkcjonowali. Przekształcający się w wyniku manipulacji obraz rzeczywistości był dla artystów bodźcem, kierującym ich do wypracowania krytycznego podejścia do środowiska wizualnego. Działania grupy zmierzały do naruszenia szablonowych obrazów prymitywizmu, obecnych w przestrzeni publicznej. Odbywało się to poprzez zestawienie języka zabawy i poważnego tematu. Język sztuki, którym posługiwała się grupa, był antyjęzykiem. Artyści działali „na opak”. Wygłupiając się, szokując i bulwersując pokazywali społeczeństwu ukryte aspekty rzeczywistości. Dadaści butowali się wobec mechanizmów stosowanych w głównym nurcie życia. Nie godzili się na manipulacyjny charakter środowiska, w którym żyli. Ujawniali jego niezdrowe i nieracjonalne mechanizmy reprodukujące *status quo*. Dzieła ich uświadamiały społeczeństwu to, czego nie chciało ono wiedzieć. Ujawniały iluzoryczny charakter rzeczywistości kreowany przez władzę.

Wystąpienia Tzary, Balla, Huelsebecka uderzały w nowoczesną rzeczywistość, opierającą się na idei spektaklu. Działania artystów służyły parodiowaniu różnych przejawów mieszczańskiego świata, a następnie podważaniu oczywistości tego, co w potocznym odbiorze za takie uchodziło. A w potocznym odbiorze sztuka i kultura afrykańska odbierane były jako zacofane. Za takich też uważani byli mieszkańcy Afryki.

Duchamp sprzeciwiał się działaniom instytucji posiadających władzę wybierania obiektów, które za dzieła sztuki mają być uznawane. W kontekście sztuki prymitywnej tymi instytucjami były muzea etnograficzne i galerie, które tworzyły kolekcje poprzez selekcjonowanie wytworów plemiennych zgodnie z własnym uznaniem. O tym, czy dzieło było wartościowe decydowała dobra renoma muzeum, do którego trafiło. *Fontanna* i inne prace Duchampa odnoszą się w sposób ironiczny do tego rodzaju praktyk. Duchampowskie *ready-mades* stawały się dziełami sztuki dzięki wydobyciu ich przez artystę z przestrzeni codziennej i wyeksponowaniu w przestrzeni zarezerwowanej dla dzieł sztuki. Takie same mechanizmy dotyczyły sztuki prymitywnej.

Nie zawsze jednak działania artystów odnosiły się bezpośrednio do sztuki afrykańskiej, czasami sztuka plemienna stanowiła narzędzie do wypowie-

dzienia się na inne tematy. Przykładowo kolaże Höch i obiekty Tauber-Arp dotyczyły zarówno tematyki prymitywnej, jak i europejskiej. Höch porównywała rolę obiektów afrykańskich i rolę kobiety w kulturze zachodu, która podobnie jak artefakty egzotyczne pełni funkcję estetyczną. Z kolei Tauber-Arp parodiowała rzeźbę afrykańską i sposób jej funkcjonowania w kulturze europejskiej jako ozdoby pamiątki. Tego rodzaju działania artystyczne ujawniały względność zasad i gier toczonych w przestrzeni publicznej i w życiu codziennym.

Można zatem powiedzieć, że to otaczająca dadaistów XX-wieczna rzeczywistość była przestrzenią mediacji. Przestrzeń publiczna jawiła się jako społeczno-kulturowa hybryda. W dużych miastach obecne były elementy kultury afrykańskiej będące w rzeczywistości jej krzywym zwierciadłem. Etnograficzne obrazki prezentowane w miastach miały zaspokajać ciekawość europejskiego społeczeństwa, ale nie pozwalały na poznanie istoty sztuki i kultury Afryki. Tego typu działania były odrzucane przez dadaistów. Michel Foucault w książce z roku 1975 pod tytułem *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* ujawnia zasadę nowoczesnej władzy: „widzieć i nie być widzianym”. Władza pojmowana niepersonalnie istnieje dzięki produkcji realności. W rzeczywistości – mówi Foucault – władza produkuje: produkuje realność, produkuje dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy. Francuski filozof mówi również o systemie wiedzy i władzy: władza produkuje wiedzę, wiedza z kolei umożliwia nowoczesnej władzy istnienie, każda prawda jest zawsze efektem działania systemu i stworzonych przezeń mechanizmów tworzenia rzeczywistości<sup>17</sup>. W tym kontekście działania dadaistów stoją w opozycji do władzy, ujawniają jej fundamenty i mechanizmy tworzenia rzeczywistości, tym samym osłabiając moc władzy. Sztuka dadaistów jest zatem siłą występującą przeciwko normalizacji, ujawnia niereczywistość normalnego życia – pokazuje rządzące nim reguły gry.

---

<sup>17</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 233–244.

## Bibliografia

- Benjamin Walter, *Paryż, stolica XIX wieku*, [w:] idem, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Boguszewska Helena, *Świat w obrazach. Międzynarodowa Wystawa Kolonialna w Paryżu*, Wydawnictwo Wł. Dzwonkowskiego i St. Radlińskiego, Warszawa 1931.
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komentant, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1993.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy rzeczywistości*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy*, [w:] L. Bieszczad (red.), *Wiek awangardy*, Universitas, Kraków 2006.
- Martyn Peter, *Paryskie wystawy powszechne i międzynarodowe jako odzwierciedlenie światowego statusu stolicy Francji od połowy XIX wieku do pierwszej dekady XX wieku*, [w:] J. Sosnowska (red.), *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–25 listopada 2005 r.*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005.
- Mitchell Timothy, *Egipt na wystawach świata*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2001.
- Richter Hans, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. S. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Schreiber Hanna, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrycie, oswojenie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Sztabiński Grzegorz, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.

## Summary

### **African Art as a visual component of public space and the work of avant-garde – Dadaism**

Article take on the functioning of the twentieth century urban space and its influence on the shaping of stereotypical images of African art and culture. The text adopted two aspects of the problem: mediation, occurring between images of what African and European in urban space and artistic activities Dadaists, which are in response to the specific character of “primitivism” present in European cities. Selected examples will be explained how materialized mentioned mediation and how the Dadaists reveal the mechanisms of its action. Discussed examples of mediation present in the urban space include images of people in Africa and how they are presented on posters, photographs and illustrations, but also a way exhibiting African art and so. ethnological exhibitions. The article was also subjected to analysis of work of the Dadaists: Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Duchamp, Hanna Höch and Sophie Tauber-Arp.





Grażyna Bobilewicz  
Instytut Sławistyki PAN, Warszawa  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa

## **Obraz Afryki w malarstwie rosyjskim XX i początku XXI wieku**



Badania malarstwa rosyjskiego wieku XX i początku XXI w kontekście dawnej i współczesnej kultury/sztuki afrykańskiej sytuują się w polu refleksji teoretycznej z zakresu geografii kulturowej, antropologii miejsca i przestrzeni, doświadczenia kulturowego i egzystencjalnego, geokrytyki (malarskie reprezentacje przestrzeni naturalnej i urbanistycznej), geopoetyki (malarska topografia) i mają charakter interdyscyplinarny. Analiza rosyjsko-afrykańskiego dialogu międzykulturowego na poziomie wizualnych i znaczeniowych modeli reprezentacji Afryki, jako jednego z aspektów formowania się rosyjskiej świadomości i wyobrażenia o tym kontynencie, wymaga odpowiedzi na pytanie, co przyciąga artystów rosyjskich do Afryki i w jaki sposób wpływa ona na kulturę/sztukę Rosji? I odwrotnie – co Rosjanie podróżujący po „Czarnym Lądzie” wnoszą do jego kultury? W zróżnicowanym rodzajowo (pejzaż, portret, martwa natura) malarstwie rosyjskim Afryka funkcjonuje jako kontynent niejednorodny narodowościowo, kulturowo i obyczajowo. Jej dawna i współczesna estetyka/sztuka staje się źródłem inspiracji dla innowacji ikonograficzno-formalnych. W tekstach ikonicznych wizualna translacja, reprezentacja i interpretacja Afryki ujawnia się na poziomie wyobraźniowym: tematyczno-motywicznym, narracyjno-kompozycyjnym, kodu malarskiego oraz konceptualizacji języka plastycznego. Wizualny obraz Afryki, w który każdy z twórców rosyjskich wnosi swoje typy przedstawieniowe, artefakty, poetykę, semantykę, powstaje najczęściej na podstawie obserwacji realnie istniejącej przestrzeni, która po przekształceniu funkcjonuje w tekście ikonicznym w plastycznej, estetycznej, światopoglądowej i emocjonalnej projekcji. Forma przedstawieniowa Afryki bywa też determinowana kontekstualnie. Wybrany materiał egzemplifikacyjny zaczerpnięty z albumów, internetowych galerii malarstwa rosyjskiego oraz profesjonalnych stron twórców, przeanalizowano na poziomie ikonograficznym, związku tytułu dzieł z konkretyzacją wizualną, wyznaczników formalnych kształtujących plastyczny obraz Afryki, a także poetyki odbioru.

Zainteresowanie kulturą/sztuką Afryki w Rosji determinowane jest kilkoma czynnikami. Niewątpliwie ważną rolę odgrywa kolekcjonerstwo. Już Piotr I w roku 1716 dla Kunstkamery w Petersburgu nabywa kolekcję afrykańskiej rzeźby. W roku 1910 moskiewski kolekcjoner Siergiej Szczukin za radą Pabla Picassa kupuje w Paryżu kilka afrykańskich statuetek datowanych na drugą połowę wieku XIX i nieprzypadkowo wystawia je wraz z kubistycznymi pracami malarza<sup>1</sup>. Dzieła sztuki afrykańskiej oraz tamtejszego rzemiosła artystycznego zbierają także artyści. Pierwszym badaczem tradycyjnej afrykańskiej sztuki (rzeźby, masek) jest malarz i teoretyk<sup>2</sup> Woldemar Hans Johann Matwiejs (1877–1914, pseud. Władimir Markow), który od roku 1913 w muzeach etnograficznych Petersburga, Londynu, Paryża, Brukseli, Hamburga, Kopenhagi i in. studiuje, analizuje, fotografuje zebrane w nich kolekcje afrykańskiej rzeźby z drewna<sup>3</sup>. Efektem tej pracy jest książka *Sztuka Murzynów* (wydanie pośmiertne – Piotrogród 1919)<sup>4</sup>, w której Matwiejs w aspekcie estetycznym interpretuje sztukę zachodniej części Sudanu, terytorium przylegającego do Oceanu Atlantyckiego od Senegalu do ujścia Kongo. Afryka wpisuje się we właściwy kulturze rosyjskiej początku wieku XX kontekst fascynacji szeroko rozumianym i interpretowanym pojęciem Wschodu, który jawi się jako baśniowa kraina, raj

---

<sup>1</sup> Obecnie kolekcja ta znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina w Moskwie.

<sup>2</sup> Matwiejs – Łotysz z pochodzenia – jest jednym z założycieli Związku Młodzieży, do którego należeli m.in.: M. Łarionow, N. Gonczarowa, K. Malewicz, P. Fiłonow, W. Tatlin, O. Rozanowa, D. Burluk, W. Chlebnikow, A. Kruczenych. J. Guro. Jako pierwszy opracował teorię faktury (*Zasady twórczości w sztukach plastycznych. Faktura*, 1913). Jest też autorem szkicu pt. *Czerwona i czarni* (1913), w którym kontrastowo zestawia postać białej kobiety z grupą Murzynów. Zob. *Волдемар Матвей и „Союз молодежи”*. Ответственный редактор Г. Ф. Коваленко. Заведующая редакцией Е. Ю. Жолудь. Редактор Н. А. Алпатова. Художник В. Ю. Яковлев. Художественный редактор Т. В. Волотина, Москва 2005.

<sup>3</sup> Matwiejs fotografował także reprodukcje rzeźb z czasopism, np. „Annales du Musee de Congo” [Bruxelles] 1906.

<sup>4</sup> Książka ukazała się w związku z otwarciem w paryskiej galerii Devambezy wystawy sztuki Afryki i Oceanii i z publikacją artykułów o przedmiotach tradycyjnej afrykańskiej rzeźby w czasopiśmie „Gazette des Beaux-Arts”.

na ziemi, projekcja marzeń o wolnym życiu. Doprowadza to do powstania nowej *Ground Tour*. W środowisku twórczym rodzi się nowy romantyzm oparty na innowacjach artystycznych, czerpiących z doświadczenia innych kultur<sup>5</sup>. Jedni artyści odwołują się tylko do ogólnych cech „innokultury”, która interpretowana jest bez różnicowania narodowościowego czy też wyznaniowego, co w niektórych przypadkach prowadzi do powierzchowności przedstawień. U innych artystów w dyskursie plastycznym zauważalne jest wieloaspektowe podejście w sposobie wizualizacji innokulturowej rzeczywistości. Na początku wieku XX do spopularyzowania Afryki przyczynili się artyści tworzący w Paryżu<sup>6</sup>, którzy interesowali się najnowszymi kierunkami w malarstwie (przede wszystkim kubizmem) z ich odwołaniami do sztuki prymitywnej (m.in. afrykańskiej), eksperymentami w zakresie rozwiązań formalnych<sup>7</sup>. Twórcy coraz częściej pytają wówczas o źródła pochodzenia, kształtowanie się i rozwój afrykańskiej sztuki. Aby uzyskać odpowiedź malarze rosyjscy wyprawiają się

<sup>5</sup> W Rosji do wybitnych przedstawicieli tematyki orientalnej należą Iwan Ajwazowski (1817–1900) oraz Wasilij Wierieszczagin (1842–1904), dobrze znany także w Polsce.

<sup>6</sup> W Paryżu tworzyli m.in. L. Bakst, K. Pietrow-Wodkin, Z. Sieriebriakowa, A. Jakowlew, R. Falk, A. Lentułow czy rzeźbiarz Aleksander Archipienko.

<sup>7</sup> Wczesne prace Georga Braque’a, Picassa, André Deraina znane były w Moskwie i w Petersburgu dzięki prywatnym kolekcjom i wystawom. W latach 1906–1912 prawie wszystkie artykuły w rosyjskich czasopismach kulturalnych poświęcone były głównym tendencjom w awangardowej sztuce francuskiej, która wywiera wpływ na artystów rosyjskich – od neoprymitywizmu poczynając. Na uwagę zasługują dwie martwe natury Roberta Falka (1886–1958) utrzymane w tym stylu, które nawiązują do twórczych poszukiwań Paula Cézanne’a – *Martwa natura z popiersiem i afrykańską rzeźbą* (1931) oraz *Martwa natura z afrykańską rzeźbą* (1944). Ze względu na liczbę rozmieszczonych na obrazach przedmiotów wydają się one prawie puste. Przedmioty nie mają charakteru dekoracyjnego, nie są też wyraźnie różnicowane pod względem kształtów i kolorów; są przedstawione w sposób maksymalnie zwięzły i wyrazisty, prosto, lakonicznie, plastycznie. Białe-czerwone popiersie kobiety i czarna męska figurka Afrykanina ukazana całopostaciowo, czarne afrykańskie popiersie i czerwone naczynia usytuowane na różnokształtnych stołach funkcjonują niezależnie od siebie. Każdy jakby ciąży ku swojemu pierwowzorowi, tworząc samodzielny plastyczny byt.

(głównie z Paryża) w różne regiony „Czarnego Lądu”. Początkowo podróże mają charakter krajoznawczo-geograficzny, poznawczy, a ich efektem jest wizualna informacja o zobaczonym, z czasem przeradzają się w kreatywny dialog międzykulturowy. Artysta-podróżnik dąży do dialogu z afrykańską kulturą/sztuką zarówno na poziomie ikonograficznym, jak i sposobu obrazowania. Jako jedni z pierwszych wyjeżdżają do Północnej Afryki (Algierii, Tunezji i Maroka) członkowie ugrupowania Świat Sztuki. Lew Bakst, kontynuując orientalizm europejski, powtarza drogę swojego idola Eugène Delacroixa i w roku 1895 oraz 1897 odwiedza Algierię i Tunezję. Efektem tych podróży są prace w stylu modernistycznym z elementami stylizacji i dekoracyjności, w których dostrzegalna jest swoboda w operowaniu linią i kolorem. W niedużych rozmiarowo pejzażach olejnych lub akwarelowych, Bakst uwiecznia poetycki nastrój przejściowych stanów przyrody: *Wieczór w Algierii*, *Wieczór w okolicach Ain-Seinfour*. *Sfaks* (1897), egzotyczny urok miast z ich niepowtarzalną architekturą (*Algier*). W sposobie wizualnej prezentacji nie wychodzi jednak poza konwencjonalny sposób przedstawiania plenerowych i miejskich pejzaży, charakterystycznych dla malarstwa rosyjskiego końca wieku XIX. Bardziej interesujące wydają się jego akwarelowe portrety – typy w ujęciu do pasa, przedstawione na lekko zaznaczonym tle lub tle całkowicie pokrytym akwarelą. Ujawniają one cechy modelu, które czynią go reprezentantem określonej narodowościowej wspólnoty, np. *Młody Dahomejczyk* (1895)<sup>8</sup>.

Pod wrażeniem oglądu obrazów Paula Gauguina, Kuz'ma Pietrow-Wodkin (1876–1939) w przełomowym dla swojej i europejskiej sztuki roku 1907 jedzie do Algieru, Konstantyny w północno-wschodniej Algierii, Tunisu, oazy

---

<sup>8</sup> Ciekawe rozwiązania plastyczne w sposobie obrazowania postaci (eunuchów, niewolników, Murzynek, Murzyniątek) Bakst wprowadza w cyklu szkiców kostiumów orientalnych do baletów wystawionych przez Sergieja Diagilewa w czasie trwania Sezonów Rosyjskich w Paryżu, m.in. takich, jak *Szerezaada*, *Święty taniec*, *Błękitny bóg*, *Kleopatra*. W interpretacji Baksta Wschód zawsze jest egzotyczny, dekoracyjny, pełen namiętności i baśniowej kolorystyki. Zob. *Лев Бакст. Живопись, графика, театрально-декоративное искусство*, автор текста и составитель С. В. Голынец, Москва 1992, s. 5–48.

El-Guerra na południowych zboczach gór Atlasu, Biskiry na Saharze. Celem podróży jest chęć doskonalenia warsztatu i wzbogacenia palety kolorystycznej. Wrażenia malarz utrwała nie tylko w serii etiud, szkiców, rysunków, akwareli, ale i w powstałych na ich podstawie obrazach olejnych oraz w słowie<sup>9</sup>. W jego konceptosferze teksty wizualne i werbalne wzajemnie się uzupełniają, odsłaniając innokulturowość afrykańskich miejsc (*Biskira, Konstantyna, Murzyńska wioska, Kasba. Algieria, Biribi. Afryka*), słoneczne, pustynne pejzaże (*Afryka*), roślinność (*Biały oleander, Kaktusy*), rozmaite typy ludzkie (*Eunuch z Kajruana, Ślepy Arab. Sidi-Okba, Obnażony Murzynek, Afrykański chłopiec, Afrykańskie dziecko, Kadusza. Afryka*). Odtwarza również tradycje i obyczaje (*Taniec brzucha, Taniec arabów, Taniec odaliski*), zaloty (szkic *Pocałunek*), barwność ubiorów i wnętrza (*Algierska kobieta*), życie mieszkańców pustyni – *Rodzina koczownika (Afrykańska rodzina)* oraz studium do tego obrazu pt. *Murzynka*<sup>10</sup>. W kompozycjach afrykańskich uwidocznia się zarówno stylistyczna i formalna oryginalność Pietrowa-Wodkina, jak i wpływy Gauguina i Picassa. Istotną rolę odgrywają w nich zasada kadrowania przedstawionego (figur w portrecie), ścinania na brzegach płótna pejzażowych i architektonicznych elementów, co zakłóca równowagę w płaszczyźnie obrazowej – *Ogród Benewentu (Sahara)*, uproszczenie form przedmiotów i lakoniczność konturów figur, jak gdyby oglądanych wprost, z bliska. Pietrow-Wodkin eksperymentuje także z formą (zgodnie z zasadą, z jaką Picasso wykorzystuje maski afrykańskie), kolorem, światłem oraz przestrzenią. Pejzaż i obiekty architektoniczne stają się pretekstem do obserwacji światła i zmian, jakie wywołuje ono w kolorze. Kontrast ciemnoniebieskich i żółtych barw oddaje afrykańską spiekotę, a oślepiające światło słońca jakby „zalewa” ściany domów, dachy, ziemię. W wizualizacji Sahary

<sup>9</sup> W Afryce Pietrow-Wodkin pisze sztukę *Legenda pustyni*, szkic-opowiadanie z podróży, poetycką opowieść *Podróż do Afryki* (Kazań 1910), autobiograficzną opowieść *Przestrzeń Euklidesa* (1932), pamiętniki, artykuły, wykłady, listy. Zob. С. Степанова, *Кузьма Петров-Водкин 1878–1939*, Москва 2006, s. 25–30.

<sup>10</sup> Obraz nawiązuje do prac Gauguina *Te arii vahine (Zona króla, Kobieta króla)*, 1896. Część afrykańskiej serii Pietrow-Wodkin eksponował w Paryżu w roku 1908.



malarz wykorzystuje autorską koncepcję perspektywy sferycznej. W szkicu *Diuny. Sahara* recepcja fragmentu pustyni obliczona jest na dynamikę postrzegania z „planetarnego” punktu widzenia. Nachylenie pustynnych przestworów tworzy piaszczysty wachlarz, otwierający się od wewnątrz obrazu. W Rosji afrykańska seria Pietrowa-Wodkina odbierana jest w aspekcie kulturalno-etnograficznym, oraz – podobnie jak afrykańska rzeźba z początku wieku XIX – jako problem wierności naturze. Jednakże, biorąc pod uwagę teoretyczne założenia artysty, wydaje się, iż warto ją interpretować przede wszystkim na poziomie formy i języka plastycznego, w których malarz zbliżał się do formalnych eksperymentów ówczesnej awangardy.

Aleksandr Jakowlew (1887–1938) w latach 1924–1925 uczestniczył jako malarz-etnograf, na zaproszenie francuskiej samochodowej firmy Citroën, w ekspedycji po Saharze i mało zbadanych regionach Afryki Równikowej (Sudan, Niger, Czad, Belgijskie Kongo, Mozambik, Madagaskar) nazwanej *Czarnym rejssem wycieczkowym*. W roku 1928 wziął także udział w safari zorganizowanym przez Henry’ego Rothschilda w Etiopii. Z podróży pełnych wrażeń – od naturalnych krajobrazów, etnograficznych motywów, różnorodności ludzkich typów, ubiorów o jaskrawych barwach i ozdób rdzennych Afrykanów – artysta przywiózł mnóstwo szkiców i obrazów, które charakteryzuje mistrzostwo rysunku, wierność i precyzja w oddaniu szczegółów. Portrety tubylców z niemal „fotograficzną” dokładnością odtwarzają etniczne i historyczne cechy afrykańskich plemion (*Aim Gabo, wódz plemienia Birao, Abura, wódz plemienia Ababua w Bambili, Titi i Naranghe, córki wodza Eki Bondo, Aia. Kobieta rasy Bondo, Kobieta plemienia Hausa, Portret wodza Mangbetu. Ghanzi, Portret kobiety Mangbetu, Chłopiec Mangbetu*<sup>11</sup>, *Kobieta z plemienia Bondo z dzieckiem, Portret afrykańskiego chłopca, Portret Kongijczyka* i in.).

Wizerunki afrykańskich kobiet emanują szczególnym ciepłem, a na twarzach starców i młodzieńców maluje się poczucie własnej godności. W Afrykanach

---

<sup>11</sup> Mangbetu – grupa plemion murzyńskich żyjących w środkowej Afryce, w Prowinacji Wschodniej Demokratycznej Republiki Konga, także na pogranicznych terenach północno-wschodniego Zairu, Ugandy, Sudanu Południowego, w Republice Środkowoafrykańskiej Ouandji.



**Il. 1.** Aleksandr Jakowlew, *Portret kobiety Mangbetu* (1925), [www.artsait.ru/foto.php?art=y/yakovlev/img/13](http://www.artsait.ru/foto.php?art=y/yakovlev/img/13)

malarz dostrzega ludzi, którzy cenią swoją kulturę, obyczaje, pracę (*Taniec kuli-kuta. Niamej, Wojownicy. Parada kostiumów, Most dla pieszych. Fort Archambault*), szanują prawa przodków, odznaczają się gościnnością i odwagą (*Afrykańscy myśliwi*). Afrykański cykl cieszył się ogromnym powodzeniem wśród europejskiej i amerykańskiej publiczności<sup>12</sup>.

Dwie artystyczne podróże Zinaidy Sieriebriakowej do Maroka, Marrakeszu (co w tłumaczeniu z języka Berberów znaczy 'umocniony' – G.B.), Fezu, Algierii (1928–1929, 1932), gdzie wszystko było dla niej ciekawe, przede wszystkim z profesjonalnego punktu widzenia, zaowocują mnogością studiów/szkiców narysowanych pastelowymi kredkami. Uwieczniają one Marrakesz i jego architekturę<sup>13</sup>, gwarny, tętniący życiem, prawie przezroczysty od światła słonecznego centralny plac Dżemaa el-Fna z wielbłędami, osłami, zaklinaczami węży i czarownikami; handlarzy owocami i wielbłędami – *Bazar. Marrakesz, Rynek z wielbłędami. Marrakesz* (na uwagę zasługuje płynność linii w sposobie przedstawiania zwierząt). Sieriebriakowa ukazuje wielonarodowość i wielo-

---

<sup>12</sup> W roku 1926 Jakowlew eksponuje w paryskiej galerii Charpentier afrykański cykl, za który otrzymuje Order Narodowy Legii Honorowej (fr. L'Ordre national de la Légion d'honneur). Rok później wystawia go w Brukseli, a w Paryżu zostaje wydany album *Iacovleff Alexandre (1887–1938). Dessins et peintures d'Afrique croquis et notes de voyage exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique*, Lucien Vogel (ed.), Jules Meynial, Paris 1927. Zob. <http://collectart.ru/yakovlev/afrika/1927> (dostęp: 12.11.2015). Następnie prace pokazywane były w Ameryce i w roku 1967 na aukcji Maître Blache w Wersalu. Ekspozycja nosi tytuł *Czarny rejs i murzyńska sztuka*. W styczniu roku 2015 w Rosyjskim Centrum Nauki i Kultury w Republice Kongo (Brazzaville) w 90. rocznicę udziału Jakowlewa w ekspedycji Citroëna pokazano reprodukcje jego obrazów, szkiców, etiud, poświęcone mu albumy, kopie dokumentów, oryginały książek ilustrowanych i wydanych przez malarza we Francji. O wyprawie Jakowlewa zob. C. Haardt de la Baume, *Alexandre Iacovleff: L'artiste voyageur*, Paris 2000.

<sup>13</sup> W namalowanych temperą etiudach Sieriebriakowa oddaje charakterystyczną dla Marrakeszu czerwono-terakotowo-różową kolorystykę murów i sześciaków domów, marokańskie prostokątne minarety z zielonym obramowaniem u góry, kwartały z labiryntami wąskich uliczek, w których malarka często się gubi (np. *Marrakesz. Ściany i wieże miasta, Marrakesz. Maroko, Maroko. Sefrou. Dachy miasta*).

kulturowość tej części Afryki: przemieszanie ludzkich ras (Berberów, Afrykanów, Arabów, Mongołów, Żydów, Francuzów), które pokojowo koegzystują (*Muzykanci. Arab i Murzyn, Dwie figury w drzwiach*), odmienną barwę skóry (*Portret żołnierza Senegalczyka, Nosiwoda. Maroko*, portrety murzyńskich dzieci). Zwraca uwagę na różnobarwne stroje charakterystyczne dla tamtego regionu (*Zamyślony człowiek w błękitnym, Murzyn w brązowej narzucie, Marokańczyk w zielonym, Marokanka w różowej sukni, Marokanka w białym, Dziewczyna Shilh<sup>14</sup>*), nakrycia głowy (*Młoda kobieta w białym nakryciu głowy, turbany, czerwone fezy*) oraz ozdoby ciała (*Leżąca Marokanka*). Afryka ofiarowuje artystce także nową formułę dla wyrażania tematyki erotycznej. Sieriebriakowa po mistrzowsku ukazuje piękno kobiecego ciała, różnicuje jego kolor, pozy modelek (*Oświetlona słońcem, Odpoczywająca Murzynka*) markujące swobodę i rozkosz właściwą mieszkańcom gorącego klimatu. Znakowy charakter mają motywy północnoafrykańskiej przyrody: bezdenne błękit nieba, śnieżny łańcuch Atlasu (*Widok z tarasu na góry Atlas*), ziemia barwy czerwonej, palmy daktylowe, sygnalizujące bliskość Sahary. W serii afrykańskiej, którą za życia artystki wystawia galeria Charpentier w Paryżu, widz nie dostrzega płytkiej, powierzchownej egzotyczności. Prace wyróżniają się pod względem artystycznym, a oswojona w nich za pomocą środków wizualnych przestrzeń Północnej Afryki jest świadectwem nieprzeciętnego zmysłu obserwacyjnego malarki<sup>15</sup>.

Od drugiej połowy wieku XX twórcy rosyjscy, świadomi faktu, że estetyka/sztuka afrykańska, choć wciąż mało poznane<sup>16</sup>, są nieodłączną częścią

<sup>14</sup> Naród Shilha (większość stanowią Berberowie) żyjący na terytorium Maroka.

<sup>15</sup> Zob. *Зинаида Серебрякова. Марокко. Zinaïda Serebriakova. Le Maroc*, Составитель каталога А. Николаева. Авторы текстов И. Николаев, П. Павлинов, Москва 2013. W latach 1904–1905 po Tunezji podróżował także Wassily Kandinsky, który uwiecznił jej pejzaże. Afryce poświęci też jedną z *Improwizacji (Improwizacja № 6 Afrykańskie)*, 1909.

<sup>16</sup> W Rosji zbiór sztuki afrykańskiej od roku 1960 znajduje się w Państwowym Muzeum Sztuki Narodów Wschodu w Moskwie, także w nielicznych kolekcjach prywatnych. Nie prowadzi się systematycznych, pogłębionych badań nad kulturą/sztuką afrykańską, choć historia afrykanistyki w Rosji sięga wieku XIX

światowego procesu kulturalno-artystycznego w różnej formie, aktywnie włączają się w dyskurs międzykulturowy. Aby dostrzec podobieństwa i różnice w akcie twórczym, w modelu artysty, w sposobach obrazowania, malarze uzupełniają wiedzę o „Czarnym Kontynencie” nie tylko poprzez podróże artystyczne, pogłębione studia w zakresie afrykańskiej estetyki<sup>17</sup> czy twórczość o tematyce lub motywach afrykańskich, lecz podejmują także różnorodne kulturalne przedsięwzięcia w celu rozpowszechnienia osiągnięć Afrykanów we własnej, ale i w ich kulturze (wystawy, pokazy nowych kolekcji, wydawanie albumów itp.). Do ciekawych inicjatyw należy projekt utworzenia w Moskwie Centrum Kultury Afrykańskiej. W jego ramach zorganizowano m.in. grupową wystawę (1990) z udziałem artystów afrykańskich i moskiewskich (Wiktora Szmochina, Dmitrija Dubrowina, Maksa Birnshteina, Władimira Prieobrażenskigo), w których twórczości tematyka afrykańska odgrywa ważną rolę, oraz wiele innych akcji<sup>18</sup>. Dialog z Afryką funkcjonuje również na zasadzie interakcji. Ar-

---

(najbardziej rozwinięte były wówczas egiptologia i etiopistyka). Pod koniec stulecia tylko kilku badaczy wyjeżdżało na Półwysep Somalijski i do Wschodniej Afryki. Pierwsze centra afrykanistyki powstały w Moskwie na początku lat trzydziestych XX w., ale zdeterminowały je zagadnienia polityczne i walka z kolonializmem. W roku 1945 otworzono katedrę języków afrykańskich w Leningradzkim Uniwersytecie, później powstał Sektor Afryki w Instytucie Etnografii i Dział Afryki w Instytucie Orientalistyki. W roku 1959 utworzono Instytut Afryki w Akademii Nauk ZSSR.

<sup>17</sup> Dążąc do wzbogacenia procesu artystycznego, autorzy rosyjscy zapoznają się z metodami afrykańskiej twórczości, odmiennym estetycznym postrzeganiem rzeczywistości, współzależnością sztuki wysokiej i rzemiosła artystycznego, z tradycją, obyczajami, rytuałami narodów Afryki zarówno w przeszłości, jak i współcześnie. Zob. *Негро-африканская эстетика*, под общ. ред. А. А. Беляева, Москва 1989, [http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ\\_ЭСТЕТИКА](http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ_ЭСТЕТИКА) (dostęp: 20.10.2015); Г. Бобилевич, *Африканская вещь в современном российском натюрморте*, „Slavica Almanach. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies” 2014, Vol. 20, № 2, s. 145–146.

<sup>18</sup> Maksym i Lora Czaldymowie, którzy przez wiele lat mieszkali w Afryce, zorganizowali wystawę afrykańskiej sztuki i autorskiej fotografii o Afryce pt. *Saba Saba* (Moskwa 2009). M. L. i Ł. M. Zwaginowie prezentowali swą kolekcję

tyści rosyjscy uczestniczą w licznych festiwalach sztuki afrykańskiej i efekty swojej pracy prezentują w tamtejszych salach wystawowych i muzeach.

Malarz i grafik Wiktor Szmochin (1940–) podróżując w latach osiemdziesiątych, m.in. po Zambii, Zimbabwie i Mozambiku, w jakimś stopniu kontynuuje tradycje malarstwa etnograficznego Jakowlewa. Fascynuje go współczesne i tradycyjne oblicze Afryki, przede wszystkim ludzie, ich status społeczny (*Sprzedawca papierosów*) oraz twórczość (*Artysta i jego dzieło*). W zróżnicowanych pod względem technik wykonania (olej, akwarela, tempera, tusz) pracach malarz uwiecznia afrykańskie dzieci (*Portret Marlon*), młodzież obojga płci (*Młodzi Mozambijczycy*), kobiety i mężczyzn w różnym wieku, często w tytule ujawniając ich tożsamość (*Portret zambijskiego artysty Mista Umosh*, *Portret Demiasa Sinkala*, *Portret Clary Sikalimbi*, *Portret ucznia Senitu* – wszystkie 1988). Wizerunki Afrykanów Szmochin zaprezentuje na *Indywidualnej Wystawie Afrykańskiego Portretu* w Mozambiku (Maputo 1988) i w Etiopii (Addis-Abeba 1989)<sup>19</sup>. W wielu pracach Szmochin sięga do cytatów z tamtejszej

---

na wystawie *Sztuka Afryki tropikalnej* (Moskwa 2011). Zbiory masek afrykańskich, które ilustruje referatami na temat ich mistycznej funkcji, często prezentuje kolekcjoner Ruslan Bułatowski. Wystawę *Dzień Afryki* (Moskwa 2011) zorganizowało rosyjsko-afrykańskie kulturalno-komercyjne centrum RAKDC, galeria Black Dog urządziła ekspozycję pt. *Afryka: Nowa fala 2011*, na której zestawiono prace afrykańskich i rosyjskich twórców, wystawa *Skarby Afryki* przygotowana została w Moskwie w roku 2012. Dużym zainteresowaniem cieszy się projekt wystawowy *Zamiłowanie do Afryki. Znajoma i nieznana*, zorganizowany w ramach międzynarodowego programu wymiany kulturalnej między Rosyjską Federacją a krajami afrykańskimi na zakończenie artystycznej akcji roku BRICS w Republice Południowej Afryki. Widzowie zapoznali się nie tylko z etnicznymi tradycjami, miejską kulturą, życiem codziennym, przyrodą i miastami Centralnej, Północnej, Zachodniej, Wschodniej i Południowej Afryki, lecz również z tradycyjną i współczesną sztuką obu krajów: malarstwem, rzeźbą, grafiką, fotografią, sztuką dekoracyjno-użytkową, unikalnymi eksponatami z prywatnych i państwowych kolekcji (Moskwa 2013–2014). Materiał został opracowany na podstawie wielu źródeł.

<sup>19</sup> Prace Szmochina wzbogacają kolekcje obrazów zambijskiego prezydenckiego pałacu w Lusace oraz Rosyjskiego Centrum Kulturalnego w stolicy Syrii – Damaszku.





**Il. 2.** Wiktor Szmochin, *Portret Demiasa Sinkala* (1988), [www.artafricashmokhin.narod.ru/p0040.htm](http://www.artafricashmokhin.narod.ru/p0040.htm)

sztuki. W rysowanych lub malowanych z natury oryginalnych rzeźbach, maskach z rozpoznawalnymi cechami plemiennymi, przedmiotach rzemiosła artystycznego, np. *Zambijska martwa natura*, *Oryginalne rzeźby* (Maputo), *Zambijska rzeźba* (Lusaka), *Martwa natura z dwoma maskami*, *Dwie maski*, *Rzeźba na poboczu drogi* (Maputo), *Martwa natura z afrykańską maską* dąży do odtworzenia pierwotnych cech przedstawianego obiektu (bryły, faktury, rytmu linii, wyrazistości każdego detalu)<sup>20</sup>. Cykl afrykański ma przede wszystkim charakter poznawczy, etnograficzny, choć funkcjonuje w nim i malarskie przetworzenie.

Plonem podróży artystycznych Dmitrija Dubrowina (1913–2002) po szesnastu krajach afrykańskich (m.in. Mali, Kamerunie, Kongu, Angoli, Ugandzie, Zimbabwe, Nigerii) są obrazy, grafiki, prace o charakterze dekoracyjnym, w których odzwierciedla się fascynacja artysty kulturą, sztuką, folklorem, muzyką, tańcami Czarnego Kontynentu. W kompozycjach, często zacierających granice między rodzajami, Afryka poddana jest zabiegom, które swobodnie przekształcają jej obraz, nadając mu swoistą dekoracyjną formę. Malarz prosto i lakonicznie przedstawia jej mieszkańców (*Afrykański rynek*, 1983), pejzaże (*Na brzegach Zatoki Gwinejskiej*, 1965), dżunglę nocą, majestatyczne figury słoni (*Marsz*, 1990; *Czarne słonie*, 1991), maski i rytualne figurki. Waler dekoracyjny uzyskuje poprzez precyzyjne ulokowanie i zagęszczanie motywów w polu obrazowym, ich geometryzację i pionowy rytm, celne zestawienia kolorystyczne. Podobną rolę odgrywa światło i jaskrawe barwy w martwych naturach z owocami czy ananasem (obie 1984). Dubrowin opiewa także urodę afrykańskich kobiet (*Czerwona amazonka*, *Złota klatka*, *Wschód księżycy*, *Złoty brylant*, *Dziewczyna na złotwiu*). W sposobie jej prezentacji odwołuje się do kanonów piękna kobiecego wykreowanych przez artystów afrykańskich<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Zob. В. ШМОХИН, *Лику Африки*, <http://artafricashmokin.narod.ru/p0002/> (dostęp: 18.04.2015).

<sup>21</sup> Trzydziestoletnią afrykańską spuściznę Dubrowina zaprezentowało w roku 2013 Muzeum im. P. N. Kryłowa w Tule. Wystawa nosi tytuł *Idziemy spacerować po Afryce*. Dzieła Dubrowina znajdują się m.in. w Angoli, Kamerunie, na Mauritiusie, Madagaskarze, Sri Lance, w Polsce, Finlandii, Czechach. Zob.





II. 3. Dmitrij Dubrowin, *Afrykański rynek* (1983), <http://www.museum.ru/alb/image.asp?69172>

Wielu twórców inspirowane są wytworami rękodziela afrykańskiego, z ich niepodzielną duchową, artystyczną i użytkową funkcją. Ogląd obrazów z przedmiotami, które w tradycji afrykańskiej posiadają wielorakie symboliczne znaczenie i konotacje magiczne, nasuwa szereg pytań. W jaki sposób wizualnie konkretyzuje się odmienny kulturowo tekst ikoniczny wkomponowany w obcy kontekst – malarstwo rosyjskie? Jakiego jest źródła pochodzenia przedmiotów? Czy w pracy nad obrazami artyści korzystają z kolekcji zgromadzonych w czasie podróży, zbiorów muzealnych, albumów, fotograficznych reprodukcji, galerii internetowych? Czy afrykańskie rzeźby, maski, wyroby rzemiosła artystycznego przeniesione w przestrzeń ikoniczną mają wartość historyczną, pełnią funkcję komunikacyjną, ujawniają ich sens i rolę w życiu/kulturze/sztuce Afrykanów? czy też zestawienia przedmiotów są przypadkowe, ahistoryczne, gdyż determinuje je niedostateczna wiedza artystów i odbiorców, którzy nie potrafili

---

C. Зими́на, *Мы идем по Африке гулять*, [http://vk.com/my\\_idem\\_po\\_afrike\\_gulyat](http://vk.com/my_idem_po_afrike_gulyat) (dostęp: 31.08.2015).

ocenić ich wieku i pochodzenia. Ważny jest fakt, że dzieła sztuki afrykańskiej w innokulturowym polu obrazowym przeważnie podlegają autorskiej aranżacji, przekształceniu i reinterpretacji. Podobieństwo między dziełami zróżnicowanymi pod względem formatu oraz reprezentacji przedmiotów ujawnia się na poziomie tytułów. Pełnią one funkcję tautologii (identyczność przedstawionego i nazwanego) lub odsyłają do idei o przedmiocie, determinowanej historycznymi i geokulturowymi przesłankami czy też zajęciami Afrykanów. Wielu artystów, jak np. Irina Riazancewa, Wasylj Kryżanowski, Lew Diakonicyn, określa w tytule tylko rodzaj malarski (martwa natura) i tematyczną topografię (Afryka). Inni wskazują na przedmiotową dominantę kompozycji: maski, rzeźby/statuetki, idole, totemy, bębny, tam-tamy<sup>22</sup>. W polu ikonycznym funkcjonują także figurki afrykańskich zwierząt, naczynia (Aleksiej Osysznyj, *Martwa natura. Afrykańska waza*, 2010), fajki (Natalia Pieriechodienko, *Martwa natura z fajką*, 2009), jaskrawe tkaniny, elementy ubiorów (Tatiana Abramowa, *Martwa natura z afrykańską chustką*, 2013), ozdoby, płody/plony (Pieriechodienko, *Martwa natura z gruszą*, 2010) itp. Tytuł wskazuje również na właściwości przedmiotów, ich liczbę, zestawianie/łączenie, usytuowanie w przestrzeni ikonicznej: *Afrykańska statuetka na tle okna* Aleksieja Kamieniewa, *Martwa natura z afrykańską maską na czerwonym tle* (2011) Timofieja Tieriajewa, *Afrykańska maska i Nefertiti* (2011) Aleksandra Gofmana i in. Autorski indywidualizm przejawia się na poziomie konceptualizacji zestawu przedmiotów, niekiedy zakomponowywanych według znaczących dla afrykańskiej kultury/sztuki wyróżników i środków wyrazu artystycznego. Ich percepcja zależy od pozamalarskiej wiedzy autora i odbiorcy oraz wywoływanych (lub nie) skojarzeń. Obrazy można odczytywać dwojako: jako wieloznaczeniowy komunikat o sztuce/rzemiośle artystycznym „Czarnego Kontynentu” lub jako zestaw przedmiotów w afrykańskim stylu. Każdy nowy element wnosi dodatkowe znaczenia, zmienia relacje między komponentami i prowadzi do nowych

<sup>22</sup> Jurij Gieronimus, *Martwa natura z afrykańską maską* (1970), Aleksiej Wasiljew, *Martwa natura z afrykańską rzeźbą* (1999), Wasylj Kryżanowski, *Maski* (2001), Andriej Mironow, *Martwa natura z afrykańskimi statuetkami* (2005), Aleksandr Pobiedimski, *Martwa natura z tam-tamami* i in.

interpretacji. Ważną rolę odgrywają barwy i ich symbolika, jak w martwych naturach z białą i ciemną maską (obie – 2003) Pieriechodienko, w których zakodowana jest pozytywna i negatywna znakowość afrykańskich mitów. Błękit i zieleń odsyłają do estetyki Dahomeju<sup>23</sup>, gdzie kolory te są używane w rzeźbie i malowidłach. W przestrzeni ikonicznej funkcjonuje też rzadki u Afrykanów kolor żółty (martwe natury Olgi Pietrowej i Marii Smirnowej, obie 2009) przez niektóre plemiona nazywany „kolorem cytryny”. Stylistykę obrazów determinuje etnoornamentalizm, który ma oddać koloryt i specyfikę afrykańskiej sztuki dekoracyjno-użytkowej. Wkomponowane w pole obrazowe przedmioty stają się jakby formą sztuki w sztuce. Do twórczej fantazji, wartości estetycznych pracy ludzkiej, mistrzostwa w przekazywaniu rytmu i zrównoważonych form, które cechują afrykańskie rękodzielnictwo nawiązują prace w dekoracyjno-etnicznym stylu Aleksandra Jackowskiego (1967–). Efekt dekoracyjności artysta osiąga poprzez organizację przestrzeni ikonicznej oraz ornament, który w systemie środków malarskich funkcjonuje jako komponent kontrastowy, motyw zdobniczy lub tworzy rytmiczną strukturę obrazu. Odtwarza też wyrazistość naturalnej faktury materiałów i właściwości formy plastycznej, strukturę, rytm linii, intensywność barw, stosuje efekty iluzoryczne. Seria martwych natur (2011, 2012) utrzymanych w jasnych, pastelowych kolorach wpisuje się w kontekst współczesnej dekoracyjno-użytkowej sztuki Kenii, głównie półkoczowniczej grupy etnicznej Masajów, zamieszkujących południowe jej terytorium i północną Tanzanię. Obrazy Jackowskiego prezentują się jako zestaw powiększonych, namalowanych z jednakową starannością, różnych ze względu na swoje znaczenie i funkcje ręcznie wykonanych przedmiotów (rzeźbione w drewnie czarne figurki Masajów z dzidami z okuciami, tarcze, maski, naczynia, ozdoby, tkaniny), które dzisiaj należą do tradycyjnych kenijskich pamiątek. Rozmieszczone przeważnie na pierwszym planie, bez akcentu hierarchicznego, proste w formie, o szorstkiej fakturze i ciekawym ornamencie przedmioty afrykańskie tworzą rodzaj dekoracji. Taką funkcję mogą pełnić i same obrazy.

---

<sup>23</sup> Zob. prace z lat sześćdziesiątych XX w. M. Birnshteina (1914–2004) – *Martwa natura z afrykańskimi maskami*, *Klasyczna afrykańska rzeźba*.



Il. 4. Marina Polakowa, *Afrykanki* (2003), <http://www.wayart.ru/>

Malarstwo Mariny Polakowej (1967–) o tematyce i motywach afrykańskich – to stylistyczne poszukiwania w dziedzinie etnoornamentu i rozwiązań kolorystycznych. Obrazy, które określa się mianem etnicznych, charakteryzuje synteza, eklektyka stylów i technik, emocjonalna dekoratywność.

Pod wpływem podróży do Zimbabwe (2008) i udziału w festiwalu Narodowej Sztuki Afryki w Harare artystka tworzy cykl prac oscylujących między pejzażem, portretem a martwą naturą, w których łączy malarstwo, grafikę i sztukę dekoracyjną. W obrazach o intensywnej kolorystyce, wyrazistym rytmie i mitologicznej symbolice to, co naturalne spleta się z majestatyczną strukturą wszechświata, tworząc wrażenie dotknięcia pędzlem zamierzczonej przeszłości. Wizje malarskie są wnikaniem w głąb afrykańskiego etosu – w dawną





II. 5. Marina Polakowa, *Słoń naszego plemienia* (2008), <http://www.wayart.ru/>

i współczesną rzeczywistość (*Słoń naszego plemienia*, 2008; *Harare*, 2009) jego nosicielei (*Afrykanie*, 2001; *Afrykanki*, 2003), faunę (*Hipopotam*, *Nosorożec*), kulturę, zwyczaje, system wartości, styl życia, mity i legendy, pamięć historyczną, sztukę i rzemiosło artystyczne z ich twórcami o magiczno-użytkowej funkcji (*Duch rzeki*, *Biały bęben*, *Kalebasa*). Kompozycje pełne tajemniczych znaków,

symboli, linii lub jaskrawych plam barwnych wyróżnia ornamentalny, symboliczny, płaski, dekoracyjno-etniczny styl, który artystka nazywa „emocjonalną dekoracyjnością” (ros. *эмоциональный декоративизм*)<sup>24</sup>. Niezliczona liczba kręgów, rombów, pałeczek, pręcików, kreseczek tworzy wyrazisty, dynamiczny ornament nawiązujący do wzornictwa afrykańskiego dywanu.

W pracy *Zimbabwe* (2010) łączącej różnorodne afrykańskie motywy dekoracyjne, wizualną i znaczeniową podstawę stanowi obraz maski z zestawem konotacji, jakie przypisuje jej południowoafrykańska ornamentyka. Praca utrzymana jest w stylu tradycyjnych rzemiosł Zimbabwe: wyszywania, naszywania paciorków, malowania na tkaninie<sup>25</sup>. W obrazie *Dźwięki Afryki* (2010) „Czarny Kontynent” przedstawiony z perspektywy ptasiego lotu przybiera kształt arki Noego obmywanej oceanami, a afrykańskie motywy (tajemnicze kręgi, wyschnięte łożyska rzek, wyłaniające się tu i ówdzie kamienie, słonie, antylopy, krokodyle, instrumenty muzyczne) ulegają stylizacji. Malarstwo Polakowej trudno jednoznacznie sklasyfikować. Znaczący afrykańskiej kultury mogą zastanawiać się nad ukrytym w jej obrazach sensem i interpretować np. jej *Złotego zółtwa* w kluczu symboliki Afrykanów, u których zwierzę to z powodu powolnego poruszania się ucieleśnia mądrość i rozważność, a jego długowieczność budzi szacunek, podobny jak w przypadku plemiennej starszyzny. Inni odbiorcy pozostaną na poziomie wizualnej percepcji, tj. wrażeń estetycznych, lub rozpoznają w dekoracyjności obrazów obiekt do ozdobienia wnętrza.

Obraz Afryki w malarstwie rosyjskim XX i początku XXI wieku jest zróżnicowany pod względem wizualnym i znaczeniowym. Wśród wielu funkcji, jakie „Czarny Kontynent” pełni w tekstach ikonicznych – poznawcza, estetyczna, kulturowa – najważniejszy jest jego udział w tworzeniu dialogu międzykulturowego.

---

<sup>24</sup> М. Полякова, *Эмоциональный декоративизм*, <http://cpark.ru/business/world/news.php?ID=652> (data dostępu: 20.10.2015).

<sup>25</sup> *Культура Зимбабве. Традиции и обычаи Зимбабве*, <http://www.world-globe.ru/countries/zimbabwe/culture/> (dostęp: 02.11.2015).

## Bibliografia

Haardt de la Baume Caroline, *Alexandre Iacovleff: L'artiste voyageur*, Paris 2000.

*Iacovleff Alexandre (1887–1938). Dessins et peintures d'Afrique croquis et notes de voyage exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique*, Lucien Vogel (ed.), Jules Meynial, Paris 1927, <http://collectart.ru/yakovlev/afrika/1927>.

Бакст Лев. *Живопись, графика, театрально-декоративное искусство*, автор текста и составитель С. В. Голынец, Москва 1992.

Бобилевич Гражина, *Африканская вещь в современном российском натюрморте*, „Slavica Almanach. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies” 2014, Vol. 17, No 2, s. 137–155.

*Вольдемар Матвей и „Союз молодежи”*. Ответственный редактор Г. Ф. Коваленко. Заведующая редакцией Е. Ю. Жолудь. Редактор Н. А. Алпатов. Художник В. Ю. Яковлев. Художественный редактор Т. В. Болотина, Москва 2005.

Зими́на Светлана, *Мы идем по Африке гулять*, [http://vk.com/my\\_idem\\_po\\_afrike\\_gulyat](http://vk.com/my_idem_po_afrike_gulyat).

*Культура Зимбабве. Традиции и обычаи Зимбабве*, <http://www.world-globe.ru/countries/zimbabwe/culture/>.

*Негро-африканская эстетика*, под общ. ред. А. А. Беляева, Москва 1989, [http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ\\_ЭСТЕТИКА](http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ_ЭСТЕТИКА).

Полякова Марина, *Эмоциональный декоративизм*, <http://spark.ru/business/world/news.php?ID=652>.

*Серебрякова Зинаида, Марокко. Zinaïda Serebriakova. Le Maroc*, Составитель каталога А. Николаева. Авторы текстов И. Николаев, П. Павлинов, Москва 2013.

Степанова Светлана, *Кузьма Петров-Водкин 1878–1939*, Москва 2006, s. 25–30.

Шмохин Виктор, *Лики Африки*, <http://artafricashmokhin.narod.ru/>.

## Summary

### **Depiction of Africa in Russian Painting of the 20<sup>th</sup> and the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century**

The research on Russian painting of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century in the context of early and modern African culture/art belongs to the realm of theoretical reflection within such disciplines as cultural geography, anthropology of place and space, cultural and existential experience, geocriticism (painterly depictions of natural and urban space), geopoetics (painterly topography), and is interdisciplinary in nature. The analysis of Russian-African interdisciplinary dialogue in visual representations of Africa, as an aspect of the Russians' awareness and idea of this continent, requires an answer to the following questions: what attracted Russian artists to Africa and how did it influence Russian culture/art? And the other way round – what did Russians, especially those travelling through Africa, bring to African culture? In Russian painting, which is diverse in terms of genres (landscape, portrait, still life), Africa functions as a nationally, culturally and socially heterogeneous continent. The early and modern African aesthetics/art is the source of inspiration for iconographic and formal innovations. In iconic texts, visual translation, representation and interpretation of Africa manifests itself at the imagination-related levels: at thematic and motivic, narrative and compositional levels, at the level of a painterly code and in the conceptualization of artistic language. The painterly depiction of Africa, to which each of the Russian artists contributes their own representation types, artefacts, poetics and semantics, is usually created on the basis of the observation of real space, which, transformed in the iconic text, functions in an artistic, aesthetic, ideological and emotional projection. The reflection focuses on the painterly depictions and various representations of Africa which include motifs referring to African culture/art – the effect of ethnographic and artistic travels to various regions of the Dark Continent. The exemplary material selected from albums, Internet exhibitions of Russian



paintings and artists' professional websites has been analysed in terms of iconography (identification of the elements of the represented world and the relations between them), the connection between the title of the work and the visual representation, the formal determinants of the painterly depiction of Africa, and the poetics of reception.

Agnieszka Kluczevska-Wójcik  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata  
Warszawa

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



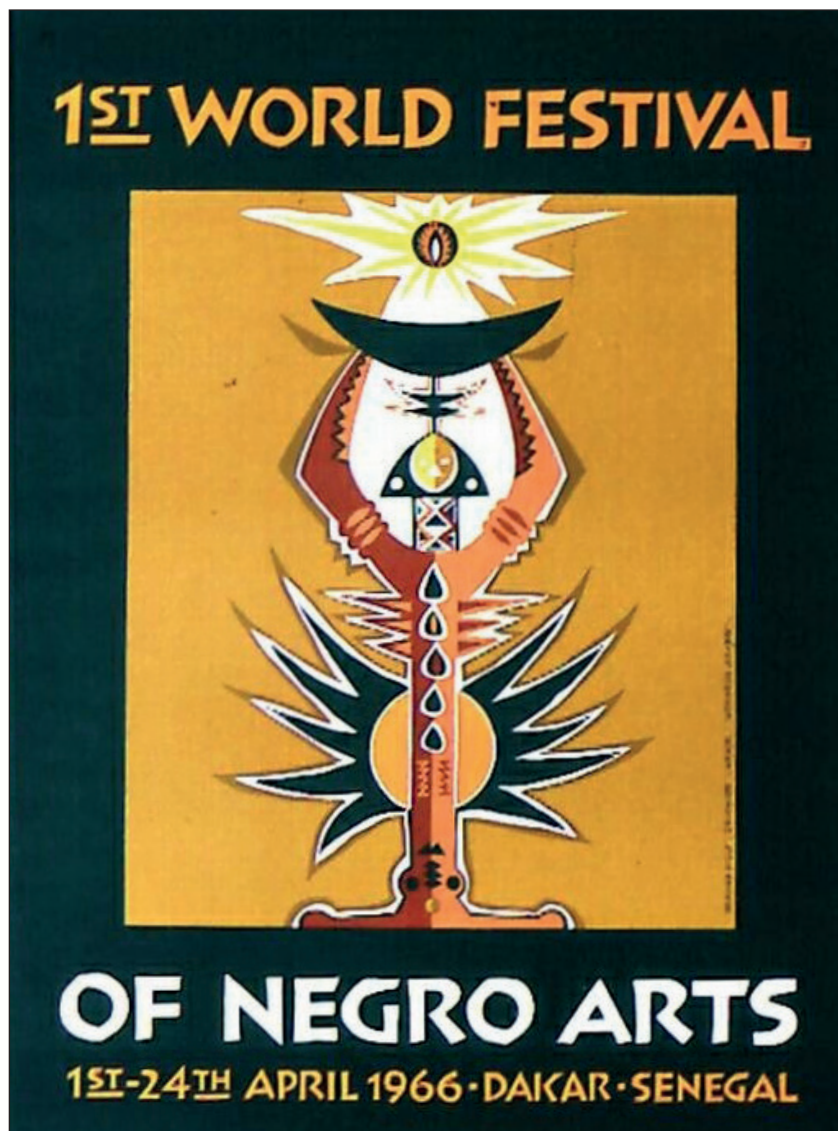
Pół wieku temu, 1 kwietnia 1966 r. prezydent Senegal, poeta i pisarz Léopold Sédar Senghor zainaugurował w Dakarze *Premier Festival Mondial des Art Nègres* (Fesman) – Pierwszy Światowy Festiwal „Czarnych Sztuk”<sup>1</sup>. Głównym jego celem była rewaloryzacja tradycji i zbudowanie nowej – nowoczesnej – 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 Leiris<sup>2</sup>.

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

---

<sup>1</sup> W tłumaczeniach zachowano terminologię z epoki – wszystkie pochodzą od autorki artykułu.

<sup>2</sup> 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, *1<sup>st</sup> World Festival of Negro Arts*, plakat, 1966

wytyczyć linię jego duchowego rozwoju<sup>3</sup>. Nawoływał do nawiązania do „duchów przeszłości” jako podstawy do budowania nowej kultury afrykańskiej i jej instytucji. Sam Senghor nie krył ambicji panaafrykańskich czy wręcz uniwersalistycznych, formułowanych już przy okazji Pierwszego i Drugiego Kongresu czarnych pisarzy i artystów w Paryżu w roku 1956 i w Rzymie w 1959<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>.

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

---

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> „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 zalem 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”<sup>6</sup>.

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-

---

<sup>6</sup> „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”<sup>7</sup>.

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 Łądu” 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. Najslabiej reprezentowane były kraje Afryki Północnej, zaangażowane w ruch

---

<sup>7</sup> „[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 Zjednoczonych<sup>8</sup>. 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 mundializacji<sup>9</sup>. 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

---

<sup>8</sup> 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...*

<sup>9</sup> *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 wieku<sup>10</sup>. 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”<sup>11</sup>, a zorganizowanej w roku 1989 – na dwusetną rocznicę rewolucji francuskiej – przez paryskie Centre Pompidou<sup>12</sup>. Artystów

---

<sup>10</sup> 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](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).

<sup>11</sup> 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](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).

<sup>12</sup> *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 – fotografia<sup>13</sup>.

Bohaterowie *Africa Remix* to artyści „postegzotyczni” – tak kondycję swojego pokolenia zdefiniował Fernando Alvim<sup>14</sup>. Reprezentują ostatnią fazę pro-

---

<sup>13</sup> *Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent*, katalog wystawy, MNAM, Paris 2005.

<sup>14</sup> 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. zdobiła 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 genezą 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 kanistrów<sup>15</sup>. 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

---

<sup>15</sup> *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”<sup>16</sup>.

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

---

<sup>16</sup> „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”<sup>17</sup>.

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 żywołość i wycucie 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 Hazoumé<sup>18</sup>.

## 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](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).

---

<sup>17</sup> „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.

<sup>18</sup> *Je sais d'où je viens*, wystawa monograficzna R. Hazoumé, Palais Homné, 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<sup>er</sup> 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](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 Biennale 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.



# **NOWOCZESNA ARCHITEKTURA AFRYKI**



Błażej Ciarkowski  
Katedra Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

**Siła budująca i niszcząca zarazem  
– nowoczesna architektura  
w postkolonialnej Afryce**





Modernizm w architekturze często bywa łączony z określonym programem socjalnym oraz dążeniami do społecznego egalitaryzmu. Jednocześnie dość powszechnie pomijany jest fakt, że jego rozwój nastąpił w szczytowym okresie rozkwitu europejskich imperiów kolonialnych<sup>1</sup>. Jakkolwiek internacjonalistyczny charakter „stylu międzynarodowego” wynikał w znacznej mierze z faktu, że równolegle kształtował się on i rozwijał w różnych częściach świata, można wyodrębnić jego podstawowe cechy wspólne, które wypracowane zostały w Niemczech, Holandii, we Francji – w kontekście kulturowym, geograficznym i społecznym odmiennym od tego, z jakim zetknęli się projektanci w Afryce. Mimo to modernizm traktowany był jako dobrodziejstwo dla krajów słabo rozwiniętych<sup>2</sup>.

Walter Gropius przekonywał, że „nie istnieje coś takiego jak styl międzynarodowy”<sup>3</sup>, dowodząc, że charakterystyczne dla modernizmu elementy struktury budynku są jedynie „surowym materiałem”<sup>4</sup> umożliwiającym „zaistnienie ogromnej liczby odmian ekspresji architektonicznej w tak wielu krajach”<sup>5</sup>. Wtórował mu Andrzej Basista, który jakkolwiek nie negował istnienia samego zjawiska, podkreślał jego lokalne zróżnicowanie<sup>6</sup>. Łatwo dostrzegalne stało się jednak swoiste dążenie do unifikacji, a poszczególne realizacje wznoszone w różnych zakątkach świata prezentowały nader zbliżony repertuar form.

---

1 M. Crinson, *Modern Architecture and the End of Empire*, Aldershot 2003, s. 1–3.

2 B. Jękot, *Afrykańskie oblicza modernizmu. Inspiracje, dominacja i tożsamość*, [w:] *Architektura pierwszej połowy XX wieku i jej ochrona w Gdyni i w Europie*, M. J. Sołtysik, R. Hirsch (red.), Gdynia 2011, s. 72.

3 W. Gropius, *Pełnia architektury*, Kraków 2014, s. 15.

4 Gropius wymienił kolejno: stalowy lub żelbetowy szkielet konstrukcyjny, okna pasmowe, budynki bądź ich partie wsparte na słupach, płyty na wspornikach. *Ibidem*.

5 *Ibidem*, s. 16.

6 A. Basista, *Betonowe dziedzictwo*, Kraków 2001, s. 178.

Zjawisko przenoszenia architektonicznych wzorców z metropolii do zależnych od niej kolonii istniało na długo przed wykrystalizowaniem się modernizmu jako stylu. Rozwiązania formalne i techniczne, będące częścią europejskiej tradycji, „zostały skodyfikowane w formułę, która stała się symbolem tożsamości narodowej [...] ważniejsze okazały się inne kwestie niż zdroworozsądkowe użycie lokalnych surowców czy dostosowanie się do klimatu. Tysiące mil od domu koloniści przypominali sobie, kim są, dzięki kształtom budowanych domów. To, co na początku stanowiło kwestię techniczną i pragmatyczną, stało się ideologiczne i emocjonalne”<sup>7</sup>. Po I wojnie światowej czołowi przedstawiciele „ruchu nowoczesnego” realizowali swoje projekty w odległych zakątkach globu. Tam, dokąd nie dotarli, głoszone przez nich idee przybywały wraz z zachodnią infrastrukturą i technologią<sup>8</sup>.

Le Corbusier był bez wątpienia postacią, której wpływu na rozwój modernistycznej architektury na kontynencie afrykańskim nie sposób przecenić. Gdy w roku 1933 studenci architektury południowoafrykańskiego University of the Witwatersrand w Johannesburgu opublikowali manifest zatytułowany *Godzina Zero (Zero hour)*, jako wzór do naśladowania przedstawiali właśnie genialnego Szwajcara oraz Ludwiga Miesa van der Rohe<sup>9</sup>. Rok później pochodzący z RPA Rex Martienssen zaprojektował Peterhaus – wielorodzinny budynek mieszkalny, którego kształt, struktura oraz układ funkcjonalny stanowią wyraźne referencje do corbusierowskich pięciu zasad architektury nowoczesnej. Sam Martienssen podczas wizyty w Europie poznał nie tylko najnowsze trendy w architekturze zachodniej, ale także nawiązał znajomość z samym Le Corbusierem, której bezpośrednim efektem było przyjęcie w szeregi CIAM<sup>10</sup>. Twórczość Corbusiera stała się także punktem odniesienia dla działającego w portugalskim Mozambiku architekta Amancio d’Alpoim „Pancho” Gue-

---

<sup>7</sup> D. Sudjic, *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, Warszawa 2015, s. 179.

<sup>8</sup> H.-U. Khan, *The Impact of Modern Architecture on the Islamic World*, [w:] *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, eds. H.-J. Henket, H. Heynen, Rotterdam 2002, s. 177.

<sup>9</sup> B. Jękot, *Afrykańskie oblicza...*, s. 73.

<sup>10</sup> H.-U. Khan, *The Impact of Modern...*, s. 178.

desa. Cenił on formalne aspekty jego architektury, a jednocześnie krytycznie postrzegał rozwiązania funkcjonalne i nigdy nie zaakceptował idei „maszyny do mieszkania”<sup>11</sup>. Zamiast prostej estetyki stylu międzynarodowego, bazującego na produkcji przemysłowej, Pancho preferował rękodzieło oparte na tradycyjnym rzemiośle afrykańskim.

Warto tym miejscu nakreślić, w jaki sposób Le Corbusier postrzegał Afrykę. W pochodzącym w roku 1939 liście do Martienssena pisał, że „Johannesburg wydaje się być miejscem na końcu świata, pomiędzy lwami i czarnymi”<sup>12</sup>. Fakt, iż umieścił Republikę Południowej Afryki „poza cywilizacją” stanowi naturalną kontynuację przemysłów zawartych w zapiskach z podróży do Orientu (1910–1911). Teksty te pozwalają umieścić szwajcarskiego architekta w pozycji obserwatora, który odwiedza Wschód (czy, później, Południe) w poszukiwaniu egzotycznych atrakcji. Postawę taką trafnie scharakteryzował Edward Wadie Said, który pisał o dyskursie afrykanistycznym jako o „usystematyzowanym języku, pozwalającym na zajmowanie się Afryką na potrzeby Zachodu”. „Gdyby nie europejski obserwator, który zaświadcza o istnieniu jej mieszkańców, nie miałoby ono znaczenia”<sup>13</sup> – ironicznie komentował okcydentalne poczucie cywilizacyjnej wyższości, które nie odeszło w niepamięć wraz z końcem ery kolonialnej.

W połowie dwudziestego stulecia kolejne afrykańskie kolonie rozpoczęły zwieńczoną sukcesem walkę o niepodległość. Jej apogeum nastąpiło w roku 1960, zwanym Rokiem Afryki, kiedy to aż 17 państw proklamowało niezależność od dawnych metropolii. Niezwykle istotne dla nowo powstających krajów stało się określenie własnej tożsamości związane ze stworzeniem nowej przestrzeni symbolicznej, obejmującej także dziedzictwo czasów kolonialnych, a w nim – architekturę<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> B. Jękot, *Afrykańskie oblicza...*, s. 74.

<sup>12</sup> F. Demissie, *Controlling and 'Civilising Natives' through Architecture and Town Planning in South Africa*, [w:] *Modern Architecture in East Africa around Independence*, Utrecht 2005, s. 173.

<sup>13</sup> E. W. Said, *Kultura i imperializm*, Kraków 2009, s. 218.

<sup>14</sup> Analiza roli architektury modernistycznej w niepodległych państwach Afryki Subsaharyjskiej w świetle teorii zwrotu postkolonialnego została omówiona

Należy w tym miejscu podkreślić, że dekolonizacja stanowi proces ciągły, którego, jak twierdził Ramon Grosfoguel, nie możemy uznać za etap zamknięty. „Jednym z najbardziej trwałych mitów dwudziestego wieku było przeświadczenie, że likwidacja administracji kolonialnej oznacza dekolonizację świata. Heterogeniczne i zróżnicowane globalne struktury, które powstawały na przestrzeni 450 lat nie wyparowały wraz z prawnopolityczną dekolonizacją peryferii w ostatnich pięćdziesięciu latach. Wciąż żyjemy w tej samej »strukturze kolonialnych potęg«”<sup>15</sup>. Pomimo uniezależnienia się kolonii, dawna metropolia przez długi czas pozostawała jej głównym partnerem handlowym, a nierzadko utrzymywała w niej kontyngenty wojskowe, tłumacząc obecność swych sił zbrojnych koniecznością ochrony repatriantów, a w rzeczywistości próbując w ten sposób zachować dominującą rolę polityczną w regionie<sup>16</sup>.

Pomimo że samo określenie „postkolonializm” wyraźnie sugeruje, iż mamy do czynienia z następstwem czasów epoki kolonialnej, niezwykle trudno jest wyznaczyć jej kres zarówno w kontekście chronologicznym, jak i ideologicznym. Leela Gandhi w ślad za Albertem Memmi i Edwardem Saïdem twierdzi, że „następstwa kolonializmu nie oznaczają, iż sam kolonializm się zakończył”<sup>17</sup>. Frantz Fanon w książce *Wyklęty lud ziemi* deklaruje, że „kolonializm i imperializm nie wyrównają swoich rachunków z chwilą wycofania z naszego terytorium sztandarów i oddziałów policji”<sup>18</sup>. Jakkolwiek jego radykalna postawa wydaje się charakterystyczna dla rewolucyjnego wrzenia lat sześćdziesiątych, nie wolno lekceważyć ani wagi procesów dekolonizacyjnych, ani faktu, że stworzone przez kolonialne rządy relacje leżą u podstaw współczesnego braku rów-

---

przez autora szerzej w artykule *Post-colonial turn and modernist architecture in Africa*. B. Ciarkowski, *Post-colonial turn and modernist architecture in Africa*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2015, No 17 (26).

<sup>15</sup> R. Grosfoguel, *The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political-Economy Paradigms*, „Cultural Studies” 2007, No 21.

<sup>16</sup> *African Modernism. The Architecture of Independence...*, s. 6.

<sup>17</sup> L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań 2008, s. 16.

<sup>18</sup> E. W. Saïd, *Kultura i imperializm...*, s. 10.

nowagi pomiędzy krajami „Pierwszego” i „Trzeciego” Świata<sup>19</sup>. Naturalną reakcją na kolonializm rozumiany jako okres, w którym Zachód próbuje zanegować kulturową wartość i tożsamość „nie-Zachodu” stał się nacjonalizm. Idea narodowej wspólnoty pozwalała na scalenie wszystkich warstw społeczeństw postrzeganych dotąd jako podrzędne względem kolonizatorów. Fanon żywił przekonanie, że – jakkolwiek państwo narodowe nie musi być najlepszym rozwiązaniem – to sama narodowa mobilizacja antykolonialna była właściwą odpowiedzią na problem politycznego i kulturowego uniezależnienia prowincji od metropolii<sup>20</sup>.

Kulturowe, a zatem także architektoniczne, dziedzictwo kolonializmu jest niejednorodne i zróżnicowane. Aż do lat pięćdziesiątych wieku XX działający w Afryce Subsaharyjskiej architekci byli bez wyjątku absolwentami europejskich lub południowoafrykańskich uczelni. Dopiero w okresie, gdy kolejne państwa uzyskiwały niezależność powstał KNUST (Kwame Nkrumah University of Science and Technology) w Kumasi (Ghana) i Makerere University w Kampali (Uganda). Tym niemniej można stwierdzić, że proces edukacji afrykańskich architektów był i nadal jest zdominowany przez europejskie szkoły wyższe i zachodni sposób myślenia o przestrzeni<sup>21</sup>.

W świetle przemian politycznych i społecznych mogło się wydawać, że zmianom powinien ulec także stosunek do architektury modernistycznej, która w Afryce była wszak tworem obcym, napływowym. Tak się jednak nie stało. Jednostkowe przypadki krytycznej weryfikacji założeń „ruchu nowoczesnego”, podejmowanej przez twórców wykształconych w Europie bądź RPA były wyjątkiem, a nie regułą. Obok wspomnianego już „Pancho” Guedesa w Mozambiku do grupy tej zaliczyć należy Richarda Hughesa (Kenia), Juliana Eliotta (Zambia), Justusa Dahindena (Uganda) czy Normana Eatona, Helmuta Staucha oraz Gawiego Fagana (RPA). Ich stosunek do modernizmu, a także próby włączenia do własnych poszukiwań twórczych elementów lokalnej tradycji

---

<sup>19</sup> A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, Poznań 2011, s. 23.

<sup>20</sup> L. Gandhi, *Teoria postkolonialna...*, s. 102.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 384.

pozwalają uznać ich za wyrazicieli stworzonej przez Kennetha Framptona idei „krytycznego regionalizmu”<sup>22</sup>.

Architektura modernistyczna stanowiła część wizji nowoczesnej, niezależnej Afryki i stała się jednym z narzędzi budowania nowej tożsamości niepodległych państw afrykańskich. Poszczególne projekty i ich realizacje zdradzają ogromne ambicje lokalnych władz, które nierzadko osiągały ponadregionalny wymiar. W stolicy Ghany Akrze biuro projektowe Public Works Department zrealizowało okazały kompleks budynków rządowych upamiętniający odzyskanie niepodległości w roku 1957. Zespół nowej zabudowy został wzniesiony pomiędzy starym miastem a rozwijającą się dzielnicą Christianborg. W czasie panowania Brytyjczyków na terenie tym znajdował się tor wyścigów konnych oraz boisko do gry w krykieta<sup>23</sup>. Miejsce służące rozrywce białych kolonizatorów w symboliczny sposób stało się pomnikiem odzyskanej niepodległości. Vidiadhar Surajprasad Naipaul uważał, że dynamiczny rozwój i zaawansowane technologie przestały być domeną Europy i Zachodu. Z dumą pisał, że „na miejscu niegdysiejszych ekskluzywnych osiedli na przedmieściach zamieszkałych przez białych kolonizatorów stanąć miała nowa dzielnica – większa i bardziej wspaniała”<sup>24</sup>. Ukończone w roku 1961 założenie składało się z okazałego Placu Defilad otoczonego przez trybuny mogące pomieścić 30 000 widzów. Na jego skraju umieszczono Łuk Niepodległości z trybuną prezydencką. Rządzący niepodległą Ghaną Kwame Nkrumah był zwolennikiem idei panafryzmu, a w swoim kraju widział lidera przemian w regionie. Znajdujący się nad Oceanem Atlantyckim, na skraju Afryki, Łuk Niepodległości miał stanowić symboliczną bramę kontynentu podkreślającą ważną rolę Ghany w tworzeniu jego najnowszej historii.

Prezydent Kwame Nkrumah traktował nowoczesną architekturę jako niezwykle istotne narzędzie prowadzenia polityki oraz czytelny symbol modernizacji kraju. Jako jeden z priorytetów swoich rządów postrzegał stworzenie przez

---

22 A. Folkers, *Modern Architecture in Africa critical reflections on architectural practice in Burkina Faso, Tanzania and Ethiopia (1984–2009)*, Amsterdam 2010, s. 385.

23 *African modernism...*, s. 47.

24 V. S. Naipaul, *A Bend in the River*, New York 1979, s. 78.

Ghanę własnej infrastruktury i rozwój szkolnictwa. Efektem prezydenckich inicjatyw była budowa zespołu Międzynarodowych Targów w Akrze zrealizowanego w latach 1964–1967 według projektu polskich architektów Jerzego Chyrosza i Stanisława Rymaszewskiego, a także uniwersytetu KNUST w Kumasi (1951) autorstwa Jamesa Cubitta.

Niezwykle ważną inwestycją realizowaną w czasie prezydentury Kwame Nkrumah'a było zaprojektowane w roku 1956 przez Maxwella Fry, Jane Drew, Lindsay Drake i Danysa Lasduna Muzeum Narodowe w Akrze. Były to pierwsze narodowe zbiory sztuki w Afryce Subsaharyjskiej, a sam gmach stał się symbolem współpracy nowych władz i pozostałej administracji kolonialnej zaangażowanej w proces przekazywania władzy<sup>25</sup>. Jakkolwiek forma budynku muzeum zbliżona jest do brytyjskich realizacji Lasduna, utrzymanych w nurcie późnego modernizmu, architekt starał się dostosować ją do specyfiki ghańskiego klimatu. Przestrzeń ekspozycyjna została nakryta spłaszczoną kopułą ukształtowaną tak, aby ograniczyć stopień nasłonecznienia wnętrza oraz wykorzystać naturalny ruch powietrza do jego wentylacji. W inny sposób do lokalnej specyfiki nawiązali projektanci stworzonego w roku 1974 kompleksu Międzynarodowych Targów w Dakarze (FIDAK – Foire Internationale de Dakar), Jean Francois Lamoureux i Jean-Louis Marin. Na terenie o powierzchni blisko 60 ha zrealizowali 120 000 metrów powierzchni ekspozycyjnej dla mających się odbywać co dwa lata targów. Obok budynków o przeznaczeniu ogólnym stworzyli szereg pawilonów o charakterystycznych, trójkątnych formach, które zostały przypisane do poszczególnych regionów Senegalu. Ich elewacje wykończono przy użyciu materiałów charakterystycznych dla danych obszarów (ceramika, kamień, mozaiki). Łączenie modernistycznych kształtów brył z lokalnymi materiałami lub ornamentem inspirowanym twórczością stało się stosunkowo powszechne wśród europejskich architektów pracujących w Afryce Subsaharyjskiej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. W pochodzącym z roku 1966 gmachu Zgromadzenia Narodowego Zambii w Lusace użyto miejscowego naturalnego kamienia, który połączony został w spójną

---

<sup>25</sup> *African modernism...*, s. 48–53.



całość z corbusierowskim *beton brut*. Brytyjscy projektanci Maxwell Fry i Jane Drew chętnie sięgali natomiast po przetransponowane ludowe ornamenty, które odnaleźć można na projektowanych przez nich kampusach uniwersyteckich w Kumasi (Ghana) czy Ibadanie (Nigeria). Jakkolwiek próby wpisania „zachodniego” modernizmu w afrykański kontekst kulturowy można oceniać pozytywnie, należy równocześnie mieć świadomość, że owe próby często rzeczywiście prowadziły ku postawie wpisującej się w krytykowany przez Saida „orientalizm” i postrzeganie świata z perspektywy kolonizatora<sup>26</sup>.

Estetyka stylu międzynarodowego stała się w postkolonialnej Afryce symbolem rozwoju i postępu. Dyskurs narzucony przez Zachód został niejako samoistnie przyjęty przez poszukujące swej tożsamości niepodległe państwa. Gdy w latach siedemdziesiątych wieku XX Louis Renard i Jean Semichon projektowali dzielnicę administracyjną w Abidżanie (1973–1978) zrezygnowali z rozwiązań wypracowanych we wcześniejszych dekadach w ramach tzw. modernizmu tropikalnego. Odseparowane od miasta wieżowce mieszczące rządowe agendy i biura niczym nie różniły się od podobnych obiektów powstających w Europie czy Stanach Zjednoczonych<sup>27</sup>. Proste „pudełka” o gładkich elewacjach wykonanych jako szklano-aluminiowe ściany kurtynowe miały świadczyć o postępowych aspiracjach Wybrzeża Kości Słoniowej, podobnie jak nowoczesne, „zachodnie” hotele powstające na tzw. afrykańskiej Rivierze.

Kilka lat wcześniej włoski architekt Rinaldo Olivieri tworząc centrum handlowe „La Pyramide” w Abidżanie (1968–1973) otwarcie deklarował, że nie ma zamiaru powtarzać błędów modernistów projektujących szklane wieże w afrykańskich miastach<sup>28</sup>. Pracując nad koncepcją obiektu w formie piramidy schodkowej inspirował się tradycyjnymi placami targowymi, które jednak przeniósł do wnętrza budynku jako otwarte stoiska handlowe zlokalizowane na dwóch poziomach. Okazała skala budynku, w którym obok przestrzeni komercyjnych przewidziano także liczne pomieszczenia biurowe oraz ogromny

---

<sup>26</sup> A. Loomba, *Kolonializm...*, s. 60.

<sup>27</sup> *African modernism...*, s. 314.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 320.

parking podziemny, wynikała z wiary architekta i inwestorów w niczym niezakłócony rozwój Wybrzeża Kości Słoniowej. Niestety, problemy ekonomiczne sprawiły, że piramida w Abidżanie nigdy nie została ukończona, a dziś wykorzystana jest jedynie w niewielkiej części.

Jej los dobitnie unaocznia sposób, w jaki ambicje władz niepodległych afrykańskich państw przekładały się bezpośrednio na skalę zamierzeń budowlanych. Na zlecenie prezydenta Kenii, Jomo Kenyatty, norweski projektant Karl Henrik Nostvik przystąpił w roku 1966 do prac nad nową siedzibą prezydenckiej partii Kenya African National Union (KANU) w Nairobi. Początkowo obiekt miał mieć stosunkowo skromne gabaryty, został jednak znacznie rozbudowany, gdy okazało się, że w roku 1973 Nairobi będzie gospodarzem oficjalnego spotkania przedstawicieli Banku Światowego<sup>29</sup>. Ostatecznie powstał gmach składający się ze zwieńczonej stożkowatym przykryciem sali kongresowej oraz wieżowca o wysokości 32 kondygnacji. Wraz z upływem lat realizację, która stała się w międzyczasie ikoną kenijskiej niepodległości, przekształcono w centrum konferencyjne Kenyatta International Conference Centre KICC.

Architektura modernistyczna w Afryce odgrywała dwojaką rolę. W latach trzydziestych XX wieku stanowiła element narzuconej odgórnie przez europejskich kolonizatorów polityki modernizacji i westernizacji. W dobie odzyskiwania niepodległości przez kolejne afrykańskie państwa stała się symbolem ich postępowych aspiracji. Podejmowane przez niepodległe państwa afrykańskie próby szerokiej implementacji zachodnich wzorców w budownictwie stanowią z jednej strony dowód na niezwykle żywotność kolonialnej polityki kulturalnej. Z drugiej obrazują zjawisko, które Oscar Niemeyer określił jako budowanie dumy narodowej poprzez nowoczesną architekturę<sup>30</sup>. Mimo iż na przestrzeni kilku dekad ideologia leżąca u podstaw nowych realizacji uległa diametralnym zmianom, ich architektoniczna dyspozycja, poza nielicznymi przypadkami, nie

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 432–434.

<sup>30</sup> *Architecture is Invention. An Interview by Hubert-Jan Henket with Oscar Niemeyer*, [w:] *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, H.-J. Henket, H. Heynen (eds.), Rotterdam 2002, s. 146–148.

uległa przeobrażeniom. Synonimem postępu i nowoczesności pozostawały formy wypracowane w odmiennym kontekście społecznym i kulturowym Europy czy Ameryki.

Przez długi czas Afryka Subsaharyjska czekała na swojego odpowiednika Hasana Fathy – egipskiego architekta, który połączył osiągnięcia modernizmu z tradycyjnym sposobem kształtowania przestrzeni i znanymi od tysięcy lat materiałami budowlanymi<sup>31</sup>. Wykształcony na Uniwersytecie Króla Fuada I (obecnie Uniwersytet Kairski) projektant podkreślał, że „nowoczesność nie musi oznaczać ożywienia, a zmiany nie zawsze prowadzą ku lepszemu. [...] tradycja zaś nie jest równoznaczna ze stagnacją”<sup>32</sup>.

Słowa Fathy’ego starają się wcielić w życie afrykańscy projektanci młodej generacji. Mimo że odbierali wykształcenie oraz stawiali pierwsze kroki w samodzielnej pracy architekta w Europie, wracają do swych ojczyzn, a ich realizacje noszą ślady zarówno zachodniej myśli twórczej, jak i lokalnej tradycji<sup>33</sup>. Twórcy tacy, jak Nigeryjczyk Kunle Adeyemi czy Francis Kere z Burkina Faso nie tylko doskonale wpisują się w nurt krytycznego regionalizmu. Świadomi najistotniejszych potrzeb projektują obiekty zmieniające społeczny krajobraz Afryki. Tworzone przez nich budynki użyteczności publicznej – szkoły, centra kulturalne, a także wielorodzinna zabudowa socjalna, wznoszone są przy użyciu lokalnych materiałów i najprostszych technologii. Dzięki temu, zachowując wizualną atrakcyjność a zarazem szlachetną modernistyczną prostotę, doskonale wpisują się w miejscowy pejzaż, fakt zaś, iż nierzadko wznoszone są przez członków lokalnej społeczności sprawia, że integrują przyszłych użytkowników już na etapie budowy. Kere podkreśla, że „w tradycyjnej Afryce architektura jest wydarzeniem społecznym [...] jest definiowana przez proces budowy”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> B. Jękot, *Afrykańskie oblicza...*, s. 75.

<sup>32</sup> W. J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 2005, s. 569.

<sup>33</sup> J. Sowińska-Heim, *Współczesna architektura kontynentu afrykańskiego w kontekście budowania kulturowej tożsamości*, [w:] A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim (red.), *Afryka i (post)kolonializm*, Łódź 2016, s. 191–209.

<sup>34</sup> D. Goodwin, *7 Architects Designing a Diverse Future in Africa*, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com) (dostęp: 24.11.2015).

Architekci łączą doświadczenia zachodniego modernizmu z wielopokoleniową wiedzą miejscowych budowniczych, nie kryjąc przy tym fascynacji architekturą wernakularną. „Jestem nieustannie zainspirowany rozwiązaniami, jakie odkrywamy w miastach państw rozwijających się” – mówi Adeyemi<sup>35</sup>. Kreatywność jego i jemu podobnych pozwala optymistycznie spoglądać w przyszłość. Pół wieku po odzyskaniu politycznej niezależności państwa Afryki Subsaharyjskiej odnajdują własną architektoniczną tożsamość na pograniczu nowoczesności i tradycji.

## Bibliografia

- African Modernism. The Architecture of Independence*, M. Herz, I. Schroeder, H. Focketyn, J. Jamrozik (eds.), Prak Books, Zurich 2015.
- Architecture is Invention. An Interview by Hubert-Jan Henket with Oscar Niemeyer*, [w:] H.-J. Henket, H. Heynen (eds.), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, O10 Publishers, Rotterdam 2002, s. 146–149.
- Basista Andrzej, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 2001.
- Crinson Mark, *Modern Architecture and the End of Empire*, Ashgate Publishing, Aldershot 2003.
- Curtis William J. R., *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press Ltd., London 2005.
- Demissie Fassil, *Controlling and 'Civilising Natives' through Architecture and Town Planning in South Africa*, [w:] *Modern Architecture in East Africa around Independence*, ArchiAfrika, Utrecht 2005, s. 173–188.
- Folkers Antoni, *Modern Architecture in Africa critical reflections on architectural practice in Burkina Faso, Tanzania and Ethiopia (1984–2009)*, SUN, Amsterdam 2010.
- Gandhi Leela, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Goodwin Dario, *7 Architects Designing a Diverse Future in Africa*, www.archdaily.com.

Gropius Walter, *Pełnia architektury*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014.

Grosfoguel Ramon, *The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political-Economy Paradigms*, „Cultural Studies” 2007, No 21, s. 211–223.

Jękot Barbara, *Afrykańskie oblicza modernizmu. Inspiracje, dominacja i tożsamość*, [w:] *Architektura pierwszej połowy XX wieku i jej ochrona w Gdyni i w Europie*, M. J. Sołtysik, R. Hirsch (eds.), Urząd Miasta Gdyni, Gdynia 2011, s. 71–77.

Khan Hasan-Uddin, *The Impact of Modern Architecture on the Islamic World*, [w:] *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, H.-J. Henket, H. Heynen (eds.), 010 Publishers, Rotterdam 2002, s. 174–189.

Loomba Ania, *Kolonializm/Postkolonializm*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Naipaul Vidiadhar Surajprasad, *A Bend in the River*, Knopf, New York 1979.

Said Edward Waid, *Kultura i imperializm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Sowińska-Heim Julia, *Współczesna architektura kontynentu afrykańskiego w kontekście budowania kulturowej tożsamości*, [w:] A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim (red.), *Afryka i (post)kolonializm*, Łódź 2016, s. 191–209.

Sudjic Deyan, *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, Centrum Architektury, Warszawa 2015.

## Summary

### **The power of creation and destruction – modern architecture in post-colonial Africa**

Modernism as a trend in architecture is rarely connected with colonial policy of the European powers. Meanwhile it became one of the tools of western cultural expansion in African states. It was at the same time a constructive

and destructive force. “The Year of Africa” (1960) when as many as 17 states proclaimed independence, paradoxically, did not bring radical changes in architectonic solutions. Most of the public facilities in independent countries was still constructed in “Western” modernist convention. Political dependence from “mother state” was to a significant degree reduced but, at the same time the relations on the ground of architecture remained almost unchanged. It took decades for African architects to develop critical approach towards “international style” and search for inspirations in local vernacular architecture.



Julia Sowińska-Heim  
Katedra Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

**Współczesna architektura kontynentu  
afrykańskiego w kontekście budowania  
kulturowej tożsamości**





Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, w początkowym okresie postkolonialnym, w czasie konstituowania się niezależności młodych wówczas krajów afrykańskich, nowoczesne projekty architektoniczne stały się ważnym aspektem w dążeniach do zbudowania własnej narodowej tożsamości i odrębności. Jednocześnie czas eksperymentów formalnych oraz konstrukcyjnych naznaczony został silnie wpływem europejskiego i amerykańskiego modernizmu. W ówczesnych projektach budynków użyteczności publicznej wyraźnie widoczne są importowane z zagranicy wzorce. Wielokrotnie również w tworzenie projektów zaangażowani byli twórcy pochodzący z krajów europejskich, nie wykluczając także potęg postkolonialnych. W Afryce działali w tym czasie także architekci z Polski. W latach sześćdziesiątych pracowali oni między innymi nad projektami należących do rządu budynków w Ghanie czy też muzeów w Nigerii<sup>1</sup>. Architektura tego czasu odzwierciedlała dylematy i trudności, z jakimi borykały się wówczas kształtujące swą państwowość afrykańskie kraje<sup>2</sup>. Powstające w tym okresie ciekawe projekty architektoniczne noszą piętno dualizmu będącego wynikiem konfrontacji – regionalnej tradycji i importowanego modernizmu. Przyniesiony przez zagranicznych projektantów „styl międzynarodowy” miał między innymi stać się wizualnym potwierdzeniem zachodzących na kontynencie nowoczesnych zmian<sup>3</sup>.

Od tamtego czasu minęło już pół wieku. Początek XXI stulecia przyniósł ponownie silne zainteresowanie architekturą kontynentu afrykańskiego. Dotyczy to zarówno rewizji i ponownego przemyślenia roli jaką odegrali architekci

---

<sup>1</sup> *Postmodernizm jest prawie w porządku. Polska architektura po socjalistycznej globalizacji*, Ł. Stanek (red.), Warszawa 2012, s. 7.

<sup>2</sup> Szerzej o problemie: B. Ciarkowski, *Siła budująca i niszcząca zarazem – nowoczesna architektura w postkolonialnej Afryce*, [w:] A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim (red.), *Afryka i (post)kolonializm*, Łódź 2016, s. 175–189.

<sup>3</sup> M. Koh Morollo, *The Rise of African Architecture. The continent's talents are speaking up*, „Selamta Magazine” 2013, No 9, s. 43–48.

oraz architektura modernizmu, jak i zwrócenia uwagi na współczesne projekty i ich twórców, zdobywających coraz większe zainteresowanie ogólnościowe<sup>4</sup>. W roku 2015 odbyły się ciekawe wystawy poświęcone kulturze Afryki XX i XXI w. Dwie ekspozycje dotyczące tej problematyki przygotowano w niemieckim Vitra Design Museum. Na początku roku zaprezentowano modernistyczną architekturę Ghany, Senegalu, Kenii, Zambii oraz Wybrzeża Kości Słoniowej powstałą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Ekspozycję opatrzone znamiennym tytułem *African Modernism – Architecture of Independence*. Za najważniejsze i warte przedyskutowania problemy uznano m.in. zagadnienie dotyczące możliwości kształtowania nowej narodowej tożsamości poprzez projekty architektoniczne pochodzące spoza kontynentu afrykańskiego. Myślą przewodnią było pytanie, czy korzystanie z wzorców, projektów i projektantów z areny międzynarodowej służyło realizacji marzeń o kosmopolitycznym charakterze kultury Afryki, czy też budowaniu własnej odrębności<sup>5</sup>.

Od połowy marca do września roku 2015 w Vitra Design Museum odbywała się ważna wystawa – *Making Africa. A continent of Contemporary Design*. Zaprezentowane zostały na niej wybrane projekty architektoniczne, m.in. twórców takich, jak David Adjaye, Kunlé Adeyemi czy Francis Kéré. Pokazano także modele fantastycznych miast, które Bodys Isek Kingelez, artysta pochodzący z Kongo, wykonuje z tektury tworząc formy niezwykle barwne i dekoracyjne<sup>6</sup>. Kolorowe makiety stanowią, często zaskakujące, połączenie inspiracji zaczerpniętych zarówno z europejskiej, jak i afrykańskiej architektury czy szerzej kultury, w połączeniu z futurystycznymi wyobrażeniami.

Architektoniczny krajobraz Afryki nadal podlega procesowi intensywnych poszukiwań i eksperymentów zarówno estetycznych, jak i konstrukcyjnych.

---

<sup>4</sup> W samym 2015 r. odbyło się kilka interesujących wystaw poświęconych sztuce Afryki, m.in. *Africa Architecture, Culture and Identity* w Louisiana Museum of Modern Art.

<sup>5</sup> *African Modernism. The Architecture of Independence*, M. Herz, I. Schroeder, H. Focketyn, J. Jamrozik (eds.), Zurich 2015.

<sup>6</sup> Jego prace prezentowane były w takich muzeach, jak np. Pompidou Center w Paryżu czy Contemporary Arts Museum Houston, USA.

Do szerszej rzeszy odbiorców trafiają informacje dotyczące przede wszystkim spektakularnych realizacji architektów pochodzących spoza kontynentu afrykańskiego, takich jak np. Biblioteka Aleksandryjska w Egipcie zaprojektowana przez norweską pracownię Snøhetta. Zapowiedzi i przewidywania znacznych migracji ludności do miast prowokują kreowanie nowych spektakularnych rozwiązań urbanistycznych epatujących nowoczesnością i rozmachem. Do takich należy niewątpliwie projekt miasta Hope (Home Office People Environment) stworzony przez włoskiego architekta Paolo Brescia z Open Building Research. Zakłada on powstanie sześciu opływowych form połączonych ze sobą pomostami umożliwiającymi bezpośrednią komunikację pomiędzy nimi. Najwyższa z wież, o wysokości 270 m (75 pięter), miałaby stać się najwyższym budynkiem w Afryce<sup>7</sup>. Architektki opisują swój projekt nie tylko jako „new technological hub, but also a new worldwide technological anchor”<sup>8</sup>.

Kontynent afrykański stanowi kuszącą przestrzeń dla zagranicznych architektów, coraz więcej zainteresowania i uwagi zyskują jednak również projektanci pochodzący z regionu. Jak podkreśla prof. Iain Low „Africa is constantly looking to the North. It doesn't always look in its own backyard, but the truth is, there's a lot of very good indigenous knowledge on the continent”<sup>9</sup>. Interesujące nowoczesne realizacje tworzy m.in. pracownia architektoniczna Mashabane Rose Associates z Johannesburga. Ich projekty, takie jak Art Centre w Johannesburgu czy Apartheid Museum, przy pierwszym kontakcie sprawiają przede wszystkim wrażenie dobrze zaprojektowanych współczesnych realizacji, które powstać mogłyby w różnych miastach świata. Po uważniejszej jednak analizie zauważyć można elementy, które wiążą obiekt z zastanym kontekstem architektonicznym i kulturalnym, a także krajobrazem naturalnym. Jak podkreślają

---

<sup>7</sup> Obecnie jest nim Carlton Centre w Johannesburgu.

<sup>8</sup> N. Ocran, *Hope City aims to turn Ghana into the tech hub of west Africa*, „Design Indaba” 2015, <http://www.designindaba.com/articles/point-view/hope-city-aims-turn-ghana-tech-hub-west-africa> (dostęp: 04.01.2016).

<sup>9</sup> D. Carrington, *Beautiful buildings, ingenious innovation: Africa's most exciting architects*, CNN, 2014, <http://edition.cnn.com/2014/05/27/world/africa/beautiful-buildings-africas-exciting-architects/> (dostęp: 10.12.2015).

sami architekci, starają się oni łączyć aspekty funkcjonalne, a także oczekiwania klientów z inspiracjami czerpanymi z miejscowego pejzażu<sup>10</sup>.

Jako ciekawa postać w świecie współczesnej architektury postrzegany jest wspomniany już wcześniej David Adjaye. Urodził się on w Tanzanii, zaznaczyć jednak należy, że już w dzieciństwie zamieszkał w Wielkiej Brytanii<sup>11</sup>. Niektóre projekty Adjaye, takie jak Smithsonian National Museum of African American History and Culture w Waszyngtonie, stanowią interesujące przykłady połączenia nowoczesności z nawiązaniami do kultury i tradycji afrykańskiej<sup>12</sup>. Jak podkreśla architekt, czerpie on inspirację ze źródeł pochodzących z różnych zakątków świata, ze szczególnym entuzjazmem odnosząc się do zagadnień tożsamości kulturowej i architektonicznej<sup>13</sup>.

Projekty Adjaye realizowane są na różnych kontynentach – zarówno w Europie, Stanach Zjednoczonych, Azji, jak i w Afryce. Podstawą działalności projektowej, jak deklaruje architekt, jest wiara w możliwość wzbogacenia i poprawy codziennego życia lokalnych społeczności. Nie należy on jednak do architektów szczególnie zaangażowanych w kwestie ubogiej części społeczeństwa afrykańskiego, a realizacje architektoniczne powstałe w Afryce, jak pięciogwiazdkowy Princes Town Resort, dedykowane są przede wszystkim zaможnym użytkownikom<sup>14</sup>. Obszar, w którym działa Adjaye, to głównie duże miasta, a wartość dodaną jego projektów stanowią nowe, ciekawe przestrze-

---

<sup>10</sup> M. Moeller, *Contemporary Architectural Practice in Africa. Mashabane Rose Associates*, „Blueprints Fall” 2007, Vol. 25, No 4.

<sup>11</sup> D. Adjaye, *David Adjaye: A House for an art Collector*, Rizzoli 2011. Architekt uznany został przez „The Guardian” za „the most influential black people” w Wielkiej Brytanii. *David Adjaye tops PowerList 2013*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/world/2012/oct/25/david-adjaye-tops-powerlist-2013> (dostęp: 14.11.2015).

<sup>12</sup> D. Carrington, *Beautiful buildings...*; D. Goodwin, *7 Architects Designing a Diverse Future in Africa*, „ArchDaily” 2015, <http://www.archdaily.com/603169/7-architects-designing-a-diverse-future-in-africa> (dostęp: 05.01.2016).

<sup>13</sup> Adjaye Associates, *Architecture*, [www.adjaye.com/about/approach](http://www.adjaye.com/about/approach) (dostęp: 02.01.2016).

<sup>14</sup> *Ibidem*.



**II. 1.** David Adjaye, The Smithsonian National Museum of African American History and Culture in Washington DC, USA, źródło: Tim Winstanley, Update: Smithsonian National Museum of African American History and Culture *ArchDaily*, 2012 [http://www.archdaily.com/220462/update-smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture/nma\\_a100621\\_f](http://www.archdaily.com/220462/update-smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture/nma_a100621_f) © Adjaye Associates

nie publiczne<sup>15</sup>. Poprzez publikacje książkowe stara się on również przybliżyć architekturę Afryki międzynarodowemu odbiorcy<sup>16</sup>. W dobie zmian zachodzących w środowisku naturalnym, zdaniem Adjaye, można się wiele nauczyć z afrykańskich tradycyjnych praktyk budowlanych, przede wszystkim na temat problemów związanych z klimatem, topografią, ale również kwestią rozumienia i odczuwania miejsca<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> S. Sassen, *Built Complexity and Public Engagements*, [w:] *David Adjaye: Making public buildings*, P. Allison (ed.), London 2006, s. 13–16.

<sup>16</sup> M.in. D. Adjaye, P. Allison, *Adjaye. Africa. Architecture*, Thames & Hudson, London 2011.

<sup>17</sup> M. Koh Morollo, *The Rise of African Architecture...*, s. 46.

Obok ultranowoczesnych wizji projektantów istotne miejsce zajmują realizacje inspirowane budownictwem wernakularnym stanowiącym również ważny i ciekawy impuls oraz inspirację dla rozwoju współczesnej architektury na kontynencie afrykańskim. Utożsamiana jest ona ze sferą, która nie uległa międzynarodowym wpływom i pozostała ważnym źródłem miejscowych tradycji i zwyczajów. Problemy społeczne i ekonomiczne, a także próby ich przezwyciężenia poprzez nowoczesne możliwości projektowe stanowią jedno z ważniejszych miejsc w realizacjach architektonicznych powstających w Afryce. Do tego typu przedsięwzięć należy projekt Kunlé Adeyemi (wraz z zespołem) Nlé *architects*, w ramach którego w roku 2012 powstał dla dzielnicy slamsów w mieście Lagos w Nigerii<sup>18</sup> prototyp pływającej szkoły.

Idea, nad którą pracowano w ramach projektu *African Water Cities*, stanowi próbę odpowiedzi nie tylko na problemy społeczne łączące się z szybko postępującym procesem urbanizacji, ale również na wyzwania związane z ekologią i dążenia do wdrożenia zasad zrównoważonego rozwoju. W realizacji zastosowano m.in. materiały pozyskane w wyniku recyklingu, wykorzystano również energię słoneczną jako podstawowe źródło energii. W projekcie w sposób bardzo spójny wykorzystano zarówno lokalne materiały i techniki budowlane, jak i najnowsze osiągnięcia technologiczne<sup>19</sup>.

Sięgając po inspirację do lokalnej tradycji budowlanej i codziennych doświadczeń zapewniono znaczną poprawę warunków życia mieszkańców. Spełnieniem wizji architekta byłoby stworzenie większej liczby nawodnych budowli

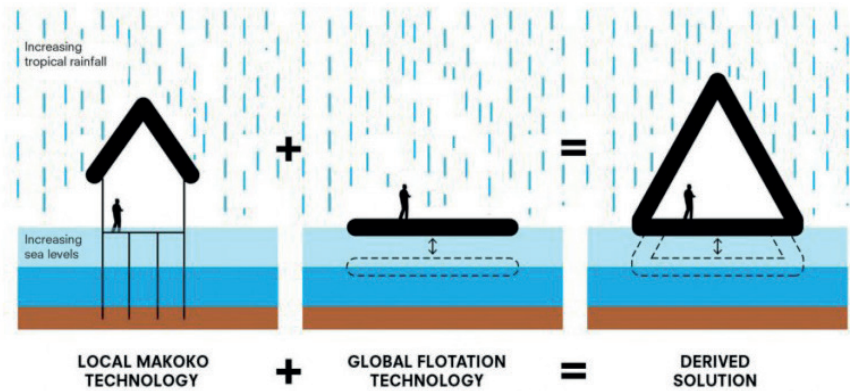
---

<sup>18</sup> Lagos jest miastem, w którym Adeyemi studiował. Następnie podjął studia w Nowym Jorku. Pracował również w pracowni architektonicznej Rema Koolhaasa.

<sup>19</sup> Projekt uzyskał wsparcie United Nations Development Programme/Federal Ministry of Environment (AAP). Realizacja spotkała się z dużym zainteresowaniem światowej prasy – m.in.: M. Kimmelman, *School at Sea*, „New York Times Magazine” 2013, [http://www.nytimes.com/interactive/2013/05/26/magazine/26look-lagos.html?nl=todaysheadlines&emc=edit\\_th\\_20130526&r=3&](http://www.nytimes.com/interactive/2013/05/26/magazine/26look-lagos.html?nl=todaysheadlines&emc=edit_th_20130526&r=3&) (dostęp: 04.01.2016); M. Poli, M. Cassani, *Makoko, scuola sull'acqua*, „Abitare” 2013, No 532 (dostęp: 04.01.2016); Projekt nominowany został do nagrody przyznawanej przez Design Museum w Londynie dla *Designs of the year 2014*.



II. 2. NLÉ architects „Pływająca szkoła”, źródło: NLÉ architects, Makoko Floating School/ lagos, Nigeria/2012, <http://www.nleworks.com/case/makoko-floating-school/> © NLÉ architects



NLÉ

II. 3. NLÉ architects „Pływająca szkoła” – schemat, źródło: NLÉ architects, Makoko Floating School/ lagos, Nigeria/2012, <http://www.nleworks.com/case/makoko-floating-school/> © NLÉ architects



współtworzących pływające miasto aż dla 250 000 osób. Zaprojektowany budynek szkoły jest rodzajem prototypu, który może zostać przystosowany do innych funkcji – mieszkalnych, szpitalnych itd. Głównym celem Adeyemi było stworzenie koncepcji zrównoważonego rozwoju nadbrzeżnych społeczności w Afryce<sup>20</sup>.

Jak przewiduje Kunlé Adeyemi na estetykę projektów realizowanych w Afryce coraz silniejszy wpływ wywierają będą różnorodne lokalne czynniki zarówno kulturowe, jak i historyczne<sup>21</sup>. „Pływająca szkoła” określana jest wręcz jako miejsce o symbolicznym znaczeniu dla miejscowej społeczności. Realizacja łącząca tradycję i nowoczesność stanowi ważne miejsce dla rodzin rybaków mieszkających na wodzie w ubogich, niezwykle prostych domach – namiotach, podczas gdy na lądzie trwa rozwój i ekspansja silnie zurbanizowanej metropolii.

Istotnym aspektem, obok wykorzystania przy realizacji projektu miejscowych materiałów, jest również aktywizacja lokalnej społeczności. Założenie to udało się wprowadzić zarówno w Lagos, jak i w trakcie realizacji The African Opera Village autorstwa Diébédo Francis Kéré<sup>22</sup>. Projekt ten zrealizowany został w Burkina Faso, skąd pochodzi architekt. Do budowy zastosowano materiały dostępne w okolicy, a także posłużono się jedynie takimi urządzeniami i narzędziami, które mogły być wytworzone i obsłużone przez miejscowych pracowników. Niekiedy, co może dziwić, decyzja architekta o wykorzystaniu do budowy lokalnego budulca i jego faktyczna użyteczność oraz funkcjonalność zastosowania stanowią zaskoczenie nawet dla miejscowej społeczności. Stało się tak w przypadku realizacji budynku szkoły w Gando, również w Burkina Faso, jednym z najbiedniejszych krajów na świecie. Kéré, choć jako budulec zastosował tradycyjną glinę, dzięki odmiennej metodzie konstrukcyjnej wykorzystał ją jednak w innowacyjny sposób. Gлина nie została uformowana

---

<sup>20</sup> M. Matus, *Kunle Adeyemi Designs a Solar-Powered Floating School for the Flood-Prone Coastline of Nigeria*, „Inhabitat” 2013, <http://inhabitat.com/kunle-adeyemi-designs-a-solar-powered-floating-school-for-the-flood-prone-coastline-of-nigeria/> (dostęp: 14.10.2015).

<sup>21</sup> N. Ocran, *Future Foundations*, „Wings” 2013, s. 65.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 62–66.

w typowe pojedyncze cegły, lecz po zmieszaniu z kruszywem i cementem wylana do specjalnych, większych form. W pewnym sensie z dostępnych materiałów powstał budulec zastępujący beton. Zastosowana metoda ułatwiła i przyspieszyła prace budowlane<sup>23</sup>. Projekt zawierał więc również aspekt edukacyjny, uczący lokalną społeczność lepszego i bardziej efektywnego wykorzystania dostępnych materiałów. Posługiwanie się nowatorską wiedzą dotyczącą budownictwa zrównoważonego pozwoliło na wprowadzenie takich rozwiązań, jak dwuwarstwowy dach i elewacje, a także m.in. podziemny system chłodzenia i nawadniania.



**Il. 4.** Francis Kéré, Szkoła średnia w Gando, Burkina Faso, źródło: KereArchitecture, *Primary School / Gando / Burkina Faso*, <http://www.kere-architecture.com/projects/secondary-school-gando/>

<sup>23</sup> *Innovation and abundant local materials bring life-changing progress*, 2014, <https://www.lafargeholcim-foundation.org/Projects/secondary-school-with-passive-ventilation-system-gando-burkina#> (dostęp: 15.11.2015).

Opisywana realizacja otrzymała w roku 2012 prestiżową nagrodę Global Holcim Awards za zastosowanie tradycyjnego budulca oraz technologii, a także zaangażowanie w aktywizację lokalnej społeczności. Z uznaniem jury spotkał się sposób implementacji w budynku systemu pasywnej wentylacji<sup>24</sup>. Odbierając nagrodę architekt podkreślił, że znaczenie projektu związane jest równorzędnie z konstrukcyjnymi, jak i społecznymi wartościami<sup>25</sup>.

Projekt szkoły średniej jest częścią projektu większego założenia obejmującego również budynek przeznaczony dla nauczycieli, biblioteki, centrum stowarzyszenia kobiet oraz szkoły podstawowej (wybudowanej jako pierwsza w roku 2001). Wszystkie one łączą ideę zrównoważonego rozwoju, nowoczesnych rozwiązań i lokalnej tradycji.

W innych projektach, takich jak Centre de l'Architecture en Terre w Mopti (Mali) czy National Park of Mali Kéré również zwracał szczególną uwagę na sięganie do miejscowych tradycji budowlanych, materiałów, a także okazywał szacunek wobec otoczenia. W ten sposób włącza się on w proces wzmacniania lokalnego dziedzictwa kulturalnego, a zarazem zmniejsza koszty budowy i eksploatacji, przy jednoczesnym zachowaniu wysokich standardów<sup>26</sup>.

Diébédo Francis Kéré, podobnie jak Kunlé Adeyemi czy David Adjaye, należy do pochodzących z Afryki architektów, którzy zyskali międzynarodową renomę, co charakterystyczne jednak wszyscy oni mieszkają na stałe w Europie. Do Afryki powracają natomiast w ramach prowadzonych różnorodnych prac projektowych i podejmowanych przedsięwzięć architektonicznych.

---

<sup>24</sup> Global Holcim Awards Jury, *An outstanding environment from a social perspective and also in constructive terms*, 2012, <https://www.lafargeholcim-foundation.org/Projects/secondary-school-with-passive-ventilation-system-gando-burkina#> (dostęp: 15.11.2015).

<sup>25</sup> *Global Gold prize winner Diébédo Francis Kéré celebrated in his home village*, 2012, <https://www.lafargeholcim-foundation.org/Projects/secondary-school-with-passive-ventilation-system-gando-burkina#> (dostęp: 15.11.2015).

<sup>26</sup> KereArchitecture, *National Park of Mali / Bamako / Mali*, <http://kearchitecture.com/projects/national-park-bamako/> (dostęp: 15.11.2015).



**Il. 5.** Francis Kéré, Szkoła podstawowa w Gando, Burkina Faso, źródło: KereArchitecture, *Primary School / Gando / Burkina Faso*, <http://www.kere-architecture.com/projects/primary-school-gando/>

W poszukiwaniu możliwości wykorzystania tradycyjnych materiałów i metod budowania w nowoczesnych realizacjach architektonicznych na terenie Afryki zaangażowane są również uczelnie i instytucje europejskie. Ciekawą propozycją były m.in. działania podjęte w ramach projektu Ghanascapes, w którym udział brali studenci z Amsterdam Academy of Architecture. Chodziło tu o stworzenie nowoczesnych projektów wykorzystujących miejscowe materiały i techniki budowlane, uwzględniających przy tym historyczny kontekst urbanistyczny Ghany<sup>27</sup>. Royal Danish Academy of Fine Arts School of Architecture, Design, and Conservation podjęło natomiast wyzwanie zaprojektowania

---

<sup>27</sup> *Ghana; an organic experience – Joe Osae-Addo, an ‘inno-native’ architect*, [http://www.culturalheritageconnections.org/wiki/Ghana;\\_an\\_organic\\_experience\\_-\\_Joe\\_Osae-Addo,\\_an\\_‘inno-native’\\_architect](http://www.culturalheritageconnections.org/wiki/Ghana;_an_organic_experience_-_Joe_Osae-Addo,_an_‘inno-native’_architect) (dostęp: 10.10.2015).

prototypu taniego domu mieszkalnego dla Maputo w Mozambiku. W ramach projektu badawczego dokonano reinterpretacji typowego domu wznoszonego w okolicy z drewna i blachy falistej, tak by – zachowując jego pewne cechy charakterystyczne – znacznie podnieść warunki życia. Natomiast Karolina i Wayne Switzer podjęli próbę stworzenia prototypu niewielkiego domu mieszkalnego z gliny dla rejonu Ghany.

W roku 2008 UNCEF rozpoczął zakrojony na dużą skalę projekt Learning Along Borders for Living Across Boundaries zakładający budowę osiemdziesięciu szkół na zagrożonych wojną obszarach Afryki. Celem było nie tylko zwiększenie dostępu do edukacji i stworzenie przestrzeni bezpiecznych, lecz również pobudzenie aktywności lokalnej społeczności. Jak konstatują architekci biorący udział w projekcie Partners for Architecture, w pierwszej fazie musieli się oni nauczyć pracy bez zaawansowanych metod konstrukcyjnych, wymagających bardziej skomplikowanych narzędzi oraz materiałów i powrócić do najprostszyc, podstawowych metod pracy<sup>28</sup>.

Poszukiwanie rozwiązań i prototypów stosunkowo prostych w realizacji, mających na celu polepszenie warunków życia ubogich mieszkańców Afryki, podejmowane jest w wielu projektach i programach badawczych. Problem ten dotyka nie tylko ludności zamieszkującej peryferia, ale również mieszkańców miast, trzeba bowiem pamiętać, że aż siedemdziesiąt pięć procent z nich żyje w slumsach<sup>29</sup>.

Inspirująca dla nowoczesnych realizacji kultura, tradycja i dziedzictwo architektoniczne Afryki nie tworzą obrazu homogenicznego, wykazują regionalne specyfiki i zróżnicowane oblicza. Jednak od początku lat osiemdziesiątych wieku XX zaobserwować można dążenia do nawiązania dialogu i współdziałania pomiędzy architektami pochodzącymi z różnych krajów i regionów kontynentu. Takie cele stawia sobie między innymi Africa Union of Archi-

---

<sup>28</sup> M. Docimo, *Green Architecture Company Works with UNICEF to Build African Schools*, 2010, <http://www.artemagazine.com/2010/02/green-architecture-company-works-with-unicef-to-build-african-schools/> (dostęp: 15.09.2015).

<sup>29</sup> BOZAR. *Visionary Urban Africa. Report to the European Commission DG EuropeAid*, Kathleen Louw (ed.), Brussels 2014, s. 15.

tects<sup>30</sup>. Powstają również międzynarodowe organizacje, jak ArchiAfrika<sup>31</sup>, podejmujące i stymulujące dyskusję na temat jakości współczesnej architektury afrykańskiej czy architektonicznego dziedzictwa Afryki. Główny nacisk kładziony jest przy tym przede wszystkim na rolę projektowania w kontekście społecznego i kulturalnego rozwoju środowiska<sup>32</sup>. Aktualny przewodniczący ArchiAfrika, pochodzący z Ghany architekt Joe Osae-Addo, zarządza również Construction LLC. Głównym celem firmy, z siedzibą zarówno w Ghanie, jak i w Stanach Zjednoczonych, jest synergia nowych technologii, projektowania architektonicznego i urbanistycznego z *genius loci*, tak by powstała nowoczesna architektura w sposób znaczący określana jako *inno-native*.

Nat Amarteifio, pochodzący z Ghany historyk architektury i architekt starszego pokolenia, zauważa, że do niedawna jeszcze głęboko zakorzenione było przekonanie, że materiały charakterystyczne dla budownictwa afrykańskiego, jak bambus czy glina, mają znacznie mniejszą wartość. Według projektanta nawet współcześnie wielu twórcom brakuje wyobraźni i korzystają z elementów importowanych spoza kontynentu<sup>33</sup>. Natomiast architekci młodego pokolenia, tacy jak Diébédo Francis Kéré i Kunlé Adeyemi, chętnie sięgają po lokalne materiały, które potrafią wykorzystać w sposób twórczy, tak by poszanowanie miejscowej tradycji tworzyło spójną całość w połączeniu z nowoczesnością koncepcji. Według Kéré jedynie dzięki dodawaniu nowych wartości do tradycyjnych technik budowlanych możliwe jest osiągnięcie spójności pomiędzy tradycją i nowoczesnością<sup>34</sup>. W ostatnich latach obserwując ciekawe projekty powstające na kontynencie afrykańskim dostrzec można wzrost zainteresowania zastosowaniem innowacyjnych rozwiązań mających pomóc lokalnej ludności

---

<sup>30</sup> Africa Union of Architects powołana została w roku 1981 w Nigerii. Aktualnie organizacja zrzesza architektów z 27 państw z kontynentu afrykańskiego.

<sup>31</sup> Powołana w roku 2001.

<sup>32</sup> The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design, *Jose Osae-Addo*, [http://www.theberlage.nl/persons/joe\\_osae\\_addo](http://www.theberlage.nl/persons/joe_osae_addo) (dostęp: 10.09.2015).

<sup>33</sup> N. Ocran, *Future Foundations...*, s. 66.

<sup>34</sup> M. Koh Morollo, *The Rise of African Architecture...*, s. 48.

w poprawie warunków socjalnych i bytowych w połączeniu z uwzględnieniem zmian klimatycznych oraz gwałtownym procesem urbanizacji miast. Jednocześnie powraca postulat konieczności wykształcenia nowej narracji dla afrykańskiej kultury, w tym tożsamości miejskiej. Powstała nawet idea stworzenia programu wspierającego ów proces. Dyskusje te prowadzone są zarówno w ramach organizacji działających na kontynencie afrykańskim, jak i w instytucjach europejskich<sup>35</sup>. Nowy język wizualny tworzony przez utalentowanych architektów projektujących w krajach afrykańskich niesie ze sobą duży potencjał, a łączenie lokalnych wartości z ideami i osiągnięciami technologicznymi spoza kontynentu przynosi ciekawe efekty. Ciągłe istnieje jednak obawa, aby dyskurs o nowym obliczu architektonicznym i tożsamości urbanistycznej nie został całkowicie przeniesiony poza kontynent<sup>36</sup> i prowadzony w oderwaniu od wartości lokalnego dziedzictwa kulturowego i naturalnego.

## Bibliografia

- Adjaye Associates, *Architecture*, [www.adjaye.com/about/approach](http://www.adjaye.com/about/approach).
- Adjaye David, *David Adjaye: A House for an art Collector*, Rizzoli, New York 2011.
- Adjaye David, Allison Peter, *Adjaye. Africa. Architecture*, Thames & Hudson, London 2011.
- African Modernism. The Architecture of Independence*, M. Herz, I. Schroeder, H. Focketyn, J. Jamrozik (eds.), Prak Books, Zurich 2015.
- The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design*, Jose Osaë-Addo, 2015, [http://www.theberlage.nl/persons/joe\\_osaë\\_addo](http://www.theberlage.nl/persons/joe_osaë_addo).
- BOZAR. Visionary Urban Africa. Report to the European Commission DG EuropeAid*, Kathleen Louw (ed.), Brussels 2014.

---

<sup>35</sup> M.in. ArchiAfrika, Casamemoire czy Adventures in Diaspora. Działania takie podejmowane są również w ramach projektów Unii Europejskiej. *BOZAR. Visionary Urban Africa. Report...*, s. 7, 9.

<sup>36</sup> N. Ocran, *Future Foundations...*, s. 66

- Carrington Daisy, *Beautiful buildings, ingenious innovation: Africa's most exciting architects*, CNN, 2014, <http://edition.cnn.com/2014/05/27/world/africa/beautiful-buildings-africas-exciting-architects/>.
- Ciarkowski B., *Siła budująca i niszcząca zarazem – nowoczesna architektura w postkolonialnej Afryce*, [w:] A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim (red.), *Afryka i (post)kolonializm*, Łódź 2016, s. 175–189.
- David Adjaye tops *PowerList 2013*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/world/2012/oct/25/david-adjaye-tops-powerlist-2013>.
- Docimo Michelle, *Green Architecture Company Works with UNICEF to Build African Schools*, 2010, <http://www.artesmagazine.com/2010/02/green-architecture-company-works-with-unicef-to-build-african-schools/>.
- Ghana; an organic experience – Joe Osae-Addo, an ‘inno-native’ architect*, [http://www.culturalheritageconnections.org/wiki/Ghana:\\_an\\_organic\\_experience\\_-\\_Joe\\_Osae-Addo,\\_an\\_‘inno-native’\\_architect](http://www.culturalheritageconnections.org/wiki/Ghana:_an_organic_experience_-_Joe_Osae-Addo,_an_‘inno-native’_architect).
- Global Gold prize winner Diébédo Francis Kéré celebrated in his home village*, 2012, <https://www.lafargeholcim-foundation.org/Projects/secondary-school-with-passive-ventilation-system-gando-burkina#>
- Global Holcim Awards Jury, *An outstanding environment from a social perspective and also in constructive terms*, 2012, <https://www.lafargeholcim-foundation.org/Projects/secondary-school-with-passive-ventilation-system-gando-burkina#>.
- Goodwin Dario, *7 Architects Designing a Diverse Future in Africa*, „ArchDaily” 2015, <http://www.archdaily.com/603169/7-architects-designing-a-diverse-future-in-africa>.
- Innovation and abundant local materials bring life-changing progress*, 2014, <https://www.lafargeholcim-foundation.org/Projects/secondary-school-with-passive-ventilation-system-gando-burkina#>.
- KereArchitecture, *National Park of Mali / Bamako / Mali*, <http://kearchitecture.com/projects/national-park-bamako/>.
- Kimmelman Michael, *School at Sea*, „New York Times Magazine” 2013, [http://www.nytimes.com/interactive/2013/05/26/magazine/26look-lagos.html?nl=todaysheadlines&emc=edit\\_th\\_20130526&r=3&](http://www.nytimes.com/interactive/2013/05/26/magazine/26look-lagos.html?nl=todaysheadlines&emc=edit_th_20130526&r=3&).



Koh Morollo Michele, *The Rise of African Architecture. The continent's talents are speaking up*, „Selamta Magazine” 2013, No 9, s. 43–48.

Matus Morgana, *Kunle Adeyemi Designs a Solar-Powered Floating School for the Flood-Prone Coastline of Nigeria*, „Inhabitat” 2013, <http://inhabitat.com/kunle-adeyemi-designs-a-solar-powered-floating-school-for-the-flood-prone-coastline-of-nigeria/>.

Moeller Martin, *Contemporary Architectural Practice in Africa. Mashabane Rose Associates*, „Blueprints Fall” 2007, Vol. 25, No 4.

Ocran Nana, *Future Foundations*, „Wings” 2013, s. 62–66.

Ocran Nana, *Hope City aims to turn Ghana into the tech hub of west Africa*, „Design Indaba” 2015, <http://www.designindaba.com/articles/point-view/hope-city-aims-turn-ghana-tech-hub-west-africa>.

Poli Matteo, Cassani Matilde, *Makoko, scuola sull'acqua*, „Abitare” 2013, No 532.

*Postmodernizm jest prawie w porządku. Polska architektura po socjalistycznej globalizacji*, Łukasz Stanek (red.), Warszawa 2012.

Sassen Saskia, *Built Complexity and Public Engagements*, [w:] *David Adjave: Making public buildings*, P. Allison (ed.), Thames & Hudson, London 2006, s. 13–16.

## Summary

### Modern architecture of the African continent in context of cultural identity creation

The beginning of the 21<sup>st</sup> century brought another wave of great interest in architecture of the African continent. Contemporary designs and their creators attract more and more intense attention at the international arena. African architectural landscape have been still going through a process of extensive search and experiments, both aesthetic and constructive ones. Contemporary architectural structures in Africa clearly reveal an issue

of creating and searching its own identity and cultural distinctness. Projects, mostly those by architects of the young generation, such as Diébédo Francis Kéré or Kunlé Adeyemi, create an interesting new visual language, constructed on a creative dialog between tradition and modernity. An important aspect of undertaken activities is activation and education of the local community. A new visual language created by gifted architects designing in African countries shows great potential, while combination of local values with ideas and technological achievements from outside of the continent brings interesting effects.



Anna Rynkowska-Sachse  
Sopocka Szkoła Wyższa

**Współczesne centra turystyczne w naturalnym  
krajobrazie Namibii na przykładzie realizacji  
Nina Maritz Architects**



Obecnie na świecie maleje liczba zachowanych w całości krajobrazów naturalnych, ponieważ są one uzupełniane różnej jakości współczesną zabudową. Według Wang Shu, zdobywcy nagrody Pitzkera w roku 2012 w dziedzinie architektury, zabudowa nie jest bez znaczenia. Architekt ten uważa, że współczesne budynki nie powinny zmieniać lokalnego krajobrazu, mają być spójne z otoczeniem – przy ich projektowaniu należy uwzględnić kulturę miejsca i przyszłe potrzeby jego użytkowników zgodnie z zasadami zrównoważonego rozwoju. Namibia jest przykładem kraju o zachowanym krajobrazie naturalnym, w którym można wskazać wartościowe przykłady współczesnych obiektów harmonijnie z nim zintegrowanych. W związku z rozwojem turystyki, w Namibii powstają centra turystyczne (*visitors' centres*), letnie domki lub domy położone z dala od zabudowań (*lodge*), kurorty, pola kempingowe, farmy dla gości, otwarte muzea (*living museums*) i stacje benzynowe, które w różnym stopniu ingerują w krajobraz naturalny. Zwłaszcza centra turystyczne, jako część infrastruktury turystycznej, lokalizowane są w pobliżu ważnych miejsc stanowiących dziedzictwo narodowe Namibii. Niektóre z tych obiektów, oprócz zasadniczej funkcji polegającej na informowaniu zwiedzających o miejscu, wskazują na wagę zachowania krajobrazu naturalnego, chroniąc go jednocześnie dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu współczesnej architektury – zilustrowano to przykładami realizacji projektów Nina Maritz Architects.

## Turystyka i walory naturalne Namibii

W Namibii występowanie niezwyklej flory, fauny oraz krajobrazów naturalnych przyczyniło się do dynamicznego rozwoju turystyki, która stanowi dziś jedno z głównych źródeł utrzymania jej mieszkańców. Z turystyki pochodzi 14% produktu krajowego brutto, zatrudnienie dzięki niej ma 22% ludności, a spośród 1,3 mln przyjeżdżających do Namibii gości z zagranicy 84%

to turyści. W związku z tym Ministerstwo Środowiska i Turystyki w Namibii postanowiło uczynić z turystyki główne źródło dochodu narodowego, co ma pomóc również w zmniejszeniu bezrobocia i ubóstwa oraz w rozwoju terenów wiejskich. W Namibii, oprócz turystyki wysokobudżetowej, rozwija się turystyka niskobudżetowa, w ramach której turyści bez opieki przewodnika zwiedzają kraj, co wiąże się z powstawaniem wielu dostępnych centrów turystycznych i informacyjnych. Istotnym czynnikiem wpływającym na formowanie ich architektury w krajobrazie naturalnym jest zawarcie przez Namibię (jako pierwszy kraj na świecie) zapisu o ochronie środowiska w swojej konstytucji – według niego „środowisko naturalne jest najwyższą wartością podlegającą ochronie w ramach własności prywatnej i państwowej”. Dlatego też 15% powierzchni kraju zostało przeznaczony na parki narodowe i zabezpieczone przed niekontrolowanym rozwojem komercyjnym i rolniczym. Taki zapis w konstytucji oznacza zobowiązanie Namibijczyków do rozwoju infrastruktury turystycznej, ale z minimalnym wpływem na środowisko naturalne. Specyficzne projektowanie współczesnej architektury uwzględniające krajobraz naturalny jako wartość leży w interesie zarówno Namibijczyków, jak i turystów, którzy coraz częściej odwiedzają Namibię ze względu na przepiękne walory przyrodnicze i krajobrazowe oraz z powodu większego bezpieczeństwa w porównaniu z innymi krajami Afryki.

W Namibii znajduje się kilka z najbardziej zadziwiających krajobrazów w Afryce. Między innymi można tu wymienić Sossusvlei – największą słoną i gliniastą nieckę (*pan*) położoną między wydymami z czerwonego piasku, o wysokości 200 m, zaokrąglone granitowe szczyty Spitzkoppe o wysokości do 700 m lub Skeleton coast z kamienisto-piaszczystą linią brzegową. Na obecny charakter flory i fauny oraz różnych form ukształtowania terenu Namibii wpłynęły klimat i przekształcenia geologiczne zachodzące wiele milionów lat temu. W efekcie krajobraz Namibii jest bardzo zróżnicowany, między innymi pod względem wegetacji, która występuje w pięciu obszarach jako pustynia, półpustynia, obszary przejściowe – sucha sawanna, suche obszary leśne z charakterystycznymi drzewami mopane oraz podmokłe obszary lesiste. Namibia, mimo że jest krajem wyżynnym o średniej wysokości



Il. 1. Krajobraz naturalny Namib-Naukluft Park (fot. A. Rynkowska-Sachse)

1500 m n.p.m., jest zróżnicowana pod względem topograficznym. Składa się z czterech różnych wysokościowo obszarów. Większość powierzchni kraju zajmuje rozległy płaskowyż – Centralna Równina – o wysokości 700–1500 m n.p.m. Tworzą ją zróżnicowane krajobrazy – góry (Góry Naukluft), równiny o skalnych formacjach ukształtowanych przez wulkany, koryta rzek płynących tu miliony lat temu oraz piaszczyste doliny. Centralna Równina opada ku wschodowi, gdzie przechodzi w porośnięte roślinnością czerwone wydmy Kalahari. Na północny-wschód od Etosza graniczy z równinami Kavango i Caprivi, a na zachodzie – z nadbrzeżną niziną – pustynią Namib, która pokrywa pas o szerokości 50–140 km ciągnący się wzdłuż wybrzeża Oceanu Atlantyckiego. Pustynia ta jest jedyną piaszczystą pustynią przybrzeżną na świecie, która obejmuje rozległe obszary wydmowe, wyróżniające się występowaniem mgieł – z tego powodu została wpisana na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.



## Badania terenowe

W niezwykle krajobrazy Namibii wpisują się współcześnie zaprojektowane centra informacji turystycznej. Analiza tych obiektów jako infrastruktury turystycznej zlokalizowanej w krajobrazie naturalnym stanowi część badań terenowych, które autorka wspólnie z Jakubem Sachse przeprowadzili w roku 2013 w czasie rocznego pobytu w Namibii. Badania polegały między innymi na wyszukaniu wartościowych współczesnych obiektów wpisanych w krajobraz Namibii, między innymi centrów informacji turystycznej, a następnie na analizie ich specyficznej lokalizacji, relacji z otoczeniem oraz środków architektonicznych, które zostały zastosowane do wpisania obiektów w krajobraz. W wypadku wybranych centrów turystycznych autorka uzyskała dodatkowe informacje dzięki pracy i rozmowom z architektami (Nina Maritz, Dennis McDonald) w biurze projektowym Nina Maritz Architects. W przeprowadzonych badaniach terenowych analiza środków architektonicznych zastosowanych w centrach turystycznych dotyczyła takich elementów, jak: wielkość, forma (scalony, rozczłonkowany), funkcja, kolor, konstrukcja, zastosowane materiały, detale, wzajemna interakcja tych elementów, ich twórcze wykorzystanie przez architekta, a także zaangażowanie lokalnej ludności w proces budowy i użytkowania obiektu. W analizie istotna była przede wszystkim próba odpowiedzi na pytanie, czy dany obiekt wpisuje się w charakter krajobrazu, zdefiniowany przez Carys Swanwick jako „odmienny, rozpoznawalny i spójny wzór elementów w krajobrazie, które sprawiają, że jeden krajobraz jest inny od drugiego”. Każdy krajobraz ma swoją charakterystykę oraz kluczowe określające go elementy, wśród których można wymienić na przykład: kierunek spadku terenu, rodzaj szaty roślinnej i jej wzór, obecność zabudowy, jej typ (tradycyjna lub współczesna) i intensywność, występowanie materiałów naturalnych w terenie i ich zastosowanie w obiektach, możliwość prowadzenia dalekich obserwacji czy stopień zadbania obszarów uprawnych (zadbane lub nie). Uzyskane w ten sposób informacje pozwoliły ocenić, w jakim zakresie centra te wpisują się w nurt współczesnej architektury, czerpią z lokalnej tradycji oraz zachowują harmonię z krajobrazem. W przeprowadzonej analizie zauważono, że wybrane obiekty wywierają minimalny wpływ na otoczenie, chronią tożsamość miejsca i integralność kul-

turową społeczności dzięki lokalizacji obiektów z dala od obszarów zamieszka-nych przez lokalną ludność (wioska). W tym kontekście szerszego omówienia wymagają wybrane centra informacji turystycznej ze względu na ich specyficzną lokalizację, relacje z otoczeniem oraz środki architektoniczne.

## Nina Maritz Architects

Wybrane centra informacji turystycznej zostały zaprojektowane przez Nina Maritz Architects – biuro architektoniczne z Namibii, w którym autorka pracowała w roku 2013. Właścicielem biura jest Nina Maritz – główny architekt i absolwentka Wydziału Architektury prestiżowego University of Cape Town. Biuro, które założyła w roku 1998 w Windhoek, w stolicy Namibii, specjalizuje się w projektach *sustainable design*, ukierunkowanych na rozwój społeczności lokalnych. Istotne w pracy nad projektami są dbałość o zachowanie harmonii ze środowiskiem naturalnym oraz szukanie innowacyjnych rozwiązań. Wyrazem tego jest między innymi przebudowanie własnego biura w duchu *sustainable design*. Dla Niny Maritz miarą wartości projektu jest jego właściwe funkcjonowanie, czyli minimalny wpływ na środowisko oraz prawidłowa komunikacja w budynku i jego najbliższym otoczeniu. Architekt jest rozpoznawana w świecie ze względu na innowacyjny, kreatywny i oszczędny (czyli wykorzystujący tanie lokalne materiały w celu zmniejszenia negatywnego wpływu na środowisko) oraz oryginalny *sustainable design*. Biuro Nina Maritz Architects projektuje szkoły, kliniki, biblioteki, sklepy, biura, domy oraz obiekty turystyczne – centra turystyczne i *lodge* – zarówno dla klientów indywidualnych, jak i firm państwowych czy zagranicznych, agencji rządowych oraz organizacji pozarządowych. Najbardziej znanym projektem biura Nina Maritz Architects jest budowa Habitat Centre (2002). To obiekt-eksperyment, w którym zastosowano rozwiązania *sustainable design*. Innymi znanymi budynkami są między innymi Twyfelfontein Visitors' Centre, Fish River Visitors' Centre, Uibas-Oas Crystal Market i Visitor Information Centre. Nina Maritz często jest proszona o konsultacje jako specjalista w dziedzinie *sustainable design*. Obecnie wykłada jako architekt na UNNC w Ningbo w Chinach.

## Centra informacji turystycznej

Centrum turystyczne jest to budynek zlokalizowany przy określonej atrakcji lub ważnym miejscu (dominanta, wykopaliska, park narodowy itp.), który dostarcza informacji turystycznych na temat danego obszaru. W centrum turystycznym zwiedzający może otrzymać interesujące informacje o tym miejscu, a także innych atrakcjach oraz o możliwościach zakwaterowania w okolicy. Dodatkowo centrum organizuje edukacyjne wystawy, pokazy artefaktów oraz pełni funkcję koordynacyjną w wypadku, gdy w celu odwiedzenia konkretnego miejsca wymagane są specjalne pozwolenia lub np. udział w wycieczce przewodnika. Visitors' centre zlokalizowane w Republice Południowej Afryki określa się jako „niewielki wielofunkcyjny pawilon usytuowany na wejściu do rezerwatu lub terenu objętego ochroną. Obiekt zaprojektowany jest w taki sposób, aby odzwierciedlał architektoniczny język infrastruktury turystycznej. Program funkcjonalny obejmuje: przestrzeń powitalną, zaplecze kuchenne, biuro administracyjne, przestrzeń ekspozycyjną i toalety. [...] Obiekt jest zintegrowany z miejscem [...]”. Centrum turystyczne jako część infrastruktury turystycznej ma za zadanie umożliwić dostęp do miejsca turystom krajowym i zagranicznym, przybliżyć im walory atrakcji turystycznej, a jednocześnie uświadomić wartość, jaką stanowi zachowany krajobraz naturalny w tym miejscu i ochronić go przy tworzeniu współczesnej architektury. Spośród centrów informacji turystycznej zaprojektowanych przez Nina Maritz Architects przedstawiono: Twyfelfontein Visitor's Centre, Fish River Canyon Visitors' Centre, Uibas-Oas Crystal Market i Visitor Information Centre.

Najbardziej prestiżowym centrum turystycznym zaprojektowanym przez Nina Maritz Architects jest Twyfelfontein Visitors' Centre. Pełni ono funkcję centrum dla zbioru 5000 prehistorycznych rytów i rysunków naskalnych wykonanych przez plemię Sanów około 2000–6000 lat temu. Rysunki te są objęte szczególną ochroną UNESCO. Przedstawiają one nosorożce, słonie, strusie i żyrafy, ślady zwierzęce i ludzkie, postaci ludzkie w kolorze czerwonej ochry oraz mapy zbiorników wodnych i stanowią dokumentację życia ówczesnych mieszkańców tych terenów, systemu wierzeń, rytualnych praktyk i obyczajów. Według teorii archeologicznej rysunki przedstawiają taniec transowy szamana



Il. 2. Twyfelfontein Visitors' Centre (fot. A. Rynkowska-Sachse)

przygotowującego oczyszczenie rytualne wykonywane przed łowami. Centrum zlokalizowane jest w odległej części północno-zachodniej Namibii w Twyfelfontein, w suchym klimacie cieplej pustyni, który charakteryzuje się wysokimi temperaturami i małymi opadami w porze letniej. Ubogą glebę pokrywa sawanna wyżynna. Obiekt znajduje się u wejścia do szerokiej doliny z niskimi drzewami, zwieńczonej klifem z czerwonego piaskowca, która stała się galerią skalnych rysunków na otwartym powietrzu. Zgodnie z sugestią archeologów centrum zostało usytuowane z dala od rysunków i poza zasięgiem wzroku, tak aby zwiedzający mógł sobie wyobrazić prehistoryczny krajobraz bez współczesnych ingerencji. Budynek jest jednokondygnacyjny i ma częściowo otwartą strukturę, która chroni zwiedzających przed słońcem, upałem i wiatrem oraz umożliwia podziwianie naturalnego krajobrazu. Takie rozwiązanie rozwija w zwiedzających wrażliwość na otoczenie i sprawia, że mało widoczny od strony drogi obiekt wpisuje się w krajobraz. Przyczynami powstania centrum były konieczność zabezpieczenia rysunków przed skutkami nasilającego się ruchu turystycznego i stworzenie zaplecza informacyjno-administracyjnego.

W ocenie autorki centrum zostało dopasowane do charakteru krajobrazu dzięki różnym środkom architektonicznym. Duży wpływ na całościowe ukształtowanie obiektu miały wskazówki World Heritage Committee o konieczności jego integracji z najbliższym otoczeniem. Dla architektów inspiracją był naturalny charakter krajobrazu – między innymi skalne nawisy czy oparte o siebie głązy, które tworzą wąskie przejścia. Ważne były również schronienia Sanów – jaskinie i szałaszy zbudowane z chrustu pokrytego kępkami traw. Ostatecznie ideą dla formy i organizacji przestrzennej budynku stał się szkielet zwierzęcia będącego wyobrażeniem z drugiego etapu transu. Taką formę uzyskano dzięki konstrukcji wykonanej na miejscu z zespalanych stalowych wiązarów, przykrytej kawałkami rdzawej blachy. Organizacja przestrzenna wnętrza przygotowuje widza na doświadczenie „z innego świata” – wycieczkę do istniejących rysunków naskalnych, a wizualne połączenie przestrzeni wewnętrznych z otoczeniem sprawia, że otoczenie to jest częścią wnętrza. Trasa w budynku zaczyna się od recepcji, a następnie przechodzi do „komnaty przeżyć”, czyli okrągłej przestrzeni oświetlonej naturalnym światłem wpadającym przez wycięcia w formie geometrycznych znaków. Na etapie koncepcji założono, że budowla ma być wzniesiona przy wykorzystaniu naturalnych i przetworzonych materiałów, bez użycia cementu. W obiekcie zastosowano gabiony (siatki z drutu wypełnione gruzem z poprzednich fundamentów oraz kamieniami z okolicy) oraz trzcinę zebraną przez bezrobotnych z pobliskiej rzeki, którą zaizolowano sufity – w ten sposób nawiązano do tradycyjnego sposobu budowania Sanów. W konstrukcji użyto stali zamiast drewna ze względu na jego ograniczoną trwałość w ekstremalnie suchym klimacie oraz kosztowne zabezpieczenia przed termiami. W obiekcie w kreatywny sposób wykorzystano również dwustulitrowe beczki po oleju i denka, które są obcym elementem w krajobrazie, ale swoją kolorystyką (rdza, kamień) doskonale się w niego wpasowują. Wprowadzone detale (piony wentylacyjne przypominające szyje żyraf, geometryczne znaki wycięte w stali, ściany i drzwi wykonane z zespalanych pokryw oraz dachówki z pociętych na cztery części beczek) nie dominują w obiekcie i wpisują się w kolorystykę otoczenia. Architekci, kierując się założeniami *sustainable design*, starali się również ograniczyć ingerencję w otoczenie. W efekcie pobliskie źród-

ło wody pozostało nienaruszone jako historyczne i służy miejscowej zwierzynie. Natomiast woda jest dostarczana do centrum ciężarówkami raz na tydzień i magazynowana w niewidocznym zbiorniku zakopanym w ziemi. Obiekt jest rozkładany i przystosowany do niskoenergetycznego recydingu, a interakcja zaprojektowanych elementów oraz ich twórcze wykorzystanie powodują, że centrum integruje się z charakterem krajobrazu.



Il. 3. Fish River Canyon (fot. J. Sachse)

Kolejną atrakcją turystyczną, a zarazem pomnikiem narodowym, jest Fish River Canyon znajdujący się w południowej Namibii. To drugi co do wielkości po Kanionie Kolorado kanion na świecie, a największy kanion w Afryce – ta wielka rozpadlina ma 160 km długości, 27 km szerokości, 550 m głębokości. Znajduje się on w strefie klimatu ciepłej pustyni, charakteryzującej się rzadko, lecz intensywnie występującymi opadami w ciągu roku, w suchym obszarze porośniętym sawanną wyżynną z karłowatymi krzewami. Koryto tego ogromnego kanionu wypełnia się wodą tylko przez kilka miesięcy w roku. Na jego skraju

na płaskim terenie usytuowano Fish River Canyon Visitors' Center. Z tego miejsca zwiedzający mogą podziwiać ogrom kanionu. Obiekt składa się z tarasu widokowego z ławkami i stolikami, z dwu wiat, zespołu toalet publicznych oraz stałej wystawy informacyjnej tłumaczącej zjawiska geologiczne oraz zapoznającej z ludnością zamieszkującą te tereny kiedyś i obecnie. Centrum to odgrywa rolę miejsca, skąd można obserwować kanion, przystanąć na odpoczynek i posiłek w cieniu oraz zapoznać się z historią omawianej atrakcji turystycznej. W tym wypadku zadaniem architektury było wpasowanie się w charakter krajobrazu w sposób niestanowiący dla niego konkurencji. Inspiracją dla kształtu centrum było równoległe powtórzenie linii kanionu w formie powiększonej platformy, która wsparta jest o kamienny mur. Za murem schowano toalety publiczne zamykane ogromną bramą, a do muru od strony parkingu przymocowano zacienione daszkiem tablice informacyjne. W opinii autorki centrum wpisuje się w krajobraz dzięki otwartej strukturze i zastosowanym materiałom (kamienie, gałęzie, stal). Wiaty o morficznym kształcie przypominającym ryby, oparte są na stalowej konstrukcji przykrytej gałęziami, co nawiązuje do schronień budowanych przez zamieszkujące te tereny ludy Nama. Ich daszki z jednej strony chronią zwiedzających przed słońcem, ale zarazem z założenia nie zabezpieczają przed deszczem i burzami, co jest świadomym rozwiązaniem zastosowanym przez Nina Maritz Architects. Małą architekturę, czyli siedzenia i ławy, zaprojektowano z galwanizowanej stali, dzięki czemu są odporniejsze na zniszczenie, a ich elementy zakotwiono w podłożu, chroniąc się w ten sposób przed ciekawością szympansów, co zresztą świadczy o znajomości charakteru okolicy przez architekta.

Centrum Uiba-Oas Cooperative Crystal Sales Market pełni dwie funkcje: rynku i, częściowo, informacji turystycznej o zasobach regionu, czyli kamieniach półszlachetnych i kryształach. Obiekt ten znajduje się w zachodniej Namibii przy głównej turystycznej drodze Windhoek–Swakopmund w pobliżu Spitzkoppe w regionie Erongo. To parterowy, zadaszony budynek stanowiący kolejny etap długofalowego projektu, który powstał z myślą o mieszkającej w pobliżu społeczności ubogich górników. W centrum znajduje się rynek, na którym społeczność ta, aby przeżyć, sprzedaje wydobyte





II. 4. Uiba-Oas Cooperative Crystal Sales Market (fot. A. Rynkowska-Sachse)

w okolicy kryształy i kamienie półszlachetne. Zanim powstało centrum, górnicy wykładali kamienie na prowizorycznych straganach bez zadaszenia i sprzedawali je przyjezdnym turystom za bezcen, nie zdając sobie sprawy z ich wartości. Rozumiejąc trudne położenie górników, w imię sprawiedliwej sprzedaży, Unia Europejska jako organizacja sfinansowała projekt budowy tego centrum pod auspicjami Erongo Regional Council. W tym wypadku, ze względu na ograniczony budżet, zadaniem architekta było zaprojektowanie obiektu, który stworzyłby warunki do sprzedaży kamieni, ale także sprawienie, by do jego budowy wykorzystano lokalne, niedrogie i przetworzone materiały oraz by zaangażowano w nią lokalną społeczność. Forma budynku przypomina okoliczne prowizoryczne domy i ma obły kształt. Centrum zbudowane z gabionów wypełnionych kamieniami spod Spitzkoppe w naturalny



sposób wpisuje się w krajobraz. Na teren rynku wchodzi się przez dwie duże ażurowe bramy. Stragany ustawiono wzdłuż ścian, a całość przykrywa zespół nieregularnych daszków. W budowę gabionów zaangażowano lokalną ludność jako niewykwalifikowanych robotników, których wcześniej przeszkolono w odpowiednim zakresie (Nina Maritz własnoręcznie wykonała rysunki w celu wyjaśnienia wykonawcom sposobu budowania). Ze względu na ograniczony budżet, architekt zastosował rozwiązanie *low-tech* łatwe w budowaniu i w utrzymaniu. Dzięki wykorzystaniu naturalnych materiałów obiekt wtapia się w krajobraz i jest prawie niezauważalny od strony drogi, podobnie jak pobliskie domostwa górników. Drugi etap rozbudowy, będący w trakcie opracowania, ma podnieść komfort zwiedzających i sprzedających. Niestety w projekcie tym architekt zrezygnował z obłej formy obiektów odpowiadającej otoczeniu, zastępując ją sześciokątnym budynkiem. Dodatkowo naturalny kamień zamienia się na cegłę, co również jest elementem obcym w krajobrazie.

## Podsumowanie

Namibijski krajobraz naturalny jest niezwykle interesujący i stanowi największą wartość tego kraju. Uwzględnienie jego piękna jako wartości już na etapie wstępnego projektu przyczynia się do zachowania harmonii ze środowiskiem naturalnym zarówno z perspektywy turystów, jak i lokalnej społeczności. Przedstawione centra turystyczne, wpasowane w krajobraz naturalny, stanowią pozytywny przykład świadomego projektowania i promowania turystyki w Namibii oraz ochrony krajobrazu naturalnego przez współczesną architekturę. Zwłaszcza w dobie globalizacji ochrona krajobrazów naturalnych i kulturowych staje się szczególnie ważna, w większym stopniu stanowi bowiem o tożsamości narodowej niż kiedykolwiek przedtem. Przykład Namibii, gdzie ochrona środowiska naturalnego jest prawnie usankcjonowana, pokazuje, że dzięki świadomemu tworzeniu współczesnej architektury możliwe jest zachowanie krajobrazów naturalnych i przenikanie się tym samym afrykańskiej tradycji z nowoczesnością.

## Bibliografia

- Malan J. S., *Peoples of Namibia*, The San, Rhino Publishers, Pretoria 1995, s. 107.
- Maritz Nina, *Renovation of Canyon Viewpoint. Fish River Canyon. Southern Namibia*, „Digest of Namibian Architecture” 2011, s. 10–11.
- Maritz Nina, *Uiba-Oas Cooperative Crystal Sales Market. Erongo Region*, „Digest of Namibian Architecture” 2011, s. 8.
- Maritz Nina, McDonald Dennis, *Twyfelfontein: Visitors' Interpretative Rock Art Centre*, „Digest of Namibian Architecture” 2006, s. 20–24.
- Stols Chris (ed.), *New Namibian School Atlas*, Macmillan Education Namibia Publishers (Pty) Ltd., Windhoek 2012, s. 17–20.
- Stretton Richard, *A Landscape Approach to architecture: Hopewell Visitors' centre – a recycled landscape*, „Journal of the South African Institute of Architects” 2014, No 67, s. 12.
- Swanwick Carys (ed.), *Land Use Consultants 2002: Landscape Character Assessment. Guidance for England and Scotland*, *The Countryside Agency and Scottish Natural Heritage*, [http://www.heritagecouncil.ie/fileadmin/user\\_upload/Planning/LCA\\_CPD/LCA\\_CPD\\_Sep\\_2011/Reports/LCA\\_Guidance\\_for\\_England\\_and\\_Scotland.pdf](http://www.heritagecouncil.ie/fileadmin/user_upload/Planning/LCA_CPD/LCA_CPD_Sep_2011/Reports/LCA_Guidance_for_England_and_Scotland.pdf) (dostęp: 10.12.2015).
- Van Schalkwyk Rieth (ed.), *Namibia Holiday & Travel: Tourism*, Venture Publications, Windhoek 2012, s. 22–23.
- <http://mgafrica.com/article/2014-11-27-10-characteristics-unique-to-namibia-that-should-be-celebrated/> (dostęp: 12.12.2015).
- <http://www.pritzkerprize.com/2012/announcement> (dostęp: 10.06.2015),
- <http://whc.unesco.org/en/list/1255> (dostęp: 7.03.2014).

## Summary

# Contemporary visitors' centres in the natural Namibian landscape based on the examples of Nina Maritz Architects

There are fewer and fewer places in the world where natural landscape is preserved and at the same time contemporary architecture does not harm it. Namibia is one of the countries that has managed to combine these two issues. It is endowed with natural tourism attractions and a beautiful landscape – the Namib Desert – the oldest and driest desert in the world, the Fish River Canyon – the longest gorge in Africa, Twyfelfontein – one of the largest concentrations of rock engravings in Africa included on the UNESCO World Heritage Site. Lately these sites have become a tourist destination due to its uniqueness and to the fact that Namibia is a very safe country compared to other African ones. This resulted in a dynamic development of tourism as an important source of income of Namibians. Visitors' centers are one of the tourist facilities built close to the sites forming a part of the national Namibian heritage that can significantly either positively or negatively affect the natural landscape. The positive purpose of visitors' centers is to facilitate public appreciation of the value of the specific cultural or natural heritage features, by providing education and raising public awareness about the heritage and the value of natural landscape that is to be preserved in this place and protected in the spirit of contemporary architecture.

The aim of the article is to present contemporary visitors' centers in Twyfelfontein, the Fish River Canyon and Uiba-Oas obok Spitzkoppe realized by Nina Maritz Architects, which fit-well into the natural landscape of Namibia and to determine how the architect has succeeded in achieving it, what ideas and solutions in terms of scale, form, color, materials, details, environmentally friendly design and cultural issues she applied in order to maintain the harmony with the surrounding. These studies will show how African tradition and modernity mingles in visitors' centers based in the Namibian landscape.

## Wykaz ilustracji

### Do Wprowadzenia

- Il. 1. Romuald Hazoumé, *Dream*, instalacja, 2007 Materiały prasowe 52. *Bienale w Wenecji* i Documenta XII w Kassel. 10
- Il. 2. Uczestnicy konferencji *Afrykańska tradycja – Afrykańska nowoczesność*, Pałac Biedermanna, Łódź 2015. 11

### Do tekstu Ewy Kubiak

- Il. 1. Albert Eckhout (ok. 1610–1665), *Afrykańska kobieta z dzieckiem*, 1641, Muzeum Narodowe Danii, Kopenhaga (fot. E. Kubiak, 2010); Leandro Joaquim (1738–1798), *Widok Rio de Janeiro*, Historyczne Muzeum Narodowe w Rio de Janeiro (fot. E. Kubiak, 2011). 80
- Il. 2. João Francisco Muzzi, *Odbudowa szpitala i przytulku dla kobiet Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, ok. 1789, Muzeum Castro Maya, Rio de Janeiro (fot. E. Kubiak, 2011). 83
- Il. 3. Antônio Francisco Lisboa (1730/1738–1814), *Kościół tercjarski São Francisco de Assis da Penitência*, Ouro Prêto (1766 r.); *Rzeźba proroka*, Congonhas do Campo (1801–1805) (fot. E. Kubiak, 2011). 85
- Il. 4. Oratório afrobrazylijskie, XIX w., Museu do Oratório w Ouro Prêto, Brazylia (fot. E. Kubiak, 2006); Amulet *penas de balangandãs*, XIX w., Kolekcja Roberty i Richarda Huberów (fot. E. Kubiak, 2006). 86
- Il. 5. *Ex vota* z kaplicy przy kościele Nosso Senhor do Bonfim w Salvadorze da Bahia (fot. E. Kubiak, 2004). 88

## Do tekstu Agnieszki Kuczyńskiej

- Il. 1. Atelier André Bretona, w którym pracował w latach 1922–1966, przeniesione z Rue Fontaine 42 w Paryżu wraz ze zbiorem 255 obiektów jego kolekcji, Centre Pompidou, Paryż (fot. E. Kubiak, 2015). 106

## Do tekstu Justyny Tomczak

- Il. 1. Walery. *Josephine Baker*, fotografia, 1927. (*Prymitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, eds. J. Flam, M. Deutsh, Berkeley–Los Angeles–London 2002, s. 353). 115
- Il. 2. Autor nieznany, *Ludzkie zoo*, fotografia, 1931. (<http://thesocietypages.org/socimages/2012/10/15/human-zoos-at-the-turn-of-the-20th-century/>; dostęp dnia: 14.11.2013). 117
- Il. 3. Hannah Höch, *Autoportret*, kolaż, 1924. (<http://www.strawberige.com/2011/02/odddities-faces-dolls.html>; dostęp dnia: 14.11.2013). 123
- Il. 4. Sophie Taeuber-Arp, *Dadaistyczna głowa*, rzeźba, 1920. (<http://venacavanyc.tumblr.com/page/5>; dostęp dnia: 14.11.2013). 123

## Do tekstu Grażyny Bobilewicz

- Il. 1. Aleksandr Jakowlew, *Portret kobiety Mangbetu* (1925), [www.artsait.ru/foto.php?art=y/yakovlev/img/13](http://www.artsait.ru/foto.php?art=y/yakovlev/img/13). 137
- Il. 2. Wiktor Szmochin, *Portret Demiasa Sinkala* (1988), [www.artafricansh-mokhin.narod.ru/p0040.htm](http://www.artafricansh-mokhin.narod.ru/p0040.htm). 142
- Il. 3. Dmitrij Dubrowin, *Afrykański rynek* (1983), <http://www.museum.ru/alb/image.asp?69172>. 144
- Il. 4. Marina Polakowa, *Afrykanki* (2003), <http://www.wayart.ru/>. 147
- Il. 5. Marina Polakowa, *Słoń naszego plemienia* (2008), <http://www.wayart.ru/>. 148

## Do tekstu Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik

Wszystkie ilustracje pochodzą z materiałów prasowych 52. *Biennale w Wenecji* i *Documenta XII* w Kassel).

- Il. 1. Ibrahima „Ibou” Diouf, *1<sup>th</sup> World Festival of Negro Arts*, plakat, 1966. 156

Il. 2. El Anatsui, <i>Dusasa I</i> , instalacja, 2007.	164
Il. 3. El Anatsui, <i>Man's Cloth</i> , instalacja, 2003.	164
Il. 4. Romuald Hazoumé, <i>Citoyenne</i> , obiekt, 1997.	166
Il. 5. Romuald Hazoumé, <i>Dogon</i> , obiekt, 1996.	167
Il. 6. Romuald Hazoumé, <i>Autoportret</i> , obiekt, 1995.	167
Il. 7. Romuald Hazoumé, <i>Dream</i> , instalacja, 2007.	168

## Do tekstu Julii Sowińskiej-Heim

Il. 1. David Adjaye, The Smithsonian National Museum of African American History and Culture in Washington DC, USA, źródło: Tim Winstanley, Update: Smithsonian National Museum of African American History and Culture <i>ArchDaily</i> , 2012 <a href="http://www.archdaily.com/220462/update-smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture/hma_a100621_f">http://www.archdaily.com/220462/update-smithsonian-national-museum-of-african-american-history-and-culture/hma_a100621_f</a> © Adjaye Associates.	197
Il. 2. NLÉ architects „Pływająca szkoła”, źródło: NLÉ architects, Makoko Floating School/ Lagos, Nigeria/2012, <a href="http://www.nleworks.com/case/makoko-floating-school/">http://www.nleworks.com/case/makoko-floating-school/</a> © NLÉ architects.	199
Il. 3. NLÉ architects „Pływająca szkoła” – schemat, źródło: NLÉ architects, Makoko Floating School/ Lagos, Nigeria/2012, <a href="http://www.nleworks.com/case/makoko-floating-school/">http://www.nleworks.com/case/makoko-floating-school/</a> © NLÉ architects.	199
Il. 4. Francis Kéré, Szkoła średnia w Gando, Burkina Faso, źródło: KereArchitecture, <i>Primary School / Gando / Burkina Faso</i> , <a href="http://www.kere-architecture.com/projects/secondary-school-gando/">http://www.kere-architecture.com/projects/secondary-school-gando/</a> .	201
Il. 5. Francis Kéré, Szkoła podstawowa w Gando, Burkina Faso, źródło: KereArchitecture, <i>Primary School / Gando / Burkina Faso</i> , <a href="http://www.kere-architecture.com/projects/primary-school-gando/">http://www.kere-architecture.com/projects/primary-school-gando/</a> .	203

## Do tekstu Anny Rynkowskiej-Sachse

Il. 1. Krajobraz naturalny Namib-Naukluft Park (fot. A. Rynkowska-Sachse).	215
Il. 2. Twyfelfontein Visitors' Centre (fot. A. Rynkowska-Sachse).	219
Il. 3. Fish River Canyon (fot. J. Sachse).	221
Il. 4. Uiba-Oas Cooperative Crystal Sales Market (fot. A. Rynkowska-Sachse).	223

