http://dx.doi.org/10.18778/7525-863-9

# Sztuka i kultura Afryki Południowej

40 LAT
WYDAWNICTWA
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ANETA PAWŁOWSKA

# Sztuka i kultura Afryki Południowej

## W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

Aneta Pawłowska – Katedra Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki, 91-431 Łódź, ul. Franciszkańska 1/5

RECENZENT
*Waldemar Deluga*

REDAKCJA I KOREKTA
*Bogusława Kwiatkowska*

SKŁAD I ŁAMANIE
*Oficyna Wydawnicza Edytor.org*

PROJEKT OKŁADKI
*Barbara Grzejszczak*

Na okładce zamieszczono zdjęcie obrazu Alexisa Prellera (1911–1975), *Mapoch rondavel* [Chata lineażu Mapoch (ludu Ndebele)], 1961, ol./pł., sygn. l.d., repr. Alexander F[riedrich] L[udwig], *Art in South Africa since 1900/Kuns in Suid-Afrika sedert 1900*, A. A. Balkema, Kaapstad 1962

Zdjęcie z archiwum Gordon Schachat Collection za zgodą właściciela
Image Courtesy of Gordon Schachat Collection

©Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06180.13.0.H

ISBN (wersja papierowa) 978-83-7525-863-9

ISBN (ebook) 978-83-7969-605-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz. pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz. pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

# Spis treści


Przedmowa ..... 9

Wstęp ..... 13

**Rys historyczny. Główne uwarunkowania historyczne kształtujące stosunki społeczno-polityczne pomiędzy grupami ludnościowymi w kraju** ..... 23
Zarys historyczny sytuacji politycznej w Afryce Południowej do końca XIX w. ..... 23
Początki białego osadnictwa w Afryce Południowej ..... 24
Władztwo Brytyjskie w Afryce Południowej ..... 28
Społeczność burska ..... 32
Wielki Trek i jego konsekwencje ..... 34
Wojna angielsko-burska ..... 38
Źródła systemu segregacji rasowej w Afryce Południowej ..... 44
Opór wobec apartheidu ..... 46
Republika Południowej Afryki ..... 48
Ruch sprzeciwu wobec apartheidu ..... 49
Reakcja międzynarodowa na system apartheidu ..... 49
Apartheid w odwrocie ..... 50
Czasy współczesne ..... 53

**Preludium: biała sztuka w Czarnej Afryce** ..... 56
Początki białej kultury na Przylądku Dobrej Nadziei ..... 56

**„Ars apodemica" jako pierwsza próba plastycznego opisania Kolonii Przylądkowej** ..... 62
Literatura Kolonii Przylądkowej ..... 62
Rola rysowników w dokonaniach „ars apodemica" Kolonii Przylądkowej ..... 66
Wizerunek *Innych* ..... 72
Robert Gordon, François Le Vaillant i John Barrow – trzy wizje mieszkańców Przylądka Dobrej Nadziei ..... 78
Romantyczna wizja Afryki Południowej – pejzaże z Zatoki Stołowej i Kapsztadu ..... 86
Portrety ..... 92

**Brytyjski kolonializm, Afryka Południowa i plejada artystów-obieżyświatów** ..... 97
Rysownicy czy artyści? ..... 97
Samuel Daniell ..... 100
Rozwój kulturalny w Kolonii Kapsztadzkiej ..... 103
„Niezbadane części globu" i ich mieszkańcy ..... 108
Brytyjczycy a zagadnienie pejzażu południowoafrykańskiego ..... 122

**Poszukiwania form dla sztuki narodowej w środowisku afrykanerskim** ... 125
Kulturotwórcza rola języka afrikaans ... 128
Malarstwo historyczne a ikonografia afrykanerska ... 131
Pejzaż południowoafrykański w afrykanerskich oczach ... 135
Jacob Hendrik Pierneef ... 139
Rozwinięcie koncepcji pejzażu w środowiskach afrykanerskich ... 146
Ikony kultury afrykanerskiej ... 151
*Voortrekker Monument* w Pretorii ... 153
Freski w budynku Old Mutual w Kapsztadzie ... 158
Kłopotliwe dziedzictwo apartheidu po 1994 r. ... 161

**Czarny modernizm** ... 163
Urbanizacja Afrykanów ... 163
„Nowi Afrykanie" ... 164
Biały mecenat ... 166
Dyskryminacja czarnej kultury ... 168
Afrykański modernizm ... 169
Artyści pionierzy czarnej sztuki ... 171
Gerard Benghu ... 171
George Pemba ... 173
Gerard Sekoto ... 178
Ernest Mancoba ... 185
John Koenakeefe Mohl ... 186
Pionierzy czarnej plastyki z afrykańskiej perspektywy ... 188

**Barwna sztuka z czarnego getta** ... 193
Ograniczenia Afrykanów związane z apartheidem ... 193
Formalne i nieformalne działania edukacyjne ... 196
Polly Street Art Centre ... 200
Sydney Kumalo ... 203
Mhlaba Dumile Feni ... 206
Rorke's Drift ... 209
Azaria Mbatha ... 217
Kultura lat sześćdziesiątych ... 221
Sztuka townshipów ... 222
Ephraim Ngatane ... 226
Pozostali artyści z kręgu *township art* ... 228
Louis Maqhubela ... 234
Rysunek i grafika ... 236

**Sztuka i kultura w walce z apartheidem** ... 242
Ruch Świadomości Czarnych ... 242
Centrum Sztuki w Katlehong ... 245
Sztuka oporu ... 245
„Sztuka musi być funkcjonalna" ... 252
Sztuka i ideologia ... 256
Ezrom Legae ... 259
Warsztaty artystyczne a czarna abstrakcja ... 261
Biali artyści i sztuka oporu ... 266

**Sztuka kobiet czy sztuka feministyczna?** 273
Afrykański feminizm 273
Dyskryminacja 275
Saartjie Baartman 276
Aktywność polityczna południowoafrykańskich kobiet 278
Świat widziany oczami kobiet w literaturze 279
Malarki w Kraju Przylądkowym 280
Białe modernistki 281
Madam and Maid – najważniejsza relacja kobieca w Afryce Południowej 283
Schyłek doktryny apartheidu a sztuka kobiet 290
Czarne artystki 293
Sztuka kobiet i tęczowy naród 299
Outsiderki 304

**Współczesna sztuka Republiki Południowej Afryki** 306
Mitologia „tęczowego narodu” 306
Plastyka 307
Inspirująca klasyka 310
„Poszukiwanie tożsamości: wymyślanie nowego społeczeństwa” 317
Kwestie społeczne 323
„Sztuka przejściowa” 329
Projekty społecznościowe 336

**Sytuacja artystów i świata sztuki po roku 1994** 340
Polityka i prawodawstwo 343
Inicjatywy w dziedzinie sztuki i kultury 348
Projekty dziedzictwa 348
Instytucje muzealne dotowane przez fundusze rządowe i prowincjonalne 351
Nowe kolekcje pozamuzealne 352
Festiwale sztuki 353
Sztuki performatywne 353
Film i fotografia 356

**Zakończenie** 359

**Wykaz skrótów** 365

**Bibliografia** 367

**Art and Culture of South Africa. In search of artistic identity of South Africa, as influenced by historical transformations (Summary)** 383

**Indeks** 389

**Spis ilustracji** 399

**Od Redakcji** 403

# Przedmowa

*Każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia*
John Berger

Bezpośrednim impulsem do powstania publikacji traktującej o sztuce południowoafrykańskiej był ponadtrzyletni pobyt autorki w Johannesburgu w latach 2001–2004, wzbogacony podróżami po obszarze całego kraju (zwłaszcza pobyty w Kapsztadzie, Pretorii, Durbanie, George). Dało to możliwość bezpośredniego kontaktu z dziełami sztuki, artystami, galeriami sztuki i muzeami tego kraju, zwłaszcza za pośrednictwem: Południowoafrykańskiej Narodowej Galerii Sztuki Iziko w Kapsztadzie (South African National Gallery – SANG/Iziko), Muzeum Sztuki w Pretorii (Pretoria Art Museum), Johannesburskiej Galerii Sztuki (Johannesburg Art Gallery – JAG), Goodman Gallery oraz Standard Bank Gallery w Johannesburgu. Niezwykle ważna była też możliwość korzystania z bibliotek w Republice Południowej Afryki, zwłaszcza na Uniwersytecie Witwatersrand (Wits), oraz w Harold Library of African Studies w Johannesburgu, jak też UNISA Documentation Centre for African Studies/UNISA Dokumentasiesentrum vir Afrikanistiek w Pretorii. Dlatego publikacja ta powstała w oparciu o różnorodne źródła pochodzące z Afryki Południowej: czasopisma archiwalne, katalogi, broszury, książki i periodyki, ale także w oparciu o południowoafrykańskie rozprawy syntetyczne i artykuły krytyczne zamieszczane w periodykach naukowych, zwłaszcza: „De Arte", „South African Historical Journal", „South African Journal of Art History", „Southern African Humanities", „Kronos". Dla obrazu najnowszej sztuki z Afryki Południowej szczególnie pomocne były artykuły zamieszczane w magazynach on-line[1] oraz newslettery wiodących galerii sztuki w Afryce Południowej[2]. Innym nieocenionym źródłem wiedzy na temat sztuki afrykańskiej jest kwartalnik wy-

[1] Zwłaszcza wydania internetowe: „The South African Art Times", „Art South Africa", „ArtThrob".

[2] Wykorzystano newslettery i strony internetowe następujących instytucji: Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej, Galerii Sztuki w Durbanie, Galerii Sztuki im. Tatham w Pietermartizburgu, Johannesburskiej Galerii Sztuki, Goodman Gallery w Johannesburgu, Resolution Gallery w Johannesburgu, Gallery Momo w Johannesburgu, Everard Read Art Gallery w Johannesburgu, Warren Siebrits Modern and Contemporary Art w Johannesburgu, Michael Stevenson Gallery w Kapsztadzie, Domów Aukcyjnych: Stephan Welz & Co oraz Strauss & Co.

dawany na University of California w Los Angeles zatytułowany „African Arts", który ukazuje się od 1967 r. Czasopismo to odzwierciedla dynamizm i różnorodność wielokierunkowych studiów humanistycznych prowadzonych w odniesieniu do kultury całej Afryki, a Afryka Południowa zawsze pozostaje istotnym komponentem prezentowanych tekstów. Zarówno periodyk „African Arts", jak też i inne współczesne wydawnictwa traktujące o sztuce Afryki Subsaharyjskiej podchodzą do omawianych zagadnień multidyscyplinarnie i interdyscyplinarnie, prezentując całą gamę powiązań pomiędzy sztuką, antropologią, historią, językiem, polityką i religią oraz funkcjonowaniem konkretnych zbiorów muzealnych. Podążając tym tokiem rozumowania, autorka również decyduje się na prezentację w tekście odniesień do historii, literatury, teatru czy szeroko pojętej kultury wizualnej i polityki, większych niż w przypadku klasycznych prac z historii sztuki. Czyni to z rozmysłem, bowiem w kręgu kultury subsaharyjskiej sztuka i inne dziedziny życia są nierozłączne i powinny być tak traktowane[3]. Oczywiście sztuka białych artystów może być i generalnie jest omawiana przy pomocy tradycyjnych metod historii sztuki, jak klasyczna metoda ikonologiczna Erwina Panofsky'ego[4]. Jednak w odniesieniu do całej omawianej problematyki bardziej zasadne wydaje się podejście związane z szeroko ujmowaną „polemiczną historią sztuki", która została zdefiniowana przez Mariusza Bryla[5]. W myśl tej definicji „polemiczną historię sztuki" cechuje „antyesencjonalizm" i „imperatyw zmiany społecznej" ocenianej przez pryzmat „poprawności politycznej" oraz „wyjście z dyscypliny ku uniwersalnemu obszarowi wizualnych artefaktów jako ekspresji poświadczającej wspólnotę gatunku ludzkiego"[6].

W literaturze polskojęzycznej brak jest w zasadzie opracowań dotyczących sztuki Afryki Południowej poza kilkoma artykułami dotyczącymi sztuki współczesnej (np. Davida Goldblatta, Jodi Bieber, Marlene Dumas) oraz jednym syntetycznym artykułem Arkadiusza Żukowskiego pt. *Sztuka białych w Południowej Afryce od ubóstwa do bogactwa*[7], który obejmuje okres od połowy XIX do połowy XX w., i kilkoma wzmiankami na temat sztuk pięknych w publikacji Andrzeja Gąsowskie-

[3] Wiele publikacji z końca XX w. podejmuje ten problem, jak chociażby monografia dotycząca antropologii sztuki E. P. Hatcher zatytułowana *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*, Praeger, Westport 1999. Autorka, powołując się na wyniki badań terenowych prowadzonych w Afryce przez Warrena d'Azevedo, Jamesa Fernandeza, Roya Siebera i toczącą się wśród nich dyskusję od lat siedemdziesiątych XX w. o międzykulturowym (*cross-cultural*) rozumieniu sztuki, proponuje, by odrzucić europejski koncept sztuki jako dziedziny czystej kontemplacji, czystej sztuki, sztuki dla sztuki i konieczności powstawania tworów nieużytecznych. Zamiast tego należałoby mówić o sztuce subsaharyjskiej rozumianej jako estetycznym wyniku każdej ludzkiej działalności.

[4] J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, zwłaszcza s. 28–32.

[5] M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.

[6] *Ibidem*, s. 687–688.

[7] A. Żukowski, *Sztuka białych w Południowej Afryce od ubóstwa do bogactwa*, [w:] A. Żukowski (red.), *Problemy biedy i bogactwa we współczesnej Afryce*, Forum Politologiczne, t. 12, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2011, s. 587–593.

go *RPA*[8]. Autorka aktywnie uczestniczyła w uzupełnianiu tego braku, prezentując wyniki swoich analiz poświęconych sztuce Afryki Południowej podczas cyklicznych spotkań z okazji heterogenicznych Kongresów Afrykanistycznych w Pieniężnie i Szczecinie, Forum Naukowego towarzyszącego Dniom Afryki na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, konferencji Historyków Sztuki i Konserwatorów Dzieł Sztuki Orientu oraz publikując w periodykach poświęconych Afryce, takim jak „Africana Bulletin" i „Afryka". Ponadto autorka miała sposobność prezentować swoje badania dotyczące muzealnictwa i estetyki subsaharyjskiej podczas konferencji z zakresu historii sztuki oraz estetyki i muzealnictwa, między innymi podczas Konferencji „Muzeum Sztuki od Luwru do Bilbao" (Katowice 2006 r.), I Kongresu Estetyki w Polsce (Kraków 2006 r.) oraz konferencji organizowanych w Toruniu przez Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu, przekształcone następnie w Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata (Toruń 2009, 2011 r.)[9].

---

[8] A. Gąsowski, *RPA*, Trio, Warszawa 2006.

[9] Rezultatem badań autorki nad Afryką są następujące publikacje: *The Roots of Black Post--Apartheid Art in South Africa*, „Art Inquiry" 2004, vol. 6, s. 81–104; *Wpływ chrześcijaństwa na tradycyjną kulturę i sztukę Czarnej Afryki*, [w:] J. Malinowski, M. Wojtczak (red.), *Toruńskie studia o sztuce Orientu, III Ogólnopolskie Spotkanie Historyków Sztuki i Konserwatorów Dzieł Sztuki Orientu*, t. 2, Wydawnictwo UMK, Toruń 2005, s. 115–128; *The Past and Present in Gender Art of South Africa*, „Africana Bulletin" 2006, no. 54, s. 147–168; *The Female Art of South Africa and the Second Wave of Neo-Feminism*, „Art Inquiry" 2006, s. 55–82; *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Muzeum Śląskie, Katowice 2006, s. 272–281; *Przemiany w tradycyjnej estetyce afrykańskiej i jej relacje z kulturą europejską*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i Re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 181–192; *Afryka – kontynent bez sztuki i historii? O relatywizmie kultury afrykańskiej*, [w:] J. Janus i in. (red.), *Przeszłość bez historii*, Gnome, Katowice 2007, s. 66–75; *RPA: w poszukiwaniu tożsamości*, „Afryka" 2007, nr 23, s. 16–28; *Życie i sztuka kobiet w RPA*, „Tygiel Kultury" 2007, nr 1–3, s. 141–146; *Eksploracja sztuki afrykańskiej*, „Tygiel Kultury" 2007, nr 7–9, s. 129–133; *Inspiracje kulturą Afryki w malarstwie europejskim pierwszej połowy XX wieku*, „Afryka" 2007, nr 25, s. 71–90; *Aesthetics and Art in Africa: Conceptual Clarification, Confusion or Colonization?*, „Art Inquiry" 2007, vol. 9, s. 271–291; *Zjawisko akulturacji na przykładzie sztuki z południa Afryki*, [w:] J. Pawlik, M. Szupejko (red.), *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2009, s. 165–178; *Biała sztuka w Czarnej Afryce*, [w:] A. Nadolska-Styczyńska (red.), *Kultury Afryki*, Toruńskie Studia o sztuce Orientu, t. 4, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009, s. 161–172; *Picasso i Afryka,* [w:] B. Łakomska (red.), *Artystyczne tradycje pozaeuropejskich kultur*, Tako, Toruń 2009, s. 163–173; *Selected Motives of the Ethiopian Iconography*, [w:] *Christian Art on the Borderlands of Asia, Africa And Europe*, „Series Byzantina" t. 7, Warsaw 2009, s. 83–93; *O wspólnej przestrzeni poszukiwań artystycznych w „białej" i „czarnej" sztuce Republiki Południowej Afryki*, [w:] A. Żukowski (red.), *Przestrzeń i granice we współczesnej Afryce*, Forum Politologiczne, t. 10, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2010, s. 461–478; *Wizerunek Afrykanina w sztukach plastycznych*, [w:] J. Nowiński i in. (red.), *Architektura znaczeń*, Uniwersytet kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2011, s. 378–391; *Ikonografia sztuki Republiki Południowej Afryki jako odzwierciedlenie stosunków ekonomicznych w kraju*, [w:] A. Żukowski (red.), *Problemy biedy i bogactwa we współczesnej Afryce*, Forum Politologiczne, t. 12, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2011, s. 595–611; *„Black is beautiful", kilka słów o wystawie z Nieuwe Kerk w Amsterdamie z roku 2008, w kontekście przemian norm estetycznych*, [w:] M. Geron, J. Malinowski (red.), *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, Libron, Kraków 2011, s. 245–252; *The Influence of the Existence of Slavery on the Depiction of the Black Man in Fine Arts*, [w:] W. Mond--Kozłowska (ed.), *Rhythms and Steps of Africa*, Ignatinum, Kraków 2011, s. 254–263; *Południowa Afryka królestwo złota i diamentów i jego ikonografia*, [w:] A. Żukowski (red.), *Stare i nowe mocarstwa w Afryce stygmaty kulturowe, religijne, polityczne, ekonomiczne i społeczne*, Forum Politologiczne, t. 13, Instytut

Ważnymi uzupełnieniami i jednocześnie próbami syntezy tematyki afrykańskiej są publikacje autorki w periodykach z zakresu historii i teorii sztuki „Art Inquiry" oraz „Techne".

Wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej książki, bardzo dziękuję.

---

Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2012, s. 575–596; *Współczesna rzeźba kamienna z Zimbabwe*, „Afryka" 2009, nr 29–30, s. 183–185; *Rzeźby ludu Szona*, „Tygiel Kultury" 2010, nr 1–3, s. 93–97; *Transitional Art in South Africa*, „Art Inquiry" 2011, vol. 13, s. 183–202; *Kobiety i sztuka w Afryce*, „Biuletyn Łódzkich Historyków Sztuki Techne" 2012, nr 1, s. 157–172.

# Wstęp

Przedmiotem niniejszego opracowania jest sztuka Afryki Południowej, jednak ci Czytelnicy, którzy oczekiwaliby, iż znajdą tu tradycyjne rzemiosło i artefakty związane z Afryką Subsaharyjską, będą rozczarowani, bowiem książka traktuje jedynie o sztuce, której istota wyrasta z przesłanek europejskiego rozumienia tego terminu. Jest to istotne rozróżnienie, bowiem rdzenna estetyka afrykańska rządzi się innymi prawami i koncepcjami piękna oraz celowości w dziele artystycznym i jako taka wymaga odrębnego omówienia. Osoby zainteresowane tym zagadnieniem odsyłam zatem do współczesnych badań nad estetyką subsaharyjską, jakie są prowadzone w ramach szerszego nurtu rozważań nad estetyką wielokulturową (transkulturową)[1]. Tych zaś Czytelników, którzy chcieliby zobaczyć tajemnicze i piękne maski afrykańskie oraz uwodzicielsko niebezpieczne fetysze, kieruję do bogato ilustrowanych albumów, traktujących o sztuce „Czarnej Afryki"[2]. Innym rodzajem twórczości, którego nie podejmuje niniejsze opracowanie, jest malarstwo i ryty naskalne pierwotnych mieszkańców obszaru południa Afryki, czyli ludności z grupy San. Osoby zainteresowane tą tematyką powinny zagłębić się w publikacjach naukowych Davida Lewis-Williamsa lub bardziej poetyckich albumach Pippy Skotnes.

Niniejsza książka zajmuje się okresem od momentu wylądowania żeglarzy holenderskich pod wodzą Jana van Riebeecka w 1652 r. na klifowej plaży Przylądka Dobrej Nadziei do chwili obecnej. Oczywiście przy tak dużym zakresie czasowym nie jest możliwe uwzględnienie wszystkich istotnych zagadnień, nurtów i postaci

---

[1] Problematyka ta podejmowana jest obecnie w licznych ośrodkach naukowych w ramach cross culture studies, holocultural studies (lub z etykietką multiculturalism), jednoczących badania antropologów kulturowych, estetyków, filozofów, lingwistów. Do ważniejszych tekstów traktujących o estetyce Afryki należą: C[bukwulozie] Anyanwu, *Artistic and Aesthetic Experience*, [w:] E. A. Ruch, K. C. Anyanwu (eds.), *African Philosophy. An Introduction to the Main Philosophical Trends in Contemporary Africa*, Catholic Book Agency, Rome 1984, s. 270–282; W. van Damme, *A Comparative Analysis Concerning Beauty and Ugliness in Sub-Saharan Africa*, Rijksuniversiteit, Ghent 1987; K. Gyekye, *African Cultural Values. An Introduction*, Sankofa Publishing, Accra 1996; A. Pawłowska, *Aesthetics and Art in Africa: Conceptual Clarification, Confusion or Colonization?*, „Art Inquiry" 2007, vol. 9, s. 271–291 oraz w języku polskim: M. Cymorek (red.), *Estetyka Afryki*, Universitas, Kraków 2008 i A. Pawłowska, *Przemiany w tradycyjnej estetyce afrykańskiej i jej relacje z kulturą europejską*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i Re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 181–192.

[2] Por.: T. Phillips, *Africa: The Art of a Continent*, Prestel, New York 1997; J.-B. Bacquart, *The Tribal Arts of Africa*, Thames & Hudson, London 1998.

związanych z południowoafrykańskimi sztukami pięknymi. Dlatego konieczny był wybór pewnych zagadnień (arbitralny, jak wszystkie wybory), które autorka uznała za najbardziej istotne dla obecnego kształtu sztuki tego kraju, w aspekcie akcentującym spotkanie kulturowe pomiędzy dwoma różnymi światami – europejskim i afrykańskim (dlatego pomijam tu istotny, acz wymagający innego rodzaju badań, problem tworzenia specyficznej sztuki w diasporach: żydowskiej, francuskiej, niemieckiej, polskiej[3] czy hinduskiej). Należy też dopowiedzieć, że o ile współczesna tożsamość europejska została ukształtowana w znacznej mierze przez dziewiętnastowieczne koncepcje narodu i towarzyszące im na polu artystycznym poszukiwanie stylu narodowego w sztuce, to w Afryce Południowej pojęcia te kształtują się dopiero teraz. Wynika to z faktu, że kluczowe paradygmaty określające Europejczyków: państwa narodowościowego, tożsamości kulturowej czy sztuki narodowej były (nadal często są) w zasadzie nie do uchwycenia na kontynencie afrykańskim. Kluczowe pojęcia określające tożsamość wśród rdzennych Afrykanów to wspólnota rodowa, klan, lud *etc*. W przypadku Afryki Południowej sytuacja jest jeszcze bardziej złożona, bowiem biali osadnicy, potomkowie żeglarzy holenderskich zamieszkujący ten obszar byli generalnie wrogo nastawieni wobec ludności rdzennej oraz wobec drugiej białej grupy kolonizatorów – poddanych Imperium Brytyjskiego.

Praca zasadniczo została skonstruowana według układu tematyczno-chronologicznego; wybrano taką konstrukcję ze względu na złożoność tematyki tego opracowania i znaczący okres czasowy. Według autorki taka obszerna koncepcja pracy pozwoli polskiemu Czytelnikowi lepiej zrozumieć odrębność sztuki południowoafrykańskiej wraz z jej specyficznymi uwarunkowaniami politycznymi. Terytorialny zakres pracy ograniczono zasadniczo do obszaru dzisiejszej Republiki Południowej Afryki, marginalnie tylko wspominając Namibię, Zimbabwe czy Botswanę.

Zasadniczy problem, jaki towarzyszył powstawaniu tej pracy, to pytanie o powstanie oraz dynamikę pojęć i wartości obecnych w sztuce południowoafrykańskiej na przestrzeni wieków. Pytanie o istnienie specyficznych jakości dzieła sztuki w kontekście Afryki Południowej, które pojawia się w dyskursach i praktyce artystycznej rozmaitych twórców i formacji, ale też i instytucji wspierających sztukę od schyłku XIX stulecia, jest dla autorki jednym z najistotniejszych. Inne ważne pytanie dotyczy miejsca i znaczenia czarnej kultury i sztuki dla całokształtu twórczości artystycznej, jak zmieniała się recepcja tej sztuki i kryteria jej oceny. Jakie znaczenie miał ścisły system segregacji rasowej funkcjonujący w kraju w latach 1948–1994? Spektrum poruszonych tematów przechodzi od sztuki kolonialnej, poprzez wiktoriańską do modernistycznej; od malarstwa realistycznego do abstrakcyjnego i neofiguratywnego, od pionierskich prac czarnych artystów poprzez rodzajowe malarstwo z czarnych gett do zaangażowanej politycznie twórczości lat

[3] Do sztuki diaspory polskiej w RPA odnosił się Arkadiusz Żukowski w referacie pt. *Obecność Polek i Polaków w kulturze i sztuce południowoafrykańskiej* wygłoszonym na Konferencji *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich* w Szczecinie w 2010 r. oraz S. Gołąbek, *Związki Polski i Polaków z Afryką (do 1945 roku)*, PWN, Warszawa, Łódź 1978.

osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz przez kręgi awangardy. Zastosowane interpretacje sztuki i kultury artystycznej wykorzystują aparat wypracowany na gruncie rozmaitych metod współczesnej humanistyki, przede wszystkim jednak sztuka tego czasu widziana jest tu w szerszym kontekście zmian historycznych zachodzących Afryce Południowej, a także nieustannych „gier" toczonych w zamkniętym kręgu historii, kultury i władzy w opresyjnych systemach kolonializmu, postkolonializmu i apartheidu. Dzieło sztuki nie jest więc traktowane jako autonomiczna konstrukcja formy artystycznej, lecz jako dynamiczna struktura uwikłana w rozmaite mechanizmy władzy, procesy społeczne i napięcia polityczne wielu przełomów historycznych.

Złożona historia kraju zdominowana jest przez wielowiekową przemoc białych osadników względem rdzennej ludności, ale też pełno w niej wzajemnych animozji pomiędzy potomkami angielskich i holenderskich kolonizatorów czy różnymi grupami autochtonów (np. Khosa i Zulu). W połowie XIX w. przemoc ta osiągnęła swoją chwilową kulminację. Jak pisze autor rewizjonistycznych książek traktujących o historii Afryki Południowej Noël Mostert w swym najbardziej uznanym dziele pt. *Frontiers: The Epic of South Africa's Creation and the Tragedy of the Xhosa People*, „[…] występowała nienawiść na tle rasowym tak zajadła, że dorównywała najbardziej wrogim uczuciom doznawanym wcześniej w Afryce Południowej, a zapewne nawet je przewyższała"[4]. Inny moment zwrotny relacji międzykulturowych to wojny burskie i towarzyszące im obozy koncentracyjne stworzone przez Brytyjczyków dla niepokornych potomków holenderskich osadników podczas I wojny burskiej (1899–1902). I kolejny wybuch etnicznej nienawiści w połowie XX w. – kulminacja przemocy w postaci restrykcji apartheidu – „prawa bękartów" bojących się utraty wątpliwej (już) czystości swej rasy, jak pisał o nich Breyten Breytenbach, południowoafrykański pisarz, malarz i poeta[5]. Bowiem, tak skonstatowała ten fakt bohaterka powieści innego antyapartheidowego działacza i literata Alana Patona, mówiąc o Afrykanerach, „nie jesteśmy już jak inni ludzie"[6].

Uwzględniając niezwykle silne poczucie odrębności historycznej i etnicznej, będące udziałem rozmaitych grup ludności zamieszkujących Afrykę Południową, autorka zadecydowała, iż rozdział książki *Rys historyczny. Główne uwarunkowania historyczne kształtujące stosunki społeczno-polityczne pomiędzy grupami ludnościowymi w kraju* będzie poświęcony tym aspektom historii południowoafrykańskiej, które warunkują stosunki społeczno-polityczne pomiędzy owymi grupami ludnościowymi na przestrzeni wieków. Do tej części pracy została podana odrębna bibliografia, głównie w oparciu o te publikacje, które proponują nowe, rewizjonistyczne ujęcie dziejów Afryki Południowej z czasów kolonialnych i wieku XX. Taki punkt widzenia jest charakterystyczny dla publikacji powstałych

[4] Cytat wg: J. M. Coetzee, *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*, tłum. A. Skucińska, Znak, Kraków 2008, s. 382.

[5] B. Breytenbach, *A Season in Paradise* (Een seizoen in het paradijs), tłum. R. Vaugham, Emmarentia, Amsterdam–New York–London 1980, s. 156.

[6] A. Paton, *Too Late the Phalarope*, Scribner, New York 1996, s. 26 [wyd. I, 1953].

po roku 1980, zwłaszcza: *History from South Africa. Alternative Visions and Practices* w redakcji Joshuy Browna, Patricka Manninga, Kariny Shapiro oraz Jona Wienera[7], a także *A History of South Africa*[8] Leonarda Thompsona czy na gruncie polskim prace Michała Leśniewskiego. Warto podkreślić, że historycy rewizjoniści rzucili wyzwanie wcześniejszym interpretacjom dotyczącym rozmaitych wydarzeń dziejowych, takich jak Wielki Trek czy ruchy migracyjne czarnej ludności – *mfecane/difaquane*, wojny burskie, a wreszcie lata apartheidu, prezentując te fakty w zupełnie innym świetle.

Kolejna część pracy jest poświęcona artystom i sztukom pięknym związanym z Afryką Południową. Rozdziały *Preludium: biała sztuka w Czarnej Afryce* i *„Ars apodemica" jako pierwsza próba plastycznego opisania Kolonii Przylądkowej* prezentują pierwsze plastyczne próby opisania Kolonii Przylądkowej, jej mieszkańców i krajobrazów. Ten drugi z cytowanych jest poświęcony twórczości plastycznej ilustrującej książki z zakresu modnej w XVII i XVIII w. „sztuki podróżowania" (*ars apodemica*). Literatura ta wraz z materiałem ilustracyjnym do niej przypisanym prezentowała mieszkańcom Europy sumę doświadczeń podróżników wyniesionych z kontaktu z „Czarnym Lądem", specyficzną przestrzeń subiektywizowaną podwójnie, bo nie tylko poprzez uprzednie wyobrażenie narratora, ale i swoistą przypadkowość wynikającą z sytuacji podróży; okoliczności zmuszające do opisu z wielu pozycji: podróżnego, obserwatora, badacza. Czasem ilustratorzy owych dzieł podróżniczych decydowali się na podróż do Afryki (jak Heinrich Claudius), jednak w znacznej mierze komponowali swe ryciny w pracowniach w Europie, na podstawie opisów podróżników, jak miedziorytnik Bernard Picart lub anonimowi rytownicy holenderskiego wydawcy Pietera van der Aa. W sposób oczywisty tym, co budziło największą fascynację, byli egzotyczni mieszkańcy, ówcześni „Inni", dlatego im poświęconych jest najwięcej ilustracji i opisów. Sztuka osiemnastowiecznych artystów podróżników badających i opisujących zamorskie kolonie służyła głównie pogłębieniu europejskiego stanu wiedzy. Jednak twórcy: Robert Gordon, François Le Vaillant i John Barrow stworzyli bardzo przekonujący ekwiwalent malarsko-słownych relacji pomiędzy różnymi grupami etnicznymi, który z wolna przełamywał wyobrażenia stereotypowe, jak rysunki psiogłowców. Obecnie twórczość owych przejezdnych: *passanten*, *callers* lub *travelers* jest często włączana do kanonu sztuki południowoafrykańskiej. Takie inkluzyjne podejście prezentuje np. Alfred Gordon-Brown, *Pictorial Africana. A survey of old South African paintings* (1975 r.), Merle Huntley, *Art in Outline 2 from rock art to the late 18th century* (1994 r.) oraz artykuły publikowane na łamach periodyku „Africana Notes and News" ukazującego się w latach 1943–1993, związanego z Museum Africa w Johannesburgu czy publikacje akademików z Rhodes University w Grahamstown.

---

[7] J. Brown, P. Manning, K. Shapiro, J. Wiener (eds.), *History from South Africa. Alternative Visions and Practices*, Temple University Press, Philadelphia 1991.

[8] L. Thompson, *A History of South Africa*, III edition, Yale University Press, New Haven 2001.

Kolejny rozdział książki *Brytyjski kolonializm, Afryka Południowa i plejada artystów-obieżyświatów* odnosi się do dziewiętnastowiecznej sztuki artystów pochodzenia brytyjskiego. W przeciwieństwie do najwcześniejszych artystów związanych z Kolonią Przylądkową Samuel Daniell, Lady Anne Barnard, French Angas czy John Thomas Baines często podróżowali w głąb afrykańskiego interioru. Inni przybysze z Anglii, jak Fredrick I'Ons czy Thomas Bowler osiedlili się na stałe w Afryce Południowej w latach trzydziestych XIX w. Artyści owi stali się tym samym pierwszą generacją twórców związanych na stałe z tym krajem. W rozdziale zostali też omówieni późnodziewiętnastowieczni malarze akademiccy pochodzący z Anglii. Sztuka owych rysowników i malarzy miała wypełnić misję względem Imperium Brytyjskiego, sprawiając, że zaintrygowani egzotyką i pięknem Afryki Południowej mieszkańcy Wysp coraz częściej wybierali ją jako swoje miejsce na ziemi.

Trzecia część pracy zasadniczo dotyczy sztuki wieku XX. Jednakże rozdział *Poszukiwania form dla sztuki narodowej w środowisku afrykanerskim* poświęcony poszukiwaniom form sztuki narodowej w środowisku afrykanerskim odwołuje się do wieku XIX, gdyż tam autor upatruje prawdziwej genezy dla tych poszukiwań, zwłaszcza w aspekcie sztuki o tematyce historycznej reprezentowanej przez szkockiego malarza Charlesa Davidsona Bella. W rozdziale tym omawia się także przyczyny rozwoju nacjonalizmu afrykanerskiego i ich konsekwencje w postaci poszukiwania formuły malarstwa, które odzwierciedlałoby „prawdziwego ducha Afryki Południowej" (*egte Suid-Afrikaanse stempel*). Rozwinięcie tych koncepcji sztuki narodowej upostaciowane jest w malarstwie przez Jacoba Hendrika Pierneefa i Maggie Laubser, a także w monumentalnym założeniu rzeźbiarskim *Voortrekker Monument* w Pretorii.

Kolejne trzy rozdziały publikacji zasadniczo poświęcone są sztuce czarnych artystów z Afryki Południowej. Rozdział *Czarny modernizm* prezentuje ruch intelektualny czarnego modernizmu. Był to jasno określony, nowoczesny światopogląd, który odznaczał się kreatywną postawą wobec sztuki i jej zadań w społeczeństwie. Wraz z nowym „typem" zurbanizowanych ludzi Afryki, określanych mianem „Nowych Afrykanów", pojawiła się autonomiczna, czarna plastyka południowoafrykańska. Jej wczesnymi przedstawicielami określanymi mianem pionierów są: Gerard Bhengu, Gerald Sekoto, George Pemba czy John Mohl. Rozdział ten prezentuje też pogląd obecnie krytykowany, dotyczący znaczącej roli białego mecenatu w początkach czarnego malarstwa Afryki Południowej.

Następny rozdział *Barwna sztuka z czarnego getta* stanowi prezentację twórczości Afrykanów związanych z ugrupowaniami artystycznymi: Polly Street Art Centre, Rorke's Drift oraz z malarstwem townshipów ujętych na tle ograniczających uwarunkowań kulturowych ery apartheidu. Okres ten jest jednocześnie momentem niezwykle represyjnych działań ze strony reżimowego państwa i budzenia się poczucia własnej odrębności kulturowej i etnicznej wśród czarnych Afrykanów. Wyrazem tych odczuć była wystawa *Echoes of African art* zorganizowana po raz pierwszy w historii Afryki Południowej przez czarnego kuratora i dramatopisarza Matsemela Manaka, poprzedzona wstępem innego

uznanego czarnego literata skazanego na banicję – Eskia Mphahlele[9]. Rozdział *Sztuka i kultura w walce z apartheidem* dotyczy sztuki i kultury zaangażowanej w walkę z apartheidem, zwłaszcza w kontekście Ruchu Świadomości Czarnych oraz działalności artystów związanych z *resistance art* – „sztuką oporu". Omawiam tu także białych przedstawicieli tego nurtu oraz rewolucyjną, skrajną koncepcję sztuki prezentowaną przez ruch Medu Art Ensemble.

Trzy ostatnie rozdziały prezentują postapartheidową wizję „scalonej", „tęczowej" kultury i sztuki z uwzględnieniem działalności kobiet-artystek dyskryminowanych w patriarchalnym systemie wartości Afryki Południowej zarówno w kulturze rodzimej, jak i w kolonialnej (*Sztuka kobiet czy sztuka feministyczna?*). Ostatnie dwa rozdziały są właściwie podsumowaniem książki, gdyż ich treść prezentuje wnioski, jakie wyciągnęli artyści i szerzej pojęty „świat sztuki" z lat narzuconego przez polityków odrębnego rozwoju, segregacji rasowej, separatyzmu, trybalizmu i wzajemnych animozji pomiędzy grupami etnicznymi w Afryce Południowej. Z podejmowanych przez artystów tematów wyłania się zaskakujący konglomerat przenikania się nawzajem tożsamości europejskiej i Senghorowskiej koncepcji *négritude*. Jednakże wciąż dominują tematy (choć zmodyfikowane *à rebours*) będące w kręgu sztuki zaangażowanej: lęki białych zagrożonych przez czarną większość, przestępczość kryminalna, AIDS, działalność Komisji Prawdy i Pojednania czy tworzenie nowej mitologii – „tęczowego narodu". Jednocześnie po transformacji ustrojowej w 1994 r. czarni artyści, wcześniejsi „odrzuceni" zaczęli wreszcie mówić sami, własnym głosem, stali się nie tylko artystami, ale kuratorami kultury, którzy mogą być zaliczani do dumnej nacji „Afropolitanów"[10] (np. Kagiso Pat Mautloa, David Koloane, Pitika Ntuli, Thembinkosi Goniwe czy Bongiwe Dhlomo, Melissa Mboweni i inni[11]). Nastąpiły znaczące przesunięcia funduszy państwowych na działania kulturotwórcze skierowane na rozwój projektów społecznościowych (powstają licznie centra sztuki w najuboższych dzielnicach miast w ramach programu Kultura we Wspólnocie) lub kultywowanie odrzucanych uprzednio rdzennych tradycji Afryki Południowej (bantuskiej i khoisańskiej). W ostatnim rozdziale pracy *Sytuacja artystów i świata sztuki po roku 1994* pojawiają się też odniesienia do współcześnie kształtującej się koncepcji południowoafrykańskiego muzeum sztuki. Jest to bardzo istotny wątek dotyczący

---

[9] M. Manaka (ed.), *Echoes of African art: a century of art in South Africa*, Skotaville, Braamfontein 1987.

[10] Termin „Afropolitanin" łączy wyrazy Afryka i kosmopolityczny, by opisać współczesne pokolenie Afrykanów. Termin został spopularyzowany w 2005 r. w szeroko rozpowszechnionym eseju autorstwa Taiye Selasi *Bye-Bye, Babar (Or: What is an Afropolitan?)* opublikowanym w afrykańskiej edycji LIP Magazine. Por.: M. Tutton, *Young, urban and culturally savvy, meet the Afropolitans*, http://edition.cnn.com/2012/02/17/world/africa/who-are-afropolitans/index.html (11.10.2012). Szerzej w rozdziale *Sytuacja artystów i świata sztuki po roku 1994* tejże pracy.

[11] Kluczowe znaczenie miał dobór czarnych kuratorów do tworzenia publikacji: S. Perryer (ed.), *10 Years, 100 Artists: Art in a Democratic South Africa*, Struik, Publishers Cape Town 2004 czy wystawy: A. Pamela, M. Marilyn, Z. Mtshiza (eds.), *Coexistence: Contemporary Cultural Production in South Africa*, Brandeis University and Iziko Museums of Cape Town, Massachusetts: Brandeis University Office of Publications 2003.

przekształceń w sferze kultury, bowiem dzięki temu, iż muzea oferują swym widzom wartości i wyobrażenia, które pozwalają osobom wchodzącym w kontakt z nimi na określenie własnej przynależności społecznej, politycznej, kulturowej, wpływają istotnie na kształtowanie nowego zjednoczonego społeczeństwa postapartheidowej Afryki Południowej[12].

Prawdziwym problemem dla każdego historyka sztuki piszącego o konkretnych dziełach jest brak ich realnego istnienia w tekście. Jak stwierdza Maria Poprzęcka:

> Metajęzyki strażników – kustoszy nie tylko przecinają bezpośredni kontakt z dziełami sztuki, skazując na obcowanie z ich pasożytniczą słowną otoczką. Dzieła, po wielekroć zapośredniczone przez słowa, zatracają swe materialne istnienie. Tymczasem specyfiką historii sztuki, tym, co istotnie różni ją od historii i uważanych za pokrewne dziedzin humanistyki, jest fakt materialnej egzystencji dzieł będących jej przedmiotem. Mają one swoje rozmiary, czasem potężne, swoje – jakże różnorodne – materialne tworzywo, swoją konsystencję, swoją przestrzeń. Można je nie tylko widzieć, można ich dotknąć, okrążyć je, wejść w nie lub wziąć je do ręki, poczuć ich ciężar, wolumen, fakturę, powierzchnię, temperaturę, nawet zapach[13].

Jest to głęboka i oczywista prawda, a mogą ją zrekompensować Czytelnikom załączone ilustracje. Niniejsza publikacja nie jest jednak albumem, jej podstawę stanowi tekst. Autorka pisze o znacznie większej liczbie twórców i dzieł, nie wszystkie tezy czy wyróżnione w tekście zjawiska znajdą swe wizualne odwzorowanie. Ten negatywny aspekt jest spowodowany trudnościami w uzyskaniu praw autorskich oraz budżetem wydawniczym książki.

W południowoafrykańskiej literaturze z zakresu historii sztuki brak jest pracy, która próbowałaby w sposób zsyntetyzowany i całościowy zarysować złożony przebieg poszukiwań charakterystyczny dla dawnej i współczesnej sztuki powstałej w związku z tym obszarem i jego mieszkańcami. Brak jest także przekrojowego opracowania krytycznego dotyczącego problematyki prezentacji zbiorów sztuki i wspierania kultury przez państwo, pomimo wielu opracowań szczegółowych, dotyczących poszczególnych zagadnień, takich jak: sztuka czarna (publikacje autorstwa Edwarda de Jagera, Matsemela Manake, Gavina Younge); sztuka i kultura khoisańska (opracowania Pippy Skotnes, Waltera Battissa), sztuka modernistyczna (książki Friedricha Ludwika Alexandra, Friedy Harmsen), sztuka oporu (Sue Williamson, John Peffer), sztuka współczesna (katalogi i eseje Ashrafa Jamala, Sue Williamson, Emmy Bedford czy Collina Richardsa).

Brak publikacji o charakterze przekrojowym, która uwzględniałaby nowe me-

---

[12] Autorka analizowała zagadnienia muzeologii południowoafrykańskiej podczas wystąpień na sesjach: *Mit „tęczowego społeczeństwa" a problemy muzeologii w Republice Południowej Afryki*, referat wygłoszony na sesji: *Metodologia badań nad kulturą i sztuką Afryki*, 21 września 2012 r., Toruń UMK oraz *Galerie sztuki w Republice Południowej Afryki: prowincjonalne czy globalne, postkolonialne czy narodowe?*, referat wygłoszony na sesji: *Centrum, prowincje, peryferia – wzajemne relacje w dziejach sztuki*, Uniwersytet Łódzki 11–12 października 2012.

[13] M. Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2000, s. 18.

tody badawcze z zakresu historii sztuki, został odnotowany przez południowoafrykańskie środowiska historyków sztuki. Obecnie luka ta jest uzupełniana przez czterotomową pracę pt. *Visual Century*. *South African Art in Context* w redakcji Jillian Carman; kolejne tomy tej pozycji obejmą lata 1907–2007[14]. Publikacja ta, której początkowy tom już się ukazał, jest oznaką zmian w perspektywie badań nad sztuką Afryki Południowej, co wyraża się między innymi poprzez zaangażowanie jako redaktorów wiodących, czarnych kuratorów. Innym wyrazem reorientacji kulturowej jest podjęcie przez autorów w sposób szeroki zagadnień związanych z czarną plastyką. Jednakże należy zaznaczyć, iż wydawnictwo *Visual Century* podnosi jedynie kwestie sztuki nowoczesnej.

Jak już wspominano, również w języku polskim brak jest opracowania dotyczącego sztuki południowoafrykańskiej, w całej jej różnorodności form, na przestrzeni nieomal czterech stuleci wzajemnych kontaktów pomiędzy Europą a rdzennymi mieszkańcami tego obszaru ziemi. Niniejsza książka ma w zamierzeniu autorki wypełnić lukę w naszej rodzimej humanistyce, zwłaszcza, że istnieją stosunkowo liczne prace z zakresu historii politycznej autorstwa takich badaczy, jak: Jan Balicki, Henryk Zins, Michał Leśniewski, Marek J. Malinowski i polityki – Arkadiusz Żukowski czy mniej liczne prace odnoszące się do literatury południowoafrykańskiej: Jerzego Kocha oraz w mniejszym zakresie Janusza Krzywickiego i Małgorzaty Szupejko.

Jeżeli chodzi o kwestie natury terminologicznej, to na początek należałoby sprecyzować samo określenie „Południowa Afryka”[15] lub „Afryka Południowa”. Autorka stosuje termin „Afryka Południowa”. Geograficznie „południowa Afryka” jest to obszar na południe od rzeki Zambezi i południowej granicy Angoli. W węższym znaczeniu pod określeniem „Afryka Południowa” rozumie się obszar współczesnej Republiki Południowej Afryki. W niniejszej pracy zostało przyjęte to ostatnie – najwęższe znaczenie – przede wszystkim dlatego, że to zawężenie terytorialne najlepiej pozwala prześledzić aktywność artystów w wieku XX oraz kwestię taktyki instytucji rządowych obecnie wspierających sztukę, a te dwa zagadnienia dotyczą znaczącej części publikacji.

Innym określeniem mogącym rodzić wątpliwość jest stosowane w pracy słowo „Południowoafrykanin” zamiast poprawnego ortograficznie „Południowoafrykańczyk”, jednak uczestnicy I Kongresu Afrykanistów Polskich w Pienięż-

[14] J. Carman (ed.), *Visual Century*. *South African Art in Context*, t. 1, Wits University Press, Johannesburg 2011, pozostałe tomy w redakcji: G. Jantjes, L. van Robbroeck, M. Majavu, M. Pissarra, T. Goniwe.

[15] Termin „Południowa Afryka” to kalka językowa z angielskiej nazwy „South Africa” nazwę tę stosują: Andrzej Gąsowski, Michał Leśniewski, Marcin Wojciech Solarz, natomiast nazwę „Afryka Południowa”, która moim zdaniem lepiej odpowiada strukturze języka polskiego: Jan Balicki, Jan Jaworski, Jerzy Koch, Marek J. Malinowski, Bronisław Nowak, Paweł Zajas, Henryk Zins, Arkadiusz Żukowski oraz tłumacze polskiego wydania *Historia Afryki. Narody i cywilizacje* M. Jannasz i B. Nowak czy tłumacze rozmaitych publikacji noblisty J. M. Coetzee. Zatem oba terminy są zakorzenione w literaturze przedmiotu. Ku terminowi Afryka Południowa przychyla się także prof. dr hab. Nina Pawlak z Katedry Języków i Kultur Afryki Uniwersytetu Warszawskiego.

nie w 2007 r. jednoznacznie opowiedzieli się za stosowaniem wyrazu Afrykanin zamiast Afrykańczyk, a zatem *per analogiam* „Południowoafrykanin”[16]. W przypadku nazw ludów i języków afrykańskich stosowano terminologię w oparciu o *Wstęp do afrykanistyki*[17].

Nazwy lokalne mające polskie odpowiedniki używane są w języku polskim. W innym wypadku stosowane są według zasad i pisowni angielskiej. Podobnie pewne określenia podawane są w języku angielskim, ponieważ zdaniem autorki próby ich tłumaczenia dosłownego, np. „township” jako „okręg parafialny” czy „miasteczko”, nie oddają istoty rzeczy. Dlatego wyraz „township” rozumiany jako „podmiejskie czarne getto” najczęściej podawany jest w brzmieniu oryginalnym. Innymi zwrotami stosowanymi w języku angielskim są określenia „resistance art” (sztuka oporu) lub wyraz „tsotsis” określający barwnych gangsterów z townshipów.

Określenia geograficzne i polityczne używane są w postaci obowiązującej w opisywanej epoce, z podaniem w nawiasie ich obecnej nazwy. Wymiennie stosowane są niektóre określenia polityczne i geograficzne, na przykład w miejsce nazw Transwal i Orania pojawia się określenie: republiki burskie; zamiast pełnej nazwy Kolonia Przylądkowa – Przylądek lub wymiennie Kraj Przylądkowy. Określenie Wielka Brytania lub Imperium Brytyjskie (Imperium) czy Korona Brytyjska (Korona) używane są częściej zamiast Anglia (bowiem ten termin ma znaczenie węższe). Terminy Burowie i Afrykanerzy są stosowane w zależności od opisywanej epoki historycznej (termin Afrykanerzy pojawia się u schyłku XIX w.). W przypadku częściej używanych nazw, by uniknąć powtórzeń, stosuje się wymiennie nazwy polskie i angielskie, na przykład: Centrum Sztuki przy ul. Polly w Johannesburgu, czyli Polly Street Art Centre (który to termin preferuje autorka). Tytuły obrazów są podane w oryginalnej formie (angielskiej, afrikaans lub bantu); gdy tytuł odgrywa znaczącą rolę, jest podane tłumaczenie. Określenie „czarny” odnosi się do sztuki, kultury i cech ludzkich („czarnoskóry”) rdzennych Afrykanów z ludów Bantu. Termin ten stosuję bez cudzysłowów bowiem „południowoafrykańscy, czarnoskórzy, Afrykanie z ludów Bantu” mówią o sobie „Black” – „czarni” i nazwa ta jest w ich odczuciu właściwa. Określenie „Murzyn”, które obecnie jest uznawane za rasistowskie (dlaczego?), pojawia się sporadycznie, głównie w tłumaczeniach i kontekście odległych epok historycznych. Podobnie unikam określeń „Czarny Ląd” „Czarna Afryka”, stosując „Afryka Subsaharyjska”, zamiast terminu „plemię” określenie „lud”, zamiast „Buszmeni”, „Hotentoci” – „ludy khoisańskie”, zamiast… Kwestie leksykalne, ze względu na poprawność polityczną sprawiają obecnie niebywałą trudność i mogłabym im poświęcić osobny rozdział. Przywołam jedynie fragment recenzji autorstwa noblisty J. M. Coetzeego, poświęcony terminologii etnicznej i rasowej (to znów wyraz pułapka, który deprecjonuje!):

---

[16] Termin „Południowoafrykanin” był używany przez takich badaczy, jak: Marek J. Malinowski, Arkadiusz Żukowski, Józef Chałasiński.

[17] S. Piłaszewicz, E. Rzewuski (red.), *Wstęp do afrykanistyki*, WUW, Warszawa 2005.

Autor ostrożnie i na ogół rozumnie porusza się po polu minowym południowoafrykańskiej terminologii etnicznej i rasowej, gdzie pozornie neutralne określenia w rodzaju „osadnik" lub „tubylec" mogą być odbierane jako straszliwa obelga. Słusznie podkreśla, że odkąd ludność murzyńska zaczęła przenikać do gospodarki narodowej, mniej sensowne jest posługiwanie się terminami „Xhosa"[18], „Zulusi", a bardziej uzasadnione – terminem „Afrykańczycy". Tak więc w Republice Południowej Afryki po kilku dziesięcioleciach narzuconej etnicznej kategoryzacji nazwanie kogoś „Xhosa" i potraktowanie tej nazwy jako podstawowej definicji wskazuje w najlepszym razie na staroświeckie zapatrywania, w najgorszym – na dogmatyzm apartheidu. Niewykluczone, że nawet stosunkowo powściągliwe wyrażenie „użytkownik języka xhosa" wydałoby się tu wymijającym eufemizmem[19].

---

[18] Termin „Xhosa" większość współczesnej literatury dotyczącej Afryki Południowej tłumaczy jako „Khosa".

[19] J. M. Coetzee, *op. cit.*, s. 392.

# Rys historyczny
# Główne uwarunkowania historyczne kształtujące stosunki społeczno-polityczne pomiędzy grupami ludnościowymi w kraju

## Zarys historyczny sytuacji politycznej w Afryce Południowej do końca XIX w.

Afryka Południowa aż do czasu wielkich odkryć geograficznych w XV w. pozostawała poza wszelkimi wpływami zewnętrznymi. W efekcie obszar ten stał się ostatnim miejscem spotkania krańcowo różnych kultur na kontynencie afrykańskim. Warunki naturalne panujące w Afryce Południowej przypominały panujące na europejskim wybrzeżu Morza Śródziemnego, jak też wybrzeżu północnej Afryki. Był to zatem klimat znacznie bardziej korzystny dla Europejczyków niż gorące pustynne pasmo Afryki centralnej. W rezultacie zarówno na południowym, jak i północnym krańcu „Czarnego Lądu" osiadło najwięcej europejskich imigrantów. Powstały tam najliczniejsze kolonie białych, którzy korzystali częściowo z dziedzictwa afrykańskich kultur, obecnych na tym kontynencie od tysięcy lat. Innym istotnym aspektem, powodującym zainteresowanie Europejczyków Afryką Południową był fakt, iż dysponowała wielkimi bogactwami naturalnymi: diamentami i złotem, a także miedzią, żelazem, cyną, węglem i uranem. Intensywna eksploatacja złóż rozpoczęła się pod koniec XIX i na początku XX w. wraz z wprowadzeniem specjalnych metod górniczych[1]. Można jednak powiedzieć, że to właśnie naturalne bogactwa uczyniły Afrykę Południową najpotężniejszym gospodarczo regionem całej „Czarnej Afryki".

Kilka wieków przed nastaniem ery nowożytnej część rdzennych mieszkańców tych ziem przejęła od swych północnych sąsiadów hodowlę owiec i bydła,

[1] Wspólnoty rolników Bantu wykorzystywały jedynie złoża złota, miedzi, cyny i żelaza leżące na powierzchni ziemi lub tuż pod nią.

a w II w. n.e. zaczęli tu ściągać z północy rolnicy z plemion Bantu znający sekret wytopu żelaza. Wkrótce plemiona te jako liczniejsze i o wyższym stopniu stechnicyzowania zdominowały pierwotne plemiona wędrowne z grupy San i Khoikhoi. Portugalczycy jako pierwsi z Europejczyków poznali Afrykę Południową, poszukując drogi morskiej do Indii. W roku 1486 Bartolomeo Diaz (ok. 1450–1500) wylądował w Zatoce Algoa u wybrzeży Afryki Południowej. Inny znany żeglarz Vasco da Gama (ok. 1469–1524) 11 lat później opłynął całą Afrykę i dotarł do Indii. Od tej pory wybrzeża Afryki Południowej stały się miejscem postoju dla statków handlowych, płynących do południowej Azji. W wieku XVI i XVII na teren Afryki Południowej zaczęli napływać Portugalczycy i Holendrzy.

## Początki białego osadnictwa w Afryce Południowej

Grupą, która przez stulecia kolonizacji wytworzyła wśród swoich członków najsilniejsze poczucie integralności, stała się bez wątpienia biała społeczność potomków holenderskich osadników, określanych mianem Afrykanerów. Pojawienie się tego narodu[2] stanowi, przytaczając słowa Marka Malinowskiego, o niezwykłości kulturowej tego obszaru:

> Najbardziej znamienną cechą wewnętrznej ewolucji społeczno-politycznej RPA stał się fakt uformowania się na jej obszarze jedynego w Afryce Subsaharyjskiej białego narodu afrykańskiego. Ci „ludzie Afryki" stanowią unikalną strukturę społeczną we współczesnej Afryce, na południe od Sahary[3].

Istotnym faktem jest to, iż naród afrykanerski powstał w toku długiego procesu historycznego z napływowej ludności pochodzenia europejskiego, wywodzącej się głównie spośród chłopów holenderskich, określających się przez dłuższy czas mianem „trekboerów", czyli chłopów-emigrantów. Na starym kontynencie stosowano wobec nich nazwę Boerów – Burów. Na uwagę zasługuje również fakt, iż już na początku XVIII w. biali kolonizatorzy, mieszkający na stałe na Przylądku, zaczęli się określać mianem Afrykanerów[4], co sprzyjało tendencjom narodotwór-

---

[2] Szerzej o procesach narodotwórczych w środowisku afrykanerskim w dalszej części rozdziału.

[3] M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki. Przemiany wewnętrzne i ich międzynarodowe uwarunkowania*, PWN, Warszawa 1988, s. 13.

[4] Od 1910 r. określenie Afrykanerzy funkcjonowało oficjalnie. Por.: B. Nowak, *Republika Południowej Afryki*, [w:] B. Nowak, A. Dziubiński (red.), *Encyklopedia historyczna świata*, t. 12, *Afryka*, Opres, Kraków 2002, s. 281–292, zwłaszcza s. 283 oraz P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *Historia Afryki. Narody i cywilizacje*, Marabut, Gdańsk 2003, s. 355.

czym. Z czasem uznali oni, że ich potomkowie przejęli panowanie nad Afryką Południową w trzy wieki po założeniu tu pierwszej holenderskiej osady.

Złożoność procesu narodotwórczego miała kilka przyczyn, z których najistotniejsze to (omówione pokrótce poniżej) konflikty między Burami a plemionami San i Khoikhoi oraz ludami Bantu, a następnie Brytyjczykami. Punktem wyjścia do krystalizacji narodu afrykanerskiego był początek osadnictwa ówczesnych Niderlandczyków w Afryce Południowej w ramach działań *Vereenigde Oost-Indische Compagne* – VOC [Zjednoczona Holenderska Kompania Wschodnioindyjska]. Jego początek przypada na 1602 r. Silna ekspansja Holendrów wiązała się z otrzymaniem przywilejów od holenderskich Stanów Generalnych przyznających monopol handlowy i zarząd administracyjny na ziemiach leżących na wschód od Przylądka Dobrej Nadziei[5]. Dla umocnienia pozycji politycznej tej grupy kolonizatorów niezwykle istotna okazała się działalność Jana van Riebeecka (1619–1677). W 1652 r. wylądował on[6] wraz z dziewięćdziesięcioma osadnikami na klifowej plaży Przylądka Dobrej Nadziei[7]. Wśród tej grupy znajdowało się zaledwie 8 kobiet, w tym także jego żona – Maria de la Queillerie[8]. Podstawowym zadaniem van Riebeecka było wybudowanie na Przylądku fortu i szpitala, zasadzenie warzyw i pszenicy oraz rozpoczęcie hodowli owiec i bydła, a także ustawienie znaków nawigacyjnych dla statków. W miejscu tym miała powstać bezpieczna przystań i punkt uzupełniania zapasów w połowie drogi między Niderlandami a Batawią. Podczas swojego dziesięcioletniego urzędowania van Riebeeck spełnił powierzone mu przez VOC zadania i położył podwaliny pod przyszły Kapsztad, dziś górnolotnie określany „Matką miast”[9]. Od tego

[5] Holendrzy już od końca XVI w. prowadzili bardzo ekspansyjną politykę morską, czego efektem była między innymi wojna portugalsko-holenderska w latach 1598–1599 o porty w Afryce Zachodniej oraz zagarnięcie większej części dawnych posiadłości portugalskich w Azji pod szyldem utworzonej w 1602 r. Kompanii Wschodnioindyjskiej. Kolejnym etapem zainteresowań mocarstwowych Holandii stał się Kraj Przylądkowy w Afryce Południowej. Był to istotny punkt strategiczny dla statków płynących do Indii, zatem już w pierwszej połowie XVII w. statki różnych europejskich nacji często zawijały do portów Przylądka Dobrej Nadziei, aby dać odpocząć załodze oraz nabyć owce i bydło od plemion Khoikhoi.

[6] Kompania wysłała niewielką ekspedycję – zaledwie 3 okręty: *Drommedaris*, *Reijger* i *De Goede Hop*. Załoga w momencie opuszczenia portu w Holandii liczyła łącznie 125 ludzi pod wodzą Jana van Riebeecka.

[7] Epizodem poprzedzającym założenie osady przez J. van Riebeecka był wypadek z 25 marca 1647 r., gdy holenderska fregata *Haarlem* pod wodzą Leenderta Janisza osiadła na mieliźnie przy Przylądku. Część jej załogi (58 osób) spędziła na lądzie cały rok, zanim została zabrana przez wracającą do Europy flotę, zakładając Fort Zandenburgh. Po powrocie do Holandii członkowie wyprawy postarali się, by Kompania założyła stałą bazę na Przylądku Dobrej Nadziei, aby zmniejszyć niezwykle wysoką umieralność na statkach. Por.: C. Saunders (ed.), *Illustrated History of South Africa. The real story*, Reader's Digest Association South Africa, Cape Town 1994, s. 36.

[8] Maria de la Queillerie (1629–1664). Romantyczna historia miłości J. van Riebeecka i Marii została opisana w: P. Worm, *The story of Jan van Riebeeck*, Janda Press, Cape Town 1952, s. 46 i *passim*.

[9] To niezwykle obecnie popularne określenie Kapsztadu zostało ukute dopiero w latach trzydziestych XX w. przez lokalną prasę utrzymującą, iż Kapsztad to jedyne miasto zasługujące na miano metropolii. Por.: M. Skinner, *Scenic Cape Town*, Cape Town 1999, s 17.

momentu rozpoczął się napływ osadników holenderskich, kierowanych przez Kompanię na obszary wokół osiedla[10].

Według założeń Kompanii koloniści mieli zajmować się głównie rolnictwem, a bydło hodować tylko w bardzo niewielkich ilościach. Jednakże już pod koniec XVII stulecia osadnicy produkowali znacznie więcej zboża i wina niż Kompania potrzebowała dla swojego garnizonu i przepływających tędy statków[11]. Toteż część z kolonistów zdecydowała się pozostać na kontynencie na zawsze.

Ten najbardziej wysunięty na południe skrawek kontynentu afrykańskiego jest oddzielony od reszty Afryki Południowej łańcuchem Gór Przylądkowych, za którymi znajdują się rozległe tereny półpustyni Karru. Fizyczna bariera oddzielająca go od reszty kontynentu i odmienny układ opadów (deszcze w okresie zimowym, pora sucha zaś latem) przyczyniły się do powstania oryginalnej roślinności zwanej *fynbos.* Istniejące bariery geograficzne i inny klimat spowodowały, że ludy Bantu, przemieszczające się w ciągu stuleci, nie dotarły do tej części kontynentu. Aż do przybycia pierwszych białych osadników rejon ten był zamieszkany jedynie przez koczownicze plemiona Khoikhoi i San. Osadnicy zetknęli się z przedstawicielami grupy Khoikhoi w okolicach Przylądka Dobrej Nadziei, określając ich pogardliwie Hotentotami (czyli jąkałami) ze względu na język pełen dziwnych „mlasków". Byli to koczowniczy pasterze, nieznający jeszcze uprawy ziemi i żywiący się mlekiem i mięsem[12]. Już pierwsze kontakty między białymi osadnikami a Hotentotami nacechowane były wrogością. Hotentoci uważali bowiem białych za najeźdźców i grabieżców swych ziem, na których wypasali bydło. Z kolei osadnicy holenderscy traktowali Hotentotów jako przeszkodę na drodze do rozszerzenia pozycji Kompanii w Afryce Południowej. W tej sytuacji wybuch otwartego antagonizmu był oczywisty. W 1653 r. doszło do pierwszego starcia zbrojnego między rdzennymi mieszkańcami Przylądka a Europejczykami na terenie Afryki Południowej[13]. Starcie to zapoczątkowało współczesny południowoafrykański konflikt rasowy i narodowy. Kolejny konflikt rasowy wywołało zetknięcie się w 1770 r. kolonistów burskich z napływającymi z północy ludami Bantu z plemienia Khosa nad rzeką Great Fish River. Starcie to dało początek kolejnym wojnom granicznym (zwanym też kafirskimi) prowadzonym z czarną społecznością przez następne sto lat[14].

---

[10] M. J. Malinowski, *Afryka Południowa od XVII do początku XIX w.*, [w:] M. Tymowski (red.), *Historia Afryki do początku XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. 1037–1065.

[11] P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *op. cit.*, s. 354.

[12] Osadnicy nie nawiązali początkowo kontaktu z najstarszymi mieszkańcami Afryki Południowej – Buszmenami (San), należącymi do tzw. grupy negroidalnych ludów Khoin. Buszmeni byli spokrewnieni z Pigmejami, którzy przed przybyciem van Riebeecka na Przylądek zostali wyparci na pustynne tereny wyżyny Nama przez Hotentotów (Khoikhoi). Por.: M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki. Przemiany wewnętrzne i ich międzynarodowe uwarunkowania*, PWN, Warszawa 1988, s. 14.

[13] Kolejne konflikty miały miejsce w latach 1659–1660 oraz 1673–1677. Por.: A. Nave, *Afrikaner*, [w:] A. K. Appiah, H. L. Jr. Gates (eds.), *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, Basic Civitas Books, New York 1999, s. 35–36 oraz R. Elphick, *Kraal and Castle. KhoiKhoi and the founding of white South Africa*, London 1977, s. 72–74. Szerzej: R. Elphick, H. Giliomee, *The shaping of South African Society, 1652–1820*, Longman Penguin, Cape Town 1979.

[14] *Encyklopedia historyczna świata*, s. 283.

Wkrótce biali osadnicy nabrali przekonania, iż koczownicza ludność miejscowa nie nadaje się do pracy na roli i zaczęli sprowadzać niewolników z Indii, Indonezji, Madagaskaru, a nieco później z Mozambiku[15], stało się to przyczynkiem do rozwoju systemu pracy niewolniczej na tym obszarze[16].

Specyficzny ślad we wczesnej historii Afryki Południowej zostawili po sobie francuscy hugenoci. Około 180 przedstawicieli tej grupy religijnej, prześladowanej we Francji na mocy Edyktu Nantejskiego, dotarło do Kraju Przylądkowego. Przybywali w latach 1688–1700 za rządów gubernatorów Simona van der Stela (1639–1712) i jego syna Wilhelma Adriaana (1664–1733). Hugenoci odcięci od kraju macierzystego w ciągu półwiecza zatracili język i swoje przekonania religijne, wtapiając się w dominującą społeczność emigrantów holenderskich. Śladem po nich są jedynie dosyć popularne wśród Afrykanerów nazwiska, jak na przykład de la Rey, de Villiers, de Wet, du Plessis, Malan czy Viljoen oraz doskonałe południowoafrykańskie wina, produkowane w założonych przez hugenotów winnicach w okolicach Drakensteinu i Franschoek[17].

Kolejnym momentem zwrotnym był rok 1713, gdy Afrykę Południową nawiedziła epidemia czarnej ospy. Choroba ta została przywieziona przez osadników europejskich i zdziesiątkowała tamtejszych mieszkańców tak kolonistów, jak i ludy khoisańskie zupełnie nieodporne na tę chorobę. Odtworzenie strat ludnościowych poprzez zwiększenie osadnictwa dawało niewielkie efekty, toteż VOC zezwoliła na osiedlanie się na obszarze Kolonii Przylądkowej na stałe mieszkających tam białych osadników, a ponadto zdecydowano się na poszerzenie importu niewolników. W 1717 r. liczbę kolonistów szacowano na ok. 2 tys., a w 1780 r. już na 10,5 tys. osób[18].

W 1795 r. osadnicy zamieszkujący Przylądek Dobrej Nadziei podjęli decyzję o ostatecznym zerwaniu politycznej zależności od Kompanii Holenderskiej, proklamując okręg miasta Graaff-Reinet niepodległą republiką[19]. Podobne wydarzenia odnotowano również w okręgu Swellendam. W ten sposób zakończył się trwający półtora wieku okres panowania Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej na obszarze Kraju Przylądkowego. Spuściznę po rządach Kompanii stanowiło słabe i skłócone wewnętrznie społeczeństwo kolonialne, oparte na niewolnictwie i pracy zależnej. Ponadto na zachodzie Kraju Przylądkowego pogłębiał się kryzys gospodarczy, a na wschodzie niestabilną sytuację graniczną potęgował bunt białych osadników i ich żądanie niepodległości.

---

[15] A. Nave, *op. cit.*, s. 35.

[16] Szerzej: A. J. Böeseken, *Slaves and Free Blacks at the Cape, 1658–1700*, Tafelberg, Cape Town 1977.

[17] Istotne znaczenie miał przy tym fakt, iż osadnicy holenderscy i hugonoccy wyemigrowali z Europy w okresie panowania absolutyzmu, którego jedną z podstawowych zasad było narzucenie jednostce obowiązku bezwzględnego posłuszeństwa wobec władzy państwowej, toteż asymilacja nastąpiła po 2 pokoleniach. Por.: M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki*…, s. 19 oraz A. Gąsowski, *RPA*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 29.

[18] B. Nowak, *op. cit.*, s. 283.

[19] E. A. Walker i in. (eds.), *The Cambridge history of the British Empire. South Africa, Rhodesia, and the Protectorates*, vol. 8, University Press, Cambridge 1963, s. 164.

# Władztwo Brytyjskie w Afryce Południowej

Okres wojen napoleońskich stał się momentem istotnych zmian w zarządzaniu Afryką Południową. Wówczas bowiem podbili ją Brytyjczycy[20], a w 1803 r. czasowo oddali we władanie Holendrom – powstała wtedy Republika Batawska, która w 1806 r. ponownie została podbita przez Brytyjczyków. Ostatecznie brytyjskie panowanie w Kraju Przylądkowym zostało potwierdzone na kongresie wiedeńskim w 1815 r. Aż do 1870 r. brytyjskie zainteresowanie Afryką Południową determinowały przede wszystkim względy strategiczne. Jak wcześniej Holendrzy, tak teraz Brytyjczycy wykorzystywali porty Kraju Przylądkowego jako bazy do sprawowania kontroli nad szlakami morskimi łączącymi Europę i Azję. Jednocześnie w Kraju Przylądkowym można było zaobserwować stały wzrost produkcji towarów na eksport, głównie do Anglii. Doskonale prosperowali producenci wina[21], wełny, hodowcy owiec. Do 1870 r. w Kolonii zaczęło działać wiele hurtowni, izb handlowych, banków i towarzystw ubezpieczeniowych, dzięki czemu powstały podwaliny nowoczesnej gospodarki. Położono jednak zaledwie 100 kilometrów torów kolejowych, a niemal wszystkie banki upadły podczas kryzysu w latach sześćdziesiątych XIX w. [22]

Za panowania brytyjskiego wzrost liczby białych osadników w Kraju Przylądkowym był nadal skromny. Tylko niewielki procent z tysięcy ludzi, którzy każdego roku opuszczali Wyspy Brytyjskie, wybierało ten kraj na swoją nową ojczyznę[23]. W 1865 r. biała ludność liczyła zaledwie 180 tys. osób. W większości byli to Afrykanerzy – potomkowie osadników, którzy dotarli tu z Europy jeszcze za czasów holenderskich[24]. Zaplanowane rolnicze osadnictwo brytyjskie nie dało w początkowym okresie spodziewanych rezultatów. Jednak po pierwszych porażkach

[20] Anglicy byli obecni od lat dwudziestych XVII w. na południowym skraju Afryki. Ekspansja holenderska na tym obszarze stała się źródłem rozmaitych konfliktów. Toteż Anglicy korzystali z podbitej wyspy św. Heleny. Próba przejęcia dominacji i atak na Kraj Przylądkowy nastąpił dopiero w czasach pierwszej wojny angielsko-holenderskiej (1652–1654), której powodem były narastające obawy Anglików wywołane sukcesami holenderskiej ekspansji handlowej i kolonialnej. Ich efekt stanowił słynny Akt nawigacyjny Cromwella. Polecenie zaatakowania Anglików na południowym skraju Afryki wyszło od dyrektorów Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, ona bowiem miała monopol na żeglugę i handel w Azji. Por.: M. J. Malinowski, *Afryka Południowa*…, s. 1037–1065.

[21] Do 1831 r., kiedy utracili preferencyjną taryfę celną w Wielkiej Brytanii. P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *op. cit.*, s. 355.

[22] *Ibidem*, s. 372.

[23] Największa grupa, licząca ok. 5 tys. mężczyzn, kobiet i dzieci, osiedliła się we wschodniej części Kolonii, tj. w okolicy Algoa Bay (dzisiejszy Port Elizabeth) w latach 1819 i 1820, zachęcona wsparciem ze strony rządu brytyjskiego, który myślał o wprowadzeniu tam intensywnego rolnictwa i stworzeniu swego rodzaju bariery na pograniczu ziem południowych plemienia Nguni. Por.: E. A. Walker i in. (eds.), *op. cit.*, s. 298 oraz C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 98–99.

[24] Populacja białych na terytoriach zajmowanych przez voortrekkerów w głębi lądu wzrastała powoli. W 1870 r. osiągnęła ok. 45 tys. ludzi, podczas gdy w tym samym czasie Kolonia Przylądkowa liczyła już 200 tys. białych mieszkańców.

wielu imigrantów odniosło sukces jako producenci wełny, kupcy, rzemieślnicy i przedstawiciele wolnych zawodów we wsiach i miastach Kolonii. Z socjologicznego punktu widzenia istotne było to, że osadnicy brytyjscy, stanowiący przekrój społeczeństwa wczesnej ery przemysłowej, uważali, że są swoistym odzwierciedleniem jego struktur w zamorskich posiadłościach Korony. Na podobnej zasadzie doszło do dychotomicznego podziału etnicznego wśród białych osadników, podkreślanego przez różnice kulturowe i językowe. Podział ten przetrwał do chwili obecnej, choć już w nie tak skrajnej formie[25].

Gdy w 1806 r. Brytyjczycy narzucili swoje panowanie południowoafrykańskiej Kolonii, Burowie zdali sobie sprawę z tego, że po raz pierwszy w dziejach swego osadnictwa na Południu Afryki stanęli w obliczu zagrożenia ze strony potężnego mocarstwa europejskiego, dążącego energicznie do poddania ich swej pełnej kontroli. Wobec ludów khoisańskich i plemion Bantu występowali oni jako przedstawiciele cywilizacji europejskiej, uosabiającej postęp oraz wyższość technologiczną i kulturową. Tymczasem w zestawieniu z anglosaskimi pobratymcami Burowie reprezentowali odchodzące w przeszłość struktury społeczno-ekonomiczne i anachroniczną mentalność ideowo-polityczną. Nic więc dziwnego, że stosunki między niezwykle autonomicznymi dotąd osadnikami burskimi a kolonialną administracją brytyjską od początku okazały się nacechowane nieufnością i daleko posuniętą niechęcią. Przedstawiciele Albionu byli wprawdzie także Europejczykami, jednak już wówczas wśród członków społeczności osadniczej panowało powszechne przekonanie, że poza rasą, religią i językiem nie mają oni nic wspólnego nie tylko z mieszkańcami macierzystej ongiś Holandii, lecz także z obywatelami innych krajów Europy. Brytyjczycy byli więc z punktu widzenia Afrykanerów cudzoziemskimi najeźdźcami, występującymi ponadto w roli nosicieli nowych, całkowicie obcych osadnikom idei społeczno-ekonomicznych i politycznych.

Zasadniczym celem polityki Wielkiej Brytanii na Przylądku było ukształtowanie wspólnoty politycznej, ekonomicznej i kulturowej mieszkańców tych obszarów dla osłabienia antagonizmów rasowych i stworzenia podwalin pod kapitalistyczne stosunki społeczne, umożliwiające gospodarczą eksploatację kolonii. Posunięcia te były jednak interpretowane przez Burów jako próba osłabienia supremacji i prestiżu białego człowieka w oczach „niecywilizowanych mas afrykańskich barbarzyńców”[26].

Szczególne znaczenie dla uformowania wzajemnych – wrogich stosunków – między Burami a Wielką Brytanią miały: zniesienie niewolnictwa w 1834 r. – wprowadzone w życie w angielskiej Kolonii Przylądkowej (Cape Colony) w 1838 r. – oraz przybycie w latach 1819–1824 grupy liczącej 5 tys. osób – osadników z Wysp Brytyjskich i związana z tym polityka anglicyzacji Afryki Południowej. Brytyjczycy – głównie rzemieślnicy i byli żołnierze – otrzymali ziemię w rejonie Great Fish River oraz na wschodnim pograniczu Kolonii Przylądkowej. Ważną sprawę

[25] P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *op. cit.*, s. 373.
[26] M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki*…, s. 17.

stanowił fakt, iż w dużym stopniu byli to ludzie wykształceni, co odegrało istotną rolę w rozwoju szkolnictwa, prasy i systemu prawnego. Dało to podwaliny pod późniejszy rozwój sztuk pięknych. Brytyjczycy narzucili w latach dwudziestych XIX w. wiele reform, które osłabiły dawną, afrykanerską oligarchię. Holenderskie sądy okręgowe, które znajdowały się uprzednio pod kontrolą kolonistów zastąpili brytyjskimi. Ponadto Brytyjczycy umacniali prawo na terenach rolniczych, zobowiązując sędziów do regularnych objazdów wszystkich urzędów okręgowych. Wprowadzili także angielski system sądowniczy. Zakładali szkoły państwowe we wsiach i miastach, w których nauczano po angielsku, a program kładł nacisk na historię i kulturę Wielkiej Brytanii. Sprowadzili szkockich pastorów, aby służyli w holenderskich kongregacjach reformowanych oraz misjonarzy angielskich, którzy brali z reguły czarnych w obronę przed białymi[27]. Wreszcie znieśli wiele holenderskich przywilejów i monopoli oraz przeprowadzili rejestr majątków ziemskich.

Również Brytyjczycy (podobnie jak wcześniej Holendrzy) musieli stawić czoło problemom rasowym w wieloetnicznym społeczeństwie Afryki Południowej. Początkowo sprawę rozwiązywała izolacja i dominacja białej populacji. Przy pomocy regulacji prawnych długo wzmacniano instytucję niewolnictwa. Jednak frakcja abolicjonistów[28] w Parlamencie angielskim doprowadziła do sytuacji, w której w 1828 r. gubernator Kolonii wydał Zarządzenie numer 50 (*Ordinance 50*), znoszące dyskryminację rasową i zrównujące wobec prawa wszystkich mieszkańców Kolonii Przylądkowej. W 1838 r. niewolnicy w Kraju Przylądkowym otrzymali legalny status, który posiadali już „Hotentoci i inni kolorowi, wolni ludzie". Tak skomentował tę decyzję współczesny południowoafrykański historyk i autor książek historycznych – Jeffrey Brian Peires:

> Nie bez wahania i opieszałości Kraj Przylądkowy zdecydował się na udział w wielkim wiktoriańskim imperium wolnego rynku i prywatnej przedsiębiorczości[29].

Inną istotną zmianą był wzrost samodzielności Kolonii wobec Imperium Brytyjskiego. W 1853 r. Londyn przyznał Krajowi Przylądkowemu prawo do rządu reprezentatywnego oraz własnego dwuizbowego parlamentu, wyłanianego całkowicie w wyborach. W 1872 r. powołano do życia rząd odpowiedzialny przed lokalnym parlamentem. Prawo wyborcze do obydwu izb parlamentu Kraju Przylądkowego

---

[27] *Encyklopedia historyczna świata*, s. 284.

[28] John Philip, dyrektor Londyńskiego Towarzystwa Misyjnego do spraw Kolonii Przylądkowej, zbulwersowany tym, co zobaczył w Kraju Przylądkowym wrócił do Anglii z ogromną liczbą dowodów potwierdzających nadużycia władzy popełniane przez białych farmerów i korupcję miejscowych urzędników. Przekonał abolicjonistów z Parlamentu, aby wykorzystali sprawę Khoikhoi w swojej kampanii przeciwko niewolnictwu. Por.: P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *op. cit.*, s. 373 oraz E. A. Walker i in. (eds.), *op. cit.*, s. 293–295.

[29] Cytat wg: P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *op. cit.*, s. 374 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

przysługiwało każdemu, bez względu na kolor skóry, jedynym ograniczeniem był cenzus majątkowy[30]. W polityce, a także w sprawach ekonomicznych i społecznych mimo teoretycznej równości istniała bardzo silna dyskryminacja rasowa. Jedynym rzeczywistym skutkiem zmian konstytucyjnych okazało się odebranie władzy urzędnikom brytyjskim i przekazanie jej w ręce białych mieszkańców Kolonii. Żadnemu kolorowemu nie udało się zostać członkiem rządu lub parlamentu, również miejscowi sędziowie i urzędnicy byli w znakomitej większości białymi. Jedynie niewielki procent Afrykanów brał udział w wyborach, nigdy nie stanowiąc efektywnej grupy nacisku. Nowy parlament kolonialny wkrótce odsłonił swe prawdziwe oblicze, wydając w 1856 r. *Masters and Servants Act*, który przywracał białym panowanie nad czarną siłą roboczą. Ów akt przywiązywał robotników do pracodawców pięcioletnimi kontraktami i przewidywał dla nich surowe kary za „dezercję", „lenistwo" i „nieposłuszeństwo"[31]. Biali koloniści kontrolowali gospodarkę i politykę. Większość z nich, zarówno brytyjskich osadników, jak i Afrykanerów, była mocno przesiąknięta ideologią rasistowską. Biali stali się zależni od pracy wykonywanej przez ludność nie-białą, ale nigdy nie uznaliby jej za równą sobie bez względu na to, jak dalece byłaby „ucywilizowana"[32]. Postawa taka nie była oczywiście niczym nowym, stanowiła kontynuację negatywnego poglądu na naturę mieszkańców Afryki, jaki w 1748 r. w eseju *O charakterze narodowym* wyraził David Hume, który ustanowił, podpierając całym autorytetem filozofii, podstawowe rozróżnienie pomiędzy kolorem skóry, charakterem i zdolnościami intelektualnymi. Tak opisał mieszkańców Afryki:

> Z natury stoją na niższym poziomie od białych. Zdaje się, że nigdy nie istniał naród kulturalny o tym kolorze skóry, nie było nawet jednostki, która by się odznaczyła czynem czy myślą. Murzyni nie mają też ani przemysłu, ani sztuki, ani nauki[33].

Tym tropem podążył także Georg Wilhelm Friedrich Hegel, pisząc w 1825 r. w swojej *Filozofii historii*, iż Afryka nie jest „historycznym kontynentem, nie wykazuje ani zmiany, ani rozwoju", ponadto Hegel twierdził również, iż: „Afrykanie nie są zdolni ani do rozwoju, ani nauki" oraz że „byli zawsze tacy, jak w XIX w."[34]

Poza powodami usankcjonowanymi przez białą filozofię nie bez kozery pozostawał także czynnik ekonomiczny, bowiem likwidacja niewolnictwa podcinała korzenie pozycji ekonomicznej Afrykanerów. Rozszerzenie autonomii Kraju Przylądkowego względem Korony Brytyjskiej zbiegło się z anglicyzacją systemu szkolnego, co wywoływało niechęć wśród Burów obawiających się utraty własnej

---

[30] By być wolnym trzeba było posiadać majątek wartości przynajmniej 25 funtów lub roczne zarobki w wysokości 50 funtów. *Ibidem*, s. 375.

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*.

[33] D. Hume, *O charakterze narodowym*, [w:] *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, tłum. T. Tatarkiewiczowa, PWN, Warszawa 1955, s. 171.

[34] G. Hegel, *Philosophy History*, New York: Dover 1956, s. 99. Wydanie polskie G. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, tłum. Ś. F. Nowicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

odrębności narodowościowej. Sytuację pogarszał fakt, iż przybywający do Afryki Południowej brytyjscy koloniści uważali siebie za integralną część imperium kolonialnego Korony, z którym utrzymywali trwałe i silne związki polityczne, ekonomiczne, militarne i kulturowe. Nie mieli zamiaru łączyć się z Burami, tak jak to uczynili poprzednio hugenoci francuscy i imigranci z innych krajów europejskich, gdyż pragnęli narzucić im swoje wzorce postępowania i moralności[35].

## Społeczność burska

Krystalizująca się w XVII i XVIII w. społeczność burska podczas częstych konfrontacji militarnych z autochtonami, a później z ludami Bantu wytworzyła specyficzny typ białego Południowego Afrykanina, który różnił się w sposób zasadniczy od imigrującego do Afryki Południowej kolonisty brytyjskiego. Większość Burów wyznawała ortodoksyjny kalwinizm, akceptując tylko taki układ społeczeństwa, w którym białemu przypadały wszystkie atrybuty władzy, jako niepodlegający dyskusji wyraz woli Boga. Opierając się na Biblii, byli oni głęboko przekonani, że rdzenni Afrykanie – jako potomkowie wyklętego Chama – urodzili się jedynie w celu służenia białemu człowiekowi. Wszelkie dążenia do równouprawnienia Afrykanów z osadnikami uważali za zbrodnię, zdradę stanu, a nawet świętokradztwo. Pogląd ten był zdecydowanie umacniany przez Holenderskie Kościoły Reformowane: Nederduits-Gereformeerde Kerk, Nederduits-Hervormde Kerk i Gereformeerde Kerk, które w roku 1824 uzyskały niezależność od Kościoła Holenderskiego[36]. Głoszona przez nie religia kalwińska w wydaniu południowoafrykańskim stała się jednym z podstawowych źródeł ideologii nacjonalizmu afrykanerskiego. Już w 1857 r. wspólny Synod kościołów reformowanych wprowadził osobne budynki kościelne dla białych i czarnych członków wspólnoty religijnej[37].

Szczególne znaczenie dla rozwoju późniejszej doktryny apartheidu należy przypisać na gruncie religijnym zwłaszcza dwóm dogmatom kalwinizmu: dogmatowi o predestynacji i dogmatowi narodu wybranego. Dogmat o predestynacji opiera się na przekonaniu o absolutnym zdeterminowaniu świata: człowiek rodzi się od razu dobry lub zły; jeden rodzi się, aby sprawować władzę, a drugi, aby służyć rządzącym. Jednostka pragnąca zmienić ten ustanowiony przez samego Boga porządek spraw jest bluźniercą i zasługuje na najsurowszą karę. Człowiek, który urodził się w wierze chrześcijańskiej jest istotą wyższą od osoby urodzonej

[35] M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki*…, s. 17.

[36] J. N. Gerstner, *Christian Monopoly: The Reformed Church and Colonial Society under Dutch Rule*, [w:] R. Elphick, R. Davenport (eds.), *Christianity in South Africa: A Political, Social, and Cultural History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1997, s. 16–30.

[37] *Ibidem*.

w pogaństwie, ponieważ bliższy jest zbawienia. Zatem według tez Holenderskich Kościołów Reformowanych chrześcijańscy osadnicy holenderscy przybyli do Afryki Południowej jako istoty wyższe, stykając się z Afrykanami, którzy jako poganie byli oczywiście istotami niższymi, powołanymi do służenia Europejczykom[38].

Z pierwszego dogmatu wynika bezpośrednio teza o narodzie wybranym, za który uważają się wyznawcy kalwinizmu południowoafrykańskiego. Stwierdza ona, że religia umożliwiła Afrykanerom przetrwanie i zachowanie swej odrębności w morzu „barbarzyńskich" Afrykanów, ponieważ pozwoliła im utożsamić swą rolę z tą, jaką odegrał w czasach biblijnych naród Izraela na terenie Kanaanu. Południowa Afryka w tym rozumieniu przesłania biblijnego stała się Nowym Jeruzalem. Podobnie jak Izraelczykom zabroniono mieszania się z poganami, tak również świętą zasadą Afrykanerów uczyniono zakaz integracji z tymi, których skóra nie jest biała. Dogmat narodu wybranego stał się naczelnym hasłem nacjonalizmu afrykanerskiego[39].

Warto jednak pamiętać, iż w toku rozwoju osadnictwa burskiego w Afryce Południowej ukształtował się typ białego hodowcy bydła, wędrującego po kraju w poszukiwaniu pastwisk, którego tryb życia izolował go z głównego kierunku rozwoju cywilizacji europejskiej. Znamienny jest fakt, że szkolnictwo podstawowe znalazło się całkowicie w rękach pastorów miejscowych kongregacji oraz wędrownych nauczycieli, a jedyna założona za rządów Kompanii szkoła średnia mieściła się w Kapsztadzie[40]. W tym czasie wśród społeczności farmerów zrodziło się przekonanie, że jedynym sposobem ich przetrwania jako odrębnej białej grupy wśród znacznie przeważającej liczebnie ludności afrykańskiej jest stworzenie, a następnie utrwalenie zespołu trzech powiązanych ze sobą czynników: pełnej segregacji rasowej, całkowitej niezależności od władzy politycznej holenderskiej Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej, której ośrodek znajdował się w Kapsztadzie, oraz ukształtowanie silnych więzi w łonie wolnej społeczności burskiej[41].

W czasie przybycia Brytyjczyków do Afryki Południowej zespół powyższych czynników funkcjonował już sprawnie, konsekwencją czego było przekształcenie się populacji osadniczej w społeczność surową, nieznającą lęku ani poczucia litości, świadomą swej odrębności i siły. Przemożny wpływ na styl jej życia i myślenia wywarły Biblia, strzelba, głęboka nienawiść do Afrykanów i jakiejkolwiek obcej władzy politycznej, ufność jedynie we własne siły i duma z mocno akcentowanej odrębności grupowej oraz mesjanistyczne poczucie wypełniania „cywilizacyjnej misji chrześcijańskiej" wśród barbarzyńskich ludów Czarnego Lądu. Jest więc zrozumiałe, że gdy przybysze z Wysp Brytyjskich poczęli narzucać tak uformowanej ideologicznie i psychologicznie społeczności burskiej zupełnie odmienne wzorce

[38] W XIX w. afrykanerskie kościoły Dutch Reformed Church, zwłaszcza J. du Toit, odrzuciły liberalną wersję kalwinizmu, głoszoną przez holenderskiego teologa Abrahama Kuypera (1837–1920).

[39] W. H. Vatcher, *White Laager. The Rise of Afrikaner Nationalism*, London 1965, s. 5 i *passim* oraz R. Elphick, R. Davenport (eds.), *op. cit.*, s. 72–83.

[40] P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *op. cit.*, s. 375.

[41] L. Marquard, *The Story of South Africa*, Faber and Faber, London 1956, s. 34 i *passim.*

polityczne i kulturowe, poczynania te spotkały się z zaciekłym oporem Burów. Taka była geneza konfliktu między dwiema najważniejszymi grupami białych osadników, który zaciążył w ewidentny sposób na dalszych losach osadników burskich, a także odcisnął niezatarte do dziś piętno na całej późniejszej historii kraju.

## Wielki Trek i jego konsekwencje

Głębokie zmiany na Przylądku w pierwszym ćwierćwieczu XIX w. spowodowane brytyjską ekspansją stały się przyczyną masowego exodusu Afrykanerów w latach 1834–1841, którzy opuścili Kraj Przylądkowy i wyruszyli w wielką wędrówkę na północny-wschód[42]. Tę masową migrację nazwano „Wielkim Trekiem" (z afrikaans *Groot Trek* – wielka wędrówka), a emigrantów mianem voortrekkerów (pionierów). Zjawisko to było „uznawane przez historyków afrykanerskich za najważniejsze wydarzenie w dziejach osadnictwa europejskiego w Afryce Południowej od czasu wizyty holenderskich okrętów pod wodzą van Riebeecka w Zatoce Stołowej w 1652 r."[43]

Voortrekkerzy wyruszyli w zorganizowanych grupach rodzinnych i sąsiedzkich wraz ze swymi służącymi, z wozami ciągniętymi przez woły, bydłem, owcami i całym ruchomym dobytkiem. Ich celem było zbudowanie nowych domostw z dala od brytyjskiej władzy, w Natalu albo na płaskowyżu po obydwu stronach rzeki Vaal. Burowie opuścili Kraj Przylądkowy, ponieważ chcieli nadal wieść samodzielny, ekspansywny i patriarchalny tryb życia, jaki prowadzili ich rodzice i dziadkowie, niezależnie od rządu, który wydawał im się wrogo do nich nastawiony. Ta masowa emigracja doprowadziła do zażartych walk zbrojnych z plemionami Bantu zamieszkującymi obszary dzisiejszego KwaZulu-Natal, Free State [Wolne Państwo] oraz Prowincję Północną, Mpumulangę, Gauteng i Prowincję Północno-Zachodnią[44], w których przewagę mieli voortrekkerzy dysponujący bronią palną. Głównymi przeciwnikami Afrykanerów byli Zulusi posiadający w owym okresie na terenach obecnego Natalu, Lesotho i Suazi dobrze zorganizowane i silne pod względem militarnym państwo plemienne, założone przez Czakę (Shakę), syna Senzangakhony. Po pokonaniu Zulusów voortrekkerzy utworzyli w 1838 r. Republikę Natalu – pierwszy organizm państwowy Burów w Afryce Południowej, we współczesnym tego słowa

[42] Naukowcy spierają się, co do faktycznej ich liczby, ale najprawdopodobniej było to ponad 8 tys. mężczyzn, kobiet i dzieci.

[43] Por.: L. Thompson, *A History of South Africa*, III ed., Yale University Press, New Haven 2001, s. 86; M. Leśniewski, *Wielki Trek – fikcja czy rzeczywistość?*, „Przegląd Historyczny" 2006, t. 97, nr 1, s. 89–94.

[44] Przed rokiem 1995 Prowincja Północna, Mpumulanga, Gauteng i Prowincja Północno-Zachodnia tworzyły Transwal.

znaczeniu. Była to demokratyczna republika wolnych farmerów, rządzona przez Radę Ludową – Volksraad, wybieraną tylko przez mężczyzn. Jej stolicą został Pietermaritzburg[45]. Podporządkowanie Natalu w 1843 r. Wielkiej Brytanii spowodowało drugą falę Wielkiego Treku, w trakcie której voortrekkerzy po pokonaniu plemienia Ndebele opanowali terytorium zachodniego Transwalu oraz obszar między rzekami Oranje [Rzeka Pomarańczowa], Vaal. Jednak i te tereny zostały zaanektowane przez Brytyjczyków w 1848 r., wobec czego Burowie skierowali się na północ od Vaal, gdzie utworzyli Republikę Transwalu ze stolicą w Pretorii. Jej suwerenność rząd brytyjski uznał w 1852 r. Dwa lata później Wielka Brytania ze względów finansowych zrezygnowała z kontroli nad dawnym Zwierzchnictwem Rzeki Oranje, voortrekkerzy natychmiast ogłosili powstanie drugiej republiki pod nazwą Wolnego Państwa Oranje (Oranii), również uznanej oficjalnie przez Koronę[46].

W ten sposób w połowie XIX w. uchodzący spod panowania brytyjskiego trekboerowie zdołali powołać do życia dwa organizmy państwowe, które stanowiły ważne ogniwo w procesie instytucjonalizacji kształtującego się nacjonalizmu afrykanerskiego. Obie republiki przyjęły własne konstytucje stanowiące, że najwyższymi organami władzy były tu jednoizbowe rady ludowe oraz wyłaniani w wyborach powszechnych prezydenci. Funkcje rządu sprawowały rady wykonawcze, złożone z wyższych urzędników administracji oraz członków powoływanych przez parlamenty. System militarny oparty został na powszechnym obowiązku służby wojskowej. W Republice Południowoafrykańskiej dowódcę armii wyłaniano w powszechnym głosowaniu, pełnił on swe funkcje zarówno w okresie wojny, jak i pokoju, była to niezmiernie istotna postać, fakt ten znajdował swe odzwierciedlenie w ikonografii. Wpływy z zewnątrz były nieco silniejsze w Oranii, która stanowiła swego rodzaju pomost między Transwalem a koloniami brytyjskimi zarówno w sensie geograficznym, jak i kulturowym[47]. W obydwu republikach konstytucje przyznawały prawa obywatelskie jedynie białym mieszkańcom. Ustawa zasadnicza Transwalu stwierdzała wręcz: „Naród nie jest przygotowany do równego traktowania ludności białej i nie-białej – ani na łonie kościoła, ani państwa”[48]. O charakterze obu tych państw wiele mówi artykuł 9 konstytucji Republiki Południowoafrykańskiej (1858), który głosił, że „mieszkańcy nie akceptują jakiegokolwiek zrównania w prawach białych i kolorowych, czy to w prawach kościoła, czy państwa”[49]. Inne ustawy podkreślały równie wyraźnie cele, jakie postawili sobie Burowie, wyruszając na Wielki

[45] L. Thompson, *op. cit*., s. 86–98.

[46] Te dwie republiki nie były jedynymi państwami burskimi w Afryce Południowej, gdyż w latach osiemdziesiątych XIX w. voortrekkerzy utworzyli ponadto trzy niewielkie organizmy, których samodzielne istnienie było krótkotrwałe. *Ibidem*.

[47] Burowie korzystali z europejskich towarów, które otrzymywali od kupców z Kraju Przylądkowego. Rząd voortrekkerów zatrudniał również wielu białych obcokrajowców jako urzędników, nauczycieli i duchownych.

[48] E. A. Walker i in., *op. cit*., s. 407–410.

[49] *Ibidem.*

Trek: każdy emigrant miał prawo do dwóch farm, których granice sam sobie wytyczył, pokonani wodzowie musieli zaś dostarczać robotników. Podtrzymano też dawną tradycję zatrudniania dzieci (zwaną *inboekstelsel*)[50]. Podróżnik David Livingstone (1840–1873), przemierzając te obszary, tak opisał charakter Burów i panujące w ich republikach stosunki międzyludzkie:

> Słowo Bur znaczy po prostu rolnik i nie jest ono jednoznaczne z naszym słowem „gbur". W odniesieniu do Burów w ogóle takie pojęcie byłoby zresztą zupełnie niewłaściwe, gdyż jest to trzeźwa, pracowita, jak najbardziej gościnna warstwa chłopów. Ci wszelako, którzy zbiegli spod angielskiego prawa pod rozmaitymi pretekstami i do których w ich odległych siedzibach dołączyli angielscy dezerterzy i wszystkie pozostałe gatunki szumowin, są niestety ulepieni z innej gliny. Największe zastrzeżenia, które Burowie żywili i nadal *żywią* do angielskich praw wynikają stąd, iż nie znają one rozróżnienia między czarnymi a białymi. Czują się oni dotknięci rzekomymi stratami poniesionymi z racji wyzwolenia ich hotentockich niewolników i są zdecydowani stworzyć własną republikę, w której mogliby nieniepokojeni przez nikogo praktykować w dalszym ciągu „należyty stosunek do czarnych". Nie muszę chyba dodawać, że „należyty stosunek" zawiera w sobie nieodzowny element niewolnictwa, a mianowicie przymusową bezpłatną pracę. […] Burowie nie mają zresztą zamiaru ukrywać tej złośliwej metody zatrudnienia bezpłatnej siły roboczej, przeciwnie każdy, od ich wodzów Potgeitera i Gerta Kriegera poczynając, wychwala własną dobroć i sprawiedliwość takiego godziwego porządku. „Każemy ludziom pracować dla nas, a w zamian za to pozwalamy im mieszkać w naszym kraju"[51].

W 1870 r. uchwalono dodatkowo prawo *kaffer wet*, w myśl którego każdy farmer miał prawo do darmowej pracy pięciu afrykańskich rodzin żyjących na terenie jego gospodarstwa. Zarówno Republika Południowoafrykańska (Transwal), jak i Wolne Państwo Orania były demokratycznymi republikami chłopskimi, w których wszystkim dorosłym Burom przysługiwały pełne prawa polityczne, społeczne i ekonomiczne. Praw tych byli natomiast całkowicie pozbawieni mieszkający w nich również Afrykanie Bantu, których Afrykanerzy traktowali jako element cudzoziemski, przebywający tu jedynie czasowo. W związku z tym nie otrzymali oni statusu obywateli, zabroniono im nabywania ziemi w obrębie obu republik, a ich pobyt w państwach burskich uzależniono od posiadania ważnego dowodu tożsamości.

Obywatele obu republik burskich, określający się mianem *plattelanderów* (od słowa *platteland* oznaczającego płaskowyż wypełniający wnętrze kraju na terenie Transwalu i Wolnego Państwa Oranii), stali się w drugiej połowie XIX w. bazą społeczną kształtującego się coraz wyraźniej narodu afrykanerskiego, w przeciwieństwie do swych bardziej liberalnie nastawionych braci (przedstawicieli tzw. nurtu *verligte* – oświeconego), zamieszkujących na Przylądku (byli to Afrykanerzy, którzy nie wzięli udziału w Wielkim Treku) i w Natalu (należeli do nich ci mieszkańcy pierwszej republiki burskiej Natalii, którzy po jej opanowaniu przez Wielką Bry-

[50] C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 146.

[51] D. Livingstone, *Missionary Travels and Researches in South Africa*, The Project Gutenberg Ebook z 11.02. 2006, http://www.gutenberg.org/files/1039/1039-h/1039-h.htm, wydanie oryginalne Londyn 1857 r.

tanię nie przyłączyli się do drugiej fali „wielkiej wędrówki", pozostając na terenie brytyjskiego Natalu). Plattelanderzy reprezentowali tendencje konserwatywne, a nawet ekstremistyczne, określane mianem *verkrampte politics* (polityki konserwatywnej, ograniczającej)[52]. Żywili oni uczucia otwartej wrogości do Afrykanów i głębokiej antypatii wobec Brytyjczyków. Uczucia te wywarły silne piętno na obliczu narodu afrykanerskiego po jego uformowaniu się w XX w. Ponadto istotnym czynnikiem, który odegrał ważką rolę w ewolucji wewnętrznej Burów w pierwszej fazie krystalizacji narodu afrykanerskiego były kontakty zadzierzgnięte między nimi a niewolnikami dzielącymi się na trzy grupy: rzemieślników malajskich, robotników afrykańskich i ludność mieszaną pod względem rasowym, pochodzącą ze związków głównie pomiędzy białymi a Hotentotami oraz Malajami, byli to tzw. Koloredzi[53]. W okresie między 1652 a 1910 r. położone zostały zatem podwaliny pod krystalizację narodu afrykanerskiego, który ukształtował się ostatecznie w toku drugiej fazy ewolucji narodowej społeczności trekboerów[54].

Wielki Trek był wydarzeniem o poważnych konsekwencjach dla całego regionu. Wcześniej biali osadnicy żyli tylko w południowo-zachodniej części Afryki Południowej. Rozwój ich siedzib następował kosztem słabszych i mniej licznych myśliwych i pasterzy Khoisan, voortrekkerzy przekroczyli tradycyjne pogranicze i dotarli do lepiej nawodnionej wschodniej części kontynentu, gdzie osiedlili się, wykorzystując to, że wojny prowadzone przez ludy Bantu, określane w językach nguni mianem *mfecane*[55], zdziesiątkowały jej pierwotnych mieszkańców. Dla następnych pokoleń Afrykanerów voortrekkerzy byli bohaterami, którzy zanie-

---

[52] Szerzej: A. Gąsowski, *op. cit.*, s. 181–182.

[53] Nazwa Koloredzi (afr. Kleurlinge, ang. Coloureds) – oznacza grupę ludności o mieszanym pochodzeniu rasowym zamieszkującą RPA i Namibię, powstałą ze zmieszania się ludów Khoisan, Burów oraz Malajów i Białych w Kolonii Przylądkowej. Ludność ta posługuje się językiem afrikaans, najczęściej wyznaje kalwinizm, w mniejszym stopniu islam. Grupa stanowiła przeważającą większość służby domowej białych osadników na obszarze Kolonii Kapsztadzkiej, miała doniosły wpływ na wykształcenie się języka afrikaans. Pomimo zniesienia apartheidu w Afryce Południowej, pojęcie to wciąż jest używane zarówno przez samych Koloredów, jak i władze państwowe (m.in. podczas ostatniego cenzusu w 2011 r.). M. J. Malinowski, opisując tę grupę mieszkańców Afryki Południowej, używa nazwy „Afrykanderzy", jednak nie jest ona właściwa, patrz: M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki…*, s. 25–28. Szerzej: L. Thompson, *op. cit.*, s. 65–66 oraz A. Gąsowski, *op. cit.*, s. 152–154, a także L. Bloom, *The Coloured People of South Africa*, „Phylon" 1967, vol. 28, no. 2, s. 139–150, http://www.jstor.org/stable/273553 (16/11/2012 08:23).

Interesujące badania dotyczące sposobów asymilowania się ludności mieszanej w Afryce Południowej zaprezentował Michał Leśniewski (Uniwersytet Warszawski) w referacie pt.: *Od rodzinnego klanu do państwa. O narodzinach kapitanatów Griqua w dolinie rzeki Oranje, 1780–1840* przedstawionym podczas III Kongresu Afrykanistów Polskich w Szczecinie, 10–12 maja 2012.

[54] *Ibidem.*

[55] *Mfecane* były to gwałtowne przemiany afrykańskich społeczności (w języku sotho-tswana określane mianem *difaqane* lub *lifaqane*, czyli zgniatanie), oznaczające procesy polityczne i towarzyszące im wojny, a także migracje, które rozpoczęły się w drugiej połowie XVIII w. i spowodowały między innymi powstanie państw Zulusów i Suazi, a także utworzenie nowych organizmów politycznych na dzisiejszych terenach Lesotho, Zimbabwe, Mozambiku, Botswany oraz RPA. Wojny te były prowadzone m.in. przez Czakę – wodza zuluskiego, który doprowadził do niebywałego wzrostu potęgi militarnej swego ludu, szerzej: P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *op. cit.*, s. 356–371.

śli białą, chrześcijańską cywilizację do najczarniejszych zakątków południowo-wschodniej Afryki.

W latach trzydziestych XX stulecia politycy wykorzystali obchody stulecia Wielkiego Treku do umocnienia nacjonalizmu afrykanerskiego (na przedmieściach Pretorii wzniesiono wówczas voortrekkerom monumentalny pomnik, o którym jeszcze będzie mowa). Z kolei dla czarnych Afrykanów burscy pionierzy to bezlitośni zdobywcy, którzy robili wszystko, aby ich wykorzystać[56].

## Wojna angielsko-burska

Kiedy na wzgórzach Witwatersrandu zaczęto na wielką skalę wydobywać złoto[57], stało się jasne, że centrum gospodarcze Afryki Południowej przesunęło się na północ, do Transwalu. Tamtejsze kopalnie złota przynosiły stosunkowo niewysokie zyski, m.in. z powodu polityki fiskalnej prezydenta Paula Krugera (1825–1904), co rodziło pokusę obalenia jego rządu.

Cecil John Rhodes (1853–1902)[58], premier Kraju Przylądkowego w latach 1890–1896, już wcześniej próbował bezskutecznie podporządkować Transwal za pomocą unii celnej i kolejowej, a potem odciąć republikę od świata poprzez

[56] Wydaje się, iż oba punkty widzenia nie odpowiadają prawdzie historycznej, gdyż to Czaka – wódz plemienia Zulusów, symbol afrykańskiej potęgi – był przynajmniej częściowo odpowiedzialny za wyniszczenie afrykańskich plemion, a zatem i za otwarcie drogi pionierom. Poza tym podczas wędrówki większość Afrykanerów pozostała mimo wszystko w Kraju Przylądkowym, ponieważ była sceptycznie nastawiona do poczynań voortrekkerów.

[57] Złoto odkryto w 1886 r. Por.: E. Rosentthal (ed.), *Encyclopaedia of Southern Africa*, London 1961, s. 266.

[58] C. J. Rhodes – polityk brytyjski, przedsiębiorca. Twórca idei „od Przylądka do Kairu", czyli kolonizacji przez Wielką Brytanię pasa ziem afrykańskich ciągnących się od Kraju Przylądkowego do Egiptu. Był głównym motorem kolonizacji brytyjskiej w Afryce południowej, ponadto w latach 1874–1880 przejął kontrolę nad większością kopalń diamentów w Kimberley. W roku 1881 został wybrany do lokalnego parlamentu Kolonii Przylądkowej. Jako rzecznik idei imperializmu pozyskał w roku 1885 dla Wielkiej Brytanii Beczuanę (obecnie Botswanę), w cztery lata później zmusił lud Ndebele (zwany także Matabele) do oddania Wielkiej Brytanii ogromnych obszarów ziemi, nazwanej później na jego cześć Rodezją (obecnie Zimbabwe i Zambia). Kontrolę nad nową kolonią przejęła zarządzana przez Rhodesa Kompania Południowoafrykańska. W roku 1888 Rhodes – skonsolidowawszy wszystkie kopalnie diamentów jako spółkę De Beers Mines – stał się ogromnie bogaty. Jako premier rządu Kolonii Przylądkowej (od roku 1890) planował budowę linii kolejowej z Kapsztadu do Kairu, choć nie udało mu się zrealizować tego ambitnego zamierzenia, doprowadził linię do Bulawayo. Przeszkodą byli zasiedziali w Transwalu Burowie, dlatego spowodował, by zbrojne siły brytyjskie z Rodezji zaatakowały Transwal. Po nieudanej wyprawie (która stała się początkiem wojen burskich), zrezygnował z wszelkich dostojeństw w Kolonii Przylądkowej i wycofał się do Rodezji. Rhodes pełnił funkcję członka Tajnej Rady Królewskiej. Był jednym z najpotężniejszych polityków brytyjskich. Zmarł na zawał serca w Muizenberg (obecnie jest to dzielnica Kapsztadu) tuż przed zakończeniem drugiej wojny burskiej. Por.: H. Zins, *Cecil Rhodes. Ekspansja brytyjska w Afryce pod koniec XIX wieku*, Gdańsk 2000 oraz idem, *Afryka i Europa*, Wydawnictwo Dialog, Warszawa 2003, s. 101–140.

zakup od Portugalczyków prowincji Lourenço Marques (obecnie Maputo). W 1895 r. usiłował wywołać rebelię w zagłębiu Rand, którą miały wesprzeć siły jego Kompanii Południowoafrykańskiej pod dowództwem Leandra Starra Jamesona (1853–1917)[59]. Samodzielność republik burskich nie trwała zbyt długo, w latach 1899–1902 zostały one podbite przez Wielką Brytanię w toku drugiej wojny angielsko-burskiej i formalnie anektowane przez Koronę na podstawie traktatu pokojowego podpisanego 31 maja 1902 r. Jednak wcześniejsze funkcjonowanie Republiki Południowoafrykańskiej i Wolnego Państwa Oranii (przez około 50 lat) jako organizmów całkowicie niezależnych od jakiejkolwiek władzy zewnętrznej wywarło niezatarte piętno na społeczności trekboerów. Utwierdziła się ona w głębokim przekonaniu, że stanowi odrębną grupę populacyjną, biały *volk* (lud) uformowany na terenie czarnej Afryki Południowej, który nabył, jej zdaniem, niezaprzeczalne prawo do niezależności, występowania w roli *baas* (pana) wobec „barbarzyńskich Afrykanów" oraz rządzenia się własnymi obyczajami i zasadami polityczno-ideologicznymi. Istnienie Republiki Południowoafrykańskiej i Wolnego Państwa Oranii zamknęło proces wewnętrznej integracji społeczeństwa burskiego i jego przekształcenia się w naród afrykanerski[60].

Nie zmienia zasadności tego stwierdzenia fakt, iż po porażce w starciu z Wielką Brytanią i ponownym przejściu pod jej dominację w początkach XX w. Burowie zmuszeni byli do pewnej zmiany swej dotychczasowej postawy wobec Brytyjczyków. Dotąd ulegali silnym nastrojom izolacjonistycznym oraz odnosili się z nieukrywaną niechęcią do przedstawicieli Korony. Okrucieństwa wojsk brytyjskich wobec cywilnej ludności burskiej w trakcie wojny nastroje te dodatkowo umocniły. Brytyjczycy, nie mogąc poradzić sobie z ciągle wymykającymi się oddziałami burskimi, postanowili przesiedlać do kontrolowanych obozowisk ludność, którą podejrzewali o współpracę z komandami burskimi. Pierwsze obozy dla tak zwanych uchodźców polecił zorganizować lord Roberts jeszcze w sierpniu 1900 r. Wobec fiaska rozmów pokojowych lord generał Horatio Herbert Kitchener (1850–1916) rozpoczął brutalną kampanię przeciwko burskim partyzantom[61]. Była ona obliczona na pozbawienie partyzantów zaplecza w postaci ludności cywilnej. W tym celu palono farmy, zabijano zwierzęta gospodarskie. Trzy miesiące później Kitchener wydał rozkaz przesiedlania do obozów koncentracyjnych całej ludności cywilnej z określonych regionów. Pod koniec wojny istniało czterdzieści obozów koncentracyjnych, w których uwięziono 116 tys. ludności białej, kobiet i dzieci afrykanerskich, oraz sześćdziesiąt oddzielnych obozów dla 115 tys. czarnej ludności. Warunki w utworzonych obozach koncentracyjnych były bardzo złe, szczególnie

[59] Intryga ta określana jako „rajd Jamesona" *(Jameson Raid*) nie udała się i poważnie podkopała zaufanie Krugera do Brytyjczyków. Rhodes został zdyskredytowany i podał się do dymisji. E. Rosenthal (ed.), *op. cit.*, s. 265 oraz M. Leśniewski, *Miejsce Południowej Afryki w kształtowaniu koncepcji polityki imperialnej Wielkiej Brytanii 1899–1914*, Warszawa 2001, s. 47.

[60] C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 196.

[61] Szerzej o konflikcie: D. Fierla, *Wojna burska 1899–1902*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2002.

pod względem sanitarnym. W połączeniu z niejednokrotnie głodowymi racjami żywnościowymi stały się przyczyną wysokiej śmiertelności wśród przetrzymywanych tam osób. Dopiero relacje Kornwalijki Emilii Hobhouse (1860–1926) o tragicznej sytuacji w obozach koncentracyjnych spowodowały wysłanie w połowie 1901 r. oficjalnej brytyjskiej delegacji rządowej do Afryki Południowej. Delegacja potwierdziła informacje przekazywane przez E. Hobhouse i doprowadziła do poprawy warunków życiowych w obozach. W dowód wdzięczności po zakończeniu wojny zaproszono w 1913 r. E. Hobhouse do odsłonięcia w Bloemfontein pomnika kobiet afrykanerskich, upamiętniającego ich cierpienia i poświęcenie. Sama z powodu choroby nie mogła dotrzeć na tę uroczystość, ale po śmierci, w 1926 r. jej prochy zostały przywiezione z Wielkiej Brytanii i umieszczone w tym pomniku[62].

Na początku 1902 r. Burowie zdali sobie sprawę z bezcelowości dalszej walki i przystąpili do rokowań z Brytyjczykami, wiedząc doskonale, że był to w tym czasie jedyny sposób na przetrwanie w postaci odrębnej białej grupy w Afryce Południowej. Obecna sytuacja polityczna nie pozwoliłaby opuścić Afrykanerom terenów zagarniętych przez Koronę w rezultacie wojny angielsko-burskiej, gdyby zdecydowali udać się na nowy Wielki Trek, ponieważ na północ od rzeki Limpopo rozciągały się obszary pozostające pod kontrolą Wielkiej Brytanii, na wschodzie tereny Portugalskiej Afryki Wschodniej, tj. Mozambiku, a na zachodzie pustynne bezdroża Kalahari[63]. Po długich negocjacjach 31 maja 1902 r. obydwie strony zawarły w Vereeniging porozumienie kończące konflikt zbrojny. Burowie przegrali wojnę, ponieważ żadne z państw europejskich nie udzieliło im pomocy, sami zaś byli za słabi, by zwyciężyć Wielką Brytanię. Wygrali jednak pokój, gdyż dzięki odszkodowaniom uzyskanym od Brytyjczyków mogli szybko odbudować swą gospodarkę. W grudniu 1906 r. władze Wielkiej Brytanii nadały status samorządnej kolonii Transwalowi, a w czerwcu następnego roku – Oranii[64]. Brytyjczycy, którzy na mocy traktatu pokojowego w Vereeniging przyznali byłym republikom burskim autonomię w sprawach wewnętrznych, pragnęli przekształcić ich obywateli w dogodny instrument realizacji swej polityki kolonialnej w Afryce Południowej. Gdy w latach 1906–1907 ustrój polityczny Transwalu i Wolnego Państwa Oranje oparty został na wzorach brytyjskich poprzez wprowadzenie parlamentu i odpowiedzialnego przed nim rządu, wówczas do władzy w obu koloniach w wyniku wyborów doszli dawni przywódcy Afrykanerów: generałowie Louis Botha (1862–

[62] Szerzej: J. Hall, *That bloody woman: the turbulent life of Emily Hobhouse*, Truran, St. Agnes 2008; R. van Reenen (ed.), *Emily Hobhouse: Boer War Letters*, Human and Rousseau, Cape Town 1984; A. Gąsowski, *op. cit.*, s. 11–112.

[63] M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki*…, s. 27.

[64] Wojna burska często była nazywana wojną między białymi. Nie odpowiadało to jednak prawdzie, w obu armiach służyło bowiem wielu Afrykanów, nie tylko jako tragarze i pomocnicy, ale także jako żołnierze. Część ludności afrykańskiej wykorzystała też działania wojenne, by grabić farmy Burów i kraść im bydło. Po wojnie biali osadnicy stosunkowo szybko porozumieli się ze sobą kosztem czarnych mieszkańców Afryki Południowej. Por.: C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 246 oraz *Encyklopedia historyczna świata*, s. 287.

1919)[65] i Christiaan Rudolf de Wet (1854–1922). Ich najbliższymi współpracownikami byli Jan Christiaan Smuts (1870–1950)[66] i generał James Barry Munnik Hertzog (1866–1942), późniejsi premierzy południowoafrykańscy[67].

Innym charakterystycznym momentem politycznym w Afryce Południowej było utworzenie w 1907 r. przez Bothę i Smutsa pierwszych burskich organizacji politycznych *sensu stricto,* dążących do zjednoczenia różnych odłamów społeczności osadniczej na zasadzie współpracy z Brytyjczykami. Były to: *Het Volk* (Lud), działający na terenie Transwalu, oraz *Oranje Unie* (Związek Oranje), reprezentujący interesy Burów w Wolnym Państwie Oranje. Z inspiracji obu tych ugrupowań znaczna część burskich posiadaczy ziemskich oraz rodzącej się burżuazji zaakceptowała brytyjską

[65] Louis Botha, którego żona była Angielką, stał się w oczach Brytyjczyków uosobieniem postawy pojednania i współpracy. Szczególną wdzięczność opinii publicznej zaskarbił sobie przez ofiarowanie w imieniu rządu w Transwalu królowi Edwardowi VII diamentu Cullinan w trakcie konferencji imperialnej w Londynie w 1907 r.; A. Gąsowski, *op. cit.*, s. 77.

[66] Jan Christiaan Smuts to jeden z bardziej prominentnych południowoafrykańskich polityków, ponadto wojskowy i filozof. Był premierem Związku Południowej Afryki w latach 1919–1924 oraz 1939–1948. W czasie I i II wojny światowej służył w armii brytyjskiej w stopniu marszałka polnego, jako jedyny uczestniczył w podpisaniu obydwu traktatów kończących I i II wojnę światową. Wykształcenie uzyskał w Afryce Południowej (Victoria College w Stellenbosch) i w Anglii (ukończył prawo w Christ College na Uniwersytecie w Cambridge). Po powrocie do Afryki Południowej rozpoczął praktykę prawniczą w Kapsztadzie. Z biegiem czasu coraz bardziej poświęcał się polityce. Swoją karierę w tym zakresie rozpoczął od zapisania się do *Afrikaner Bond*. Pisał również artykuły do gazety „Cape Times". W 1895 r. Smuts został doradcą prawnym Cecila Rhodesa. Po rajdzie Jamesona w 1896 r. Smuts zerwał z Rhodesem i na pewien czas zrezygnował z działalności politycznej. W sierpniu tego roku przeprowadził się do Johannesburga, a potem do Pretorii. W tym czasie Smuts, wcześniej stronnik Rhodesa, dał się poznać jako wielki przeciwnik brytyjskiego kolonializmu i zwolennik burskiego prezydenta Transwalu, Paula Krugera. W 1899 r. Smuts był członkiem burskiej delegacji na konferencję w Bloemfontein, na której odrzucono ultimatum brytyjskiego gubernatora Kolonii Przylądkowej Alfreda Milnera, co doprowadziło do wybuchu II wojny burskiej. W styczniu 1905 r. został jednym z założycieli partii Ludowej, która miała reprezentować interesy Afrykanerów. Podczas I wojny światowej Smuts formował Siły Zbrojne Południowej Afryki. Następnie armia południowoafrykańska pod jego dowództwem zajęła słabo bronioną Niemiecką Afrykę Południowo-Zachodnią, W latach 1917–1919 Smuts był członkiem brytyjskiego gabinetu wojennego Davida Lloyda George'a i znacząco przyczynił się do utworzenia sił powietrznych. Brał udział w Paryskiej Konferencji Pokojowej w 1919 r. Doprowadził do powołania Ligi Narodów, której działalność w dużym stopniu opierała się na jego pomysłach. Po zakończeniu konferencji pokojowej Smuts powrócił do Afryki Południowej. W 1919 r. został mianowany premierem Afryki Południowej. Stanowisko to sprawował do 1924 r., kiedy to kierowana przez niego Partia Południowoafrykańska przegrała w wyborach z Partią Narodową. W 1933 r. został wicepremierem w rządzie koalicyjnym Barry'ego Hertzoga. Po wybuchu II wojny światowej Smuts ponownie został premierem. W 1941 r. otrzymał stopień marszałka polnego i wszedł w skład rady wojennej, kierowanej przez Winstona Churchilla. W maju 1945 r. reprezentował Południową Afrykę na konferencji założycielskiej ONZ. Jego dziełem jest preambuła Karty Narodów Zjednoczonych. Opowiadał się za zmianą charakteru stosunków pomiędzy Wielką Brytanią a jej koloniami w ramach Wspólnoty Narodów. W okresie pełnienia funkcji premiera sprzeciwiał się większości afrykanerskiej, która opowiadała się za utrzymaniem i zalegalizowaniem istniejącego wówczas tylko *de facto* apartheidu. Po II wojnie światowej doprowadził do powstania, a następnie wspierał tzw. Komisję Fagana, która zażądała zniesienia segregacji rasowej. Na przeszkodzie realizacji tych żądań stanęła jednak przegrana Smutsa w wyborach 1948 r., a następnie jego śmierć. Por.: D. W. Kruger (ed.), *Dictionary of South African Biography*, Human Sciences Research Council, Cape Town 1972, vol. 1, s. 737–758 oraz F. S. Crafford, *Jan Smuts: A Biography*, New York 1943.

[67] C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 260–264.

koncepcję zjednoczenia kolonii Korony w Afryce Południowej w ramach jednego organizmu państwowego, jakkolwiek realizacja tej idei miała na celu m.in. osłabienie i przełamanie izolacjonizmu burskiego względem Wielkiej Brytanii. W latach 1908–1909 w południowoafrykańskich koloniach Wielkiej Brytanii toczyła się powszechna debata nad przyszłą konstytucją. Większość mieszkańców opowiedziała się za silnym, scentralizowanym, unitarnym państwem. W trzech prowincjach burskich przyznano swobody obywatelskie wyłącznie białym. W Kolonii Przylądkowej prawo wyborcze nie zależało od koloru skóry, ale od posiadanego majątku, na skutek czego Afrykanie szybko zostali wyeliminowani z grupy uprawnionych do głosowania[68]. Toteż przywódcy potomków osadników holenderskich, uczestniczący w tzw. Konwencji Narodowej w maju 1908 r. w Pretorii, mogli bez większych obiekcji poprzeć dążenia Brytyjczyków do stworzenia Union of South Africa [Związek Południowej Afryki], który został oficjalnie powołany do życia 31 maja 1910 r. Związek otrzymał status dominium brytyjskiego[69]. Pierwszym premierem Związku Południowej Afryki został bohater wojny burskiej Louis Botha.

W czasie gdy w Durbanie liderzy białej ludności debatowali nad konstytucją, przywódcy afrykańscy spotkali się w Bloemfontein, by omówić kwestie politycznej przyszłości Afryki Południowej. Zgodnie z podjętymi wówczas decyzjami w styczniu 1912 r. utworzono South African Native National Congress – SANNO [Tubylczy Narodowy Kongres Afryki Południowej], który następnie w 1925 r. przemianowano na African National Congress – ANC [Afrykański Kongres Narodowy]. Swoje organizacje polityczne założyli także wywodzący się z Azji mieszkańcy Afryki Południowej[70] oraz Koloredzi[71]. Podczas obydwu wojen światowych nie tylko rozwinęła się gospodarka Związku Południowej Afryki, ale również powstał i rozpoczął swą ekspansję wielki kapitał południowoafrykański. Nastąpiła dynamiczna industrializacja i urbanizacja kraju. Jednocześnie coraz ostrzejsze formy przybierała segregacja rasowa. Nowo uchwalane prawa wprowadzały kryteria rasowe w stosunku do zatrudnionych w przemyśle i administracji, do ludzi uczestniczących w życiu politycznym, a nawet budujących domy i mieszkania. Afrykanom wydzielono tubylcze rezerwaty na wsiach oraz odrębne dzielnice w miastach, niektóre zawody uznano za dostępne wyłącznie dla białych, zabroniono czarnym robotnikom wspólnie występować przeciwko przedsiębiorcom itp. W 1936 r. pozbawiono praw wyborczych Afrykanów w Kraju Przylądkowym. Nic więc dziw-

[68] Na skutek regulacji wynikających z nowej konstytucji w 1910 r. biali stanowili aż 85% wyborców, tzw. kolorowi – 10%, a czarni – tylko 5%. Większość Afrykanów (zwłaszcza ci, którzy dzięki działalności misjonarzy przyjęli chrześcijaństwo i zdobyli wykształcenie) uznała to za jawną niesprawiedliwość. *Encyklopedia historyczna świata*, s. 287.

[69] Formalną równość między wszystkimi państwami należącymi do Wspólnoty Brytyjskiej ustanowił tzw. Statut westminsterski z 1931 r. *Encyklopedia historyczna świata*, s. 287.

[70] W latach 1893–1914 współpracował z nimi przebywający wówczas na południu Afryki bohater narodowy Indii – Mohandas Karamchand (Mahatma) Gandhi. Por: *Encyklopedia historyczna* świata, s. 287.

[71] Por.: H. Giliomee, B. Mbenga, *New History of South Africa*, Tafelberg Publishers, Cape Town 2007, s. 248.

nego, że czarni mieszkańcy buntowali się (czasem nawet sięgając po broń) przeciwko dyskryminacyjnym posunięciom władz południowoafrykańskich. Pierwsze związki zawodowe broniące interesów czarnych robotników zaczęto tworzyć na południu Afryki po I wojnie światowej. W roku 1919 w Kapsztadzie Clements Kadalie założył pierwszy związek zawodowy dla czarnych Afrykanów i Koloredów. Był to Industrial and Commercial Workers Union – ICU [Związek Pracowników Przemysłowych i Handlowych]. W latach 1926–1929 już po przeniesieniu jego kwatery głównej do Johannesburga Związek nabrał większego znaczenia. Do tej pierwszej masowej organizacji politycznej Afrykanów należało w przededniu II wojny światowej już ok. 100 tys. członków. Z czasem nastąpiła radykalizacja poglądów członków tego związku, a akronim nazwy ICU tłumaczono jako *I see you* (czyli patrzę ci na ręce, kiedy działasz przeciw ludziom Bantu)[72].

W parlamencie Związku Południowej Afryki zasiadali wyłącznie biali posłowie. Pierwsi premierzy, początkowo Botha (1910–1919), potem Smuts (1919–1924), mieli oparcie w powstałej w 1910 r. South African Party – SAP [Partia Południowoafrykańska], grupującej bogatych Afrykanerów oraz innych białych mówiących po angielsku. W 1914 r. James Barry Munnik Hertzog założył National Party – NP [Partia Narodowa] skupiającą nacjonalistów afrykanerskich. Dzięki zawiązaniu przez to ugrupowanie koalicji z Labour Party – LP [Partia Pracy] Hertzog wygrał wybory w 1924 r. i stanął na czele rządu. Premier ten popierał biednych białych robotników konkurujących z czarnymi na rynku pracy, a także udzielał wsparcia farmerom i przedsiębiorcom południowoafrykańskim rywalizującym z kapitalistami i właścicielami firm zagranicznych. Kryzys gospodarczy doprowadził w 1929 r. do upadku gabinetu Hertzoga, jednak w cztery lata później znów objął on to stanowisko dzięki zawartemu porozumieniu ze Smutsem i utworzeniu wraz z nim tzw. United Party – UP [Partia Zjednoczona] i rządu koalicyjnego. Ugrupowanie to sprawowało władzę do 1948 r. Popierane było przez anglojęzycznych białych i przez Afrykanerów. W 1934 r. Daniel François Malan (1874–1959) założył opozycyjną skrajnie nacjonalistyczną Purified National Party – PNP [Oczyszczona Partia Narodowa], grupującą jedynie Afrykanerów, niezależnie od ich profesji czy posiadanego majątku. Partia ta nieszybko stała się politycznym ramieniem Afrykanerów. Organizacja Afrikaner Broederbond [Bractwo Afrykanerskie] istniejąca od 1919 r. przekształciła się w tajne stowarzyszenie ultra nacjonalistycznych Afrykanerów i niezmiernie wpływową siłę. Każdy premier i prezydent kraju z lat 1948–1994 był jej członkiem. W latach trzydziestych, kiedy znaczenie bractwa bardzo wzrosło, korzystało ono z afrykanerskich organizacji kulturalnych zrzeszonych w Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge – FAK [Federacja Afrykanerskich Organizacji Kulturalnych] jako swoistego kamuflażu[73].

[72] G. M. Fredrickson, *Black Liberation: A Comparative History of Black Ideologies in the United States and South Africa*, University Press, Oxford 1996, s. 161–177.

[73] A. Butler, *Democracy and Apartheid: Political Theory, Comparative Politics and the Modern South African State*, Macmillan Press, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1998, s. 70.

Elektorat Oczyszczonej Partii Narodowej (PNP) na południowoafrykańskiej scenie politycznej znacznie wzrósł w okresie kryzysu, do którego doszło we wrześniu 1939 r. Powodem konfliktu stał się stosunek do II wojny światowej. Zwolennicy Smutsa opowiadali się za przystąpieniem Związku Południowej Afryki do wojny u boku Wielkiej Brytanii, a Hertzoga – za zachowaniem neutralności. W głosowaniu w parlamencie większość posłów, oficjalnie wyrażając uznanie dla narodowych aspiracji Afrykanerów, poparła Smutsa, który w następstwie tego został premierem w miejsce Hertzoga prowadzącego politykę tzw. „dwóch strumieni".

Lata rządów Partii Zjednoczonej (1933–1939) były dla Związku Południowej Afryki okresem prosperity w znacznym stopniu dzięki wzrastającym od 1934 r. cenom złota na rynkach światowych. Dzięki uzyskiwanym dochodom państwo mogło inwestować w przemysł oraz infrastrukturę. Ograniczenie wymiany handlowej oraz importu będące efektem działań wojennych stworzyło dobre warunki rozwoju rodzimej przedsiębiorczości. W latach czterdziestych XX w. górnictwo przestało być podstawą gospodarki południowoafrykańskiej, gdyż inne gałęzie przemysłu zaczęły wytwarzać największą część dochodu narodowego. W okresie tym nastąpiły także zmiany w życiu politycznym państwa. Politycy afrykańscy zaczęli zdecydowanie domagać się przywrócenia praw politycznych czarnej większości, biali zaś starali się za wszelką cenę utrzymać swą dominującą pozycję. Sytuacja ta sprzyjała zaostrzeniu konfliktu na tle rasowym.

## Źródła systemu segregacji rasowej w Afryce Południowej

W sposób oczywisty europejska kolonizacja Afryki Południowej odbywała się kosztem rdzennej ludności, która stała się obywatelami drugiej kategorii. W 1913 r. ograniczono prawo czarnych Afrykanów do nabywania ziemi. W 1923 r. miasta zadekretowano jako obszar „tylko dla białych", zmuszając Afrykanów do posiadania przepustek, by mogli w nich przebywać. Na nieco mniejszą skalę ograniczenia stosowano też wobec Hindusów oraz Koloredów (ludności mieszanej)[74].

Konflikty wywołane niskimi płacami i ciężkimi warunkami pracy doprowadziły do radykalizacji postaw afrykańskich działaczy związkowych i liderów ugrupowań politycznych. W 1944 r. w ramach ANC powstał African National Congress Youth League – ANCYL [Liga Młodych], którego działacze (byli to późniejsi prominentni politycy RPA: Ashley Peter Mda, Anton Lembede, Nelson Mandela, Walter Sisulu, Oliver Tambo i Thabo Mbeki) zmusili starych przywódców Kongresu do bardziej

[74] Szerzej o polityce apartheidu: D. Grinberg, *Geneza apartheidu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980; E. Skalski, *Apartheid*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969; H. Zins, *Afryka i Europa*, Wydawnictwo Dialog, Warszawa 2003, s. 211–217.

stanowczego przeciwstawienia się rasistowskiej polityce rządu[75]. W 1949 r. postulowane przez Ligę Młodych położenie kresu dominacji białych we wszystkich dziedzinach życia stało się podstawą nowego programu ANC.

Bardziej liberalna Partia Zjednoczona zaakceptowała obecność Afrykanów w miastach i zamierzała ograniczyć dyskryminację rasową. Natomiast nacjonalistyczna Oczyszczona Partia Narodowa (PNP) domagała się pozbawienia czarnych zezwoleń na stały pobyt w miastach, zwiększenia segregacji rasowej oraz podjęcia zdecydowanej walki z afrykańskimi partiami politycznymi i związkami zawodowymi. Program ten, w którym często występował termin „apartheid" oznaczający życie czarnych i białych w pełnej separacji zjednał Danielowi Françoisowi Malanowi licznych zwolenników wśród Afrykanerów. Teoria apartheidu zakładała, że każda rasa i naród posiada odrębną kulturę, sposób myślenia itd., asymilacja zaś prowadzi do szkodliwych następstw, takich jak pozbawienie tożsamości i tradycji oraz do napięć społecznych. Teoretycy apartheidu deklarowali potrzebę odseparowania poszczególnych ras zamieszkujących ZPA, tak by każda z nich miała warunki do rozwoju zgodnie z własnymi zasadami, przy czym najlepsze warunki zarezerwowano dla rasy białej. Dzięki temu w maju 1948 r. PNP wygrała wybory niewielką przewagą głosów, wystarczającą jednak, by partia ta mogła przejąć władzę i realizować swe założenia programowe. Od tego momentu rozpoczęła się ustawowa dyskryminacja czarnej ludności oraz zaostrzyła się segregacja rasowa. W 1948 r. koalicja afrykanerska[76] odniosła zwycięstwo wyborcze, a premierem pierwszego całkowicie afrykanerskiego rządu został D. F. Malan (1948–1954), który proklamował politykę apartheidu kontynuowaną następnie przez rząd Johannesa Gerhardusa Strijdoma (1954–1958). Całą ludność państwa sklasyfikowano według przynależności rasowej, dzielnice mieszkaniowe i administracyjne miast zamknięto dla czarnych, utworzono odrębne szkoły dla każdej z ras. Rygorystycznie ograniczono też prawo ludności afrykańskiej do osiedlania się i przebywania w miastach. Na mocy ustaw wydanych w latach 1950 i 1953 zdelegalizowane zostały wszystkie afrykańskie związki zawodowe i partie polityczne. Za rządów premiera Hendrika Frenscha Verwoerda (1958–1966) polityka apartheidu uległa zaostrzeniu. Dziesięciu głównym ludom Bantu wyznaczono na suchych, pustynnych i nieurodzajnych ziemiach rezerwaty zwane ojczyznami (*homelands*) lub bantustanami[77]. W przyszłości mogły one, zgodnie z obietnicą władz, uzyskać nawet niezależność polityczną.

---

[75] Szerzej o współczesnych celach ANCYL, http://www.ancyl.org.za/ (22.08.2012).

[76] Była to koalicja Partii Nacjonalistycznej i Partii Afrykanerskiej, które w 1951 r. połączyły się w Partię Narodową.

[77] Na mocy ustawy z 1959 r. o samorządzie Bantu (*Bantu Self-Government Bill Act No 46*), która była rozwinięciem aktu z 1951 r., początkowo stworzono 8 *homelandów.* Były to autonomiczne terytoria przydzielone poszczególnym grupom etnicznym, których łącznie utworzono 20 (10 w RPA i 10 w Afryce Południowo-Zachodniej). Długofalowym celem polityki tworzenia bantustanów była zmiana bilansu demograficznego RPA na korzyść białej ludności. W latach 1976–1981 cztery bantustany (Transkei w 1976, Bophutatswana w 1977, Venda w 1979 i Ciskei w 1981) otrzymały nominalną niepodległość, która nie została jednak uznana przez jakikolwiek kraj poza RPA.

W 1949 r. zakazano małżeństw pomiędzy osobami różnych ras, a rok później również międzyrasowych kontaktów seksualnych. W 1950 r. wprowadzono rasową segregację miejsca zamieszkania (dzielnice tylko dla białych, czarnych, Koloredów itd.), a w 1953 r. rozszerzono to na obiekty użyteczności publicznej, wprowadzając osobne środki komunikacji publicznej, urzędy, szpitale, a nawet toalety publiczne i ławki w parkach. W 1952 r. wprowadzono kluczowe dla systemu apartheidu „prawo o przepustkach" (*pass laws*) nakazujące wszystkim czarnym Afrykanom powyżej 16 roku życia stałe noszenie paszportu wewnętrznego. Dokument taki zawierał m.in. dane o zatrudnieniu oraz regulował uprawnienia posiadacza do przebywania na terytorium przeznaczonym dla białych. Ponadto wprowadzono wiele ustaw regulujących kwestie edukacji, ochrony zdrowia, prawa pracy itd.

## Opór wobec apartheidu

Polityka apartheidu budziła głęboki sprzeciw czarnej ludności RPA, prowadząc do demonstracji i zamieszek brutalnie tłumionych przez siły bezpieczeństwa. Polityka ta wzmacniała poparcie dla czarnej partii, jaką był Afrykański Kongres Narodowy (ANC) działający w kraju od 60 lat jako główny wyraziciel aspiracji politycznych czarnych mieszkańców Afryki Południowej. Wzrost znaczenia w Kongresie Ligi Młodych oznaczał początek nowej strategii walki z dyskryminacją rasową w kraju – bezpośredniej konfrontacji metodami pokojowymi. Jej uosobieniem był ówczesny przewodniczący ANC lekarz James Moroka (1891–1985)[78]. W efekcie współpracy wszystkich grup opozycyjnych przeciw apartheidowskiemu ustawodawstwu, w tym: ANC, South African Indian Congress – SAIC [Hinduski Kongres Afryki Południowej], reprezentującym białych lewicowców South African Congress of Democrats – SACOD [Kongres Demokratów], South African Coloured Peoples Organization – SACPO [Południowoafrykańska Organizacja Koloredów] i South African Congress of Trade Unions – SACTU [Południowoafrykański Kongres Związków Zawodowych] zorganizowano 26 czerwca 1955 r. w Klipfontein pod Johannesburgiem Kongres Ludu. Na zjazd przybyło 3 tys. delegatów z całego kraju. Przyjęto deklarację *Freedom Charter* [Karta Wolności], w której wzywano do zapewnienia równych praw wszystkim grupom etnicznym – „All national groups shall have equal rights"[79]. Domagano się utworzenia państwa demokratycznego, w którym zgodnie z zasadami socjalistycznymi przemysł, banki i zasoby mineralne zostaną znacjonalizowane[80]. Dokumenty skonfiskowane przez policję po rozbiciu spotkania

[78] A. Kathrada, *No Bread for Mandela: Memoirs of Ahmed Kathrada, Prisoner No. 468/64*, Struik Publishers, Cape Town 2005, s. 104.

[79] A. Butler, *op. cit.*, s. 282.

[80] Szerzej: C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 387–388.

w Klipfontein stały się podstawą do wytoczenia pierwszego procesu „o zdradę" (*treason trial*)[81]. Wszyscy oskarżeni zostali uniewinnieni w 1961 r., ale w ANC nastąpił rozłam. Grupa „Afrykanistów" pod wodzą Roberta Sobukwe (1924–1978) zaniepokojonych wpływami komunistów w Kongresie postulowała, by w walce z rasistowskimi władzami skupić się na hasłach afrykańskiego nacjonalizmu (głównymi hasłami były slogany: „Africa for Africans" oraz „jeden osadnik, jedna kula")[82]. Działacze wyrzuceni z ANC w 1958 r. założyli Pan Africanist Congress – PAC [Kongres Panafrykanistyczny][83]. Kiedy w 1960 r. rasistowskie władze rozpoczęły kampanię na rzecz ustanowienia republiki i uniezależnienia się kraju od Wielkiej Brytanii, między ANC a PAC trwała otwarta walka. Oba ugrupowania szukały masowego poparcia, organizując demonstracje przeciwko ustawom o przepustkach i żądając podniesienia płac. Około 30 tys. Afrykanów pomaszerowało pod gmach Parlamentu w Kapsztadzie. W 1961 r. ANC został zdelegalizowany, co spowodowało zmianę charakteru jego działalności – przejście od walki politycznej do terrorystycznej. Wkrótce potem rząd ogłosił stan wyjątkowy. Uwięziono ponad 2 tys. przeciwników apartheidu. W odpowiedzi liderzy ANC i PAC uznali, że należy zaostrzyć walkę z rasistowskim reżimem. Organizowano akcje sabotażu, sformowano grupy oporu, które atakowały nie tylko posterunki policji i wojska, ale nawet białą ludność cywilną. W tej sytuacji minister sprawiedliwości Balthazar Johannes Vorster podjął zdecydowane kroki. Zwiększył uprawnienia policji, uprościł procedury sądowe i poddał wszystkich mieszkańców ostrej kontroli sił bezpieczeństwa. Doprowadziło to do likwidacji ognisk oporu czarnej ludności. Działalność tę prowadziło zbrojne ramię ANC Umkhonto we Sizwe [Włócznia Narodu], kierowane przez Nelsona Mandelę. W 1963 r. N. Mandela został aresztowany, a następnie skazany na dożywocie[84]. Pobyt w więzieniu uczynił z Nelsona Mandeli męczennika sprawy równouprawnienia rasowego i najbardziej prominentną postać walki z apartheidem.

Najkrwawszymi wystąpieniami rdzennej ludności przeciwko apartheidowi były tzw. masakra w Sharpeville z 21 marca 1960 r. niedaleko Vereeniging, kiedy od policyjnych kul zginęło 67 demonstrantów[85] (dziś w rocznicę wydarzeń obchodzony jest Dzień Praw Człowieka), oraz zamieszki młodzieży w Soweto 16 czerwca 1976 r. (*Soweto Uprising*)[86], gdy policja zaczęła strzelać do demonstrujących uczniów szkół podstawowych i średnich – dziś obchodzony jest tego dnia Dzień Młodzieży. Ponadto w szkołach podstawowych i średnich

[81] Pod znakiem innych tego typu procesów upłynęło następne 35 lat. *Ibidem*, s. 388.

[82] Szerzej: C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 399–401.

[83] W 1961 r. w ramach działalności PAC powstało jego zbrojne ramię *Poqo* (jęz. Khosa „czysty"), później przemianowane na *Azanian Peoples Liberation Army* (APLA). Por.: T. J. Stapleton, *Azanian People's Liberation Army (APLA)*, 2011, DOI: 10.1002/9781444338232.wbeow054 (21.10.2012).

[84] W tzw. procesie Rivonia (nazwa pochodzi od przedmieścia Johannesburga, gdzie policja znalazła składy broni) Mandela i jego 9 towarzyszy zostało skazanych na dożywocie.

[85] Rząd premiera H. F. Verwoerda, zdelegalizował wówczas ANC i PAC, które zeszły do podziemia.

[86] Szerzej: http://overcomingapartheid.msu.edu/sidebar.php?id=5 (22.08.2012).

coraz większą popularnością cieszył się tzw. Black Counsciousness Movement [Ruch Czarnej Świadomości] kierowany przez Steve'a Biko, zdecydowanie przeciwstawiający się polityce zaostrzonego apartheidu. Z kolei od 1966 r. w Afryce Południowo-Zachodniej (dzisiejszej Namibii) trwało powstanie zbrojne, mające na celu utworzenie niepodległego państwa.

## Republika Południowej Afryki

W referendum z 5 października 1960 r., w którym uczestniczyli wyłącznie biali, nieznaczna większość opowiedziała się za proklamowaniem republiki, w następstwie czego rząd premiera Verwoerda postanowił wystąpić z Brytyjskiej Wspólnoty Narodów. W 1961 r. ZPA przestał być dominium brytyjskim i przekształcił się w niepodległą Republikę Południowej Afryki (RPA). W konsekwencji lata 1963–1972 były w RPA okresem szczytowego rozwoju apartheidu, supremacji białych, a także ekonomicznej prosperity. Roczny średni wzrost gospodarczy wynosił 6%, co przyciągało do kraju kapitały zagraniczne. Restrykcje nakładane na Afrykanów powodowały, że mimo tak ogromnego tempa wzrostu gospodarczego odsetek czarnej ludności miast w latach 1960–1980 systematycznie spadał, zwiększała się zaś liczba czarnych Afrykanów żyjących w bantustanach. Jednakże już około roku 1970 okazało się, że w rezerwatach nie można stworzyć takiej liczby miejsc pracy, by umieścić tam tylu Afrykanów, ilu chciałby rząd. We wrześniu 1966 r. Hendrik Verwoerd został zasztyletowany w parlamencie przez sejmowego gońca. Następny premier, Balthazar Johannes Vorster (1915–1983), potrafił sprawnie uciszać opozycję, ale brakowało mu koncepcji zmian. W latach 1973–1978 musiał on stawić czoło różnym zjawiskom kryzysowym, po części będącym następstwem recesji światowej. W RPA wzrastały inflacja i bezrobocie, systematycznie zaś malało tempo wzrostu gospodarczego. Pojawiły się też trudności płatnicze, kraj bowiem nadal był zbyt uzależniony od importu zagranicznych technologii. Często wybuchały strajki i protesty robotnicze, a od 1973 r. zaczęły odradzać się afrykańskie związki zawodowe[87]. Wraz z ponownym napływem kapitału do Afryki Południowej premier Vorster próbował ożywić apartheid w wymiarze społeczno-gospodarczym. Powstały wówczas korporacje, które zajęły się inwestycjami na terenie bantustanów. Równocześnie jednak jeszcze bardziej utrudniono czarnym Afrykanom działalność gospodarczą, zakładanie szkół i osiedlanie się na obszarach przewidzianych dla białych. Organizacje ANC i PAC otworzyły emigracyjne przedstawicielstwa w Lusace, Dar es-Salam i Londynie, ale nie były w stanie odgrywać za ich pośrednictwem istotnej roli ani

[87] Por.: *Encyklopedia historyczna świata*, s. 291.

w kraju, ani na arenie międzynarodowej. Przez niemal 10 lat południowoafrykańskie władze skutecznie zwalczały działalność polityczną czarnych Afrykanów, których aresztowano i więziono bez sądu[88].

## Ruch sprzeciwu wobec apartheidu

Ruch oporu czarnych Afrykanów odrodził się w 1985 r. wraz z powstaniem United Democratic Front – UDF [Zjednoczony Front Demokratyczny], luźnej federacji ruchów antysegregacyjnych, powiązanych ideologicznie z ANC. Do głosu doszło nowe pokolenie czarnych przywódców zwane „pokoleniem 76". Nieco później na pierwszy plan wysunęły się związki zawodowe, które utworzyły potężny Congress of South African Trade Unions – COSATU [Kongres Południowoafrykańskich Związków Zawodowych]. Wyrazicielami nowych politycznych aspiracji Afrykanów stali się także duchowni na czele z arcybiskupem Desmondem Tutu (ur. 1931 r.) i doktorem Allanem Boesakiem. Tutu jako drugi obywatel w historii RPA otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla[89].

## Reakcja międzynarodowa na system apartheidu

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. zaczęła narastać międzynarodowa krytyka apartheidu. Naciski rządu brytyjskiego na zmianę ustroju uwzględniającą prawa czarnej większości spowodowały 31 maja 1961 r. proklamowanie republiki i wystąpienie RPA ze Wspólnoty Narodów. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rząd premiera Vorstera oburzył światową opinię publiczną, odmawiając poparcia sankcji przeciwko białemu reżimowi w Rodezji i opóźniając proces przekazywania władzy w Afryce Południowo-Zachodniej (obecna Namibia), którą Pretoria zarządzała od 1949 r. z mandatu ONZ. W odpowiedzi społeczność międzynarodowa wprowadziła w 1963 r. embargo na handel

[88] Szerzej: C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 411–415 oraz B. Davidson, *Społeczna i polityczna historia Afryki w XX wieku*, red. naukowa H. Rubinkowska-Anioł (wydanie polskie), tłum. B. Hlebowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 166–167.

[89] Pierwszym noblistą z Afryki Południowej był Albert Luthuli (1898–1967), nauczyciel z Natalu i lider ANC w latach pięćdziesiątych XX w., uhonorowany w 1961 r. Szerzej o Desmondzie Tutu jako o nobliście w kontekście jego walki politycznej: A. Romejko, *Rola arcybiskupa Desmonda Tutu w walce z apartheidem*, [w:] A. Żukowski (red.), *Ugrupowania polityczne i ruchy społeczne w Afryce*, Forum Politologiczne, t. 9, Olsztyn 2009, s. 125–165.

bronią z RPA, a następnie ogłosiła jej bojkot gospodarczy i kulturalny. Niemal cały świat potępił rasistowskie władze tego kraju. Sama kwestia apartheidu stawała na forum Organizacji Narodów Zjednoczonych już od roku 1946. Od 1962 r. Zgromadzenie Ogólne NZ wielokrotnie potępiało apartheid, uznając go za zbrodnię przeciwko ludności. W roku 1977 ONZ nałożyło na RPA sankcje wojskowe wiążące wszystkie kraje członkowskie. Od lat pięćdziesiątych wobec Afryki Południowej stosowano bojkot na imprezach sportowych, jak zakaz (od 1964 r.) uczestnictwa w igrzyskach olimpijskich[90].

## Apartheid w odwrocie

W 1980 r. rozwiązano senat, na którego miejsce powołano Radę Prezydencką. W jej skład weszli przedstawiciele Koloredów i Azjatów. Pierwszy raz grupy te dopuszczono do współdecydowania. W 1984 r. przyjęto nową konstytucję, na mocy której utworzono trzyizbowy parlament. Poszczególne izby gromadziły białych, kolorowych i azjatyckich deputowanych. Powstał wielorasowy rząd, który był wybierany przez wielorasowych elektorów. Afrykanom przyznano możliwość udziału we władzach lokalnych. Reforma ta nie zadowoliła żadnej ze stron. Szczególne niezadowolenie wyrażała ludność afrykańska[91].

We wrześniu 1984 r. Pieter Willem Botha (1916–2006) wybrany został na prezydenta RPA. Około połowy 1986 r. rządowi udało się opanować siłą sytuację, cena tego była jednak ogromna. Zagraniczni inwestorzy pospiesznie wycofywali swoje kapitały, zaostrzono sankcje gospodarcze wobec RPA, miejscowy pieniądz (rand) znacznie stracił na wartości, banki południowoafrykańskie przestały udzielać kredytów. Niektórzy afrykanerscy politycy, przedsiębiorcy i intelektualiści wyjeżdżali za granicę, by wspólnie z liderami ANC szukać dróg wyjścia z politycznego impasu. W Natalu wybuchła nieomal otwarta wojna pomiędzy zwolennikami Inkatha Freedom Party – IFP [Partia Wolności Inkathy][92] i ANC, ponieważ oba ugrupowania próbowały umocnić swą pozycję wyborczą, przewidując rychłe zmiany na scenie politycznej. We wrześniu 1989 r. pojawiło się nowe zagrożenie ze strony afrykanerskiej skrajnej prawicy, prezydent Botha musiał pod naciskiem własnych ministrów ustąpić ze stanowiska. W przededniu wyborów do parlamentu wymuszonych niemożnością uzyskania poparcia w izbie Kolorowych Partia Narodowa znalazła się „na rozdrożu". Dalsze reformy miały miejsce w latach 1984–1986.

[90] Szerzej: L. Thompson, *op. cit.*, s. 213–220.

[91] M. Leśniewski, *Partia Narodowa a demontaż apartheidu*, „Mówią Wieki" 2004, nr 11, s. 24–25.

[92] Inkatha założona ok. 1975 r. jako *Inkatha National Cultural Liberation Movement* została utworzona przez zuluskiego polityka Mangosuthu Gatshę Butheleziego. W 1990 r. organizacja przekształciła się w radykalną *Inkatha Freedom Party*. Szerzej: http://www.ifp.org.za/index.htm (22.08.2012).

Postanowiono znieść te ograniczenia, które uznawano za mniej istotne dla apartheidu, w tym obowiązek noszenia dowodów osobistych, zakaz tworzenia organizacji społeczno-politycznych, mieszanych małżeństw i stosunków seksualnych, wykonywania zawodów wymagających wyższych kwalifikacji, zaprzestano stosowania segregacji terytorialnej i tzw. małego apartheidu – segregacji w miejscach publicznych. Ponieważ jesienią 1984 r. RPA objęta została falą zamieszek, wprowadzono w marcu następnego roku stan wyjątkowy, który z krótką przerwą trwał do 1990 r. Szacuje się, że w tym czasie w walkach i zamieszkach zginęło ok. 19 tys. osób[93]. Sytuacja ta nie zahamowała reform. W sierpniu 1989 r. ze względów zdrowotnych urząd złożył prezydent Pieter W. Botha. Jego miejsce zajął Frederik Willem de Klerk (ur. 1936 r.)[94], transwalski lider Partii Narodowej, który zwyciężył w wyborach, uzyskując dzięki hasłom bliżej niesprecyzowanych reform dużą przewagę nad rywalami. Wykształcony i pewny siebie de Klerk należał do nowego pokolenia Afrykanerów, którzy wychowali się w epoce apartheidu, ale zaczęli kwestionować założenia tego systemu. Ponieważ de Klerk reprezentował interesy białej mniejszości, wielu Południowoafrykanów wątpiło, czy zdecyduje się on na istotniejsze zmiany. Kraj nie mógł jednak dłużej utrzymywać apartheidu w coraz bardziej wrogim świecie, borykając się równocześnie z osłabioną gospodarką i olbrzymimi kosztami wojny z partyzantami South West Africa People's Organization – SWAPO [Organizacja Ludu Afryki Południowo-Zachodniej]. Na inauguracyjnej sesji parlamentu w 1990 r. de Klerk ogłosił zamiar likwidacji apartheidu i zapowiedział daleko idące reformy polityczne. Zamierzał je wprowadzać ostrożnie, konsultując każdy krok z liderami ANC. 11 lutego 1990 r. uwolnił bezwarunkowo Nelsona Mandelę, ostatniego z uwięzionych przywódców Kongresu, który spędził w więzieniu 27 lat. Była to decyzja o wymiarze historycznym, ponieważ pokazywała światu, dla którego Mandela stał się symbolem walki ze złem apartheidu, że nowe władze rzeczywiście pragną zmian. Sześć tygodni później de Klerk wycofał także wojska z Afryki Południowo-Zachodniej, co od ponad 40 lat budziło protesty na arenie międzynarodowej i osobiście wziął udział w obchodach uzyskania niepodległości przez ten kraj. De Klerk znalazł w pragmatycznym Mandeli świetnego partnera. Otwierając posiedzenie parlamentu w lutym 1990 r., prezydent oświadczył, że rząd zamierza dyskutować o nowej konstytucji, przyznającej równe prawa wszystkim obywatelom. Zniesiono zakaz działalności opozycyjnych organizacji politycznych, a afrykańskich przywódców wypuszczono z więzień lub zezwolono im na powrót z emigracji. Wybuchające raz po raz zamieszki wciąż jednak przypominały, że zreformowanie państwa nie będzie łatwe.

20 grudnia 1991 r. rozpoczęto formalne rozmowy między najważniejszymi ugrupowaniami politycznymi RPA o przyszłości politycznej kraju. W ramach Convention for a Democratic South Africa – CODESA [Konwencja na rzecz

[93] M. Leśniewski, *op. cit.*, s. 28.

[94] Działania na rzecz zniesienia apartheidu przyniosły F. W. de Klerkowi Pokojową Nagrodę Nobla w 1993 r., wspólnie z Nelsonem Mandelą. Szerzej: A. Gąsowski, *op. cit.*, s. 380–381 oraz http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1993/klerk-bio.html (22.08. 2012).

Demokratycznej Południowej Afryki] w World Trade Centre w Kempton Park (w pobliżu międzynarodowego lotniska w Johannesburgu) do stołu obrad zasiadło trzystu delegatów reprezentujących dwadzieścia organizacji i podmiotów politycznych oraz strona rządowa[95].

27 kwietnia 1994 r. odbyły się pierwsze wolne wybory parlamentarne, w efekcie których władzę w RPA uzyskała czarna większość. Jeden z polityków określił owe wybory jako „kompletny chaos" – wiele kart do głosowania zaginęło, a oskarżenia o oszustwa i nadużycia były na porządku dziennym. Mimo to miliony ludzi, którzy nigdy dotąd nie mieli okazji wybierać swych przedstawicieli politycznych godzinami czekały cierpliwie w palącym słońcu, by oddać głos, w punktach wyborczych pojawiały się nawet stuletnie staruszki na wózkach inwalidzkich[96]. Białe kobiety stały w kolejce wraz ze swymi służącymi. Arcybiskup Desmond Tutu po oddaniu głosu w Kapsztadzie tańczył przed kamerami. Rozgłośnia radiowa w Johannesburgu zagrała *What a Wonderful World* Louisa Armstronga. Po 342 latach i 23 dniach rządy białej mniejszości zostały zakończone. ANC otrzymał 62,7% ogółu głosów. Było to jednak mniej niż 66,7%, które dałyby Kongresowi prawo do unieważnienia tymczasowej konstytucji. Wraz z wyborami parlamentarnymi odbyły się wybory samorządowe. ANC wygrał w niemal wszystkich prowincjach (za wyjątkiem dwóch). NP uzyskała 20,4% głosów – wystarczająco dużo, by zagwarantować sobie reprezentację w rządzie. 10 maja 1994 r. Nelson Mandela, dawny więzień nr 466/64, został prezydentem. Stanowisko jednego z dwóch wiceprezydentów powierzono de Klerkowi[97]. Zwycięstwo i objęcie władzy okazało się być początkiem przebudowy państwowej RPA. Nowe władze stoją obecnie przed poważnymi problemami, takimi jak poprawa położenia materialnego nie-białych obywateli, łagodzenie konfliktów plemiennych, walka z bezrobociem, przestępczością pospolitą, morderstwami, korupcją oraz AIDS. Ważnym elementem okresu transformacji stało się powołanie do istnienia instytucji, których zadaniem było rozliczenie okresu apartheidu w taki sposób, aby oddać sprawiedliwość jego ofiarom, a jednocześnie zapobiec ewentualnym działaniom odwetowym. Najważniejszą była Truth and Reconciliation Commission – TRC [Komisja Prawdy i Pojednania][98], a inne to: Committee on Human Rights Violations [Komitet

[95] Udziału w negocjacjach CODESA odmówiły trzy partie prawicowe, m.in.: *Afrikaner Weerstandsbeweging* – AWB [Afrykanerski Ruch Oporu], a także trzy radykalne partie afrykańskie m.in.: PAC. Szerzej: A. Gąsowski, *op. cit.*, s. 238–239.

[96] Szerzej: C. Saunders (ed.), *op. cit.*, s. 528–529.

[97] De Klerk pozostał jeszcze do 1996 r. na stanowisku II wiceprezydenta (I wiceprezydentem został Thabo Mbeki). Por.: http://www.answers.com/topic/frederik-willem-de-klerk (22.08. 2012).

[98] Prace Komisji Prawdy i Pojednania w RPA, rozpoczęte w 1996, trwały do końca maja roku 2001. Pod szyldem TRC działały trzy odrębne struktury: Komitet ds. Rażących Naruszeń Praw Człowieka, Komitet ds. Rehabilitacji i Odszkodowań oraz Komitet Amnestyjny. Powołano specjalną jednostkę dochodzeniową. Przesłuchania ofiar i postępowania amnestyjne odbywały się na sesjach wyjazdowych. Prowadzono je we wszystkich 11 oficjalnych językach RPA i dodatkowo w polskim. Wprawdzie Janusz Waluś, zabójca komunisty Chrisa Haniego, amnestii nie otrzymał, ale uszanowano jego prawo do składania zeznań w języku ojczystym.Oświadczenia przed Komitetem ds. Rażących

ds. Naruszania Praw Człowieka], Committee on Amnesty [Komitet ds. Amnestii] i Committee on Reparation and Rehabilitation [Komitet ds. Reparacji i Rehabilitacji] czy Restitution of Land Rights Act [Akt o zwrocie majątków ziemskich].

## Czasy współczesne

W 1999 r., po pięciu latach demokracji, kraj stanął u progu kolejnych wyborów. Zagadnienia gospodarcze, sposoby na zagwarantowanie najbiedniejszym środków do życia, przeciwdziałanie przestępczości i kwestie fachowości ekip rządzących znowu znalazły się w centrum ożywionej debaty przedwyborczej. Spekulowano, że wraz z wycofaniem się Nelsona Mandeli zmniejszy się elektorat ANC, ale tak się nie stało – liczba otrzymanych głosów wzrosła, a partii zabrakło zaledwie jednego mandatu, by zapewnić sobie dwie trzecie w parlamencie, co uprawniałoby ANC do zmiany konstytucji bez zgody choćby kogokolwiek z innego ugrupowania. Nowa Partia Narodowa (NNP) straciła dwie trzecie miejsc w parlamencie i utraciła tym samym status partii opozycyjnej na rzecz Partii Demokratycznej (DP). Równie słabo wypadł Zjednoczony Ruch Demokratyczny. Odbyły się też wybory samorządowe: ANC zachował wszystkie stanowiska zdobyte w 1994 r., Thabo Mbeki (ur. 1942 r.), przywódca ANC, został prezydentem. W przeciwieństwie jednak do Nelsona Mandeli, którego życie stało się legendą, Mbeki nie był zbyt znany i popularny wśród społeczeństwa, jego wybór został oceniony jako zwycięstwo środowisk biznesowych nad politycznymi[99].

Jednym z najpoważniejszych wyzwań, prawie nierozwiązywalnym, które stanęło przed ANC było i jest zniwelowanie różnic między dyskryminowanymi od trzech stuleci grupami ludności kolorowej a uprzywilejowanymi grupami społeczności pochodzenia europejskiego. Wymagało to przede wszystkim zmian ustawowych. W ciągu pierwszych 9 lat uchwalono 789 nowych ustaw bądź zasadniczych poprawek do istniejących. Jednym z głównych celów, chociaż niekoniecznie *stricte* politycznym, które podnosił ANC w swojej działalności, była poprawa sytuacji nie tylko politycznej, ale także życiowej większości obywateli Afryki Południowej nieeuropejskiego pochodzenia. ANC ogłosił w 1994 r. przygotowywany jeszcze

Naruszeń Praw Człowieka złożyło 21 290 osób, z czego ponad 19 050 uzyskało status ofiary. Dodatkowo blisko 3 tys. nazwisk ofiar ustalił w trakcie swych prac Komitet Amnestyjny, który przeprowadził 7112 postępowań, w większości zakończonych decyzjami odmownymi (5392). W 849 sprawach aplikanci otrzymali amnestię. E. Doxtader, P.-J. Salazar, *Truth and Reconciliation in South Africa. The Fundamental Documents*, Cape Town 2008.

[99] Szerzej: N. Gibson, *Ideology, Political Education, and South Africa's Transition from Apartheid*, [w:] S. N. Ndegwa (ed.), *Decade of Democracy in Africa*, Brill Academic Publishers, Leiden 2001, s. 65–87.

przed objęciem rządów Reconstruction and Development Programme – RDP [Program Rekonstrukcji i Rozwoju]. Miał on w przyśpieszonym tempie poprawić przynajmniej minimalnie warunki życia milionów dotychczas dyskryminowanych nie tylko politycznie, ale i ekonomicznie rzesz ludności kolorowej. Na realizację tego programu rząd zdecydował się wyasygnować sumę prawie 10 miliardów dolarów[100]. Kolejny program rządowy tzw. Growth, Employment and Reconstruction – GEAR [Rozwój, Zatrudnienie i Rekonstrukcja] stawiał sobie zbliżone cele. Ponadto ANC podjęła trud stworzenia warunków umożliwiających poprawę sytuacji, bo mimo zmian politycznych władzę ekonomiczną nadal sprawowali przedstawiciele białej ludności, zaś Afrykanie pracowali na stanowiskach podrzędnych. Celowi temu miała służyć tzw. akcja afirmatywna (*qfftrmative action*). W ramach tej polityki, wykorzystując dostępne rządowi narzędzia, nałożono na firmy obowiązek zatrudniania przede wszystkim przedstawicieli grup dotychczas dyskryminowanych[101]. W celu umożliwienia grupom poprzednio dyskryminowanym przejęcia kontroli nad gospodarką, wprowadzono programy wzmocnienia ekonomicznego ludności kolorowej (tzw. *empowerment programmes*)[102]. Ponadto otwarto Afrykanom dostęp do szkół wszystkich szczebli i przystąpiono do likwidacji analfabetyzmu wśród dorosłych (według ocen w 1995 r. 30% pełnoletnich Afrykanów nie umiało czytać ani pisać). Istotnym posunięciem rządu z punktu widzenia odczucia sprawiedliwości społecznej wśród czarnych mieszkańców Afryki Południowej było wprowadzenie po 1994 r. aż jedenastu języków urzędowych. Są to: język angielski, afrikaans, khosa, pedi, soto, tswana, suazi, wenda, songa, ndebele i zulu (zapis spolszczony wg: A. Żukowskiego).

Tabela 1

Obecna struktura etniczna społeczeństwa RPA

| Populacja | Liczba | Udział procentowy |
|---|---|---|
| Afrykanie | 40 206 275 | 79,5 |
| Biali | 4 565 825 | 9,0 |
| Koloredzi | 4 539 790 | 9,0 |
| Hindusi/Azjaci | 1 274 867 | 2,5 |
| Łącznie | 50 586 757 | 100,0 |

Źródło: oprac. własne na podstawie *Statistics South Africa* za 2011 r. Szerzej: http://www.southafrica.info/about/people/population.htm#ixzz24B3PU3Ml (22.08.2012).

[100] W ramach programu RDP przewidziano: budowę domów dla najuboższych, budowę nowych ośrodków zdrowia, reformę rolną, doprowadzenie wody w regionach wiejskich, dożywianie dzieci, kursy dla analfabetów. Szerzej: A. Gąsowski, *RPA w 10 lat po demokratycznych wyborach. Sytuacja polityczna i gospodarcza*, [w:] A. Kapiszewski (red.), *South Africa – Poland: Commemorating 10th Freedom Anniversary of South Africa: Papers Presented at the Conference Commemorating 10th Freedom Anniversary of the Republic of South Africa, Jagiellonian University, May 20, 2004*, Kraków 2004, s. 33–89.

[101] *Ibidem*, s. 45.

[102] *Ibidem*.

W kwietniu 2004 r. Południowa Afryka świętowała dziesięciolecie demokratycznych rządów, a Kongres uzyskał 70% poparcie wyborców. Kilka tygodni później zarząd FIFA wybrał RPA na gospodarza finałów mistrzostw świata w piłce nożnej w 2010 r., które odbyły się w dniach od 11 czerwca do 11 lipca. W kwietniu 2009 r. Afrykański Kongres Narodowy odniósł kolejne zwycięstwo w wyborach parlamentarnych, a nowym prezydentem został Jacob Zuma (ur. 1942 r.). W przeciwieństwie do uwielbianego Mandeli oraz intelektualisty i technokraty Mbekiego Zuma ma opinię skandalisty i populisty[103].

[103] Szeroko komentowana jest m.in. poligamia J. Zumy. Por.: A. Szostakiewicz, J. Winiecki, *Już nie noc, jeszcze nie dzień*, „Polityka", 2010.06.12, s. 86–87 oraz *Prezydent RPA to seksoholik. Potrzebuje pomocy jak Tiger Woods,* http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,7518044,_Prezydent_RPA_to_seksoholik__Potrzebuje_pomocy_jak.html (22.08.2012).

# Preludium: biała sztuka w „Czarnej Afryce”

Republika Południowej Afryki to jedyny kraj w Afryce Subsaharyjskiej, gdzie ludzie o jasno zabarwionej skórze uważają się za rdzennych mieszkańców tych ziem, określając się dumnie *white tribe* (białym plemieniem)[1]. Claude Levi-Strauss, wybitny antropolog kulturowy naszych czasów, dowodził w *Smutku tropików*, że ludzie postawieni wobec konieczności zmierzenia się z innością innych stosowali zawsze jedną z dwóch strategii: antropofagiczną lub antropoemiczną[2]. Pierwsza strategia – *soi-disant* – polegała na „przyswojeniu” obcych treści, na „połknięciu” i „pochłonięciu” obcego ciała i ducha, tak aby stały się tożsame z pochłaniającym je ciałem. Druga strategia polegała na wydalaniu – „zwymiotowaniu” innych, postrzeganych jako definitywnie obcych. Kontakty fizyczne, rozmowy, interakcje społeczne i wszelkie formy zadawania się, fraternizowania z obcymi były zabronione. Skrajnymi wariantami strategii „emicznej” dzisiaj są, podobnie jak kiedyś, więzienia, deportacje i morderstwa. Udoskonalonymi, „wyrafinowanymi” (lub zmodernizowanymi) formami strategii „emicznej” są segregacja rasowa, getta miejskie i selektywne ograniczanie dostępu do miejsc publicznych[3].

# Początki białej kultury na Przylądku Dobrej Nadziei

Choć historia białych osadników na południu Afryki rozpoczyna się w 1652 r. wraz z przybyciem Jana van Riebeecka, to jednak początki działalności kulturotwórczej europejskich osadników na Przylądku Kapsztadzkim w XVII i XVIII w.

---

[1] Por.: D. Harrison, *The White Tribe of Africa. Perspectives on Southern Africa*, University of California Press, Santa Barbara 1983. Inne miejsca w Afryce, gdzie istniały (lub istnieją) silne białe społeczności będące reliktem kolonializmu, to państwa powstałe po rozpadzie Francuskiej Afryki Północnej, Portugalczycy w Mozambiku i Angoli, Niemcy w Namibii czy Belgowie w Kongo.

[2] Antropoemia z gr. *emein* wymiotować. Por.: C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsberg, Łódź 1992, s. 385.

[3] Por.: Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 156–157.

były raczej skromne ze względu na trudne warunki życia i restrykcyjne wymogi religii kalwińskiej. Pierwsze opublikowane prace opisujące ówczesne życie Kolonii Przylądkowej są autorstwa Holendra Olferta Dappera (1668)[4] i Niemca Johanna Schreyera (1679)[5] oraz Johna Ogilby'ego (1670)[6]; wszystkie one zostały uzupełnione miedziorytami powstałymi w Europie.

Pierwsze rysunki powstające w Afryce Południowej były zwyczaj uzupełnieniem dokumentów powstałych na użytek i potrzeby Holenderskiej Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej (*Vereenigde Oostindische Compagnie* – VOC) o niewielkich lub zgoła żadnych walorach artystycznych, a jedynie dokumentacyjnych. Tworzono wówczas liczne, czasem ilustrowane listy, różnego rodzaju sprawozdania oraz relacje z wypraw w głąb afrykańskiego interioru, uzupełniane mapami, składające się na oficjalną korespondencję pracowników Kompanii różnego szczebla. Do najbardziej interesujących pod względem artystycznym map, stworzonych na podstawie wykonanych na miejscu w Afryce Południowej szkiców (jakkolwiek wykonanych już w Europie), południowoafrykański historyk sztuki Alfred Gordon-Brown zalicza mapy autorstwa: Johna Sellera *A Drought of Cape Bona Esperança* (1680), Pietera Mortiera *Carte Particuliere Des Costes Du Cap De Bone Esperance & Levee Par Ordre Expres des Roys De Portugal sous qui on en a Fait la Decouverte* (1700), Pietera Schenka (1700), a także nieco późniejsze Henri Abrahama Châtelaina (1719), Hermana Molla (1720), Pietera van der Aa (1729), Hendricka de Letha (1740) oraz Laurie & Whittle'a (1794)[7]. A. Gordon-Brown pomija zasługujące na uwagę mapy i ilustracje będące uzupełnieniem Atlasu Jacques-Nicolasa Belliniego (1703–1772) – francuskiego geografa i hydrografa – wydanego w 1748 r. w Lipsku. Atlas ten zawierał między innymi dokładny rysunek rzutu murów Fortu w Kapsztadzie oraz miedzioryty z wyobrażeniami Kafrów. Do niezwykle interesujących pod względem artystycznym można zaliczyć także przedstawienia z mapy Louisa Renarda *Cimbebas et Caffariae Littora a Catenbela ad Promontorium Bonae Spei/Pascaert van Cimbebas en Caffrares Streckende van Catembela tot Cabo de Bona Esperanca* z 1700 r. wydanej w Amsterdamie. Kompozycja potraktowana została zamaszyście z rozbryzgującymi się o wybrzeże falami oceanu. W lewym górnym rogu mapy znalazły

---

[4] O. Dapper, *Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten van Egypten, Barbaryen, Lybiën, Biledulgerid, Negroslant, Guinea, Ethiopiën, Abyssinië, vertoont in de benamingen*…, Jacob van Meurs, Amsterdam 1676.

[5] J. Schreyers, *Neue Ost-Indianische Reisz-Beschreibung: b von anno 1669 biss 1677 handelnde von unterschiedenen africanischen und barbarischen Völckern: sonderlich derer… so genanten Hottentoten Lebens-Art, Kleidung, Hausshaltung… und dann von unterschiedenen umbliegenden Provintzen und ihrer Situation*…, Saalfeld 1679.

[6] J. Ogilby, *Africa: Being an Accurate Description of the Regions of Ægypt, Barbary, Lybia, and Billedulgerid, The Land of Negroes, Guinee, Æthiopia, and the Abyssines*…, T. Johnson, London 1670. Praca ta jest w znacznej mierze kompilacją powstałą na podstawie Dappera. Miedzioryty są także w dziele Ogilby'ego autorstwa Jacoba van Meurs.

[7] A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana. A survey of old South African paintings*, Cape Town–Rotterdam 1975, s. 12.

się wyszukane sylwety fregat, róży wiatrów, z siatką loksodrom ujęte w kartusze. W prawym dolnym rogu pojawiła się postać władcy mórz i oceanów – Neptuna z fantastycznym zaprzęgiem. Tym, co jest szczególnie interesujące w mapie Renarda, to niezwykle detalicznie potraktowane wybrzeże lądu z naniesionymi figurami kolonizatorów, Kafrów, lwów i roślinności.

Wspomniane mapy często były uzupełniane wyobrażonymi wizerunkami rdzennych mieszkańców Afryki Południowej, fortu kapsztadzkiego, Góry Stołowej lub Góry Lwiej czy symbolami władzy holenderskiej nad tym miejscem (lew – symbol z herbu rodu Orange-Nassau) lub płynącymi karawelami (symbolem zawładnięcia tym miejscem przez białego człowieka). Należy dodać, iż dokumenty, które służyły do wykonywania map i rysunków w Europie (zwłaszcza w Holandii) tworzyli zarówno wyżsi funkcjonariusze, przybywający do Kolonii jedynie na okres pełnienia funkcji, jak też urzędnicy niższego szczebla, będący najczęściej urodzonymi już na Przylądku stałymi mieszkańcami kolonii. Z wolna, dopiero w XVIII w., w środowisku tzw. wolnych obywateli (*vryburgers*), którzy funkcjonowali zasadniczo poza strukturami Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej, ukształtowała się nieliczna elita intelektualna, grupująca duchownych protestanckich, starszyznę parafialną, medyków, a przede wszystkim bogatych farmerów. Z tej grupy pochodzili autorzy listów i różnego rodzaju tekstów diarycznych, stanowiących dzisiaj istotne źródło informacji pozwalających na przybliżenie realiów świata prezentowanego na zachowanych mapach i miedziorytach.

Ze względu na trudy codziennego życia ich potrzeby kulturalne były na początku dość skromne, a i te w znacznym stopniu realizowano w kręgu rodziny i przyjaciół. W oddalonych dystryktach, położonych z dala od portowego Kapsztadu, kontakt ze światem zewnętrznym był jeszcze bardziej ograniczony. Niejednokrotnie brakowało tu kościołów, a nawet regularnej posługi religijnej, w naturalny sposób skupiającej ludzi i będącej, szczególnie w środowisku kalwińskim, zaczynem działań kulturalnych i jedyną ostoją oświaty – podstawową lekturą była niderlandzka Biblia, psałterz i śpiewnik religijny. Ważkim wydarzeniem dla Kolonii Kapsztadzkiej było sprowadzenie prasy drukarskiej w 1784 r. przez bawarskiego emigranta Johana Christiana Rittera (1755–1810). Od 1796 r. poza drukiem prasy i obwieszczeń powstawały dzięki temu urządzeniu też okazjonalne sztychy i afisze o treściach informacyjnych.

W tym samym okresie pojawiają się w Kapsztadzie zalążki życia prawdziwego teatru, wprawdzie to van Riebeeck sprowadził na Przylądek trupę teatralną, jednak jej forma była raczej zbliżona do ludowej *commedia dell'arte.* W latach pierwszej okupacji brytyjskiej pojawił się Garrison Theatre, który został przekształcony w 1802 r. w African Theatre. Na przełomie XVIII i XIX w. powstają w Kapsztadzie różnorakie stowarzyszenia czytelnicze i retoryczne, a także pierwsze wystawy lub loterie dzieł sztuki[8]. Sytuacja architektury ze względu na utylitarny charakter bu-

[8] P. Schrimer, *The Concise Illustrated South African Encyclopedia*, Central News Agency, Johannesburg 2001, s. 56–58.

downictwa już u zarania białego osadnictwa wyglądała nieco korzystniej. Rozwój różnorodnych miejscowych form życia kulturalnego stymulowało także oddalenie Afryki Południowej od pierwotnego mocarstwa kolonizacyjnego, jakim była Holandia, które oprócz aspektu politycznego[9] i wynikających stąd różnych form izolacjonizmu nosiło też znamiona izolacji kulturalnej. Trzeba jednak nadmienić, iż na przykład różnica w modzie między Paryżem a Kapsztadem wynosiła w XVIII w. zaledwie dwa lata, a miasto za czasów Republiki Batawskiej było określane mianem „małego Paryża"[10]. Wielu podróżników poświadcza też gruntowne oczytanie i wysoki poziom intelektualny mieszkańców Kolonii. Z pewnością jednak w obu przypadkach chodziło o ówczesną elitę kulturalną i finansową. W XIX w. coraz liczniejsza społeczność białych mieszkańców, którzy posługiwali się różnymi formami języka niderlandzkiego, a następnie jego zafrykanizowanym wariantem już we własnym zakresie musiała zaspokajać rosnące potrzeby kulturalne.

Wraz z krystalizacją planów Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej odnośnie do stworzenia portu przeładunkowego na Przylądku, rozpoczęto wznoszenie garnizonu przekształconego następnie w Zamek Dobrej Nadziei w Kapsztadzie. Działający w drugiej połowie XVII w. gubernator Simon van der Stel (1639–1712) okazał się doskonałym administratorem, a jego zasługi dla rozwoju kulturalnego Przylądka są niezaprzeczalne. Był on też prawdziwym mecenasem kultury. Wprawdzie to van Riebeeck nalegał na utworzenie Kolonii na obszarze Przylądkowym i on też rozpoczął w 1652 r. budowę czworobocznego fortu zwanego Fort de Goede Hoop. Ponieważ budowla ta została wykonana z drewna i gliny, wymagała częstych napraw. W latach 1666–1679 gubernator van der Stel przekształcił ów pierwotny fort w założenie zamkowe. Materiały budowlane w większości przywieziono z Holandii, ponadto zatrudniono sprowadzonych z Europy architektów i rzemieślników. Zamek miał być nie tylko twierdzą, lecz olśniewać przepychem wnętrz. Meble pochodziły z Holandii, porcelana z Chin, obrazy były pędzla najznakomitszych europejskich mistrzów[11].

W drugiej połowie XVIII w. powstało w Kapsztadzie wiele cennych budowli, rzeźb i pomników do dziś będących świadectwem osiągnięć artystycznych tamtych dni. Zawdzięczać je należy francuskiemu architektowi Louisowi-Michelowi Thibaultowi (1750–1815) oraz Niemcom: Antonowi Anreithtowi (Anrejt) (1754–1822)[12] i Hermannowi Schuttemu[13]. Miejscowy klimat i ograniczona dostępność materiałów budowlanych sprawiły, że siedemnastowieczni europejscy

[9] Świadczy o tym już pierwszy jeszcze osiemnastowieczny okres panowania brytyjskiego 1795–1803, potem interludium Republiki Batawskiej 1803–1806, a następnie po 1806 stała już hegemonia brytyjska w tym rejonie świata.

[10] R. Ross, *Status and Respectability in the Cape Colony 1750–1870: A Tragedy of Manners. African Studies Series*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 11.

[11] G. E. Pearse, *Eighteenth century architecture in South Africa*, A. A. Balkema, Cape Town 1968, s. 35–38.

[12] Czasem A. Anreitht bywał błędnie określany jako Polak.

[13] H. Schutte, budowniczy z Monachium pracujący w Afryce Południowej w latach 1789–1891.

osadnicy stworzyli z czasem własny, oryginalny styl zwany holendersko-przylądkowym (*Cape Dutch Style*) – ilustr. 1.

Ilustr. 1. Manor House (*La Rhoe*) z winnicy w Boschendal, utrzymany w stylu architektonicznym *Cape Dutch*, 1812

Charakterystyczne dla niego były domy o dwuspadowych dachach, krytych strzechą, zdobionych szczytach, bielonych ścianach i symetrycznych fasadach z prostokątnymi oknami podzielonymi kratownicą na niewielkie tafle, z zamykanymi okiennicami. We wczesnym okresie domostwa te często budowano na planie litery „T"; później większą popularność zyskał bardziej rozbudowany plan o kształcie przypominającym literę „H"[14]. Doskonałym przykładem przylądkowego stylu dworkowego może być dwór-winnica Groot Constantia pod Kapsztadem z 1685 r. Ozdobny, klasycystyczny fronton wykonany w stiuku pochodzi z 1778 r. i jest dziełem wspomnianego Antona Anreitha. Prace rzeźbiarskie Anreitha są wyjątkowym zjawiskiem na tle tej zasadniczo utylitarnej architektury. Anreith przybył do Kapsztadu jako żołnierz Kompanii Wschodnioindyjskiej w 1755 r. Dzięki przyjaźni z architektem Louisem-Michelem Thibault[15] zyskał wiele zamówień w zamku kapsztadzkim, gdzie stworzył między innymi zachowane do dziś dwa monumentalne lwy usytuowane u wejścia głównego. Anreith był też autorem drewnianych ambon w kościołach Groot Kerk oraz Kościele Luterańskim w Kapsztadzie i Kościele Reńskim w Stellenbosch, a także w dawnym gmachu Sądu Najwyższego w Kapsztadzie. O niskim uznaniu dla sztuk pięknych pośród ówczesnych mieszkańców Kraju Przylądkowego świadczy fakt, że ów wybitny twórca zatrudniony był jako cieśla i zmarł, nie pozostawiwszy żadnych uczniów[16].

[14] G. E. Pearse, *op. cit.*, s. 15.

[15] Por.: E. Berman, *Art & Artists of South Africa: An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, Cape Town–Rotterdam 1983, s. 128.

[16] E. Berman, *Art & Artists of South Africa*…, s. 128.

Inne ważne kapsztadzkie budynki z XVIII w. to dwór-winnica Tuynhuys (1700), będący dziś siedzibą prezydenta, Old Slave Lodge, obecnie Muzeum Historii Kultury Afryki Południowej, Old Town House przy Greenmarket Square i Biblioteka Afryki Południowej[17].

Po ogromnym pożarze w 1736 r. zaczęto odchodzić od dachów krytych strzechą. Upowszechnił się inny typ domu – z płaskim dachem, niekiedy też z ozdobnym falistym gzymsem. Najstarsze przykłady można znaleźć w malajskiej dzielnicy Bo-Kaap. W tych prostych parterowych budynkach mieszkali rybacy, robotnicy i rzemieślnicy przybyli tu niegdyś jako niewolnicy. Tutaj znajduje się też Auwal, pierwszy w Afryce Południowej oficjalny meczet, wzniesiony w 1804 r. Do dziś przetrwało zaledwie kilka z jego oryginalnych ścian[18].

W miarę przesuwania się granic europejskiego osadnictwa na północ w nieprzyjaznym, suchym interiorze zaczęły pojawiać się odmiany stylu holendersko-przylądkowego. Dom charakterystyczny dla pustyni Karru to budynek o dachu płaskim, ale zwieńczonym frontonem, z gankiem, który potem zastąpiła weranda. Na początku XVIII w. burscy osadnicy na północy rozwiązali problem braku drewna, stosując w swych chatach kamienne kroksztyny – kilka przykładów zachowało się w miejscowościach Williston i Carnarvon[19].

Prace malarskie, które powstawały w XVII w., miały początkowo charakter szkiców z podróży wykonywanych przez niewykształconych amatorów, podróżników, odkrywców i stanowiły próbę zapisu odległych miejsc i nieznanych stworzeń. Zazwyczaj podniet artystycznych dostarczały malownicze klify False Bay (Zatoka Fałszywa) wraz z monumentalną sylwetką Góry Stołowej. Pierwszym podróżnikiem, którego praca przedstawiająca Przylądek Dobrej Nadziei zachowała się, był sir Thomas Herbert (1602–1682). Szkic powstał podczas jego wizyty w 1626 r.[20] Inna praca to pochodzący z 1634 r. rysunek Zatoki Stołowej wykonany przez Petera Mundi, żeglarza angielskiego[21] pracującego dla Kompanii Wschodnioindyjskiej. Rysunek nosi wyraźne znamiona „dzieła" wykonanego przez amatora. Pierwszy zapis literacki o powstającym rysunku związanym z upamiętnieniem pejzażu okolicy Kapsztadu pochodzi z dziennika (*Daghregister* – dziennik, dosł. rejestr dzienny) van Riebeecka z 14 lutego 1653 r.: „Zarzucili kotwicę w niewielkiej i pięknej zatoce […], której odręczny rysunek wykonał szyper Teunis Arsen"[22]. Niestety wspomniana praca nie zachowała się.

---

[17] N. Elleh, *African Architecture: Evolution and Transformation*, Wydawnictwo McGraw-Hill Publishing, New York–Toronto, s. 221–229.

[18] A. Davids, *The mosques of Bo-Kaap: a social history of Islam at the Cape*, South African Institute of Arabic and Islamic Research, Cape Town 1980, s. 90–100 i 105–106.

[19] P. Strauss, *Africa Style in South Africa*, Jonathan Ball, Johannesburg 1994, s. 13–38.

[20] J. A. Brown, *South African Art*, Macdonald SA, Cape Town 1978, s. 4.

[21] *Ibidem*, s. 5. Praca jest reprodukowana w R. Raven-Hart, *Before van Riebeeck; callers at South Africa from 1488 to 1652*, Struik, Cape Town 1967, s. 8.

[22] Cytat wg: A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 7 [tłum. własne autorki].

# Ars apodemica" jako pierwsza próba plastycznego opisania Kolonii Przylądkowej

## Literatura Kolonii Przylądkowej

Biali przybysze postanowili zawładnąć ziemią południowoafrykańską nie tylko poprzez podbój militarny; czuli nieodpartą potrzebę poznania, opisania nowego lądu, a następnie zawłaszczenia go poprzez nadanie swoich nazw. Obsesja opisania nowego świata przebija z licznie zachowanych dokumentów, powstałych na użytek Kompanii Wschodnioindyjskiej. Są one niezastąpionym źródłem wczesnych ilustracji, obrazujących wybrzeże Przylądka Dobrej Nadziei. Pisma diaryczne stanowiły odpowiedź na formalny wymóg Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej, która zalecała systematyczne prowadzenie oficjalnego diariusza i udostępnianie gubernatorowi generalnemu w Batawii i amsterdamskiemu zarządowi firmy, tzw. Radzie XVII Panów, „wszystkich dzienników, map, pism oraz notatek o redach, rzekach, przystaniach i przylądkach, rysunków sklepienia niebieskiego, kursów"[1]. Te urzędowe teksty, spisywane w służbowych *Daghregister* obejmują niemal cały okres holenderskiego panowania w Afryce Południowej, tj. od wypłynięcia z Holandii w 1651 r. do zajęcia Kolonii przez Anglików w roku 1795. Niekiedy wpisów dokonywali sami gubernatorzy, niekiedy zlecali ten obowiązek kopistom. Zasadniczym celem diariusza było dokumentowanie bieżących wypadków. Najwyżsi rangą urzędnicy VOC mieli, jak to sformułowano w instrukcji dla pierwszego komendanta Jana van Riebeecka, „prowadzić stosowne notatki oraz diariusze o tym, co się będzie wydarzać"[2].

Innym istotnym elementem tworzącej się kultury białych kolonizatorów stały się dzienniki podróży. Owa specyficzna forma literacka, zbliżona do diariusza, powstawała w czasie wypraw wzdłuż wybrzeża lub w głąb kontynentu. Z nią wiążą

---

[1] J. Koch, *Historia literatury południowoafrykańskiej. Literatura Afrikaans XVII–XIX wiek*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004, s. 55.

[2] Cytat wg: J. Koch, *op. cit*., s. 56. Szerzej: J. A. van Riebeeck, *Daghregister gehouden bij den Oppercoopman Jan Antonisz van Riebeeck, 1651–166*, Deel 1–3, D. B. Bosman, H. B. Thom (reds.), A. A. Balkema, Kaapstad 1952–1957.

się początki malarstwa białych w Kolonii. Teksty kwalifikujące się do szeroko rozumianej literatury odkrywców, eksploratorów i wojażerów były często uzupełniane mniej lub bardziej amatorskimi szkicami. Dopiero z czasem pojawiły się świadectwa typowe dla człowieka osiadłego, domatora, dla którego nie egzotyczne wyprawy, lecz wiejskie bytowanie stawało się oczywistością tej formy wypowiedzi literackiej, często uzupełnianej rysunkami.

Niektóre ekspedycje podejmowano w poszukiwaniu legendarnego królestwa Monomotapa ze słynną rzeką Rio de Spirito Santo (Świętego Ducha). Kolejne wyprawy prowadzili Willem Muller (1655), Abraham Gabbema (1657) i Jan van Herwaerden (1658)[3]. Według informacji krążących wśród żeglarzy europejskich, a potwierdzanych relacjami Hotentotów, to bogate państwo miało się znajdować na zachód od Mozambiku i na północny wschód od Kolonii kapsztadzkiej, a jego stolicą miało być rzekomo złote miasto Vigiti Magna. Z wyprawy tej zachował się dziennik duńskiego lekarza w służbie Kompanii Pietera van Meerhoffa (1636–1668) uzupełniony jego rysunkami z natury. Meerhoff w 1659 r. związał się z kobietą z ludu Khoikhoinów (z grupy Khoena), najważniejszą miejscową tłumaczką van Riebeecka – Evą[4]. Inne podróże organizowano w celu rozszerzenia kontaktów handlowych lub w poszukiwaniu surowców mineralnych; oprócz złota i srebra Holendrów żywo interesowała miedź.

W zasadzie można przyjąć, iż po pierwszych trzydziestu latach, dokładniej od okresu rządów gubernatora van der Stela, czyli lat 1679–1699, typowe wyprawy odkrywcze zostały zastąpione ekspedycjami o charakterze handlowym. Dzienniki je opisujące powstawały na polecenie organizatora wyprawy, niekiedy jednak poszczególni uczestnicy z własnej inicjatywy prowadzili notatki. Ponieważ wszystkie nosiły zasadniczo dokumentarny charakter, są obecnie źródłem wielu fascynujących informacji o Afryce Południowej w pierwszym okresie osadnictwa europejskiego. Choć wiele tekstów zawiera także osobiste spostrzeżenia czy refleksje, ich opisowo-użytkowy rys zdefiniowany był nie tyle pragmatycznym podejściem Holendrów, co dominującymi podówczas wyznacznikami „sztuki podróżowania" (*ars apodemica*).

Jak zauważa polski badacz literatury południowoafrykańskiej Jerzy Koch:

> Zasady apodemiczne, poprzez filtr skonkretyzowanych oczekiwań, potrzeb i wyobrażeń, zestalonych w precyzyjnych regułach opisu, definiowały, co jest, a co nie jest ważne, na co zwracać uwagę, a co wolno pominąć. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że wędrowcy kontaktowali się ze światem afrykańskim nie naocznie, ale pośrednio przez pryzmat skonwencjonalizowanego opisu, pełnego umowności, własnych oczekiwań i europejskich wizji[5].

[3] A. J. Böeseken, *Onder suidersterre tussen die Ooste en die Weste, 1652–1795*, Tafelberg, Cape Town 1977, s. 22–34.

[4] J. C. Wells, *Eva's men: gender and power in the establishment of the Cape of Good Hope, 1652–74,* „Journal of African History" 1998, vol. 39, no. 3, s. 417–437.

[5] J. Koch, *op. cit.*, s. 56–57.

Można zaryzykować stwierdzenie, iż taki sam europocentryczny, skonwencjonalizowany filtr stosowali rysownicy i kartografowie. Zarówno ci przebywający w Afryce, jak też ci, którzy w Europie tworzyli i na podstawie przekazów literackich czy szkiców akwarelowych kompilowali ryciny ilustrujące krajobrazy i mieszkańców „Czarnego Lądu”.

Na podstawie przykładów południowoafrykańskich w odniesieniu do tekstów z XVII i XVIII w. widoczny jest wpływ struktur percepcji i punktów widzenia na selekcję wrażeń i rejestrowanych zjawisk. Co ciekawe, relacje te mówią równie dużo o nowo odkrywanym kraju, egzotycznej przyrodzie i obcych ludach, co o specyficznym sposobie postrzegania *Innego* przez Europejczyków i procedurach tworzenia stereotypowych reprezentacji obcej rzeczywistości. Dzienniki podróży opisywały losy wypraw, afrykański krajobraz, przyrodę oraz organizację społeczną krajowców, odnoszą się one do rzeczywistości społecznej nowej i przedstawiają stosunki polityczne na Przylądku, widziane nie z pozycji urzędnika, lecz oczyma wolnego obywatela. Niektóre teksty osiemnastowieczne oraz z początku XIX stulecia powstawały na fali nowych tendencji, kładących nacisk na osobiste przeżycia autora. Do tych można zaliczyć ilustrowany dziennik Szweda Hendrica Jacoba Wikara (1752–po 1800) z wyprawy wzdłuż rzeki Oranje z 1779 r.[6] Dochodził w nich do głosu nowy typ religijności i nowe koncepcje ludzkiej osobowości, związane z sentymentalizmem i budzącym się romantyzmem. Z obecnej perspektywy badawczej niezwykle pasjonujące jest odkrywanie faktu, że nawet w obrębie funkcjonujących stereotypów opisów widoczny jest rozwój. Z czasem bowiem obszar egzotyki ustępował poczuciu swojskości, a coraz większa grupa osadników nabierała przekonania, że w Afryce jest u siebie. Od razu rzuca się w oczy różnica zarysowująca się między *Daghregister* a dziennikami podróży. W dziennikach z podróży porządek relacji wyznaczały już nie tylko kolejne wydarzenia, fazy kolonizacji czy etapy wyprawy, ale konkretne zagadnienia, kwestie sformułowane jako problem do rozwiązania i synteza doświadczeń. Bowiem generalną zasadą było „ustalenie dokładnych faktów”[7]. Relacje z ekspedycji uwzględniały opis przestrzeni oraz informacje ułożone według reguł apodemicznych, przedstawiały często stylem dobitnym, choć nie zawsze czystym, dolę i niedolę podróżnych. Procesowi oswajania egzotycznego otoczenia i poszerzania obszaru swojskości

[6] Wielka podróż Szweda Hendrika Jacoba Wikara rozpoczęła się dwa lata po jego przybyciu na Przylądek Dobrej Nadziei, w roku 1775, kiedy to zdezerterował ze służby dla Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Ucieczka przed odpowiedzialnością za zdefraudowanie na cele hazardowe pieniędzy z kasy szpitala, w którym zatrudniony był na stanowisku pisarza, doprowadziła go do brzegów rzeki Oranje. Tam, w 1778 r., przyłączył się do grupy przypadkowo napotkanych Khoikhoinów i podjął z nimi wędrówkę wzdłuż rzeki na wschód. Por.: E. Cornelis, G. Molsbergen (eds.), *Reizen in Zuid-Afrika in de Hollantse tijd*, *Vierde deel. Tochten in het Kafferland 1776–1805's*, Nijhoff, Gravenhage 1932.

[7] S. Huigen, *Knowledge and Colonialism: Eighteenth-Century Travelers in South Africa*, Brill, Leiden–Boston 2009, s. 3 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

towarzyszyło kształtowanie się nowej rzeczywistości społecznej i kulturowej. Znamienny wydaje się wyraźny rys tęsknoty za „starą ojczyzną" i próba odtworzenia jej namiastki w Afryce, która przebija zarówno z literatury, jak i budowli powstających w osiemnastowiecznym Kapsztadzie. Bowiem przez wiele wieków biali kolonizatorzy kraju starali się stworzyć pozór życia w społeczności europejskiej, konsekwentnie ignorując istnienie miejscowej ludności z grupy khoisańskiej.

Interesującym zjawiskiem z zakresu raczej socjologii kultury był fakt, iż niezwykle często w wieku XVII i XVIII zarówno akwarele, jak i sztychy dotyczące rdzennych mieszkańców, flory i fauny Afryki Południowej powstawały w Europie, a zwłaszcza w Holandii, głównie na podstawie korespondencji lub luźnych szkiców. Sztychy owe służyły jako ilustracja do opowieści związanych z podróżami[8]. Zapotrzebowanie na tego rodzaju prace wiązało się ściśle ze swoistą „modą na Afrykę"[9], jaka zapanowała w tym względzie w okresie podbojów kolonialnych w Europie.

Rozprawy o charakterze geograficznym czy etnograficznym w tym okresie rzadko tworzyli sami mieszkańcy Przylądka. Taki rodzaj piśmiennictwa był zazwyczaj domeną przyjezdnych Europejczyków. Ten rodzaj twórczości Koch określa mianem „piśmiennictwa przyjeżdżających" (ndl. *passanten*, ang. *callers* lub *travelers*)[10]. Wśród najważniejszych podróżników, badaczy, przyrodników, astronomów, którzy odnosili się w swych publikacjach do Afryki Południowej można wymienić Francuzów – Guya Tacharda (1648–1712), Nicolasa de la Caille'a (1713–1762) i Françoisa Le Vaillanta (1753–1824), Szwedów – Andersa Sparrmana (1748–1820) i Carla Thunberga (1743–1828), Anglików – Francisa Massona (1741–1805), Williama Patersona (1755–1810) i Johna Barrowa (1764–1848) czy Niemców – Otto Friedricha Mentzela (1709–1801) i Martina Carla Lichtensteina (1780–1857) oraz Holendra – Françoisa Valentyna (1666–1727). Ponadto dorobek niezwykle wpływowego Niemca – Petera Kolbego [Kolb/Kolben] (1675–1725), który choć mieszkał na Przylądku dłuższy czas, zaliczany jest do „piśmiennictwa przyjeżdżających", którzy jedynie mieszkali w Kolonii Przylądkowej.

---

[8] Analogiczna sytuacja występowała w literaturze podróżniczej. Por.: T. O. Ranger, *Europeans in Black Africa*, „Journal of World History" 1998, vol. 9, no. 2, s. 255–268.

[9] W okresie podbojów kolonialnych Afryki największe, profesjonalne zainteresowanie Afryką Subsaharyjską wykazywali: kupcy handlujący z tym kontynentem, producenci dostarczający towarów na sprzedaż w Afryce, właściciele spółek asekuracyjnych i banków kredytujących wymianę z tym obszarem świata, ale i kapitanowie statków niewolniczych. Interesowali się nią także marynarze. W ciągu dwóch stuleci przez pokłady statków żeglujących do Afryki przewinęły się setki tysięcy marynarzy angielskich, holenderskich, francuskich, portugalskich, niemieckich, skandynawskich, amerykańskich i brazylijskich. Szerzej: B. Nowak, *Ekspansja europejska w Afryce w XVII–XVIII w.*, [w:] M. Tymowski (red.), *Historia Afryki do początku XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. 1136–1137.

[10] J. Koch, *op. cit.*, s. 52.

# Rola rysowników w dokonaniach „ars apodemica” Kolonii Przylądkowej

W systematycznie prowadzone prace opisania Afryki Południowej zaangażowali się liczni uczeni przybywający z Europy. W 1682 r. do Afryki Południowej przybył Heinrich Claudius (1655–1697) – Niemiec pochodzący z Wrocławia. Jego zadaniem było rozszerzenie zbioru stosowanych roślin leczniczych, zwłaszcza tych, które mogłyby być zastosowane w chirurgii, bowiem jego bezpośrednim przełożonym był główny chirurg i botanik Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej – Andries Cloyer. Wybitny talent rysunkowy Claudiusa sprawił, iż został oddelegowany do dyspozycji gubernatora van der Stela podczas jego podróży do Namaqalandu (dzisiaj jest to część Namibii) w 1685 r. W efekcie wspólnej wyprawy powstało ponad 460 akwarel ukazujących rośliny i zwierzęta tych obszarów[11]. Obecnie w większości prace te są przechowywane w johannesburskim Africana Museum jako tzw. zbiór *Icones Plantarum et Animalium*[12]. Mniejsza część prac akwarelowych Claudiusa znajduje się w *Codex Witsenii* w South African Museum w Kapsztadzie[13], a 14 z nich w National Library of South Africa [Biblioteka Kapsztadzka][14].

Szczególnie silnie oddziaływały na wyobraźnię współczesnych Claudiusa jego rysunki jaszczurek, które w liczbie 72 zostały przez van der Stela wysłane do Amsterdamu do siedziby Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Obecnie zbiór ten wchodzi w skład kolekcji Trinity College w Dublinie[15]. Większość prac rysunkowych Claudiusa cechuje olbrzymi realizm mimetyczny, który sprawia, iż przynależą raczej do świata historii naturalnej niż sztuki. Jednak pewien rys nierealności krajobrazu czy drobnolistnych roślin podobnie jak „smoczy” wygląd prezentowanych jaszczurek wciągają widza w fascynującą poetycką grę z nieznanym lądem oraz jego fauną i florą. Prawdopodobnie dlatego te właśnie akwarele były tak chętnie kopiowane przez cały wiek XVII i część XVIII w., a następnie wykorzystywane jako ilustracje książek, np. Jamesa Petivera pt. *Gazophylacii Naturae* (1702–1709)[16], a nawet dzieł Kolbego. Najprawdopodobniej Claudius wykonał

---

[11] F. A. Stafleu, *Review: South African Gladiolus*, „Taxon” 1973, vol. 22, no. 4, s. 470–472.

[12] A. H. Smith, *Claudius Water-Colours in the Africana Museum*, Africana Museum, Johannesburg 1952.

[13] Część ilustracji Claudiusa z tego zbioru została skopiowana w 1692 r. dla Nicolaasa Witsen burmistrza Amsterdanu. Szerzej: M. L. Wilson, T. T. van Hove-Exalto i in. (eds.), *Codex Witsenii*, Museums of Cape Town, Cape Town 2002.

[14] National Library of South Africa Cape Town, Manuscripts no. MSB 129.

[15] G. Waterhouse (ed.), *Simon van der Stel's journey to Namaqualand in 1685, with a revised introduction*, Human & Rousseau, Cape Town 1979, s. 234–289.

[16] J. Petiver, *Gazophylacii Naturæ & Artis, Decas Prima-[Decimus] In quâ Animalia, Quadrupeda, Aves, Pisces, Reptilia, Insecta, Vegetabilia; item Fossilia, Corpora Marina & Stirpes Minerales è Terra Eruta, Lapides Figurâ Insignes &c. Descriptionibus Brevibus& Iconibus Illustrantur, hisce*

też pewne ilustracje akwarelowe, zwłaszcza gadów przylądkowych (np. *Cordylus cataphractus*, *Bitis cornuta*, *Chamaeleo namaquensis*), które posłużyły za wzory do sztychów ilustrujących wpływową pracę księdza Tacharda pt. *Voyage de Siam* (1686)[17]. Praca ta opisuje wprawdzie wyprawę do Syjamu, jednakże ponad pięćdziesiąt stron dzieła zostało przez jezuitę poświęconych Afryce Południowej. Na uwagę w pracy Tacharda zasługuje zwłaszcza niezwykle realistyczny sztych jaszczurki na banderoli umieszczonej na górze przedstawienia zatytułowany *Petit lizard du Cap de Bonne Esperance*. Jest to bez wątpienia grafika wykonana według oryginalnego rysunku Claudiusa. Praca ukazuje niewielką jaszczurkę o kształtach i uzębieniu kajmana, z trzema ciemnymi krzyżami na plecach. Rytownik zaprezentował zwierzę na stałym lądzie, pośród niewielkich drobiazgowo narysowanych roślin, jednak o niedającym się zidentyfikować pochodzeniu, w tle zarysowany jest wyraźnie masyw górski. Stworzenie o tak specyficznej budowie anatomicznej i umaszczeniu nie występuje ani na Przylądku, ani w głębi interioru południowo-afrykańskiego. Zatem pomimo wielkiej dokładności w odtworzeniu szczegółów anatomicznych tak gada, jak i roślin jest to przedstawienie fikcyjne[18].

Zgodnie z ówczesną modą prace graficzne, ilustrujące książki traktujące o Afryce akcentują odmienność pejzażu i barwną inność rdzennych mieszkańców kontynentu. Johan Jacob Saar (1625–1672), niemiecki żołnierz i podróżnik z Norymbergii, podczas podróży na Cejlon przebywał w 1652 r. w Kapsztadzie. Swe wrażenia z podróży zawarł w dziele *Ost-Indianische funfzehnjährige Kriegs-Dienste*[19]. Znajduje się tam 9 stron poświęconych jego wrażeniom z miasta oraz ilustracja ukazująca Tafel-Bergs [Góra Stołowa]. W miedziorycie endemiczna, twardolistna roślinność typu *fynbos* pokrywająca zbocze wzniesienia została zaprezentowana jako kępy układające się w malowniczy wizerunek lwa atakowanego przez dziki. Prawdopodobnie ta stylizacja stanowi nawiązanie do słynnej mapy z lwem holenderskim – znakiem Siedmiu Wolnych Zjednoczonych Prowincji w edycji wydawcy Nicolao Johannisa Visschera z lat 1625, 1633 oraz 1648. Mapa ta symbolizowała jedność i niepodległość Holandii. Znak lwa zamieszczony na Górze Stołowej wraz z zarysem osady w Kapsztadzie liczącej wówczas zaledwie 10 lat został wzbogacony flotyllą karawel umiejscowionych na pierwszym planie

*Annexa erit Supellex Antiquaria, Numismata, Gemmæ Excisæ, & Sculpturæ,Opera Figulina, Lucernæ, Urnæ, Instrumenta Varia: Inscriptiones, Busta, Reliquaque ad [i]tem Priscam Spectantia: item Machinæ, Effigies Clarorum Virorum, Omniaque Arte Producta*, Christ. Bateman, Londini 1702–1709.

[17] G. Tachard, *Voyage de Siam, des pères Jesuites, envoyéz par le Roy, aux Indes & à la Chine, avec leurs Observations Astronomiques, et leurs Remarques de Physique, de Géographie, d'Hydrographie, & d'Histoire*, Arnould Seneuze, Daniel Horthemels, Paris 1686.

[18] A. M. Bauer, *Early German Herpetological and Explorations in Southern Africa*, „Bonner zoologische Beiträge" 2004, vol. 52, s. 54–56.

[19] J. J. Saar, *Ost-Indianische funfzehnjährige Kriegs-Dienste und wahrhafftige Beschreibung, was sich Zeit solcher funfzehen Jahr, von Anno Christi 1644 bis Anno Christi 1659 zur See und zu Land, in offentlichen Treffen, in Belägerungen, in Stürmen, in Eroberungen, Portugäsen und Heydenscher Plätze und Städte, in Marchirn, in Quartirn mit Ihm und andern Seinen Camerades begeben hab, am allermeisten auf der grossen und herrlichen Insel Ceilon*, Felssecker, Nurnberg 1662.

w prawym rogu kompozycji. Ikonografia miedziorytów była zamierzoną deklaracją widocznego śladu obecności kolonizatorów i poddania tej części afrykańskiej ziemi Republice Siedmiu Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich.

Niezwykle interesujące ze względu na próbę oddania wydarzeń z historii podboju i zasiedlania Afryki południowej przez białych zdobywców są anonimowe miedzioryty[20], wydawane przez holenderskiego wydawcę Pietera van der Aa (1659–1733)[21]. Były to ilustracje przeznaczone do opisu odkrywania granic nowoczesnego świata, doprowadzone aż do początku XVIII w., zatytułowane *Naaukeurige versameling der gedenkwaardigste zee- en land-reysen na Oost- en West-Indien*. Monumentalna 11-tomowa edycja ukazywała się w Lejdzie w latach 1706–1708. Jedna z prac przywołuje moment starcia żeglarzy portugalskich pod wodzą żeglarza Don Francisco D’Almeidy[22] z Hotentotami u stóp Góry Stołowej w marcu 1510 r. Panorama nabrzeża i scena walki z krajowcami jest ukazana z perspektywy statków zacumowanych na spokojnych wodach Fałszywej Zatoki – ilustr. 2.

Ilustr. 2. Peter van der Aa, *Don Francesco D’Almeida walczący z Hotentotami w 1510 r. u podnóża Góry Stołowej*, 1707

[20] Ilustracje do dzieł tego wydawcy wykonywali najważniejsi rytownicy epoki, tacy jak: Luiken, Mulder, Goeree, Stoopendaal. Do produkcji wykorzystywane były też płyty wykonane wcześniej na potrzeby innych wydawców XVII i XVIII w.

[21] P. van der Aa, *Naaukeurige versameling der gedenkwaardigste zee- en land-reysen na Oost- en West-Indien*, P. v.d. Aa & F. Halma, Lejden Leyden & Utrecht 1706–1708.

[22] Francisco de Almeida (1450–1510) był żeglarzem i podróżnikiem portugalskim. W 1503 r. został wyznaczony pierwszym gubernatorem i wicekrólem Indii (*Estado da Índia*). Almeida przyczynił się do stworzenia portugalskiej hegemonii na Oceanie Indyjskim. W grudniu 1509 r. Almeida, powracając do Portugalii, zawinął blisko Przylądka Dobrej Nadziei, gdzie okręty z jego flotylli: Garcia, Belem i Santa Cruz (było ich łącznie 14) rzuciły kotwicę, by uzupełnić zapasy wody. Po przyjaznym handlu z Khoikhoi część załogi odwiedziła pobliską wieś, gdzie wynikł spór. Hotentoci zaatakowali. Zginął wówczas zarówno Almeida, jak i 64 członków jego załogi (w tym 11 kapitanów). Ciało Almeidy zostało odzyskane tego samego popołudnia i pochowane na nabrzeżu dzisiejszego Kapsztadu.

Na dalszym planie ilustracji ukazana jest śmierć D'Almeidy i wielu członków z jego załogi oraz zniszczenie szalup żeglarzy podczas potyczki na plaży. Romantyczna wizja misji cywilizacyjnej wypełnianej przez portugalskich żeglarzy została zilustrowana przez miedziorytnika anachronicznymi wizerunkami karawel, o ożaglowaniu właściwym dla wieków późniejszych[23].

Dobrymi przykładami dzieł z gatunku „ilustrowanych opowieści z Afryki" może być wspomniana już relacja Johannesa Saara z jego podróży przez Afrykę do Indii Wschodnich czy botanika – ucznia wielkiego Karola Linneusza – Carla Petera Thunberga. Ten ostatni był szwedzkim podróżnikiem i badaczem, który przez dłuższy czas pracował dla Zjednoczonej Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. W latach 1772–1775 mieszkał w Kolonii Kapsztadzkiej, a następnie przebywał w Japonii. Swą eskapadę zrelacjonował w trzytomowym dziele pt. *Resa uti Europa, Africa, Asia*, wydanym po szwedzku w roku 1788[24]. Wkrótce dzieło przetłumaczono na inne języki europejskie. Praca ta została zilustrowana 11 miedziorytami[25]. Faunę przylądkową reprezentował całostronicowy miedzioryt niewielkiego ssaka pt. *Manneta africana*. Ponadto w tomie II znalazła się ilustracja przedstawiająca broń i ozdoby autochtonów. Ponad trzyletni pobyt w Kolonii Przylądkowej posłużył Thunbergowi do stworzenia ilustrowanej monografii proteii – narodowego kwiatu Afryki Południowej[26] – oraz pierwszego atlasu botanicznego, prezentującego florę Afryki Południowej *Prodromus Plantarum Capensium* [Wprowadzenie do roślin Przylądkowych]. Dzieło zostało wydane w rodzinnym mieście uczonego Uppsali w 1794 r.[27] W wykonaniu ilustracji do atlasu pomagał mu inny szwedzki uczeń Linneusza – Anders Sparrman. On także pozostawił po sobie ślad w postaci książek ilustrowanych miedziorytami opisujących jego podróże po Afryce Południowej. Szczególnie istotną rolę odegrała książka-pamiętnik opisująca podróż Sparrmana ze słynnym kapitanem Jamesem Cookiem (1728–1779). Była wydana po raz pierwszy w Szwecji, w Uppsali pt. *Resa till Goda Hopps-Udden, södra Polkretsen och omkring Jordklotet, samt Till Hottentott-och*

[23] Karawele portugalskie miały trójkątne żagle, a ostatni z nich był przesunięty jak najdalej do tyłu. Dolny róg żagla był wysuwany poza rufę i mocowany do specjalnego wytyku. Żeglarze starali się przesunąć środek ożaglowania poza środek bocznego oporu, aby uczynić jednostkę nawietrzną. W późniejszym okresie nastąpiło przesunięcie największego żagla i zmiana, by pełniej wykorzystać wiatr wiejący od rufy. Zmieniono niemal całkowicie ożaglowanie karawel i na fokmaszcie (pierwszym maszcie od dziobu) podnoszono żagle prostokątne, na grotmaszcie i bezanmaszcie tzw. żagle arabskie. Problemy zawietrzności i halsowania europejscy żeglarze rozwiązali dopiero w XVIII w. Por.: M. Mackiewicz, *Z dziejów* żeglugi, Warszawa 1971.

[24] C. P. Thunberg, *Resa uti Europa, Africa, Asia, förrättad åren 1770–1779*, Tryckt hos directeur Joh. Edman, Upsala: vol. I 1788, vol. II 1789, vol. III 1791, vol. IV 1793.

[25] Por.: C. P. Thunberg, *Japan Extolled and Decried: Carl Peter Thunberg's Travels in Japan 1775–1776*, wstęp T. Screech, Routledge 2005, s. 2–3 oraz N. Svedelius, *Carl Peter Thunberg (1743–1828)*, „Isis" 1944, vol. 35, no. 2, s. 128–134.

[26] C. P. Thunberg odkrył roślinę *serruria florida* z rodziny proteii w górach Fransch Hoek w 1773 r., a następnie jeszcze 60 jej odmian w Afryce Południowej. W XX w. Hendrik Frensch Verwoerd, architekt apartheidu, uczynił z rośliny symbol kraju. N. Svedelius, *op. cit.*, s. 13.

[27] N. Svedelius, *op. cit.*, s. 130–131.

*Caffer-Landen Åren 1772–1776* [Podróż do Przylądka Dobrej Nadziei, do Antarktydy, krąg polarny i cały świat, ale głównie do kraju Hotentotów i Kafrów w latach 1772–1776], opublikowana w trzech tomach[28]. Jej motto głosiło, iż celem podróży autora było wskazanie młodzieży, że prawdziwą istotą działania jest „poznanie dzieł Natury w odległym zakątku globu”. Dziennik dostarcza niezwykłego bogactwa obserwacji socjologicznych i naturalistycznych. Sparrman wiele uwagi poświęca zwłaszcza polemice z wcześniejszymi opowieściami, dotyczącymi Kolonii Przylądkowej, które uznał za nieprawdziwe. Autor zamieścił w swej pracy pierwszy słownik zwrotów hotentockich i kafirskich. Szczególnie interesująca jest całostronicowa rycina na karcie tytułowej. Na pierwszym planie pojawia się rodzina Khoikhoinów w sielankowym krajobrazie, stojąca przed swoją chatą ulokowaną nieopodal innych chat. Mężczyzna-Khoikhoin na pierwszym planie (najwyraźniej głowa rodziny) w sposób typowy dla właścicieli ziemskich rozgląda się uważnie dookoła. Co ważne, zarówno z relacji Sparrmana, który pisze w tytule i wstępie o Przylądku jako o „ziemi Hotentotów”, jak i innych źródeł wynika, iż Khoikhoinom przysługiwało prawo własności do ziemi do końca XVIII w., zatem wizualizacja jest całkowicie uzasadniona. Rysunek ukazuje również burskich osadników z wozami zaprzężonymi w woły, konie i z karabinami (prawdopodobnie wracających z polowania). Jednakże biali osadnicy ukazani są w tle raczej niewyraźnie, być może dlatego, by nie napełnić sielskiego krajobrazu grozą, jaką niesie ze sobą kultura i cywilizacja (upostaciowana jako broń palna i tumult polowania).

Całości relacji Sparrmana dopełniają całostronicowe grafiki ukazujące: nosorożca, hipopotama, karłowatą mysz oraz broń Hotentocką. Ponadto znajduje się tam zamieszczony na powiększonej, złożonej karcie krajobraz i mapa terenu wykonane przez Sparrmana. Wymienione prace jakkolwiek dostarczały wyrazistego, a często nawet rzetelnego obrazu mieszkańców, roślin i zwierząt z południa kontynentu, to jednak nie były wykonywane z intencją stworzenia dzieła sztuki, lecz jedynie kompetentnej i wiernej ilustracji.

Z dzieł czysto malarskich powstałych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVIII stulecia na uwagę zasługują bez wątpienia oryginalne akwarele wykonane przez duńskiego artystę – pozostającego w służbie Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej (jako kanonier!) – Johannesa Racha (1720–1783). Interesujące są zwłaszcza prace wykonane podczas jego postoju w Kraju Przylądkowym w trakcie podróży do Holenderskich Indii Wschodnich (dzisiejszej Indonezji), pochodzące z lat 1764–1777. Precyzyjnie namalowane akwarele przedstawiają ulice intensywnie rozbudowującego się wówczas Kapsztadu. Najbardziej wartościowym widokiem pod względem zawartego w nim przekazu historycznego jest *Greenmarket Square with newly built Town House* [Widok na Greenmarket Squere z nowo wybudowanym budynkiem Ratusza, akwarela, 37 x 48 cm, Po-

[28] Szerzej na temat znajomości biologii i botaniki Afryki Południowej w czasach kolonialnych: E. G. Musselman, *Plant Knowledge at the Cape: A Study in African and European Collaboration*, „The International Journal of African Historical Studies” 2003, vol. 36, no. 2, s. 367–392.

łudniowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad] z 1764 r. Rach w niedalekiej perspektywie placu służącego za targ warzywny zaprezentował pierwszy dwukondygnacyjny, zwieńczony tralkową attyką budynek w sercu Kapsztadu – przyszły ratusz miejski i obecną galerię malarstwa. Budowla została wzniesiona w latach 1755–1761 za rządów niezwykle popularnego wśród mieszkańców półwyspu gubernatora Rijka Tulbagha (1699–1771). W momencie swego powstania budynek był przeznaczony na kwaterę straży miejskiej. Tym, co zwraca szczególną uwagę w akwareli Racha jest doskonale oddana scena rodzajowa na pierwszym planie. Ukazuje ona kontrastowo zestawione wydarzenia z życia miasta: dostojnika niesionego w lektyce przez krajowców w liberiach oraz więźnia eskortowanego w kajdanach przez uzbrojonego strażnika, nad którego smutnym losem wyje okazały pies. Nieco w tle kompozycję uzupełniają kramiki sprzedawców warzyw, nosiwoda z konwiami. Całość zamykają niskie, na biało bielone domy, utrzymane w stylu holendersko-przylądkowym (*Cape Dutch*), o charakterystycznych dwuspadowych dachach krytych strzechą i o zdobionych szczytach. Całość kompozycji zamyka panorama gór okalających miasto. Inne akwarelowe widoki Racha ukazują Górę Stołową i Przylądek Dobrej Nadziei. Doskonale zakomponowana praca *View of the Parade and the Heerengracht* [Widok parady i Heerengracht, akwarela, Africana Museum Johannesburg] z 1763 r. prezentuje wóz drabiniasty ciągniony przez sześć wołów[29]. Artysta powtórzył w akwareli postać krajowca nosiwody. Jako plan drugi ukazał miasteczko – dziś dzielnicę Kapsztadu – Heerengracht otoczone malowniczymi szczytami gór. Uwagę w pracach Racha zwraca doskonała umiejętność wykreślania perspektywy – jeszcze w Holandii zajmował się kreślarstwem – oraz, co ciekawe, doskonała umiejętność oddania oświetlenia intensywnym, porannym słońcem prezentowanego pejzażu. Właściwość ta antycypuje późniejsze nieomal o wiek zainteresowania specyfiką tropikalnego światła artystów już urodzonych i wykształconych w Afryce Południowej.

Na przykładzie wielu prac wczesnych artystów związanych z działaniami Zjednoczonej Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej i Kolonią Kapsztadzką można wysnuć wniosek, iż tematyka prac wiąże się i jest generowana w znacznej mierze na potrzeby społeczności uosobionej w tym okresie przez Kompanię – ilustracje książek podróżniczych, dzieła botaniczne, atlasy i mapy. Potrzeby indywidualnych ludzi zaspakajane są rzadko poprzez nieliczne portrety i pejzaże. Poglądy i preferencje osobiste artystów są prezentowane w wielu warstwach zarówno estetycznych (ukazywanie architektury o charakterze europejskim jako pięknej i godnej naśladowania czy krajowców w europejskich strojach jako bardziej godnych i cywilizowanych) i religijnych, jak też politycznych (walki morskie, lądowanie

[29] Co ciekawe, Rach zaprezentował krowy z długimi rogami w typie Ankole-Watusi występujące na obszarach dzisiejszej Ugandy, Kenii i Tanzanii, nie zaś duże, z charakterystycznym garbem woły rasy africander (*Afrik).* Ich hodowlę prowadziły na półwyspie ludy Khoikhoinów, którą następnie przejęli biali osadnicy, używając ich także jako zwierząt pociągowych. Woły rasy africander ciągnęły wozy Burów podczas Wielkiego Treku. Por.: I. L. Mason, *A World Dictionary of Livestock Breeds, Types and Varieties*, CAB International, Wallingford 1996, s. 237.

na nabrzeżu Przylądka) i ekonomicznych (majestatyczna siła wspaniałych karawel pozostających w służbie Zjednoczonej Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej). Lecz jednoznaczna interpretacja powstałych dzieł staje się trudna i myląca, bowiem często korelacja między tematem dzieła a jego stylem (albo między życiem a jego wyrażeniem w sztuce) ulega przerwaniu. Takie zjawisko bezsprzecznie zaszło, kiedy europejscy artyści – podróżnicy i badacze – zostali skonfrontowani z dylematem, jak przedstawić życie ludzi spoza Europy. Sytuacja wymogła, aby oddać tematy, które były nieznane (miejscowa ludność Afryki Południowej, jej flora i fauna). Artyści w okresie początkowym osadnictwa europejskiego w Afryce Południowej stosowali znane sobie schematy wizualne, np. „europeizowanie” drzew, schematyczne malowanie postaci krajowców, prezentowanie ich w scenach, gdzie dominującą stroną są biali, czyli podczas podboju, wymiany barterowej, w ten sposób oswajając to, co było dla nich nowe i niezrozumiałe. Dodatkowo wydaje się, iż pomimo wzrostu wiedzy szczegółowej dotyczącej południa Afryki, znaczące ograniczenie stanowiła wiedza o świecie czerpana z Biblii. Zawarty tam opis wymuszał często redukcję pewnych tematów, które nie dawały się włączyć bezkonfliktowo w chrześcijański światopogląd, jak chociażby zwyczaje i praktyki religijne rdzennych mieszkańców Afryki Południowej, często opisywane, a stosunkowo rzadko prezentowane w sztukach plastycznych. Tu wyjątkiem są miedzioryty stworzone przez Bernarda Picarta (1673–1733)[30] i opublikowane w latach 1723–1737 w traktacie religijnym dotyczącym ceremonii pogańskich *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*. Traktat ten powstał w oparciu o przemyślenia francuskiego naukowca, a jednocześnie Hugenota – Jeana Frédérica Bernarda (1683–1744). Afryki Południowej i zwyczajów Hotentotów dotyczył pierwszy wolumen wydawnictwa.

## Wizerunek *Innych*

Wiele lęków związanych z niepewnym, a czasem wrogim otoczeniem, w jakim znaleźli się biali kolonizatorzy Afryki Południowej, oddaje współczesna powieść alegoryczna pt. *Czekając na barbarzyńców*[31] południowoafrykańskiego noblisty J. M. Coetzee’go. W sensie dosłownym w powieści tajemnicze Imperium oczekuje ataku dzikich ludzi z zewnątrz, którzy zamierzają zburzyć ustalony porzą-

[30] A. S. Curran, *The Anatomy of Blackness: Science and Slavery in an Age of Enlightenment*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011, s. 108–109 oraz *Black is Beautiful: Rubens to Dumas. The Catalogue*, Amsterdam-Zwolle 2008, s. 212–213 i 226–228.

[31] J. M. Coetzee, *Czekając na barbarzyńców*, tłum. A. Mysłowska, Czytelnik, Warszawa 1990, wyd. ang. *Waiting for the Barbarians*, Minerva, London 1980.

dek praw i obyczajów rządzących państwem[32]. Jednak w sensie metaforycznym pojawia się tam lęk przed pochłonięciem „naszej" znanej cywilizacji przez obcą, wrogą, barbarzyńską. Ten sam lęk połączony z zainteresowaniem prezentują artyści tworzący plastyczne wizerunki rdzennych mieszkańców Afryki Południowej.

Ponieważ pierwsze siedemnastowieczne europejskie próby naszkicowania wizerunku *Innych*, czyli rdzennych mieszkańców Afryki Południowej, są usytuowane w granicach ustalonych w wizualnych tradycjach ilustracji atlasów geograficznych i książek podróżniczych, są one schematyczne i często nieprawdziwe. Dzieje się tak, ponieważ wydawcy chcą zaspokoić oczekiwania europejskiej widowni. A widownia pragnie znaleźć w atlasach i książkach potwierdzenie własnych założeń o „monstrualnych"[33], wynaturzonych mieszkańcach „Czarnego Kontynentu". Dlatego też nawet nieco późniejsi ilustratorzy i rytownicy nie byli najczęściej pewni, czy pokazać postać Khoikoi jako „szlachetnego dzikusa" zgodnie z idealizmem oświecenia, czy jako „barbarzyńcę", którego trzeba nawrócić mieczem; najczęściej więc prezentowali postaci wymijająco. Chociaż francuska filozofia ustami Jeana Jacquesa Rousseau głosiła, że człowiek jest skorumpowany przez postęp i uznawała, że poprzez powrót do natury odkryje ludzką godność, to biali mieszkańcy Przylądku nie potwierdzili słuszności fundamentalnych założeń teorii Rousseau. Oto spotkali ludzi żyjących blisko natury, a ich inność została wyraźnie odczuta choćby przez zapach, sposób ubierania się i zachowania tak daleki od „cywilizowanych" Europejczyków. Siedemnasto- i osiemnastowieczne rozprawy zdobione rytowanymi ilustracjami przywołują olbrzymią mnogość elementów zarówno etnicznego języka grupy khoisańskiej, jak też przekazują opisy, w których obserwacja, dedukcja i pogłoski są zlane w jedną całość. Z kilkoma wyjątkami, biali podróżnicy zinterpretowali afrykańskie kultury i style życia jako niecywilizowane, odpychające, obraźliwe i wstrętne[34].

Dla podróżników przebywających czasowo w Kolonii Przylądkowej niezwykle silną inspiracją były plemiona hotentockie, ich domostwa zgrupowane w kraale i zwyczaje. Wydaje się, że zarówno odmienna budowa anatomiczna plemion

---

[32] Powieść ta jest odczytywana jako refleksja J. M. Coetzee'go dotycząca śmierci działacza antyapartheidowego Steve Biko. Por.: D. Attridge, *Against Allegory*, [w:] J. Poyner (ed.), *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, University Press, Ohio 2006, s. 63–82, http://site.ebrary.com/lib/unilodz/Doc?id=10156429&ppg=73 (29.11.2012).

[33] Kategoria „monstrualności" obejmowała zarówno wynaturzenia wyglądu zewnętrznego, jak i obyczajów. O zjawisku tym w odniesieniu do ilustrowanych map świata pochodzących z wieków XIII–XVI pisała K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ilustrowane mappae mundi jako obraz świata*, t. 1, Warszawa 1997, s. 212–213. Wydaje się jednak, iż zjawisko stosowania owego przerysowania cech niespotykanych wśród białych trwało właściwe do końca XVIII w., stopniowo ustępując pod wpływem oświeceniowych, systematyzujących poglądów naukowców i filozofii sentymentalnej propagującej mit „szlachetnego dzikusa".

[34] Szeroko o problemie relacji ludów khoisańskich z europejskimi osadniami: E. Boonzaier, C. Malherbe, P. Berens, A. Smith, *The Cape Herders: A History of the Khoikhoi of Southern Africa*, David Philip Publishers, Cape Town–Johannesburg 1996.

buszmeńskich (niski wzrost, drobna budowa ciała, jaśniejsza pigmentacja, lekko skośne oczy z fałdą mongolską) oraz wędrowny tryb życia z zachowanymi zwyczajami z okresu sprzed odkrycia żelaza szczególnie fascynowały europejskich badaczy i podróżników. Jednak kolonizatorzy nie przejawiali już takiej fascynacji odmiennością koczowniczych ludów. W 1660 r. Jan van Riebeeck, aby odseparować osadę holenderską od tubylców, nakazał obsadzenie jej granic żywopłotem z dzikich migdałów. Odczucie lęku i wstrętu wobec zewnętrznego świata przebija w korespondencji prowadzonej przez wnuczkę pierwszego komendanta kapsztadzkiego garnizonu Johannę Marię van Riebeeck (1679–1759), która w liście do rodziców z 13 stycznia 1710 r. tak opisała swe odczucia:

> Kiedy widzisz to miejsce po raz pierwszy z perspektywy morza, jest ono zdecydowanie ładniejsze i przyjemniejsze, niż kiedy faktycznie dotrzesz już na ląd. Miejsce to jest bardzo przygnębiające; nie ma tu wcale trawy ani żadnej koniczyny, a ulice wszędzie w pobliżu zamku i w całym mieście są pełne dziur, jak gdyby zostały poryte przez dziki – kiedy zdecydujesz się już pojechać do centrum miasta albo do ogrodów Kompanii, zawsze masz obawy, że spadniesz! Ale ogrody są naprawdę tak piękne, że zatyka ci dech w piersiach. Kiedy wchodzisz do ogrodu, nic nie wygląda wspanialej niż drzewa laurowe, które są tu całkiem wysokie, jednakże ścieżki bardzo wąskie. Drzewa owocowe są pełne owoców, ale mało z nich jest już dojrzałych i są tam również ładne warzywa, ale nie są one posadzone w jakimś określonym porządku, a ziemia jest bardzo wyboista […]. W tym miejscu, wzdłuż wybrzeża nie ma niczego przyjemnego dla oka i zamek jest całkiem brzydki i dom gubernatora jest jak jakiś labirynt, w którym łatwo można się zgubić i inne domy za murami zamku wyglądają jak małe więzienia. Poza murami są Hotentoci, którzy są bardzo brzydkimi i śmierdzącymi ludźmi, ale Holendrzy również prowadzą bardzo nieporządne i zapuszczone gospodarstwa domowe. Jest tu wielu ludzi z dziwnymi rysami twarzy i sposób życia jest tutaj również dziwny. Gubernator jest człowiekiem, który lubi towarzystwo i wygląda na to, że lubi się otaczać kobietami przez cały czas, tak więc jest tu naprawdę spory dwór, ale mimo wszystko jest tu tak całkiem po hotentocku. Muszę przyznać, że biorąc pod uwagę wygląd, nigdy nie widziałam paskudniejszego miejsca[35].

Istotnym, nowym zagadnieniem ikonograficznym, które zaczyna się pojawiać w drugiej połowie XVII w. są dzieła prezentujące nie tylko afrykańską *terra incognita* poprzez szkicowe mapy lądu, lecz także zaopatrzone w mniej lub bardziej wierne wizerunki rdzennych mieszkańców Afryki Południowej. Do najwcześniejszych prac tego rodzaju należy książka podróżnicza autorstwa Holendra – Olferta Dappera (1636–1689) zatytułowana *Beschryvinge der Afrikanischen Gewesten van Egypten, Barbaryen, Lybien…*, opublikowana i wydana w Amsterdamie staraniem Jacoba van Meursa (ok. 1616–1680) oraz uzupełniona miedziorytami autorstwa tego ostatniego[36]. Dapper, o którego życiu mało jest rzetelnych informacji, nigdy w Afryce ani nigdzie poza Europą Zachodnią nie był, a swe relacje sporządził

[35] D. B. Bosman (ed.), *Briewe van Johanna Maria van Riebeeck en ander Riebeeckiana*, przekł. angielski A. Good, Amsterdam 1952, s. 73.

[36] Szerzej: I. Schapera, B. Farrington (eds.), *The Early Cape Hottentots described in the writings of Overt Dapper (1668), Willem ten Rhyne (1686), and Johannes Gulielmus de Grevenbroek (1695)*, The Van Riebeeck Society, Cape Town 1933.

na podstawie zapisów naocznych świadków podróżujących po świecie oraz ich rysunków, a także innych istniejących już publikacji książkowych np. Hondiusa[37]. Choć w swych opisach Dapper wspominał o niskim wzroście Hotentotów i odrażającym dla Europejczyków zapachu, to jednak ilustratorzy jego książek przedstawiają ludy khoisańskie niczym muskularne postaci, przeniesione ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła. Fryzury, skąpe stroje, dramatyczne gesty przypominają wyobrażenia malarskie znanych bohaterów ze Starego Testamentu, jednak wzbogacone o pewne detale etnograficzne, np. obrzędy inicjacyjne, kraale. Do wczesnych wyobrażeń członków ludów khoisańskich określanych mianem Hotentotów (czyli jąkałów, jak nazywano ich wówczas pejoratywnie ze względu na „klikany" język) można zaliczyć ilustracje zamieszczone w pracy *Caput Bonae Spei Hodiernum* (Nuremberg 1719)[38] niemieckiego astronoma i podróżnika Petera Kolbego[39]. W latach 1705–1713 Kolbe przebywał w Kapsztadzie, dokonując obserwacji nieba dla Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Jednocześnie badacz prowadził pilną obserwację życia autochtonów.

Po około trzech latach po powrocie do Niemiec zaczął kompilować książkę o własnych doświadczeniach, opartych na listach, które sam pisał. Powstała praca liczy aż 850 stron dużego formatu! Kolbe podzielił księgę na trzy zasadnicze części. Pierwsza omawiała florę, faunę, minerały, wodę i topografię Przylądka. Druga traktowała o życiu społecznym i języku ludów khoisańskich (Kolbe używa określenia Hotentoci). Trzecia część omawiała polityczne intrygi w holenderskiej kolonii podczas pobytu Kolbego. Dzieło uzupełnione rycinami zostało przetłumaczone na wiele języków. Co więcej, praca zyskała duże uznanie w osiemnastowiecznej Europie, stając się wkrótce niezastąpionym źródłem wiedzy o Kraju Przylądkowym. Do miedziorytników rytujących monumentalną książkę Kolbego w najciekawszej holenderskiej edycji z Amsterdamu z 1727 r. należał słynny miedziorytnik amsterdamski, specjalizujący się w pracach z zakresu widoków i topografii miast – Jan Caspar Philips (1700–1773)[40]. Wydanie to ilustrowali także: J. Houbraken,

[37] *Ibidem*, s. 7.

[38] P. Kolbe, *Caput bonae spei hodiernum, Das ist vollständige Beschreibung des Africanischen Vorgebürges der Guten Hofnung, worinnen in dreyen Theilen abgehandelt wird, wie es heut zu Tage nach seiner Situation und Eigenschaft aussiehet… und …was die eigenen Einwohner die Hottentotten, vor seltsame Sitten und Gebräche haben*, Peter Conrad Monath, Nuremberg 1719, edycja francuska: idem, *Description du Cap de Bonne-Esperance*…, Amsterdam 1742.

[39] Por.: A. Good, *The construction of an authoritative text: Peter Kolb's description of the Khoikhoi at the Cape of Good Hope in the eighteenth century*, „Journal of Early Modern History" 2006, May, vol. 10, no. 1, s. 61–94.

[40] Jan Caspar Philips prowadził znaną pracownię miedziorytniczą w Amsterdamie. W swych pracach stosował manierę punktującą przejętą od B. Picarta. Wykonywał wiele prac według J. van Liera oraz widoków miejskich, zwłaszcza dotyczących aktualnych wydarzeń, i prac kartograficznych dla J. De Beyera, A. De Haena, C. Pronka. Jego późne prace zbliżają się do estetyki rokoka. Szerzej: M. D. Henkel, *Engravings and Woodcuts after Flemish Miniatures*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs" 1927, November, vol. 51, no. 296, s. 209–215.

J. Wandelaar, A. Zeeman, M. Elgersma i M. Pool[41]. Innym uznanym sztycharzem, korzystającym z opisów Kolbego był przywołany już Bernard Picart[42].

Ważnym momentem prezentowanym zarówno w dziele Kolbego, jak też podkreślanym przez innych eksploratorów interioru kontynentu afrykańskiego stał się moment wymiany handlowej pomiędzy autochtonami i kolonizatorami, w tym przypadku Holendrami i Hotentotami – ilustr. 3.

Ilustr. 3. Anonim, *Scena handlu z Hotentotami*, 1719

Owo zbliżenie pomiędzy dwiema grupami mieszkańców Kolonii Przylądkowej najczęściej prezentuje niezindywidualizowany i pozbawiony detali obraz Hotentotów, w uniżonej postawie pokłonu lub przyklęknięcia skontrastowanych z wyprostowanymi, starannie ubranymi i odtworzonymi z wieloma detalami postaciami Europejczyków. Fakt wymiany barterowej stada bydła na dwa noże dowodził, zdaniem kolonizatorów, całkowitej bezmyślności autochtonicznej ludności Afryki i usprawiedliwiał stosowaną wobec niej przemoc. Do najwcześniejszych prac tego

[41] Rytownicy na podstawie: P. Kolb, *Naaukeurige en uitvoerige beschryving van de kaap de Goede Hoop: behelzende een zeer omstanding verhaal van den tegenwoordigen toestant van dat vermaarde gewest, deszelfs gelegenheit, haven, sterkte, regerings-vorm, uitgestrektheit, en onlangs ontdekte aanleggende landen…: waar by nog komt, een zeer nette en uit eige ondervinding opgemaakte beschryving van de oorsprong der Hottentotten*…, By Balthazar Lakeman, Te Amsterdam 1727 [W literaturze spotyka się pisownię nazwiska autora jako Kolb lub Kolbe] oraz A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana: A Survey of Old South African Paintings, Drawings and Prints to the End of the Nineteenth Century with a Biographical Dictionary of One Thousand Artists*, A. A. Balkema, Cape Town 1975, s. 183.

[42] O działalności B. Picarta szerzej: L. Hunt, M. Jacob, W. Mijnhardt (eds.), *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*, Getty Research Institute, Los Angeles 2009.

typu należą przedstawienia Holendra Abrahama Boagerta (1662/3–1737) – lekarza, pisarza i rysownika przebywającego w 1706 r. w Kapsztadzie – który swe wspomnienia opublikował w dziele *Historische Reizen door d'Oostersche Deelen van Asia* oraz Woutera Schoutena (1638–1704) – chirurga samouka zatrudnionego w VOC, autora aż trzech książek o tematyce podróżniczej, w których znajdują się odniesienia do rdzennych mieszkańców Kolonii Przylądkowej oraz adekwatne ilustracje[43]. Moment wymiany dóbr będzie należał także do ulubionych tematów w wieku XIX. W pracach późniejszych artyści kładą silny akcent zwłaszcza na nieekwiwalentny, w europejskim odczuciu, charakter wymiany. Ponieważ lud Khoikhoinów nie posiadał umiejętności wytopu żelaza, było ono najczęściej dobrem pożądanym, gdyż dawało przewagę militarną nad innymi plemionami. Innym interesującym momentem w dziele są obserwacje Kolbego dotyczące kobiet khoisańskich i sposobu wychowania ich potomstwa, co choć nieżonaty i bezdzietny z dużą lubością obserwował. Opisy zawarte w *Caput Bonae Spei Hodiernum* służyły za ważny przyczynek w dyskusji charakterystycznej dla osiemnastowiecznego społeczeństwa oświeceniowego, dotyczącej rodzaju ludzkiego.

Bardzo uderzającą cechą jest to, że artyści wykonujący ilustracje graficzne do książek podróżniczych nie opierają się na opisach literackich postaci z ludów khoisańskich, ale stosują najczęściej schematy przedstawieniowe przyjęte z *Ikonologii* Cesarego Ripy (1555–1622). Książka ta została wydana po raz pierwszy we Włoszech w 1593 r., zaś jej tłumaczenie na język holenderski miało miejsce w 1644 r. (drugie wydanie po holendersku 1699 r.)[44]. Ripa opisuje Afrykę jako czarną postać (w typie mauretańskim) z rozpuszczonymi, kędzierzawymi włosami[45]; półnagą (gdyż mieszkańcy Afryki są niezamożni), ale jednocześnie z rogiem obfitości (gdyż są oni płodni i mają przed sobą perspektywy). Ważnymi elementami uzupełniającymi opis Ripy były ozdoby przystrajające ciało Afryki, takie jak korale, bransolety, kolczyki oraz częściowo założona na twarz Afryki maska, która miała kształt głowy słonia z kłami. Postać kobiecą często uzupełniały typowe dla tego kontynentu zwierzęta (np. lwy, węże)[46]. Popularność takiej wizji spersonifikowanej Afryki była znaczna w siedemnastym i osiemnastym wieku; poprzez ten filtr ukazywano także ludy zamieszkujące Afrykę Południową. Ówcześni rysownicy nie rezygnowali z utartej metafory nawet w przypadku ludów khoisańskich o zupełnie innych cechach anatomicznych.

---

[43] Szerzej: M. Breet, M. Barend-van Haeften (eds.), *De Oost-Indische voyagie van Wouter Schouten*, Walburg Pers, Zutphen 2003.

[44] *Ikonologia* Cesarego Ripy była niezwykle popularna w Holandii. Z jej wskazówek i ilustracji korzystali tacy malarze, jak Gerard de Lairesse, Willem van Mieris czy Vermeer. Por.: G. van der Osten, *Zur Barockskulptur im siidlichen Niederdusachscn*, „Niederdeulsche Beitriige zur Kunstgeschichte" 1961, vol. 1, s. 239–258.

[45] Co ciekawe, w I wydaniu *Ikonologii* z 1603 r. „Afryka" była przedstawiona na drzeworycie jako biała kobieta o prostych włosach. Por.: J. A. Maritz, *From Pompey to Plymouth. The Personification of Africa in the Art of Europe*, „Scholia (Otago): Studies in Classical Antiquity" 2002, vol. 11, s. 65–79.

[46] C. Le Corbeiller, *Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World*, „Metropolitan Museum of Art Bulletin", new ser., 1961, April, vol. 19, no. 8, s. 209–223.

# Robert Gordon, François Le Vaillant i John Barrow – trzy wizje mieszkańców Przylądka Dobrej Nadziei

W kontekście wczesnych dzieł prezentujących mieszkańców oraz środowisko geograficzne i przyrodę Afryki Południowej należy koniecznie wspomnieć o postaci Roberta Jacoba Gordona (1743–1795)[47]. Gordon urodził się w Holandii w rodzinie mającej swe korzenie w Szkocji i podobnie jak jego ojciec służył nawet w szkockiej brygadzie wojsk Republiki Zjednoczonych Prowincji. Jednocześnie studiował nauki przyrodnicze na akademii w Harderwijk. Jego pierwszy kontakt z Afryką Południową miał miejsce w czasie trzynastomiesięcznego pobytu w latach 1773–1774. W tym czasie przemierzał półwysep wraz z przyrodnikami Francisem Massonem i Carlem Thunbergiem; przywiózł też jakoby do Europy kilka antylop (springboków), które miały zostać umieszczone w zwierzyńcu księcia orańskiego. *Nota bene* rozliczne antylopy z Afryki Południowej stanowiły temat wielu z zachowanych rysunków Gordona (badacz zaprezentował ponad dwadzieścia różnych gatunków). Po powrocie do Europy stał się dla Denisa Diderota (1713–1784) godnym zaufania źródłem informacji o niezwykłym zjawisku, frapującym ówczesnych europejskich uczonych, a mianowicie o wydłużonych wargach sromowych Hotentotek. W *Voyage en Hollande* [Podróż po Holandii] z 1774 r. Diderot wspomina, że Gordon poinformował go, iż nie chodzi o fałdę zwisającą jak „fartuszek” z brzucha, ale faktycznie o budowę żeńskich organów płciowych. Ten detal budowy anatomicznej kobiet hotentockich stanowił, obok wydatnego otłuszczenia pośladków (czyli steatopygii), ważny element dyskursu toczącego się wokół *Hottentot Venus* [tzw. Wenus Hotentocka][48]. Gordon prezentuje też liczne portrety miejscowej ludności, opisując ją w języku holenderskim, używa określeń: Caffer, Bosjesmans, Hottentotten. Tak też podpisane są ilustracje znajdujące się w pozostałych po nim zbiorach.

W 1777 r. Gordon wyjechał na stałe do Afryki, gdzie czekało na niego stanowisko kapitana. W roku 1782 awansowano go na pułkownika i został głównodowodzącym miejscowego garnizonu[49]. W trakcie pełnienia tej funkcji Gordon podjął cztery długie wyprawy w głąb lądu. Pierwszą (1777–1778) odbył w celu

[47] Szerzej o tej barwnej postaci: C. J. Barnard, *Robert Jacob Gordon se loopbaan aan die Kaap. Archives Yearbook for South African History*, vol. 1, Cape Town 1950 oraz P. Cullinan, *Colonel R. J. Gordon: the Dias Padrão at Kwaaihoek, the hermitage at Mossel Bay*, „Quarterly Bulletin of the S.A. Library” 1982, 37(2), s. 195–200, a także P. Cullinan, *Robert Jacob Gordon, 1743–1795: The Man and his Travels at the Cape*, Struik Winchester, Cape Town 1992. Ze źródeł polskich: J. Koch, *op. cit.*, s. 93–95.

[48] Do tematu budowy kobiet khoisańskich i jego reperkusji w Europie powracam w rozdziale *Sztuka kobiet i sztuka feministyczna* w akapicie poświęconym Saartije Bartman.

[49] Artysta był tak wielkim niderlandzkim patriotą, że na wieść o wkroczeniu oddziałów brytyjskich do Kapsztadu popełnił samobójstwo. Por.: J. M. Bulloch, *The Explorer of the Orange River*, „Notes and Queries” 1996, vol. 6, s. 189–190.

odkrycia Great Fish River [tzw. Wielka Rzeka]. Druga (1778–1779), w której towarzyszył mu gubernator Joachim van Plettenberg wiodła nad wschodnią granicę kolonii, potem Gordon już samodzielnie wędrował na północny zachód do Hantamu. Trzecia (1779–1780) prowadziła wzdłuż zachodniego wybrzeża do ujścia Wielkiej Rzeki, zaś czwartą podjął w roku 1786 w kierunku wschodnim.

Niektóre z podróży Gordon opisał w dwóch obszernych listach do swojego holenderskiego protektora Hendrika Fagela (1706–1790)[50] z roku 1778 oraz 1779. Jednak najważniejszym plonem jego wypraw jest tak zwany Atlas Gordona, który został przewieziony przez wdowę po artyście do Europy i znajduje się obecnie w Rijksmuseum w Amsterdamie. Atlas ten należy do najbogatszych zbiorów południowoafrykańskich z okresu Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej; zawiera on około 300 rycin, akwarel i studiów krajowców, roślin i zwierząt oraz blisko 400 map, panoram oraz krajobrazów[51]. Kartograficzne dzieło Gordona jest imponujące: mapy zawierają nie tylko wytyczone szlaki i dokładne opisy jego wypraw, ale przedstawiają też precyzyjne położenie łańcuchów górskich, rzek, a nawet poszczególnych farm oraz zaznaczają miejsca występowania określonych gatunków zwierząt i roślin. Niektóre z rycin pokazują po raz pierwszy khoisańskie rysunki naskalne.

Mimo wszystkich naukowych inklinacji trudno Gordona zaliczyć do grona europejskich podróżników, eksplorujących Afrykę z zamiarem wydania akademickiej pracy, bowiem on sam nigdy niczego nie oddał do druku. Trudno go też traktować (ze względu na długość pobytu) jako przyjezdnego uczonego. Motyw przewodni jego wypraw stanowiła nie tylko praca kartografa czy chęć przygody, ale – podobnie jak w przypadku wielu przyjezdnych badaczy – nowa wówczas dyscyplina naukowa, jaką była *histoire naturelle* (historia naturalna). W jego pismach o charakterze dziennika zgromadzonych w The Brenthurst Library w Johannesburgu z rzadka pojawiają się uogólnienia i syntetyzujące opracowania danych szczegółowych, wiele jest powtórzeń i obserwacji kartograficzno-meteorologicznych. Także język jest szorstki i miejscami niezręczny. Z drugiej strony nie można mu odmówić zmysłu naukowego i empirycznego zacięcia. Znał ówczesną literaturę przedmiotu, a jego notatki pełne są odniesień do tekstów rękopiśmiennych czy opublikowanych prac na temat Afryki Południowej. Właśnie czytając innych autorów, odkrywał Gordon kwestie godne zbadania. Była to zresztą na ogół bardzo krytyczna lektura, gdyż w angielskim przekładzie książki szwedzkiego autora Andersa Sparrmana zanotował: „cały ten rozdział o hienach jest najbardziej bzdurnym i niedorzecznym materiałem naukowym, jaki można było napisać na ten temat" oraz „jak głupio przedstawia tych dzikich z Afryki (*savages of Africa*) wraz z ich naczelnikami i wszystkimi rzeczami, które do nich należą". Jakkolwiek

[50] H. Fagel, były sekretarz Stanów Generalnych, interesował się Afryką Południową, w jego spuściźnie zakupionej w 1802 r. przez dublińskie Trinity College odnaleziono jedyną kopię dziennika z podróży do Namakwalandu gubernatora Simona van der Stela.

[51] Zdigitalizowany Atlas Gordona wraz z komentarzem P. Cullinana i A. B. Smitha, http://web.uct.ac.za/depts/age/people/Gordon/frameset.htm (7.08.2012).

Gordon sam nie publikował, przesyłał zebrane informacje lejdejskiemu profesorowi zoologii Johannesowi Nicolaasowi Sebastiaanowi Allamandowi (1713–1787)[52]. W tworzeniu ilustracji z podróży w głąb interioru badaczowi pomagał Johannes Schoemaker[53], żołnierz służący od roku 1770 w składzie jednostki VOC stacjonującej na Przylądku Kapsztadzkim. Gordon w swych wspomnieniach określał go mianem „artysty”[54], choć wiadomo, iż oficjalnie był jego ordynansem. Obecnie trudno jest przesądzić jednoznacznie, co w dorobku plastycznym powstałym w wyniku peregrynacji Gordona jest jego własnym dziełem. Według relacji jego żony wszystkie mapy i wykresy zostały wykonane przez niego własnoręcznie[55].

Gordon wielokrotnie wyprawiał się w głąb afrykańskiego interioru, a motywem przewodnim było odkrycie Wielkiej Rzeki, do której dotarł ostatecznie w 1777 r. we wspólnej wyprawie, prowadzonej z porucznikiem Williamem Patersonem. Gordon, zostając białym odkrywcą rzeki, nadał jej miano Pomarańczowej (Oranje) na cześć holenderskiego domu książęcego[56]. W czasie jednej z takich wypraw, której celem było znalezienie ujścia Oranje Gordon spotkał w 1779 r. przywoływanego już wcześniej Wikara, od którego uzyskał dodatkowe wiadomości o plemieniu Briekwa/Briqua (z ludu Tswana). Właśnie zbieranie informacji etnograficznych należy do ciekawszych rysów wszechstronnych zainteresowań Gordona. Sposób, w jaki zdobywał religioznawcze ciekawostki, można by nazwać obserwacją współuczestniczącą: regularnie jadł i pił z krajowcami, śpiewał dla nich holenderskie piosenki i czynił interesujące spostrzeżenia dotyczące języka. Był także w stanie ocenić długość warg sromowych Hotentotek. Jedną z bardziej intrygujących hipotez Gordona była propozycja klasyfikacji tubylczych ludów na dwie tylko zasadnicze grupy: Hotentotów i murzyńskich „Kafrów”, co w znacznym stopniu odpowiada późniejszym klasyfikacjom na dwa typy antropologiczne: negroidalny (plemiona Khoikhoi i San, czyli ludność khoisańską[57]) oraz nigrycki, czyli murzyński[58] obejmujący ludność Bantu. Gordon jako członek ekspedycji rozjemczej z roku 1777, mającej załagodzić zatargi między osadnikami a ludem Khosa, poznał na wschodnich rubieżach Przylądka naczelnika Kobe i zaprzyjaźnił się

[52] J. N. Allamand wykorzystał je w uwagach i uzupełnieniach do amsterdamskiego wydania Georgesa-Louisa Leclerca Buffona, *Histoire naturellc generale etparticuliere* z lat 1749–1788; por.: L. C. Rookmaaker, *J. N. S. Allamand's edition (1769–1781) to the Nouvelle Edition of Buffon's Histoire Naturelle published in Holland*, „Bijdragen tot de Dierkunde” 1992, vol. 61(3), s. 131–162.

[53] Spotykana jest także pisownia Schumacher. Zanim Johannes Schoemaker został podwładnym Gordona, odbył w 1776 r. podróż z Hendricksem Swellenbergiem do Estern Cape. Wówczas także zajmował się tworzeniem ilustracji upamiętniających to wydarzenie. M. Arnold, *op. cit.*, s. 161.

[54] P. Cullinan, *Robert Jacob Gordon*…, s. 27.

[55] *Ibidem*, s. 48.

[56] Nazwa rzeki nie pochodzi od koloru wody niosącej dużo namułu i osadu. Krajowcy używali wprowadzonego dziś z powrotem do użytku określenia „Gariep” z hotentockiego „garib”, czyli „wielka rzeka”.

[57] Cechy charakterystyczne typu negroidalnego obejmującego Hotentotów (Khoikhoi) i Buszmenów (San) to silnie wydłużona głowa, szeroki i płaski nos oraz niski wzrost.

[58] Cechy charakterystyczne typu nigryckiego wywodzącego się z Sudanu to: bardzo ciemna skóra, wełniaste czarne włosy typu fil-fil, smukła budowa ciała, wysoki wzrost, długie kończyny, bardzo długa głowa, szeroka twarz i nos.

z nim. Łącząc własne zainteresowania z misją dyplomatyczną, kapitan garnizonu kapsztadzkiego w latach 1789–1796 uczył się od Koby języka khosa i w zamian podarował mu czapkę grenadiera oraz własnoręcznie namalowaną akwarelę z podobizną murzyńskiego naczelnika.

Do najciekawszych dzieł malarskich Gordona należą akwarelowe panoramy Kapsztadu oraz Swellendam. Najdłuższa nich liczy aż 7,75 metra[59]. W pracach tych widać skrupulatne odtworzenie szczegółów przy pomocy cienkiej linii o charakterze wyraźnego konturu obwodzącego plamy barwne. Brak jest jakichkolwiek niuansów, przejść kolorystycznych, cieni i półtonów. Panoramy są dziełami artysty o zacięciu kartografa, nie malarza akwarelisty. Precyzja, z jaką oddane są szczegóły gospodarstwa na pierwszym planie w panoramie Swellendam, pozwala na określenie, iż jest to założona przez gubernatora Hendrika Swellengrebela i jego żonę Helenę Damme – winnica Drostdy. Do typowych widoków należą też: *Farm of Martin Melck on the Berg River*, *Tswana homestead* czy *View of Table Mountain from Table Bay I.*

Zasadnicza wartość spuścizny Gordona polega na utrzymaniu jej zarówno w warstwie literackiej, jak i ilustracyjnej w prostym narracyjnym stylu i opisowej, wręcz biologicznej lub kartograficznej dokładności. Rysunki nie są w żadnej mierze fantazją artystyczną kreowaną na potrzeby europejskich czytelników (co, jak wspomniałam wcześniej, było częstym zjawiskiem), lecz rzetelną i wnikliwą obserwacją przelaną na papier. Znaczna część jego trafnych konstatacji, a także relacje z podróży zostały w różny sposób wykorzystane przez ówczesne władze kolonii, ale jego całościowy dorobek oraz wkład w geograficzne i etnograficzne rozpoznanie Afryki Południowej uległy zapomnieniu[60].

Robert Jacob Gordon był postacią wyjątkową na tle osiemnastowiecznych badaczy i artystów, gdyż w odróżnieniu od większości jego współczesnych interesowały go nie tylko studia o charakterze ludoznawczym i typologizującym, ale najprzeróżniejsze aspekty życia w Afryce: od etnograficznych po lingwistyczne.

Jednym z pierwszych osiemnastowiecznych artystów stosunkowo wiernie i rzetelnie anektujących dla Europy piękno flory i fauny południowego krańca Afryki był podróżnik i akwarelista pochodzący z Gujany Holenderskiej – François Le Vaillant (1753–1842). Odbył on dwie wyprawy z Przylądka Dobrej Nadziei na wschód kontynentu. Podczas pierwszej z nich, przemierzając pustynię Karoo, dotarł do Wielkiej Rzeki, a następnie do dzisiejszych okolic Somerset East i Cookhouse. Jego druga ekspedycja wiodła z Kapsztadu do Great Namaquas, czyli dzisiejszej Namibii. Podróże do afrykańskiego interioru odbył w latach 1781–

[59] Dwie pozostałe panoramy mają odpowiednio 2,4 m oraz 5,5 m. Por.: A. Gordon-Brown, *op. cit.*, s. 12.

[60] Wielu naukowców przebywających czasowo w Afryce Południowej (jak François Le Vaillant, Carl Peter Thunberg oraz William Paterson) korzystało z wyników badań i obserwacji Gordona, choć tylko nieliczni wzmiankowali o nim jako o źródle swej wiedzy. Dopiero w 1964 r. „odkryto" w Anglii zasadniczą część jego spuścizny.

1784, zaś relacje opublikował w języku francuskim pt. *Voyage*[61]. Swe niezwykle osobiste, sugestywne sprawozdania z wypraw o charakterze dziennika z podróży przesycił pierwiastkami filozofii *sensibilité* Rousseau. Ich barwny język uczynił z *Voyage* chętnie czytaną lekturę, a już w roku 1790 zostały przetłumaczone na język angielski, co spowodowało ich znaczną popularność w środowisku brytyjskim[62]. Strona pierwsza tomu pierwszego ozdobiona jest ryciną pt. *Afrique du Sud. Campement dans le pays des Grands Namaquois* ukazującą postać Le Vaillanta w towarzystwie psów podpatrującego nieodległą żyrafę. Ponadto w zbiorze znajduje się 12 miedziorytów o wymiarach ok. 24 x 15,7 cm ilustrujących dwa pierwsze wydania *Voyage*[63]. Między innymi po stronie 22 jest powiększona wkładka z interesującym widokiem Przylądka Dobrej Nadziei od strony południowo-zachodniej wraz z nabrzeżem i dopływającymi fregatami (*Vue des montagnes du Cap de Bonne-Espérance couvertes des nuages du Sud-Est*). Na innych ilustracjach zaprezentowane są między innymi rozmaite typy ludności autochtonicznej, ujęte w tak często spotykaną u Le Vaillanta, rozpowszechnioną w tej epoce kompozycję, w której postać na neutralnym tle wyłączona z otoczenia skupia całą uwagę artysty. Wśród ilustracji tyczących tego zagadnienia, opublikowanych w *Voyage,* wybijają się na plan pierwszy zindywidualizowane postaci miejscowych kobiet z ludów khoisańskich, których urody Le Vaillant był miłośnikiem. Rycina VII (strona 346) przedstawia *Hottentote* [Hotentotka]. Kobieta została ukazana w pozycji stojącej, frontalnie, niemal naga, jednak tym, co przykuwa uwagę widza, są jej kilkunastocentymetrowe wargi sromowe. Zainteresowanie szczegółami anatomicznymi narządów rodnych kobiet odpowiadało ówczesnym zainteresowaniom uczonych i wiązało się z historią naturalną. Dziś niesłusznie bywa niekiedy traktowane w kategoriach obscenicznej sensacji lub męskich projekcji erotycznych, jednakże w przypadku Françoisa Le Vaillanta erotyzm jest niezaprze-

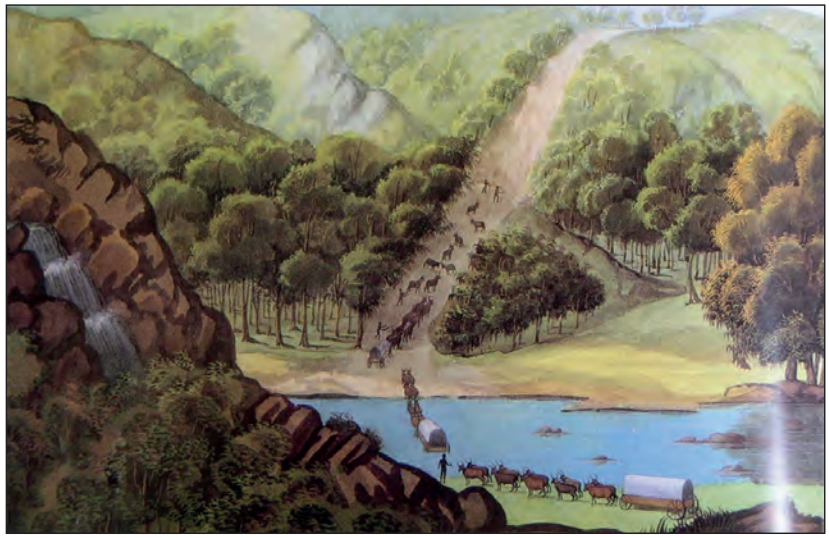
[61] F. Le Vaillant, *Voyage De Monsieur Le Vaillant Dans L'Intérieur De L'Afrique par Le Cap De Bonne-Espérance, Dans les Années 1780, 81, 82, 83, 84 & 85*; vol. 1–2, Mourer/Hignou, Lausanne 1790. Permalink: http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10467327-6 (22.08.2012) oraz edycja vol. 1–2, Leroy, Paris 1790. Ilustracje znajdują się w tomie I i II (każdej z edycji), nieznacznie różnią się układem stron. Idem, *Second voyage dans l'intérieur de l'Afrique, par le cap de Bonne-espérance, dans les années 1783, 84 et 85*, H. J. Jansen et compe, l'an 3 de la République, Paris [1795].

[62] Wydania angielskie z rycinami wg Le Vaillanta: *Travels from the Cape of Good-Hope, into the interior parts of Africa: including many interesting anecdotes; with elegant plates, descriptive of the country and inhabitants/inscribed by permission to His Grace, the Duke of Montagu. Translated from the French of Monsieur Vaillant*, (Translated by Elizabeth Helme), William Lane, London 1790. Permanent link: http://hdl.handle.net/2027/nyp.33433082327606 (07. 09.2012) oraz *New travels into the interior parts of Africa, by the way of the Cape of Good Hope, in the years 1783, 84 and 85. Translated from the French of Le Vaillant. Illustrated with a map, delineating the route of his present and former travels, and with twenty-two other copper-plates*, Printed for G. G. and J. Robinson, London 1796. Interesującą sprawą jest to, że ilustracje są nieco inne niż w wersji francuskiej, m.in. znajduje się ilustracja przedstawiająca atak „tygrysa" na Le Vaillanta, w rzeczywistości jest to lampart.

[63] Pozostałe ilustracje wydania paryskiego (Leroya) Françoisa Le Vaillanta to: *Camp de Pampoen-Kraal* (t. 1, s. 166), *Portrait d'un indigène du Cap. Le Le Hottentot* (t. 1, po s. 212, ryc. I), *Hottentot, Gonaquoi* (t. 2, s. po 2, ryc. II), *Le Caffre* (t. 2, po s. 214, ryc. V), *Femme Caffre* (t. 2, po s. 216, ryc. VI), *Girafe mâle* (t. 2, po s. 393, ryc. VIII), *Girafe femelle* (t. 2, po s. 393, ryc. VIII).

czalny. W przypadku hotentockiej dziewczyny o imieniu Narina, która była wielką miłością podróżnika (rycina IV, po stronie 367) – *Narina, jeune Gonaquoise*[64] – artysta pruderyjnie tuszuje jej nagość. Jednak praca Le Vaillanta nie jest wolna od zaskakujących przekłamań dotyczących ludów miejscowych (np. w zakresie ich strojów czy interpretacji zachowań).

Kolekcja 165 oryginalnych akwarelowych szkiców Le Vaillanta została w 1963 r. zakupiona na londyńskiej aukcji Sotheby przez parlament południowoafrykański do Kolekcji Mendelssohna znajdującej się w Bibliotece Parlamentu[65]. W tym chef d'œuvre Le Vaillanta zachowały się liczne sceny obozowe, wizerunki ludów khoisańskich, ich rytuały i pejzaże południowoafrykańskie[66]. W tym swoistym artystycznym „laboratorium" historii naturalnej, składającym się z setek drobnych rysunków i szkiców, są dziesiątki prac, z których wyłania się dość wielostronnie podpatrzony południowoafrykański świat, utrwalony w różnych miejscach pobytu artysty. Choć dużo w tych utworach uszczegółowionych treści subiektywnych, to jednak w rozlicznych pracach z tego zbioru, np. *Crossing the Sunday's River* [Przejazd przez rzekę Sunday, ok. 1782, akwarela, 23 x 36,6 cm, Mendelsson Collecton, Kapsztad – ilustr. 4], półpustynne pejzaże Karru jak i Namaqualandu, podobnie jak mieszkańcy tej krainy ukazani są szkicowo i nieco nieporadnie.



Ilustr. 4. François Le Vaillant, *Przeprawa przez rzekę Sunday*, n.d.

64 Szerzej o kobietach miejscowych i Le Vaillantcie: S. Huigen, *op. cit.*, s. 125–136.

65 *François le Vaillant, traveller in South Africa, and his collection of 165 water-colour paintings 1781–1784*, Library of Parliament, Cape Town 1973.

66 J. A. Brown, *South African Art*, Macdonald SA, Cape Town 1978, s. 4 oraz J. C. Quinton, A. M. L. Robinson (eds.), *François le Vaillant, Traveller in South Africa, and His Collection of 165 Water-Colour Paintings, 1781–1784*, Parliament Library, Cape Town 1973.

W ilustracjach na plan pierwszy (podobnie jak w zapisie relacji z podróży) wybija się narcystyczna postać Le Vaillanta w kapeluszu przystrojonym piórami afrykańskiego strusia. Ważnym elementem rysunków jest też jego karawana złożona z trzech wozów drabiniastych zaprzężonych w woły, którymi przemierzał strumienie i doliny Afryki Południowej. Ponieważ Le Vaillant z pasją zajmował się między innymi ornitologią, właśnie ptakom poświęcił najwięcej miejsca zarówno w kwestii opisów, jak i pozostawionych rysunków i akwareli[67]. Co więcej, są to kompozycje doskonałe tak pod względem prawdy czysto przyrodniczej, jak i kolorystyki czy uchwyconego ruchu lub pozy, czy zachowania poszczególnych okazów ornitologicznych.

Kolejnym ważnym odkrywcą interioru Afryki Południowej pochodzenia angielskiego był John Barrow (1764–1848). Przebywał on w Kolonii Kapsztadzkiej w latach 1797–1803, w interesującym historycznie momencie tzw. pierwszej okupacji tych ziem przez Brytyjczyków. Barrow był wówczas początkującym dyplomatą, a jego misja polegała z jednej strony na zbadaniu interioru, z drugiej zaś na zaznaczeniu władztwa brytyjskiego (podczas owego pierwszego epizodu panowania Brytyjczyków w Kolonii) zarówno wśród Burów, jak i rdzennych ludów afrykańskich. Owocem wyprawy było dwutomowe dzieło zatytułowane *Travels into the interior of Southern Africa*[68], które zostało szybko dostrzeżone, a autor stał się autorytetem dla europejskich czytelników zafascynowanych Afryką. To Barrow jako pierwszy wyraził pogląd, że władanie Przylądkiem Dobrej Nadziei jest nieodzowne dla Brytyjskiego Imperium[69], a jednocześnie przedstawił krytyczny pogląd na temat holenderskiego osadnictwa w Kolonii. Również Barrow podczas podróży do Namakwaland (dziś Prowincja Przylądkowa Północna) w 1798 r. jako pierwszy Europejczyk widział i opisał tamtejsze kuriozum przyrodnicze – białego nosorożca[70].

Warto odnotować interesujący punkt widzenia wyrażony przez badaczkę kultury kolonializmu Mary Louise Pratt, zaprezentowany w artykule pt. *Scratches on the Face of the Country; Or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen*[71],

---

[67] F. Le Vaillant, *Histoire naturelle des oiseaux d'Afrique* (1796–1812), t. 6, zbiór 57 rysunków ptaków z tego dzieła znajduje się w prywatnej kolekcji Oppenheimerów im. Harrego Fredericka Oppenheimera.

[68] J. Barrow, *Travels into the interior of Southern Africa. In which are described the character and condition of the Dutch colonists of the cape of Good Hope, and of the several tribes of natives beyond its limits: the natural history of such subjects as occurred in the animal, mineral, and vegetable kingdoms; and the geography of the southern extremity of Africa. Comprehending also a topographical and statistical sketch of Cape Colony: with an inquiry into its importance as a naval and military station, as a commercial emporium; and as a territorial possession*, (vol. 1), T. Cadell, jun. and W. Davies, London 1801. Idem, *An account of travels into the interior of Southern Africa; in which is considered, the importance of the Cape of Good Hope to the different European powers, as a naval and military station; as a territorial acquisition and commercial emporium in time of peace: with a statistical sketch of the whole colony; comp. from authentic documents*, vol. 2, T. Cadell, jun. and W. Davies, London 1804. Permanent: http://hdl.handle.net/2027/hvd.320440431471 (22.08.2012).

[69] S. Huigen, *op. cit.*, s. 9.

[70] J. Barrow, *Travels into the interior of Southern Africa*…, *op. cit.*, s. 395.

[71] M. L. Pratt, *Scratches on the Face of the Country; Or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmeni,* „Critical Inquiry” 1985, vol. 12, no. 1 (*„Race”,Writing, and Difference*), s. 119–143.

a następnie kontynuowany przez Pratt w książce *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*[72]. Uważa ona, iż Barrow był zainteresowany, zgodnie z duchem osiemnastowiecznej myśli oświeceniowej, głównie skatalogowaniem napotkanych nowych, nieznanych nauce stworzeń i opisaniem lądu, zaś rdzennych mieszkańców południowoafrykańskich ziem traktował w sposób niezwykle lakoniczny „niczym cienie w krajobrazie afrykańskim". Podróżnik podkreślał zatem piękną i groźną naturę, którą napotkał w Afryce, zaś krajowców traktował niczym ożywioną przyrodę, koncentrując się głównie na ich niekorzystnych (jego zdaniem) cechach zewnętrznych[73].

Podobną konstatację można wywieść na podstawie akwarel i rysunków Barrowa przechowywanych w Kolekcji Williama Fehra. Są to precyzyjnie oddane widoki krain geograficznych, budynków, miast i osad interioru czy żaglowców z nabrzeża kapsztadzkiego, ale kraina nieomal całkowicie pozbawiona ludzi; takie ujęcie prezentują prace powstałe około 1800 r.: akwarelowa marina *Table Bay and Shipping* [Zatoka Stołowa i flota morska 27,7 x 43,5 cm] czy panorama z widokiem *Rust en Vreugd House* [Dom w Rust en Vreugd 24 x 44,5 cm].

Dzieło Barrowa wywarło duży wpływ zwłaszcza na zainteresowanie Afryką Południową na Wyspach Brytyjskich na początku XIX w. i wydatnie przysłużyło się sformowaniu pierwszej znaczniejszej grupy brytyjskich osadników (było to ponad cztery tysiące mężczyzn, kobiet i dzieci), którzy w ciągu 1820 r. wylądowali we wschodniej części Kolonii (na dzisiejszym obszarze Prowincji Przylądkowej Wschodniej). Południowoafrykański historyk sztuki Alfred Gordon-Brown uważa, iż wśród owych ludzi, którzy wylądowali na niegościnnych plażach Zatoki Algoa, było aż dwudziestu jeden artystów, częściowo amatorskich, ale także i w pełni profesjonalnych, ukrytych pomiędzy innymi profesjami[74]. Z kolei historyk angielski z Uniwersytetu w Lejdzie – Robert Ross[75] – koncentrujący się w swych badaniach na kolonialnej Afryce Południowej uważa, iż owa grupa osadników dumnych ze swojej kultury narodowej, ze „swej angielskości" prezentowała radykalny stosunek do szerzenia kultury i oświaty angielskiej na zasiedlanych terenach, budząc w ten sposób do życia silny nacjonalizm brytyjski w Afryce Południowej[76]. Ross przytacza na potwierdzenie swej tezy list jednego z osadników z 1820 r. Thomasa Philippsa, który tak opisuje mowę powitalną wygłoszoną przez gubernatora do kolonizatorów:

> Wygłosił przemówienie, w którym zwrócił się do nas emigrantów w najbardziej podniosły i chwytający za serce sposób, z przykrością muszę stwierdzić, że nawet nie pamiętam w tej chwili wszystkich szczegółów przemówienia, ponieważ pozostała mi w pamięci jedynie impresja. Mówiąc

[72] Idem, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992.

[73] *Ibidem*, s. 59–60.

[74] A. Gordon-Brown, *op. cit.*, s. 23–26.

[75] Por.: http://www.hum.leiden.edu/history/staff/rossrj.html (10.09.2012).

[76] R. Ross, *Status and Respectability in the Cape Colony 1750-1870: A Tragedy of Manners. African Studies Series*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 60–63.

o Wielkiej Brytanii, zwrócił się do nas w bardzo pięknych słowach w odniesieniu do niej mówiąc, iż jest Zbawcą, Obrońcą i Dobroczyńcą naszej części Świata jednocześnie zaludnia i podbija swoim językiem drugą część świata. A ponadto podejmuje trudy pełne dobroci i wspaniałomyślności, by wysłać swych Synów i Córki, by kultywowali sztuki cywilizowanego życia pomiędzy najbardziej zapomnianymi ludami trzeciej części świata[77].

Grupa kolonizatorów z pewnością wpłynęła pozytywnie na rozwój zainteresowania sztukami pięknymi w środowisku anglojęzycznym w całej Afryce Południowej, ale jednocześnie najprawdopodobniej też wzmocniła negatywny filtr, przez który patrzono na ludność pochodzenia miejscowego, co znalazło swoje odzwierciedlenie także w sposobie jej prezentowania w sztukach plastycznych w XIX w.

## Romantyczna wizja Afryki Południowej – pejzaże z Zatoki Stołowej i Kapsztadu

Chociaż intensywniejszy rozwój kulturalny nastąpił na Przylądku Dobrej Nadziei dopiero w XIX stuleciu, jednak już w okresie władztwa holenderskiego na tym obszarze zostały położone podwaliny nowożytnej kultury w Afryce Południowej. Kiedy kapitan James Cook w 1771 r. zawinął do Kapsztadu, nie tylko nie ukrywał podziwu dla tego, co Holendrzy zbudowali w Afryce Południowej, ale nie omieszkał wspomnieć, że *there are no public amusements at the Cape* (na Przylądku nie ma publicznych rozrywek)[78]. Jednak mimo trudnych warunków, braku wyspecjalizowanych instytucji oświatowych i kulturalnych oraz prostoty znakomitej większości mieszkańców właśnie w tym okresie zainicjowano południowoafrykańską tradycję kulturalną, nawiązującą do osiągnięć kultury europejskiej. Znamiennym przykładem może być działalność Joachima von Dessina (Tessina) (1704–1761) – człowieka światłego, prowadzącego życie na wysokim poziomie, zbierającego książki i obrazy. Jego zbiór wolumenów i dzieł sztuki udostępniony publiczności w 1764 r. stał się zaczątkiem przyszłej Biblioteki Kapsztadzkiej i stanowił asumpt do założenia u schyłku XIX w. Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej.

Większość prac olejnych powstałych w Kapsztadzie przed rokiem 1795 zaginęła. Tylko nieliczne z istniejących do dziś posiadają atrybucję. Zbiory z tego okresu historycznego wchodzą głównie w skład Kolekcji Williama Fehra, południowoafrykańskiego miłośnika i znawcy sztuki, przekazane przez niego jako dar do formowanej wówczas Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej w Kapszta-

[77] *Ibidem*, s. 60.
[78] J. Koch, *op. cit.*, s. 58–59.

dzie. Na podstawie analizy zachowanych tam prac można wyodrębnić następujących malarzy panoram Kapsztadu i widoków Góry Stołowej w XVIII w.: Robert Dodd (1748–1816), Gerrit Groenewagen (1754–1826), William Hirst (?– 1769), William Hodges (1744–1797), William Huggins (1781–1845), Hendrik Kobell (1751–1799), George Lambert (1700[79]–1765), Thomas Luny (1759–1837), Nicholas Pocock (1741–1821), Samuel Scott (1712–1772), Aernout Smit (1641–1710), Dominic Serres (1722–1793) i jego syn John Thomas Serres (1759–1825), Dominic Francis Swaine (?–1782) oraz N. Zeeman[80]. Twórcy ci przybyli z Europy w związku z zatrudnieniem w Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, jak miało to miejsce w przypadku Holendrów: Groenewagena, Kobella, Smita.

Inni twórcy wczesnych widoków Kapsztadu byli żeglarzami, którzy dorywczo trudnili się malarstwem marynistycznym jak Gaskończycy – Serresowie związani kontraktem kreślarzy z Admiralicją Brytyjską. Owi artyści, ale zarazem poszukiwacze przygód byli rozsiani po całym obszarze Kolonii Przylądkowej. Tę nieco domorosłą sztukę należy oceniać raczej w kategoriach prac zbliżonych do rzemieślników cechowych lub kartografów, albo też jako całkowicie amatorską. Brak było prawdziwych indywidualności o bardziej osobistym stosunku do wyzwań artystycznych nowego świata jak również i samej sztuki. Choć oczywiście zdarzają się w pełni profesjonalni artyści jak Lambert, prezes angielskiego stowarzyszenia artystycznego Society of Artists of Great Britain[81] zatrudniony specjalnie przez VOC, aby namalował widoki Indii, św. Heleny i Przylądka Dobrej Nadziei. Inny uznany malarz, którego *oeuvre* jest łączone z Afryką Południową, jakim był Hendrik Kobell, wykształcony w Londynie i amsterdamskiej Akademii Malarskiej (Stadstekenakademie), najprawdopodobniej nigdy nie przebywał w Kapsztadzie, co oczywiście było częstą praktyką wśród malarzy marin i odległych zakątków globu. Interesująca seria obrazów Zatoki Stołowej z burzowym niebem i licznymi u wejścia do portu żaglowcami, którą Kobell stworzył w 1772 r. (np. *Crowded shipping in Table Bay*), powstała na podstawie korespondencji oraz szkiców anonimowych rysowników[82]. Sugestywne widoki Zatoki Stołowej Kobella, przeniesione w technikę graficzną w 1784 r. przez Simona Fokke (1712–1784) posłużyły w 1802 r. jako całostronicowa wkładka ilustracyjna (o wymiarach 17 x 27 cm) do książki podróżniczej haskiego żeglarza Cornelisa de Jong van Rodenburgha (1762–1838). Podczas swoich wypraw na fregacie „Scypio" Rodenburgh dotarł

[79] W. Fehr, *Treasures at the Castle of Good Hope*, Cape Town 1969, s. 5 podaje datę urodzenia jako 1710, nowsze źródła podają rok 1700, np. E. Bénézit (ed.), *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, t. 6, I edition 1911–1923, Librairie Gründ, Paris 1976, s. 401.

[80] Korpus nazwisk artystów na podstawie W. Fehr, *op. cit.*, s. 5. Daty życia i fakty z biografii artystów na podstawie: A. Gordon-Brown, *op. cit.*, s. 169 i *passim* oraz W. Fehr, *op. cit.*, s. 5 i *passim*.

[81] Society of Artists of Great Britain 1760–1791 stworzyło podwaliny pod Royal Academy of Art w Londynie. Szerzej o sztuce angielskiej w II połowie XVIII w. i artystach: M. Hargraves, *Candidates for Fame. The Society of Artists for Great Britain 1760–1791*, Yale University Press, Yale 2006.

[82] A. Gordon-Brown, *op. cit.*, s. 183.

w 1792 r. do Kapsztadu[83], swe wspomnienia, już po konsultacji w wydawnictwie De Erven F. Bohn, pozwolił zilustrować stosownymi grafikami[84].

Godną odnotowania postacią pośród małego świata sztuki Kolonii Przylądkowej była też barwna postać akwarelisty Nicholasa Pococka. Wkrótce po zakończeniu kariery kapitana statku niewolniczego został on szanowanym członkiem angielskiej królewskiej Akademii Sztuki, co odbyło się przy pełnej aprobaty postawie założyciela i wieloletniego prezesa tej instytucji Joshui Reynodsa (1723–1792). Niestety wiele interesujących prac Pococka związanych z Afryką Południową zaginęło bądź uległo zniszczeniu (wiele z nich to akwarele) i znane są tylko na podstawie wykonanych według nich miedziorytów bądź litografii służących jako ilustracje książek[85]. Te prace, które przechowywane są obecnie w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego w Greenwich, w Londynie prezentują go jako romantycznego marynistę, stosującego zgaszoną, lekko brązowozłotą paletę barw i niezwykłą wierność w zakresie prezentowanego takielunku statków żaglowych. Nieomal równie dużo uwagi zazwyczaj poświęca Pocock odtworzeniu toni morskiej oraz realistycznie potraktowanym chmurom. W przypadków większości kompozycji niebo stanowi aż 4/5 kompozycji obrazu, co czyni twórczość Pococka bliską holenderskim marynistom z okresu baroku. Na miejscową florę i faunę oraz na rdzennych mieszkańców Afryki (np. ich stroje, budowę anatomiczną) artysta zwraca daleko mniejszą uwagę i stosuje sentymentalny, orientalizujący filtr, mający niewiele wspólnego z rzetelną obserwacją.

Na specjalną uwagę wśród wczesnych widoków portu kapsztadzkiego zasługuje dużych rozmiarów płótno Aernouta Smita pt. *Cape Town in 1683, the ship Africa in the foreground*, [Kapsztad w 1683 r., statek Afryka na pierwszym planie, 1683, ol./pł., 151,3 x 201 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad]. Obraz prezentuje łagodnie pofalowane fale zatoki, jasno pobielone ściany nabrzeżnego fortu i zamek z zegarową wieżą widoczną od strony wody. W tle kompozycji widać Górę Stołową dominującą nad Przylądkiem Dobrej Nadziei. Po obu stronach Góry wznoszą się szczyty Lion’s Head [Głowa Lwa] i Devil’s Peak [Diabli Szczyt]. Jest to jeden z najwspanialszych wczesnych widoków miasta. Na uwagę zasługują liczne fregaty handlowe i małe szalupy, unoszące

[83] C. de Jong van Rodenburgh, *Reizen naar de Kaap de Goede Hoop, Ierland en Noorwegen, in de Jaaren 1791 tot 1797; door Cornelius de Jong, met het, onder zyn bevel staande, ’s Lands Fregat van Oorlog, Scipio. Iste Deel. Met Plaaten*, by F. Bohn, Te Haarlem 1802, s. 53. Permalink: http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10622190-5 (29.08.2012).

[84] Amsterdamskie wydawnictwo De Erven F. Bohn na początku XIX w. wydało wiele książek podróżniczych (m.in. J. Barrowa, A. J. Bongardta) i atlasów kartograficznych bogato ilustrowanych. W wydaniu *Reizen*, Rodenburgha z 1802 r. znalazły się m.in. ilustracje Daniela Veelwaarda seniora (1776–1851). Inni ilustratorzy związani z wydawnictwem to: Reinier Vinkels (1741–1861), Philip Velyn (1787–1836), J. P. Visser Bender (1785–1813) oraz Jacob Ernst Marcus (1774–1826). Przewaga wydawnictwa brała się między innymi z wczesnego wprowadzenia techniki litograficznej do publikowanych książek. Szerzej: P. Gijsbers, A. van Kempen (eds.), *Deugdelijk arrebeid vordert lang bepeinzen*, Stafleu van Loghum, Bohn 2002, s. 77–95.

[85] A. Gordon-Brown, *op. cit.*, s. 11.

się na wodzie u wejścia do portu, przy czym na planie pierwszym znajdują się okazałe żaglowce z banderą w barwach dynastii Orańskiej-Nassau, a jednocześnie Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Statek ukazany w prawym dolnym rogu ma na rufie wyraźną czarną postać kobiecą z rogiem obfitości. Jest to bowiem fregata o nazwie „Africa". Z dokumentów VOC wiadomo, że żaglowiec ten był w porcie kapsztadzkim dwukrotnie w maju/lipcu 1679 i maju 1683 r. Trudno obecnie ustalić, do której wizyty odnosi się obraz Smita[86]. Praca mimo pozornego realizmu w oddaniu ukształtowania terenu wokoło zatoki nie była malowana na podstawie własnych obserwacji artysty. Smit ukazał bowiem na nabrzeżu ukończony zamek z pięcioma basztami, który nigdy nie współistniał razem z czworobocznym fortem (wybudowanym wcześniej, za czasów van Riebeecka). Monumentalny olej szybko stał się wzorcem dla innych, graficznych przedstawień Kapsztadu od strony północnego trawersu. Zbliżona pod względem kompozycji do obrazu Smita jest olejna marina angielskiego malarza Samuela Scotta zatytułowana *Table Bay*, z ok. 1730 [Zatoka Stołowa, ol./pł., 50,3 x 66,8 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad]. Ten artysta obok fregat holenderskich prezentuje na pierwszym planie także żaglowiec z flagą Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Jest to wyraźny znak narastającego zainteresowania Anglików Przylądkiem Dobrej Nadziei w XVIII w. Innym interesującym zjawiskiem odnotowanym w obrazie jest zaśnieżenie Góry Stołowej i okolicznych szczytów, które występuje stosunkowo często w okresie od czerwca do sierpnia, jednak szczyty nie są nigdy całkowicie pokryte śniegiem i lodem, jak ma to miejsce w pracy. Najprawdopodobniej autorem pejzażu w obrazie jest uznany brytyjski malarz George Lambert, który w 1732 r. współpracował ze Scottem nad serią sześciu obrazów prezentujących zamorskie porty Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej[87]. Lambert z całą pewnością nigdy nie widział Przylądka Dobrej Nadziei, zatem korzystał z miedziorytów i opisów literackich. Dlatego jego prezentacja Góry Stołowej i flankujących ją szczytów, pomimo interesującego niuansu przyrodniczego, jakim jest śnieg, nie jest bardziej realistyczna niż nieco wcześniejszy obraz Holendra – Smita. Wspólna praca Scotta i Lamberta z widokiem Zatoki Stołowej szybko stała się źródłem inspiracji dla innych twórców, m.in. już w 1736 r. Gerard van der Gucht (1696–1776) znajdujący się obecnie w Kolekcji Williama Fehra stworzył miedzioryt (44,7 x 59,8 cm) będący wyraźnym odniesieniem do obrazu Scotta i Lamberta.

Tradycję marin z widokiem Kapsztadu od strony oceanu kontynuują obrazy innych twórców angielskich, którzy zasłynęli na Wyspach Brytyjskich jako malarze statków. Należą do nich: Robert Dodd – *English ships in Table Bay* [An-

[86] *Ibidem*, s. 221 oraz strona Internetowa Iziko podają datę 1683 jako rok powstania obrazu, zaś R. Becker, R. Keene, *Art Routes: a guide to South African art collections*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 2000, s. 192–193 datę 1679.

[87] *George Lambert (1700–1765): first exhibition devoted to one of England's earliest landscape painters [held at] Kenwood*, Greater London Council, London 1970, s. 8.

gielskie statki w Zatoce Stołowej, 1787, ol./pł., 87 x 142 cm, Kolekcja Williama Fehra – ilustr. 5], *H.M.S. ‘Southampton’ of Table Mountain, Capetown* (1780, kolekcja prywatna) i nieco późniejszy wczesnodziewiętnastowieczny artysta William Huggins związany z Brytyjską Kompanią Wschodnioindyjską, twórca m.in.: *The „Jessie” and „Eliza Jane” in Table Bay* (1829) oraz *Table Bay, Cape of Good Hope* (1824)[88] – obie prace w Kolekcji Williama Fehra.

Ilustr. 5. Robert Dodd, *Angielskie statki w Zatoce Stołowej*, 1787

Wszyscy wymienieni twórcy widoku Kapsztadu od strony oceanu popełniają te same błędy w zakresie topografii miejsca. Mianowicie, wszystkie trzy wierzchołki gór w tle są zbyt blisko siebie, Góra Stołowa zbyt mało szeroka i płaska, a ponadto na linii horyzontu po prawej stronie kompozycji ciągnie się płaski ląd dalszej części półwyspu, który w rzeczywistości jest niewidoczny podczas zbliżania się do portu. Zatem bliższa analiza przedstawień wskazuje na czysto pracowniany charakter wczesnych marin olejnych Kapsztadu, co było częstą praktyką w zakresie wykonywania pejzaży w XVII i XVIII w. Artyści tworzyli prace na konkretne zamówienia, np. Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej lub członków Admiralicji Brytyjskiej, aby uświetniały gabinety recepcyjne prominentnych elit. Równie ważne co przedstawienia nieznanych lądów, a może nawet bardziej istotne, były dokładne odwzorowania fregat. To wielkość statków, ich ożaglowanie, uzbrojenie i przeznaczenie (wojenne, handlowe, statek niewolniczy) budowało potęgę i prestiż armatora, podobnie jak

[88] Obie wymienione prace W. Hugginsa zostały przeniesione w technikę graficzną podobnie jak wiele innych związanych z Afryką Południową. Jednak jego widoki Kapsztadu nie są dokładne, być może nadmiernie koncentrował swą uwagę na statkach, był bowiem nadwornym malarzem statków Jerzego IV i Williama IV. Szerzej: A. Gordon-Brown, *op. cit.*, s. 179.

reprezentacyjne widoki marin. Wszystkie te prace zostały zakupione przez kolekcjonera Williama Fehra (1892–1968), który od lat dwudziestych XX w. zbierał pamiątki (były to nie tylko obrazy, lecz także meble, porcelana, grafiki *etc.*) związane z początkami osadnictwa holenderskiego i brytyjskiego w Afryce Południowej[89]. Jego intencją było nie tylko, aby poprzez zgromadzony zbiór budować prestiż swej rodziny, lecz także by dla potrzeb edukacyjnych zilustrować historię kolonialnej Afryki Południowej. Jednym z ulubionych obrazów Fehra, który jego zdaniem doskonale spełniał kryterium wizji sztuki jako ilustracji historii, było olejne płótno Williama Hodgesa. Twórca ten w latach 1772–1775 towarzyszył kapitanowi Jamesowi Cookowi podczas jego drugiej podróży przez Pacyfik jako oficjalny rysownik[90]. Urzędowe wskazówki Admiralicji Brytyjskiej nakazywały, by jego rysunki i obrazy pozwoliły na stworzenie doskonalszej wizji przemierzonych obszarów niż jest to możliwe podczas relacji jedynie pisemnych. Płótno Hodgesa znajdujące się w Kolekcji Fehra pt. *Castle and a portrait of Cape Town in November of 1772* [Zamek i widok Kapsztadu w listopadzie 1772] z widokiem zamku Dobrej Nadziei i miasta od strony północno-wschodniej doskonale spełnia owo kryterium wiernego odwzorowania natury. Zarówno pod względem topografii wybrzeża, jak i wizerunku architektury miejskiej oraz doskonałego oddania niskich, gęstych chmur otaczających Górę Stołową i rozproszonego światła obraz nie ma sobie równych wśród wcześniejszych widoków Kapsztadu. Warto nadmienić, iż praktyka artystyczna Hodgesa wiązała się z częstym malowaniem w plenerze (co antycypowało o prawie wiek późniejsze prace impresjonistów) i uwrażliwiła go na zmienność warunków atmosferycznych w przyrodzie, co uwieczniał w swych pracach[91]. Tak Fehr opisywał płótno Hodgesa:

> Kilka magazynów VOC usytuowanych na brzegu, a ponadto wieże i dzwonnice, które głosiły religijną wiarę, oraz olbrzymia góra symbolizująca, że to pożądany afrykański port. Hodges jako jeden z kilku wysoko wykwalifikowanych specjalistów wśród załogi kapitana Cooka zaprezentował moment intensywnie rozwijającej się wiedzy w oparciu o wzrost znaczenia brytyjskiego przemysłu i nauki. Hodges prezentował postawę typową dla profesjonalnych artystów-eksplorerów i podróżników, którzy podczas specyficznych misji rejestrowali przebieg podróży, a wnioski z nich płynące służyły powiększeniu wiedzy o charakterze naukowym, społecznym i handlowym[92].

Tekst kolekcjonera i darczyńcy Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej z lat pięćdziesiątych XX w. doskonale wpisuje się w kontekst obecnych badań

---

[89] Pewną część kolekcji Fehr przekazał nieodpłatnie: K. Koperski, *William Fehr (1892–1968) and his contribution to the study of South African history and culture*, niepublikowana dysertacja doktorska, University of Stellenbosch 2000, s. 236–237.

[90] Załoga Cooka na statku „Resolution" obejmowała także takie osoby, jak astronom William Wales, przyrodnik-naturalista Johann Reinhold Forster oraz wspomniany już Anders Sparrman.

[91] Szerzej: B. Smith, *William Hodges and English Plein-Air Painting*, „Art History" 1983, vol. 6, no. 2, s. 143–152.

[92] K. Koperski, *op. cit.*, s. 239.

nad brytyjskim imperializmem w sztuce[93]. Pionierskie rozważania Fehra dotyczące roli artystów w poszerzaniu zależności zamorskich kolonii od Wielkiej Brytanii nie straciły na aktualności i kontynuowane są przez Johna MacKenzie[94]. Sztuka rysunkowa i malarska artystów związanych z rozwojem angielskiej potęgi kolonialnej nie tylko współuczestniczyła w ekspansji i pomagała w opisaniu nowych obszarów, ale także – na co rzadko zwraca się uwagę – miała głębszy powód – uzasadniała, a wręcz usprawiedliwiała podbój świata poprzez płynącą z niej ideologię. Artyści prezentowali, jak „pochodnia cywilizacyjna” w postaci nowych portów i budowli, ale zwłaszcza nowego, europejskiego sposobu życia pojawia się na krańcach świata[95].

## Portrety

Portretów związanych z początkami kolonizacji przez białych osadników Afryki Południowej zachowało się bardzo niewiele. Znajdują się one albo jako ilustracje w książkach podróżniczych, albo jako niewielkie portrety. Kolekcja z portretami białych kolonizatorów znajduje się w historycznej kapsztadzkiej posiadłości Koopmans-De Wet House (Muzeum Iziko) w tzw. „Pokoju Rysunkowym”. Zgromadzono tam między innymi konterfekty Borchardusa Borcherdsa (1786–?), Susanny van der Poel (1743–1840), siostrzenicy Jana Smutsa, niezidentyfikowanej damy i mężczyzny ze schyłku XVIII stulecia oraz nieco późniejszy, aczkolwiek stylistycznie zbliżony do pozostałych, portret Anny Geertruidy Wykerd (1783–?) z 1830 r. Ponadto w Kolekcji Williama Fehra znajduje się piękny medalion wykonany na owalu z kości słoniowej o wymiarach 5,7 x 4,6 cm przedstawiający Lady Anne Barnard, autorstwa angielskiego akademika Richarda Coswaya (1742–1821). Na uwagę zasługują też nieliczne większe dzieła olejne, niestety są one anonimowe. Pierwszy portret znajdujący się w Kolekcji Williama Fehra pochodzi z roku 1780 i jest to portret wspomnianego wcześniej oficera i naukowca-naturalisty pułkownika Roberta Jacoba Gordona, zaprezentowanego w mundurze jako Komendanta Garnizonu Kapsztadzkiego – *Portrait of Ltieutnant-Colonel Robert Jacob Gordon, Commandant of the Garrison at*

[93] Liczne wystawy i konferencje naukowe np. z lipca 2001 r. w Galerii Tate w Londynie pt. *Art and the British Empire* czy duża retrospektywa Williama Hodgesa z lipca 2004 r. w National Maritime Museum w Londynie, połączona z Konferencją pt. *The Art of Exploration, July 14th–16th 2004* podejmują obecnie tematykę brytyjskiego kolonializmu w XIX w.

[94] J. M. Mackenzie, *Museums and empire: natural history, human cultures and colonial identities*, Manchester University Press, Manchester 2009.

[95] Szerzej o romantycznej i naukowej wizji Afryki Południowej w XIX w.: S. Dubow, *Commonwealth of Knowledge: Science, Sensibility, and White South Africa 1820–2000*, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 4–157, http://site.ebrary.com/lib/unilodz/Doc?id=10271388&ppg=4 (29.11.2012).

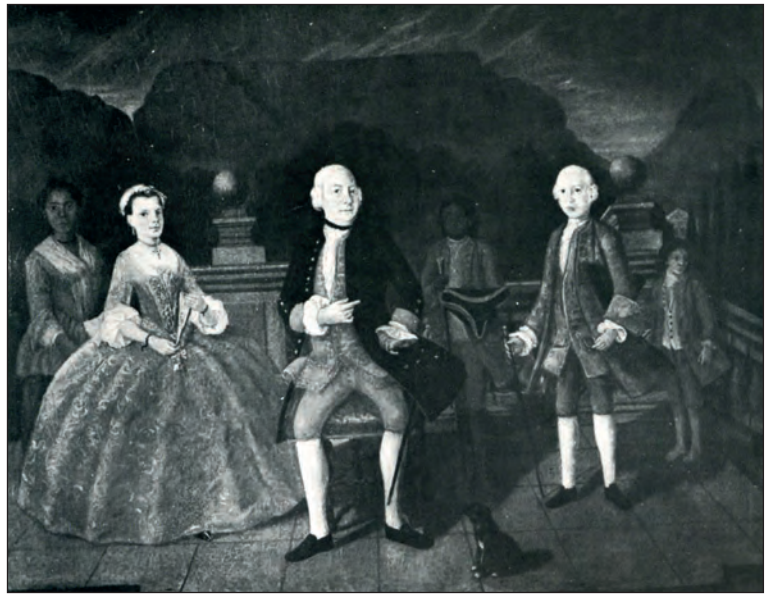
*the Castle 1780–1795, at the age of 37* [Portret pułkownika Roberta Jakuba Gordona, dowódcy garnizonu w zamku 1780–1795, w wieku lat 37, ol./pł., 1780, 94 x 72,5 cm, Kolekcja Williama Fehra, Kapsztad – ilustr. 6].

Ilustr. 6. Anonim, *Portret pułkownika Roberta Jakuba Gordona*, 1780

Jest to dość swobodnie namalowany portret reprezentacyjny. Z płytkiego ciemnego tła wyłania się siedząca frontalnie postać Gordona. Jego prawa ręka jest nieco uniesiona i wsparta na niewidzialnym wsporniku, lewa zaś fantazyjnie wsunięta za pazuchę kamizelki. Prostolinijna, nieco pulchna twarz modela szeroko otwartymi oczami wpatruje się w widza. Niedbale rozpięty, jaskrawo czerwony frak munduru zaburza reprezentacyjny charakter dzieła. Pandant do tej pracy stanowi portret przedstawiający żonę Gordona – Susannę Nicolet, z tego samego roku o takich samych wymiarach. Kobieta w szmaragdowozielonej, odświętnej

sukni i koronkowym czepcu gra na harfie, jednocześnie sponad instrumentu wspartego o jej kolana zerka lekko w prawą stronę. Oba dzieła powstały zapewne z okazji ślubu tej pary w 1780 r. i miały zawisnąć w pobliżu siebie, tak by młodzi małżonkowie mogli „spoglądać” z portretów ku sobie.

Inna praca zasługująca na baczną uwagę to zbiorowy portret rodziny Stormów z ok. 1760 r. *Captain Hendrick Storm with his son and daughter* [Kapitan Hendrick Storm ze swym synem i córką – ilustr. 7], znajdujący się w zbiorach muzeum w Stellenbosch, w pokoju reprezentacyjnym historycznej willi Blettermanhuis z 1789 r.



Ilustr. 7. Anonim, *Kapitan Hendrick Peter Storm wraz z i synem i córką*, 1760

Praca nie jest wybitnym dziełem pod względem artystycznym, jednak stanowi doskonałe świadectwo kultury materialnej tamtych dni oraz wpisuje się w typologie holenderskich, mieszczańskich portretów zbiorowych tak popularnych w XVII i XVIII w. Całopostaciowa grupa obejmuje Hendricka Petera Storma (1718–1777) z Leeuwarden mianowanego dowódcą garnizonu kapsztadzkiego, jego syna, córkę i troje służących oraz niewielkiego pieska na pierwszym planie. Wszyscy stoją nieomal izokefalicznie, na okazałym tarasie domu, za tralkową, murowaną balustradą rysuje się pejzaż górski. Po prawej stronie frontalnie ukazanego Storma znajduje się dorosła jego córka Maria Magdelana urodzona w 1746 r., późniejsza żona Christiana Ludolpha Neethlinga (ich ślub odbył się w 1762 r., co jest pomocne przy datowaniu portretu). Po lewicy Storma stoi starannie ubrany nastoletni syn. Jednak tym, co najbardziej jest zaskakujące, to fakt, że niewolnik i niewolnica, którzy stoją w tle, są ubrani z równą staranno-

ścią, co komendant i jego rodzina. Badania prowadzone przez historyków Daphne H. Strutt[96] i Roberta Rossa[97] dotyczące kodu ubioru w Kolonii Kapsztadzkiej wskazują wyraźnie, iż staranny „pański" strój czarnego niewolnika odzwierciedlał wysoki status jego właściciela. Anonimowy portret rodziny Storma stanowi doskonałą ilustrację tego interesującego zjawiska socjologicznego.

Na ironię zakrawa fakt, że reprodukowany we wszystkich nieomal pracach dotyczących wczesnej historii Afryki Południowej oraz na banknotach olejny portret ukazujący Jana [Johana Anthonisza] van Riebeecka pędzla Jana Pietera Vetha (1864–1899), namalowany został dopiero w 1898 r. z przeznaczeniem do biblioteki budynku kapsztadzkiego Parlamentu. Praca ta uzyskała olbrzymią popularność dzięki pochlebnej recenzji Jamesa Smitha Morlanda (1846–1921), wpływowego artysty i krytyka, a zarazem założyciela i pierwszego przewodniczącego Society of South African Artists (1902 ), który tak pisał o portrecie:

> Ta praca stanowi najbardziej interesujący przykład sztuki. Chociaż jest to tylko kopia starego obrazu, to ma ona wyjątkową wartość ze względu na fakt, iż została tak wiernie oddana, że naprawdę trudno jest przekonać samego siebie, że to nie jest obraz pochodzący z okresu, kiedy Holandia i jej malarze byli klasą sami dla siebie i byli podziwiani przez cały świat. Na pewno praca ta potwierdza również fakt, że nadal istnieją świetni malarze holenderscy, o wielkiej biegłości technicznej. Oryginalny obraz został przypuszczalnie namalowany przez nieznanego szerzej artystę, który nazywał się Craey i obecnie znajduje się w Muzeum w Amsterdamie. Strój, poza, ustawienie światła i cienia oraz prosty, a zarazem harmonijny sposób kolorowania wskazują, że artysta ten był współczesnym Rembrandta. Z opisu przekazanego przez znakomitego nowoczesnego holenderskiego malarza Pana Vetha, który przedsięwziął się trudnego zadania skopiowania obrazu wiadomo, iż to oryginalne dzieło jest w bardzo złym stanie i przez to jest słabym okazem sztuki. Dzięki mistrzowskim rękom tego współczesnego artysty, została stworzona kopia, która jest zarówno wspaniała, jak i kompletna jako portret[98].

Intensywne prace historyków i historyków sztuki prowadzone we wczesnych latach pięćdziesiątych XX w. z okazji zbliżającego się trzechsetlecia istnienia Afryki Południowej (pod egidą białych kolonizatorów) wykazały, iż oryginalny portret autorstwa Dircka Craeya (?–1664 lub 1668) przechowywany w Rijksmuseum, datowany na 1650 r., który służył Vethowi za podstawowe źródło ikonograficzne, został wykonany tuż przed wypłynięciem van Riebeecka do Afryki. Silna presja wywierana przez afrykanerki rząd na uczonych wiązała się z koniecznością udowodnienia, iż jest to ta sama ikoniczna postać pierwszego komendanta twierdzy kapsztadzkiej, która od lat reprodukowana była na banknotach i południowoafrykańskich

[96] D. H. Strutt, *Fashion in South Africa, 1652–1900: an illustrated history of styles and materials for men, women and children, with notes on footware, hairdressing, accessories and jewellery*, A. A. Balkema, Cape Town 1975, s. 117.

[97] R. Ross, *op. cit*., s. 12–14.

[98] F. W. F. Purcell, *Jan van Riebeeck's Portrait*, „South African Medical Journal" 1952, 5 April, s. 297–298.

znaczkach pocztowych[99]. Jednak w 1984 r. atrybucja portretu Dircka Craeya została zmieniona przez holenderskiego uczonego związanego z Rijksmuseum F.G.L.O. [Joukheera] van Kretschmara[100]. Otóż okazało się podczas badań genealogii holenderskich, że portret amsterdamski nie przedstawia wcale Johana Anthonisza van Riebeecka tylko innego Holendra Bartholomeusa Vermuydena (1616/17–1650). Analogicznie zmianie uległa atrybucja portretu żony van Riebeeca – Marii de la Quellerie, również wykonanego jako kopia portretu Craeya przez Vetha. Zgodnie z obecnym stanem wiedzy jest to kochanka Vermuydena – Catharina Kettingh (1626/27–1673)[101].

Dominującym problemem w kwestii importu prac malarskich z Europy była konieczność długiego i ryzykownego transportu morskiego, do którego zupełnie nie nadawały się modne w XVII i XVIII w. prace wykonane w technikach pastelowej czy akwareli, zaś olejne prace zgodnie z barokową modą bywały czasem bardzo dużych rozmiarów, co również stanowiło znaczące ograniczenie w transporcie. Innym rodzajem przyczyn braku większego importu dzieł malarskich z Holandii czy w ogólności z Europy był brak tego rodzaju potrzeb wśród prostych zazwyczaj pracowników zatrudnianych przez Zjednoczoną Holenderską Kompanię Wschodnioindyjską.

---

[99] F. W. F. Purcell, *op. cit.*, s. 297–299 oraz D. Bax, *Drie portrette van Jan van Riebeeck*, „Die Huisgenoot”, 8.02.1952, s. 4.

[100] F. G. L. O. [Joukheer] Kretschmar, *To be or not to be: de van Riebeeck portretten in het Rijksmuseum*, [w:] *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie*, vol. 38, Centraal Bureau Voor Genealogie En Iconografisch Den Haag 1984, s. 97–139.

[101] F. W. F. Purcell, *op. cit.*, s. 299 oraz F.G.L.O. [Joukheer] van Kretschmar, *Zijn wapens op Nederlandse portretten een betrouwbaar middel tot identificatie*, [w:] *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie*, vol. 31, Centraal Bureau Voor Genealogie En Iconografisch Den Haag 1977, s. 38–59 oraz idem, *Nogmaals de van Riebeeck portretten in het Rijksmuseum*, [w:] *Jaarboek Centraal Bureau Voor Genealogie Deel*, vol. 39, Centraal Bureau Voor Genealogie En Iconografisch Den Haag 1985, s. 169–180.

# Brytyjski kolonializm, Afryka Południowa i plejada artystów-obieżyświatów

Okres wojen napoleońskich stał się istotnym momentem zmiany w zarządzaniu Afryką Południową, podbili ją bowiem Brytyjczycy. Stosunki między autonomicznymi dotąd osadnikami burskimi a kolonialną administracją brytyjską były wrogie, zwłaszcza po zniesieniu niewolnictwa w Afryce Południowej, na którym całkowicie opierała się gospodarka burska[1]. Głębokie zmiany na Przylądku w pierwszym ćwierćwieczu XIX w. spowodowane brytyjską ekspansją stały się wkrótce przyczyną masowego exodusu Burów, czyli Wielkigo Treku[2]. Zjawisko to zaostrzyło antagonizmy zarówno pomiędzy ludnością pochodzenia brytyjskiego i holenderskiego, jak i ludami Bantu. Kulminacją konfliktu stały się niezwykle okrutne wojny burskie w latach 1896–1902, których reminiscencją w architekturze stał się system naziemnych fortyfikacji tzw. blokhausów[3], zachowanych jako miejsca historycznie walentne do dziś.

## Rysownicy czy artyści?

Już na początku XIX w. pojawiła się w Kraju Przylądkowym plejada artystów najczęściej pochodzenia angielskiego o „duszy trapera" i zazwyczaj o awanturniczym usposobieniu, którzy chcieli zaprezentować uroki nieznanego lądu. Ich prace w równym stopniu ujawniają fascynację odmiennością mieszkańców, aż do granic ich fetyszyzacji, co lęk i niepewność przed nieznanym. Były to typowe odczucia i działania niezbędne dla stworzenia imperialnego projektu podboju afrykańskich ziem. Tego specyficznego kodu:

---

[1] Szerzej w rozdziale *Rys historyczny*. *Główne uwarunkowania historyczne kształtujące stosunki społeczno-polityczne pomiędzy grupami ludnościowymi w kraju* tejże pracy.

[2] Naukowcy spierają się, co do faktycznej ich liczby, ale najprawdopodobniej było to ponad 8 tys. mężczyzn, kobiet i dzieci. P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina (red.), *Historia Afryki. Narody i cywilizacje*, tłum. Marek Jannasz, konsultacja Bronisław Nowak, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 2003, s. 379.

[3] D. P. Seymour, *Historical Buildings in South Africa*, Cape Town 1987, s. 53.

[…] geograficznego zapisu, teoretycznego tworzenia mapy terytorium, – o czym pisze Said – które leży u podstaw zachodniej powieści [jak też ilustracji książek – A. P.], pism historycznych i filozoficznego dyskursu tego czasu. Po pierwsze, mamy do czynienia z autorytetem europejskiego obserwatora-podróżnika, kupca, naukowca, historyka, pisarza. Następnie pojawia się hierarchia przestrzeni, poprzez którą stopniowo dostrzega się, że metropolia, jak również jej gospodarka, są zależne od zamorskiego systemu władzy terytorialnej, gospodarczej eksploatacji oraz społeczno-kulturowej wizji[4].

Owi rysownicy starali się zespolić własne europejskie doświadczenia kulturowe z tym, co zastali w Afryce Południowej, tworząc hybrydę, która wzbudzałaby ciekawość w innych poddanych Korony Brytyjskiej, aby skłonni byli pomóc nie tylko w zdobyciu władzy nad odległymi terytoriami i umocnieniu hegemonii politycznej Anglii, ale również oddzieleniu od siebie sfer kultury (europejskiej) i doświadczenia (miejscowego, lokalnego traktowanego jako prymitywne)[5].

Wraz z rozwojem dziewiętnastowiecznej ekspansji brytyjskiej w Kraju Przylądkowym obok wspomnianych już artystów-osadników z 1820 r. zaczęli pojawiać się coraz liczniejsi malujący i rysujący misjonarze oraz profesjonalni rysownicy pochodzący z Anglii, czasowo tylko bawiący w Afryce[6]. Wśród tych pierwszych na uwagę zasługują zwłaszcza James Edward Ford (1770–1839), malarz miniaturowych portretów i protoplasta rodu artystów południowoafrykańskich[7], czy James Hancoock (1775–1837), twórca pierwszej szkoły artystycznej w Grahamstown (1824 r.)[8]. Wśród misjonarzy wymienić należy Christiana Ignatiusa Latrobe'a (1758–1836), którego dwuletni pobyt w Afryce Południowej zaowocował wydaniem ilustrowanego dziennika pt. *Journal of a Visit to South Africa in 1815, and 1816*[9], oraz szkockiego misjonarza i filantropa, a także przyjaciela Waltera Scotta – Johna Campbella (1766–1840). Zasłynął on jako autor listów i książek o tematyce afrykańskiej publikowanych wkrótce po powrocie z misji w Londynie (m.in.: *Travels in South Africa, undertaken at the request of the Missionary Society*, 1816)[10], odnoszących się do jego dwóch wypraw z lat 1812–1814 oraz

[4] E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 60.

[5] Szerzej o brytyjskim kolonializmie w Afryce: D. Shapple, S. Spillman, *British Colonial Realism in Africa: Inalienable Objects, Contested Domains*, Palgrave, Macmillan, London 2012.

[6] K. Parker, *Fertile Land, Romantic Spaces, Uncivilized Peoples: English Travel-writing about the Cape of Good Hope, 1800–1850*, [w:] B. Schwarz (ed.),*The Expansion of England: Race, Ethnicity and Cultural History*, Routledge, London and New York 1996, s. 203.

[7] A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana: A Survey of Old South African Paintings, Drawings and Prints to the End of the Nineteenth Century with a Biographical Dictionary of One Thousand Artists*, A. A. Balkema, Cape Town 1975, s. 160.

[8] *Ibidem*, s. 171.

[9] C. I. Latrobe, *Journal of a Visit to South Africa in 1815, and 1816. With Some Account of the Missionary Settlements of the United Brethren, near the Cape of Good Hope*, Published by L. B. Seeley and R. Ackermann, London 1818. 10 ilustracji w technice akwatinty zostało wykonanych przez Stadlera na podstawie rysunków C. Latrobe'a i J. Melville'a.

[10] http://archive.org/stream/travelsinsoutha04campgoog#page/n36/mode/2up (13.09.2012).

1819–1821, ilustrowanych jego własnymi rysunkami[11]. W dzienniku z podróży, jakim była publikacja *Travels in South Africa…* na stronie tytułowej znajduje się rysunek przedstawiający ekscentryczną postać wyprostowanego misjonarza, który w prawym ręku trzyma parasol chroniący go przed słońcem zaś wyprostowaną lewą ręką wskazuje rzekę Pomarańczową – ilustr. 8.

Ilustr. 8. John Campbell, *Autoportret misjonarza*, 1815

W tle jest pokazany pagórkowaty pejzaż z kraalem krajowców i wozem drabiniastym wraz z grupą pasących się wołów pociągowych. Rysunek bez wątpienia stanowi najciekawszą i najlepiej pod względem artystycznym narysowaną pracę.

[11] Szerzej o niezwykle intersującej postaci misjonarza: R. Philip, *The life, times, and missionary enterprises of the Rev. John Campbell*, John Snow, London 1841.

Pozostałe rysunki mają walor głównie informacyjny, jak w przypadku ilustracji nr 4 ze strony 256. Jest to zakomponowana w trzech poziomych pasach narracyjna wizualizacja pejzażu okolicy Wielkiej Rzeki i hotentockich wiosek. Środkowa najbardziej interesująca kompozycja przedstawia budowę obozowiska przez lud Corana (Korana). Chodzi o moment wznoszenia kraalu przez kilkunastoosobową grupę nomadów. Jednakże Campbell nie prezentuje żadnych detali ani anatomicznych, ani w zakresie stroju czy ekwipunku Khoikhoinów, są oni uwidocznieni jako małe figurki na tle krajobrazu. Brak niuansów i detali w pracy misjonarza wynika zapewne z braku dostatecznych umiejętności malarskich.

## Samuel Daniell

Prawdziwie nowa jakość wśród „ilustrowanych opowieści o Afryce" pojawia się wraz z niezwykle doniosłą postacią wśród malarzy Afryki Południowej początku XIX w., jaką bez wątpienia był Samuel Daniell (1775–1811), wychowanek Królewskiej Akademii Sztuk w Londynie i członek utalentowanej artystycznie rodziny Daniellów (rysownikami i grafikami byli także jego stryj i brat). Daniell przybył do Kapsztadu w grudniu 1799 r. jako w pełni profesjonalny, choć młody artysta. Szybko zaskarbił sobie przychylność generała Francisa Dundasa (któremu dedykował książkową edycję swych prac) i wkrótce został jego sekretarzem. Dzięki Dundasowi został wyznaczony jako rysownik, by wraz z ekspedycją Trutera i Somerville'a penetrować Beczuanę w latach 1801–1802. Na podstawie wykonanych wówczas przez Daniella szkiców: ołówkowych, lawowanych tuszem oraz akwarelą powstał album zatytułowany *African Scenes and Animals*, wydany w Londynie w latach 1804–1805[12]. Książka z tekstem autorstwa Daniella była uzupełniona trzydziestoma barwnymi akwatintami. Kolejne wydanie tego albumu miało miejsce już w 1824 r. w wydawnictwie Hurst, Robinson and Company również w Londynie. S. Daniell zaprezentował w nim także oryginalne akwarele, według których powstały grafiki pokazane na wystawie w 1806 r. w londyńskiej Akademii Królewskiej[13]. Była to w XIX w. bardzo często stosowana praktyka popularyzacji pokłosia zamorskich wypraw brytyjskich artystów-rysowników i zazwyczaj takie ekspozycje cieszyły się dużą frekwencją widzów i pochlebnymi recenzjami krytyki. Ponadto, ta forma popularyzacji i przybliżania przeciętnym Anglikom egzotycznego życia w koloniach dobrze służyła projektowi brytyjskiego imperializmu.

[12] S. Daniell, *African scenery and animals*, Drawn, Engraved & Published by Samuel Daniell, No 9 Cleveland Street, Fitzroy Square, London 1804–1805. Wydanie zawierało 30 akwatint ręcznie kolorowanych akwarelą o wymiarach 47 x 62 cm. Szerzej: A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 83 i 142 oraz S. Daniell, *African scenery and animals*, *a facsimile reprint of the large folio of aquatint plates first published in 1804–1805, introduction and notes by Frank Bradlow*, A. A. Balkema, Cape Town 1976.

[13] S. Redgrave (ed.), *A dictionary of artists of the English school: painters, sculptors, architects, engravers and ornamentists: with notices of their lives and work*, George Bell and sons, London 1878, s. 115.

Po przedwczesnej śmierci Samuela Daniella na Cejlonie[14] jego starszy i bardziej utytułowany artystycznie brat William (1769–1837) opublikował w Londynie w 1820 r. kolekcję 48 litografii wykonanych na podstawie dalszych rysunków Samuela o tematyce południowoafrykańskiej. Zbiór ten ukazał się pt. *Sketches Representing the Native Tribes, Animals, and Scenery of Southern Africa* [Szkice reprezentujące rodzime plemiona, zwierzęta i scenerie Afryki Południowej][15]. W tym portfolio oprócz rysunków egzotycznych bestii, takich jak *The African Rhinoceros* (nosorożec), *The Ouahkah* (kwagga właściwa – wymarły w 1883 r. gatunek zbliżony do zebry), *The Tackhaitse* (rodzaj antylopy), *The African Hog* (guziec) czy *Hippopotamus* (hipopotam) w ich naturalnym otoczeniu, wiele jest też rysunków życzliwie obrazujących rdzenne ludy południa Afryki. Daniell prezentuje autochtonicznych mieszkańców ziem południa Afryki, jakimi byli czarnoskórzy Tswana, Khoza (ryciny: *A Kaffre* [Kafr] oraz *A Kaffre Woman* [Kafryjska kobieta]. Ponadto jego uwagę zaprząta wciąż jeszcze nie do końca odkryty i zbadany lud Korana (z grupy khoisańskiej) znad rzeki Pomarańczowej, ten sam, który był także inspiracją dla nieco późniejszych grafik Johna Campbella. Daniell zetknął się z Korana w trakcie ekspedycji Trutera. Wizerunki Koikoinów z prac Daniella: *A Korah Hottentot village on the left bank of the Orange River* czy *A Hottentot, A Hottentot Woman* lub *Bushmen frying locusts* są w równym stopniu wizualnie zrównoważone, statyczne i piękne na sposób klasyczny, co nieprawdziwe. Zwłaszcza barwna, całostronicowa akwatinta nr 20 pt. *Korah Hottentots Preparing to Remove* [Hotentoci Korana przygotowują się do wyjazdu – ilustr. 9] z tomu *African Scenes and Animals* unaocznia odbiorcy wysmuklone, muskularne ciała Koikoinów, dwu mężczyzn i jedną kobietę, o europejskich proporcjach, gestach i mimice twarzy.

Zarówno niewielkie przepaski muskularnych mężczyzn zajętych pracą (składają namiot i maty, pakując przenośne obozowisko), jak i udrapowana materia na biodrach wpółleżącej kobiety niewiele mają wspólnego z rzeczywistymi strojami i zachowaniem nomadów[16]. To niezwykle pozytywne, wręcz nobilitujące przedstawienie Khoikhoinów ujętych na tle nadrzecznego pejzażu jest zdumiewające wobec wcześniejszych wizji artystów i innych podróżników przemierzających afrykański interior nawet tak przychylnie nastawionych do ludów khoisańskich, jak Gordon i Wikar. Przecież tak pięknymi ciałami nawet zakochany Le Vaillant nie obdarzał swoich hotentockich metres. Również późniejsze prace dotyczące wizualizacji mieszkańców Afryki Południowej z drugiej połowy XIX w., gdy królował stereotyp dotyczący pijaństwa i rozwiązłości wśród Hotentotów, nie powielają schematów Daniella.

---

[14] Album Samuela Daniella z cejlońskimi widokami nosi tytuł *A Picturesque Illustration of the Scenery, Animals, and Native Inhabitants, of the Island of Ceylon*, by T. Bensley, London [1807]–1808.

[15] W. Daniell, *Sketches representing the native tribes, animals, and scenery of Southern Africa, from drawings made by the late Mr. Samuel Daniell, engraved by William Daniell*, William Daniell & William Wood, London 1820. Publikacja zawiera 48 akwatint. Szerzej: A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana…*, s. 144.

[16] Opisy ludu, podobnie jak i jego wizerunki zachowane są w m.in. w dziennikach Hendrika Jacoba Wikara czy Roberta Jacoba Gordona. Szerzej: A. B. Smith, *The Khoikhoi at the Cape of Good Hope: Seventeenth-century Drawings in the South African Library*, South African Library, Cape Town 1993.

Ilustr. 9. Samuel Daniell, *Hotentoci Korah przygotowują się do wyjazdu*, 1805

Na sposób widzenia rdzennych ludów południowoafrykańskich przez Daniella najprawdopodobniej wpływ ma staranne, klasyczne wykształcenie artysty – wychowanka akademii, która poprzez swój program nauczania wpoiła mu niezmienne zasady przedstawiania ludzkiego ciała. Efekty tego wykształcenia można odnaleźć w rysunkach przedstawiających Afrykanów (np. *Kaffers on a March* [Marsz Kafrów] – ryc. nr 5 z *African Scenes and Animals*).

Być może także zainteresowania myślą Rousseau o „szlachetnych dzikich" żyjących w harmonii z naturą także wpłynęły na artystyczne dokonania rysownika. Daniell w sposób równie klasyczny prezentuje dumne portrety burskich osadników dosiadających wierzchowców, zawsze w towarzystwie ubranego po europejsku krajowca, co świadczy o godności i materialnym statusie Burów (*Halt of a Boer's Family* czy *A Boer's house*)[17].

Ilustracje wykonane na podstawie szkiców Samuela Daniella doskonale oddają typowo brytyjską wizję subtelnego malarstwa pejzażowego wykonanego w technice akwareli, choć nie zawsze są prawdziwe jako źródło dokumentalne. Są to zatem dzieła pełne emocji, o finezyjnej gamie barwnej, w której dominują spłowiałe tony srebrzyste, błękitnawe, szarozielone, rdzawe i oliwkowe. Grafiki Daniella wykonane na podstawie akwarelowych szkiców, przy zachowanym starannym odwzorowaniu detali planu pierwszego (co było nieodzowne w przypadku prac z tzw. historii naturalnej) nie są linearne, jak to najczęściej dzieje się

[17] Pełna lista prac S. Daniella: A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 143–144. Znacząca kolekcja oryginalnych rysunków i akwarel artysty znajduje się w Johannesburg Africana Museum.

podczas przenoszenia prac akwarelowych czy olejnych w techniki graficzne, lecz są *par excellance* malarskie. Na tak subtelne i wyrafinowane przełożenie dorobku artystycznego Samuela w technikę akwatinty miał duży wpływ William, którego osiągnięcia w tym zakresie zachwycały samego Williama Turnera, wszak mistrza techniki akwarelowej. Turner wręcz domagał się, by jego prace z albumu *Lieber Studiorum* (publikowane od 1807 r.) były transponowane przez Williama Daniella na płyty graficzne[18].

W przeciwieństwie do innego angielskiego podróżnika i naturalisty badającego wnikliwie Afrykę Południową w latach 1810–1815 – Williama Johna Burchella (1782–1863)[19], którego opisy literackie również zawierają autorskie rysunki, ilustracyjny dorobek Daniella posiada olbrzymią wartość czysto artystyczną. Być może dlatego wydawca drugiej edycji wspomnianych już wcześniejszych, niezwykle poczytnych i wpływowych podróży po Afryce Południowej przywoływanego już wcześniej J. Barrowa pt. *An Account of Travels*[20] zdecydował, iż zilustruje je rysunkami Samuela Daniella[21].

## Rozwój kulturalny w Kolonii Kapsztadzkiej

Stabilizacja gospodarcza w Kolonii Kapsztadzkiej była w latach dwudziestych XIX stulecia korzystnym zjawiskiem związanym z rządami Anglików[22] i pozytywnie wpłynęła na rozwój sztuk. Opisy literackie początków władztwa brytyjskiego w tej części kontynentu afrykańskiego można odnaleźć w licznych pamiętnikach i opowiadaniach drukowanych w czasopismach lub może magazynach literackich

[18] A. Gerstle, A. Milner (eds.), *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*, Harwood Academic, Amsterdam 1994, s. 117–118.

[19] William John Burchell jest autorem *Travels in the Interior of Southern Africa*, vol. 1, Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, London 1822 oraz *Travels in the Interior of Southern Africa*, vol. 2, Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown Paternoster-Row., London 1824. Ilustracje całostronnicowe to: *A natural Obelisk, in the country of the Bushmen, Descending from the Snow-Mountains, Portrait of Jûli, a faithful Hottentot, View of a Bushman Kraal, View on entering the Town of Litākun, A View in the Town of Litiākun, Portrait of Massisān, Portrait of Mahûtu, Section and Plan of a Bachapīn House, Portrait of Cháasi, a Bachapīn.* Znajduje się tam również 46 winiet.

[20] J. Barrow, *An Account of Travels into the Interior of Southern Africa in the Years 1797 and 1798: Including Cursory Observations on the Geology and Geography of the Southern Part of that Continent, the Natural History of Such Objects as Occurred in the Animal, Vegetable and Mineral Kingdoms and Sketches of the Physical and Moral Characters of the Various Tribes of Inhabitants Surrounding the Settlement of the Cape of Good Hope*…, vol. 1–2, II edition, Printed by A. Strahan for T. Cadell, jun. and W. Davies, London 1806, Permanent: http://hdl.handle.net/2027/hvd.320440431471 (22.08.2012).

[21] Listę ilustracji zamieszcza A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 144. Autorem transpozycji rysunków Daniella jest tym razem rytownik Thomas Medland (ok. 1765–1833).

[22] Od 1806 r. w Kapsztadzie rozpoczynają się rządy angielskie. B. Nowak, *op. cit.*, s. 284.

(głównie w Wielkiej Brytanii). Zwłaszcza trzecia ćwierć XIX stulecia, jak i dalsze lata były owocne dla rozwoju literatury anglojęzycznej opisującej zarówno warunki życia oraz zwyczaje poszczególnych grup ludności, jak też sytuację polityczną i kulturalną. Do wczesnych zbiorów opowiadań należy między innymi zbiór nowel R. Hodgesa z 1860 r. pt. *The settler in South Africa and other tales*[23] opisujący warunki życia w Kapsztadzie i jego okolicy oraz zbiór o bardziej przygodowym charakterze autorstwa A. W. Draysona *Tales at the Outspan, or Adventures in the Wild Regions of Southern* (1862)[24]. W opisach literackich schyłku XIX w. coraz częściej zaczęły pojawiać się nuty krytycyzmu społecznego i autentycznego zainteresowania kulturą rdzennej ludności, widoczne w twórczości, np. Percy'ego Fitzpatricka i Williama Charlesa Scully'ego[25].

W tym momencie warto też wspomnieć o kobietach-literatkach, a zwłaszcza o Lady Anne Barnard (1750–1825), która od roku 1795 przebywała w Kapsztadzie jako żona Sekretarza Kolonii, pełniąc przy tej okazji obowiązki „Pierwszej Damy" podczas nieobecności żony gubernatora. Barnard pozostawiła żywe świadectwo tamtych dni w postaci prowadzonego dziennika oraz listów wysyłanych do rodziny i przyjaciół jak również prac malarskich[26]. W swych listach (*Letters and Journals*: *1798–1801*) wielokrotnie podnosiła temat rdzennych mieszkańców Afryki Południowej. Tak opisała swe pierwsze, pozytywne wrażenia, które wyniosła z kontaktu z Hotentotami:

> Powiedziano mi, że są niebywale brzydcy i wstrętni, ale ja ich nie osądzam tak źle. Są drobnej budowy o kapitalnych kościach policzkowych, ale robią zachęcające wrażenie[27].

Podobny, bardzo osobisty charakter miał dziennik prowadzony przez Hariett Ward (1803–1865?) zatytułowany *Five Years in Kaffirland* (1848)[28]. Ward była żoną majora 91 regimentu stacjonującego w prowincji Przylądkowej Wschodniej. W swym pamiętniku opisuje życie mieszkańców garnizonu z okolic Gra-

---

[23] R. Hodges, *The settler in South Africa and other tales*, B. M. Pickering, London 1860.

[24] Zob.: C. Mackenzie, *The emergence of the South African oral-style story: A W Drayson's tales at the outspan,* „Current Writing: Text and Reception in Southern Africa" 1995, vol. 7, no. 2, s. 55–68.

[25] *Ibidem*, s. 55 i 57. Szerzej o wczesnej literaturze anglojęzycznej w Afryce Południowej: C. MacKenzie (ed.), *Oral-Style South African Short Story in English: A. W. Drayson to H. C. Bosman*, Rodopi, Amsterdam 1999, s. 15–65.

[26] Kolejne interesujące artystki to dziewiętnastowieczne malarki: Arabella Roupell i Annabella Harkness. Szerzej: M. Arnold, *Women and Art in South Africa*, David Philip, Cape Town 1997, s. 38–77.

[27] A. Barnard, *The Letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas 1793–1803*, A. M. Lewin Robinson i in. (eds.), Cape Town 1973, s. 214 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

[28] H. Ward, *The Cape and the Kaffirs. A Diary of Five Years' Residence in Kaffirland* oraz idem, *Five years in Kaffirland: with sketches of the late war in that country, to the conclusion of peace*, H. Colburn, London 1848; http://www.gutenberg.org/files/35308/35308-h/35308-h.htm (15.08.2012). Szerzej: V. Letcher, *Five Years in Kaffrland: Harriet Ward, Frederick I'Ons and Nineteenth-Century Ways of Looking at South Africa*, „English in Africa" 2002, vol. 29, no. 1, s. 5–25.

ham's Town[29] podczas wojennych zawirowań związanych z wojnami granicznymi z początku lat trzydziestych XIX w. Ward jest tym bardziej godna odnotowania jako kronikarka tamtych dni, iż w jej prozie pojawia się postać jednego z pierwszych profesjonalnych artystów osiadłych w Afryce Południowej – Fredricka I'Onsa (1802–1887).

Pierwsze trzy dziesięciolecia dominacji brytyjskiej w Kolonii Kapsztadzkiej są także ważne dla rozwoju kultury dzięki sprowadzeniu tutaj prasy litograficznej. Zaczynają się wówczas pojawiać pierwsze prace wykonane w technice litografii. Są to nie tylko druki ulotne, jakie były już wcześniej znane w Kapsztadzie i tworzone przy pomocy techniki drzeworytu sztorcowego. Warto zaznaczyć, iż pierwsze prace, które powstały w Kolonii do lat dwudziestych XIX w. w technice drzeworytu były ogłoszeniami o zbiegłych niewolnikach, sprzedaży statków lub aukcjach zwierząt hodowlanych, często ilustrowane, ale ich wartość artystyczna była niewielka. Ponadto, zazwyczaj wykonywano je z klocków reprodukcyjnych, sprowadzanych z Anglii. Najwcześniejsze drzeworyty sztorcowe pochodzące z pracowni w Kapsztadzie stosowano jako ilustracje „Government Gazette"[30]. Za pierwszą rycinę powstałą całkowicie w Kapsztadzie najczęściej uważana jest ilustracja planu układu wojsk podczas bitwy francusko-austriackiej pod Aspern z 12 maja 1809 r.[31] Pierwsze drzeworyty kapsztadzkie mające wartość już artystyczną to widoki miejskie autorstwa urzędnika miejskiego Frederika Willema de Wet (1796–1862) z lat 1815–1857[32]. Inni godni odnotowania drzeworytnicy tego czasu to Alexander Reid (czynny w Kapsztadzie w latach trzydziestych XIX w.) oraz Robert White z Grahamstown. Rozwój techniki litograficznej w Kolonii Przylądkowej wiąże się z działalnością Richarda Middletona (1791–1841)[33], pierwszego

[29] Dziś Grahamstown.

[30] Pierwszą gazetą wydawaną w Kapsztadzie była „Cape Town Gazette and African Advertiser" wychodziła ona w latach 1806–1826, jej właścicielami byli handlarze niewolników Alexander Walker i John Robertson. Artykuły były drukowane w językach angielskim i afrikaans. W 1803 r. gazetę przemianowano na „Kaapsche Courant" lecz już w 1806 r. powrócił oryginalny tytuł. Jednak A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 85 wskazuje na pierwszeństwo „Government Gazette" (z 23 września 1809 r.) w zakresie upowszechniania drzeworytu. Inne wczesne gazety z Afryki Południowej to: „The Graham's Town Journal" (Graham's Town, język – angielski, wydawca – Robert Godlonton) wychodzący w latach 1831–1832 oraz 1833–1863; „The Friend of the Sovereignity and Bloemfontein Gazette" (wydawana w Bloemfontein w języku angielskim) wychodząca w latach 1850–1854, ponadto „The Friend of the Free State and Bloemfontein Gazette" (Bloemfontein, języki – angielski oraz częściowo afrikaans i holenderski) wychodząca w latach: 1854–1890; „The Natal Witness" (Pietermaritzburg, języki – angielski oraz częściowo holenderski) wychodząca w latach 1846–1850, 1850–1873, 1874–1885 – gazeta ta istnieje do dziś jako „The Witness" i jest najstarszym tytułem południowoafrykańskiej gazety.

We wszystkich wymienionych gazetach można odnaleźć przykłady ogłoszeń wykonanych w technice drzeworytu sztorcowego.

[31] A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 85.

[32] Są to widoki: *The Town House*, *Public Offices*, *Lutheran Church*, *South African Mission Church*, *South African College in Long Street*, *Dutch Reformed Church, Zuid-Afrikaansch Athenaeum*, *Belle Vue House.* Por.: A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 149.

[33] Daty życia R. Middletona na podstawie: W. J. de Kock (ed.), *Dictionary of South African biography*, vol. 2, Nasional Boekhandel Bpk. for National Council for Social Research, Dept. of Higher Education, Pretoria 1987, s. 376.

działającego tutaj litografa od 1824 r.[34], a jednocześnie pedagoga, sprzedawcę tytoniu, aptekarza i nauczyciela tańca! Middleton jest autorem prac litograficznych wykonanych według akwareli Johna Francisa Comfielda (1799 – po 1836)[35]. Były to takie prace, jak: *Newlands House, Commercial Exchange*, *Green Point Lighthouse*, *Stadt House*, *Market Square*, *Customs House and Tronk*, *Driekoppen-Rondebosch*, *View of Port Elizabeth from the Burying Ground*, *Dutch Reformed Church*, *Residence of Ld Chas Somerset at Camps Bay*, *The Pump in Prince's Street in Cape Town*, *Cape Town from Blaauwberg.* Pierwsze wydanie Almanachu Middletona miało miejsce 30 października 1824 r. Litografie w nim zamieszczone mają wymiary około 22,75 x 38 cm (za wyjątkiem pracy *The Pump* o wymiarach – 14 x 32,4 cm) i wykonane są na papierze słabej jakości. Obecnie jest ono przechowywane w Bibliotece Kapsztadzkiej, zaś oryginalne akwarele i rysunki Comfielda o zróżnicowanych wymiarach (od 15,4 x 21,7 cm do 22,8 x 36,6 cm) znajdują się dziś w Kolekcji Williama Fehra w Iziko Muzeum. Są one utrzymane w delikatnej beżowo-zielonej gamie barwnej, z dobrze oddanymi bryłami architektonicznymi budynków kapsztadzkich, jednak roślinność i sylwetki ludzkie potraktowane są szkicowo. Inni rysownicy i graficy wykorzystywali zwłaszcza rysunek Comfielda wykonany akwarelą i tuszem przedstawiający budynek Town House [Ratusza miejskiego], inkorporując go do swych celów. Wśród owych plagiatorów, takich jak Christopher, Webb Smith (1793–1871)[36] czy Thierry Freres (tworzący w latach 1841–1846), na uwagę zasługuje postać podróżnika, który spędził aż osiem lat na podróżach po Afryce Południowej – George'a Thomsona (1796–1889). Thomson swoje uwagi z licznych podróży zawarł w książce zatytułowanej *Travels and adventures in Southern Africa: comprising a view of the present state of the Cape Colony with observations on the progress and prospects of the British emigrants*[37]*.* Tam właśnie, pośród 20 prac o tematyce afrykańskiej, znalazła się czarno-biała akwatinta przedstawiająca ratusz kapsztadzki wzorowany na pracy Comfielda. Książka została opublikowana w Londynie w znanym wydawnictwie Henry'ego Colburna (1784/5–1855) w styczniu 1827 r., stając się niemal od razu ważnym przyczynkiem do rozwoju zainteresowania tą tematyką, jak też wzorcem dla ilustracji wielu książek traktujących o podróżach po „Czarnym Lądzie".

Innym kapsztadzkim rysownikiem, związanym z ilustracjami umieszczonymi w książce Thomsona, był Henry Clifford de Meillon (ok. 1800–1856[38]), tworzą-

[34] A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 196.

[35] J. F. Comfield przybył do Kapsztadu wraz z rodziną w grupie osadników w 1820 r., poza wykonywaniem rysunków akwareli nauczał w szkole *English Grammar School*, nigdy nie zarejestrował się w Kapsztadzie, a po 1836 r. brak o nim informacji. Por.: Robert Shell (ed.), *From Diaspora to Diorama: The UNESCO Feasibilty Study for the Cultural Amplification of the Memory of Slavery and the Slave Trade in Southern Africa*, Institute for Social Research, Michigan 2000, s. 8 oraz *From diaspora to diorama: the old Slave Lodge in Cape Town*, Ancestry 24, Cape Town 2005 (wyd. CD) oraz G. S. Robins, H.Turok, *Camps Bay: an illustrated history*, Tricolor Press, Cape Town 2003, s. 33, 37, 43.

[36] A. Gordon-Brown, *Christopher Webb Smith – An Artist at the Cape of Good Hope 1837–1839*, Howard Timmins, Cape Town 1965, s. 7–12.

[37] Wersja elektroniczna http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxdx43 (15.08.2012).

[38] Data śmierci wg: A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 146.

cy w latach 1823–1832 niewielkie rysunki i akwarele, które sprzedawał potem w sklepach. Sześć z owych prac zyskało znaczą sławę, gdyż rysunki te znalazły swe miejsce jako ilustracje w poczytnych *Letters from Cape* [Listy z Przylądka] autorstwa Lady Duff Gordon (1821–1869)[39]. Chociaż listy, które Lucie, jak nazywali ją najbliżsi, wysyłała do matki i męża podczas pobytu w Afryce Południowej dla ratowania zdrowia zostały napisane później, bo w 1851 r., to jednak redagująca je na nowo do wydania w 1927 r. Dorothea Fairbridge (1862–1931)[40] uznała, iż nieco oniryczne, nieomal pozbawione ludzi akwarele przedstawiające widoki rozbudowującego się miasta de Meillona najlepiej konweniują z subtelną prozą Lady Duff Gordon[41]. Fairbridge, jako historyk i pisarka, była jedną z nielicznych, wczesnodwudziestowiecznych kobiet z Afryki Południowej, zajmujących się nauką. Ponieważ pochodziła z Kapsztadu i znała dobrze specyfikę tego miasta i jego archiwalia, stąd nieco ryzykowny pomysł na achronologiczny materiał ilustracyjny do książki. Innym istotnym konceptem dla zarchiwizowania wyglądu „matki miast" u zarania władztwa angielskiego w Kolonii jest album z 16 litografiami wykonanymi według rysunków autorstwa de Meillona pt. *The South African Almanack and Directory.* Ten swoisty Almanach i książka adresowa zarazem został wydany w Kapsztadzie staraniem biblioteki kapsztadzkiej[42] przez wydawnictwo George'a Greiga w latach 1832–1825.

Nieco generalizując, można postawić tezę, iż sztuka angielska z początku okresu władztwa brytyjskiego, określana w literaturze południowoafrykańskiej podobnie jak i w brytyjskiej „sztuką eksplorerów" w Afryce Południowej, jest nastawiona na dokumentowanie nowo poznanych obszarów globu ziemskiego oraz na prezentację codziennego życia mieszkańców Kolonii, rzeczywistości współczesnej – ale z wyraźną predylekcją do pokazania życia osadników brytyjskich i tylko w pozytywnym jego aspekcie. Dlatego chętnie przez artystów prezentowane są nowe, okazałe budynki miejskie powstałe już pod zarządem brytyjskim, uwiecznione na tle masywu górskiego otaczającego rozbudowujący się Kapsztad. Obecnie prace brytyjskich rysowników i akwarelistów z początku XIX w. są nieco wstydliwie usuwane z bieżących ekspozycji wiodących galerii i muzeów, taktowane jako nazbyt kolonialne w swym wyrazie. Taki los spotkał wiele akwarel i obrazów olejnych prezentowanych wcześniej w Kolekcji Williama Fehra lub Africana Museum. Dziś podobne prace znajdują się wciąż jeszcze w bieżących ekspozycjach muzeów prowincjonalnych lub historycznych czy bibliotek miejskich[43].

---

[39] Dorothea Fairbridge (ed.), *Letters from Cape by Lady Duff Gordon*, Humphrey Milford, London 1927.

[40] A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 146 błędnie podaje datę wydania listów jako 1827 r.

[41] Szerzej o interesującej postaci D. Fairbridge, która była też pierwszą redaktorką wydanych w 1924 r. listów Lady Anne Barnard np.: G. Cornwell, D. Klopper, C. MacKenzie (eds.), *The Columbia Guide to South African Literature in English Since 1945*, Columbia University Press, New York 2010, s. 208.

[42] Inne podobne wydawnictwa, ale bez ilustracji, to np.: *The African court calendar* (1807), *Africaansche staats almanak* (1818), *Almanak voor de Kaap de Goede Hoop* (1814).

[43] Duży wybór prac malarskich, a także zdjęć z lat 1750–1860 można oglądać na stronie pt. *Transformation in southern Africa from 1750–1860: Colonial expansion*. Strona ta należy do organizacji

# „Niezbadane części globu” i ich mieszkańcy

Sztuka brytyjska z okresu wojen kafirskich (dziś ze względu na polityczną poprawność zwanych granicznymi)[44] w najciekawszych swych przejawach w dalszym ciągu wiąże się z przybyszami, którzy urodzili się na Wyspach Brytyjskich, a w Afryce Południowej pojawili się w drugiej ćwierci XIX w. Do godnych zainteresowania należą: Fredrick I'Ons[45], William Cornwallis Harris (1807–1848), John Thomas Baines (1820–1875), towarzysz wypraw Davida Livingstona[46], oraz George French Angas (1822–1886)[47]. Kontynuowali oni tematykę malarskiej eksploracji afrykańskiego interioru. Chociaż wszyscy byli jedynie przelotnymi gośćmi w Afryce Południowej, Cornwallis Harris przebywał tam w latach 1836–1837, Angas w latach 1847–1848, zaś Baines aż trzykrotnie[48], to jednak ich dorobek artystyczny został

*Africa Media Online* – Szerzej: http://www.africamediaonline.com/lightbox/index/3087?page=2&per_page=50&share_id=MzA4Nw%3D%3D%0A&tmp_id=NjUy%0A# (24.08.2012). Bogaty wybór prac z kolekcji Iziko Museum znajduje się na stronie: http://www.africamediaonline.com/search?tab_index=1&from_search=1&previous_keyword=Iziko+Museums++&keyword=Iziko+Museum&search.x=18&search.y=12&rm (24.08.2012). Ponadto Campbell Collections University of KwaZulu-Natal http://campbell.ukzn.ac.za/?q=node/50 (10.08.2012).

[44] Wojny kafirskie (ang. *Kaffir Wars*), ponieważ Kafir to określenie nie Murzyna, tylko Afrykanina, jednak w XIX w. było powszechnie stosowane, a określenie „Kaffir Wars” występuje znacznie częściej w literaturze przedmiotu niż dziś poprawne Cape Frontier Wars.

[45] Szerzej: L. Alexander, *Frederick I'Ons. Retrospective Exhibition*, King George VI Art Gallery, Port Elizabeth 1990. Szeroki wybór prac F. I'Onsa można znaleźć na stronach: http://www.mutualart.com/Artists (15.08.2012). Artysta miał wystawy retrospektywne w Tate Gallery w Londynie w 1948, w Kapsztadzkiej Galerii Narodowej w 1976 oraz w Galerii King George VI (dziś Nelson Mandela Museum) w 1990 r. w Port Elizabeth. Jego prace znajdują się w kolekcjach: Africana Museum, Albany Museum, Fort Beaufort Historical Museum, Nelson Mandela Museum, SA National Gallery, University of Stellenbosch, William Fehr Collection, William Humphreys Art Gallery oraz 1820 Settlers Memorial Museum.

[46] D. Livingstone jest autorem dzieła *Missionary Travels and Researches in South Africa* wydanego w 1857 r. i wzbogaconego o pięć szkiców wykonanych przez współtowarzysza podróży – kapitana Henrego Needa.

[47] G. F. Angas był również związany z Australią, gdzie przebywał w latach 1844–1846 (był członkiem ekspedycji George'a Greya), a w latach 1850–1863 (z przerwami) pracował na stanowisku dyrektora Australian Museum w Sydney. Jest autorem wielu książek dotyczących Australii (np. *South Australia Illustrated*, Thomas M'Lean, London 1847), Nowej Zelandii i Polinezji (np. *Polynesia: a popular description of the physical features, inhabitants, natural history and productions of the islands of the Pacific. With an account of their discovery, and of the progress of civilization and christianity amongst them*, Society for Promoting Christian Knowledge, London [1866] oraz ilustracji litograficznych m.in. do ekspedycji Johna McDoualla Stuarata i Johna Forresta. Od 1863 r. przebywał w Londynie, był wówczas aktywnym członkiem Zoological Society oraz Linnean Society. Zmarł w Londynie. Szerzej: E. J. R. [Edward James Ranembe] Morgan, *Angas, George French (1822–1886)*, Australian Dictionary of Biography Online, http://adb.anu.edu.au/biography/angas-george-french-1708 (29.08.2012).

[48] J. T. Baines przebywał w Afryce Południowej w latach 1842–1854, 1858–1864 oraz 1868–1875. Wkrótce malowanie panoram Góry Stołowej i Kapsztadu znudziło go i udał się na podbój interioru Afryki, żeglując z Kapsztadu do Zatoki Algoa wraz z innymi brytyjskimi osadnikami. Tam two-

opublikowany, co zapewniło im poczesne miejsce wśród artystów wiązanych z Afryką. Zwłaszcza interesujące są prace Angasa, który jawi się nie tylko jako zapalony naukowiec i naturalista, ale jednocześnie profesjonalnie wykształcony rysownik i litograf. Chociaż Angas, jak napisał jego australijski biograf John Tregenza: „był zafascynowany tajemnicą niezbadanych części globu" i był związany także z malarskim opisywaniem innych, nieznanych lądów, to jednak właśnie Afryka jawiła mu się jako „kraj godny szczególnego zainteresowania (*a country of peculiar interest*)"[49]. Efektem artystycznym pobytu Angasa w Afryce stał się album litograficzny pt. *The Kafirs illustrated in a series of drawings taken among the Amazulu, Amaponda and Amakosa tribes* wydany w 1849 r. w Londynie[50]. Album z niewielkim opisowym tekstem o wymiarze 13 x 15 cm składa się z 30 litografii, które w większości przypadków zostały przeniesione na kamień litograficzny przez samego artystę[51], oraz kilkunastu winiet wykonanych w technice drzeworytu sztorcowego (transpozycji prac Angasa dokonał George K. Childs). Ponadto wydanie miało część całostronicowych litografii kolorowanych ręcznie, powstałych na podstawie oryginalnych akwarelowych rysunków Angasa – ilustr. 10.

Pochylając się nad bliższą analizą dzieła, należy mieć na względzie, iż jest to niezwykle dojrzała praca bardzo młodego, zaledwie dwudziestopięcioletniego człowieka.

Poza lekko malowanymi widokami z Kapsztadu, Hotentockiej Holandii[52], Somerset West i Durban oraz afrykańskich wiosek, np. *Zulu Kraal Near Umlazi*, *Genadendal* (wioska hotentocka), *Gudu's Kraal at the Tugala* na baczną uwagę zasługują przedstawione w albumie typy rdzennych mieszkańców Afryki Południowej. Pełen godności, pogrążony w tańcu zuluski wojownik Utimuni, bratanek wodza Czaki, wojownicy zuluskiego króla Pandy czy zbiorowa scena tańca myśliwskiego Zulusów u podnóża gór Engooi lub postać wodza Umpandy wizytującego oddziały – przybliżały zarówno angielskim czytelnikom z połowy XIX w., jak i obecnym odbiorcom prac egzotykę nieznanego lądu. Angas najchętniej

rzył dalsze widoki i panoramy np. Grahamstown: *Market Square* ok. 1850 r. oraz rysunki z oblężenia Grahamstown podczas wojny z Kaframi. Był powołany na stanowisko oficjalnego rysownika Afryki Południowej podczas ósmej wojny granicznej z lat 1850–1853. W latach 1855–1857 odbył podróż do Australii. Później towarzyszył D. Livingstonowi i J. Chapmanowi jako rysownik w ich wyprawach afrykańskich. Zmarł w Durbanie. Por.: H. Luckett, *Thomas Baines: 1820–1875*, „The Geographical Journal" 1975, July, vol. 141, no. 2, s. 252–258, http://www.jstor.org/stable/1797210 (2.12. 2012) oraz T. Baines, *Journal of a residence in South Africa*, vol. 1–2, R. F. Kennedy (ed.), Jan van Riebeeck Society, Cape Town 1961–1964.

[49] J. Tregenza, *George French Angas, Artist, Traveller and Naturalist 1822–1886*, Art Gallery Board of South Australia, Adelaide 1980, s. 7.

[50] G. F. Angas, *The Kafirs Illustrated in a series of drawings taken among the Amazulu, Amaponda and Amakosa tribes*, Printed by G. Barclay for J.[oseph] Hogarth, London 1849. W 1974 wydano reprint tego wydania.

[51] Inni litografowie współpracujący nad wydaniem z Angasem to: Needham, A. Laby, B. W. Hawkins oraz W. Wing. Pełna lista 30 litografii w: A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana*…, s. 113.

[52] Hottentot Holland jest to obszar dzisiejszego parku krajobrazowego pomiędzy miastami Stellenbosch a Franschhoek oddalonego o ok. 90 km od Kapsztadu.

Ilustr. 10. George French Angas, *Nazea, żona malajskiego księdza*, 1846–1847

prezentował Kafrów w strojach paradnych, z wyrafinowanymi nakryciami głowy zdobionymi piórami strusi, włóczniami oraz tarczami jako nieustraszonych, budzących szacunek wojowników, akcentował ich malowniczość. Ta wizja ludu Zulusów, zdaniem południowoafrykańskiej historyk sztuki Sandry Klopper, to raczej „wiarygodny zapis estetycznych zainteresowań, kulturowych założeń i imperialistycznych aspiracji własnego społeczeństwa, niż dokumentacja [warunków] życia ludzi, których rzekomo przedstawia”[53]. Z drugiej strony pojawiają się też kameralne sceny rodzajowe, jak kobiety wyrabiające piwo, zuluscy kowale przy pracy lub

[53] S. Klopper, *‘George French Angas’ (Re)presentation of the Zulu in The Kafirs Illustrated*, „South African Journal of Cultural and Art History” 1989, vol. 3, no. 1, s. 63.

zuluski kraal w Umlazi oddające specyfikę kameralnego bytowania niewielkich skupisk ludzkich w naturalnym, biologicznym rytmie. W przypadku scen rodzajowych ciała Afrykanów są nieomal nagie (jedynie z przepaskami na biodrach), jednak obecność dzieci czy starców sprawia, iż widz nie ma odczucia epatowania nagością tak charakterystyczną dla dziewiętnastowiecznych orientalizujących przedstawień egzotyki. Na plan pierwszy wybija się jednak rzetelna relacja z podróży o walorach etnograficznych.

Do ciekawych wniosków natury socjologicznej można dojść, przyglądając się bliżej przedstawieniom Hotentotów. Nie są już oni prezentowani jako nadzy, nieco dzicy i groźni koczownicy, z podkreśleniem walorów folklorystycznych i tradycji, jak miało to miejsce w przypadku siedemnasto- i osiemnastowiecznej *ars apodemica* czy akwatint powstałych według rysunków Samuela Daniella na początku XIX w. Teraz Hotentoci z wioski Genadendal stali się „udomowieni", przeszli za namową misjonarzy na chrześcijaństwo, zaczęli nosić europejskie stroje i mieszkać w niewielkich murowanych domach ze szczytami dachów w stylu holendersko-przylądkowym. Stało się to w ciągu zaledwie kilkudziesięciu lat od momentu, gdy w roku 1737 niemiecki duchowny George Schmidt utworzył w Genadendal ewangelicki zbór morawski z nadzieją na nawrócenie miejscowych Khoikhoinów. Ponieważ była to niejako modelowa instytucja misyjna w Kolonii Kapsztadzkiej, często podróżnicy przybywający do Afryki zwiedzali ją, by móc ocenić postępy cywilizacyjne i duchowe wśród „dzikich". Wspomniana A. Barnard odbyła taką wizytę do Genadendal w maju 1798 r. Pisała: „Tak wiele o nich słyszałam, że zapragnęłam sama sprawdzić, jakiego rodzaju ludźmi są ci Hotentoci, gdy zbierze się ich razem w jednym miejscu"[54]. Wkrótce cała misja hotentockich neofitów stała się jedną z głównych atrakcji poza samym Kapsztadem, a jej nazwę zmieniono z Baviaanskloof (z hol. Pawiania dolina) na Genadendal (czyli Dolina chwały). Angas nie tylko zwiedził zbór i jego mieszkańców, ale też pozostawił materialny ślad w postaci rysunku obrazującego całą wioskę niewielkich domków malowniczo otoczonych górami z barwnie, ale całkowicie po europejsku ubranymi mieszkańcami na pierwszym planie. Artysta posunął się dalej, tworząc dokładne podobizny Khoikhoinów-konwertytów, aż powstała galeria portretów o walorach dokumentacyjno-psychologicznych. Tak właśnie wygląda seria rysunkowych wizerunków przeniesionych później w technikę litografii: *An old Hottentot woman with half-caste great-grand children, Leveregt Ari – Hottentot Herdsman, Christiaan Matthei – a half-caste Hottentot, Karl Julius – Hottentot Herd boy*. Na podstawie zapisów Angasa oraz informacji zebranych w muzeum misyjnym w Genadendal można dokładnie prześledzić losy tych ludzi, stąd wiadomo, iż wszyscy byli nawróceni oraz że w większości przypadków potrafili czytać i pisać. Artysta prezentuje nowe zjawisko socjologiczne braku „czystości rasowej", które odważono się

[54] Cytat wg: R. Viljoen, '*Ketching the Khoikhoi': George French Angas and his depiction of the Genadendal Khoikhoi characters at the Cape of Good Hope, c. 1847*, „South African Journal of Art History" 2007, vol. 22, no. 2, s. 277–290 (zwłaszcza s. 279).

zauważyć i początkowo opisać, a którego nie było we wczesnych rysunkach z Kraju Przylądkowego, mianowicie chodzi o ludzi określanych w języku holenderskim jako „Griqua" lub „Bastaard" będących potomkami mieszanych par holendersko-hotentockich. Na ten problem „rasowy" zwrócili już uwagę misjonarze z Londyńskiego Towarzystwa Misyjnego na początku XIX stulecia, a w ślad za nimi badacze i rysownicy, np. William J. Burchell, który naszkicował osadę Griqua z miejscowości Klaarwater podczas pobytu w 1811 i 1812 r.[55] Jednak Angas jako pierwszy stworzył portret prawdziwie psychologiczny młodego zadzierżystego Koloreda. Tak rysownik opisuje przedmiot swej pracy:

> Przedmiotem naszego szkicu jest młody Griqua ubrany w tradycyjny strój – skórzaną kurtkę i „krakersy", tak te skórzane spodnie są nazywane, z holenderskim kapeluszem z filcu, ozdobionym czarnym i białym piórem strusia. W ręku ma mały „tschambok" lub bat wykonany ze skóry hipopotama[56].

Warto dodać, iż w XIX w. wolni Koloredzi z grup Griqua lub Kora, żyjąc na obrzeżach cywilizacji holendersko-brytyjskiej we własnych kapitanatach, mieli opinię awanturników, ale mogli cieszyć się znaczną niezależnością względem prawodawstwa białych osadników[57].

Jednak najciekawsza jest postać „czystej krwi Hotentota" (*a pure Hottentot*), czyli osiemdziesięcioletniego starca Lebrechta Ari, który znalazł w Genadendal „azyl po latach spędzonych w poddaństwie i niewoli"[58]. Ponieważ Angas wielokrotnie w swych notatkach podkreślał fakt, iż Hotentoci odznaczają się „wyraźnie zaznaczonymi szerokimi kościami policzkowymi, płaskim nosem, wąskim podbródkiem i małymi, zapadniętymi, szeroko rozstawionymi oczami"[59], taka też jest charakterystyka twarzy mężczyzny. Ponadto, siedzący Khoikhoin niczym pątnik oczekujący znaku z niebios ma nabożnie wzniesione ku górze oczy, to znak jego przynależności do kościoła Chrystusowego. Zniszczony strój starca (żołnierski płaszcz, połatane spodnie oraz buty) świadczy o jego ucywilizowaniu, podczas gdy kalabasz na wodę i laska buszmena są świadectwem jego pierwotnej kultury. Ten złożony, wielowarstwowy portret Lebrechta Ari oraz trzech innych członków wspólnoty Genadendal jest epicką opowieścią malarza-podróżnika, który w ten sposób prezentuje ludzi różnej płci i w różnym wieku, ich przeszłość, dziedzictwo, zachowując cechy tożsamości. Łączy ich fakt, że są zamorskimi poddanymi Imperium Brytyjskiego, tak jak inni modele, których rysował nieco

---

[55] W. J. Burchel, *Travels in the Interior of Southern Africa*, vol. 1, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, London 1822, s. 350–380 oraz ryc. 8 (s. 360).

[56] G. F. Angas, *op. cit*., s. 17.

[57] Szerzej: M. Leśniewski w referacie pt. *Od rodzinnego klanu do państwa. O narodzinach kapitanatów Griqua w dolinie rzeki Oranje, 1780–1840* przedstawionym podczas III Kongresu Afrykanistów Polskich w Szczecinie, 10–12 maja 2012.

[58] G. F. Angas, *op. cit*., s. 18.

[59] *Ibidem*, s. 17.

później (Maorysi, Aborygeni). Angas w swej historii prezentuje młode, radosne pokolenie konwertytów, mówiące po holendersku, znające sztukę pisma, zeuropeizowane i dobrze osadzone w cywilizacji. Christiaan Matthei i Karl Julius – bohaterowie rysunków Angasa – są scharakteryzowani jako „szczęśliwi" i „radośni", co dodatkowo artysta podkreślił, ukazując ich w okresie niewinnej adolescencji.

Starzec Ari podobnie jak „stara Hotentotka" żyli w czasach kolonializmu holenderskiego. Ich opresyjną sytuację oddaje fakt, iż naszkicowani zostali w pozycji siedzącej. Zarówno poprzez opis słowny, jak i szlachetną rezygnację widoczną w twarzach starych Khoikhoinów malarz prezentuje swoje współczucie dla wywłaszczonej i wysiedlonej ludności, którą pozbawiono wolności i tożsamości podczas holenderskiej kolonizacji. Z kolei młodzi, buńczuczni, zeuropeizowani Koloredzi są uosobieniem pozytywnego przesłania, zaprezentowanego przez Angasa, związanego ze zniesieniem niewolnictwa w 1838 r. przez Brytyjczyków w Kraju Przylądkowym.

Południowoafrykańskie panoptikum postaci rdzennych mieszkańców tych ziem stworzone przez artystę było w znacznej mierze prawdziwe, choć nie w sposób antropologiczny, a jednocześnie tendencyjne na wiktoriańską modłę. Ponieważ prace wzbudziły duże zainteresowanie podczas ekspozycji oryginalnych akwarel i rysunków w Londynie w 1848 r., jeszcze w tym samym roku ukazał się album litograficzny[60].

Za równie interesujący pod względem różnorodności przedstawień rdzennych mieszkańców Afryki Południowej i jej przyrody można uznać ogromny dorobek ilustracyjny Thomasa Bainesa, który przybył w roku 1842 do Kapsztadu i prowadził tam dostatnie życie, reklamując się w „Cape Monthly Magazine" jako „malarz marin i portretów". Ponieważ malowanie panoram Góry Stołowej i Kapsztadu szybko go znudziło, udał się na podbój interioru Afryki[61]. Nad rozpowszechnianiem dorobku tego artysty i podróżnika złożonego z rysunków, szkiców oraz obrazów olejnych publikowanych w wielu czasopismach i książkach podróżniczych wydawanych na Wyspach Brytyjskich czuwała jego ambitna matka[62].

[60] J. Tregenza, *op. cit*., s. 19.

[61] Szerzej: H. Luckett, *Thomas Baines: 1820–1875*, „The Geographical Journal" 1975, July, vol. 141, no. 2, s. 252–258, http://www.jstor.org/stable/1797210 (2.12.2012).

[62] Matka T. Bainesa aż do śmierci w 1870 r. nieustannie i konsekwentnie starała się rozwijać karierę syna, wystawiając m.in. jego płótna w oknie swego salonu w King's Lynn. W 1850 r. zorganizowała publiczną wystawię jego prac. Później pod patronatem burmistrza zorganizowała kolejną dużą ekspozycję pt. *Panoramiczne widoki i obrazy Afryki Południowej*, która została uzupełniona o kolekcję przedmiotów etnograficznych, np. kompletny strój „wodza Kafrów". W 1851 r. przesłała dużą kolekcję prac syna z widokami z Prowincji Przylądkowej Wschodniej do królowej Wiktorii. Matka Bainesa zainicjowała także publikację zbioru litograficznego opartego na jego rysunkach i obrazach pt. *Scenery and Events in South Africa* [Krajobrazy i wydarzenia w Afryce Południowej], wydanie Ackermanna (1852) r., i uzyskała patronat księcia Alberta nad tym projektem. W początkach 1860 r. wystawiła w King's Lynn duży zbiór jego szkiców i akwarel dotyczących wypraw w głąb interioru, które Baines odbył wraz z Livingstonem i Chapmanem. Ponadto, zgodnie z sugestią Królewskiego Towarzystwa Geograficznego, zaangażowała w 1863 r. księcia Walii w wybór najciekawszych prac rysunkowych syna. W 1864 r. matka Bainesa złożyła w wydawnictwie publikację

Szczegółowo opisane i zobrazowane przez Bainesa przeżycia z podróży w głąb Afryki[63] wniosły duży wkład do rozwoju wielu dyscyplin naukowych w XIX w. (botaniki, geografii, geologii, ornitologii *etc.*). Zdaniem autorek monografii tego twórcy – Jane Carruthers i Marion Arnold – prace Bainesa są wytworem typowym dla wiktoriańskiego światopoglądu i zawierają w formie mniej lub bardziej zawoalowanej dowody nieustającego brytyjskiego postępu społeczno-gospodarczego oraz prezentują pozytywną siłę wartości imperialnych. Twórczość artysty wyraźnie służy do osadzenia opowieści prezentowanych w książkach podróżniczych w konkretnych realiach geograficzno-przyrodniczych – ilustr. 11.

Ilustr. 11. Thomas Bains, S*zkice typów ludzkich*, 1848

Malarstwo to jednocześnie plastycznie unaocznia zapisy prowadzone w dzienniku przez Bainesa i potwierdza szczególne interpretacje historii stosowane do uwierzytelniania „rzeczywistości”[64]. Oczywiście zgodnie z duchem dziewiętnastowiecznego kolonializmu brytyjskiego „rzeczywistość” powinna jasno ukazywać zwycięski charakter ekspansji terytorialnej. Za ilustrację tej tezy mogą posłużyć oleje Bainesa o tematyce historycznej, odwołujące się do początków

syna pt. *Explorations in South-West Africa* [Eksploracja w południowo-zachodniej Afryce]. Ten ruch spowodował pewne zakłopotanie, bowiem Baines obiecał Chapmanowi, że nie będzie publikował sprawozdania z ich wspólnej podróży jako pierwszy. Szerzej: J. Carruthers, M. Arnold, *The life and work of Thomas Baines*, Fernwood Press, Vlaeberg 1995, s. 36–37.

[63] Szerzej o afrykańskich perypetiach T. Bainesa: M. Stevenson (ed.), *Thomas Baines: An artist in the service of science in Southern Africa*, Christie's International Media Division, London 1999.

[64] J. Carruthers, M. Arnold, *op. cit*., s. 14.

osadnictwa brytyjskiego w Afryce Południowej z 1820 r. Są to trzy obrazy: dwie wczesne wersje, nieco szkicowe w swym charakterze *The landing of the British in Algoa Bay in the year eighteen twenty* [Lądowanie Brytyjczyków w Zatoce Algoa w 1820 r., 1852, ol./pl., 45,5 x 63,5 cm, Nelson Mandela Metropolitan Museum[65]] i wersja II z Muzeum Albany w Port Elizabeth (1850–1853) oraz wersja dojrzała i dopracowana *The landing of the British Settlers of 1820 in Algoa Bay, the site of the present town of Port Elizabeth* [Lądowanie osadników brytyjskich w Zatoce Algoa, od strony Port Elizabeth, 1874, ol./pl., 51 x 76,5 cm, Kolekcja Williama Fehra, Kapsztad[66]]. Wczesne redakcje tego wydarzenia ukazują stłoczonych w trzech szalupach skulonych osadników w prostych i dość nędznych odzieniach. Ludzie są zagubieni, niepewni swego przyszłego losu. Ostatnia praca Bainesa była już inna: nastrój stał się podniosły, ubiory bardziej wyszukane, ludzie wyprężeni i pełni ekscytacji. Ich przywódca, wyprostowany lider stojący na dziobie jednej z szalup, radośnie wskazuje ląd – przyszłą ziemię obiecaną, nowe miejsce na ziemskim globie poddane Koronie Brytyjskiej.

Inna praca Bainesa pt. *Outspan under mocheerie tree between Koobie and Lake Ngami* [Odpoczynek pod drzewem mocheerie pomiędzy Koobie a jeziorem Ngami, 1861, ol./pł., 20,3 x 66 cm, William Humphrey's Art Gallery, Kimberley] prezentuje wyraźnie naukową metodę eksploracji nowych ziem właściwą dla brytyjskich, oświeconych odkrywców. W prawym dolnym rogu obrazu znajduje się postać słynnego podróżnika Jamesa Chapmana, który przykryty czarnym suknem robi zdjęcia przy pomocy stereoskopowego aparatu fotograficznego. Był to pierwszy w historii odkryć geograficznych przypadek tworzenia fotograficznej dokumentacji podczas wędrówki przez nieznane obszary[67]. Ów interesujący fakt, tak w relacji pisemnej, jak i na obrazie, skwapliwie odnotował Baines towarzyszący tej ekspedycji jako oficjalny rysownik.

Na nieco szerszą prezentację wśród dziewiętnastowiecznych brytyjskich malarzy-globtroterów w Afryce Południowej zasługuje Fredrick I'Ons. Przyszły artysta urodził się w Islington w Anglii, lecz w 1834 r. osiadł w Grahamstown w prowincji Przylądkowo-Wschodniej, w pobliżu wybrzeża Oceanu Indyjskiego. Jako artysta posiadł pewne profesjonalne wykształcenie, które nabył w pracowni rzeźbiarza Johna Francisa (1780–1861). Wkrótce po przybyciu do Afryki I'Ons, jako wolontariusz, wziął udział w tzw. szóstej wojnie granicznej w latach 1834–1835. Efektem ubocznym konfliktu pomiędzy białymi osadnikami a ludami Khosa i khoisańskimi rozgrywającego się na wschodniej granicy Kolonii Przylądkowej jest album z 1836 r. z 28 pracami I'Onsa (o wymiarach 20,9 x 15,2 cm.) wykonanymi

[65] Praca T. Bainsa znajduje się na stronie Nelson Mandela Metropolitan Museum, http://www.artmuseum.co.za/picPopup.asp?Sub=&Acc=O190/85&FileName=O190_85.jpg (14.02.2013).

[66] Praca T. Bainesa znajduje się na stronie http://www.africamediaonline.com/search/preview/257_21 (14.02.2013).

[67] R. Bester, *The politics of the photographic encounter in colonial southern Africa*, [w:] M. Stevenson (ed.), *op. cit*., s. 136–145.

ołówkiem i podmalowanych akwarelą. Rysunki przedstawiają rdzennych mieszkańców ziem z okolic Prowincji Przylądkowo Wschodniej. W albumie znajdują się liczne impresyjnie rysowane studia portretowe[68]. Wszystkie typy ludzkie w zbiorze: Kafrowie, Buszmeni, Hotentoci, Fingowie[69], bastardzi, kobiety i mężczyźni oraz dzieci, choć prezentowane drobiazgowo z detalami fryzur i ubioru, z widocznym zacięciem portretowym, mają w sobie rys degeneracji, służalczości. Jest to typowe ujęcie dla przedstawień autochtonów z początku XIX w., które usprawiedliwiało podbój kolonialny i pracę niewolniczą. Innym pokłosiem udziału I'Onsa w wojnie granicznej jest cykl 14 ilustracji litograficznych o wymiarach 28,5 x 41 cm wydany w 1838 r. pt. *The Aquila Caricatures – The Rise and Progress of a Lieutenant Governor*. Prace nawiązują do *Kariery rozpustnika* znanego cyklu satyryczno-moralizatorskiego Williama Hogartha (1697–1764), który I'Ons znał. Zbiór prac *The Aquila Caricatures* prezentuje ówczesnego gubernatora prowincji wschodniej Sir Andreasa Stockenstroma w negatywnym świetle. Niewielkie prace pejzażowe wykonywane przez I'Onsa w technice olejnej (pozostające przez wiele lat w kolekcji jego rodziny), takie jak *River Landscape with Mountains in the Background* czy *A Fisherman in an Extensive Landscape* malowane są w konwencji romantycznej. Płótna wypełnione zielonymi, drobnolistnymi drzewami o bujnych koronach z nisko poprowadzoną linią horyzontu niewiele mają wspólnego z prawdziwym pejzażem ziem afrykańskich.

W 1839 r. I'Ons zamieszkał w posiadłości Bellevue Cottage na tyłach brytyjskiego Fortu w Albany Frontier. Tam powstały jego liczne portrety i widoki przedstawiające zarówno osadników, jak i żołnierzy. Na zamówienie dowódcy Fortu – Sir George'a Cathcarta – powstały także interesujące popiersia portretowe okolicznych wodzów plemiennych. Są to cztery owale o wymiarach 13,5 x 11,5 cm wykonane w technice olejnej na podobraziu z blachy. Przedstawiają wodzów: Sandille'a, Pato, Maccomo, Seyola. Uchodzili oni za najbardziej nieprzejednanych wrogów Imperium Brytyjskiego podczas sprawowania przez Cathcarta jego misji, wszyscy zostali schwytani i uwięzieni, toteż I'Ons studiował ich postaci w naturze, stąd dobra znajomość realiów stroju. Sandille i Seyola mają na sobie *karos* – duży, prostokątny kawałek tkaniny noszony jak toga, przerzucony przez lewe

[68] Prace wchodzące w skład albumu to: *Hottentot Boy*, *Hottentot Woman*, *Fingo Boy*, *Fingo Girl*, *Fingo Woman*; *Hottentot Wagon Driver, Hottentot Woman, House Servant, Bastard Hottentot*, *Hottentot from the Kat River, Hottentot from Graham Town, Bichuana Woman, Caffer, Caffer Woman, Bechuana Dr, Hottentot from Somerset, Hottentot; Caffer Boy, Caffer Girl, Fingo Woman, Hottentot from Graff Reinet, Mantatee, Fingo, Bosjeman, Tambookie Man, Zoolu Man, Fingo House Servant.*

[69] Lud Fengu (l. m. *amaFengu*), w języku angielskim Fingo, zaliczany jest do grupy ludów Bantu i blisko spokrewniony z Zulusami. Nazwa amaFengu oznacza „wędrowcy". Lud powstał z plemion, które zostały podzielone i rozproszone przez Shakę i jego armię Zulu podczas wojen Mfecane. Większość z Fengu uciekła na zachód i osiedliła się wśród ludów Khosa. Po kilku latach ucisku przez Gcaleka Xhosa (który nazywa Fengu swoimi psami) Fengu zawarli sojusz z rządem Przylądka w 1835 r. i gubernator Sir Benjamina d'Urban zezwolił im na osiedlenie się nad brzegiem w rejonie Rzeki Fish, na obszarze, który później stał się znany jako Ciskei. Podczas wojen granicznych w Afryce Południowej w XIX w. Fingowie ubierali się po europejsku i nosili broń palną.

ramię; wszyscy wodzowie noszą naszyjniki oraz lamparcie skóry jako przysługujące wodzom plemiennym regalia. Ponadto postaci cechuje indywidualizacja rysów twarzy. Prace te miały służyć częściowo celom pamiątkowym. Generał zamierzał przesłać je do Anglii jako przykład „najbardziej przerażających wrogów", stąd pomysł wykonania ich na podobraziu z trwałej blachy.

Obecnie twórczość F. I'Onsa stanowi punkt wyjścia dla wielu analiz dotyczących brytyjskiego kolonializmu w Afryce Południowej. Do takiej interpretacji dokonań artystycznych malarza prowadzi kurator Lucy Alexander w retrospektywnym katalogu wystawy I'Onsa z 1990 r. Tak pisze ona o twórczości artysty: „[Były to – przyp. A. P.] konstrukcje wizualne tworzone przez dziewiętnastowiecznego imigranta z Kolonii Przylądkowej, w których zawierało się jego własne postrzeganie i lęki przed mieszkańcami z Afryki"[70].

Przykładem niejednoznacznego stosunku I'Onsa do Afrykanów mogą być portrety wodza Umkie z 1847 r. (olej na panelu 38 x 31 cm, kolekcja prywatna[71]) zwanego też Mqhayi z lineażu Gaika. Siedzący frontalnie wódz, wsparty o skały ukazany został przez I'Onsa na tle półpustynnego pejzażu z majaczącymi w tle górami. Jest to odwzorowanie kanonów osiemnastowiecznego angielskiego malarstwa portretowego, zgodnie z którymi właściciel ziemski bywał ukazywany na tle swych ziem (portrety w tym typie tworzyli np.: Reynolds, Romney, Gainsborough). Nawiązaniem do typowej znanej dobrze malarzowi roślinności z tych okolic Afryki jest usytuowany na pierwszym planie kwitnący aloes u stóp Umkie. Wódz, choć bosy, posiada królewskie insygnia w postaci płaszcza z kołnierzem ze skóry lamparciej i laski. Jednak strój ten nie prezentuje pełnych regaliów królewskich, gdyż te zarezerwowane były na wielkie uroczystości plemienne. I'Ons zapewne znał Umkie, który został sojusznikiem Anglików podczas szóstej (1834 r.) i siódmej wojny granicznej (1846 r.), a w końcu ok. 1846 r. zamieszkał w Grahamstown. Z punktu widzenia angielskich kolonizatorów wódz był postacią pozytywną i godną naśladowania, stąd jego stylizacja przez artystę na raczej zatroskanego władcę niż barbarzyńskiego dzikusa. Przeciwieństwem tego portretu może być olej pt. *Makana* z Albany Museum w Grahamstown z 1835 r. Portret ukazuje wodza i proroka Makana (lub Makhanda) z ludu Khosa Makana w pełnych regaliach królewskich z włócznią *assegaai* i tarczą. W tym całopostaciowym portrecie wypełniającym płytką przestrzeń obrazu Makana został zaprezentowany jako człowiek dziki i groźny. Ze względu na swą nieprzejednaną postawę wobec białych kolonizatorów wódz ten został osadzony w więzieniu na Robben Island przez gubernatora lorda Charlesa Somerseta, jednakże próbował salwować się ucieczką i zginął w wodach oceanu, stając się bohaterem dla swego ludu[72]. Z punktu widzenia Brytyjczyków był wrogiem Imperium.

---

[70] L. Alexander, *Frederick I'Ons Retrospective Exhibition catalogue*, King George VI Gallery, Port Elizabeth 1990, s. 4.

[71] *Ibidem*, s. 22.

[72] D. W. Krüger (ed.), *Dictionary of South African Biography*, Human Sciences Research Council, Cape Town 1972, vol. 1, s. 596.

W dorobku malarskim I'Onsa ważne miejsce zajmują też niewielkich rozmiarów portrety ówczesnej elity Grahamstown (*Portrait of Mrs Charles Pote*, *Portrait of Mrs Mary Pote-nee Wathall*, *Portrait of Dr Davis*, *Portrait of a gentleman* (1834)) czy sceny rodzajowe. Na uwagę zasługuje zwłaszcza rozbudowana scena z wnętrza kantyny z tańczącymi Hotentotami (Khoikhoinami) pt. *Canteen Scene During the Frontier Wars, Hottentots Dancing and Members of the Cape Mounted Rifles and Imperial Troops Enjoying the Spectacle* [Scena z kantyny z czasów wojen granicznych…] z około 1849 r.[73] I'Ons powtarza w obrazie stereotyp zdegenerowanego Hotentota, któremu nieobca jest hulanka w tawernie i alkohol. Taki wizerunek krajowca istniał już wówczas w literaturze związanej z Grahamstown, np. pod postacią rubasznej i swawolnej *Kaatje Kekkelbek*[74]. Ponieważ wizja żołnierzy z prestiżowego regimentu tańczących z ochoczymi Hotentotkami o zeuropeizowanych manierach (co przejawia się np. w ich stroju i fryzurach) odpowiadała koncepcji wzajemnych stosunków pomiędzy Brytyjczykami a ludnością miejscowa, I'Ons powraca do tej tematyki wielokrotnie[75].

Twórcy pokroju Bainsa, I'Onsa, Daniella, mimo że nie byli wybitnymi artystami z dzisiejszego punktu widzenia, to stworzyli bezcenną dokumentację typów ludzkich i krajobrazów. Zwrócili uwagę prostych kolonizatorów-odkrywców, obieżyświatów i poszukiwaczy fortuny mieszkających na wybrzeżu Przylądka Dobrej Nadziei na sprawy sztuki, co stanowi ich niezaprzeczalny wkład w rozwój kultury w Afryce Południowej.

Pojawili się także artyści prezentujący weduty miejskie. Do nich należy zaliczyć Wilhelma Langschmidta (1805–1860), typowego artystę bidermaierowskiego – twórcę scen miejskich z Kapsztadu oraz całopostaciowych portretów eleganckich kobiet z towarzystwa. Inny uznany kapsztadzki weducista i nauczyciel malarstwa to Thomas Bowler (1812–1869) ukazujący w romantyczny sposób zaułki miasta (np. *St. Georges Cathedral Cape Town* [Katedra św. Jerzego w Kapsztadzie, 1850, akwarela, 27 x 29 cm, Kolekcja Williama Fehra, Kapsztad – ilustr. 12]).

---

[73] Praca ta istnieje w kilku wariantach. Najbardziej znany jest obraz ol./deska, 45 x 60 cm z Kolekcji Williama Fehra w Kapsztadzie. Ale istnieją też przynajmniej dwie prace w kolekcjach prywatnych (por.: L. Alexander, *op. cit.*, s. 57, il. nr 49 oraz praca z aukcji Christie's Lot 101/Sale 7261 http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4784267 (3.12.2012). Ponadto jedna kopia tej pracy jest atrybuowana W. Langschmidtowi. Szerzej: F. R. Bradlow, *Africana Books and Pictures*, Cape Town 1975, s. 110–111.

[74] G. Bain, *Kaatje Kekkelbek, or, Life among the Hottentots*, „The Graham's Town Journal", 25 November 1838. Szerzej: J. Koch, *Historia literatury południowoafrykańskiej. Literatura Afrikaans XVII–XIX wiek*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004, s. 210–218.

[75] Inne prace o podobnej tematyce to: *Hottentots dancing in the basement of old hotel in New Street, Grahamstown*, ol./deska, 25,4 x 30,5 cm, Kolekcja Mrs F. C. Nevins-White, Grahamstown), [*Xhosa*] Frolic', ol./deska, 20,7 x 29 cm, Kolekcja Południowafrykańskiej Galerii Sztuki w Kapsztadzie SANG 739 oraz *Canteen scene, Eastern Province*, ol./deska, 32 x 38 cm, Dom Aukcyjny Stephan Welz, 2 August 1993, lot 75.

Ilustr. 12. Thomas William Bowler, *Katedra św. Jerzego w Kapsztadzie*, 1850

Artysta ten pojawił się w Afryce jako guwerner dzieci angielskiej rodziny. Jego rysunki w znacznej części były przeznaczone jako ilustracje litograficzne do książek podróżniczych ukazujących się w Anglii. Prace te miały za zadanie rozbudzać wyobraźnię wyspiarzy i skłaniać do romantycznej służby w zamorskich posiadłościach królowej Wiktorii. Warto też wspomnieć o kobietach-artystkach, a zwłaszcza o przywołanej już Lady Anne Barnard, która od 1795 r. przebywała w Kapsztadzie. Należała ona do nielicznego w XVIII w. grona profesjonalnie wykształconych artystek, jej przyjaciółmi byli tacy mistrzowie pędzla, jak Thomas Gainsborough i Joshua Reynolds. Barnard pozostawiła w swym *oeuvre* wiele szkiców ukazujących życie wyższych sfer i krajobrazy Kolonii Przylądkowej (Tulbagh, St. Helena Bay). Prace są tym cenniejsze, iż uzupełnia je odautorski komentarz w postaci prowadzonego dziennika oraz listów wysyłanych do rodziny i przyjaciół[76].

W 1829 r. powstała w Kapsztadzie uczelnia nazwana nieco na wyrost South African Ateneum [Południowoafrykańskie Ateneum], co przyczyniło się to wzrostu liczby osób z wykształceniem akademickim. Jednak prawdziwa zmiana następuje po roku 1857, gdy zostały położone podwaliny pod Uniwersytet Kapsztadzki. W związku z ożywieniem intelektualnym na początku 1851 r. powstało South

[76] Inne dziewiętnastowieczne malarki to Arabella Roupell i Annabella Harkness. Szerzej: M. Arnold, *Women and Art in South Africa*, David Philip, Cape Town 1997, s. 38–77.

African Fine Arts Society [Południowoafrykańskie Stowarzyszenie Sztuk Pięknych]. Wraz z rozwojem władztwa brytyjskiego rozpoczęły się w Kapsztadzie istotne przeobrażenia w dziedzinie sztuk plastycznych. Ich wyrazem stał się zwyczaj organizowania od połowy XIX w. corocznych wystaw i konkursów wyłaniających najpiękniejsze obrazy i najlepszych artystów.

Doskonalenie estetycznej wrażliwości i smaku społeczeństwa Kolonii Kapsztadzkiej było stałą troską wydawanych tu gazet, zwłaszcza najbardziej popularnego w środowisku anglojęzycznym „Cape Monthly Magazine". Jego wydawcy i redaktorzy odczytywali literaturę i sztukę jako istotny odpowiednik materialnego dobrobytu. Dlatego energiczne promowanie wystaw i idei publicznej galerii sztuki było praktycznym wyrazem tego zainteresowania. Ponadto dyskusje dotyczące estetycznych walorów krajobrazu Przylądka i jego scenerii dawały do zrozumienia czytelnikom, iż Kolonia to pożądane miejsce stałego osadnictwa. Wszystkie te czynniki miały wpływ na kształtowanie się specyficznego „kolonialnego poczucia tożsamości" wśród przybyszów pochodzenia brytyjskiego[77], a pojawiające się kolejne miejsca użyteczności publicznej, takie jak Muzeum, Biblioteka i Ogród Botaniczny pomagały służyć temu celowi[78].

Pierwszą Doroczną Wystawę Sztuk Pięknych w Kapsztadzie 1851 r. podczas sześciu tygodni trwania prezentacji zwiedziło nieomal trzy tysiące osób. Ważnym osiągnięciem komitetu organizacyjnego owej ekspozycji było zaspokojenie oczekiwania odbiorców na tworzenie południowoafrykańskich obrazów o tematyce historycznej[79]. Ponieważ ten rodzaj malarstwa w środowisku akademickim był najwyżej ceniony, już samo wprowadzenie odniesień do Afryki Południowej nobilitowało ten zakątek ziemi i jego mieszkańców. Zwycięska praca Charlesa Davidsona Bella (1813–1882) pt. *Landing of van Riebeeck at the Cape of Good Hope* [Lądowanie van Riebeecka na Przylądku Dobrej Nadziei] stanowi początek malarstwa o tematyce historycznej w Afryce Południowej[80]. Medal w zakresie malarstwa akwarelowego przypadł Thomasowi Bowlerowi za widok pt. *Table Bay* [Zatoka Stołowa], zaś architekt Gilbert MacDougall uzyskał medal za projekt dla nowych (potencjalnych) budynków parlamentu kapsztadzkiego.

Kolejna, nieco mniejsza wystawa tego cyklu odbyła się w roku następnym, ale po serii miażdżących artykułów prasowych, dotyczących prezentowanych prac, podpisanych przez samozwańczego krytyka o pseudonimie „Mastic Varnish" – najprawdopodobniej był to Thomas Bowler – entuzjazm publiczności dla

[77] Strona internetowa „Cape Monthly Magazine", http://archive.org/stream/capemonthlymagaz00cape#page/n3/mode/2up (3.12.2012). Szerzej: S. Dubow, *Commonwealth of Knowledge: Science, Sensibility, and White South Africa 1820–2000*, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 75–78.

[78] South African Museum [Muzeum Południowoafrykańskie] zostało założone w 1825 r. w Kapsztadzie. Biblioteka z legatu Joachima von Dessina powstała w 1764 r.

[79] P. B. Simons, M. Godby, *The life and work of Charles Bell*, Fernwood Press, Cape Town 1998, s. 92.

[80] Szerzej w rozdziale *Malarstwo historyczne a ikonografia afrykanerska* tejże pracy.

wystawiennictwa obrazów nieco opadł[81]. Wobec braku specjalnej publicznej galerii sztuki w kolejnych latach organizowano wystawy, odwołując się do dobrej woli prywatnych właścicieli obrazów, aby nieodpłatnie prezentowali zgromadzone przez siebie zbiory. Niestety Komisja odpowiedzialna za wystawy kuratorskie była złożona z wybitnych obywateli, przedsiębiorców i dygnitarzy, których znajomość sztuki była wyraźnie ograniczona. W 1858 r. publiczni notable zorganizowali dodatkową wystawę sztuki w Komnatach Rady Legislacyjnej. Nieoceniony „Cape Monthly Magazine" poinformował, że impreza, na której zgromadzono około 600 dzieł sztuki, „pokazała wiele dzieł dobrych, wiele obojętnych, a niektóre z nich, które musiały być dopuszczone, niewątpliwie były złe". Redakcja prezentowała pogląd, iż sytuacja taka nie może się powtarzać w nieskończoność. Specjalna instytucja publiczna na wzór biblioteki była niezbędna, aby pomieścić i stworzyć dalszą kolekcję dzieł sztuki w oparciu o trzydzieści dwa malowidła pozostawione Kolonii Kapsztadzkiej przez „patriotycznie" nastawionego znawcę von Dessina[82]. Kolejne edycje corocznej wystawy kapsztadzkiej obfitowały w coraz większy wybór prac lokalnych artystów i amatorów sztuki[83]. Już na początku lat siedemdziesiątych XIX w. sytuacja uległa poprawie wraz ze stworzeniem Południowoafrykańskiego Zrzeszenia Sztuk Pięknych i legatem przekazanym przez Thomasa Butterwortha Bayleya na stworzenie Galerii Sztuk Pięknych.

We wspomnianym okresie powstaje coraz więcej prac dotyczących wydarzeń związanych bezpośrednio z historią Brytyjczyków w Kolonii Kapsztadzkiej, jak wspomniane już rozmaite wersje lądowania osadników w Zatoce Algoa autorstwa Thomasa Bainesa. Podobne sceny dotyczące początków brytyjskiego panowania w Afryce Południowej można odnaleźć również w *oeuvre* Thomasa Bowlera, jak np. litografia *The Great Meeting* z 1849 r. Jednak jego prace mają walor bardziej reporterski, gdyż artysta na bieżąco komentuje w nich ważkie wydarzenia polityczne. Ma to miejsce w przywołanej litografii, która przedstawia spotkanie ponad siedmiu tysięcy wolnych obywateli Kapsztadu protestujących, pomimo ulewnego deszczu, przeciwko założeniu kolonii karnej w mieście (co ostatecznie stało się udziałem Australii).

[81] F. K. Kendall, *A Short History of South African Fine Arts Association*, S. A. Fine Arts Association, Cape Town 1941, s. 6–8.

[82] „Cape Monthly Magazine", Febr. 1859, s. 376–380, http://archive.org/stream/capemonthlymagaz00cape#page/n3/mode/2up (3.12.2012).

[83] S. Dubow, *op. cit.*, s. 79.

# Brytyjczycy a zagadnienie pejzażu południowoafrykańskiego

Generalizując nieco, druga połowa XIX stulecia wiąże się ze wzrostem znaczenia sztuk plastycznych w środowisku miejscowym. Wkrótce pojawia się plejada twórców urodzonych już w Afryce Południowej. Tradycje pejzażowego malarstwa angielskiego kontynuuje szkoła artystyczna założona w Kapsztadzie przez Anglika Georga Croslanda Robinsona (1858–1930). Jej twórca i pryncypał jeszcze u schyłku wieku XIX, jako typowy epigon kontynuował malarstwo marin i widoków Góry Stołowej utrzymanych w konwencji romantycznej (np. *Glencairn Beach and Elsie's Peak* czy *Table Mountain*). Malarstwo o zacięciu historycznym prezentuje również zamieszkały w Kapsztadzie rodowity Południowoafrykanin – George William Pilkington (1879–1958) będący zasadniczo samoukiem.

Elegancką, akademicką formę wyrazu kultywował w swych obrazach malarz przybyły do Afryki Południowej z Wielkiej Brytanii – Edward Roworth (1880–1964). Artysta ten cieszył się w środowisku kapsztadzkim wielką estymą i merkantylnym powodzeniem wśród zamożnej klienteli. Był on od 1908 r. aż do późnych lat trzydziestych XX w. kilkakrotnie wybierany na stanowisko prezesa Południowoafrykańskiego Stowarzyszenia Artystycznego; od 1932 r. był członkiem Południowoafrykańskiej Akademii Narodowej, a później jej przewodniczącym, ponadto dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych Michaelisa oraz kierownikiem w Katedrze Sztuk Pięknych Uniwersytetu Kapsztadzkiego (od 1938 r.). W 1939 r. objął stanowisko dyrektora Południowoafrykańskiej Narodowej Galerii w Kapsztadzie, które piastował do 1948 r. Roworth był postacią budzącą wiele kontrowersji ze względu na swoje konserwatywne poglądy dotyczące sztuki nowoczesnej. Szczególnie od chwili jego powołania na stanowisko dyrektora Galerii Narodowej, artysta ten stał się przedmiotem ciągłej krytyki i bohaterem reakcyjnych postaw ze strony młodych czy bardziej postępowych artystów Afryki Południowej. Twórca ten zasłynął jako portrecista południowoafrykańskich randlordów i ich małżonek (np. *Portrait of Lady Michaelis*, ok. 1914, Południowoafrykańska Galeria Narodowa Kapsztad) oraz autor konwencjonalnych pejzaży podkapsztadzkich winnic i widoków dworków w stylu przylądkowym (*Cape Dutch home in autumn*, n.d; *The Constantia Valley Looking Towards False Bay*, 1919; *The old Drostdy gate way, Grahamstowni*, lata trzydzieste XX w., *The lily pond, Kirstenbosch*, n.d). W 1909 r. u szczytu swej kariery Roworth otrzymał prestiżowe zamówienie na portret zbiorowy trzydziestu trzech delegatów Konwencji Narodowej, którzy podczas mitingu Zgromadzenia planowali stworzenie Związku Południowej Afryki. Po zakończeniu prac malarskich (a jednocześnie także już po utworzeniu Związku w 1910 r.) ob-

raz był prezentowany w Pałacu Buckingham w Londynie w latach 1911–1912. Następnie pracę umieszczono w budynku Parlamentu południowoafrykańskiego w Kapsztadzie, gdzie znajduje się do dziś[84]. W 1934 r. Roworth wykonał kolejne zlecenie rządowe, jakim było sześć paneli do oficjalnego budynku przedstawicielstwa Afryki Południowej w Londynie. Ważnym wkładem Rowortha w południowoafrykańską historię sztuki stał się jego esej z 1917 r. pt. *Landscape Art in South Africa* [Pejzaż w sztuce południowoafrykańskiej] zamieszczony w zbiorowej publikacji *Art of the British Empire Overseas*[85]. Wpływowy i opiniotwórczy malarz przywołał w tym tekście jedenastu malarzy (wśród nich także swą własną osobę) jako wybitnych przedstawicieli sztuki pejzażowej w Afryce Południowej, opisując przy tej okazji pułapki czyhające na pejzażystów:

> […] jest prawie niemożliwym opisać wielkość i różnorodność scenerii Afryki Południowej oraz trudności, jakie ich reprezentacja implikuje. Należy pamiętać, iż Afryka Południowa jest niezmiernie duża i bardzo słabo zaludniona, przez to bardziej nawet niż w innych koloniach [brytyjskich] malarstwo, czy wręcz każda sztuka, jaka powstaje, ma wciąż jeszcze małe szanse, by podnieść dumnie swą głowę powyżej zgiełku polityki i zwykłej walki z przeciwnościami losu. Szczerze mówiąc, nie ma takiej rzeczy jak południowoafrykańska szkoła pejzażu, chociaż istnieje wielu artystów, których prace ukazują wyraźnie głęboki i trwały wpływ tych ogromnych przestrzeni oraz dziwną stronę osobowości artystycznych umysłów z Afryki[86].

Wśród wymienionych przez Rowortha artystów znaleźli się przedstawiciele społeczności brytyjskiej (m.in.: Allerley Glossop (1872–1955)[87], Robert Gwelo Goodman (1871–1939), Constance Penstone-Robinson (1864–1928), McCulloch Robertson, J[ames] S[mith] Morland (1846–1921), Ethel Ruth Prowse (1883–1967)), ale też i przedstawiciele środowiska afrykanerskiego, jak Hugo Naudé (1869–1941) oraz naturalizowany w Afryce Południowej Holender – Pieter Wenning (1900–1975). Na uwagę zasługuje uznanie Rowortha dla kobiet-malarek w Afryce Południowej, mimo jego bardzo tradycyjnych przekonań, które miał dla ich twórczości. W swym eseju wypowiada się pochlebnie o dokonaniach akwarelistki Constance Penstone-Robinson oraz kapsztadzkich impresjonistek Nity Spilhaus (1878–1967)[88] i Ruth Prowse oraz Allerley Glossop. Wszystkie te artystki były członkiniami wpływowego i elitarnego Południowoafrykańskiego Stowarzyszenia Artystycznego, co z pewnością pomogło im w zyskaniu aprobaty ze strony Rowortha.

---

[84] E. Berman, *Art and Artists of South Africa: An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors and Graphic Artists since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town 1970, s. 253–254.

[85] E. Roworth, *Landscape Art in South Africa*, [w:] C. Holme (ed.), *Art of the British Empire Overseas*, The Studio Ltd., London, Paris, New York 1917, s. 115–144.

[86] *Ibidem*, s. 115.

[87] Szerzej o A. Glossop w rozdziale *Sztuka kobiet czy sztuka feministyczna?* tejże pracy.

[88] Pauline Augusta Wilhelmina (Nita) Spilhaus była portugalsko-niemiecką artystką mieszkającą w Kapsztadzie w latach 1907–1920 oraz 1938–1967. W jej twórczości dominuje malarstwo pejzażowe, zajmowała się też grafiką. Por.: E. Berman, *Art and Artists of South Africa*…, s. 465–466.

Esej Rowortha wyznaczył nowy, pojednawczy trend w pisaniu o sztuce Afryki Południowej jako o wspólnym przedsięwzięciu Południowoafrykanów, zarówno tych uważających się za poddanych Korony Brytyjskiej, jak i tych o korzeniach niderlandzkich. Oczywiście rdzenne nacje Afryki Południowej nie zostały przywołane w jakimkolwiek kontekście w rozprawie Rowortha jako współtworzące sztukę na tym obszarze. Pisanie o wspólnych działaniach artystycznych wiązało się z jednoczącą obie nacje europejskiego pochodzenia polityką, jaka zapanowała w Związku Południowej Afryki podczas konsolidacyjnych rządów Jana Christiaana Smutsa.

# Poszukiwania form dla sztuki narodowej w środowisku afrykanerskim

Charakterystyka korzeni nacjonalizmu afrykanerskiego jest w obecnej historiografii Afryki Południowej kwestią niełatwą i drażliwą, tematem, którego większość współczesnych badaczy woli nie podejmować. Podobnie postępują południowoafrykańscy historycy sztuki, rezygnując z badań nad poszukiwaniem stylu narodowego (*nasionale kuns*) w sztuce tak istotnych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Podsumowaniem tych poszukiwań była dwujęzyczna publikacja (w języku angielskim i afrikaans) autorstwa F[riedricha] L[udwiga] Alexandra pt. *Art in South Africa since 1900/Kuns in Suid-Afrika sedert 1900* [Sztuka w Afryce Południowej po 1900][1]. Tym, co różni dyskurs południowoafrykański od europejskiego to fakt, iż w Europie to wiek XIX był epoką idei narodowej. Jej dyktat zdominował wówczas zarówno sztukę, jak i architekturę. W takim kontekście można widzieć rozwój historii sztuki europejskiej wraz z koncepcją *Stilgeschichte* (historią stylu) jako najważniejszym osiągnięciem metodologicznym. W Europie debata na temat stylu narodowego osiąga swoje apogeum w ostatniej ćwierci XIX w. (choć i w następnych dziesięcioleciach pozostaje ważnym czynnikiem ideologizacji, tracąc na znaczeniu w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. wraz z koncepcją stylu międzynarodowego). W Afryce Południowej ze względu na uwarunkowania historyczne te dociekania jak i silna potrzeba wyrazu w sztuce poczucia bycia „białym Południowym Afrykaninem" pojawiły się wraz z narastającą po wojnach burskich z lat 1899–1901 (od końca XIX w. Burowie nazywali siebie Afrykanerami, tj. ludźmi Afryki, Afrykanami) antypatią do brytyjskiego imperializmu i pojawiającym się wówczas nacjonalizmem Afrykanerów[2]. Nacjonalizm ów był konsekwencją brutalnej polityki „wypalonej ziemi" i obozów koncentracyjnych lorda Horatio Kitchenera, ale też imperialistycznej polityki Alfreda Milnera w zakresie edukacji podczas pierwszych lat po wojnie.

---

[1] F. L. Alexander, *Art in South Africa since 1900/Kuns in Suid-Afrika sedert 1900*, A. A. Balkema, Kaapstad 1962.

[2] Potrzeby anglojęzycznej części społeczności Afryki Południowej zaspakajały publikacje wydawane w Anglii u schyłku XIX w. i na początku XX w., promujące znaczenie dziedzictwa narodowego Brytyjczyków oraz ich dumę i sztukę narodową, a także „historyczne przeznaczenie", by przewodzić światu, np. *A Goodly Heritage*, *The Heritage of the Spirit* (1896), *The Common Heritage* (1907) lub *Our Heritage: Individual, Social and Religious* (1903). Szerzej: G. Bennet (ed.), *The Concept of Empire: Burke to Attlee*, A. & C. Black, London 1962, s. 414–415.

Kolejnym czynnikiem powodującym poszukiwania wspólnej jednoczącej kultury i „tożsamości afrykanerskiej" wśród środowisk burskich była industrializacja kraju w początkach XX w., a co za tym idzie zwiększenie migracji do miast młodych Afrykanerów z niezamożnych rodzin (w dużym stopniu były to kobiety, a właściwie nastolatki, gdyż rodziny wiejskie szukały sposobów uzupełnienia dochodów). W efekcie tych migracji ludności zmalała rola jednoczących więzów rodzinnych, jak również wpływ kościoła (zasadniczo była to głównie wspólnota Holenderskiego Kościoła Reformowanego – Nederduitse Gereformeerde Kerk). Nastąpiła dramatyczna erozja tych „tradycyjnych więzi, które spajały burską społeczność razem"[3]. Ponadto po przekształceniu w 1910 r. Afryki Południowej w kraj związkowy kulturowe aspiracje ludności pochodzenia holenderskiego zostały zmarginalizowane, a pojawiający się kapitał zagraniczny oznaczał w efekcie wzmocnienie ekonomicznych i kulturalnych więzi z Wielką Brytanią. Dlatego potrzeba jasnego określenia własnej tożsamości narodowej wśród Afrykanerów stała się kwestią dominującą, przeprowadzoną jako długoterminowy projekt wymagający twardej współpracy ideologicznej zarówno polityków, jak i ludzi związanych z kulturą. Wśród nich czołowym rzecznikiem owych nacjonalistycznych sentymentów był historyk i literat Gustav Preller (1875–1943), który zrobił wiele dla budzenia się w Afrykanerach poczucia tożsamości narodowej, pogłębiania wiedzy o historii oraz wiary w ich wyjątkowe przeznaczenie[4]. W 1880 r. powstała pierwsza nowoczesna partia polityczna w Afryce Południowej – Afrikanerbond [Liga Afrykanerów], założona przez człowieka powszechnie uznawanego za „pierwszego nacjonalistę afrykanerskiego" – Stephanusa Jacobusa du Toit (1847–1911)[5]. Dalsza historia nacjonalizmu Afrykanerów jest w dużej mierze rozwinięciem działań politycznych (a czasami gospodarczych) podjętych przez zakładane wówczas organizacje określane mianem Taal-en kultuurorganisasies (organizacje językowo-kulturalne).

Sztuka i architektura jako namacalne przejawy historii zaczęły wówczas także funkcjonować w ramach kontekstu ideologicznego. Jednak korzeni tej sytuacji należy szukać, podobnie jak w przypadku nacjonalizmów europejskich, już na początku XIX w., gdy po kongresie wiedeńskim Kraj Przylądkowy przypadł

[3] I. Hofmeyr, *Building a nation from words: Afrikaans language, literature and ethnic identity,1902 ± 1924*, [w:] S. Marks, S. Trapido (eds.), *The politics of race, class and nationalism in twentieth century South Africa*, Longman, London 1987, s. 102.

[4] G. Preller, południowoafrykański pisarz, krytyk literacki, dziennikarz i historyk. Był działaczem na rzecz równouprawnienia języka afrikaans, jednym z czołowych aktywistów Afrykanerskiego Towarzystwa Językowego (ATG). W założonym przez siebie piśmie „De Vaderland" postulował rozdzielenie mówionego i pisanego języka Afrykanerów. Twierdził również, że właśnie język mówiony powinien stać się podstawowym narzędziem komunikacji społeczności afrykanerskiej (po uprzednim ustandaryzowaniu). Podkreślał również rolę własnego języka w podtrzymywaniu narodowej tożsamości (m.in. na łamach innego swojego pisma, „De Volkstem"). Poprzez publikacje w afrikaans w znacznym stopniu przyczynił się do spopularyzowania dziedzictwa Voortrekkerów i Wielkiego Treku pośród Afrykanerów; był również jednym z pomysłodawców budowy *Voortrekker Monument* w Pretorii. Szerzej: G. Bębnik, *Ostatnia walka Afrykanerów*, Rekonkwista, Biała Podlaska 2004, s. 23.

[5] M. Kriel, *Culture and power: the rise of Afrikaner nationalism revisited*, „Nations and Nationalism" 2010, vol. 16, no. 3, s. 402–422.

w udziale Wielkiej Brytanii, która go zaanektowała. Już wówczas autokratyczne rządy Anglików wzbudziły wielkie niezadowolenie wśród osadników burskich, zwłaszcza zwiększenie podatków oraz sprowadzenie osadników angielskich, a głównie zniesienie w 1834 r. niewolnictwa. To ostatnie zarządzenie spowodowało nie tylko straty materialne dla farmerów, lecz przede wszystkim podważyło fundamenty dotychczasowego niewolniczo-feudalnego ustroju w Kolonii Przylądkowej. W wyniku tego w 1836 r. tysiące rodzin burskich powędrowały ze swym dobytkiem na północny wschód w poszukiwaniu nowych ziem, wolnych od rządów angielskich. Jak odnotowała w swym pamiętniku Anna Steentkamp, jedna z uczestniczek wymarszu:

> […] postawienie ich (krajowców) na równej stopie z chrześcijanami, wbrew prawom Boga oraz naturalnej odmienności ras i religii. Przyzwoity chrześcijanin nie mógł znieść ugięcia się pod takim jarzmem, dlatego też wycofaliśmy się, aby zachować nasze doktryny w czystości[6].

Wydarzenie to określane mianem Wielkiego Treku spowodowało znaczne przekształcenia w obszarach Afryki Południowej skolonizowanych przez białych osadników. Część Burów osiedliła się na terenie między rzekami Oranje i Vaal, tworząc Oranię, część zeszła z Wielkiego Urwiska i utworzyła republikę Natal. Trzecia grupa przekroczyła rzekę Vaal, tworząc Transwal. Aby zapobiec dalszemu rozwojowi republik burskich, Anglicy zaanektowali wszystkie wolne tereny leżące wokół nich. Nowo powstałe republiki burskie rozwijały się powoli, walcząc z trudnościami gospodarczymi oraz prowadząc ciągłe walki z sąsiadującymi plemionami Bantu. W 1869 r. na terenie Wolnego Państwa Oranje odkryto wielkie pola diamentowe, a w Transwalu w 1886 r. – bogate pokłady złotonośne. Spowodowało to najazd poszukiwaczy diamentów i złota zwanych *uitlanderami* lub *diggerami*, którzy znacznie przekroczyli liczbę ludności burskiej[7]. Spory pomiędzy *uitlanderami* a Burami stały się pretekstem do zaboru republik burskich przez Wielką Brytanię, która pragnęła sięgnąć po to wielkie źródło surowców. W wojnie brytyjsko-burskiej trwającej od 1899 do 1902 r., która wybuchła na tym tle i była prowadzona przez Brytyjczyków z całą brutalnością, republiki burskie uległy i straciły niepodległość. Likwidacja republik burskich stworzyła kapitałowi angielskiemu wielkie możliwości eksploatacji bogactw mineralnych wobec faktu, że Burowie zajmowali się przede wszystkim uprawą roli i hodowlą zwierząt. Odcięci od ojczyzny i europejskich prądów kulturalnych stworzyli odizolowany naród o swoistych cechach i języku zwanym afrikaans z niewielką liczbą inteligencji i zaczynającą się dopiero rozwijać burżuazją[8].

---

[6] A. Steenkamp, *The Great Trek*, „Cape Monthly Magazine" 1876, September, cytat wg: M. A. Kowalski, *Diamenty we krwi*, Harald G Dictionaries, Warszawa 1999, s. 64 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

[7] Już w 1870 r. nad rzeką Oranje znajdowało się ok. 10 tys. poszukiwaczy diamentów – „diggerów", głównie Anglików. Podobnie w Transwalu „cudzoziemcy" wkrótce przekroczyli prawie czterokrotnie liczbę Burów.

[8] Szerzej: M. J. Malinowski, *Republika Południowej Afryki. Przemiany wewnętrzne i ich międzynarodowe uwarunkowania*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 13–55.

## Kulturotwórcza rola języka afrikaans

Konstytuującym czynnikiem afrykanerskiej tożsamości narodowej stał się oczywiście język, wywodzący się z języka niderlandzkiego, jako najbardziej znaczący element wspólnej przeszłości kulturowej. Nie można jednak ignorować faktu, że na możliwość jego uformowania się już w czasach nowożytnych wpłynęło kilka czynników, między innymi kreatywna rola naleciałości z języków innych nacji zamieszkujących wówczas południe Afryki, z których to najdonioślejsze znaczenie miał żargon południowoafrykańskich Koloredów. W ostatnim ćwierćwieczu XIX stulecia (co zbieżne jest z intensywnymi poszukiwaniami stylu narodowego w sztuce europejskiej) dialektem tym zainteresowali się trekboerowie, oceniając go jako widomy rezultat lingwistyczny obecności osadników holenderskich w Afryce Południowej. Wprawdzie Burowie, zwłaszcza niższego pochodzenia, przebywający w Afryce Południowej już od kilku dziesięcioleci używali języka, który jeśli chodzi o zasady gramatyki, słownictwa i wymowy różnił się wyraźnie od języka holenderskiego, jednak nadal funkcję języka oficjalnego stosowanego w korespondencji społeczności burskiej pełnił holenderski. Wkrótce ów południowoafrykański dialekt języka holenderskiego (uzupełniony o naleciałości z języków: niemieckiego, angielskiego, francuskiego, portugalskiego, ale także z języków afrykańskich, głównie z grupy zulu i khoisańskiej, oraz o dialekty polinezyjsko-malajskie) zyskał sobie nazwę afrikaans, która podkreślała jego miejscowe, afrykańskie pochodzenie.

Niebawem sprawa wspólnego języka (*die Taal*), który był używany powszechnie w mowie, nie zaś w piśmie, stała się czynnikiem spajającym poczucie jedności narodowej wśród białych potomków Holendrów. Uważając się za rdzenną ludność afrykańską, biała ludność pochodzenia holenderskiego postanowiła porzucić całkowicie język holenderski i miano trekboerów na rzecz nazwy Afrykanerów i nowego języka afrikaans. Doniosłe znaczenie miał fakt, iż w połowie lat siedemdziesiątych XIX w. wśród Burów rozpoczął się aktywny ruch na rzecz popularyzacji języka afrikaans, którego pionierami byli: duchowny jednego z Holenderskich Kościołów Reformowanych – Stephanus Jacobus du Toit oraz nauczyciel Arnoldus Pannevis. Założyli oni w 1875 r. stowarzyszenie Di Genootschap van Regte Afrikaners [Stowarzyszenie Prawdziwych Afrykanerów], uznając za główny cel jego działalności „obronę języka, narodu i ludu”[9] burskiego. Podstawowym problemem, z którym się borykali, było stworzenie pisanej wersji języka afrikaans, w miejsce dotychczas używanego holenderskiego, a w dalszej kolejności stworzenie literatury pisanej w tym języku. Organem Stowarzyszenia było pismo „Die Afrikaanse Patriot” zastąpione w 1905 r. przez tygodnik „Paarl Post”. Wkrótce wydano pierwszą znaczącą książkę w tym języku – *Die Geskiedenis van ons Land in die Taal*

[9] Cytat wg: http://husky1.stmarys.ca/~wmills/course322/11Afrikaner_natm.html (7.02.2006).

*van ons Volk* [Historia naszego kraju w języku naszego narodu]. Była to pierwsza publikacja prezentująca historię Afryki Południowej z punktu widzenia Afrykanerów[10]. W 1880 r. ksiądz du Toit przekształcił Stowarzyszenie Prawdziwych Afrykanerów w Afrikaner Bond [Związek Afrykanerski], który miał już wyraźnie charakter nacjonalistyczny i antyangielski. Głosił on zasady krzewienia uczuć narodowych, popierania rozwoju języka afrikaans, ochrony interesów Afrykanerów i dążenia do stworzenia systemu oświaty dostosowanego głównie do potrzeb osadników wiejskich, stanowiących przeważającą część tej społeczności. Jakkolwiek Afrikaner Bond, w przeciwieństwie do założonych później ugrupowań politycznych: Het Volk i Oranje Unie, był jedynie stowarzyszeniem o charakterze społeczno-kulturalnym, jednak można go uważać, z dużą dozą prawdopodobieństwa, za pierwsze ugrupowanie potomków osadników holenderskich stojące na gruncie nacjonalizmu afrykanerskiego. Ważnym wydarzeniem kulturowym w 1933 r. był przekład Biblii na język afrikaans dokonany przez poetę Jacoba Daniëla du Toit – Totiusa (1877–1953), syna Stephanusa Jacobusa du Toit[11]. Do grona wczesnych twórców piszących w języku afrikaans należy też zaliczyć Daniela Françoisa Malherbe'a (1881–1969), autora powieści *Vergeet nil* [Nie zapomnę] z 1913 r. oraz Christiaana Frederika Louisa Leipoldta (1880–1947), lekarza i literata pisującego zarazem dla „De kolonist", „Het dagblad", oraz „South African News". Wyodrębnienie się Afrikaanse taal jako języka pisanego wyraźnie służyło podkreśleniu integralności i samodzielności kulturowej narodu Afrykanerów. Należy też zaznaczyć, iż nie powiodła się próba zanglizowania dzieci afrykanerskich podjęta w podbitych republikach burskich w latach 1897–1905 przez gubernatora Korony Brytyjskiej – Alfreda Milnera. Programy nauczania zakładały wychowanie lojalnych obywateli imperium brytyjskiego. Językiem wykładowym był angielski, a niderlandzki[12] stanowił tylko jeden z przedmiotów dodatkowych. Tymczasem Afrykanerzy w traktacie pokojowym z Vereeniging zagwarantowali sobie prawo posługiwania się językiem holenderskim w sądach oraz nauczania go na żądanie rodziców w szkołach obu byłych republik. Zmuszanie do nauczania w języku angielskim wywołało olbrzymie niezadowolenie wśród Afrykanerów. Utworzyli oni sieć niezależnych prywatnych szkół (Christelike Nasionale Onderwys), w których afrykanerski był językiem wykładowym[13]. Ponieważ po podboju republik burskich przez Wielką Brytanię język afrikaans stał się podstawowym elementem afrykanerskiej tożsamości narodowej,

---

[10] S. Christopher (ed.), *Illustrated History of South Africa: The Real Story*, III edition, Reader's Digest, Cape Town 1994, s. 196.

[11] Należy zwrócić uwagę na fakt, iż wielu Burów było przeciwnych wyodrębnianiu języka afrikaans z holenderskiego, zaś przekład Biblii uznali za świętokradztwo. Do przeciwników wyodrębnienia języka afrikaans z języka holenderskiego należał dziennikarz Jan Hendrik Hofmeyr (1845–1909). Por.: J. Koch, *Historia literatury południowoafrykańskiej: Literatura afrikaans (XVII–XIX wiek)*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004, s. 350–353.

[12] W odniesienu do języka stosuje się określenie „niderlandzki", zaś w stosunku do przynależności państwowej, pochodzenia i kraju (Królestwo Holandii) raczej używa się przymiotnika „holenderski". Por.: *Ibidem*, s. 10

[13] A. Gąsowski, *RPA*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 82.

nastąpiła jego szybka standaryzacja i rozwój; w 1925 r. stał się, obok angielskiego, na równi z niderlandzkim językiem urzędowym w Związku Południowej Afryki. Obecnie jest językiem ojczystym ok. 6,2 mln mieszkańców Republiki Południowej Afryki, jednakże od lat dziewięćdziesiątych, po zniesieniu apartheidu rola tego języka maleje[14].

Reasumując, można uznać, iż rezultatem działań historycznych osadników burskich było przekształcenie się ich w grupę narodowościową, całkowicie odrębną od innych społeczności zamieszkujących Południową Afrykę. Grupa ta była silnie zintegrowana wewnętrznie, spójna pod względem społecznym, miała także ukształtowaną tradycję historyczną liczącą 250 lat oraz własny język uformowany nie w europejskim kręgu cywilizacyjnym, lecz na obszarze „Czarnego Lądu". Ponadto grupa ta wyznawała własną religię, opartą wprawdzie na wyznaniu kalwińskim, lecz nasyconą nowymi, niespotykanymi w Europie przełomu XIX i XX w. treściami moralno-obyczajowymi. Kierowała się również odmiennymi od europejskich wzorcami kulturowymi i normami postępowania. Miała wreszcie odrębną mentalność polityczno-społeczną i własną specyficzną ideologię rasowo-polityczną, dysponując konkretnymi doświadczeniami własnej, niezależnej państwowości. Pod koniec pierwszej fazy jej ewolucji narodowej w łonie tej grupy zapoczątkowany też został proces tworzenia się własnych organizacji polityczno-społecznych stojących na gruncie nacjonalizmu afrykanerskiego. Znamienną cechą charakterystyczną potomków osadników holenderskich – ukształtowaną w pełni w pierwszej fazie rodzenia się narodu afrykanerskiego – stało się ich nastawienie wobec innych grup etnicznych ludności Afryki Południowej. Do społeczności nie-białych, w tym zwłaszcza Afrykanów odnosili się oni z absolutnym poczuciem wyższości, pogardą, a nawet nienawiścią, natomiast do Brytyjczyków żywili uczucia głębokiej niechęci i nieufności. Poczucie zagrożenia własnej tożsamości narodowej prowadziło Afrykanerów do przyjęcia postawy integryzmu kulturowego nierzadko odwołującego się do religii. Postawa ta utrudniała, jeśli nie uniemożliwiała, jakąkolwiek wymianę kulturową i artystyczną z grupą rdzennych mieszkańców Afryki. Szczególny rygoryzm etyczny i surowość, które do religii chrześcijańskiej wprowadziły kalwinizm, stworzyły doskonały grunt dla mieszczańskiej i zarazem purytańskiej moralności holenderskich potomków zamieszkujących południe Afryki. Kult kalwiński wymagał, by kościoły były skromne i pozbawione wszelkich ozdób, obrazów, nawet muzyka odznaczała się surowością. Ortodoksyjność kalwińskich dogmatów obracających się wokół Biblii, którą czytał i wykładał kaznodzieja w ramach wspólnych nabożeństw, wytworzyła kult eliminujący sentymentalizm i wyobraźnię. Twarde warunki życia Burów w Afryce sprzyjały takiej postawie. I w tym wypadku sztuka, a raczej jej wyraźny, wręcz

[14] Ogółem w Afryce Południowej i Namibii języka afrikaans używa 23 miliony osób. Na podstawie M. E. Page, P. M. Sonnenburg, *Colonialism: An International Social, Cultural, and Political Encyclopedia*, Oxford 2008, s. 7, /han/EbooksEbsco/search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000tww&AN=99045&site=ehost-live&ebv=1&ppid=pp_7 (18.12.2012).

demonstracyjny brak (za wyjątkiem literatury) spełniał rolę odzwierciedlenia nastroju ascetyczności wyznania. O trudnościach, jakie napotykał rozwój prasy i w ogóle nowoczesnej kultury w pionierskich społeczeństwach młodych republik burskich, pisał w 1872 r. w *Schetsen uit de Transvaal* [Szkice z Transwalu] Thomas François Burgers (1834–1881), prezydent Transwalu:

> Europejczycy aż za dobrze czują, że wiele brakuje z tego, co w cywilizowanym społeczeństwie jest niezbędne. Sztuką nie można się tu za wiele delektować. […] Niewiele mniej pozostawia do życzenia rozwój nauki. Właściwa lektura, seminaria literackie należą do rzadkości. Prasa drukarska, ta prorokini XIX wieku, też jeszcze nie otrzymuje wsparcia, jakie jej się należy. Ten, kto by w Republice uruchomił solidną gazetę, uczyniłby krajowi i ludziom dobrodziejstwo nie do opisania[15].

## Malarstwo historyczne a ikonografia afrykanerska

W drugiej połowie XIX w. wśród osadników pochodzenia holenderskiego zaczęła się rodzić silna potrzeba podkreślenia własnej autonomii kulturalnej w stosunku do Anglików. Mogli to osiągnąć poprzez pielęgnowanie własnego odrębnego języka oraz zwracając większą niż do tej pory uwagę na sztuki plastyczne. Paradoksalnie jednak dla tworzenia zwartej ikonografii historycznej narodu afrykanerskiego duże znaczenie miał szkocki artysta Charles Davidson Bell (1813–1882)[16]. W latach 1848–1872 sprawował on funkcję inspektora generalnego w Kapsztadzie. W jego dorobku można odnaleźć typowe scenki rodzajowe, odtwarzające kanon malarstwa imperialistycznego, usprawiedliwiającego w oczach współczesnej publiczności działania mocarstw kolonialnych. Podstawowym zadaniem malarzy i rysowników uprawiających ten typ sztuki była prezentacja skolonizowanej ludności jako próżniaczej i niezdolnej do wartościowej egzystencji bez swych białych protektorów. Stąd w twórczości Bella często można odnaleźć scenki ukazujące np. pijanych Hotentotów, których artysta starał się zawsze przedstawić w najgorszy z możliwych sposobów. Wiele takich ujęć znajduje się w albumie linorytów *South African Sketches* (1851), jak i na ilustracjach do książki podróżniczej *Travels in the Interior of South Africa* autorstwa Jamesa Chapmana (1868)[17].

---

[15] Cytat wg: J. Koch, *op. cit.*, s. 238.

[16] Szerzej o C. Bellu: P. B. Simons, M. Godby, *The life and work of Charles Bell*, Fernwood Press, Cape Town 1998, s. 92.

[17] J. Chapman, *Travels in the interior of South Africa: comprising fifteen years' hunting and trading; with journeys across the continent from Natal to Walvis Bay, and visits to Lake Ngami and the Victoria Falls*, vol. 1–2, Bell & Daldy, London 1868.

Jednak jego najistotniejszym wkładem w sztukę południowoafrykańską pozostaje nagrodzony złotym medalem na pierwszej corocznej wystawie kapsztadzkiej obraz pt. *Landing of van Riebeeck at the Cape of Good Hope* [Lądowanie van Riebeecka na Przylądku Dobrej Nadziei][18]. Tematyka pracy była odpowiedzią artysty na wyzwanie komitetu organizacyjnego owej pierwszej Wystawy Sztuk Pięknych z 1851 r. w kwestii wprowadzenia akademickiej kategorii malarstwa historycznego do Kapsztadu. Płótno ukazuje początek historii białych przybyszów w Afryce Południowej. Ten fakt w swym dziele Bell zobrazował jako moment zatknięcia sztandaru Holenderskiej Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej przez Jana van Riebeecka i jego załogę na wybrzeżu zatoki Kapsztadzkiej, czemu przypatrują się zalęknieni tubylcy. Wizja van Riebeecka jako „ojca narodu" powstała rzecz jasna później, kiedy w XIX w. zaczęto kształtować heroiczną wizję jego lądowania na Przylądku. Aby uświadomić sobie różnicę między zarysowującą się w wiekach późniejszych optyką a stanem faktycznym, wystarczy zestawić opis pierwszego rozpoznania Zatoki Stołowej z początku kwietnia 1652 r. z obrazem z 1850 r. pędzla Charlesa Bella. Van Riebeeck pisze rzeczowo i bez upiększania. Od momentu, kiedy 5 kwietnia główny sternik dostrzegł ląd, Górę Stołową, za co tradycyjnie otrzymał cztery hiszpańskie reale, van Riebeeck – jak przystało na odpowiedzialnego dowódcę – zachowuje przezorność: swoim marynarzom każe najpierw się zorientować, czy w Zatoce Stołowej znajdują się statki, a jeśli tak, to ile ich tam jest i pod jakimi banderami. Tymczasem na płótnie Bella koloniści zostali uwiecznieni jako stojąca centralnie zwarta grupa dumnych Holendrów, pod wielką łopoczącą flagą, w kapeluszach na głowach i z bronią w ręku, a ich kolorowe stroje z dominantą czerwieni, żółci i błękitu silnie kontrastują z sinobrązowym kolorem górskiego tła oraz utrzymanymi w takiej samej tonacji brązowymi ciałami Khoikhoinów, którzy okryci łachmanami kucają naprzeciw Holendrów; tylko jeden z krajowców stoi, ale ręce ma za to złożone jakby w proszącym geście. W rzeczywistości van Riebeeck sam zszedł na ląd dopiero 6 kwietnia i od razu nakazał łowić ryby, nabrać świeżej wody i szukać listów pozostawionych przez załogi przepływających wcześniej statków[19]. Inna praca artysty, związana z kreowaniem wizerunku pierwszego komendanta Fortu kapsztadzkiego to niewielki, nieco ciemny olej pt. *Van Riebeeck Can't Get Cattle From Strandlopers* [Van Riebeeck nie może odzyskać bydła od Strandloopersów 44 x 59,5 cm, kolekcja prywatna] z ok. 1850 r., prezentowany na tejże samej ekspozycji w Kapsztadzie. Praca ukazuje van Riebeecka siedzącego w towarzystwie skryby (prawdopodobnie jest to sekretarz Pieter van den Helm) zajętego rozmową z grupką półnagich Hotentotów w poszarpanych okryciach i o zwierzęcych twarzach. Khokhoinowie należący do grupy określanej

[18] P. B. Simons, M. Godby, *op. cit*., s. 92.

[19] Flotylle płynące do lub z Indii Wschodnich przekazywały sobie na Przylądku korespondencję, zwyczajowo chowaną pod kamieniami, w dziuplach drzew lub pozostawianą u zaprzyjaźnionych Hotentotów.

przez Afrykanerów mianem „Strandloopers" trudnili się poławianiem owoców morza na mieliznach oceanu, jednak tu są odpowiedzialni za kradzież bydła białych osadników. Jednakże zapis w dzienniku komendanta (z 29 kwietnia 1652 r.) mówi, iż przyjęto ich dobrze i nakarmiono „którym porządnie napełniliśmy brzuchy jadłem i napitkiem". Zgodnie ze zwyczajem panującym w londyńskiej Akademii Sztuk Pięknych Bell do swych prac dołączył teksty będące cytatami z dziennika van Riebeecka[20], mówiące o problemach osadników z Hotentotami, którzy ośmieleni handlem wymiennym prowadzonym przez białych, coraz częściej przebywają w pobliżu ich siedzib, wypasają swoje stada na zasiewach, niszcząc zbiory, i kradną bydło osadników. Bell zatem chociaż znał przekaz pisemny van Riebeecka, wolał dostosować swój przekaz malarski do oczekiwań krytyki i publiczności kosztem wierności odtworzenia danego momentu historycznego, jakim było lądowanie Holendrów na Przylądku.

W kolejnych pracach Bell stworzył również podwaliny ikonografii „najistotniejszego wydarzenia w dziewiętnastowiecznej Afryce Południowej", czyli Wielkiego Treku, o którym szerzej poniżej. Na obrazie z 1838 r. pt. *Zulu attack on the Voortrekker camp at Bloukrans* [Atak Zulusów na obóz voortrekkerów w Bloukrans, ol./pł., 160 x 210 cm, Bell's Heritage Trust Collection – ilustr. 13] ukazał atak wojowników Ndebele na grupę Burów w miejscowości Vegkop nad rzeką Bloukrans z 16 października 1836 r.

Ilustr. 13. Charles Bell, *Atak Zuluusów na obóz voortrekkerów w Bloukrans*, 1838

[20] Szerzej: P. B. Simons, M. Godby, *op. cit.*, s. 152.

Zuluscy wojownicy w liczbie 6 tys. pod wodzą Mkhaliphi zaatakowali obóz Andriesa Hendrika Potgietera. Podczas potyczki zginęło ponad 200 trekboerów, przy czym aż 97 ofiar stanowiły dzieci, co silnie podziałało na wyobraźnię kolonizatorów. Artysta w obrazie *Zulu attack on the Voortrekker camp* zastosował typowo romantyczną narrację, ukazując przerwany laager[21], heroicznie broniony przez mężczyzn, kobiety i dzieci. Burowie są przedstawieni dokładnie i w sposób zróżnicowany, zaś *impi* (armia) Ndebele są ukazani od tyłu i scharakteryzowani w sposób etnograficzny, prezentujący ich stój i uzbrojenie nie zaś poszczególnych bohaterów. Całość kompozycji dopełnia mroczna i pełna mgły panorama wąwozu. Praca powstała zaledwie dwa lata po wydarzeniach w niej opisanych, ma zatem walor dziennikarski. Jest to zabieg często stosowany w malarstwie w XIX w., by unaocznić szerszej publiczności jakieś szczególnie dramatyczne wydarzenie. Do najbardziej znanych przedstawień w tym typie możemy zaliczyć obrazy francuskich romantyków Eugène'a Delacroix *Masakra na Chios* (1824) i Théodora Géricaulta *Tratwa Meduzy* (1817–1818). Płótno Bella doskonale wpisuje się w ten nurt twórczości malarskiej i daje asumpt do dalszych rozważań ikonograficznych nad tym wydarzeniem[22].

Istotną różnicę w podejściu do wyboru momentu ukazywanego w pracy można zauważyć, zestawiając pracę Bella lub innych, często anonimowych twórców[23] o afrykanerskich korzeniach z twórczością wspomnianego już Anglika Thomasa Bainesa. Jego spuścizna malarska to liczne szkice akwarelowe przedstawiające sceny z wojen kaffirskich. Prace te zostały opublikowane w formie ilustracji barwnych do dzieła *Scenery and Events in South Africa* w roku 1852[24]. Przy porównaniu litografii Bainesa i obrazu Bella widać wyraźną różnicę w doborze momentu ukazywanego w pracy. O ile Bell i Afrykanerzy prezentują momenty związane z bitwami toczonymi pomiędzy trekkerami a Zulusami, to Baines w litografii *Klaass Smit's River, with a broken down wagon, crossing the Drift* z 1852 r. w sposób epicki przedstawia codzienność vortrekkerów z jej zwykłymi uciążliwościami jak np. uszkodzenie wozu podczas przeprawy. Artysta w swym dziele ukazał także samego siebie ze szkicownikiem w dłoniach, przypatrującego się przeprawie. Miał do tego pełne prawo, gdyż w latach 1846–1852 sam podróżował przez Prowincję Przylądkowo Wschodnią, Transwal i Botswanę jako towarzysz wypraw Davida Livingstona[25].

---

[21] *Laager*, czyli tabor, przenośny obóz warowny z czasów Wielkiego Treku.

[22] Dużą kolekcję dzieł C. Bella posiadają: Biblioteka Parlamentu w Kapsztadzie, Muzeum Uniwersytetu Witwatersrand oraz Africana Museum w Johannesburgu.

[23] Np. *Battle of Vechtkop* – przechowywany w Africana Museum należał do wdowy po generale P. J. Joubert, inna tego typu praca to *Craddock Pass* z Cape Archives.

[24] J. A. Brown, *South African Art*, Macdonald SA, Cape Town 1978, s. 6.

[25] D. Livingstone (1840–1873), lekarz, podróżnik i odkrywca jest autorem dzieła *Missionary Travels and Researches in South Africa* wydanego w 1857 r.

# Pejzaż południowoafrykański w afrykanerskich oczach

Od drugiej połowy XIX w. generalnie cała sztuka białych przybyszów w Afryce Południowej ulegała coraz bardziej dynamicznym przeobrażeniom. Było to spowodowane zarówno lepszymi możliwościami edukacyjnymi w Kraju Przylądkowym[26], jak też częstszymi kontaktami pomiędzy artystami z Afryki Południowej i Europy. Pokolenie twórców urodzonych już w Afryce, takich jak Jan Ernst Abraham Volschenk (1853–1936) czy Pieter Hugo Naudé, koncentrowało swoje wysiłki na zagadnieniach czysto artystycznych. Ich zainteresowania twórcze wynikały częściowo ze znajomości impresjonizmu francuskiego wraz z jego uwrażliwieniem na problematykę koloru i światła oraz predylekcją do odtwarzania natury – zwłaszcza pejzaży. Czołowym problemem, z jakim borykali się ci twórcy stała się sprawa specyficznego, niezwykle intensywnego światła właściwego tylko tej części globu. Jaskrawe nasłonecznienie i suche, przezroczyste powietrze powodowały, iż wiele zasad stosowanych przez dawnych mistrzów z Europy (jak chociażby Leonardowskie sfumato) tu okazywało się bezużytecznych. Być może dlatego najciekawsi twórcy tego okresu to artyści bez wykształcenia akademickiego, tacy jak syn farmera spod malowniczego miasteczka Riversdale – Volschenk. Jan Ernst Abraham Volschenk stał się postacią szczególnie istotną wśród Afrykanerów w kontekście dokonań na niwie artystycznej. Był to typowy przedstawiciel agrarnej społeczności burskiej, urodzony i wychowany na farmie w Riversdale, który początkowo malarstwo traktował amatorsko. W 1893 r. artysta udał się w podróż do Europy wraz z zamożną rodziną kapsztadzką Reitz, która sprawowała mecenat nad jego początkową działalnością artystyczną. Podczas tej podróży Volschenk towarzyszył rodzinie w czasie jej licznych wizyt w galeriach sztuki w Wielkiej Brytanii, Francji, Holandii, Niemczech, Włoszech i Szwajcarii. Silnie poruszony przez sztukę, którą widział za granicą wstąpił do Południowoafrykańskiego Klubu Rysowników w 1894 r. i od tej pory wystawiał swoje prace malarskie w tym gronie. W 1904 r. Volschenk zrezygnował z dotychczasowej posady księgowego i całkowicie poświęcił się malarstwu, artysta miał wówczas 51 lat. Przedmiotem malarskich dociekań Volschenka było jego najbliższe otoczenie, krajobraz otaczający jego dom – pasmo górskie Langeberg z jego skalistymi szczytami, żółto-zielone krzewy płaskowyżu Veld oraz różowe wrzosowiska z jasnymi plamami aloesu, tak charakterystyczne dla niskich partii Gór Przylądkowych i okolic Kapsztadu. Artysta malował także widoki gospodarstw i sceny znad pobliskiej rzeki (np. *Below the Drift: The Morass River, Oudtshoorn*, 1929 r.; *The creek below kaaimans gat*

[26] Od 1829 r. funkcjonował w Kapsztadzie South African College, który przekształcono w 1857 r. w University of Cape Town. W związku z ożywieniem intelektualnym na początku 1851 r. powstało *South African Fine Arts Society* [Południowoafrykańskie Stowarzyszenie Sztuk Pięknych].

*(Near wilderness George)*, 1915 r.). Kompozycje Volschenka rozegrane są zazwyczaj na trzech poziomych płaszczyznach – na pierwszym planie płaski Veld z typową roślinnością południowoafrykańską (aloes, fynbos), a dalej wzgórza i niebo. Ten typ kompozycji dobrze oddają prace: *Evening Glow: The Langebergen at Riversdale – Mozambiquerskop* [Wieczorna zorza w Riversdale, n.d., ol./pł., 36,5 x 67 cm, kolekcja prywatna] czy *Morning light in Glen Leith Riversdale* [Poranek w Riversdale, 1911, ol./pł., 55 x 74 cm, Muzeum Sztuki w Pretorii]. Romantyczne w swej stylistyce obrazy Volschenka bywają opisywane jako „migawkowe ujęcia" lub „prawie fotograficzne wizualizacje wykonane z niezwykłą dbałością o szczegóły". Jednakże wydaje się, iż te stwierdzenia są nadużyciem, gdyż obrazy zakomponowano niezwykle starannie, brak w nich jakichkolwiek zbędnych elementów, a prezentowana natura jest podporządkowana przemyślanej całości zarówno pod względem wyboru oświetlenia (wczesny poranek), jak i niezwykłej malowniczości prezentowanych zakątków.

Volschenk nie zajmował się nigdy teoriami dotyczącymi sztuki, nie miał ku temu żadnego przygotowania naukowego; jego pasją było malarstwo realistyczne, co przejawiało się w prostym dążeniu do przedstawienia w scenie dokładnie i starannie tego, co rozgrywało się przed jego oczami. Jednakże pod wpływem podróży do Europy i zapoznania się z impresjonizmem następowały wyraźne przemiany w jego sposobie malowania. O ile w swoich wczesnych pracach stosował głębokie kolory dla oddania roślinności oraz werniksował obrazy, aby ukryć pociągnięcia pędzla, w pracach dojrzałych, gdy jego umiejętności wzrosły, zaczął używać jaśniejszej palety barwnej, zrezygnował z werniksowania i pozostawiał widoczny dukt pędzla. W efekcie jego obrazy stały się bardziej romantyczne, z mgłą spowijającą góry zabarwione przez zachody i wschody słońca bogatymi, ciepłymi odcieniami pomarańczy i złota. Chociaż Volschenk rzadko wystawiał swe prace, jednak szybko zyskał uznanie jako artysta. Album z dorobkiem malarskim Volschenka został opublikowany przez marszanda Ernesta Lezarda w Johannesburgu w roku 1924, ponadto jego kilka krajobrazów w 1912 r. było reprodukowanych w serii pocztówkowej przez innego, wpływowego marszanda z Pretorii – Emila Schweickerdta. Nieco ckliwy „romantyczny naturalizm" Volschenka przyniósł zainteresowanie dla sztuki malarskiej wśród społeczności Afrykanerów, torując tym samym drogę dla następnych artystów pochodzących z tego kręgu.

Do dalszego rozwoju sztuki z kręgu związanego z wyrażaniem tradycji i odczuć afrykanerskich doszło po przyjeździe do Transwalu dwóch Holendrów: malarza Fransa Oedera (I867–1944) i rzeźbiarza Antona van Wouwa (1862–1945)[27]. Pierwszy z nich malował pejzaże, martwą naturę i portrety, gdy wyemigrował do

[27] Por.: A. Żukowski, *Sztuka białych w południowej Afryce – od ubóstwa do bogactwa*, [w:] A. Żukowski (red.), *Problemy biedy i bogactwa we współczesnej Afryce*, Forum Politologiczne, t. 12, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 201, s. 588–593 oraz idem, *Kształtowanie się, rozwój oraz aktywność zawodowa i społeczna Polonii południowoafrykańskiej*, maszynopis pracy doktorskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992, s. 107–123.

Republiki Transwalskiej w 1890 r., stał się pierwszym oficjalnym artystą Burów w wojnie angielsko-burskiej[28]. Drugi twórca dał się poznać jako południowoafrykański pionier rzeźby statuarycznej w brązie – prezentując najczęściej typy ludzkie (pomnik Paula Krugera w Pretorii, pomnik Kobiety w Bloemfontein). Inny liczący się w świecie sztuki emigrant to Erich Mayer (1876–1960), niemiecki malarz i grafik z wykształceniem architektonicznym[29]. W 1898 r. wyemigrował do niezależnej republiki burskiej – Oranii, gdzie podjął pracę geodety, dzięki czemu stworzył szczególny typ krajobrazu południowoafrykańskiego, w którym znaczną rolę odgrywały drzewa i cała endemiczna przyroda tego kraju. Mayer, deklarując się podczas krwawej wojny angielsko-burskiej jako zwolennik Afrykanerów, został przez Anglików internowany na Wyspie św. Heleny. Od 1912 r. jako rysownik współpracował z nacjonalistycznymi pismami afrykanerskimi „De Volkstem" oraz „Die Brandwag". Swój światopogląd zasadzający się na roli ojczystej przyrody (przez którą rozumiał przyrodę afrykańską) dla kształtowania uczuć patriotycznych przekazał innemu liczącemu się twórcy narodowej sztuki afrykanerskiej – Jacobowi Hendrikowi Pierneefowi (1886–1957).

Zbliżony w wyrazie typ sztuki akademickiej, zakorzenionej w rodzajowym malarstwie małych mistrzów holenderskich preferował we wczesnym okresie swej twórczości artystycznej Pieter Hugo Naudé. Naudé urodził się w pobliżu Worcester – miasta o silnych afrykanerskich tradycjach. Chociaż Naudé studiował i przez pewien czas pracował w Europie[30], to jednak powrócił i zamieszkał w rodzinnym majątku w 1896 r. Na przywiązanie malarza do ojczyzny oraz kultywowanie tradycji niderlandzkich i burskich miał duży wpływ wspomniany już lekarz Christian Frederik Louis Leipoldt, bliski przyjaciel i sąsiad artysty, osiedlony w mieście Boland nieopodal Worcester. Leipoldt poza prowadzoną praktyką lekarską był jednym z największych afrykanerskich poetów. W 1897 r. obaj artyści odbyli malowniczą

[28] A. van Wouw został mianowany oficjalnym artystą wojennym Republiki Południowoafrykańskiej w 1899 r. Por.: J. A. Brown, *South African Art*, Macdonald SA, Cape Town 1978, s. 12–13. Koncepcja oficjalnego artysty wojennego mianowanego przez rząd państwa bezpośrednio zaangażowanego w konflikt militarny rozwinęła się w XIX w. (zwłaszcza od lat siedemdziesiątych XIX w. do schyłku II wojny światowej) i trwała do schyłku XX w. Do obowiązków tych artystów-korespondentów wojennych należało przedstawianie pewnych aspektów wojny poprzez sztukę. Cele ich działalności były głównie propagandowe i informacyjne, obydwa te aspekty były realizowane głównie poprzez rejestrowanie zdarzeń na polu walki oraz tworzenie portretów żołnierzy. Prace tworzone przez artystów wojennych ilustrują wiele różnych aspektów wojny i jej indywidualnego doświadczania, nie tylko w wymiarze politycznym, ale też społeczno-kulturowym (np. poprzez prezentację cierpień cywilnej ludności czy jeńców wojennych). Rolą artysty i jego dzieła było nie tylko ogarnąć przyczyny, przebieg i skutki konfliktu, ale też edukować społeczeństwo, ukazując okropności wojny. Szerzej: M. R. Foot, *Art and War: Twentieth Century Warfare as Depicted by War Artists*, Headline, London 1990 oraz W. Wyganowska, *Sztuka Legionów Polskich 1914–1918*, Neriton, Warszawa 1994.

[29] E. Mayer studiował architekturę w latach 1894–1896 na Technische Hochschule w Berlinie–Charlottenburgu. Szerzej: E. Basson, *Pottering around in Africa: Erich Mayer's search for an indigenous outh African style as exemplified in his ceramic designs*, „De Arte" 2006, no. 74, s. 3–19.

[30] Hugo Naudé ukończył Slade School of Fine Art w Londynie (1889–1890) i Kunst Akademie w Monachium (1890–1894). Następnie spędził dwa lata wśród malarzy z grupy Barbizon w Fontainebleau pod Paryżem. Szerzej: A. Naudé, *Hugo Naudé*, Struik Publishers, Cape Town 1974, s. 14.

podróż karawaną w głąb interioru, od Namaqualandu poprzez Góry Smocze aż do Wodospadów. Efektem artystycznym wojażów były wiersze Leipoldta i duża liczba rysunków pejzażu autorstwa Naudégo, na podstawie których powstały liczne oleje. Szczególnie piękna jest impresjonistyczna praca ukazująca kwitnącą na czerwono łąkę, półpustynnego obszaru Małego Namaqualandu [Prowincja Przylądkowa Północna], z niską partią szarozielonych pagórków w tle – *Namakwaland gousblomme* [Stokrotki z Namaqualandu[31], n.d., ol./pł., 34 x 43 cm, Kolekcja Iana van der Merew, Kapsztad].

Ponieważ Leipoldt jako poeta i piewca uroków Afryki Południowej wywarł znaczny wpływ na malarstwo Naudégo, warto odnotować, iż w jego spuściźnie znajduje się wiele wierszy poświęconych przyrodzie w ogóle, a w szczególności krajobrazom i legendom z ukochanej prowincji Hantam. Ponadto Leipoldt w licznych lirykach podejmował tematykę ludzkiego cierpienia spowodowanego przez wojny burskie oraz pochylał się z autentycznym zainteresowaniem nad kulturą i wartościami Malajów osiadłych w Kapsztadzie. To właśnie pod wpływem poety Naudé zaczął koncentrować swe zainteresowania malarskie głównie na uwiecznieniu krajobrazów Afryki Południowej, zwłaszcza zaś okolic Kapsztadu[32] (np. oleje: *Hermanus seascape*, *View of Hout Bay*, *The Valley of a Thousand Hills*), podejmował także tematykę związaną z dzielnicą malajską (*Old Cape Town*, *Malay Quarter*). Naudé namalował liczne portrety z kręgu najbliższych znajomych (np. *Dr Brown*), ale też i osobistości burskich. Wydaje się, iż największym osiągnięciem Naudégo było stworzenie unikalnego stylu malarstwa krajobrazowego, w którym obrazy powstają bezpośrednio na powietrzu. W efekcie końcowym poprzez pewność długich pociągnięć pędzla i indywidualnie mieszane kolory artysta uzyskiwał niezwykłą świeżość w swoich pracach oddających suchą atmosferę i niezwykle jasny blask światła słonecznego Afryki Południowej.

W 1905 r. do wspomnianych artystów dołączył malarz przybyły z Holandii – Pieter Wenning (1873–1921), przedstawiciel naturalistycznego, dziewiętnastowiecznego malarstwa holenderskiego ze szkoły haskiej. Początkowo związał się z transwaldzkim środowiskiem artystycznym w Pretorii i Johannesburgu, współtworząc tam w 1910 r. grupę artystyczną *The Individualists*[33]. Typowa praca Wenninga z tego okresu to brązowo-złoty pejzaż niewielkich rozmiarów pt. *Native Location, Pretoria* [Lokacja krajowców w Pretorii, 1911, ol./pł., 23 x 33 cm, Muzeum Sztuki w Pretorii]. Pod wpływem pobytu w Afryce, a zwłaszcza od 1917 r. w Kapsztadzie i tamtejszej silnej ekspozycji słonecznej Wenning zmienił swoje predylekcje malarskie. Rozjaśnił na sposób impresjonistyczny paletę barw, włączył do swego *oeuvre* zainteresowanie tematyką pejzażową. Celował zwłaszcza w od-

[31] W rzeczywistości jest to roślina endemiczna *Dimorphotheca sinuata*.

[32] A. Naudé, *op. cit*., s. 15.

[33] Inni członkowie grupy to: Jacob Hendrik Pierneef, George Smithard, Marcelle Piltan, Selina Harding, Madge Cook, Nina Murray, Sydney Stent oraz Mr G. Schild. W 1912 r. dołączają: G. Anderson, J. L. Gartner, F. Eloff, dr Grünberger. Szerzej: H. Wenning, *My Father*, Howard Timmins, Cape Town 1976, s. 131–136.

twarzaniu spokojnego, nieruchomego krajobrazu ukazującego naturę w spoczynku. Jego metoda artystyczna polegała na kończeniu prac w plenerze, które jednak były poprzedzone wieloma studiami, szkicami i niedokończonymi rysunkami. Pomimo to w środowiskach artystycznych Kapsztadu istniał silny mit dotyczący spontaniczności tworzonych przez Wenninga obrazów. Jednakże w istocie rzeczy świeżość i delikatny, jasnobłękitny odcień przesycający krajobrazy z jego najlepszych prac zostały osiągnięte poprzez ciężką pracę. Artysta ten ze względu na impresjonistyczną paletę barwną i wyraźny dukt pędzla, jak i mit o jego metodzie twórczej – *prima vista* – jest określany mianem pierwszego impresjonisty przylądkowego (*Cape Impressionist*). Do typowych prac z tego okresu należą widoki z dzielnicy malajskiej (*Malay Quarter, Cape Town* czy *House in the Malay Quarter*, kolekcja sztuki Brett Kebble), sceny z życia Kraju Przylądkowego np. z Mowbray, Observatory (*Malta Farm*) oraz farm z malowniczych okolic Stellenbosch[34].

Wkrótce do impresjonistycznej pasji Wenninga malowania w plenerze dołączyli tacy artyści kapsztadzcy, jak wspomniane już malarki Nita Spilhaus, Ruth Prowse oraz Strat [Harry Stratford] Caldecott (1886–1929). Ten ostatni artysta, podobnie jak Naudé, podejmował tematykę związaną z barwną dzielnicą malajską, w pobliżu której znajdowało się jego atelier. Tak sam opisywał to miejsce:

> Tu wszystko wydaje się dobre, wszystko wydaje się zbiegać [w jednym punkcie – przyp. A. P.], z cichym ponagleniem zmierzając ku nierealności malowanego wszechświata. Równolegle i chwiejnie proste gzymsy koronujące przykrywają wybrzuszenia ścian, dają ostrą perspektywę podkreśloną poziomymi cieniami[35].

Twórcze wysiłki kapsztadzkich impresjonistów wspierał (często również finansowo) dobrze prosperujący, utalentowany karykaturzysta Daniel Boonzaier (1865–1950)[36]. To jemu i marszandowi Ernestowi Lezard zawdzięczał bezpieczeństwo finansowe między innymi Pieter Wenning.

## Jacob Hendrik Pierneef

Jednym z najbardziej znanych malarzy południowoafrykańskich pochodzenia afrykanerskiego z pierwszej połowy XX w. był Jacob Hendrik Pierneef, który do pejzażu (malował głównie Transwal) wniósł elementy dekoracyjne oraz wewnętrzną ekspresję[37]. Malarz pochodził z rodziny o silnych proniderlandzkich tradycjach (jego

[34] Szerzej: G. Boonzaier, L. Lipshitz, *Wenning*, Unie–Volkspers Beperk, Cape Town 1949.

[35] S. Caldecott, *A painter in the Malay Quarter*, „South African Nation" 1924, 2 August, s. 7.

[36] E. Berman, *Art and Artists of South Africa: An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors and Graphic Artists since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town 1983, 1994, s. 66–67.

[37] Szerzej o postaci J. H. Pierneefa: E. Berman, *Art and Artists…*, s. 327–332; R. de Villiers,

ojcem był Holender, zaś matka córką jednego z trekkerów). Dzięki pochodzeniu ojca rodzina traumatyczny okres wojen burskich przetrwała w Holandii, gdzie młody „Henk" studiował m.in. w Rotterdamse Kusakademie [Akademia Sztuk w Rotterdamie] i odbył podróż do Rzymu. Po powrocie do Afryki Południowej w 1902 r. uzupełnił studia artystyczne w pracowni Fransa Oerdera oraz w zakresie grafiki u Georga Salisbury'ego Smitharda (1873–1919).

Mottem spajającym dokonania artystyczne Pierneefa jest z jednej strony wygłoszone przez artystę zdanie dotyczące jego konsekwentnej eksploracji krajobrazów południowoafrykańskich, że „prawdziwie narodowa sztuka może narodzić się jedynie w najbliższym otoczeniu i na swojej własnej ziemi"[38]. Z drugiej zaś strony, przekonanie o istocie kształtu dla konstrukcji pracy malarskiej: „Ons het nie kleur nie, maar vorm – grootse vorm"[39] („Nie mamy koloru, ale formy – doskonałe formy"). Od 1910 r. artysta wystawiał swoje prace początkowo w salonie marszanda Emila Schweikerdta w Pretorii, a potem z grupą *The Individualists' Group*. W latach 1917–1919 wykonywał ilustracje w technice linorytu dla afrykanerskiego czasopisma „Die Brandwag" [Wartownik], ale także dla liberalnego „The Independent". Ważnym tematem przewijającym się w grafikach artysty było poszukiwanie form narodowej architektury burskiej poprzez prezentowanie w linorytach rozmaitych kształtów architektonicznych, jakie przybierały domostwa Afrykanerów na przestrzeni lat. Tematyka ta widoczna jest w pracy ilustracyjnej – *Voortntier howle, Naboomsprui* (linoryt opublikowany w kwietniu 1920 r. w „Die Boerevrou") czy pocztówce świątecznej autorstwa Pierneefa wykonanej na podstawie linorytu pt. *House, Lydeoburg* z 1916 r. Artysta uważał, że proste bryły burskich domostw krytych dwuspadowym dachem są w idealnej harmonii z prostolinijną naturą ich mieszkańców i otaczającym je pejzażem, który często był upostaciowany jak korona rozłożystego drzewa, wtopionego w obrys budynku. Tak Pierneef opisywał swoje odczucia związane z prawidłową kompozycją architektury burskiej:

> Zwłaszcza podczas wędrówki poprzez równiny Lichtenburgu podróżników uderza wszechogarniająca prostota. Każdy veld [z afr. pole – przyp. A. P.] jest izolowany przez morza traw i łany kukurydzy, wszystko jest ograniczone prostymi pionami i poziomami […]. Spójrzcie jak „bijwonershuis" [z afr. dom najemcy – przyp. A. P.] jest wtopiony w swe otoczenie. Aby uzyskać taki rezultat trzeba wziąć pod rozwagę środowisko, w którym dom jest wznoszony, w przeciwnym razie nigdy nie uda nam się osiągnąć tak harmonijnego efektu. Tutaj „bijwonershuis" jest w pełnej harmonii z krajobrazem. […] Artystyczna ekspresja narodu musi odzwierciedlać charakter jego obywateli, ale także wielką rolę w niej odgrywają klimat i środowisko[40].

---

*J. H. Pierneef: Pretorian, Transvaler, South African*, Pretoria Art Museum, Pretoria 1986; P. G. Nel, *J. H. Pierneef – His Life and Work*, Perskor, Cape Town 1990; N. J. Coetzee, *Pierneef, Land and Landscape: The Johannesburg Station Panels in Context*, CBM Publishing, Johannesburg 1992.

[38] E. Berman, *Art and Artists…*, s. 328.

[39] N. J. Coetzee, *op. cit*., s. 30.

[40] J. H. Pierneef, *Ons Boerehuise in Transvaal en hulle karakter*, „Die Boerevrou" 1920, 1 April, s. 3–5.

Oczywistą konkluzją tych uwag był fakt, że projektując i wznosząc zwykłe domostwo, musi się brać pod uwagę otoczenie naturalne, takie jak rosnące drzewa czy góry. Pierneef, wychodząc z założenia, iż krajobraz naturalny i budynki wznoszone przez zamieszkujących daną okolicę ludzi są istotnym czynnikiem warunkującym ducha tożsamości kulturowej, rozpoczął dokumentowanie domów burskich traktowanych jako nośnik pamięci. Wiejski pejzaż z typową, skromną chatą burskiego rolnika miał obudzić w odbiorcach sentyment związany z ich własnym miejscem na ziemi, a tym samym rozpalić w nich płomień nacjonalizmu i patriotyzmu. Istotny jest fakt, iż przedstawienia graficzne Pierneefa nie są jednak, pomimo ich emocjonalnych konotacji, w żaden sposób sentymentalne, odznaczają się silnymi uproszczeniami, zwartą plamą, wyrazistym konturem i nowatorską formą.

Kolejnym ważnym aspektem pracy Pierneefa była jego widoczna fascynacja obecnym w Afryce Południowej malarstwem naskalnym. Początki swego zainteresowania sztuką ludu San zawdzięcza malarz pracy asystenta w Bibliotece Stanowej w Kapsztadzie. Tam zapoznał się z publikacjami badaczy sztuki ludów khoisańskich: geologa George'a Williamma Stowa (1822–1882)[41], językoznawczyni Dorothei Bleek (1873–1948)[42], nauczycielki i rysowniczki Helen Tongue[43] oraz modnego wówczas niemieckiego naukowca i kolonialisty ze schyłku XIX w. Carla Petersa (1856–1918)[44]. Ponadto lekturę Pierneefa stanowiły licznie wydawane książki opisujące serię odkryć dotyczących sztuki naskalnej w Europie – w Altamirze i Lascaux. Wrażliwego artystę zachwyciły pewne formalne aspekty sztuki naskalnej, takie jak: arbitralna organizacja linii, dekoracyjne uproszczenia i dokładne uchwycenie formalne postaci bez zastosowania światłocieni oraz modelunku barwnego. Pierneef instynktownie odczuwał, że zasady te doskonale nadawały się do zastosowania w prezentacji krajobrazów z wyżyn południowoafrykańskiego Transwalu oświetlonych ostrym światłem słonecznym, wypełnionych płaskimi sylwetkami. Co ważne, malarz nigdy osobiście nie przedsięwziął żadnej wędrówki, aby obejrzeć naskalne rysunki *in situ*. Polegał tylko na przedstawieniach dostępnych w kartkowanych albumach[45]. Tam zaś była pokazana pewna wizja ar-

[41] R. B. Young, *The Life and Work of George William Stow, South African Geologist and Ethnologist*, Longmans, Green, & Co., London 1908.

[42] Dorothea Bleek była córką Dr Wilhelme Bleeka, pioniera badań językoznawczych nad ludami /Xam i !Kung w XIX w. D. Bleek była też autorką słownika i gramatyki buszmeńskiej. D. F. Bleek, *A Bushman dictionary*, American Oriental Society, New Haven 1956 oraz idem, *Bushman Grammar: A Grammatical Sketch of the Language of the /Xam-ka-!k'e*, „Zeitschrift für Eingeborenen-Sprachen", 19–20:81–98 (1928–1930).

[43] Helen Tongue, nauczycielka ze szkoły dla dziewcząt w Cradock, przebywała na obszarze Prowincji Przylądkowej Wschodniej w latach 1890–1907. Wówczas miała okazję, by kopiować znajdujące się w południowozachodniej części Afryki Południowej malowidła. Wydane kilka lat później w formie książki rysunki tych prac zachwyciły wpływowego krytyka modernizmu – Rogera Fry – do tego stopnia, że poświęcił im osobny esej dotyczący ich estetyki zatytułowany *Art of the Bushmen* (1910).

[44] C. Peters, *The Eldorado of the Ancients*, Dutton, London 1902; wyd. oryginalne: *Im Goldland des altertums forschungen zwischen Zambesi und Sabi*, J. F. Lehmanns Verlag, München 1902.

[45] Dopiero w kwietniu 1936 r. Pierneef miał okazję, by zobaczyć dwa oryginalne rysunki naskalne San na farmie Ebenhaezer w pobliżu Fouriesburgu. Są to: *Buck and Humans*, ołówek na papierze,

tystyczna o głęboko europocentrycznym charakterze. Zarówno Stow, jak i Tongue dowolnie kompilowali naskalne rysunki. Zmniejszali lub powiększali pewne ich elementy, dostosowując do własnych upodobań estetycznych, nie tyle je rejestrując, ile raczej rekomponując od nowa. Podobnie postępowali z charakterem linii opisujących sylwetki prezentowanych zwierząt i ludzi. Gdy dziś patrzymy krytycznie na te pionierskie prace prezentujące dorobek artystyczny khoisańskich malarzy, widzimy wyraźnie zależność od secesyjnej wrażliwości. Ponadto pierwsi badacze rysunków naskalnych analizowali je jedynie pod kątem ich wartości formalnych, nie wiedząc niczego na temat religijnych wierzeń San i ich sposobu reprezentacji w sztuce wartości magicznych.

Około roku 1915 Pierneef miał okazję zapoznać się bezpośrednio z oryginalnymi rysunkami Stowa, przechowywanymi przez Dorotheę Bleek. Stało się to przy znaczącym udziale innego artysty – Ericha Mayera. To on zwrócił uwagę Pierneefa na konieczność stworzenia południowoafrykańskiej sztuki narodowej, która odzwierciedlałaby ducha formującego się wówczas narodu afrykanerskiego oraz sugerował, iż sztuka ta powinna być zakorzeniona w sztuce tworzonej przez autochtonów[46]. W swych rozważaniach teoretycznych Mayer posuwał się jeszcze dalej niż inni twórcy, widząc w sztuce zaniedbanego afrykańskiego rękodzieła potencjalne źródło dochodu dla jej twórców oraz źródło wzorów dla przemysłu[47].

Najdobitniejszy przykład wpływu malarstwa ludu San na dorobek artystyczny Pierneefa stanowi dekoracja ścienna z 1922 r. wykonana dla szkoły męskiej Ficksburg High School we Ficksburgu, zwana ze względu na tematykę *Bushmen Panels* [Panele z Buszmenami]. Jest to fryz złożony z ośmiu paneli, każdy o wymiarach ok. 120 x 290 cm. Praca jest usytuowana w kamiennym holu wejściowym szkoły. Fryz ten to jednocześnie pierwsze publiczne zamówienie (dla Stanowego Departamentu Robót Publicznych) zrealizowane przez Pierneefa, który wkrótce zasłynął jak twórca licznych realizacji wykonanych w tej technice. Malarz użył motywów bezpośrednio przeniesionych z prac Stowa[48] oraz Tongue, jednak z zastosowaniem swoistej *licencji poetica*. Wybierając tylko fragmenty z całych rysunków, zmieniając ich skalę, odwracając je dowolnie oraz stosując klamrę spinająca całość w postaci pary ptaków nad każdym panelem, artysta dążył przede wszystkim do uzyskania zwartej i zgodnej z tektoniką ścian w holu całości. Służyła temu również zmiana kompozycji prac z horyzontalnej (typowej dla sztuki khoisańskiej) na wertykalną, lepiej dostosowaną do przestrzeni budynku szkoły. Ponadto Pierneef zastosował nieortodoksyjną technikę malarską, używając naturalnych pig-

30,5 x 31 cm, Pierneef papers A941 File 34b, no. 2130, National Archives of South Africa, Pretoria oraz *Running Figures*, ołówek na papierze, 31,5 x 36 cm, Pierneef papers A941 File 34b, no. 2131, National Archives of South Africa, Pretoria.

[46] E. Mayer jest także twórcą akwareli (56 x 95 cm) wykonanej w 1898 r. wg rysunku Stowa *Blue Ostriches* (Stow plate 21).

[47] E. Basson, *op. cit*., s. 19.

[48] G. W. Stow, *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State*, Methuen & Co., Ltd., London 1930.

mentów i tajemniczego organicznego spoiwa; celowo ograniczył gamę barwną fresków do palonej sienny, żółtego, ochry, czerni i bieli, co stanowiło ukłon w stronę autentycznej sztuki ludu San.

W późniejszych pracach malarskich artysty motywy sztuki khoisańskiej przewijały się także, choć już w mniej dosłownej formie, m.in. w rysunkach eksponowanych w Holandii w 1925 r. W tym zbiorze na uwagę zasługuje zwłaszcza pastel *Adam and Eve in Paradise* (1925, 79 x 66 cm, Muzeum Sztuki w Pretorii). Jest to luźna trawestacja rysunku pochodzącego ze wspomnianej już książki Carla Petersa *The Eldorado of the Ancients*, ukazującego rysunki naskalne Buszmenów z Mashonaland. Na uwagę zasługuje charakterystyczna sylwetka samotnego drzewa z półpustynnego Veldu, o spłaszczonej koronie[49]. Do tego motywu Pierneef będzie powracał wielokrotnie w swej dojrzałej twórczości malarskiej, czyniąc z niego swój znak rozpoznawczy. Jednak w sposób typowy dla europocentrycznego podejścia do kultury i sztuki „Innych" malarz wprowadza postaci Adama i Ewy – przeniesione z chrześcijańskiej ikonografii. Obserwacje artysty poszukującego pod wpływem doświadczeń secesyjnych artystów europejskich dekoracyjnego znaczenia linii zbiegły się ze sposobem oddawania konturów przez buszmeńskich artystów[50], podobnie jak dekoracyjna sylwetka i płaski charakter sposobu przedstawienia danego motywu.

Równolegle do zainteresowań grafiką i fresków Pierneef tworzył prace olejne, w których tuż po 1924 r. ujawniła się jego fascynacja francuskim kubizmem i twórczością niemieckiego malarza i grafika Lyonela Feinigera (1871–1956)[51]. Tę na wskroś modernistyczną twórczość Pierneef znał z podróży, jakie odbywał do Europy zarówno w okresie młodzieńczym, jak i później. Pierneef zajmował się też teorią sztuki, był zafascynowany publikacją pt. *De Aesthetische Idee* autorstwa Willema Adriaana van Konijnenburga[52]. Wpływ tej lektury znalazł odzwierciedlenie w wykładach z zakresu sztuki, jakie prowadził Pierneef w latach 1923–1924 w Kolegium Heidelber w Pretorii.

Prace malarskie artysty pozbawione są najczęściej ludzi, tym, co konstytuuje jest spokój i ogrom natury. Brak obecności człowieka został równoważony przez siły życiowe afrykańskich drzew endemicznych, malowanych przez Pierneefa. Duże partie nieba prezentowanego w monochromatycznym stalowo-szarym kolorze, stanowiące tło, wywołują poczucie ogromu i izolacji, ale też tworzą atmosferę napięcia akcentowanego np. przez ciemne chmury. Jak zauważył jeden z biografów

[49] Jest to prawdopodobnie drzewo z rodziny akacjowatych: Akasiabome lub Wild Syringas.

[50] W listach z 1916 r. Pierneef powołuje się na bliskość dokonań artystycznych Ferdinanda Hodlera i Buszmenów. Por.: A. Duffey, *Pierneef and San rock art*, „De Arte" 2002, nr 66, s. 23.

[51] Twórczość L. Feinigera jest często opisywana jako ekspresjonistyczna, jednak należy pamiętać, iż od 1909 r. był on członkiem wielu różnych ugrupowań – secesji berlińskiej, a później: Die Brücke, Novembergruppe, Gruppe, Der Blaue Reiter, Die Blaue Vier. Od 1919 r. był związany z Bauhausem.

[52] W. A. van Konijnenburg, *De Aesthetische Idee*, Mouton, 'S-Gravenhage 1916. Ta publikacja podkreśla rolę koncepcji matematycznych w estetyce sztuki współczesnej oraz wpływ sztuki i estetyki starożytnego Egiptu na modernizm.

twórcy, „kiedy tylko budynki i inne objawy ludzkiej egzystencji są obecne [w obrazach – przyp. A. P.], służą one najczęściej do podkreślenia pustki”[53].

Za szczytowe osiągnięcie artysty uchodzi zespół 32 paneli przeznaczonych do nowego budynku Głównego Dworca kolejowego w Johannesburgu (Johannesburg Railway Station) wzniesionego w latach 1929–1932[54]. Wykonanie zamówienia było trudnym zadaniem zarówno pod względem liczby, jak i wielkości prac, gdyż każde z 28 dużych płócien mierzy w przybliżeniu 150 x 140 cm. Panele przedstawiają pejzaże z różnych części Afryki Południowej oraz Namibii (która wówczas była jej częścią). Projekt zapewnił ogromny rozgłos zarówno dla artysty, jak i kolei państwowych oraz uczynił wiele dla promocji turystyki i wycieczek kolejowych w kraju i zagranicą. Dworzec johannesburski stał się wówczas głównym punktem przesiadkowym w równej mierze dla turystów, jak i dla przedsiębiorców, gdyż wiek transportu lotniczego w Afryce miał dopiero nastąpić. Zadaniem malowideł było głoszenie idei nowej, związkowej, zjednoczonej, unijnej Afryki Południowej – pięknego i słonecznego „kraju białych ludzi”[55]. Linia kolejowa biegnąca przez cały kraj była wpisana w szereg działań jednoczących zwaśnione białe nacje, zamieszkujące ten kraj. Do najważniejszych z nich należało uchwalenie jednolitych przepisów w celu wsparcia narodowej flagi, paszportów, parków narodowych oraz ustanowienia afrikaans jako drugiego języka urzędowego. Dzięki nim wciąż dyskusyjne poczucie zbiorowej tożsamości białego osadnika – konsensus co do „bycia Południowym Afrykaninem” – zaczęło się wreszcie pojawiać. Ten szeroko zakrojony biały południowoafrykański nacjonalizm uczynił z kolei (jej reklam, jej dworców, jej zdjęć, jej pociągów) swoje medium[56]. Brytyjski kapitał, który zapewnił realizację przedsięwzięcia, został wsparty przez afrykanerską oprawę artystyczną, jaką zapewnił uznany twórca denotowany jako wyraziciel poglądów tej nacji.

Panele zainstalowano w głównej hali dworca pod koniec 1932 r., Pierneef uzupełnił wówczas puste pola czterema mniejszymi panelami z wyobrażeniami rodzimych południowoafrykańskich drzew. Przedstawione krajobrazy prezentują uproszczone, kubizowane typy pejzażu charakterystycznego dla różnych części Afryki Południowej (np. Blyde River Canyon, Drakensberg, Hermanus, The Pinnacle, Lion’s Head z widokiem na Kapsztd, Valley of Desolation, widoki z panoramami miast: Kimberley i Louis Trichardt). Tutaj także podobnie jak w innych swych obrazach pejzażowych malarz świadomie rezygnuje z przedstawiania postaci ludzkich[57]. Praca nad zamówieniem wymagała od artysty znacznej samodys-

---

[53] N. J. Coetzee, *op. cit*., s. 36.

[54] Wszystkie panele można zobaczyć na stronie Rupert Museum, http://www.rupertmuseum.org/?m=5.

[55] Szerzej: J. Foster, *’Land of Contrasts’ or ’Home We Have Always Known’?: The SAR&H and the Imaginary Geography of White South African Nationhood, 1910–1930*, „Journal of Southern African Studies” 2003, September, vol. 29, no. 3, s. 657–680, http://www.jstor.org/stable/3557436 (12.12.2012).

[56] N. J. Coetzee, *op. cit*., s. 36.

[57] Najprawdopodobniej przyczyną stosowania krajobrazów pozbawionych ludzi był prozaiczny fakt, iż Pierneef malował postać ludzką sztywno bez wyczucia. Por.: P. G. Nel, *op. cit*., s. 140.

cypliny w zakresie kompozycji obrazów, gdyż były one umieszczone powyżej linii wzroku widza i posiadały relatywnie niewielki wymiar wobec parametrów hali dworca. Ogromna liczba wstępnych szkiców przeprowadzonych w trakcie przygotowywania paneli stała się dla Pierneefa materiałem źródłowym dla dużej ilości późniejszych obrazów, akwareli i linorytów ukazujących różne wariacje na temat zagadnień zobrazowanych w panelach[58] – ilustr. 14.

Ilustr. 14. Jacob Hendrik Pierneef, *Pejzaż pod Lydenburg*, 1946

Podczas remontu w 1971 r. panele zostały usunięte z oryginalnych nisz ze stacji w Johannesburgu, dokąd powróciły po trzech latach renowacji. Po kolejnej renowacji w latach dziewięćdziesiątych przeniesiono je do Muzeum Kolejnictwa w Graaff Reine, od tej pory rozpoczął się ich żywot w kolekcjach muzealnych. W 2002 r. Fundacja Transnet przekazała komplet paneli do Fundacji Sztuki Ruperta, dzięki której można obecnie je oglądać w jej muzeum w Stellenbosch.

W latach 1933–1935 Pierneef wykonał siedem kolejnych paneli (podobnie jak Edward Roworth) przeznaczonych do oficjalnego budynku przedstawicielstwa Afryki Południowej w Londynie (dziś jest to Ambasada Afryki Południowej) z wizerunkami rdzennych mieszkańców kraju. Za obie te reprezentacyjne realizacje Pierneef uzyskał złoty medal w zakresie sztuk pięknych nadany przez Akademię Południowoafrykańską Literatury i Sztuki, gdyż jego prace odzwierciedlały *egte Suid-Afrikaanse stempel* (prawdziwego ducha Afryki Południowej). Profesor Marthinus (Martin) Lourens du Toit (1897–1938), kolekcjoner sztuki i animator

[58] E. Berman, *Art and Artists…*, s. 331.

kultury afrykanerskiej[59] w latach dwudziestolecia międzywojennego tak pisał o artyście w roku 1929:

> […] jest naszym wielkim geniuszem, który wreszcie zagościł w burskich domach. Jego własny „volk" [z afr. naród – przyp. A. P. ] zaczął dostrzegać, że objawił duszę Afrykanerów w pejzażu[60].

Dlatego nie wydaje się dziwne, że Pierneef otrzymywał regularne zlecenia od afrykanerskich władz na kolejne monumentalne freski. W roku 1940 ukończył freski dla pasażerskiego okrętu SS Pretoria Castle oraz dwa duże płótna do budynku magistratu miejskiego w Johannesburgu (oba przedstawiały historyczne widoki tego miasta z 1886 r. – początek istnienia górniczej osady oraz z lat trzydziestych, gdy nastąpił dalszy dynamiczny rozwój miasta.

## Rozwinięcie koncepcji pejzażu w środowiskach afrykanerskich

W latach dwudziestych XX w. pojawił się w Afryce Południowej silny nurt ekspresjonistyczny, którego przedstawicielką była między innymi Maggie [Maria Magdalena] Laubser (1886–1973)[61]. Ponieważ ekspresjonizm szukał inspiracji w kulturach pozaeuropejskich, toteż afrykański folklor wraz z dramaturgią obrzędów tanecznych i surowym pięknem masek okazał się z czasem bardzo inspirujący dla artystki[62]. Warto jednak dodać, iż początki wystawiennicze Laubser (między innymi udana solowa ekspozycja Laubser w Stellenbosch w 1930 r.) odbywały się pod auspicjami nacjonalistycznych organizacji propagujących białą kulturę burską. Kreatorzy budzącej się kultury afrykanerskiej, tacy jak Martin L. du Toit, uważali, że atutem prac Laubser jest przywiązanie do ziemi ojczystej (artystka mieszkała wówczas od kilku lat na rodzinnej farmie w Malmesbury) oraz „prostota" jej obrazów.

---

[59] Martin du Toit był także członkiem i założycielem licznych komitetów i paneli instytucji wspierających kulturę i sztukę w Pretorii, m.in.: był jednym z założycieli Volksteater [Teatr Ludowy] i Afrikaanse Kultuurraad [Afrykanerska Rada Kultury], zainicjował Film Society [Stowarzyszenie Filmowe] w 1932 r. i był odpowiedzialny za paradę z okazji dnia Krugera (10 października). Szerzej: J. van Eeden, *Collecting South African art in the 1930s: the role of Martin du Toit*, „Historia" 2008, vol. 53, no.1, s. 162–196.

[60] Martin du Toit w „Nuwe Brandwag", cytat wg: E. Delmont, *Laubser, land and labour: image-making and Afrikaner nationalism in the late 1920s and early 1930s*, „De Arte" 2001, September, no. 64, s. 7.

[61] Nazwisko artystki jest pisane z języka afrikaans Laubser lub z angielska Laubscher.

[62] Na gruncie rzeźby podobne fascynacje przejawiał przybyły z Litwy Mojżesz Kottler (1896–1977).

Jej twórczość ukazuje także bliską zażyłość z otoczeniem. Jej praca jest prawdziwa i wierna, prosta i szczera, jak ona i jej przywiązanie do własnej nacji. Ta wielka miłość emanuje z każdej małej części jej płótna[63].

Prostota była odczytywana jako istotna wartość w sztuce, gdyż środowiska afrykanerskie w okresie wczesnych lat dwudziestych, ale też i dekadę później były wciąż bardzo biedne i niewykształcone. Toteż ówczesna kultura afrykanerska była ukierunkowana w sposób celowy do odbioru przez publiczność popularną, „die onkundige proletariat" (niewykształcony proletariat). Do najczęściej stosowanych strategii w zakresie upowszechniania literatury i sztuki należało publikowanie przydatnych treści w popularnych magazynach, takich jak „Die Huisgenoot", „Die Brandwag", „Die Vaderland", opisywanych w sposób dostępny dla osób „o niepewnej edukacji". Tam też zamieszczano ilustracje autorstwa Laubser i Pierneefa, kreując ich malarstwo na wyraziciela patriotycznego ducha narodu. Ponieważ artyści modernistyczni stosowali często nowoczesne techniki malarskie, takie jak redukcjonizm, syntetyzm i *cloisonnisme*, które charakteryzuje szeroka płaska plama koloru obwiedzionego mocnym konturem, sprawiały one, iż pozbawiony detali obraz wydawał się nieskomplikowany w odbiorze.

Jeden z apologetów sztuki afrykanerskiej Nico Coetzee tak opisywał mistyczne przekonania tej nacji w zakresie pejzażu:

Istnieje popularny pogląd, że malarstwo krajobrazowe [w kontekście południowoafrykańskim] jest w jakimś sensie niezwykłe i przeznaczone dla Afrykanerów. […] Jest […] przeznaczone do przekazania afrykanerskiego poczucia mistycznego przywiązania do kraju. Afrykanie wywodzą swój historyczny byt i tożsamość z tej relacji; [uważają] są wytworami tego natuurmense (z afr. ludźmi natury – przyp. A. P.) lub przynajmniej plaasmense (z afr. rolnikami, farmerami – przyp. A. P.)[64].

Pogląd ten był rozwinięciem „mitu założycielskiego" istniejącego już od XIX w. w środowiskach burskich, dotyczącego ich własnego przywiązania do ziemi i pragnienia niczym nieskrępowanej wolności, a także drugiego przekonania, iż Afryka Południowa przed przybyciem tu białych osadników pod wodzą van Riebeecka była pustym lądem, który czekał na zasiedlenie. Warto podkreślić, że to drugie przekonanie było równie silne w społeczności anglojęzycznej i odzwierciedla typowe kolonialne spojrzenie na Afrykę (*colonial gaze was that of Africa as empty*).

W kwestiach formalnych przy bliższej analizie prac pejzażowych artyści tacy jak Laubser i Pierneef wydają się być naturalnymi kontynuatorami „szkoły impresjonizmu kapsztadzkiego" z początku stulecia. Warto też odnotować, iż Laubser jako jedyna z tego grona wprowadzała do swych pejzaży motywy figuralne. Zjawisko to miało kilka przyczyn. Po pierwsze artystka była wyspecjalizowana

[63] Martin du Toit w „Nuwe Brandwag", cytat wg: E. Delmont, *op. cit*., s. 8.
[64] N. J. Coetzee, *op. cit*., s. 23.

w portrecie, miała za sobą studia w pracowni znanego portrecisty niemieckiego, ponadto Laubser jako znająca twórczość Paula Gauguina[65] i związana z niemiecką kolonią artystyczną w Ahrenshoop[66] wiedziała, iż wprowadzenie postaci rdzennego, pierwotnego mieszkańca obszarów pozaeuropejskich stanowi wyraźne nawiązanie do modnego wówczas prymitywizmu. Laubser fascynował surowy pejzaż rolniczych okolic Kapsztadu (*Vissehuisie*, lata 30. XX w., ol./pł. na tekt., 46 x 55 cm, kolekcja H. J. Lubbe, Stellenbosch – ilustr. 15) i obyczaje mieszkających tam, nieskażonych współczesną cywilizacją ludzi: tak czarnych, Buszmenów, jak i koloredów.

Ilustr. 15. Maggie Laubser, *Domek rybaka*, lata trzydzieste XX w.

Wyrazem tej fascynacji był szereg obrazów, np. *Harvest Time* [Czas zbiorów, ok. 1930, ol./pł., 450 x 550 cm, kolekcja prywatna[67]] czy *Women carrying water* [Kobiety niosące wodę, ok. 1930, ol./pł., 440 x 500 cm, kolekcja prywat-

[65] Wyraźne odniesienie do bretońskiej twórczości Gauguina w malarstwie Laubser to praca *Harvesting in Belgium* (ok. 1922–1924), ol./tekt., 540 x 670 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad). Obraz przedstawia wieśniaczki belgijskie w charakterystycznych białych czepcach, pochylone nad wiązanymi snopami.

[66] W 1889 r. malarze Paul Müller-Kaempff i Oskar Frenzel „odkryli" wieś Ahrenshoop nad Morzem Bałtyckim, byli głęboko pod wrażeniem tamtejszego krajobrazu i zainicjowali działalność kolonii artystycznej. Wśród artystów związanych z tym miejscem można wymienić: Marianne Werefkin, Ericha Heckel i Gerharda Marcksa.

[67] Praca jest reprodukowana w katalogu: D. Marais, E. Delmont, *Maggie Laubser her paintings, drawings and graphics*, Perskor, Johannesburg 1994, nr 634.

na[68]], *Woodcarriers* [Niosące drewno, ok. 1930, ol./tekt., 390 x 490 cm, kolekcja prywatna[69]], w których artystka prezentuje krajowców. W obrazach różne nacje zamieszkujące Afrykę Południową prezentowane są osobno, zgodnie z nieco późniejszą doktryną apartheidu i klimatem politycznym, jaki panował już wówczas w kraju. Wprowadzenie postaci krajowca, który w spokoju i harmonii z otoczeniem wykonuje proste powierzone mu czynności miało jeszcze jeden wymiar. Lata 1929–1933 to okres recesji i wielkiego kryzysu, co szczególnie silnie odczuło rolnictwo. Tania, wiejska siła robocza w postaci rdzennych mieszkańców Afryki Południowej była niezbędna, aby gospodarstwa burskie mogły dalej egzystować. Tymczasem powstawało coraz więcej partii politycznych i stowarzyszeń walczących o prawa ludności kolorowej. Dlatego wpływowi kreatorzy nacjonalizmu afrykanerskiego namawiali artystkę do tworzenia takiej właśnie idyllicznej wizji, spokojnej pracy czarnych i kolorowych rolników zjednoczonych z barwną przyrodą na rzecz białych Burów.

Artystą godnym odnotowania, wywodzącym się z rodziny afrykanerskiej jest Alexis Preller (1911–1975)[70] pochodzący z Transwalu, anglojęzyczny kuzyn wspomnianego afrykanerskiego literata i historyka Gustava Prellera. Pomimo silnych kontaktów z kulturotwórczymi środowiskami afrykanerskimi (dzięki osobie swego kuzyna i Pierneefa), artysta ten poprzez edukację i pobyt w Londynie świadomie związał się ze środowiskiem brytyjskim. W imię wyznawanej koncepcji sztuki sytuującej się na pograniczu estetyki surrealizmu i ekspresjonizmu Alexis Preller poszukiwał inspiracji w tradycyjnych formach plastycznych „Czarnej Afryki". Fascynacje sztuką i kulturą Bantu oraz Paula Gauguina i Vincenta van Gogha, których dzieła Preller studiował w europejskich muzeach zaowocowały wprowadzeniem stylistycznych elementów formalnych bliskich barwnym i płaskim kompozycjom Gauguina z tahitiańskich obrazów *Garden of Eden* (*Monte Carlo no. 2*) [Rajski ogród, 1937, ol./pł., Muzeum Sztuki w Pretorii]. Kolejne podróże o charakterze studiów etnograficznych, jakie artysta odbywał po Afryce – na Wybrzeże Wschodnioafrykańskie, Seszele, do Zanzibaru, Egiptu i Kongo – oraz pobyt w Swazilandzie, stopniowo nadały jego pracom niezwykle osobisty i unikalny styl. Zachwyt ludem Ndebele (z lineażu Mapogga), wśród którego panował zwyczaj, by kobiety wykonywały tajemnicze geometryczne malatury w jaskrawych barwach na chatach, stanowił doskonały łącznik pomiędzy wernakularną sztuką Afryki Południowej a tajemniczym światem surrealizmu francuskiego fascynującego Prellera. Malarstwo z tego okresu można opisać jako tajemnicze kompendium symbolicznych obrazów czerpiących z przyrody, zabytków i rytualnych afrykańskich wyrobów dekoracyjnych. Pod koniec lat czterdziestych Preller tworzy świetliście kolorowe, mityczne kompozycje, takie jak *Basuto Allegory* [Alegoria Basuto, 1947, ol./pł. na

[68] *Ibidem*, nr 731.

[69] *Ibidem*, nr 628.

[70] Szerzej o artyście: E. Berman, *Alexis Preller – Africa, The Sun and Shadows*, David Krut Publishing, Cape Town 2010.

tekt., 76,5 x 91,5 cm, Gordon Schachat Collection – ilustr. 16] czy *Ritual Mapogga* [Rytuał Mapogga, 1951, ol./pł., 76,5 x 41 cm, Muzeum Sztuki w Pretorii], *The Last of the Mapoggas* [Ostatni z Mapoggów, 1954, ol./desce, 37,5 x 30,25 cm, Muzeum Sztuki w Pretorii] związane z kulturą ludów wschodnich Sotho.

Ilustr. 16. Alexis Preller, *Alegoria Basuto*, 1947

Pojawiają się stylizowane postaci ludzkie, domostwa i wioski oraz arsenał znaków, takich jak jaja, zapalona świeca, szczelinowy bęben, który artysta widział w Musee de l'Homme w Paryżu, i czaple, uważane przez niektóre afrykańskie społeczności za siedlisko duchów przodków (*Mapogga rondavel*, *Kraal III*). W późnych pracach artysty z lat siedemdziesiątych pod wpływem pobytu w Gracji w jego twórczości pojawia się fascynacja światem antycznym (*Marathon*, 1970, ol./pł. na gipsowym podobraziu, 122 x 137 cm, Gordon Schachat Collection). To interesujące malarstwo o nowoczesnym wyrazie wśród współczesnych artyście budziło znaczne zainteresowanie, czego dowodzi silny związek Prellera z wpływową modernistyczną kapsztadzką Nową Grupą, której był członkiem od 1937 r.[71]

[71] Pierwsza wystawa Nowej Grupy odbyła się w dniu 4 maja 1938 r. w kapsztadzkim budynku Argus przy Burg Street, w ciągu 6 dni jej trwania ponad 1000 osób obejrzało wystawę oraz częściowo uczestniczyło w towarzyszących jej wykładach na temat sztuki. Dla wielu widzów prace młodych twórców były szokująco innowacyjne i trudne. Większość artystów obecnych na pierwszej wystawie pochodziło z Przylądka, byli to: Gregoire Boonzaier, Terence McCaw, Israel Isaac Lipschitz „Lippy", Enslin du Plessis, Mojżesz Kottler, François Krige, Freida Lock, Maggie Laubser, Irma Stern, Hugo Naudé, Robert Gwelo Goodman i George W. Pilkington. Nieco później do grupy dołączyli: Walter Battiss, Gerald Sekoto, Alexis Preller i John Dronsfield. Ostatnia wystawa grupy miała miejsce w maju 1954 r. Szerzej: E. Berman, *Art and Artists…*, s. 9–10.

Jednakże dla hermetycznych środowisk afrykanerskich ten rodzaj sztuki był nadmiernie zakorzeniony w estetyce bantu, by być stosowanym jako wyraz ducha białej społeczności.

## Ikony kultury afrykanerskiej

Artyści prezentujący pejzaż Afryki Południowej, o których wspomniałam, nie do końca zadowalali jednak potrzebę, jaka pojawiła się wśród elit narodu afrykanerskiego na stworzenie sztuki narodowej. Potrzeba ta była naturalną konsekwencją nacjonalizmu, wzrastającego wśród ludności burskiej. W 1907 r. powstały pierwsze partie afrykanerskie Het Volk [Lud] i Oranje Unie [Związek Orański], walczące z brytyjską dominacją w kolonii. W roku 1907 byłe republiki burskie otrzymały autonomię, a w 1910 r. utworzono brytyjskie dominium – Związek Południowej Afryki [ZPA], w którym premierem został generał Luis Botha, przywódca rządzącej Partii Południowoafrykańskiej, powstałej z połączenia Het Volk i Oranje Unie. Jest to też okres, w którym w Bloemfontein powstaje Zuid-Afrikaanse Akademie voor Wetenschap, Letteren en Kunst [Południowoafrykańska Akademia Nauki, Literatury i Sztuki]. Była to organizacja założona podczas Konwencji Narodowej w 1909 r. przez Jamesa Barry'ego Munnika Hertzoga jako instytucja wspierająca kulturę i naukę afrykanerską[72]. Dalszą ideologiczną

[72] Akademia przyznawała rozmaite nagrody (rzeczowe, pieniężne i medale honorowe) w różnych dziedzinach szeroko pojętej humanistyki. Artyści, którzy je otrzymywali, byli postrzegani jako reprezentanci afrykanerskich wartości, tradycji i kultury. W zakresie malarstwa i rzeźby Medale Honoru uzyskali: 1935 – J. H. Pierneef (malarstwo); 1937 – Anton van Wouw (rzeźba); 1938 – Hugo Naudé (malarstwo); 1944 – Erich Mayer (malarstwo); 1946 – Maggie Laubser (malarstwo); 1949 – François Krige (malarstwo); 1953 – Coert Steynberg (rzeźba ); 1955 – Alexis Preller (malarstwo); 1958 – Gregoire Boonzaier (malarstwo); 1962 – Adolph Jentsch (malarstwo) i Mojżesz Kottler (rzeźba); 1963 – Cecil Higgs (malarstwo); P. Anton Hendriks (za wkład w rozwój południowoafrykańskiej sztuki); 1964 – Walter Battiss (malarstwo); Lippy Lipschitz (rzeźba); 1965 – Irma Stern (malarstwo) i W.H. Coetzer (malarstwo historyczne); 1966 – Maurice Essche (malarstwo); 1967 – Alfred Krenz (malarstwo) i H. M. van der Westhuyzen (za wkład w rozwój kultury i sztuki); 1969 – Jean Welz (malarstwo); 1970 – Matthijs Bokhorst (kulturowe i historyczne wyniki); 1971 – Maud Sumner (malarstwo) i F. L. Alexander (krytyka sztuki i historia sztuki); 1972 – Enslin du Plessis (malarstwo); 1973 – Harries Katrine (grafika); 1976 – Cecil Skotnes (malarstwo); 1978 – Bettie Cilliers-Barnard (malarstwo); Leo Theron (malarstwo); 1979 – Edoardo Villa (rzeźba); 1980 – May Hillhouse (malarstwo);1983 – Christo Coetzee (malarstwo); 1984 – Paul du Toit (malarstwo) i 1987 – Hennie Potgieter (kulturowe i historyczne rzeźby); 1990 – Erik Laubscher (promocja malarstwa); 1991 – Johan van Heerden (rzeźba); 1993 – Stanley Pinker (malarstwo) i Zakkie Eloff (promocja sztuki); 1996 – N. O. Rose (malarstwo); 1999 – Gunther van der Reis (malarstwo); 2000 – William Kentridge (malarstwo); 2001 – Willem Boshoff (rzeźba) i Dirk Meerkotter (malarstwo); 2003 – Willie Bester (promocja sztuki); 2005 – Diane Victor (grafika); 2006 – Alexander Podlashuc (sztuki wizualne); w 2007 – Strijdom van der Merwe (sztuki wizualne); 2008 – Titia Ballot (grafika) i prof. J. D. Lewis-Williams (badania sztuki naskalnej); 2009 – François de Villiers (reklama); 2010 – Conrad Theys (malarstwo).

pracę wykonywała w dużej mierze organizacja Afrikaner Broederbond założona w Kapsztadzie jako organizacja religijna, ale dopracowana pod względem koncepcji działania pod kierunkiem grupy naukowców z Potchefstroom w końcu lat dwudziestych XX w. Wówczas stała się ona sekretnym ciałem strategicznym, które miało infiltrować i ostatecznie przejąć kontrolę we wszystkich sferach władzy: od sektorów ekonomicznych i wojskowych po edukacyjne, służbę cywilną, prasę i kulturę. W grudniu 1929 r. założono skrzydło Broederbond – Federasie van Afrikaanse Kultuurverenigings – FAK [Federacja Afrykanerskich Stowarzyszeń Kulturalnych] promujące działania związane z kulturą. Organizacja ta szybko się rozrastała i w 1937 r. w jej składzie znalazło się ponad 300 pomniejszych ugrupowań (np. Suid Afrikaanse Vroue Federasie oraz Afrikaanse Christelike Vroue Vereniging) oferujących pomoc dla Afrykanerów, którzy chcieliby wejść w świat przemysłu i przedsiębiorczości. Ponadto FAK promowała chrześcijańską edukację narodową, a zwłaszcza zainteresowanie literaturą w języku afrikaans oraz sztukami plastycznymi[73]. Pierwsza ekspozycja malarska, jaka miała miejsce pod auspicjami tej organizacji to *Nuwe Brandwag* [Nowy wartownik] zorganizowana w Bloemfontein jeszcze w tym samym roku jako pokaz uświetniający konferencję na temat kultury i języka afrikaans. Wystawę tę reklamowano w prasie jako „największy pokaz sztuki afrykanerskiej w historii". Pięciu artystów o korzeniach afrykanerskich prezentowało pięć wyodrębnionych dziedzin twórczości. Byli to odpowiednio Laubser w zakresie portretu, Pierneef – pejzażu, van Wouw – rzeźby, Gerard Leendert Pieter Moerdijk (1890–1958) – architektury sakralnej, Gordon Leith (1886–1965) – rodzimej architektury.

Ten budzący się na polu kultury nacjonalizm afrykanerski stanowił „nieświadomą awangardę" dla nieco późniejszych działań szowinistycznych polityków.

Dalszy postęp narodowych aspiracji Afrykanerów był konsekwencją ich wzrastającej roli politycznej. Już od 1924 r. krajem rządziła koalicja Partii Narodowej i Południowoafrykańskiej Partii Narodowej, które w 1934 r. połączyły się w Zjednoczoną Południowoafrykańską Partię Narodową, a ówczesny premier – James Barry Munnik Hertzog – prowadził politykę „dwóch strumieni" jako wyraz oficjalnego uznania[74]. W 1948 r. koalicja afrykanerska[75] odniosła zwycięstwo wyborcze, a premierem pierwszego całkowicie afrykanerskiego rządu został Daniel François Malan, który proklamował politykę apartheidu.

[73] Szerzej: E. P. Louw, *The Rise, Fall, and Legacy of Apartheid*, Praeger, Westport 2004, s. 27–55 oraz C. Marx, *Oxwagon Sentinel: Radical Afrikaner Nationalism and the History of the Ossewabrandwag*, LIT Verlag, Pretoria–Berlin 2008, s. 162–167.

[74] M. J. Malinowski, *op. cit*., s. 27–40.

[75] Była to koalicja Partii Nacjonalistycznej i Partii Afrykanerskiej, które w 1951 r. połączyły się w Partię Narodową.

## *Voortrekker Monument* w Pretorii

Dla kształtowania wielu kluczowych mitów afrykanerskiego nacjonalizmu prymarne znaczenie miał przywołany już płodny i popularny południowoafrykański historyk i reżyser Gustav Preller. Ten człowiek w dużej mierze jest twórcą najważniejszego mitu konstytuującego naród afrykanerki, czyli interpretacji dziewiętnastowiecznego ruchu Burów w głąb interioru afrykańskiego w złożoną, alegoryczną koncepcję Wielkiego Treku. Gdyby nie alegoryczna biografia Prellera o przywódcy voortrekkerów Pietie Retiefie (1906) oraz jego film „De Voortrekkes" (1916), najprawdopodobniej nie byłoby obchodów stulecia Wielkiego Treku poprzez jego symboliczną replikację w połowie lat trzydziestych XX w.[76]

Najważniejszym obiektem, którego zadaniem było utrwalenie owego przełomowego momentu w historii Afrykanerów, czyli ich exodusu z Kapsztadu, jest *Voortrekker Monument* [Pomnik Pionierów – ilustr. 17].

Ilustr. 17. Gerard Moerdijk, *Pomnik Pionierów*, Pretoria, 1937–1949

Budowla została usytuowana na jednym z malowniczych wzgórz otaczających stolicę kraju – Pretorię. Pomnik jest związany z obchodami rocznicy opuszczenia przez Burów Kolonii Przylądkowej w latach trzydziestych XIX stulecia. To najistotniejsze dzieło materialne kultury afrykanerskiej powstawało etapami pomiędzy 1937 a 1949 r.[77] Było uosobieniem nacjonalistyczno-rasistowskich interpretacji

[76] Szerzej: I. Hofmeyr, *Popularizing History: The Case of Gustav Preller*, „The Journal of African History" 1988, vol. 29, no. 3, s. 521–535.

[77] Pomysł wybudowania pomnika trekkerów sięga 16 grudnia 1888 r., został on wyekspliko-

historycznych dokonywanych w latach trzydziestych XX w. przez historyków i polityków afrykanerskich[78]. Jak podaje Andrzej Gąssowski, opisując genezę powstania monumentu:

> Dla uczczenia Wielkiego Treku zorganizowano wiele imprez kulturalnych, które zgromadziły rzesze Afrykanerów. Kulminacją obchodów było odtworzenie wędrówki z Kapsztadu do Pretorii replikami wozów ciągnionych przez zaprzęgi wołów. Uroczystości te zostały zakończone położeniem kamienia węgielnego pod pomnik-muzeum na jednym ze wzgórz otaczających Pretorię […][79].

Pomysł na huczne obchody stulecia Wielkiego Treku, tak zwany Drugi Trek (*Tweed Trek*), był przeniesieniem niemieckiej nazistowskiej ideologii *Blut und Boden*[80], opartej o ideę przywiązania ludzi do ziemi, na której żyją. Koncepcja ta była niezwykle często prezentowana w sztuce niemieckiej analogicznego okresu poprzez tworzenie specjalnej symboliki narodowej (aryjskiej) i kreowanie specyficznych bohaterów: pracowitego niemieckiego rolnika, dzielnego niemieckiego żołnierza, płodnej niemieckiej kobiety oraz nienaruszalnej niemieckiej dużej rodziny. Ideologia *Blut und Boden* w społeczności afrykanerskiej zyskiwała rzesze zwolenników, również w sferze socjalnej pojawiły się np. imiona dla dziewcząt Eeufeesia (Stulecie) oraz Ossewania (od *ossewa* – wóz zaprzężony w woły). Ponadto uzupełnieniem obchodów setnej rocznicy Wielkiego Treku był masz z pochodniami niesionymi przez afrykanerskich skautów[81].

Autorem założenia *Voortrekker Monument* był południowoafrykański architekt o silnych korzeniach afrykanerskich – Gerard Moerdijk. Potężna, 62-metrowa konstrukcja upamiętnia historię osadników burskich wyruszających na swą wielką wędrówkę za rzekę Oranje, gdzie nie sięgała władza brytyjska, by tam stworzyć własne, niezależne państwo. Pod względem formy i koncepcji (pomnika – grobu nieznanego żołnierza) budowla nawiązywała do lipskiego monumentu upamiętniającego tzw. Bitwę Narodów z okresu wojen napoleoń-

---

wany przez prezydenta Paula Krugera podczas obchodów rocznicy bitwy pod Blood River w Natalu. Jednakże oficjalny komitet budowy pomnika – Sentrale Volksmonumentekomitee (SVK) – został założony w 1931 r.

[78] Szerzej o tworzeniu „mitu założycielskiego" narodu afrykanerskiego poprzez kreacje artystyczne: S. Marschall, *Forging National Identity: Institutionalizing Foundation Myths through Monuments*, „South African Journal of Cultural History" 2005, vol. 19, no.1, s. 18–35.

[79] A. Gąsowski, *op. cit*., s. 131.

[80] *Blut und Boden* (Krew i Ziemia) – ideologia używana w III Rzeszy, oparta o ideę przywiązania ludzi do ziemi, na której żyją. Jej emanacją była sztuka określana jako *Die Blut-und-Boden-Kunst*. Naziści widzieli sztukę jako istotny środek ideologicznego wpływu na ludność kraju. Nadawało się do tych celów szczególnie malarstwo oraz monumentalna rzeźba, a także pewne formy architektury tworzone przez Paula Schultze-Naumburga czy Alexandra von Senger. Do najważniejszych artystów tworzących w tym nurcie można zaliczyć: Adolfa Zieglera, Arthura Kampfa, Arno Brekera, Josefa Thoraka.

[81] A. Mcclintock, A. Mufti, *Dangerous liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives*, Minnesota 1997, s. 101–103.

skich. *Voortrekker Monument* nie jest typowym pomnikiem (rozumianym jako obiekt upamiętniający), lecz raczej rodzajem świątyni nawiązującej do hellenistycznego mauzoleum w Halikarnasie. Innym źródłem inspiracji (jednak bardziej w sferze teorii) dla Gerarda Moerdijka była architektura świątyń starożytnego Egiptu, zwłaszcza świątynie Nowego Państwa w Karnaku i Luksorze dedykowane Amenhotepowi IV. Fakt ów jest istotny, gdyż faraon ten był czcicielem Boga słońca Atona i symbolika solarna stała się mottem jego rządów, podobnie doniosłe znaczenie ma symbolika światła słonecznego w Monumencie Voortrekkerów. Przez dach budowli przenika promień słoneczny, który 16 grudnia (dzień bitwy nad Krwawą Rzeką – Blood River) o godzinie 12 oświetla napis na granitowym cenotafie: *Ons vir jou Suid-Afrika* (Dla Ciebie Afryko Południowa – słowa pochodzące z hymnu południowoafrykańskiego w języku afrikaans). Kolejnym źródłem inspiracji wskazywanym przez Moerdijka była architektura Wielkiego Zimbabwe[82]. Pusty cenotaf stanowi symboliczne miejsce pochówku Pieta Retiefa oraz pozostałych przywódców Wielkiego Treku – jest to egzemplifikacja idei grobu nieznanego żołnierza. Jednocześnie, zgodnie z koncepcją Moerdijka, palący się w cenotafie od 1938 r. ogień symbolizuje pochodnię cywilizacji, którą biali ludzie przynieśli do Afryki. Budowlę otacza kamienny mur o wysokości 2,7 m z wykutymi na nim w wypukłym reliefie wozami. Jest to symbolizacja afrykanerskiego *laageru*, czyli taboru, przenośnego obozu warownego z czasów Wielkiego Treku. Liczba wozów – 64 – również nawiązuje do bitwy pod Blood River. Bitwa ta oceniana jest przez nacjonalistyczną historiografię afrykanerską jako punkt zwrotny w marszu trekkerów w głąb interioru Afryki i podboju ziem Zulsów[83]. Walka 10 tys. Zulusów z 470 Burami poprzez użycie przez tych ostatnich broni palnej kosztowała życie około 3 tys. Afrykanów i ani jednego Bura. Zatem w ocenie historiografii afrykanerskiej świadczyła wymownie o opiece bożej nad Afrykanerami. Owo przekonanie, iż Afrykanerzy są nowym narodem wybranym, było bardzo silne wśród wielu nacjonalistycznie nastawionych członków tej grupy, mieszkańców Afryki Południowej.

Ikonograficznym przewodnikiem po historii Wielkiego Treku jest fryz narracyjny umieszczony w centralnym pomieszczeniu budowli *Hall of Heroes* [Sala Bohaterów]. Już niebagatelne wymiary fryzu robią duże wrażenie na widzu – długość 92 m i szerokość pasa 2,3 m. Twórcami glinianego bozzetto (projektu) fryzu są rzeźbiarze południowoafrykańscy: Hennie (Hendrik Christoffel) Potgieter (1916–1992), Peter Kirchoff (1893–1976), Frikkie (Frederik Johannes) Kruger (1907–1966) i Laurika Postma (1903–1987). Jednak jego bezpośrednie wykonanie we włoskim marmurze Quercetta zostało zlecone 46 włoskim *finitori.* Kolejnych 27 scen prezentuje historię Afrykanerów (a raczej jej nacjonalistyczną wizję)

[82] L. Vermeulen, *Man En Monument: Die Lewe En Werke Van Gerhard Moerdijk*, Pretoria 1999, s. 105–106 oraz S. Marschall, *The Search for Essence:* 'Africanness' *in 20th Century South African Architecture*, „Southern African Humanities" 2001, vol. 13, s. 139–154.

[83] Szerzej: C. Marx, *op. cit*., s. 280.

od momentu opuszczenia Kolonii Przylądkowej w 1835 r. (scena na panelu 1) poprzez atak Ndebele na grupę voortrekkerów w Vegkop, czyli Bloukrans (panel 5), zaprzysiężenie Pieta Retiefa na gubernatora trekkerów (panel 6), kolejne bitwy z Ndebele i Zulusami (panele 7, 14, 15, 17, 21), przekroczenie Gór Smoczych (panel 13), śmierć Retiefa i jego ludzi (panel 13), zasługi kobiet burskich wspierających działania swych mężów (panele 5, 15, 18, 23). Fryz kończy scena przedstawiająca moment zawarcia Konwencji z Brytyjczykami w Sand River w 1852 r. Porozumienie to było początkiem uznania przez Wielką Brytanię niepodległości państwa voortrekkerów w Transwalu. Figury zapełniające fryz są wzorowane na postaciach historycznych znajdujących się w materiałach archiwalnych. Dlatego do podobizn Louisa Trichardta, pastora Erasmusa Smitha i Pieta Retiefa[84] użyto zachowanych zdjęć lub litografii. Do postaci innych, mniej znanych osób, zapełniających fryz pozowali praprawnukowie przywódców Wielkiego Treku[85] (np. licznie występują prawnukowie Andriesa Hendrika Potgietera[86]). Swoistym przekłamaniem historycznym scen jest wprowadzenie jako anonimowych uczestników akcji ważnych osobistości z Afryki Południowej lat trzydziestych i czterdziestych XX w. (jak w scenie z panelu 5, gdzie anonimowy ranny voortrekker to Willem Jacobus du Plooy Erlank (1901–1984)[87], znany pisarz afrykanerski). Pewne sceny zostały ukazane z niezwykłą troską o szczegóły etnograficzne. Tak został między innymi skomponowany panel 12 ilustrujący podpisanie traktatu przez wodza Zulusów Dingaana i Retiefa w październiku 1837 r.[88] Ponieważ Dingaane siedzi przy stole, podpisując traktat, jego dowódcy (indunowie[89]) klęczą, gdyż ich głowy nie mogą znaleźć się powyżej poziomu głowy władcy. Ponadto tuż przy wodzu klęczy młody wojownik z wyciągniętą dłonią złożoną w garść, który ma za zadanie chwytać ślinę spluwaną przez wodza, aby nikt nie mógł jej użyć do rzucenia uroku[90]. Scena jest ukazana na tle tradycyjnego zuluskiego kraalu.

Osobną kwestią pozostaje, czy Dingaan zawarł z Retiefem porozumienie w sprawie cesji ziem na południe i zachód od rzeki Tugela. Problem wiąże się z faktem, że spośród ewentualnych świadków podpisania traktatu nikt nie przeżył. Historycy od dawna mają wątpliwości także odnośnie do tekstu rzekomego traktatu, odnalezionego wedle tradycji w chlebaku martwego Retiefa w grudniu 1838 r., czyli po 10 miesiącach – ów skórzany chlebak został dokładnie odtworzony na panelu fryzu. Należy nadmienić, iż źródła, które wspominają o ekshumacji

[84] Szerzej: R. Heymans, *The Voortrekker Monument, Pretoria*, VM Board of Control, Pretoria 1986, s. 10–12.

[85] Wielki Trek w latach trzydziestych i czterdziestych XIX w. prowadzili różnymi drogami różni przywódcy. Byli to: Louis Trichardt, Hendrik Potgieter, Sarel Cilliers, Pieter Uys, Gerrit Maritz, Piet Retief i Andries Pretorius.

[86] R. Heymans, *op. cit.*, s. 14.

[87] *Ibidem*.

[88] R. Heymans, *op. cit.*, s. 21 sytuuje to wydarzenie 4 grudnia 1838 r., jednak M. Leśniewski, *Afrykanie, Burowie, Brytyjczycy. Studium wzajemnych relacji 1795–1854*, BEL Studio, Warszawa 2008, s. 312–313 podaje październik 1837 r. jako datę złożonego procesu rokowań o ziemię między Dingaanem a voortrekkerami, uzasadniając ją źródłami historycznymi.

[89] Spolszczenie autorki. Właściwa forma w Zulu to InDuna (liczba mnoga: izinDuna).

[90] R. Heymans, *op. cit.*, s. 21.

zwłok Retiefa i wydobyciu traktatu, pochodzą dopiero z około 1880 r. Zatem naprawdę nie ma pewności, że taki dokument został sporządzony i podpisany przez obie strony. Choć nie można wykluczyć, że tak się stało, to jednak historia ta budzi wątpliwości u większości historyków. Zresztą nie ma to aż tak wielkiego znaczenia, gdyż niezależnie od tego, czy traktat rzeczywiście podpisano, czy nie Burowie postępowali tak, jakby traktat istniał i potwierdzał prawa trekboerów do Natalu[91].

Stworzenie klarownej, spójnej i ciągłej wizji historycznej na kolejnych (ale połączonych płynnie!) panelach fryzu miało za zadanie ukazać jedność społeczności burskiej decydującej się na wymarsz z Kapsztadu. Stanowiło to zabieg celowy, tworzący nową prawdę historyczną, gdyż naprawdę jedności wśród przywódców prowadzących poszczególne grupy nie było[92]. Ponadto fryz w zamyśle twórców miał wykazać ponadprzeciętne przymioty ducha poszczególnych członków społeczności burskiej, a szczególnie uwypuklić rolę kobiet afrykanerskich dzielnie wspierających swych mężów. To drugie zadanie było bardzo istotne wobec rodzących się prądów feministycznych wśród białych kobiet w Afryce Południowej w latach trzydziestych i czterdziestych XX w. Do tej pory w tradycyjnej burskiej rodzinie żona stała dzielnie u boku swego męża, który autorytarnie podejmował ważne decyzje[93]. Po 1939 r. (wybuch II wojny światowej) coraz więcej kobiet zaczęło pracować zawodowo, wychodząc poza sferę domową[94]. Podkreślenie roli tradycyjnej *vrou*[95] w modernizującym się świecie Afryki Południowej było zatem zabiegiem celowym. Twórcy fryzu nawiązywali do koncepcji tzw. *Volksmoeder*, wedle której matka jest strażniczką tradycji i wartości moralnych danej społeczności poprzez wychowanie potomstwa[96]. Sytuacja ta ma najczęściej miejsce w społecznościach o słabo wykształconej hierarchii administracyjnej jak miało to miejsce w Afryce Południowej w odniesieniu do społeczności burskiej czy w Polsce okresu zaborów. Podkreśleniu heroicznej roli kobiet w tradycyjnej społeczności Afrykanerów służy zwłaszcza 15 panel fryzu, ukazujący Heilę i Fee Roerts oraz Thehrése Viglione, które pod osłoną nocy konno przedarły się do obozu Gerrita Maritza z ostrzeżeniem przed atakiem wojsk Dingaana.

Wzmocnieniem koncepcji *Volksmoeder* jest brązowa grupa rzeźbiarska przedstawiająca *Kobietę Burską z dziećmi*, usytuowana w niszy u podnóża budynku. Autorem koncepcji pracy (gipsowego bozzetta) pochodzącej z lat 1937–1938 był Anton van Wouw[97]. Monumentalna rzeźba o wysokości 4,1 m i wadze 2,5 tony

---

[91] M. Leśniewski, *op. cit.*, s. 315.

[92] *Ibidem*, s. 268–286.

[93] T. Makoro, *The Political Emancipation of Women in South Africa and the Challenge to Leadership in the Churches*, „Studies in World Christianity" 2007, vol. 13, no.1, s. 53–66.

[94] C. Walker, *Women and Resistance*, Cape Town 1991, s. 66–67 oraz I. Berger, *Threads of Solidarity, Gender, Race and Political Empowerment: South African Canning Workers, 1940–1960*, „Gender and Society" 1990, vol. 4, no. 3, s. 398–420.

[95] *Vrouw w* języku afrikaans – kobieta, żona.

[96] A. Mcclintock, A. Mufti, *Dangerous liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives*, Minnesota 1997, s. 101–103.

[97] Wcześniejsza rzeźba A. van Wouwa podejmująca temat roli kobiet w historii narodu afryka-

została wykonana w firmie odlewniczej Renzo i Gusmano Vignalich[98]. Postać Afrykanerki w tradycyjnym burskim czepcu na głowie i w długiej sukni o fałdach udrapowanych niczym na greckiej kariatydzie jest upostaciowaniem umiłowania tradycji oraz nawiązaniem do form antycznych będących pochwałą historii.

Nawiązania do antyku pojawiają się w całej koncepcji pomnika *Voortrekker Monument*; omówiony wcześniej fryz z *Hall of Heroes* przez materiał (marmur) i głęboki relief, w jakim jest wycięty, nawiązuje do fryzu greckiego Partenonu, z kolei narracyjna maniera fryzu to odwołanie do rzymskiej Kolumny Trajana obrazującej wojny z Dakami. Oba te antyczne dzieła były bez wątpienia pośrednią inspiracją dla powstania fryzu[99]. Uzupełnieniem i wzmocnieniem koncepcji architektoniczno-rzeźbiarskiej są arrasy wykonane w 1948 r. według projektu Willema Hermanusa Coetzera (1900–1983). Warto nadmienić, iż Coetzer pracował od połowy lat trzydziestych XX w. nad zwartą ikonografią historyczną krystalizującego się wówczas narodu afrykanerskiego. Artysta był posiadaczem licznej kolekcji pamiątek i dokumentów dotyczących historii Wielkiego Treku. Swe pomysły ikonograficzne zawarł w opublikowanym w 1947 r. szkicowniku zatytułowanym *My Kwas Vertel* [Historie spisane moim pędzlem][100]. Tapicerie zdobiące *Voortrekkers Monument* są upostaciowaniem koncepcji malarza pełnym odniesień do struktury opowieści biblijnej z Afrykanerami jako nowym narodem wybranym. Arrasy zostały utkane przez przedstawicielki rodów należących do rodzin potomków Wielkiego Treku.

## Freski w budynku Old Mutual w Kapsztadzie

W latach trzydziestych XX w. niezwykle aktywni w Afryce Południowej byli artyści związani z rozwijającym się ruchem modernistycznym, którzy poprzez sztukę starali się wyrazić idee postępu i zjednoczenia narodowego. Przykładem promowania takich koncepcji artystycznych może być *De Nuwe Groep/New Group* [Nowa Grupa]; wśród jej kilkunastu członków znaleźli się tacy malarze, jak: Gre-

nerskiego to *Women's Monument* [*Vrouemonument*] w Bloemfontein. Praca ta upamiętnia męczeństwo ponad 27 000 burskich kobiet i dzieci w brytyjskich obozach koncentracyjnych podczas II wojny burskiej. Została odsłonięta 16 grudnia 1913 r. Koncepcja architektoniczna pracy – iglica – należy do Fransa Soffa. E. Berman, *Art and Artists…*, s. 472–473.

[98] Rzeźba jest w pewien sposób wyjątkowa także z powodów czysto technicznych, gdyż jest pierwszą publiczną brązową rzeźbą o tak znacznych rozmiarach, która została odlana w Republice Południowej Afryki w całości w brązie bez łączenia poszczególnych jej fragmentów. Szerzej: E. Pretorius, *The Italians and The Voortrekker Monument*, Referat wygłoszony podczas spotkania *Genealogical Society of South Africa – Northern Transvaal branch* w Pretorii 27 listopada 2003.

[99] Szerzej: R. Evans, *Perspectives on Post-Colonialism in South Africa: the Voortrekker Monument's Classical Heritage*, [w:] L. Hardwick, C. Gillespie (eds.), *Classics in Post-Colonial Worlds*, University Press, Oxford 2007, s. 141–157.

[100] W 1938 r. wykonał też serię znaczków pocztowych upamiętniającą Wielki Trek, a ponadto historyczne murale na budynku Transvaal Province Administration Buildings w Pretorii oraz portrety osobistości kultury afrykanerskiej, takich jak np. The Hon [The Honourable the Prime Minister, Union of South Africa] Strijdom, Dr DF Malan, General JBM Hertzog, Jan Celliers, 'Totius', Dr Robert Broom.

goire Boonzaier (1909–2050), Terence McCaw (1913–1976) i rzeźbiarz o litewsko-żydowskich korzeniach Israel Isaac Lipschitz „Lippy" (1903–1980)[101]. Próbowali oni zerwać z tym, co uważali za amatorszczyznę w sztuce południowoafrykańskiej, głosząc, iż „należy skończyć ze sztuką dla grzecznych dziewczynek"[102]. Pod wpływem *De Nuwe Groep* inni artyści zaczęli tworzyć dzieła o wyraźnym przesłaniu i rozbudowanej, niestandardowej ikonografii[103]. Do takich prac można zaliczyć budynek towarzystwa ubezpieczeniowego w Kapsztadzie *The South Africa Mutual Life Assurance Society* (w skrócie *Old Mutual* lub *Mutual Gebou* w języku afrikaans) ukończony w 1939 r.[104] Twórcami budynku byli: architekt Fred M. Glennie oraz pracownia architektoniczna Louw & Louw. Budynek liczył 18 pięter i miał 84 m wysokości[105], a gazety reklamowały go jako zbliżający się wysokością do egipskich piramid, jako dwukrotnie wyższy od Wodospadu Niagara. Wewnątrz żelbetonowej konstrukcji znajdowały się biura dla urzędników, które były w owym czasie najnowocześniejszymi w Afryce Południowej. Wszystkie pokoje zostały wyposażone w klimatyzację, alarmy przeciwpożarowe, centralny system odkurzania oraz windy poruszające się z prędkością 213 m/min. Zdaniem współczesnego badacza związków sztuki RPA z polityką Federico Freschi budynek ten odzwierciedlał „ideały rządu kolonialnego ogłoszone przez Rhodsa"[106]. O niebanalnej randze przedsięwzięcia w oczach mieszkańców Kapsztadu świadczy fakt, iż miejscowa gazeta poświęciła specjalny 16-stronicowy dodatek omówieniu źródeł inspiracji dla tego przedsięwzięcia[107].

Dziś freski znajdujące się w *Assembly Room* [Sala Zebrań] autorstwa Le Roux Smith Le Rouxsa (1914–1963)[108] są określane mianem Kaplicy Sykstyńskiej

---

[101] Szerzej: E. Berman, *Art and Artists…*, s. 9–10.

[102] W. Siebrits, *The New Group: A Departure from Tradition*, [w:] R. Bester (ed.), *Figure and Ground. Reflections on the South African Reserve Bank Art Collection*, Ultra Litho (Pty), Johannesburg 2007, s. 183.

[103] Zagadnienie nowoczesnej ikonografii, czyli takiej, która pozwalałaby na skrótowe opisywanie zjawisk charakterystycznych dla nowoczesnego modelu życia (np. elektryczność, kolej, silnik parowy), stanowiła jedno z zagadnień rozważanych przez artystów europejskich od lat 80. XIX w., vide prace impresjonistów.

[104] Inna podobna praca to dzieło W. de S. Hendrikza z 1937 pt. *Deur Vlytigheid tot Manlikheid* [Przez pracowitość do męskości]. Był to mural znajdujący się w budynku *Escom House* w Johannesburgu. Niestety budynek został zburzony.

[105] Najbliżsi krajowi rywale wieżowca to *Escom House* w Johannesburgu wybudowany w 1937 r., liczący 76 m od parteru do szczytu wieży oraz budynek *Anstey* również w Johannesburgu (1937), o wysokości 52 m.

[106] F. Freschi, *Big Business Beautility: The Old Mutual Building, Cape Town*, *South Africa*, „Journal of Decorative and Propaganda Arts" 1994, vol. 20, s. 39–57.

[107] Special Supplement. *Old Mutual in New Home*, „Cape Times" 1940, 30 January.

[108] Le Roux Smith Le Roux uchodził za doskonałego malarza fresków. Stypendium rządowe umożliwiło mu studia tej techniki we Włoszech. W 1939 r. wykonał też temperowe murale o tematyce życia Zulusów do oficjalnego budynku przedstawicielstwa Afryki Południowej w Londynie. Ponadto namalował freski dla południowoafrykańskich statków pasażerskich: *Queen Elizabeth* (1938) i *SS Pretoria Castle* (1939/1940) oraz holenderskiego statku *SS Jagersfontein* (1949); freski do budynków Magistratu Johannesburskiego, Holenderskiego Kościoła Zreformowanego w Ladysmith. W latach

afrykanerskiego nacjonalizmu[109]. Barwne freski były podsumowaniem stu lat industrializacji kraju, począwszy od wydarzeń z Wielkiego Treku do czasów współczesnych, tym samym ukazywały zwiększanie hegemonii białego człowieka na kontynencie afrykańskim. Sceny zaprezentowane są w pięciu panelach ujętych kolejno od lewej strony przy wejściu do Sali Zebrań. Są to: *Postęp technologiczny* (hydroelektrownia, budownictwo, kolej), *Wielki Trek*, *Odkrycie złota*, *Kolejnictwo i farmy*, *Międzynarodowa wymiana handlowa* (oraz podróże zamorskie). Myślą przewodnią programu ikonograficznego budynku była reprezentacja siły tzw. *volkskapitalisme*[110]. Duża skala malowideł (wysokich na 5 do 6 m), wyraźne kontury, jaskrawe barwy bez stosowania półtonów i cieni, brak perspektywy zbieżnej, horror vacui, a ponadto geometryzacja, rytmizacja i syntetyzm sprawiają, iż freski stanowią doskonały przykład stylu Art Déco. Styl ten był bardzo modny od połowy lat dwudziestych do schyłku lat trzydziestych XX w. w Europie i Stanach Zjednoczonych. Ten nowoczesny rodzaj estetyki doskonale nadawał się do głoszenia haseł postępu i modernizacji kraju przez zastosowanie zgeometryzowanej i uproszczonej formy będącej daleką reminiscencją malarstwa kubistycznego.

Ważną rolę w koncepcji malarskiej *Assembly Room* w budynku *Old Mutual* odgrywa podkreślenie dominującej roli białego człowieka. To biały (w domyśle Afrykaner) jest krzewicielem postępu; czarni ludzie odgrywają jedynie rolę służebną, ich trud czysto fizyczny jest ograniczony do wykonywania poleceń. Czarni ludzie są w tym ujęciu, używając języka biblijnego, niczym „zwierzęta juczne”[111]. By podkreślić doniosłość znaczenia białego człowieka Le Roux Smith zróżnicował fizjonomie Afrykanerów, podczas gdy czarni Afrykanie są jedynie reprezentantami wykonywanych profesji, bez rysu indywidualizacji. Założenia malarskie *Assembly Room* były zbieżne z rodzącą się wówczas w Afryce Południowej rasistowską doktryną apartheidu. Jednocześnie zastosowanie elementów nawiązujących do historii, takich jak Wielki Trek z lat trzydziestych XIX w. i odkrycie złota z połowy tegoż stulecia są ważnym przyczynkiem do tworzenia południowoafrykańskiej sztuki narodowej. Przy czym oczywiście naród jest tu rozumiany wąsko, jako naród afrykanerski. Uzupełnieniem malowideł jest detal rzeźbiarski o motywach afrykańskich i afrykanerskich autorstwa Ivana Mitford-Barbertona (1896–1976) otaczający cały budynek.

1950–1955 był związany z londyńską Galerią Tate, jednak odszedł w niesławie. Popełnił samobójstwo po ujawnionych defraudacjach finansowych. Szerzej: E. Berman, *Art and Artists…*, s. 259–260.

[109] Por.: *Mutual Heights*, „Architect & Builder” 2005, February/March, s. 45.

[110] Por.: D. O’Meara, *Volkskapitalisme: class, capital, and ideology in the development of Afrikaner nationalism, 1934–1948*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, s. 149–163.

[111] F. Freschi, *op. cit*., s. 53.

# Kłopotliwe dziedzictwo apartheidu po 1994 r.

Po zniesieniu apartheidu w 1994 r. monumentalne dzieła nacjonalistycznej sztuki afrykanerskiej stały się nieco krępującymi niemymi świadkami zamierzchłej epoki. Pojawiło się wówczas pytanie, co powinno się z nimi uczynić – zniszczyć, zakopać w muzealnych magazynach czy pozostawić w stanie nienaruszonym bez żadnego komentarza. Część osób odpowiedzialnych za wizerunek polityczny Afryki Południowej nie wytrzymuje presji dotyczącej tego dziedzictwa. W roku 2000 Cheryl Carolus, wówczas Wysoki Komisarz w Ambasadzie Afryki Południowej (South Africa House) przy Trafalgar Square w Londynie, nakazała zdjęcie paneli autorstwa Pierneefa z podobiznami czarnych mieszkańców Afryki Południowej. Swą decyzję umotywowała stwierdzeniem, iż podobizny te „bliższe są raczej małpom" niż ludziom[112]. Zdarzają się jednak postawy przeciwne, w roku 2006 uratowano przed rozbiórką podupadający kapsztadzki drapacz chmur – *Old Mutual* – i przekształcono go na luksusowy apartamentowiec z zachowaniem oryginalnych detali i fresków pochodzących z czasów jego świetności, czyli epoki Art Déco. Współcześni artyści i kuratorzy sztuki południowoafrykańskiej także próbują znaleźć na to pytanie zadowalającą odpowiedź poprzez włączanie obiektów sztuki afrykanerskiej w obieg sztuki najnowszej z wykorzystaniem różnorodnych strategii subwersywnych. Kuratorzy organizują na przykład akcje opakowywania w folię rzeźbionych popiersi i portretów malarskich ikon i orędowników apartheidu – Hendricka Verwoeda i D. F Malana – działanie zorganizowane przez pracowników Public Works Department oraz Mayibuye Centre w 1996 r. Artyści dokonują dekontekstualizacji i rekontekstualizacji „gotowych" materiałów wizualnych przejętych ze sztuki afrykanerskiej poprzez organizowanie montaży video podejmujących temat fryzu z pomnika Voortrekkerów (Minnette Vari, *Chimera*, 2001), aż po prowokacyjne akcje z półnagimi modelkami fotografowanymi przed *Voortrekker Monument*[113]. Do kontrowersyjnych sposobów eksploracji tematu sztuki i dziedzictwa afrykanerskiego należy akcja, która odbyła się 2006 r. i dotyczyła Pierneefa. Kooperatywa białych artystów Avant Car Guard w składzie: Michael MacGarry, Zander Blom oraz Jan-Henri Booyens zorganizowała taneczny happening na grobie artysty w Pretorii połączony z wyuzdaną sesją fotograficzną. Ale już inny przykład działań prezentują fotografka Monique Pelser i malarz Carl Becker w 2007 r., którzy samodzielnie wyruszyli, by zwiedzić i skonfrontować, jak naprawdę wyglądają krajobrazy z paneli Pierneefa wykonane dla johannesburskiego Dworca. Czy miejsca te kiedykolwiek istniały, a jeśli tak, jak wyglądają dzisiaj. Wyniki ich podróży śladami Pierneefa można było zobaczyć w formie wystawy

[112] Sean O'Toole, *Pierneef's Art*, „Times Live" 2010, 12 grudnia, http://www.timeslive.co.za/lifestyle/article809227.ece/Pierneefs-Art (18.12.2012).

[113] Opakowywano portrety autorstwa Irmina Henkela (1921–1977). Szerzej o tej akcji: J. Peffer, *Art and the end of Apartheid*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2009, s. 228–234.

zdjęć i świetlnych instalacji w Galerii na Uniwersytecie w Stellenbosch pt. *Ons Land/Our Land: The Johannesburg Station Panels revisited* (Carl Becker, Monique Pelser, University of Stellenbosch Art Gallery, 2012 r.). Postać Pierneefa, losy jego rodziny oraz jego malarstwo to temat ekspozycji pt. *Unification and Rebellion*, Leanne Shakenovsky (2012, Vélo w Braamfontein, Johannesburg).

Innym sposobem na odczarowanie złych skojarzeń była zmiana *Voortrekker Monument* w przestrzeń wypełnioną woskowymi figurami osadników zajętych codziennymi obowiązkami, po której oprowadzają czarnoskórzy przewodnicy z dumą prezentujący ten fragment historii swojego „tęczowego narodu”[114]. A w dalszej konsekwencji wybudowanie nieopodal tego miejsca Freedom Park [Park Wolności] w latach 2001–2007. Ta nowoczesna koncepcja architektoniczna, upamiętniająca walkę z apartheidem prowadzoną w Afryce Południowej przez członków wszystkich nacji, jest bliska naturze. Zdaniem badaczki Sabine Marschall, owo zatopienie w otaczającej przyrodzie sprawia, iż mamy do czynienia ze zafrykanizowaną ideą europejskiego pomnika upamiętniającego: „*Freedom Park* reprezentuje reinterpretację i afrykanizację (*Africanisation*) europocentrycznej koncepcji pomnika narodowego”[115].

---

[114] Nazwa „rainbow nation” została użyta przez Biskupa Desmonda Tutu, aby opisać społeczeństwo Republiki Południowej Afryki po pierwszych w pełni demokratycznych wyborach w 1994 r., obecnie jest to popularne określenie podkreślające jedność narodu przy całej jego różnorodności kultur.

[115] S. Marschall, *Landscape of Memory: Commemorative Monuments, Memorials and Public Statuary in Post-apartheid South-Africa*, Brill, Amsterdam 2010, s. 230, http://212.191.71.5/han/EbooksEbsco/web.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/e000tww_351030_AN?sid=c585e159-b87f-456e-afdf-e8b836179ad1@sessionmgr110&vid=6#. Szerzej w rozdziale *Sytuacja artystów i świata sztuki po 1994 r.*

# Czarny modernizm

## Urbanizacja Afrykanów

Ważnym czynnikiem, który wpłynął na powstanie specyficznej kultury miejskiej czarnych Afrykanów, obejmującej powstanie zarówno nowoczesnej czarnej plastyki, jak też i literatury czy muzyki, były wymuszone przez system prawny i ekonomiczny, migracje ludności. Wkrótce po powstaniu Związku Południowej Afryki jego władze przystąpiły do ograniczania praw Afrykanów do ziemi. Już w 1913 r. ogłoszono ustawę o ziemi tubylczej (*Native Land Act of 1913*) wprowadzającą zasadę segregacji terytorialnej oraz odrębności praw do ziemi białych i Afrykanów. Na jej podstawie tym ostatnim przyznano jedynie niecałe 6 mln ha ziemi położonej przede wszystkim w obrębie dotychczasowych lokacji plemiennych. Nabywanie ziemi przez Afrykanów poza ich granicami uznane zostało za przestępstwo karne. W tych nielicznych natomiast okręgach miejskich, w których Afrykanie zachowali prawo własności ziemi, jej posiadanie i użytkowanie ograniczono na mocy ustawy o tubylczych okręgach miejskich z 1923 r. (Native Urban Areas Act of 1923)[1]. W owym okresie w rezultacie przemian społeczno-ekonomicznych w Związku Południowej Afryki, jakie dokonały się w latach dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX w., lokacje plemienne zostały przekształcone w rezerwuary taniej siły roboczej. Znajdowały się one w bardzo trudnej sytuacji ekonomicznej, nie będąc w stanie zapewnić niezbędnego minimum utrzymania swym mieszkańcom. W związku z tym tysiące Afrykanów zmuszonych było do opuszczania owych lokacji i podejmowania pracy u białych w przedsiębiorstwach, na farmach i w miastach. Kolejnym ważnym ekonomicznie aspektem, który wpłynął na znaczną mobilność Afrykanów w latach trzydziestych, było wprowadzenie w Afryce Południowej obowiązkowych podatków płaconych przy pomocy pieniędzy, a nie poprzez pracę jak dotychczas, co wymuszało konieczność zarobkowania

[1] W 1936 r. opublikowano kolejną ustawę o opiece i ziemi tubylczej (*Native Trust and Land Act of 1936*), ustalającą górną granicę obszaru przyznanego ludności afrykańskiej w Związku Południowej Afryki na 13,2% całej powierzchni kraju, co zostało podtrzymane w regulacjach prawnych apartheidowych ustaw.

i przemieszczania się do miast w poszukiwaniu nowych możliwości finansowych. Należy dodać, iż całe lata dwudzieste XX w. to okres postępującej urbanizacji Afryki Południowej. Zaczęły wówczas powstawać odrębne dzielnice lub całe obszary podmiejskie przeznaczone dla czarnych Afrykanów. Do najbardziej znanych osiedli tego typu należy Soweto, pochodzące z 1904 r., którego nazwa South Western Township – akronim – oznacza Południowowschodnią Dzielnicę, wybudowaną przez Urząd miejski w Johannesburgu w latach trzydziestych XX w. Innym istotnym czynnikiem, który wiązał się z narastającą urbanizacją, była większa ekspozycja czarnych Południowoafrykanów na kulturę zachodnią, co powodowało z ich strony zarówno chęć partycypacji w niej, jak i pożądanie rozmaitych dóbr materialnych (co wymuszało posiadanie gotówki)[2]. W literaturze pisanej w języku khosa przejmujące obrazy Afrykanów wyrwanych z tradycyjnych społeczności wiejskich i postawionych w obliczu zachodniego kolonializmu stworzyli: Guybon Sinxo, *uNomsa*, 1922[3] oraz A. C. Jordan, *Ingqumbo yeminyanya*, 1940 [Gniew przodków].

## „Nowi Afrykanie"

W 1945 r. czarny literat I. H. E. [Herbert Isaac Ernest] Dhlomo (1903–1956) zidentyfikował nowy „typ" ludzi Afryki wyłaniający się ze złożonych procesów imigracji zarobkowych i urbanizacji południowoafrykańskich miast. Dhlomo odnosi się do tych z nich, którzy przenieśli się do miast, i odrzuciwszy niektóre elementy „tradycji", przyjęli nowy styl życia jako „Nowi Afrykanie". Ów „Nowy Afrykanin" – jak pisał Dhlomo – „wie, gdzie jest jego miejsce i to, co do niego należy, wie dokąd idzie i czego chce, wie, jakie zastosuje metody, by to uzyskać"[4]. Ten szczęśliwy, niezależny, dobrze zapowiadający się czarny człowiek znał tajniki życia miejskiego. Jednocześnie był także wyraźnie Afrykaninem w swoich spotkaniach z „europejskim" modernizmem. Dhlomo, aby rozpocząć złożony proces zbliżenia kultur, założył w 1933 r. w Johannesburgu, wraz z bratem Rolfem, Towarzystwo Dramatyczne Bantu. W latach trzydziestych i czterdziestych XX w. Dhlomo two-

[2] L. Callinicos, *A people's history of South Africa II. Working life: factories, townships and popular culture on the Rand, 1886–1940*, Ravan Press, Johannesburg 1987, s. 68–71.

[3] Powieść Guybon Sinxo *uNomsa* zawierała też rys krytycyzmu społecznego. Autor prezentował niebezpieczeństwa związane z miejskim życiem i dowodził, „że ci sami ludzie, którzy najbardziej dumni z ich cywilizacji" występują przeciwko jej ideałom. Szerzej: H. Scheub, *African literature*. *Xhosa*, (African literature), Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Web. 23 Nov. 2012; http://www.britannica.com/EBchecked/topic/8275/African-literature (21.11.2012).

[4] Cytat wg: T. Couzens, *The New African: a study of the life and work of H. I. E Dhlomo*, Johannesburg 1985, s. 32–33 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

rzył pionierskie opracowania dramatu afrykańskiego (niedocenione wówczas). W swych dociekaniach próbował zjednoczyć europejskie koncepcje teatru z performatywnym, ludycznym rozumieniem przedstawień w Afryce Subsaharyjskiej[5]. Ponieważ miał jasną wizję rozwoju kultury czarnych mieszkańców Afryki Południowej, starał się doprowadzić do sytuacji integracji środowiska miejskich czarnych z kulturą białą. Jednak zbliżenie kulturowe okazało się raczej fikcyjne. Życie w czarnych slumsach było biedne, trudne i niebezpieczne, nie sprzyjało rozwojowi sztuk pięknych. Cennych obserwacji dotyczących życia, mieszkańców podmiejskich, czarnych lokacji dostarcza praca etnograficzna pochodząca z tamtej epoki – szeroko zakrojona publikacja w redakcji Isaaca Schapera pt. *The Bantu-speaking tribes of South Africa: an ethnological survey*[6].

Współczesny dziennikarz i biograf południowoafrykański Mark Gevisser w swej książce dotyczącej życia byłego prezydenta kraju, Thabo Mbeki'ego, wywodzącego się z wykształconej i zmodernizowanej rodziny „Nowych Afrykanów”[7] podkreślił uniwersalność i wszechstronność Nowego Afrykanina. Choć najczęściej „Nowy Afrykanin” wywodził się „ze wsi, jak i jego rodzice […] był [on] gotów przejąć na własność, w pełni i odpowiedzialnie, miasto wraz ze wszystkimi jego obietnicami”[8]. We współczesnych badaniach nad literaturą i sztuką owa formacja wyzwolonych afrykańskich wolnomyślicieli z lat trzydziestych i czterdziestych XX w. coraz częściej określana jest mianem modernizmu afrykańskiego. Nieco późniejszą emanacją tego typu niezależnego myślenia jest czarny ruch literacko-intelektualny z lat pięćdziesiątych rozwijający się w wielokulturowej dzielnicy Johannesburga – Sophiatown, określany mianem Sophiatown Renaissance (Renesans z Sophiatown)[9].

Innym istotnym czynnikiem, który wpłynął na zainteresowanie sztuką plastyczną wśród czarnych Południowoafrykanów w latach trzydziestych XX w. i później był pojawiający się wówczas biały mecenat. Z jednej bowiem strony warunki

---

[5] Charakter performatywny sztuk afrykańskich oznacza, że są one społecznym konstruktem, tworzonym w bieżących interakcjach jej uczestników.

[6] Zwłaszcza rozdział E. P. Hellmann, *The native in the towns*, [w:] I. Schapera (ed.), *The Bantu-speaking tribes of South Africa: an ethnological survey*, Routledge & Paul Kegan, London 1937, s. 405–434.

Badania nad warunkami życia w townshipach prowadzi obecnie S. Parnell, *Racial segregation in Johannesburg: the Slums Act, 1934–39*, „South African Geographical Journal” 1988, September, vol. 70, no. 2, s. 112–126 oraz idem, *Race, Power and Urban Control: Johannesburg's Inner City Slum-Yards, 1910–1923*, „Journal of Southern African Studies” 2003, September, vol. 29, no. 3, s. 615–637.

[7] Ojciec T. Mbeki – Govan Mbeki (1910–2001), prominentny polityk ANC, był wszechstronnie wykształcony, ukończył Lovedale College oraz Uniwersytet w Fort Hare.

[8] M. Gevisser, *Thabo Mbeki: The Dream Deferred*, Jonathan Ball, Johannesburg 2007, s. 32.

[9] Określenie to nawiązuje do amerykańskiego ruchu Harlem Renaissance. Szerzej: L. J. Rafapa, *The Impact of 1950s Banning of Some South African Writers on Teaching African Literature Today*, „Journal of Educational Studies” 2007, vol. 6, no. 1, s. 63–75 oraz N. Masilela, *Black South African literature from the 'Sophiatown Renaissance' to 'Black Mamba Rising': Transformations and Variations from the 1950s to the 1980s*, http://pzacad.pitzer.edu/NAM/general/essays/nxumalo.htm (10.01.2013).

do rozwoju talentu czarnych artystów nie były sprzyjające w pierwszych dziesięcioleciach XX w., o czym pisał południowoafrykański krytyk sztuki Gavin Younge, który podkreśla że:

> […] pierwsze artystycznie zorientowane przedmioty dla czarnych pojawiły się w 1916, gdy w nowych regulacjach dotyczących programu nauczania w szkołach podstawowych pojawił się rysunek […] w wymiarze dwudziestu pięciu minut tygodniowo[10].

Wówczas do systemu szkolnego włączono również naukę prac o charakterze przemysłowym, do których dodano „modelowanie w glinie, szycie i prace koszykarskie nauczane do czwartego roku szkoły"[11], traktując je jako odpowiednią formę ekspresji dla „krajowców". Z drugiej jednak strony po I wojnie światowej narastało zainteresowanie rdzenną plastyką afrykańską wśród białych południowoafrykańskich twórców, takich jak: Jacob Hendrik Pierneef, Irma Stern, Maggie Laubser.

## Biały mecenat

Badaniem przekształceń występujących w obrębie białego patronatu wobec czarnej plastyki i jego wpływu na całokształt powstającej wówczas produkcji artystycznej zajmowała się Elizabeth Rankin z Wydziału Historii Sztuki na Uniwersytecie Witwatersrand w Johannesburgu. W szeregu publikacji rozważała ona złożoność interakcji pomiędzy czarnymi południowoafrykańskimi artystami a ich białymi patronami zarówno w okresie apartheidu, jak i obecnie[12], podkreślając istotną rolę owego mecenatu[13]. Stanowisko dotyczące pozytywnej roli białych mecenasów wobec czarnej kultury prezentowali także tacy badacze sztuki Afryki Południowej, jak Edward de Jager (związany przez wiele lat z Galerią sztuki De Beers ulokowaną na najważniejszym czarnym Uniwersytecie w Fort Hare)[14]

---

[10] G. Younge, *Art of the South African townships*, Rizzoli, New York 1988, s. 18.

[11] *Ibidem*.

[12] E. Rankin, *Black artists, white patron: The cross-cultural art market in urban South Africa*, „Africa Insight" 1990, vol. 20, no. 1, s. 25–32; idem, *Black artists, white patrons: The cross-cultural art market in rural South Africa*, „Africa Insight" 1990, vol. 20, no. 1, s. 33–39; idem, *Images of wood: Aspects of the history of sculpture in 20th-century South Africa*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 1989; idem, *Images of Metal. Post-war sculptures and assemblages in South Africa. Exhibition catalogue*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1994.

[13] Zjawisko białego mecenatu i jego wpływu na nowoczesną sztukę Afryki Subsaharyjskiej jest podejmowane przez wielu badaczy sztuki z tego obszaru. Por.: S. Kasfir, *Contemporary African Art (World of Art)*, Thames & Hudson, London 1999, s. 64–101 (rozdział *Patrons and Mediators*) oraz idem, *On African art and authenticity*, „African arts" 1992, July, vol. 25, no. 3, s. 14–32.

[14] E. J. de Jager, *Images of Man, Contemporary South African Black Art and Artists*, Fort Hare University Press, Alice 1992 oraz idem, *Township art in Southem Africa*, „Fort Hare Papers" 1984, vol. 7, no. 6, s. 23–28.

czy Steven Sack w katalogu pt. *The neglected tradition: Towards a new history of – South African art 1930–1988*. Z punktu poprawności politycznej trudno ocenić, czy można oraz czy należy rozróżniać czarną sztukę jako osobną kategorię na podstawie jej unikalnych, immanentnych cech. To jednak z pewnością odróżniała się ona od innych dziedzin sztuki Afryki Południowej poprzez fakt, iż procesy jej tworzenia i odbioru występowały do 1994 r. na dwóch różnych obszarach klasowych i kulturowych – arenach, które były od siebie odległe z powodu polityki oddzielnego rozwoju narzuconej przez mniejszościowy biały rząd. Ważnymi miejscami ekspozycji zarówno tradycyjnej, jak i nowoczesnej czarnej sztuki południowoafrykańskiej były działające od schyłku lat trzydziestych XX w.: Gainsborough Gallery w Johannesburgu, której właścicielem była Joan Hoather-Ginsberg, oraz niewielki sklep z głównie rdzenną sztuką afrykańską działający w Pretorii Ivy's curio shop. Nieco później istotnym odbiorcą i kolekcjonerem prac czarnych artystów stała się galeria sztuki nowoczesnej, działająca od 1947 r. w Mannheim, w Niemczech – Gallerie Egon Gunther[15]. W 1951 r. jej właściciel marszand Egon Gunther przeniósł się do Afryki Południowej, a w 1957 r. wznowił działalność swego salonu z dziełami sztuki w Johannesburgu. Galeria ta prezentowała zarówno artefakty z zakresu tradycyjnej sztuki afrykańskiej z całego obszaru subsaharyjskiego, jak i nowej plastyki południowoafrykańskiej. Inny, uznany, wczesny kolekcjoner sztuki tradycyjnej, ale też i czarnego malarstwa z Afryki Południowej to londyńczyk pochodzenia południowoafrykańskiego Jonathan Lowen[16]. Wielu badaczy sztuki subsaharyjskiej uważa, iż pojęcie sztuk pięknych pojawiło się w tej części świata wraz z przybyciem białych ludzi. Oczywiście, przez wieki powstawały przedmioty odznaczające się wielkim kunsztem i urodą, prace spełniające funkcje praktyczne bądź symboliczne, integralne z afrykańskimi strukturami społecznymi, lecz pojęcie sztuki wolnej od swoistych potrzeb społecznych, zwłaszcza jeśli chodzi o malarstwo sztalugowe traktowane jako przedmiot kupna i sprzedaży na wolnym rynku, nie było wcześniej obecne w tradycji Afrykanów. Obcy charakter sztuki jako towaru jest czynnikiem, który wraz z okolicznościami socjoekonomicznymi pomaga wyjaśnić dlaczego czarna sztuka tego typu tak rzadko znajdowała czarnych mecenasów, lecz prawie całkowicie była sprzedawana na białym rynku sztuki w Afryce Południowej[17].

---

[15] W Galerii prezentowano też prace modernistów europejskich, takich jak: Barlach, Beckmann, Campendonk, Dix, Feininger, Grosz, Heckel, Hofer, Kirchner, Klee, Kokoschka, Lehmbruck, Macke, Marc, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Alexander Archipenko. Por.: K. Nel, *The Egon Guenther Family Collection: A Conversation with Karel Nel,* [w:] *African Art from the Egon Guenther Family Collection Sotheby's catalog*, November 2000.

[16] *Ibidem* oraz S. Klopper, K. Nel, *The Art of Southeast Africa: From the Conru Collection*, 5 Continents, Milan 2002, s. 15.

[17] W XXI w. z wolna pojawia się też czarny mecenat czarnej sztuki, np.: działalność johannesburskiej galerii MOMO, która założona w 2003 r. przez Monna Mokoena wspiera czarnych twórców i sprzedaje ich prace również czarnym nabywcom.

# Dyskryminacja czarnej kultury

Na całokształt sztuki i kultury czarnych Afrykanów zarówno w okresie trwania dominium brytyjskiego w postaci Związku Południowej Afryki, jak i podczas istnienia już samodzielnej Republiki Południowej Afryki miał olbrzymi wpływ proces dyskryminacji czarnych Afrykanów na polu kultury wyższej. Były to działania prowadzone niezwykle konsekwentnie z jednej strony poprzez niszczenie kultury tradycyjnej, co pozbawiało Afrykanów korzeni i oparcia w społeczności etnicznej, z drugiej strony poprzez ograniczenia ich w dostępie do edukacji. Tak opisywał w swojej biografii czarny południowoafrykański noblista Albert John Luthuli możliwości edukacyjne dostępne dla czarnej młodzieży w latach trzydziestych XX w.:

> W rezultacie jego [naczelnego inspektora ds. tubylczych w Natalu – przyp. A. P.] poczynań czytanie, pisanie i arytmetyka stały się prawie natychmiast przedmiotami luksusowymi, a większość godzin przeznaczono na prace ręczne i umiejętności służebne. Hasłem stała się pożyteczność. Gwałtownie obniżono wymagania co do arytmetyki, matematyki i języka angielskiego. […] Pozostał on [inspektor] na swoim stanowisku dostatecznie długo, aby ukuć hasło „kultywowania rodzimych tradycji", które stało się jednym z zawołań bojowych apartheidu[18].

Ponieważ sztuki piękne były traktowane jako część kultury wysokiej będącej domeną białych Południowoafrykanów, aż do momentu zniesienia apartheidu nie zapewniano czarnym mieszkańcom kraju żadnego rodzaju formalnej edukacji plastycznej, a tylko nieliczne czarnoskóre dzieci miały dostęp do materiałów artystycznych we własnych domach. Zatem pierwsi czarni artyści to w dużej mierze samoucy, jednakże ich rozwój był często inicjowany i kultywowany przez białych mentorów. W autoryzowanych biografiach wczesnych, czarnych twórców, opartych o ich wspomnienia, wymieniane są niczym mantra liczne zasługi i wsparcie ze strony białych przedstawicieli oświaty czy medycyny. Przez białych autorów tych monografii kreowana była pozytywna wizja rozprzestrzeniającej się poprzez biały mecenat prywatny afrykańskiej kultury wysokiej. Ten aspekt akcentuje między innymi Killie Campbell, pisząc notę biograficzną o życiu czarnego malarza Gerarda Benghu:

> Benghu [miał] niezwykłe szczęście, iż trafił na swoich doradców, na wszystkich, którzy [docenili] jego niebywałe wrodzone zdolności i [zachęcali] do rozwoju talentu zgodnego z własnymi umiejętnościami[19].

---

[18] A. J. Luthuli, *Z domu niewoli*, tłum. Ignacy Sieradzki, Pax, Warszawa 1966, s. 34.

[19] P. Savory, *Gerard Bhengu – Zulu Artist with a biographical note and description of the plates*, Howard Timmins, Cape Town 1965, s. 4.

# Afrykański modernizm

Najnowsza historia sztuki Afryki Południowej próbuje do pewnego stopnia polemizować z poglądem o znaczącej roli białych mecenasów prawdopodobnie w dużej mierze jako niepoprawnym politycznie. Badacze, tacy jak: literaturoznawca Ntongela Masilela, artysta i krytyk David Koloane, historyczka sztuki Elza Miles wyrażają przekonanie, iż autonomiczna, czarna plastyka południowoafrykańska pojawia się wraz z pojawieniem się wśród Afrykanów specyficznego, jasno określonego nowoczesnego światopoglądu (będącego przeciwieństwem trybalizmu)[20] oraz kreatywną postawą wobec sztuki i specyficznym pojmowaniem jej zadań w społeczeństwie. Podobne stanowisko zajmują w tej kwestii krytycy i badacze sztuki kontynentu afrykańskiego skupieni wokół pisma „Nka. Journal of Contemporary African Art"[21], zwłaszcza pochodzący z Nigerii, niezwykle wpływowi krytycy i kuratorzy Okwui Enwezor[22] oraz Olu Oguibe[23]. Oni obydwaj w swych publikacjach i wypowiedziach akcentują siłę kreatywną istniejącą wewnątrz czarnych południowoafrykańskich środowisk intelektualnych z okresu międzywojennego, zwłaszcza z ruchu nowego afrykańskiego modernizmu (New African Modernity). Jednakże wsparcie ze strony białych opiniotwórczych środowisk, zorientowanych pozytywnie wobec kultury i rdzennej sztuki[24], rozciągniętej na próby malarskie

[20] Por.: T. Couzens, *The new African: A study of the life and work of H. I. E. Dhlomo*, Ravan Press, Johannesburg 1985, s. 32–42.

[21] Obecnie z Nka związani są tacy badacze, jak: Okwui Enwezor z Haus der Kunst w Monachium, Salah M. Hassan z Uniwersytetu w Cornell, Chika Okeke-Agulu z Uniwersytetu w Princeton oraz Freida High, Kellie Jones, Sandra Klopper, David Koloane, Bongi Dhlomo Mautloa, Ali Mazrui, Helen Evans Ramsaran, Janet Stanley, Obiora Udechukwu, Gavin Younge.

[22] O. Enwezor (ed.), *The short century: Independence and liberation movements in Africa 1945–1994*, Prestel, New York 2001, zwłaszcza s. 12–13.

[23] O. Oguibe, *Appropriation as nationalism in modern African art*, „Third Text" 2002, vol. 16, no. 3, s. 243–259.

[24] Korzystne zmiany w odbiorze rdzennej kultury afrykańskiej przez Europejczyków datują się na początek XX w., gdy artyści związani prądami artystycznymi kubizmu, fowizmu i ekspresjonizmu zwrócili uwagę na interesujące jakości plastyczne masek i posągów afrykańskich. W sprowadzanych z Afryki rzeźbach artyści związani z modernistycznymi nurtami odkryli nową formę, która ich fascynowała. Zachwyt wzbudzały proste, surowe kształty, doskonała oszczędność wykorzystania zastosowanego tworzywa oraz celowe zniekształcenia postaci ludzkiej. Były to cechy zbieżne z nowym smakiem estetycznym epoki. Wraz z tą pozytywną oceną wytworów plastyki subsaharyjskiej pojawiły się teksty teoretyczne dotyczące sztuki afrykańskiej, np. Carla Einsteina – *Negerplastik* (1915), Paula Guillaume – *Sculptures Nègres* (1917) czy Rogera Fry'a – *Negro Sculpture* (1920), oraz przychylne wypowiedzi czołowych krytyków artystycznych tamtych np. Guillaume'a Apollinaire'a. Pozytywny odbiór kultury afrykańskiej umocnił się po I wojnie światowej, gdy negacja i nihilizm ze strony m.in. dadaistów i surrealistów objęły tradycyjne wartości związane z cywilizacją zachodnią, w tym okresie dużym zainteresowaniem zaczął się cieszyć np. afroamerykański jazz czy taniec sensacyjnej rewii *La Revue Nègre,* jak też czarna poezja. Szerzej: A. Pawłowska, *Inspiracje kulturą Afryki w malarstwie europejskim pierwszej połowy XX wieku*, „Afryka" 2007, nr 25, s. 71–90 oraz J. Flam, M. Deutch (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003.

i pisarskie Afrykanów z lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX w. było bezsprzecznie istotne jako czynnik, który zadecydował o powodzeniu artystów. Nieuchronnie owi biali mecenasi mieli tendencję do narzucania swoim protegowanym i wychowankom własnej koncepcji wizji tzw. „czarnej sztuki". Należy podkreślić, iż początek XX w. powołał do życia liczne „fikcje" narosłe wokół znaczenia sztuki prymitywnej jako obiektu kultury. Spektakularne włączenie owej sztuki w obieg europejskiej kultury wizualnej wiąże się z działalnością kubistów, fowistów i ekspresjonistów oraz nową świadomością afrykańską widoczną w postawie filozofii *négritude*[25]. Sztuka czarna zmieniła wówczas swą pozycję z kuriozum podróżniczego na obiekt poszukiwany przez zachodnich kolekcjonerów i kupców, a nieco później została zakwalifikowana do kategorii sztuki muzealnej. Kategorii wysoce ekskluzywnej i potężnej, która w kontekście międzynarodowego rynku sztuki utrwala eurocentryczny model pragnienia „autentyczności", preindustrialnych i prekolonialnych manifestacji. Sytuację tę doskonale obrazuje wypowiedź jednego z pionierów czarnego malarstwa Gerharda Bhengu:

> Ludzie, którzy cię otaczają, mogą uczynić cię artystą poprzez aprobatę dla twej pracy. Ludzie żyjący daleko mogą przekształcić cię w maszynę do zarabiania pieniędzy[26].

W konsekwencji zewnętrznym „życzeniem" rynku sztuki było tworzenie obiektów bazujących na dawnych wzorcach etnicznych, nieuwzględniających przemian zachodzących na kontynencie w konkretnych afrykańskich, lokalnych

---

[25] Négritude – ruch literacki i polityczny, zapoczątkowany w 1930 r. w Paryżu w odpowiedzi na rozwój francuskiego kolonializmu i rasizmu. Jego twórcami byli Léopold Sédar Senghor – poeta, przyszły prezydent Senegalu, Aimé Césaire – poeta, późniejszy czołowy polityk martynikański oraz Léon Damas z Gujany Francuskiej. Termin *négritude* oznaczający murzyńskość został po raz pierwszy użyty w 1935 r. przez Césaire'a w magazynie „L'Étudiant noir". Celem ruchu była afirmacja historii i cywilizacji Afrykanów wobec dewaluującej te wartości cywilizacji zachodniej; ponadto ochrona dziedzictwa kulturalnego czarnej ludności zachodnich kolonii, a także czarnych imigrantów i ich potomków w krajach zachodnich. W latach czterdziestych XX w. wśród czarnych elit intelektualnych związanych z koncepcją *négritude* pojawiło się świadome przeciwstawienie percepcji afrykańskiego i zachodniego świata widzenia, które przebiegało w kilku płaszczyznach. Szczególną rolę w poznaniu świata przez Afrykanina, zdaniem zwolenników w tej nieco krytykowanej dziś propozycji filozoficzno-estetycznej (np. Marcien Towa – *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, 1971; Maryse Condé – *Negritude cesairienne, Negritude senghorienne*, 1974 oraz Paulin Hountondji – *Sur la philosophie africaine*, 1977), odgrywa koncepcja intuicyjnego i emocjonalnego sposobu odbioru rzeczywistości, który według wspomnianego już Senghora jest właściwy zwłaszcza Afrykanom. Jednocześnie ruch ten najczęściej odrzucał wytwory związane z asymilacją kultur, dążąc do podkreślenia i gloryfikacji pierwotnych wartości murzyńskich. Ruch *négritude* był w pewnym stopniu pokłosiem afroamerykańskiego ruchu *Harlem Renaissance* (lub *New Negro Movement*), który rozprzestrzeniał się w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. w czarnych dzielnicach największych miast USA i dotarł do Europy m.in. dzięki pracom czarnych pisarzy, takich jak Langston Hughes i Richard Wright. Szerzej: G. Wilder, *The French Imperial Nation-State. Negritude and Colonial Humanism between the Two World Wars*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, s. 149–294.

[26] Cytat wg: *Echoes of African art: a century of art in South Africa*, ed. M. Manaka, Braamfontein–Skotaville 1987, s. 14.

społecznościach. Większość ekspozycji najchętniej uciekała od niewygodnych pytań dotyczących tożsamości kulturowej czy poczucia bycia czarnym Południowoafrykaninem[27], opowiadając się w miejsce tego za klasyczną tematyką przypisywaną sztuce egzotycznej związaną z magią i duchowością.

Ponadto chociaż pierwsze prace czarnych artystów o tematyce rodzajowej oraz portretowej pojawiły się w latach trzydziestych i czterdziestych XX w., zatem jeszcze w okresie przed oficjalnym wprowadzeniem segregacji rasowej w Afryce Południowej, to jednak już wówczas ich twórców otaczało apartheidowe odium. Zjawisko to jest doskonale widoczne tak w losach życia, jak i w twórczości odosobnionych pionierów czarnego malarstwa, takich jak: Gerard Sekoto, George Pemba, John Mohl, Gerard Bhengu i Selby Mvusi[28], a także rzeźbiarza Ernsta Manacoby.

## Artyści pionierzy czarnej sztuki

### Gerard Benghu

Dobrym przykładem akceptowanej przez białe środowiska, związane ze światem sztuki, formy wypowiedzi malarskiej czarnych Południowoafrykanów są portrety autorstwa Gerarda Benghu (1910–1990). Benghu, wychowany w pobliżu katolickiej misji kościelnej w Mariannhill na obszarze ówczesnego Natalu, choć nie posiadał żadnych przyborów do pisania i rysowania malował nieomal przez cały czas ściany chaty węglem podbieranym spod domowego paleniska. Swe pierwsze farby akwarelowe otrzymał w 1920 r. od inspektora szkolnego, który rozpoznał jego niezwykły rysunkowy talent, przeglądając bruliony szkicowe. Podarek „wzbudził wielki entuzjazm u młodego Gerarda"[29]. Następnie Benghu był bardzo aktywnie wspierany przez Maxa Köhlera, lekarza, z którym się zetknął w latach 1926–1931, gdy poważnie chorował. Köhler pokazywał czarnemu chłopcu prace starych mistrzów malarstwa europejskiego, zwłaszcza realistyczne holenderskie malarstwo portretowe, i zachęcał do rysowania z natury. Inni biali sponsorzy kontynuowali tę

[27] Poczucie swoistej alienacji od dawna było obecne w czarnej literaturze. Pojawia się na przykład u Richarda Wrighta (1908–1960), znanego pisarza murzyńskiego z Ameryki Południowej. Publikacja jego książki *Black Power* stanowiła świadectwo buntu autora wobec cywilizacji zachodu, a jednocześnie odkrywała bolesny brak poczucia bycia Afrykaninem. W relacji z podróży do Afryki na Złote Wybrzeże pisał: „Nie byłem w stanie odczuć w sobie cokolwiek afrykańskiego i zastanawiam się nad tym, co to znaczy być Afrykaninem". Por.: R. Wright, *Black Power*, New York 1954, s. 4.

[28] E. J. de Jager, *Contemporary African Art*, Struik, Cape Town 1973, s. 23–24.

[29] E. Rankin, *op. cit.*, s. 26.

pomoc, dostarczając funduszy, materiałów i zleceń[30]. Wśród postaci zasłużonych dla rozwoju artystycznego Benghu pojawia się D. M. Malcolm – naczelny inspektor do spraw tubylczych, a także prywatny sponsor – pan S. R. Dent. Dzięki nim artysta przez pewien czas uczęszczał do szkoły w Edenvale w Natalu. Jednakże najbardziej typowa dla stanowiska białych mecenasów jest postawa względem czarnego twórcy, którą zajął anonimowy profesor z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Natalskiego. Profesor ów nalegał, by nie edukować artystycznie Afrykanina, a jedynie „zachęcać do pracy na swój własny sposób, by rozwijał swoją technikę […] by nie zniszczyć jego charakterystycznego stylu"[31]. Z czasem styl wypracowany przez Benghu, zwłaszcza jego realistycznie opracowane małe sepie i akwarele stały się chętnie nabywane jako ilustracje do rozmaitych książek o tematyce afrykańskiej. Wyrazem rosnącej popularności artysty był fakt, iż w 1936 r. Department of Native Affairs [Departament do Spraw Tubylczych] powierzył mu stworzenie fryzu na słynną *Empire Exhibition* [Wystawa Imperialna] w Johannesburgu gloryfikującą kolonializm brytyjski w Związku Afryki Południowej. Dzieło Benghu miało ilustrować postępy w edukacji dokonywane przez ludy Bantu podczas trwania dominum brytyjskiego w Afryce Południowej, jednak zostało powszechnie uznane za niedojrzałe.

Najwięcej z zachowanych prac artysty to dzieła o niewielkim formacie, często akwarele. Po fascynacji pejzażem południowoafrykańskim we wczesnych latach czterdziestych (np. *Homeward Bound*, 1941, akwarela, 17,5 x 39 cm, Kolekcja Ford Hare) w późniejszym okresie Benghu zaczyna koncentrować się na figurze ludzkiej, a zwłaszcza na twarzach. Powstaje wiele rysunków, akwarel i sepii, są to drobiazgowe, niezwykle realistyczne popiersia portretowe członków jego rodziny i jego wspólnoty plemiennej – ludu Zulusów (np. praca portretowa *Bearded Beau*, n.d., sepia, 23 x 32 cm, Kolekcja Ford Hare). Optymizm, radość życia, a jednocześnie werystyczna charakterystyka twarzy o etnograficznym podejściu do prezentowanych fryzur, naszyjników, nakryć głowy *etc.* sprawiają, iż jego sztuka jest łatwo rozpoznawalna i o silnym walorze ilustracyjnym. Popularny wymiar prac Benghu o tej tematyce, będących połączeniem zindywidualizowanego stylu i uderzającej afrykańskiej egzotyki, przeznaczonych dla białych wielbicieli sztuki potwierdza publikacja albumowej wersji jego dorobku. Jest to zbiór 28 zindywidualizowanych portretów mężczyzn, kobiet i dzieci z ludu Zulusów z obszaru Afryki Południowej wydany w 1965 r., zatytułowany wymownie i może nieco z emfazą *Afrique – Gerard Benghu – Zulu Artist*[32].

[30] P. Savory, *op. cit.*, s. 6–10.
[31] *Ibidem*, s. 8.
[32] *Ibidem*, s. 26.

## George Pemba

Podobne uzależnienie od dobrej woli i wsparcia ze strony białych środowisk wykazuje w początkach swojej drogi twórczej George Milwa Mnyaluza Pemba (1912–2001), artysta z ludu Khosa[33]. Pemba urodzony w wiosce Korsten pod Port Elizabeth ukończył początkowo szkołę misyjną w van der Kemp Mission. Jakkolwiek to w kręgu rodzinnym (od ojca i brata) uzyskał pierwsze wskazówki w zakresie tworzenia murali na ścianach domów mieszkalnych oraz materiały malarskie, to jednak dopiero wsparcie ze strony funduszu stypendialnego im. Sir George'a Edwarda Greya pozwoliło mu na dalszą edukację w szkole średniej dla chłopców im. Johna Patersona, a następnie na uzyskanie dyplomu nauczycielskiego w 1931 r. w Lovedale Training College w Alice w prowincji Wschodnio-Przylądkowej. Zdobywszy, podobnie jak inni czarni artyści z tego okresu (Mancoba i Sekoto), wykształcenie nauczycielskie, które było szczytem możliwości edukacyjnych dla czarnej społeczności Afryki Południowej[34], rozpoczął w 1935 r. pracę w szkole w King William's Town. W latach trzydziestych Pemba odbył też kilkutygodniowe staże malarskie w pracowniach akwarelistki Ethel Smythe (z Uniwersytetu w Fort Hare) oraz u Profesora Austina Wintera Moore'a (ze Szkoły Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Rhodes w Grahamstown). Ponadto duży wpływ na artystę wywarł pobyt w pracowni znanego belgijskiego modernisty Maurice'a van Essche (1905–1977) w Kapsztadzie. Prace, które powstały jako efekt pobytu w pracowni Winter Moore'a, Pemba zaprezentował na wystawie *May Esther Bedford Competition* w Port Elizabeth w 1937 r., uzyskując pierwsze miejsce[35]. Była to jedna z najwcześniejszych ekspozycji współczesnej czarnej sztuki (Negro and Bantu Art)[36], która odbyła się w Afryce Południowej. Pomimo ożywionego wystawiennictwa prac malarskich i rosnącej sprzedaży swych dzieł Pemba był wciąż zmuszony dorabiać w profesjach pozaartystycznych, początkowo jako nauczyciel, później jako urzędnik oraz sprzedawca. Jak sam pisał w liście do białego chrześcijańskiego liberała doktora Roberta Shepherda, dyrektora szkoły z Lovedale:

---

[33] Szerzej o życiu i twórczości G. Pemby, np.: S. Huddleston, *Against All Odds: George Pemba – His Life and Works*, Jonathan Ball Publishers, Johannesburg 1996 oraz film *George Pemba: painter of the people*, reżyseria B. Feinberg, produkcja B. Feinberg i M. Vincent; dla: Belleville, South Africa: Mayibuye Centre and Jasmin Films production in association with Nedbank, 1995. Czas trwania 29 minut; strona Fundacji Georga Pemby http://www.georgepemba.co.za/ (1.10.2012).

[34] Zjawisko braku dalszej edukacji opisuje Albert Luthuli, według którego poza zawodem nauczyciela, jedynie praca w kościele i kancelarii adwokackiej (jako pomocnik adwokata) oraz w urzędach państwowych jako urzędnik trzeciego stopnia były możliwą drogą kariery, poza pracą fizyczną, dla czarnych Afrykanów. Szerzej: A. J. Luthuli, *Z domu niewoli*, tłum. I. Sieradzki, Pax, Warszawa 1966, s. 32.

[35] Anonim, *Art Among the Bantu*, „Natal Mercury" 1937, 10 December, s. 5 oraz S. Sack, *The Neglected Tradition. Towards a New History of South African Art (1930–1988)*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 1988, s. 123.

[36] P. Dube podaje, iż pierwsza wystawa *Negro and Bantu Art* miała miejsce w 1931 w Port Elizabeth i Pemba w niej uczestniczył, por.: P. Dube, *George Pemba (1912–2001)*, [w:] R. Bester (ed.), *Figure and Ground. Reflections on the South African Reserve Bank Art Collection*, Ultra Litho (Pty), Johannesburg 2007, s. 48.

Raz jeszcze donoszę Panu o postępach odnośnie mojej sztuki [...]. Bardzo szczerze pragnę rozwijać moją wiedzę o tym hobby. Dotychczas jednak opłaty, które były wymagane przez instytucje, do których się zwracałem były raczej poza moim zasięgiem, gdyż muszę stanowić wsparcie [finansowe – przyp. A. P. ] pomocne dla mojej rodziny[37].

W jednym z późniejszych wywiadów z połowy lat dziewięćdziesiątych XX w. udzielonych Barry'emu Feinbergowi Pemba stwierdził skromnie: „Nie miałem pojęcia, że ludzie mogą utrzymywać się ze swojej sztuki, ja uprawiałem ją dla własnej przyjemności"[38]. W 1944 r. Pemba uzyskał niewielkie wsparcie finansowe z organizacji wspierającej Bantu Welfare Trust. Środki uzyskane z fundacji przeznaczył na podróż przez Cradok i Durban aż do Basuto, aby zapoznać się z rdzenną kulturą ludów Sotho-Tswana oraz kulturą zuluską. Efektem tej podróży były rozliczne szkice i rysunki obrazujące tradycyjne zwyczaje i stroje południowoafrykańskie.

Regularnie uczęszczałem na zuluskie pokazy taneczne [w Durbanie – przyp. A. P.] [...]. Tym, co zdumiało mnie najbardziej był fakt, że praktycznie każdy członek społeczności Zulu, brał czynny udział w tym konkursie tańca. Zrobiłem wówczas wiele szkiców tańców i uważam, że są one niezwykle cenne w moim dorobku[39].

Pemba w trakcie podróży przebywał też w Johannesburgu, który wywarł na nim podobnie jak na wielu innych Afrykanach pochodzących z prowincji[40], olbrzymie wrażenie. Tak artysta pisał o mieście i jego mieszkańcach:

Johannesburczycy [biali – przyp. A. P.] mają coś wspólnego z tymi krajowcami (Natives), którzy pojawiają się gdzieś, by zarobić pieniądze i mogą zostawić to miejsce, gdy mogą swój cel osiągnąć gdzieś. Myślę, że nic nie łączy ich z miastem, w którym żyją. Nie ma ani miłości do ojczyzny, ani dumy z własnych tradycji. Jest tylko przemożne życzenie, aby zarobić pieniądze, czy uprawiać hazard, wszyscy są podekscytowani myślą o bogaceniu się[41].

Ponadto Pemba nawiązał współpracę z niezwykle ważnym czarnym wydawnictwem Lovedale Press z Alice[42], w którym pracował jako ilustrator. Nowela

---

[37] *Letter from George Pemba to Unknown, February 3, 1936*, Cory Library, Rhodes University, Grahamstown, Ms/16. 472.

[38] B. Feinberg, *George Pemba: painter of the people*, Viva Books, Johannesburg 2000, s. 14.

[39] S. Huddleston, *op. cit*., s. 41–42.

[40] Doskonałe opisy Johannesburga z punktu widzenia czarnych Afrykanów można znaleźć w: P. Mayer, I. Mayer, *Townsmen or Tribesmen? Conservatism and the Process of Urbanisation in a South African City, (Townsmen or Tribesmen?)*, Oxford University Press, New York 1962.

[41] S. Huddleston, *op. cit*., s. 40–41.

[42] Misja w Lovedale (Missionary Station) w Transkei to miejsce, gdzie w 1841 r. przybyli szkoccy misjonarze, którzy założyli dwie placówki edukacyjne Morija Training Institution oraz Lovedale Institution. Obie te instytucje przez 30 lat zajmowały się drukiem i publikacją afrykańskiej literatury wernakularnej. W 1862 r. Lovedale rozpoczęło wydawanie gazety w języku zuluskim „Indaba", pierwszej etnicznej gazety w Afryce Południowej, zaś w 1863 r. Morija rozpoczęła wydawanie gazety w języku Sotho „Leselinyana", wciąż wychodzącej. Szerzej: A. R. Everts, *The Pioneers: Herbert Isaac Ernest*

pt. *U-Nolishwa* autorstwa Henry'ego Ndawo – pisarza czerpiącego natchnienie z oralnej tradycji klanowej ludu Khosa – była najważniejszą, w której powstały rysunki Pemby. Zaprojektował wtedy okładkę oraz ilustracje do wznowienia opowiadania pochodzącego z 1947 r.[43] Silne związki Pemby z Afrykańskim Kongresem Narodowym w latach 1945–1965 artystycznie zaowocowały serią satyrycznych rysunków dla etnicznej gazety w języku zuluskim „Isizwe" (naród). W tej części dorobku artysty najważniejsza jest karykatura premiera Hendrika F. Verwoerda zamieszczona w pierwszym numerze gazety z czerwca 1959 r. Ten symboliczny „ojciec apartheidu" zobrazowany został jako otyły biały półnagi mężczyzna (jedynie w tradycyjnym stroju zuluskim), tańczący z Biblią w lewej ręce i zuluską pałką *knob-kerrie* w prawej. Sytuację tłumaczy sentencja napisana na dole obrazka w języku zuluskim *Ndingu Mthanjiswa ka Tixo — I Bunguza liyeza* (Boskie namaszczenie włóczni nadchodzi).

Ważne dla dalszego rozwoju artystycznego Pemby okazały się też przyjaźnie z innymi czarnymi malarzami Sekoto i Mohlem oraz białą artystką Dorothy Kay z Port Elizabeth. To Sekoto doradził Pembie, aby zaczął stosować olej, gdyż „biali lepiej płacą za prace wykonane w tej technice"[44], a Pemba do wczesnych lat pięćdziesiątych XX w. tworzył głównie w technice akwarelowej i ołówku. Często są to dynamiczne, barwne sceny z zatłoczonych ulic czarnego townshipu w New Brighton pod Port Elizabeth, podpatrzone w latach młodzieńczych. Tym, co charakterystyczne dla owych akwarel, to nieustanny ruch i walka o przetrwanie, potęgowane jeszcze przez chronicznie wiejące tam wiatry widoczne w akwareli *McNamee Village* (1944)[45]. Później, gdy Pemba już ugruntował swą pozycję artystyczną i mógł pozwolić sobie na zakup droższych materiałów, zaczęły powstawać prace olejne. Efektem wzrastającego prestiżu Pemby jako malarza była możliwość, jaką uzyskał w latach pięćdziesiątych XX w., prezentowania swoich obrazów wraz z (białym) Eastern Province Art Association's [Stowarzyszenie Artystów Wschodniej Prowincji]. Do ciekawych artystycznie osiągnięć tego okresu należą portrety. Uwagę przykuwa zwłaszcza niejednoznaczna praca *The Convert* [Konwertytka, ol./pł., 25 x 30 cm, Fundacja George'a Pemby] z 1946 r. ukazująca półnagą, siedzącą młodą Afrykankę z maleńkim dzieckiem. Jest to kobieta z ludu Khosa w tradycyjnym stroju (tj. naszyjniku i turbanie), która trzyma krzyż w lewym ręku i wznosi pobożnie wzrok ku górze, co oznacza, że jest chrześcijanką. Włączenie postaci dziecka w koncepcję obrazu jest prawdopodobnie rodzajem

*Dhlomo and the Development of Library Service to the African in South Africa*, „Third World Libraries", Spring 1993, vol. 3, no. 2, s. 23–45.

[43] Wydanie pierwsze pochodzi z 1930 r.

[44] H. Proud, *A tribute to George Pemba*, http://www.artthrob.co.za/01july/news.html#pemba (11.10.2012).

[45] Akwarela Pemby została zamieszczona jako ilustracja modelowego townshipu przeznaczonego dla czarnych Południowoafrykanów w 1953 r. w kwartalniku „Optima" wydawanym przez południowoafrykański koncern Anglo-American. Szerzej: A. Schauder, *Generous housing for South Africa's natives*, „Optima" 1953, December, 3(4), s. 2.

Ilustr. 18. George Milwa Mnyaluza Pemba, *New Brighton, Port Elizabeth*, 1977

komentarza artysty na temat wpływu na przyszłe pokolenia tej konwersji na chrześcijaństwo. Praca Pemby ukazuje dualizm tradycji i chrześcijaństwa. Z jednej strony w Afryce chrześcijańskie praktyki są dostosowywane i integrowane z lokalną kulturą, co jest główną cechą afrykańskich kościołów synkretycznych, ale równie często lokalne tradycje bywają odrzucone na rzecz nowej wiary. Interesującym faktem dotyczącym chrześcijaństwa w Afryce Południowej jest przeświadczenie istniejące od lat sześćdziesiątych XIX w. wśród wielu czarnych intelektualistów (np. Tiyo Songa, Jeremiah Mzimba), iż jedynie chrześcijaństwo jest w stanie ocalić kraj Afrykanów przed zachłannością kapitalizmu. Juliette Leeb-du – południowoafrykańska historyk sztuki odnotowała, że: „Chrześcijaństwo i kultura zachodnia były postrzegane jako synonimy cywilizacji”[46]. Dlatego też w języku Khosa określeniem chrześcijanina był wyraz *school* – szkoła[47]. Prawdopodobnie Pemba odczuwał, iż wewnętrzny, na wskroś nowoczesny paradygmat malarstwa sztalugowego wymagał, by podejmować subiektywne, „postępowe” i „cywilizacyjne” zagadnienia. Jednakże równie ważne było dla artysty, by trzymać się kręgu wartości dawnych tradycji, co wyrażał przez dobór tradycyjnych przedmiotów (stroje, ozdoby) czy obrzędów. To synkretyczne podejście do tematów malarskich pozwoliło Pembie zapewnić sobie uznanie zarówno wśród czarnych Afrykanów, jak i swych białych mecenasów.

Podobne podejście cechuje między innymi oficjalne, starannie wykończone, utrzymane w ciemnej gamie barwnej popiersie portretowe czarnego profeso-

[46] J. C. Leeb du Toit, *Spiritual Art of Natal*, Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg 1993, s. 7.

[47] B. Sundkler, C. Steed, *A History of the Church in Africa*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 358.

ra związanego z Uniwersytetem w Fort Hare (*D. D. J. Jabavu*, 1951, ol./pł., 75 x 60,55 cm, Kolekcja Ford Hare). Praca ta jest fragmentem większego zamówienia na portrety czarnych wykładowców z Ford Hare. Ponadto Pemba nadal kontynuuje tematykę związaną z życiem ulicy podmiejskich czarnych townshipów, np. *Trees and Houses, New Brighton* (1946) czy *New Brighton, Port Elizabeth* – ilustr. 18 (1977) (obie prace ol./pł., Kolekcja Ford Hare). To ostatnie, już mniejsze płótno o nieco nostalgicznym wyrazie przedstawia, zdaniem wielu krytyków południowoafrykańskich, kwintesencję życia miejskich Afrykanów:

> Widzimy ludzi na ulicach w wolnym czasie: baraszkujące dzieci, rozmawiające kobiety, młodych mężczyzn, grających w piłkę i przejeżdżające wózki zaprzężone w osły […]. Pemba wykorzystuje jasną paletę barwną, płaskie plamy koloru w celu zmiękczenia twardej rzeczywistości cegły i blachy falistej oraz wprowadza mnogość zieleni. Jest to kolorowa, żywa scena uliczna z ożywionymi postaciami, które maskują prawdziwe zamieszanie i niebezpieczeństwo właściwe dla takich ulic. Pomimo niebywałego ożywienia jest też element ikonicznego spokoju. Na obrazie artysta próbuje zmonumentalizować charakter miejskiej gonitwy, sławiąc w ten sposób siłę ludzkiego ducha pomimo przeciwności losu[48].

Inna chętnie podejmowana przez artystę tematyka dotyczy scen z obszarów przestrzeni miejskich dedykowanych czarnym Afrykanom w myśl apartheidowej zasady istnienia miejsc użyteczności publicznej o niższym statusie, przeznaczonych dla *nie-blankes.* W tym nurcie powstaje wiele widoków wnętrz autobusów ściśle wypełnionych ludźmi (*In the bus*, 1972, ol./pł. na tekturze, 55,5 x 75,7 cm, kolekcja prywatna) lub niekończących się kolejek do lekarzy w szpitalach, np. *At the Hospital* (1980, ol./płyta gipsowa, 40 x 54,5 cm, Kolekcja South African Reserve Bank Art), *In the waiting room* (1975, ol./pł. na tekt., 39 x 54,5 cm, kolekcja prywatna). W tych pracach widać, pomimo pozornie chaotycznych przestrzeni wnętrz, spokój i bezczasowe trwanie (Afrykanie uważają, iż gdy nic się nie dzieje, czas nie upływa) całkowicie pogodzonych z losem ludzi. Jest nieomal bez znaczenia, czy są to pasażerowie jadący do pracy, czy pacjenci radzący się w sprawach zdrowia. W obrazach z tego zakresu tematycznego widać skrajny weryzm w odtworzeniu postaci i ich twarzy.

Pemba także chętnie prezentuje ważne momenty z życia społeczności wiejskich, pojawiają się w jego *ouevre* sceny obrazujące inicjacje chłopców, tańce kobiet, zbiory płodów rolnych *etc*. Tutaj artysta najczęściej odwołuje się do środków malarskich z repertuaru impresjonistycznego, stosując wyraziste pociągnięcia pędzla i śmiałą kolorystykę z dużą ilością błękitów i niebieskości oraz fotograficzne kadrowanie scen. W latach osiemdziesiątych XX w. Pemba uzyskał liczne tytuły *honoris causa* ze strony czarnych afrykańskich uniwersytetów (np. Fort Hare (1979), Zululand (1986) oraz Bophutatswana (1986/1987). Ponadto aktywnie

[48] J. Fox, *On the Road*, [w:] S. Nuttall, C.-A. Michael (eds.), *Senses of Culture: South African Culture Studies*, Oxford University Press, Cape Town 2000, s. 443–459, zwłaszcza 447.

uczestniczył w południowoafrykańskim życiu artystycznym (m.in. w latach osiemdziesiątych prezentował prace na wystawach w Ann Bryant Art Gallery w East London oraz miał duże wystawy indywidualne w latach 1991 i 1992 w Everard Gallery w Johannesburgu). Jednakże prawdziwe uznanie i rozgłos pojawiły się dopiero po retrospektywnej wystawie w 1996 r. w Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej w Kapsztadzie[49]. Dziś zarówno sam artysta, jak i jego twórczość mają status południowoafrykańskiego „skarbu narodowego". Wokół postaci Pemby i jego dokonań powstała Fundacja (George Pemba Art Foundation) prowadzona przez jego wnuka Bonakele „Bobo" Pembę. Fundacja mieści się w dawnym domu malarza pod numerem 28 przy Ferguson Road i jest dotowana częściowo przez Departament Kultury i Sztuki. Dalszym wyrazem uznania dla artysty było pośmiertnie nadanie mu w 2004 r. orderu Ikhamanga za „pionierską działalność i wyjątkowy wkład w rozwój sztuki malarstwa"[50].

## Gerard Sekoto

Jan Gerard Sekoto (1913–1993) był artystą, który jako pierwszy wypracował zupełnie odmienny styl, całkowicie niezależny od tak pożądanych przez białych mecenasów etnograficznych zabarwień[51]. Urodzony w luterańskiej misji w Botshabelo, we wschodnim Transwalu (dziś jest to prowincja Mpumalanga), zdobył staranne wykształcenie nauczycielskie w anglikańskim kolegium kościelnym Diocesan Training College w Grace Dieu pod Pietersburg (dziś Polokwane, Limpopo). Sekoto na poważnie zajął się sztuką dopiero w roku 1933 podczas odbywania praktyk nauczycielskich w Pietersburgu, a następnie zainteresowania te kontynuował po objęciu swojej pierwszej posady nauczyciela w Khaiso w anglikańskiej szkole z internatem. W tym okresie gorąco dopingowany i wspierany przez przyjaciół i kolegów z pracy: Luisa Makenna, dramatopisarza Nimroda Ndebele i rzeźbiarza Ernesta Mancoba podjął decyzję, aby uczynić z malarstwa swoje podstawowe źródło utrzymania. W roku 1938 artysta przeprowadził się do Johannesburga, by bez reszty oddać się sztuce. Główną tematyką jego prac stało się życie w czarnych wspólnotach w powstających ośrodkach podmiejskich, takich jak Sophiatown w Johannesburgu, a potem także Dystrykt Szósty w Kapsztadzie, które prezentował w uproszczonym, lecz jednocześnie pełnym życia stylu. Sekoto zaprzyjaźnił się z wieloma białymi, którzy, choć byli zainteresowani jego pracami, nie narzucali mu żadnych koncepcji estetycznych, ograniczali się zaś do bardziej

[49] H. Proud, B. Feinberg (eds.), *Pemba. Retrospective Exhibition catalogue*, SA National Gallery and Mayibuye Centre, University of the Western Cape, Cape Town 1996.

[50] Por.: www.info.gov.za/aboutgovt/orders/2004/pemba.htm (1.10.2012).

[51] Szerzej o postaci G. Sekoto: B. Lindop, *Gerard Sekoto*, Randburg 1988 oraz N. C. Manganyi, *A Black Man Called Sekoto*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1996; N. C. Manganyi, *Gerard Sekoto, „I am an African"*, Wits University Press, Johannesburg 2004.

praktycznej pomocy. W tym okresie otrzymał wiele cennych wskazówek związanych z tworzeniem prac w technice olejnej od młodej, liberalnie zorientowanej artystki Judith Gluckman (1915–1961); ponadto zaprzyjaźnił się z młodym, białym artystą Alexisem Prellerem (1911–1975). Ważną postacią dopingującą działania artystyczne Sekoto był wielebny brat Roger Castle ze Szkoły św. Piotra w Rosettenville w Johannesburgu. Ksiądz ten prowadził zajęcia plastyczne dla Afrykanów i zachęcał malarza do dalszej pracy oraz wprowadził w krąg Galerii Gainsborough. Tam też w 1938 r. Sekoto wziął udział (wraz z innymi czarnymi uczniami duchownego) w pierwszej z całej serii odnoszących sukces wystaw. Ponieważ prace artysty dobrze się sprzedawały zwłaszcza białym liberałom, pochodzącym często ze społeczności żydowskiej, szybko zdobył znaczne uznanie świata sztuki. Już w 1939 r. krytyk codziennej białej gazety pisał pochlebnie o jego dorobku, łącząc styl malarstwa Sekoto z modernizmem francuskim:

> Sekoto może zająć miejsce pośród „modernistów" [‘Moderns′ cudzysłów oryginalny – przyp. A. P.], zwłaszcza tych ze szkoły francuskiej, gdyż jego płótna są naprawdę doskonałe zarówno pod względem koloru, jak i rysunku[52].

Wyrazem uznania dla czarnego twórcy był fakt, iż jego dzieła włączono do wystaw Akademii Południowoafrykańskiej (od 1939 r.). W 1942 r. artysta przenosi się do Kapsztadu i tam obraca się w kręgu kolonii artystycznej Gregoire'a Boonzaiera i rzeźbiarzy – Lippy Lipschitza, Solly Disner i Emile'a Maurice'a. Poznaje też Waltera Battissa, który wywiera na niego znaczący wpływ artystyczny. Ponadto Sekoto w tym okresie został zaproszony przez Battissa i Maud Sumner do wystawiania swych prac wraz z ich niezwykle wpływową grupą białych artystów modernistycznych z Kapsztadu – Nową Grupą (New Group), jakkolwiek Sekoto nie był jej członkiem. Oceniający nową wystawę grupy w Galerii Argus w 1944 r. krytyk gazety „Rand Daily Mail" zauważył odnośnie do twórczości Sekoto, iż:

> […] jego płótna są wystarczająco dobre, by wisząc obok setek innych namalowanych przez 20 unijnych [chodziło o Unię Południowoafrykańską – przyp. A. P.] najlepszych malarzy, przyciągnąć pozytywną uwagę na swoich własnych prawach[53].

Prace powstałe we wczesnych latach czterdziestych, gdy artysta mieszkał w townshipach Johannesburga i Kapsztadu, cechuje silna ekspresja i predylekcja do podejmowania tematyki podkreślającej nierówność społeczną w Afryce Południowej. Zarówno niewielkie oleje rozsiane po licznych południowoafrykańskich placówkach muzealnych, jak i znajdujące się w kolekcjach prywatnych: *Looking down the hill, Sophiatown* (ok. 1939–1942), *Three women* (1942), *Street Musician in District Six* (ok. 1942), *The wine drinker* (1943), *Boy and the Candle* (1943),

[52] H. E. Winder, *Rand Daily Mail*, 24 May 1939, s. 27.
[53] Cytat wg: N. C. Manganyi, *op. cit*., s. 40.

*Prison Yard* (1944) stanowią kwintesencje ówczesnego charakteru dzieł Sekoto[54]. Za najciekawszą pracę z tego okresu uważana jest olejna kompozycja na tekturze pt. *Yellow houses. A Street in Sophiatown* [Żółte domy w Sophiatown, 1940, 50,8 x 74,5 cm, Johannesburska Galeria Sztuki – ilustr. 19].

Ilustr. 19. Gerard Sekoto, *Żółte domy w Sophiatown*, 1940

Praca wiąże się z krótkim epizodem w życiu Sekoto, gdy mieszkał w kolorowej (w południowoafrykańskim rozumieniu tego słowa, czyli nie-białej), artystycznej dzielnicy Johannesburga – Sophiatown, w domu przy ulicy Gerty. Dzielnica Sophiatown z okresu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. stanowiła prawdziwy tygiel kulturowy. Pierwsza czarna południowoafrykańska pisarka – Miriam Tlali[55] tak wspominała to miejsce:

> Sophiatown. Ta ukochana Sophiatown. Jako studenci myśleliśmy o niej z dumą jako o centrum metropolii […] Najlepsi muzycy, naukowcy, pedagodzy, piosenkarze, artyści, lekarze, prawnicy, duchowni pochodzili stamtąd[56].

Sam malarz, odnosząc się w późniejszych wspomnieniach do genezy powstania obrazu *Yellow houses*, twierdził, że płótno to stanowiło rodzaj artystycznego samoposzukiwania człowieka przybyłego do wielkiego miasta z prowincjonalnej wioski i jednocześnie nowicjusza w sprawach sztuki. Co ciekawe, pomimo dystansu, który dzielił czarne i białe dzielnice, biali Południowoafrykanie wstydzili się nędzy i brudu widocznego w zaułkach Sophiatown realistycznie prezentowanych

[54] Prace Sekoto znajdują się w Johannesburskiej Galerii Sztuki, Kolekcji Uniwersytetu w Fort Hare, Kolekcji Uniwersytetu Afryki Południowej (UNISA) w Pretorii, Kolekcji Uniwersytetu Witwatersrand w Johannesburgu, Kolekcji Sowetan Newspaper w Johannesburgu, Kolekcji Galerii im. Williama Humphreysa w Kimberley oraz Kolekcji Muzeum Miejskiego w Paryżu.

[55] M. Tlali (ur. 1933 r.) jako pierwsza czarna kobieta opublikowała książkę w RPA w 1974 r. Dzieło nosiło tytuł *Muriel at Metropolitan* (później zostało wydane pod oryginalnym tytułem *Between Two Worlds*). Tlali wydała również powieść *Amandla* (1980) oraz opowiadania o Soweto *Footprints in the Quag* (1989). Pisywała też do „Staffridera".

[56] M. Tlali, *Muriel at Metropolitan*, Johannesburg 1975, s. 70.

przez artystę. Dlatego, gdy Gerard Sekoto uzyskał nagrodę za ów obraz, a praca jako pierwsze dzieło czarnego malarza została zakupiona do prestiżowej kolekcji Johannesburskiej Galerii Sztuki, Sekoto został zmuszony, by pójść na ustępstwa i dokonać artystycznego nadużycia, eliminując z ulicznej sceny brud i nędzę.

Równie interesujący pod względem artystycznej kompozycji i przesłania jest nieco wcześniejszy gwasz artysty zatytułowany *Poverty in the midst of plenty* (1939) [Bieda pośród obfitości]. Praca ukazuje na pierwszym planie samotnego, miejskiego sprzedawcę owoców w malowniczym czerwonym fezie i białym chałacie, a w tle ledwie zaznaczoną wielkomiejską ulicę z autami i motocyklami. Ta niezwykle dojrzała, a jednocześnie niewymuszona praca doskonale oddaje pogodną alienację czarnych Afrykanów, szukających swego miejsca w wielkim mieście. Sam Sekoto tak opisywał swe prace z tego okresu wykonane farbami wodnymi:

> Nadal z wielkim zapałem malowałem na brązowym papierze, przy użyciu farb plakatowych, ponieważ dawały odważniejszy efekt. Mogłem wykorzystać duże przestrzenie, które pozwoliły mi na większą dozę wolności niż podczas pracy na białym papierze przy pomocy akwareli[57].

W roku 1945 artysta powraca do rodzinnego domu w townshipie Eastwood pod Pretorią, gdzie przebywa do 1947 r. Tam w przyjaznym otoczeniu powstaje wiele z jego doskonałych, wczesnych prac olejnych, np. *Mary Dikeledi Sekoto*, *Song of the Pick*, *Sixpence a Door*, *The Proud Father*, *Young Boy Reading*, *Mine Boy*, *The Artists Mother and Stepfather at Home in Eastwood* czy znany autoportret Sekoto. Są to syntetyczne i przepojone empatią portrety najbliższych przyjaciół i członków rodziny. Lesley Spiro, kuratorka pierwszej dużej wystawy retrospektywnej Sekoto, podkreśla, jak znacząco rozrosła się w tym okresie paleta barwna artysty anektującego śmiało do swych dzieł róże, fiolety i zielenie[58]. Prace z tego okresu mogą być traktowane jako próba przeniesienia zwyczajów cywilizacji zachodniej w afrykańskie realia. Bohaterowie płócien są ubrani na sposób europejski, przebywają w zachodnio urządzonych wnętrzach domów, pielęgnują zachodnie tradycje (czytelnictwo, portrety, chrzty *etc*.). Niewielki gwasz zatytułowany *Sixpence, a Door* [Wejście za sześć pensów] z lat 1946–1947 obrazuje rozrywki, jakich dostarczało miasto Afrykanom. Niewinny, nieomal reporterski obraz przedstawia barwną kolejkę tłoczącą się przed budynkiem. Sam autor we wspomnieniach tak tłumaczy genezę powstania dzieła:

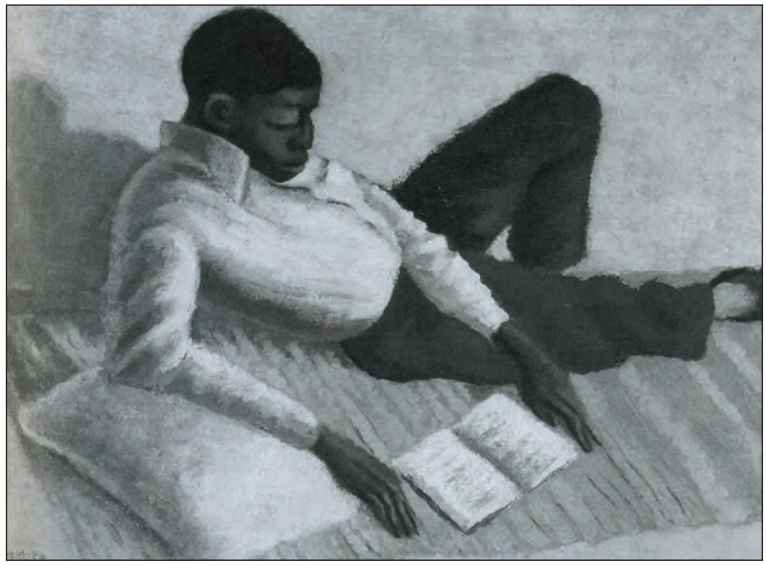
> Nasz dom położony był w pobliżu placu zabaw, który znajdował się w centrum miasteczka. W niedziele przyjeżdżali tancerze Zulu i rozbijali swój namiot. Ludzie byliby chętni, aby zobaczyć, co będzie się działo wewnątrz, ale wielu zerkało z ciekawością tylko z zewnątrz, ponieważ nie mieli sześciu pensów do wydania[59].

---

[57] B. Lindop, *op. cit*., s. 25.

[58] L. Spiro, G. Sekoto, *Gerard Sekoto: unsevered ties, Johannesburg Art Gallery, 1.11.1989–10.2.1990*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 1989, s. 39.

[59] Cytat wg: B. Lindop, *Gerard Sekoto*, Dictum Publishing, Randburg 1988, s. 13.



Ilustr. 20. Gerard Sekoto, *Czytający chłopak*, 1946–1947

Interesującą analizę płótna z okresu pobytu artysty w Eastwood zatytułowanego *Young Boy Reading* [Czytający chłopak, 1946–1947, ol./pł. na tekt., 64,5 x 89,5 cm, Fundacja Gerarda Sekoto – ilustr. 20] przeprowadza John Peffer, amerykański krytyk artystyczny, znawca sztuki okresu apartheidu. Zdaniem Peffera obraz przedstawia pozytywistyczną wizję przekształceń w obrębie tradycyjnej czarnej kultury w wyniku wzajemnego kontaktu pomiędzy białą i czarną społecznością:

> Obraz mężczyzny skupionego na swoich studiach jest niegroźny i bezwzględnie odrzuca jakikolwiek polityczny wymiar pracy. Płótno zaprasza widza do wnętrza prywatnego domu jako gościa, a nie podglądacza. W okresie gdy powstało, oferowało potężny, przeciwstawny wobec powszechnie obowiązującego, obraz życia czarnych ludzi. Czytający młody chłopak ukazuje, jak łatwo, w sposób obrazowy połączyć nowoczesną edukację i szczątkowe aspekty tradycyjnej afrykańskiej kultury, które mogą egzystować i egzystują w południowoafrykańskich domostwach w połowie wieku[60].

Za wiarygodne poparcie tej tezy może służyć wypowiedź czarnego pisarza Ezechiela Mphahlele (1919–2008) opisująca uczucia i przemyślenia, które uczyniły z niego pisarza. Mphahlele odnosi się do bibliotek Johannesburga i szkoły z bursą, w której uczył się od 1935 r. Jak sam zauważył, poprzez zaproponowaną mu mglistą obietnicę uczestnictwa w świecie białej kultury czuł magiczną ochronę od „wulgarności, nędzy, brudu i smrodu życia slumsów”[61] Marabastad, czarnej

[60] J. Peffer, *Art and the End of Apartheid*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2009, s. 6–7.

[61] E. Mphahlele, *My Experience as a Writer*, [w:] M. J. Daymond, J. U. Jacobs, M. Lenta (eds.), *Momentum: On Recent South African Writing*, University of Natal Press, Pietermaritzburg 1984, s. 75.

lokacji pod Pretorią, gdzie mieszkał. Co więcej, poezja, którą zaproponowali mu jego angielscy nauczyciele „odnosiła się do drzew, ptaków", zaś ona sama dawała mu „schronienie w świecie jego wyobraźni"[62] od nieznośnych uciążliwości życia w czarnych slumsach. Sekoto, podobnie jak Mphahlele i jak czytający młodzieniec z jego płótna, na fali powojennego liberalizmu, jaki przez krótki czas był udziałem Afryki Południowej, próbuje pogodzić sprzeczne wartości z dwóch niedopasowanych do siebie światów: witalności życia afrykańskiego townshipu i wytwornego uroku białej kultury. Potwierdzeniem tej koncepcji wzajemnego przenikania kultur w malarstwie Sekoto jest praca pt. *Bernard artist's brother* [Bernard brat artysty, 1945–1947, ol./tekt., 50,5 x 40,3 cm, kolekcja prywatna]. Olej przedstawia młodego, czarnego mężczyznę, siedzącego na wysokim krześle, pochłoniętego czytaniem gazety. Fryzura, strój Bernarda (biała wykrochmalona koszula), otoczenie (prawdopodobnie pracownia Sekoto), wszystko jest całkowicie zachodnie, co świadczy o zeuropeizowaniu młodego inteligenta z klasy średniej.

Wysoka pozycja artystyczna Sekoto w Afryce Południowej w latach czterdziestych XX w. wynikała z dwóch zasadniczych powodów – niewątpliwej wartości jego obrazów oraz unikalnej pozycji tego malarza jako pierwszego, uznanego za profesjonalnego, czarnego artysty w Afryce Południowej. Wydaje się jednak, że sam twórca był jedynie w niewielkim stopniu zainteresowany promowaniem tej unikalności i nie wykorzystał swej pozycji do promowania nowoczesnej, czarnej sztuki w Afryce Południowej. Do tego stopnia cenił sobie zachodnią koncepcję wartości estetycznych, iż postawił sobie za cel życiowy podróż do Paryża, który uważał za centrum prawdziwej, wielkiej sztuki. Toteż gdy tylko zebrał wystarczającą sumę pieniędzy ze sprzedaży swych dzieł na wystawach, Sekoto wyruszył do Francji, co miało miejsce w 1947 r., by osiedlić się w wymarzonym mieście[63]. Wydaje się, że znaczący wpływ na decyzję Sekoto o dobrowolnej emigracji miało dojście do władzy w Afryce Południowej nacjonalistycznej Oczyszczonej Partii Narodowej i zapoczątkowana wówczas ustawowa dyskryminacja czarnej ludności. Artysta swoje pierwsze kroki w Paryżu skierował do modernistycznej uczelni artystycznej – Académie de la Grande Chaumière, ulokowanej w paryskiej dzielnicy Montparnasse, gdzie nauki rysunku pobierali między innymi: Antoine Bourdelle, Fernand Léger, Ossip Zadkine, Joan Miró oraz polskie artystki Olga Boznańska i Tamara Łempicka[64].

---

[62] *Ibidem*, s. 76.

[63] Wiele źródeł podaje, iż anonimowy mecenas z Pretorii wspomógł artystę w kwestii sfinansowania wyjazdu do Paryża; por.: E. Berman, *Art & Artists of South Africa. An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town–Rotterdam 1983, s. 416. Jednak sam Sekoto zaprzecza temu w wywiadzie z czerwca 1988 r. Tam też podaje, iż Bantu Welfare Trust, do którego aplikował przekazało mu sumę 200 funtów, lecz dwa lata później. Por.: E. Rankin, *op. cit.*, s. 32.

[64] Szerzej: B. Noël, J. Hournon, *Parisian: la capitale des peintres au XIXe siècle*, Les Presses franciliennes, Paris 2006, s. 134–137. O artystach z Afryki Południowej w Paryżu: L. Alexander, E. Bedford, E. Cohen, *Paris and South African artists, 1850–1965*, South African National Gallery –Johannesburg Art Gallery, South African National Gallery, Cape Town 1988.

Sekoto przebywał we Francji aż do śmierci, od czasu do czasu malując w oparciu o sceny z paryskiego życia, jednakże znacznie częściej w oparciu o własne wspomnienia z Afryki Południowej. Niestety, z czasem wspomnienia straciły na realności i plastyczności, co obniżyło, zdaniem południowoafrykańskiej krytyki, m.in. Rankin, walor autentyczności powstających dzieł. Pracą o takim charakterze jest gwasz pt. *Eastwood Memories* [Wspomnienia z Eastwood, 1971, kolekcja prywatna, Johannesburg]. Od strony formalnej prace, zwłaszcza te prezentujące sceny z życia paryskiego, zyskują na lekkości i pogodnej stylizacji, zbliżonej do estetyki Matisse'a. Dobrym przykładem jest barwny i dynamiczny obraz *The jazz band* [Zespół jazzowy, 1965, ol./tekt., 54 x 64,8 cm, kolekcja prywatna, Johannesburg]. Warto dodać, iż Sekoto, kiedy przybył do Paryża w 1947 r., nie mówił po francusku, ale udało mu się znaleźć pracę pianisty w barze-restauracji przy Rue du Sommerard. Jak sam potem wspominał, grał tam „głównie *Negro spirituals* oraz południowoafrykańskie melodie i improwizacje jazzowe"[65]. Paryż był prężnym ośrodkiem jazzu i jego charakterystyczny rytm synkopowany, z dużą dowolnością interpretacyjną i aranżacyjną oraz tendencją do improwizacji, był wszędzie słyszalny. Obraz Sekoto stanowi doskonałą transpozycję tego gatunku muzycznego w sferę malarstwa. Efekt synkopowego rytmu artysta uzyskał poprzez liczne diagonale linie przecinające płótno i zamaszysty ruch kolan oraz łokci zespołu jazzowego i tańczących postaci. Uzupełnieniem tej improwizowanej kompozycji jest bogata i ciepła aranżacja różnych odcieni tonów czerwieni – pomarańczowych i żółtych. Efektem muzycznym pracy Sekoto w Paryżu z lat 1956–1960 stał się album z 29 utworami pt. *Les Editions Musicales*. Krytyka muzyczna oceniła je jako nazbyt wzruszające, przypominające samotność emigracji, ale też prezentujące odwagę kogoś, kto walczy, by przetrwać w obcym środowisku kulturowym[66]. Dobrowolna banicja Sekoto oznaczała, iż miał on, niestety, niewielki, bezpośredni wpływ na czarnych artystów w swojej ojczyźnie, gdyż szczególnie w Afryce wzorce artystyczne są adaptowane najsilniej w kręgu wewnątrz najbliższej wspólnoty. Fakt ten obecnie budzi nieco ambiwalentną ocenę jego spuścizny malarskiej. Sekoto jako jedyny z czarnych twórców został włączony do objazdowej wystawy sztuki zorganizowanej w latach 1948–1949 (Overseas Exhibition of South African Art) przez Południowoafrykańską Galerię Sztuki w Kapsztadzie. Wystawa ta podróżowała od Londynu, poprzez Paryż, Brukselę, Amsterdam, Ottawę do Chicago[67] i wpłynęła na zainteresowanie artystą na forum międzynarodowym. Ponadto Sekoto wystawiał w galeriach paryskich (m.in. w Galerie Else-Clausen (1940), Petit Palais i Galerie Reflets de Paris (1955), Galerie Art Primier (1956 i 1978), Galerie Christiane (1969)) i na Paryskich Salonach Jesiennych w 1960 i 1966 r., a także w Szwecji, w Senegalu, we Włoszech. Jednocześnie artysta wciąż pre-

[65] B. Lindop, *op. cit.*, s. 27.

[66] Według: *About Gerard Sekoto's music*, Pretoria Art Museum 2003 (anonimowa ulotka koncertu z okazji 10 rocznicy śmierci artysty).

[67] Por.: E. Berman, *op. cit.*, s. 416.

zentował swe obrazy na ekspozycjach sztuki w Afryce Południowej, np. podczas prestiżowych obchodów 300-lecia lądownia Jana van Riebeecka w Kapsztadzie w 1952 r. (Van Riebeeck Exhibition), w Adler Fielding Gallery w Johannesburgu w latach 1955–1966, South African Association of Arts w Pretorii w 1968, Galerii Johannesburskiej w latach 1980, 1988, 1989, w Pretoria Art Museum w 1973. Na wzrost popularności malarza w Afryce Południowej miała wpływ duża wystawa retrospektywna akcentująca związki malarza z krajem ojczystym, zorganizowana w Galerii Johannesburskiej w 1989 r. pod wymownym tytułem *Gerard Sekoto: unsevered ties* (Gerard Sekoto: nierozerwalne więzi)[68]. Autor katalogu tak podsumowuje dokonania artysty:

> Gerard Sekoto jest bez wątpienia jednym z pionierów nowoczesnej południowoafrykańskiej sztuki. Jednakże, po części z powodu jego długiego wygnania, a częściowo z powodu eurocentrycznej orientacji w południowoafrykańskiej historii sztuki nie zyskał w kraju uznania, na jakie zasługuje[69].

## Ernest Mancoba

Podobną do Sekoto drogę edukacyjną i artystyczną odbył jego nieco starszy przyjaciel rzeźbiarz i malarz Ernest Mancoba (1904–2002). Artysta ukończył anglikańskie kolegium kościelne Diocesan Training College w Grace Dieu pod Pietersburgiem, gdzie w 1929 r. jego rzeźba w typowo afrykańskim drewnie zatytułowana *Bantu Madonna* ukazująca Marię o afrykańskich rysach i z etnicznymi detalami stroju z dzieciątkiem wywołała skandal. Artysta w latach trzydziestych kontynuował swoją edukację w Fort Hare, a następnie pracował jako dozorca w kapsztadzkiej Dzielnicy Szóstej. W Kapsztadzie, podobnie jak Sekoto, Mancoba obracał się w środowisku białych żydowskich modernistów: Irmy Stern, Jane i Goolam Gool oraz rzeźbiarza Lippy Lipschitza, który wywarł na Afrykaninie największe wrażenie i wprowadził go w świat koncepcji estetycznych, pochodzących z książki Paula Guillaume i Thomasa Munro – *Primitive Negro Sculpture*[70]. Dzięki wsparciu finansowemu ze strony Bantu Welfare Trus w 1938 r. Mancoba wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował naukę w École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, tam też zajął się malarstwem i litografią barwną. Tuż po II wojnie światowej wraz z żoną, duńską rzeźbiarką Sonją Ferlov (1911–1984), Asgerem Jornem (1914–1973), Christianem Dotremont (1922–1979) oraz Karelem Appelem (1921–2006) Mancoba był współzałożycielem (w 1948 r.) niezwykle wpływowej grupy awangardowej CoBrA[71], czynnej w latach 1948–1951. Artysta, choć w 1994 r. po pierwszej wolnej

[68] L. Spiro, *op. cit.*

[69] *Ibidem*, s. 3.

[70] E. Miles, *Land and lives: a story of early black artists*, Human & Rossouw, Cape Town 1997, s. 138.

[71] Nazwa grupy stanowiła akronim złożony z pierwszych liter nazw stolic państw, z których po-

elekcji został uhonorowany przez zwycięski Afrykański Kongres Narodowy – ANC oraz otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu w Western Cape, nigdy już nie powrócił na stałe do Afryki Południowej i zmarł w domu pod Paryżem. W wywiadzie udzielonym krótko przed śmiercią Hansowi Ulrichowi Obrist[72] wspomina, iż na jego decyzję opuszczenia Afryki Południowej i emigrację do Paryża miał znaczący wpływ komisarz do spraw krajowców, który nakłaniał go, by „tworzył dzieła, które wspomogą rodzimy handel sztuką, poprzez sprzedaż różnego rodzaju pseudoplemiennych przedmiotów wykonanych dla turystów”[73]. Ta drastyczna próba ograniczenia ekspresji artystycznej, narzucenia tego, co uznano za odpowiednią dla niego formę wyrazu uświadomiły rzeźbiarzowi, że „nigdy nie będzie w stanie stać się równoprawnym obywatelem lub artystą na ziemi [swych] przodków”.

## John Koenakeefe Mohl

Ważną rolę wzorca kształtowania pewnych postaw w prezentowaniu czarnej sztuki oraz szerzej dla tworzenia form wizualnych dla czarnej ekspresji malarskiej odegrał John Koenakeefe Mohl (1903–1985) pochodzący z Dinokana pod Zeerust w Zachodnim Transwalu (dziś w Prowincji Północno Zachodniej)[74]. Jako syn dobrze prosperującego i uzdolnionego cieśli sam początkowo zajmował się rzeźbą w drewnie i modelowaną w glinie. Mohl otrzymał formalne wykształcenie artystyczne w Szkole Plastycznej w Windhoek (dzisiejsza Namibia), gdzie mieszkał w młodości. Ponadto został wysłany przez misję luterańską na dalsze studia w Akademii Sztuk Pięknych w Dusseldorfie, w Niemczech, gdzie spędził kilka lat. Jednakże ostatecznie Mohl powrócił do Afryki Południowej i w latach czterdziestych XX w. otworzył pierwszą pracownię malarską dla Afrykanów w johannesburskiej dzielnicy Sophiatown, na tyłach swego domu przy ulicy Annadale, zwaną „Białe Studio”. Był to prawdziwy kamień milowy w zakresie kształcenia plastycznego czarnych Południowoafrykanów, a tak donosił o tym przedsięwzięciu anonimowy reporter gazety „Bantu World”[75]:

chodzili członkowie grupy: Copenhagen, Brussels, Amsterdam. Inni uczestnicy ruchu to: Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont, Asger Jorn, Joseph Noiret. Szerzej: Cobra Museum, http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html (20.12.2012).

[72] H. U. Obrist, *An Interview with Ernest Mancoba*, „Third Text” 2010, vol. 24, no. 3, s. 373–384.

[73] *Ibidem*, s. 375–376.

[74] Szerzej: E. J. de Jager, *Images of Man*…, s. 18–19 oraz E. Miles, *op. cit*., s. 57–63 oraz E. Miles, *John Koenakeefe Mohl*, [w:] H. Proud (ed.), *Revisions. Expanding the narrative of South African art The Campbell Smith Collection*, Unisa Press, Pretoria 2006, s. 30–32 i 114–115.

[75] Gazeta „Bantu World” wychodząca od 1932 r. w Johannesburgu stała się przełomowym pismem, gdyż za radą białego doradcy ds. reklam były w niej artykuły w kilku językach: zuluskim, khosa, sotho, tswana, venda, tsonga angielskim oraz w afrikaans. To sprawiało, iż była niezwykle wpływowa. Gazety takie jak „Ilanga lase Natal” wychodząca w językach zuluskim i angielskim czy „Imvo Zabantsundu” wychodząca w językach khosa i angielskim były o znacznie mniejszym zasięgu oddziaływania.

„Białe Studio" w Sophiatown miało wielu studentów uczęszczających na zajęcia artystyczne. Gazeta zamieszcza prezentacje niektórych z uczniów […]. Kształcenie objęło już wielu uczniów, których wiek wynosi od dwunastu do trzydziestu lat i którzy pochodzą z wielu różnych środowisk i mają różne doświadczenia życiowe[76].

W latach pięćdziesiątych założył Galerię Sztuki Apollo; ponieważ jako czarny nie mógł prowadzić własnej działalności tego rodzaju, zarejestrował ją pod belgijskim nazwiskiem Frank van Melten. Po wysiedleniu czarnych Afrykanów z Sophiatown i zburzeniu dzielnicy Mohl przeniósł się wraz z rodziną do Dube, w townshipie Soweto, gdzie nauczał rysunku w Madiban High School, a następnie w Orlando High School. W latach siedemdziesiątych artysta sprzedawał coraz więcej swych prac eksponowanych we własnym ogrodzie w dzielnicy Moroka w Soweto. Jego prace kupowały zarówno wycieczki białych turystów zwiedzających township, jak i sami mieszkańcy dzielnicy. Mohl jakkolwiek pozostawał poza kręgiem galerii komercyjnych i szerokiej publiczności, to jednak prezentował swe prace na wystawach zbiorowych łącznie z innymi artystami (m.in. na prestiżowej Wystawie Imperialnej w Johannesburgu w 1936 r. oraz w Bloemfontein w 1942 r.). W 1943 r. Mohl wystawiał swe prace wraz z białymi artystami z Transvaal Art Society [Transwalskie Stowarzyszenie Sztuki] oraz na wystawach South African Academy of Art [Akademia Południowoafrykańska], a także we własnej Galerii Apollo w latach 1963 i 1964 oraz w 1965 na dużej ekspozycji zbiorowej *African Painters and Sculptors from Johannesburg Exhibition* w Piccadilly Gallery w Londynie. Malarz był także członkiem-założycielem Artists' Market Association [Stowarzyszenie Rynku Artystów]. Organizacja ta powstała w 1960 r., by organizować regularne wystawy na świeżym powietrzu, w parku Joubert w Johannesburgu, nieopodal miejskiej Galerii Sztuki zwane *Artists under the sun exhibitions* [Artyści w słońcu]. Pomimo faktu, iż wystawy te były zdominowane przez białych artystów, stanowiły one istotną możliwość sprzedaży czarnej sztuki przez jej twórców bez pośrednictwa galerii komercyjnych pobierających wysokie prowizje, a ponadto niezwykle ostrożnych w promocji nowoczesnych dzieł malarskich Afrykanów. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zakupy sztuki czarnej i tak nadal wiązały się głównie z białymi nabywcami. Jeszcze w latach siedemdziesiątych Mohl wspierał aktywnie rozwój kariery malarskiej jednej z niewielu ówczesnych czarnych artystek w Afryce Południowej – Helen Sebidi (ur. 1943 r.). Wyrazem uznania dla osiągnięć Mohla jako artysty był fakt, iż w roku 1988 autorki prestiżowej publikacji albumowej dotyczącej malarstwa południowoafrykańskiego pt. *150 South African Paintings. Past and Present* [150 południowoafrykańskich obrazów. Przeszłość i teraźniejszość][77] włączyły go do swego kanonu. Poprzez impresjonistycznie namalowane pejzaże wiejskie oraz weduty Mohl wyraźnie podjął kulturowe wyzwanie, odrzucając europocentryczną koncepcję malarstwa, narzucaną mu przez białych

[76] *Africans taught the art of painting*, „Bantu World", 20 May 1944, s. 4.

[77] L. Alexander, E. Cohen, *150 South African Paintings. Past and Present*, Struikhof Publishers, Cape Town 1990, s. 85.

patronów, jako właściwą dla czarnych artystów, a które to malarstwo powinno ich zadaniem koncentrować się na portrecie i akcentować etniczne pochodzenie jego modeli bądź prezentować biedę i nierówność społeczną. W wielu swych pejzażach Mohl całkowicie zerezygnował ze sztafażu ludzkiego (np. *An evening on the Vaal River, near Vereeniging*, n.d., ol./tekt., 25 x 36 cm, kolekcja prywatna) na rzecz odtwarzania piękna bezkresnych południowoafrykańskich równin. Artysta kładł nacisk głównie na cechy atmosferyczne poranka, deszczowego lub mglistego, stosował monochromatyczne cienie i dał się poznać jako doskonały, wrażliwy kolorysta, co z pewnością było zasługą jego starannej edukacji malarskiej. Jak sam Mohl podkreślał: „Jestem Afrykaninem, i kiedy Bóg stworzył Afrykę, zakładał też, że te piękne krajobrazy Afrykanie będą podziwiać i malować”[78].

Po roku 1960 Mohl nieco zmienił swe malarskie predylekcje i stworzył wiele portretów i scen rodzajowych prezentujących górników. Tematyka ta została w sposób oczywisty związana z Johannesburgiem, tu w mieście kopalń złota zawód górnika był najpopularniejszą profesją wśród czarnych mężczyzn. W reprezentatywnych dla tego nurtu pracach pt. *Miners in the moonlight* [Górnicy w świetle księżyca, 1970, ol./tekt., 60 x 38 cm – wykonana na podstawie szkicu z 1938 r.] czy *The moon behind the miners, Crown Mines, SA* [Księżyc świecący nad górnikami w Crown Mines, RPA, n.d., ol./tekt., 43 x 59 cm] artysta przedstawia kilka figur mężczyzn oświetlonych księżycową poświatą, wracających z kopalni. Dodatkowe źródło światła stanowią lampy górnicze trzymane w dłoniach przez górników. Ważnym elementem są przewody elektryczne, ciągnące się na wieżach energetycznych wzdłuż drogi, znacznie niższe niż męskie postaci. Artysta prezentuje zatem pewien etos – silnego, milczącego, czarnego górnika i drzemiącej w nim siły. Według słów Tima Couzensa, badającego zjawisko czarnego modernizmu w odniesieniu do literatury, Mohl, który aktywnie uczestniczył w czarnym życiu intelektualnym w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w., swym działaniem uosabiał „tezę, iż czarnoskórzy artyści potrafią dowieść całemu światu, a białym Południowoafrykanom w szczególności, że czarni artyści są zdolni do wszystkiego tego, co inni, odgrywając jednocześnie rolę dydaktyczną w postrzeganiu samych czarnych”[79].

## Pionierzy czarnej plastyki z afrykańskiej perspektywy

W latach trzydziestych i czterdziestych XX w. istotnym celem, rozciągającym się na całość działań czarnych intelektualistów z Afryki Południowej, przyświecającym takim artystom jak Mohl, Pemba czy Sekoto była chęć zachowania wła-

[78] E. Miles, *op. cit.*, s. 67.
[79] T. Couzens, *op. cit.*, s. 253.

snego dziedzictwa kulturowego, ale w zmodernizowanej, otwartej na wpływy cywilizacji europejskiej formie. Przywoływany już Luthuli tak widział owe cele:

Uświadamialiśmy sobie wyraźnie fakt zetknięcia się kultury afrykańskiej z europejską, zetknięcia, które przyniosło w rezultacie rozkład i wyrządziło szkodę obydwu kulturom, a szczególnie afrykańskiej. Nie stawialiśmy sobie za cel – co głoszą nacjonaliści – powrotu do prymitywu. Żywiliśmy jednak gorące pragnienie zachowania wszystkiego, co wartościowe w naszej spuściźnie, a odrzucenia rzeczy niestosownych i przestarzałych. Lud nasz był źle przygotowany do oparcia się wpływom dwudziestowiecznego społeczeństwa przemysłowego. Uważaliśmy, że nasze zadanie polega na spoistym powiązaniu przeszłości z teraźniejszością i z przyszłością[80].

Wielokrotnie w swych wspomnieniach czarni intelektualiści z okresu dwudziestolecia międzywojennego w Afryce Południowej prezentują przekonanie, że świat stoi przed nimi otworem. W eseju opublikowanym w roku 1939 w kwartalniku poświęconym czarnej edukacji w Transwalu zuluski pisarz i poeta Herbert Isaac Ernest Dhlomo tak pisał o tym okresie w Afryce Południowej:

Jest to czas przemian, migracji ludności, ekspansji oraz powstawania nowych horyzontów i nowych sposobów myślenia oraz życia. To jest czas, kiedy stara rdzenna kultura nawiązuje walkę z nową cywilizacją, kiedy tradycja zmaga się potężnymi egzotycznymi wpływami. Jest to czas, kiedy ludzie nagle uświadamiają sobie bogactwo ich zagrożonej kultury i gloryfikują dokonania swoich przodków, bogactwo ich tradycji oraz piękno sztuki i pieśni. Jest to czas, kiedy lament i rozpacz, emocje i radość znajdują swój wyraz w literaturze. Jest to czas, kiedy ludzie odkrywają w swej historii wielkich bohaterów, których działalność jest na tyle nieodległa, aby mogła być interesująca i pełna znaczeń, ale też na tyle oddalona w czasie, by mogła być przedmiotem pełnej pasji, a jednocześnie obiektywnej literatury twórczej. Jest to czas, kiedy ludzie w końcu dochodzą do wniosku, że mogą zachować i gloryfikować przeszłość, nie wprost odnosząc się do niej, ale poprzez uwiecznienie jej w sztuce. Jest to czas, kiedy ludzie, pamiętając starą tradycję, z łatwością akceptują nowe idee, kiedy łączą to, co ojczyste z tym, co obce, tradycyjne z zagranicznym w nową, piękną jakość. Jest to czas, kiedy ludzie stają się bardziej sobą dzięki transformacji, kiedy cofają się, aby pójść do przodu, kiedy stają się bardziej świadomi własnego życia wewnętrznego, dzięki większemu otwarciu na świat zewnętrzny, kiedy odbijają echem cichość głębin, spoglądając w odległe gwiazdy[81].

Podobny pogląd wyrażał Luthuli:

W okresie, kiedy […] byliśmy młodymi nauczycielami, wydawało nam się, że świat stoi otworem przed Afrykanami. Byliśmy przekonani, że wystarczy tylko wykazać zdolności i cnoty obywatelskie[82].

Afrykańscy moderniści byli wówczas głęboko przekonani, że warto starać się o przyswojenie dorobku kulturalnego świata zachodniego. Zjawisko to widać jak w soczewce w pozytywnych, prozachodnich postawach bohaterów płócien *Young*

[80] A. J. Luthuli, *Z domu niewoli*, tłum. I. Sieradzki, PAX, Warszawa 1966, s. 37.

[81] H. I. E. Dhlomo, *Why Study Tribal Dramatic Forms*, „Transvaal Native Educational Quarterly", March 1939.

[82] A. J. Luthuli, *op. cit.*, s. 49.

*Boy Reading* Sekoto czy portretów *D. D. J. Jabavu* lub *The Convert* Pemby. Działania czarnych południowoafrykańskich malarzy, pisarzy, przywódców politycznych i religijnych, artystów, nauczycieli i naukowców wpisują się w szersze zjawisko określane mianem New African Movement (Nowy Ruch Afrykański)[83], którego granice trwania rozciągają się do ponad wieku. W badaniach nad czarną literaturą południowoafrykańską nurt ten rozpoczyna się od około roku 1862 wraz działalnością pisarską Tiyo Soga (1819–1871) i trwa do początku lat sześćdziesiątych XX w., gdy kończy go masakra w Sharpeville i emigracja z Afryki Południowej pisarza Ezechiela Mphahlele. Ci, jak sami siebie nazywali, „Nowi Afrykanie" odróżniali się od „Dawnych" silnym zaangażowaniem w tworzenie modernistycznego zasobu wiedzy i nowoczesności skierowanego do afrykańskich odbiorców. Byli także mocno zapatrzeni w Stany Zjednoczone Ameryki i ożywioną działalność artystów związanych z ruchem New Negro i Harlem Renaissance. Czarnych modernistów z Afryki Południowej interesowały nowe pomysły, nowe perspektywy, nowe cele i nowe formy wyrazu, nie chcieli natomiast szukać wsparcia w starych sposobach tradycyjnych społeczeństw. W latach dwudziestych i trzydziestych na łamach gazet „Umteteli wa Bantu" („Rzecznik ludu") czy nieco później „Inkudla ya Bantu" („Forum Bantu") wielu zuluskich intelektualistów kreśliło pozytywne wizje modernistycznego rozwoju możliwego w tradycyjnych afrykańskich społecznościach. Działo się tak, gdyż afrykańscy moderniści byli przekonani, że elita rekrutująca się spoza kręgu białej mniejszości nie wyrasta już z kultur plemiennych, lecz ze specyficznych tradycji ukształtowanych w kontakcie z kulturą europejską w ramach społeczeństwa wielorasowego. Nawrót do tradycji byłby zatem zanegowaniem owej wielowątkowej kultury. Ponadto Nowi Afrykanie uważali, że jedynie poprzez ekspozycję na wartości świata zachodniego, jak pisał Luthuli, „osiągniemy pełną dojrzałość"[84]. Niestety w drugiej połowie lat czterdziestych na skutek narastającej polityki segregacji rasowej w Afryce Południowej owa wiara w możliwość pozytywnych przekształceń przy pomocy działań na niwie intelektualno-artystycznej została zachwiana.

Istotnym elementem wielu dyskusji dotyczących powstania czarnego malarstwa są pytania o rolę białego mecenatu. W tej dyskusji równocześnie pojawiają się głosy krytyczne, dla których owe działania kulturotwórcze to negatywna, poniżająca interwencja, wykorzystywanie swojej pozycji politycznej dominacji. Chociaż nie można zaprzeczyć, że biały rynek wykorzystał czarnych artystów i używał

[83] Byli to m. in.: Abdullah Abdurahman (1872–1940), Peter Abrahams (1918–), Mary Benson (1919–2000), Herman Charles Bosman (1905–1951), Harold Cressy (1889–1916), H. I. E. Dhlomo (1903–1956), Clement Martyn Doke (1893–1980), Mohandas Karamchand Gandhi (1869–1948), Gonarathman „Kesaveloo" Goonam (1906–1998), Robert Grendon (1867–1949), Alfred Hoernlé (1880–1943), John Tengo Jabavu (1859–1921), Mazisi Kunene (1930–2006), Sophonia Machabe Mofokeng (1923–1957), Thomas Mofolo (1876–1948), S. E. K. Mqhayi (1875–1945), Henry Selby Msimang (1886–1982), Jordan Kush Ngubane (1917–1985), Simon Majakathetha Phamotse (1878–1928), Isaiah Shembe (1867–1935), Robert Sobukwe (1924–1978), Richard Victor Selope Thema (1886–1955).

[84] A. J. Luthuli, *op. cit.*, s. 49.

ich sztuki do swoich własnych celów, to należy przyznać, że zapewnił on kontekst, w którym wyewoluowała nowa, pełna wigoru artystyczna tradycja. Nie wolno też zapominać, że wielu białych – nauczycieli, sponsorów, mecenasów – odegrało pozytywną rolę w tym rozwoju i tak są wspominani przez swoich wychowanków. Często w tym dyskursie przywoływane są przykłady innych afrykańskich ruchów artystycznych inspirowanych przez białych mentorów i marszandów, np. Franka McEwana i Salisbury Workshop School w Rodezji (dziś Zimbabwe), Pierre'a Roma-in-Desfossesa, założyciela Atelier d'Art w Elisabethville (dziś Lubumbashi) w Kongo, Szkoły Poto-Poto School założonej w Brazzaville przez Pierre'a Lodsa, Ulli Beiera, twórcy nurtu Oshogbo w Nigerii[85], Margaret Trowellna, animatorki Makerere University w Uganda czy Papa Ibra Talla, założyciela Ecole des Arts w Senegalu[86].

W 1990 r. Rankin tak konkludowała ową binarną sytuację, w jakiej znaleźli się czarni artyści względem białego świata sztuki w Afryce Południowej:

> Wpływ mecenasów na artystów nie jest oczywiście czymś niespotykanym w historii sztuki: to sytuacja w Afryce Południowej jest tym, co plami związek pomiędzy czarnymi artystami i białymi mecenasami i naraża ich interakcje na błędną interpretację, czy jest to forma promocji czy wyzysku, opieka czy manipulacja. Być może najlepiej będzie przyznać po prostu, że biali patronowali czarnej sztuce zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie tego ambiwalentnego słowa i wyglądać dnia, gdy czarni twórcy będą w stanie dokonywać własnych, niezależnych od białego rynku wyborów[87].

Jednocześnie przyjmując to do wiadomości, nie sposób zlekceważyć autonomicznej witalności kreatywności czarnych Afrykanów, często przezwyciężających nieomal niemożliwe do pokonania przeszkody, lub sugerować, że w rozwoju sztuki w Afryce Południowej jakikolwiek wpływ był jednostronnym procesem. W tym kontekście należy dopowiedzieć, iż czarna sztuka wpłynęła też znacząco na wielu białych artystów tak w Afryce Południowej, jak i poza nią.

Obecnie czarna pionierska sztuka z Afryki Południowej przyciąga olbrzymią uwagę nie tylko wśród badaczy i krytyków, ale i kolekcjonerów prywatnych. Najlepiej ilustruje to zjawisko przykład Gerarda Sekoto długo pomijanego na swym paryskim wygnaniu. Jego wczesny olej na tekturze z 1947 r. pt. *The proud father* [Dumny ojciec, 90 x 115,5 cm, kolekcja prywatna] w 1989 r. został sprzedany za 9 tys. randów (około 3,5 tys. dolarów amerykańskich) w domu aukcyjnym Sotheby's w Johannesburgu, zatem jeszcze podczas trwania apartheidu. Warto dodać, że suma ta za obraz będący portretem czarnoskórego mężczyzny (brata artysty

[85] Z tym nurtem wiąże się działalność *Mbari Mbayo Club* – nigeryjskiego klubu artystycznego przeznaczonego dla afrykańskich twórców. Szerzej: *Mbari Mbayo Club*, Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition, http://www.britannica.com/EBchecked/topic/371338/Mbari-Mbayo–Club (21.11.2012).

[86] Szerzej: N. Fall, J. L. Pivin (eds.), *Anthology of African art: the twentieth century*, D.A.P./Distributed Art Publishers, New York; Revue Noire Editions, African Contemporary Art, Paris 2002, s. 152–203.

[87] E. Rankin, *op. cit.*, s. 31.

– Bernarda Sekoto) z maleńką pierworodną córeczką Manakedi (Anną) Naky na kolanach[88] była niezwykle znacząca jak na rynek południowoafrykański. Prace Sekoto z powodzeniem były też wystawiane w elitarnej galerii na północnych (białych) przedmieściach Johannesburga, chociaż prezentowane i sprzedawane tam prace należały raczej do obrazów pomniejszej rangi. Prawdziwe uznanie ze strony południowoafrykańskiego świata sztuki dla dorobku plastycznego Sekoto, mimo iż nieco spóźnione, pojawiło się z dużą siłą na kilka lat przed śmiercią artysty. W roku 1988 Barbara Lindop opublikowała bogato ilustrowaną książkę biograficzną o malarzu, z tekstem edytowanym ze stworzonych przez niego liter. Natychmiastowym efektem będącym wynikiem rozgłosu związanego z wydawnictwem była duża, wspomniana już, retrospektywna wystawa monograficzna, która odbyła się w 1989 r. w Johannesburskiej Galerii Sztuki pt. *Gerard Sekoto. Unsevered Ties*. O niesłabnącym zainteresowaniu dla tej formy sztuki świadczy fakt, iż w 2011 r. dom aukcyjny Bohnam wystawił na sprzedaż pracę artysty zatytułowaną *Looking down the hill, Sophiatown* [Patrząc w dół na Sophiatown n.d., ol./pł., 41 x 50,5 cm, kolekcja prywatna] za niebagatelną kwotę 3,4 mln randów (czyli 470 tys. dolarów amerykańskich).

Oczywiście obszar interakcji czarnych artystów i białych mecenasów ich sztuki w obecnym klimacie politycznym należy wciąż do niepewnych i otwartych na liczne interpretacje. Poszczególni komentatorzy, kuratorzy i naukowcy różnią się w swoich opiniach, począwszy od takich, którzy postrzegają rolę białych jako wspierającą, będącą głównym źródłem inspiracji przemian zachodzących w sztuce afrykańskiej aż do przekonania, iż jest to jeszcze jedna z form neokolonizacji postkolonialnej Afryki.

[88] L. Spiro, G. Sekoto, *op. cit.*, s. 87.

# Barwna sztuka z czarnego getta

## Ograniczenia Afrykanów związane z apartheidem

Powodem poszukiwania specyficznej formy wyrazu artystycznego przez zurbanizowanych czarnych mieszkańców podmiejskich lokacji była narastająca wśród nich świadomość odrębnej, w pełni afrykańskiej tożsamości. Owo samoposzukiwanie stosownych form ekspresji dla oderwanych od tradycyjnej kultury nowych, miejskich Afrykanów, jakkolwiek rozpoczęło się już w okresie dwudziestolecia międzywojennego, jednak w latach pięćdziesiątych XX w. przybiera na sile i rozgrywa się na różnych płaszczyznach artystycznych. Dotyczy bowiem muzyki, poezji, dramatu i sztuk wizualnych. Dzieje się to niejako wbrew oficjalnej polityce państwa, bowiem od początku lat pięćdziesiątych XX w. sytuacja czarnej większości w Afryce Południowej ulegała systematycznemu pogorszeniu. W związku z wprowadzeniem w 1948 r. przez nacjonalistyczny rząd oficjalnej polityki apartheidu nastał okres, w którym dyskryminowano prawnie, ekonomicznie i socjalnie wszystkich nie-białych obywateli tego kraju. Tak podsumował owe czasy Luthuli:

> Zdawaliśmy sobie oczywiście sprawę z przesądów rasowych, ale nie mieliśmy wyobrażenia, że przetrwają, ba, nawet wzmogą się, tak jak to się stało[1].

W poruszanym okresie jedynie biali ludzie w Republice Południowej Afryki mieli pełny dostęp do formalnego wykształcenia akademickiego. Fakt ów wynikał z prawnych regulacji odnośnie do systemu edukacji czarnych obywateli wprowadzanych konsekwentnie od 1953 r. (na mocy kolejnych aktów prawnych, zwłaszcza Aktu nr 47 o Edukacji Bantu z 1953 r. oraz Aktu nr 45 o Szkolnictwie Akademickim

---

[1] A. J. Luthuli, *Z domu niewoli*, tłum. Ignacy Sieradzki, Pax, Warszawa 1966, s. 49 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

z 1959 r.). Prominentny polityk afrykanerski Hendrik Frensch Verwoerd, wówczas jeszcze jako minister do tzw. spraw tubylczych, jasno w tej kwestii wypowiedział się w parlamencie:

> Stosunki rasowe nie mogą być poprawione przez to, że tubylcy otrzymują niewłaściwy typ wykształcenia. Nie mogą się one poprawić, gdy rezultatem kształcenia tubylców będzie tworzenie sfrustrowanych ludzi, mających w wyniku otrzymanego wykształcenia oczekiwania, które w istniejących w Afryce Południowej warunkach nie mogą być spełnione bezzwłocznie; gdy przygotowuje się ludzi do zawodów dla nich zamkniętych […] jakiż cel ma uczenie dziecka Bantu matematyki, gdy nie może jej ono użyć w praktyce? Jest to zupełnie absurdalne […][2].

W roku 1954 Verwoerd już jako premier kraju rozwinął powyższe myśli:

> Nie będzie miało znaczenia [dla Afrykanina – przyp. J. B.] otrzymanie wykształcenia, którego celem jest wchłonięcie przez społeczność europejską, gdy nie może on być i nie będzie przez nią wchłonięty. Dotychczas poddany on był systemowi szkodliwemu, który odciągał go od własnej społeczności i faktycznie sprowadzał go na manowce, ukazując mu zielone pastwiska Europejczyków, ale nie pozwalając mu paść się na nich. […] Bantu musi być kierowany do służenia własnej społeczności pod każdym względem. Nie ma dla niego miejsca w społeczeństwie europejskim powyżej poziomu pewnych form pracy[3].

Ponadto do roku 1953 dzieci w szkołach afrykańskich miały możliwość opanowywania w niezłym stopniu języka angielskiego, jedynego obowiązkowo nauczanego języka oficjalnego w Związku Południowej Afryki. Następnie przez wprowadzenie także obowiązku nauki języka afrikaans i przez zmniejszenie ilości godzin przeznaczonych na naukę języków (najwyżej dwie godziny tygodniowo na oba języki razem) doprowadzono do sytuacji, w której dzieci afrykańskie nie miały możności należytego opanowania żadnego języka urzędowego. Nowy system, utrudniając opanowanie jednego z języków urzędowych, dążył do zamknięcia dzieci w wąskiej etnicznie grupie językowej, czemu służyło także zalecenie Komisji Edukacyjnej Eiselena, by język macierzysty każdej z grup Bantu „używany był jako środek nauczania przynajmniej w szkole średniej". Oba ograniczenia służyły wzmocnieniu trybalizmu[4] i ograniczeniu dostępu Afrykanów do dziedzin działalności zawodowej, zastrzeżonych dla Europejczyków poprzez utrudnienie możliwości dalszego kształcenia się młodzieży afrykańskiej (prowadzonego w „białych" językach oficjalnych). W poruszanym okresie jedynie biali ludzie w Republice Południowej Afryki mieli pełny dostęp do formalnego wykształcenia akademickiego. Kontynuując konsekwentną politykę ograniczenia dostępu do edukacji wyższej dla nie-białych Afrykanów, założono wyższe uczelnie przeznaczone wyłącznie dla

[2] Cytat wg: J. Balicki, *Apartheid – studium prawno-polityczne rasizmu w Afryce Południowej*, PIW, Warszawa 1967, s. 147.

[3] *Ibidem*, s. 147–148.

[4] Istotnym celem tego posunięcia było przeciwdziałanie procesowi stopniowej integracji narodowej społeczności afrykańskiej poprzez pozbawienie jej możliwości porozumiewania się między sobą.

czarnych oraz innych nie-białych studentów (Hindusów i Koloredów)[5]. Nazywane były pogardliwie „plemiennymi uniwerkami" (*tribal college* czy *bush universities*). Należą do nich takie instytucje, jak Vista, Venda, Uniwersytet Western Cape, Północne Kolegium Uniwersyteckie (Turfloop) oraz najistotniejszy z nich Uniwersytet Fort Hare[6]. Wszystkie te placówki oświatowe funkcjonują obecnie jako pełnoprawne uniwersytety. Ponadto w okresie apartheidu znaczną popularnością cieszyły się tak zwane „technikony", czyli szkoły techniczne mające na celu naukę umiejętności o charakterze przemysłowym.

Innym działaniem dyskryminacyjnym było ograniczenie swobody czarnych Południowoafrykanów do przemieszczania się oraz ich wysiedleń z miejsc uznanych za należne białej rasie. Na skutek działań legislacyjnych czarni Afrykanie zamieszkiwali jedynie wydzielone tylko dla nich części miasta lub podmiejskie tereny, tak zwane townships, oraz oddalone tereny wiejskie określane mianem bantustanów[7]. Prawdziwym kamieniem węgielnym segregacji rasowej stała się Gruop Areas Act of 1950 [Ustawa terytorialna], która wprowadziła przymusowy rozdział miejsca w zależności od koloru skóry. Na mocy kolejnego zarządzenia, określanego jako Group Areas Development Act, of 1955 [Akt o rozwoju obszarów grupowych], dokonano przymusowych przesiedleń ludności nie-białej z obszarów uznanych za należne białej rasie. Szacuje się, że w okresie rządów apartheidu przymusowo przesiedlono trzy miliony osób. Wówczas to barwny świat ukazywany przez Sekoto oraz innych malarzy, pisarzy i intelektualistów, określanych wspólnie jako związanych z ruchem Sophiatown Renaissance, zniknął bezpowrotnie w ciągu dwu lat, począwszy od 9 lutego 1955 r., kiedy to ponad dwa tysiące uzbrojonych, białych policjantów wkroczyło na teren dzielnicy Sophiatown. Dokonali oni brutalnego wywłaszczenia kolorowej ludności, mieszkającej tu od 1905 r., przeznaczając tę cześć miasta dla białych obywateli i tworząc w tym miejscu dzielnicę Triomf (w języku afrykanerskim „triumf"). Barwny, wieloetniczny świat w Sophiatown (mieszkali tu bowiem ludzie o różnych kolorach skóry: Afrykanie, Hindusi, Chińczycy) zniknął wówczas bezpowrotnie. Nieco później podobny los wysiedleńców spotkał mieszkańców District Six [Dzielnica Szósta] w Kapsztadzie. Dzielnica na mocy Group Areas Act została określona jako dzielnica tylko dla białych (*a whites-only area*), co spowodowało wysiedlenia jej dotychczasowych mieszkańców. Trwały one od 1968 r. aż do wczesnych lat siedemdziesiątych XX w. Ponad 60 tys. obywateli o odmiennym

[5] W okresie apartheidu ustanowiono pięć etnicznych uniwersytetów: Ngoye dla Zulusów, Turfloop dla Tswana i Sotho, Fort Hare (który wcześniej nie był placówką o charakterze etnicznym) dla Khosa, Belville dla Koloredów oraz Durban-Westville dla Hindusów.

[6] Jest to najstarszy czarny Uniwersytet w Afryce Południowej, założony przez misjonarzy w 1916 r. jako *South African Native College* w Fort Hare. D. Williams, *History of the University College of Fort Hare, South Africa, the 1950s: The Waiting Years*, Fort Hare 2001. Bardzo istotna jest też kolekcja współczesnej „czarnej sztuki" gromadzona od 1964 r. w Muzeum w Fort Hare. Zbiory powstały w oparciu o wcześniejszą kolekcję etnograficzną D. F. Malana. Od 1971 r. na Uniwersytecie otwarto Wydział Sztuk Pięknych.

[7] A. J. Robinson, *Apartheid*, [w:] A. K. Appiah, H. L. Jr. Gates (eds.), *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, Basic Civitas Books, New York 1999, s. 118.

niż biały kolorze skóry – głównie pochodzenia malajskiego – zostało wówczas pozbawionych swych domostw. Literackim świadectwem trudnych warunków życia w Dzielnicy Szóstej jest poruszająca nowela *Nocna wędrówka* [*A Walk in the Night*, 1962] znanego kapsztadzkiego dziennikarza i pisarza Alexa La Guma (1925–1985)[8]. Tak opisuje on specyfikę tego miejsca.

> […] wiatr niósł po królestwach biedaków stęchłe zapachy aż one wszystkie – nieświeżej wody i gotowanych gnijących warzyw, oleju, ryb, przypraw korzennych i brudnych rondli, wilgotnego tynku i drewna, nie pranych firanek i nie sprzątanych klatek schodowych, nie mytych ciał, tanich perfum i kadzidła, uryny, zwierząt i zakurzonych kątów – stały się jedną, bezimienną, złożoną wonią, która tak przenikała wszędzie, że była już nie do rozpoznania prawie niedostrzegalna nawet dla tych wtajemniczonych, w ciasnocie rojących się ludzi świata nędzy[9].

Sugestywne opisy biedy, która rodzi przemoc, agresję, zło i bezsilność ze strony kolorowych członków społeczności Kapsztadu, pojawiają się także w wielu innych opowiadaniach Alexa La Guma. Pisarz, jako rdzenny mieszkaniec tego portowego miasta, a także człowiek zaliczony do rasy kolorowych (tzw. *mixed-race*), doskonale znał specyfikę owego miejsca. Warto odnotować fakt, iż La Guma, podobnie jak Themba i Sekoto, z powodu swoich wyrazistych poglądów politycznych oraz krytyki stosunków społecznych panujących w RPA również został zmuszony do emigracji.

## Formalne i nieformalne działania edukacyjne

W okresie lat pięćdziesiątych XX w. ośrodki nauczania, niezależna czarna prasa oraz stowarzyszenia kulturalne, ośrodki samokształceniowe stały się miejscami spotkań zarówno czarnych, jak i białych obywateli kraju negujących założenia rasistowskiej polityki rządu. Ich celem była walka z nieludzkim i restrykcyjnym systemem, jednak w granicach dozwolonych regulacjami prawnymi, oraz stosowanie taktyki biernego oporu, a także, na przekór oficjalnej polityce państwa, podnoszenie kwalifikacji czarnej większości poprzez jej edukację. Największe zasługi w tym względzie posiada bez wątpienia Uniwersytet w Fort Hare. Wykształcenie w nim zdobyło wielu późniejszych liderów politycznych kraju, między innymi Oliver Tambo, Nelson Mandela, Govan Mbeki, Mangosuthu Buthelezi i Robert Mangaliso Sobukwe oraz wielu czarnych intelektualistów, takich jak poeta Dennis Brutus, dziennikarz magazynu „The Drum" – Can Themba czy wspomniani wcze-

[8] Alex La Guma (1925–1985) pisarz południowoafrykański, urodzony w Dystrykcie 6 w Kapsztadzie, ze względu na przynależność do South African Communist Party od 1948 r. zmuszony został do emigracji. W 1969 r. uzyskał nagrodę Lotus Prize w dziedzinie literatury za swą pracę.

[9] A. La Guma, *Nocna wędrówka*, Książka i Wiedza, Warszawa 1970, s. 75.

śniej rzeźbiarz i malarz Ernest Mancoba oraz pisarz i nauczyciel Khosa – Archibald Campbell Jordan, a także przywoływany już wielokrotnie, charyzmatyczny przywódca religijny Arcybiskup Desmond Tutu. W 1960 r. 21-letni Mandela, przyszły przywódca walki o demokrację w Afryce Południowej, ubrany w swój pierwszy w życiu garnitur, tak opisywał to miejsce:

> Fort Hare był prawdziwą latarnią morską dla wszystkich afrykańskich naukowców tak z południowej, jak i centralnej czy wschodniej Afryki. Dla czarnych Południowoafrykanów jak ja był to jednocześnie Oxford i Cambridge, Harvard i Yale, połączone razem[10].

Istotnym forum do nieskrępowanej wypowiedzi dla wielu czarnych pisarzy stał się pierwszy nowoczesny magazyn adresowany do czarnych rodzin mieszkających w mieście – „The Drum". Magazyn stał się areną medialną dla nowej generacji pisarzy i fotografów, którzy zmienili sposób, w jaki czarni ludzie byli reprezentowani w społeczeństwie Afryki Południowej i nie tylko[11]. Magazyn ten słynął ze zjadliwej satyry społecznej piętnującej wady i niedorzeczności apartheidu, było to możliwe, gdyż właścicielem gazety był milioner – Jim Bailey (1919–2000), syn Abe Baileya, magnata finansowego i donatora Kapsztadzkiej Galerii Narodowej. Wśród dziennikarzy związanych z tygodnikiem byli: Henry (Mr Drum) Nxumalo, Can Themba, Todd Matshikiza, Nat Nakasa, Lewis Nkosi. Tu prezentowali oni po raz pierwszy od wczesnych lat pięćdziesiątych[12] żywą, miejską, czarną kulturę. Był to świat piwiarni, czyli *shebeen* (nielegalnych melin z alkoholem)[13], i barwnych gangsterów (*tsotsis*) oraz południowoafrykańskiego jazzu i ragtime'u, dlatego inna nazwa nadana tej specyficznej kulturze to „marabi", jednocześnie wykorzystywana do określenia tego specyficznego gatunku muzycznego, pochodzącego z okolic Pretorii i Johannesburga. Owa muzyka stała się nieodłącznym tłem dla proletariackiej kultury *shebeen*, miejsc, które dostarczyły rozrywki i pełniły istotną funkcję społeczną jako teren spotkań towarzyskich[14]

Fikcyjne reportaże opisywały historie ośmieszające dyskryminacyjną politykę rządu, ale jednocześnie dostarczały wstrząsających szczegółów skutków, jakie legislacja apartheidu wywarła na życie ludzi. Dziennikarze, stosując taktyki charakterystyczne dla europejskich środowisk lewicujących, m.in. karykaturę, opowiadania z kluczem oraz język wyłącznie angielski, starali się nawiązać współpracę z białymi antyapartheidowymi działaczami, by stworzyć z nimi wspólny front działania[15].

---

[10] N. Mandela, *The Long Walk to Freedom*, Macdonald Purnell, Randburg 1995, s. 26.

[11] Wkrótce powstały kolejne wschodnio- i zachodnioafrykańskie edycje magazynu.

[12] „The Drum" ukazywal się w latach 1951–1955, wydawcą był Anthony Samson.

[13] Spożywanie alkoholu przez czarnych Afrykanów w okresie apartheidu zostało zabronione.

[14] J. R. Austin, *Alternatives to competitions in music education*, NFER Publishing Company, New Jersey 1990, s. 46.

[15] Szerzej: M. Chapman (ed.), *The Drum Decade: Stories From the 1950s*, University of Natal Press, Durban 2001 oraz doskonały film fabularyzowany *Drum* z 2004 r. w reżyserii Zoli Maseko.

Jakkolwiek czarni literaci związani z „The Drum" byli raczej politycznymi cynikami niż brali bezpośredni udział w działalności politycznej[16], jednakże ich żywy i oryginalny wkład w kreowanie wielkomiejskiej kultury czarnego środowiska był niezwykle cenny.

Wśród postaci związanych z tygodnikiem znalazł swe miejsce Es'kia (dawniej Ezechiel) Mphahlele[17] opisujący w autobiograficznej powieści *Down Second Avenue* (1959) warunki życia w getcie townshipu w Pretorii oraz niedostatki szkolnictwa przeznaczonego dla czarnej młodzieży[18]. Mphahlele brał czynny udział w życiu ośrodka kulturalnego w Johannesburgu, w którym spotykali się ludzie różnych ras, dopóki polityka apartheidu nie zaczęła skutecznie przeciwdziałać mieszaniu się białych z Afrykanami. Ponadto działał w afrykańskim ruchu nauczycielskim. W 1950 r. został wybrany na sekretarza miejscowego koła organizacji nauczycielskiej. Na konferencji nauczycielskiej poddał krytyce rządowy system wychowania i kształcenia mający na celu kształtowanie „rasy niewolników". Reakcja władz była szybka – dymisja z pozbawieniem prawa zatrudnienia w szkolnictwie Związku Południowej Afryki. Władze nie podawały powodów zwolnienia, nie były do tego zobowiązane. Gdy uczniowie zareagowali przeciwko zwolnieniu Mphahlelego, został on aresztowany za podburzanie do bojkotu; zwolniono go za kaucją. W 1957 r. pisarz wyemigrował na dobrowolne dwudziestoletnie wygnanie z Afryki Południowej. Nie zrezygnował jednak ze swych ambicji nauczycielskich – stopień naukowy doktora uzyskał w 1968 r. na Uniwersytecie w Denver w Stanach Zjednoczonych. W 1977 r. powrócił do ojczyzny, stwierdzając jednoznacznie iż: „chcę być częścią renesansu mojego narodu, tego, co wiąże się ze zmianą jego sposobu życia"[19]. W latach 1978–1987, gdy wykładał jako profesor na Uniwersytecie Witwatersrand w Johannesburgu, podkreślał konieczność tworzenia wspólnej kultury przez czarnych i białych południowych Afrykanów:

> Ja osobiście nie mogę myśleć o przyszłości mojego ludu w Afryce Południowej jako czymś, w czym biały człowiek nie ma udziału. Bez względu na to, czy mu się to podoba, nasze losy są nierozłączne. Dostrzegam w kulturze Zachodu zbyt wiele rzeczy dobrych – na przykład muzykę, literaturę i teatr – by ją odrzucić[20].

Podczas początkowych restrykcji apartheidu nieformalny proces wzajemnej pomocy i interakcji z innymi artystami spośród czarnej społeczności oraz towa-

---

[16] Wiele współczesnych analiz dotyczących *The Drum* zarzuca pracującym tam dziennikarzom seksizm.

[17] W 1947 r. Mphahlele debiutował zbiorem nowel w języku angielskim *Man Must Live* [Człowiek musi żyć] wydrukowanym w nakładzie 700 egzemplarzy. Był wtedy nauczycielem języka afrikaans i angielskiego w szkole średniej na przedmieściu Johannesburga i studiował zaocznie na University of South Africa (UNISA). J. Chałasiński, K. Chałasińska, *Bliżej Afryki*, PAX, Warszawa 1965, s. 436– 442. Szerzej: N. Ch. Manganyi, *Looking Through the Keyhole*, Ravan Press, Johannesburg 1981, s. 72–96.

[18] Były to: szkoła średnia St. Peters w Lesotho, Adams College w Natalu.

[19] Cytat wg: N. C. Manganyi, *Making History's Silences Speak. An Interview with N. C. Manganyi*, *5 March 2002, University of Pretoria*, „Biography", summer 2003, vol. 26, no. 3, s. 428–437.

[20] Cytat wg: J. Krzywicki, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej. W kręgu tradycji*, cz. 1, Trio, Warszawa 2002, s. 86.

rzyszące im zaangażowanie ze strony białych artystów i mecenasów były nadal ważnymi czynnikami kształtującymi czarną produkcję artystyczną. Jednakże już wkrótce, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. wyłoniły się także inne, bardziej zorganizowane, choć wciąż pozostające poza oficjalną polityką rządu, struktury wsparcia rdzennej kultury afrykańskiej.

Od 1954 r. w Afryce Południowej działał African Education Movement [Afrykański Ruch Edukacyjny] animowany w dużej mierze przez białych Południowoafrykanów, nieakceptujących polityki apartheidu, takich jak np. Myrtle Berman. Ruch ten ukierunkowany był w swych działaniach „na dostarczanie alternatywnych form edukacji, przeznaczonych dla uzdolnionej czarnej młodzieży". Wówczas przez kilka lat domy kultury działały jako nieformalne szkoły[21]. Powstało wiele liczących się ośrodków nauczania sztuk pięknych – Centrum Sztuki przy ul. Polly w Johannesburgu oraz Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift w Natalu, Ndaleni Art Centre/School [Szkoła Sztuk Ndaleni][22] afiliowana przy Kolegium Nauczycielskim w Richmond z lat 1949–1981 czy Afrykańskie Centrum Sztuki założone w 1959 r., działające przy natalskim South African Institute of Race Relations [Południowoafrykański Instytut ds. Relacji Rasowych][23]. W 1959 r. angielski biznesmen i kolekcjoner lord Robert Beauclerk Loder (ur. 1934 r.) założył Fundację African Arts Trust, która wspierała rozwój ubogich czarnych twórców[24].

Ważny dla poprawy warunków życia czarnych twórców był wzrastający mecenat dotyczący tworzonej przez nich sztuki, oferowany ze strony białych marszandów. Do szczególnie istotnych postaci związanych z tą formą wsparcia czarnej niezależnej kultury należeli: Linda Goodman-Givon, Fernande Haenggi, Harold Jeppe, Everard Read, Matthew Whippman oraz przywoływany już kilkakrotnie Egon Guenther. Prowadzili oni niezależne galerie sztuki, które prezentowały czarnych twórców szerszemu gronu liberalnie nastawionych białych kolekcjonerów. Obok wymienianej już Galerii Egona Guenthera, były to takie miejsca w johannesburskim centrum, jak: Galeria Adler Fielding (początkowo istniała jako Galeria Lawrence Adler), Galeria 101, Galeria 21, Galeria Goodman, Galeria Lidchi, Galeria Whippman's oraz Galeria Everarda Read (była to przekształcona Galeria Pietera Wenninga). Galeria Goodman czy Galeria Everarda Reada przetrwały próbę czasu i do dziś mają potężny wpływ na południowoafrykański rynek sztuki[25].

---

[21] Efektem polityki była fala protestów zakończona masakrą w Sharpeville w 1960 r.

[22] W rzeczywistości były to jedynie kursy dla nauczycieli plastyki w szkołach elementarnych – tzw. *Specialist Art Teachers' Course*.

[23] Patrz: A. Pawłowska, *Intelektualni przywódcy ruchów artystycznych w Republice Południowej Afryki w latach 1952–1994*, [w:] A. Żukowski (red.), *Przywództwo i przywódcy we współczesnej Afryce. Forum politologiczne*, t. 7, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2008, s. 405–407.

[24] Od 1980 z Lodgerem współdziałał brytyjski abstrakcjonista Anthony Caro. Szerzej: G. Norman, *Art Marke A collector who backs his own hunches: Trends mean nothing to Robert Loderi,* „Independent", 31 July 1994, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art-market-a-collector-who-backs-his-own-hunches-trends-mean-nothing-to-robert-loder-abstract-expressionism-is-his-great-love-and-he-wants-us-to-share-it-as-geraldine-norman-reports-1418059.html (10.10.2013).

[25] Szerzej o południowoafrykańskim życiu artystycznym lat 1960–1990, zwłaszcza w Johannesburgu w archiwum internetowym: http://www.art-archives-southafrica.ch (6.01.2013).

## Polly Street Art Centre

Początki pozaakademickiego, nieformalnego ośrodka nauczenia sztuki dla czarnych Afrykanów w erze apartheidu, jakim było Polly Street Art Centre [Centrum Sztuki przy ul. Polly w Johannesburgu], przypadają na rok 1948[26]. Zorganizowano wówczas dzięki staraniom rady miejskiej Johannesburga specjalne klasy kształcenia dla dorosłych. Nad realizacją całej inicjatywy czuwał specjalnie utworzony dla tego przedsięwzięcia Non-European Adult Education – NEAD [Komitet w ramach rady miejskiej do spraw edukacji dorosłych pochodzenia nieeuropejskiego]. Była to jedna z propozycji (obok np. boksu) spędzenia wolnego czasu w Domu Kultury przy ulicy Polly nr 1, która miała zorganizować czas wolny czarnej młodzieży i trzymać ją z daleka od przeznaczonych dla białych ulic miasta[27]. W 1950 r. w Domu Kultury rozpoczęła działalność sekcja sztuki i rzemiosła prowadzona przez Elizabeth Lorimer, późniejszą kurator Galerii Sztuki w Port Elizbeth, oraz Gideona Uys. Jeszcze w tym samym roku Uys wraz ze swymi uczniami zaprezentował na ogólnodostępnej wystawie szerszej (białej) publiczności prace wykonane z paciorków przez kobiety z johannesburskich townshipów[28]. Już wówczas, w okresie początkowym istnienia kursów dotyczących sztuki, sami Afrykanie podkreślali, iż biali instruktorzy nie przekazują im formalnych instrukcji odnośnie do tematów i sposobów tworzenia dzieł, a jedynie podpowiadają, jakie mogą zastosować techniki plastyczne czy sposoby mieszania farb. Ponadto podkreślano zakaz zwykłego kopiowania prac[29].

Początki powstania w Domu Kultury przy ulicy Polly ugrupowania o charakterze ściśle artystycznym sięgają roku 1951, gdy kilku czarnych artystów stworzyło w Johannesburgu grupę artystyczną działającą przy Chiawelo Social Centre [Centrum Społeczne Chiawelo] w dzielnicy Moroka w Soweto. Inicjatywa ta została znacząco rozszerzona w następnym roku, kiedy pojawił się tam biały artysta Cecil Skotnes (1926–2009)[30], który wkrótce stał się jednym z najwybitniejszych twórców w Afryce Południowej. Skotnes został powołany na stanowisko funk-

[26] Z publikacji dotyczących Centrum Polly Street najbardziej wartościowe to: E. Miles, *Polly Street: the story of an art centre*, Ampersand Foundation, South Africa 2004 oraz D. Koloane, *The Polly Street Art Centre*, [w:] A. Nettleton, D. Hammond-Tooke (eds.), *African Art in Southern Africa: From Tradition to Township* Donker, Johannesburg 1989, s. 211–228.

[27] Aspekt rekreacyjny przyświecający radzie miejskiej Johannesburga podczas tworzenia Centrum Polly Street porusza D. Koloane, *op. cit.*, s. 213–214.

[28] S. S. Ngubane, *An Art Exhibition by Johannesburg Africans. Newsletter*, „African Music Society" 1950, July, vol. 1, no. 3, s. 30–32.

[29] Zjawisko zwykłego kopiowania prac wśród artystów z jednego kręgu twórczego jest w Afryce Subsaharyjskiej bardzo powszechne. Por.: S. S. Ngubane, *op. cit.*, s. 30.

[30] C. Skotnes uzyskał wykształcenie artystyczne we Florencji w 1946 r. i na Uniwersytecie Witwatersrand w latach 1947–1950. Jest wszechstronnym artystą, wykonuje obrazy olejne, akrylowe, grafiki, rysunki piórkiem, węglem, prace płaskorzeźbione w drewnie, murale. Por.: G. Ogilvie, *The Dictionary of South African Painters and Sculptors: Including Namibia*, Everard Read, Johannesburg 1988, s. 612–613.

cjonariusza kulturalnego dla czarnych Afrykanów w Domu Kultury przy ul. Polly w Johannesburgu. Skotnes jeszcze w 1952 r., korzystając z doświadczeń artystów z Chiawelo Social Centre, przekształcił niewielkie warsztaty artystyczne w prawdziwe centrum sztuki. Ponieważ objęcie stanowiska przez Skotnesa miało miejsce w momencie, w którym znacząco zmniejszyła się liczba osób zainteresowanych kursami artystycznymi w Domu Kultury, wykorzystał on lokalne radio i magazyn „Drum", zamieszczając w nim reklamy zajęć, co szybko przyniosło nadspodziewanie dobre efekty[31]. Polly Street Centre, jak je odtąd nazwano, mając na uwadze miejsce, w którym powstało, szybko stało się szeroko znane i przyciągnęło wielu czarnych adeptów sztuki o znacznym potencjale rozwoju. Wśród osób prowadzących zajęcia w Polly Street w okresie początkowym obok Skotnesa znaleźli się jako wolontariusze: Uys, Eleanor Lorimer i jej córka June oraz Fred Schimmel. Pomimo bardzo niewielkich subsydiów ze strony władz oficjalnych, Skotnes był w stanie zorganizować nieformalne wsparcie finansowe ze strony białych środowisk artystycznych, rady miejskiej Johannesburga, firm prywatnych, kościołów oraz komercyjnych galerii sztuki. Dzięki tej swoistej, szeroko zakrojonej strukturze wsparcia Skotnes, choć sam dopiero niedawno ukończył Uniwersytet Witwatersrand, zdołał rozwinąć udane kariery artystyczne wielu czarnych wychowanków Polly Street Art Centre oraz własną! Udanym pomysłem było doprowadzenie do kontaktów pomiędzy studentami Centrum a wieloma zagranicznymi turystami i sprzedawcami, a także organizowanie zleceń od instytucji kościelnych i Rady Miasta[32]. Inną słuszną koncepcją był podział zajęć na te, które służyły czystej rekreacji i stanowiły miejsce spotkań dla amatorów oraz na kurs profesjonalny. W ramach drugiego rodzaju zajęć „nauczano wszystkich standardowych zachodnich ćwiczeń artystycznych, takich jak martwa natura, malarstwo, rysunek z żywego modela, studia krajobrazowe oraz kompozycje abstrakcyjne"[33]. Dla sukcesu przedsięwzięcia ważna okazała się też łatwa dostępność do Centrum zarówno z Johannesburga, jak i różnych nawet dalej położonych obszarów Wyżyny Południowoafrykańskiej. Dzięki temu w tym miejscu mogli spotykać się artyści biali i czarni, aby wspólnie pracować, dzieląc się wiedzą techniczną oraz różnymi koncepcjami estetycznymi. Jednakże już wkrótce czarni adepci sztuki zaczęli wywierać presję na Skotnesie, aby powstające w Centrum prace służyły zwłaszcza celom merkantylnym, skutkiem czego zanikała kreatywność, gdyż „dzieła sztuki były powtarzane w nieskończoność w celu szybkich sprzedaży"[34]. Skotnes, który poprzez marszanda Egona Guenthera i jego Galerię Sztuki zapoznał się z „klasyczną sztuką Czarnej Afryki", podzielił się tą wiedzą z wychowankami. Było to dla nich

[31] E. Miles, *op. cit.*, s. 33.

[32] E. J. de Jager, *Images of Man: Contemporary South African Black Art and Artists*, Fort Hare University Press, Alice 1992, s. 25–26.

[33] S. Sack, *The Neglected Tradition: Towards a New History of South African Art (1930–1988)*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 1988, s. 15.

[34] E. Miles, *op. cit.*, s. 36.

nowe i inspirujące doświadczenie, gdyż z jednej strony dostarczało dumy z powodu odkrycia dawnej, tradycyjnej kultury afrykańskiej, z drugiej zaś przypominało zapomniane formy i techniki stosowane powszechnie przez ludność Bantu. Skotnes prezentował uczniom także prace znanych artystów europejskich, na których rdzenna afrykańska sztuka wpłynęła szczególnie ożywczo. Byli to tacy mistrzowie sztuki zachodniej, jak: Picasso, Brancusi, Giacometti, Moore, Baumeister oraz nieco mniej znany rzeźbiarz niemiecki Rudolf Scharpf[35]. Jednak prawdziwym mottem z lat pięćdziesiątych była „sprzedaż dzieł w imię przetrwania"[36].

Centrum Sztuki przy ul. Polly działało aż do początku lat sześćdziesiątych XX w., gdy zostało wcielone do Jubilee Social Centre [Jubileuszowe Centrum Społeczne] przy ulicy Eloff. Istotą działania przedsięwzięcia w rozumieniu Skotnesa było traktowanie organizacji wciąż raczej jako warsztatów artystycznych, z których się wywodził cały pomysł, nie zaś szkoły o ścisłym, akademickim programie nauczania. Gros prac czarni artyści wykonywali w domu, zaś w Polly Centre prezentowali je do korekty. Skotnes podkreślał również wielokrotnie, iż nie chciałby zdominować swoich uczniów europocentryczną wizją sztuki („westernizacją"). Jednocześnie umożliwiał im poznanie rozmaitych technik artystycznych, organizował wystawy i zabezpieczał zatrudnienie dla większości swych studentów[37]. Stopniowo działania te rozwinęły całkiem rentowny rynek zbytu dla czarnej sztuki.

Z czasem kierownictwo nad ośrodkiem przejęli czarni uczniowie Skotnesa. Od roku 1960 jednym z nauczycieli został Sydney Kumalo (1935–1988), utalentowany rzeźbiarz, zaś w 1965 r. na stanowisku tym zastąpił go kolejny czarny Południowoafrykanin – Ezrom Legae (1938–1999), wspomagany przez białego administratora Billa Harta. Dalszy postęp polityki segregacji rasowej wymusił zakaz przebywania czarnych obywateli w centrum Johannesburga (i innych miast, o ile nie było to związane z ich bezpośrednią pracą). W związku z zaistniałym wymogiem administracyjnym zajęcia zostały przeniesione poza miasto Johannesburg, do Mofolo Park w townshipie Soweto, gdzie Centrum kontynuowało swą działalność do 1975 r. Warto zauważyć, iż główny nurt sztuki Polly Street miał charakter dwuwymiarowy. Ponieważ Skotnes zdawał sobie sprawę z tego, że czarne malarstwo sztalugowe nie ma własnych tradycji, z których mogłoby czerpać, skoncentrował się na szkoleniu technik, zwłaszcza rysunku i malowania akwarelami. Styl i tematyka prac były generowane spontanicznie przez sytuację społeczną, odzwierciedlając życie obserwowane w czarnych dzielnicach podmiejskich, w satelitarnym mieście Johannesburga – Soweto. Jednak błędem byłoby stwierdzenie, które pojawia się przy okazji oceny ich twórczości, iż artyści związani z Centrum przy ulicy Polly są apolityczni. Bowiem już w drugiej połowie

[35] S. Sack, *op. cit.*, s. 16.

[36] *Ibidem*, s. 15.

[37] W odniesieniu do C. Skotnesa, zaistniało sprzężenie zwrotne. W jego sztuce pojawiło się mnóstwo elementów formalnych nawiązujących do sztuki i kultury afrykańskiej. Por.: E. Berman, *Art and Artists of South Africa: An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors and Graphic Artists since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town 1983, s. 424– 428.

lat sześćdziesiątych stali się oni w pełni świadomi opresyjnej sytuacji politycznej w Afryce Południowej. Ściślej rzecz ujmując, ich inspiracją do dalszego rozwoju i poszukiwań intelektualnych była działalność „ruchu praw człowieka [czynnego] w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Ich wzorcami byli: Eldridge Cleaver, James Baldwin i Angela Davis, których prace czytali i omawiali"[38].

Ośrodek Polly Centre zajmuje niezwykle istotne miejsce w południowoafrykańskiej kulturze i sztuce jako miejsce edukacji czarnych artystów w latach sześćdziesiątych XX w. Tu właśnie uzyskali wykształcenie tak ważni dla całokształtu współczesnej plastyki południowoafrykańskiej twórcy, jak: Sydney Khumalo, Louis Maqhubela (ur. 1939 r.), Ezrom Kgobokanyo, Sebata Legae, Lucas Sithole (1931–1994), Durant Sihlali (1935–2004) oraz Eli Kobeli (1932–1999)[39]. Plastycy ci wpłynęli na kolejne pokolenie artystów urodzonych w latach 1950–1960. Równie istotne było działanie Jubileuszowego Centrum Społecznego oraz innych placówek wyrosłych ze struktur Polly Centre (np. Mofolo Art Centre w Soweto oraz Katlehong Art Centre), gdzie kształcili się: Ben Macala (1938–1997), Kagiso Pat Mautloa (ur. 1952 r.), Leonard Matsoso (ur. 1949 r.), Nat Mokgosi (ur. 1946 r.), David Mbele (1940–2010)[40]. Wszyscy wspomniani artyści oraz ich podopieczni rozwinęli nurt malarstwa rodzajowego miejskich, czarnych enklaw – określany mianem *township art*.

## Sydney Kumalo

Jednym z najbardziej znanych wczesnych wychowanków Polly Street stał się rzeźbiarz Sydney Kumalo. Swą błyskotliwą karierę rozpoczął od zlecenia zaaranżowanego przez Skotnesa oraz biskupa van Welsena na dekorację sklepienia kościoła katolickiego św. Piotra Clavera w Kroonstad w Prowincji Free State, a następnie na serię reliefów *Drogi Krzyżowej* dla tego samego kościoła. Artystyczna droga Kumalo jest wymownym świadectwem przenikliwości Skotnesa odnośnie

[38] E. Miles, *op. cit.*, s. 98. Mowa o afroamerykańskich działaczach wolnościowych. Eldridge Cleaver i Angela Davis byli to socjaliści związani m.in. z ruchem Czarnych Panter oraz ruchami na rzecz przeciwdziałania przemocy i walki o prawa obywatelskie, James Baldwin był pisarzem, zaangażowanym w Civil Rights Movement [Ruch praw obywatelskich], aktywnie wspierał działalność Martina Luthera Kinga.

[39] D. Koloane, *op. cit.*, s. 217 oraz E. Miles, *op. cit.*, s. 39, 147; włączają do kanonu artystów związanych z Polly Street następujących artystów: John Hlatywayo, Sydney Kumalo, Ezrom Legae, Leonard Matsoso, Welcome Koboka, Solomon Maphiri, Godfrey Ndaba, Winston Saoli, Lucas Sithole, Durant Sihlali, Ephriam Ngatane, Ben Arnold, Morningstar Motaung, Couzin Walaza, Louis Maqhubela i Ben Macala.

[40] Korpus artystów obu instytucji na podstawie E. J. de Jager, *Images of Man*…, s. 26. Obecnie w toku poszerzanych badań nad tym okresem w sztuce RPA dołączono nazwiska: Reginalda Kumisa, Benedicta Martinsa, Winstona Churchilla, Masakeng Saoli, Fikile Magadlela, Gavina Jantjesa. Dorobek tych artystów oraz badania nad ich życiorysami są prowadzone przez Fundację Ifa Lethu z Tshwane/Pretorii. Szerzej: http://www.ifalethu.org.za/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=69 (30.10.2012).

do propozycji kształcenia dedykowanych czarnym uczniom. Chociaż w zespole białych artystów wspierających Polly Street nie było żadnego rzeźbiarza, Skotnes wprowadził modelowanie w łatwo dostępnej w mieście przemysłowym glinie ceglarskiej, zdając sobie sprawę z predylekcji swoich uczniów do form trójwymiarowych. Warto jednakże dodać, iż w tradycyjnej sztuce afrykańskiej rzeźba figuralna wykonywana jest najczęściej metodami addytywnymi w drewnie; wyjątkami są między innymi benińskie odlewy brązowe czy terakotowe figurki związane z kulturą Nok. Natomiast tradycja rzeźb glinianych wiąże się często z działalnością artystyczną kobiet. Zatem glina jako medium zaproponowane przez Skotnesa Sydneyowi Kumalo była nieortodoksyjnym tworzywem. Co więcej, gdy tylko Skotnes dostrzegł w Kumalo obiecującego artystę trójwymiarowego, zasugerował mu współpracę z młodym surrealizującym rzeźbiarzem włoskiego pochodzenia, Edoardo Villa (1915–2011), który sam zafascynowany był rdzenną sztuką afrykańską. Ta udana współpraca pomiędzy dwoma artystami była bardzo ścisła w latach 1957–1960. W 1960 r. Kumalo uzyskał swoje pierwsze zlecenie na wolnostojącą rzeźbę zamówioną na coroczną, masową imprezę wystawienniczą w Johannesburgu (tzw. Rand Easter Show), co było niezwykle prestiżową sprawą[41].

Prace Kumalo z tego okresu dawały poczucie niezwykłej żywotności i siły wewnętrznej, którą zdawały się czerpać jednocześnie z rdzennych zachodnioafrykańskich tradycji, jak i nowoczesnej europejskiej estetyki postkubistycznej, czym przyciągnęły uwagę niemieckiego konesera sztuki, wspomnianego już Egona Guenthera, który w 1957 r. otworzył w Johannesburgu galerię sztuki. Guenther aktywnie doradzał Kumalo w sprawie jego prac, a także polecił ich odlew w brązie, które to przedsięwzięcie było wówczas finansowo poza zasięgiem Kumalo. Marszand zorganizował też pierwszą indywidualną wystawę prac rzeźbiarza w 1962 r. w Johannesburgu oraz od 1963 r. promował jego prace za granicą jako członka grupy Amadlozi. Kumalo odbył również zakończone sukcesem pokazy w Estorick's Grosvenor Gallery w Londynie w latach 1965 i 1966. Ponadto reprezentował Afrykę na Biennale w Wenecji w roku 1966, a w 1967 r. na Biennale w São Paulo. W 1967 r. Kumalo uzyskał prestiżowe stypendium Akademii Transwalskiej na podróż do Europy, zaś w roku 1985 kolejne stypendium na wyjazd do USA. Jego dorobek artystyczny został uwzględniony w Triennale Kapsztadzkim w 1985 r.

Od lat sześćdziesiątych Kumalo uzyskiwał zamówienia na realizacje rzeźb wolnostojących w przestrzeni miejskiej, np. *Praying Woman* (z 1960 r.) do State Pavilion w parku Millner Park w Johannesburgu czy do hotelu Kitwe w Zambii (*Adler*, 1963). Kontynuacją tego obszaru zainteresowań artysty były ponad dekadę późniejsza realizacja dla Centrum Miejskiego w Kapsztadzie (*Blessing*, 1980) oraz ponad trzymetrowa prestiżowa realizacja w brązie dla budynku Opery w Durbanie, przedstawiająca *Zulu „imbongi"*, czyli tradycyjnego śpiewaka z ludu Zulusów (1987). W realizacjach tych odzwierciedlają się poszukiwania charakte-

[41] E. Rankin, *Black artists, white patron: The cross-cultural art market in urban South Africa*, „Africa Insight" 1990, vol. 20, no. 1, s. 27.

rystyczne dla całej współczesnej koncepcji sztuki, która nieustannie oscyluje pomiędzy abstrakcją a figuracją podczas penetracji mistycznej głębi.

Znakiem rozpoznawczym rzeźb artysty była ich forma, niezależnie od medium wybranego przez twórcę dostosowująca się do przestrzeni rzeźby, jaką zapewniałby kadłub pnia drzewa. Ta cecha stanowiła wyraźny element łączący prace Kumalo z tradycyjną rzeźbą afrykańską. Innym wyraźnym nawiązaniem jest zasadnicza rola figury ludzkiej w twórczości artysty *Two Bulls* [Dwa byki, 1975, brąz, wys. 118 cm, Kolekcja Fort Hare – ilustr. 21].

Ilustr. 21. Sydney Kumalo, *Dwa byki*, 1975

Interesujące pod względem formalnym są niewielkie odlewy brązowe (ok. 70 cm wysokości) pt. *Dancing woman* (Kolekcja Ford Hare ) oraz *Upright figure* (Galeria Michael Stevenson, Kapsztad) z około 1974 r. W obu pracach artysta łączy niespotykany w „klasycznej" rzeźbie afrykańskiej kontrapost z afrykańską tematyką tańca i afrykańską stylizacją postaci (co widoczne jest np. w przeskalowanej głowie oraz w charakterystycznych steksturowaniach rzeźby).

Osiągnięcia wystawiennicze Kumalo w latach sześćdziesiątych XX w., a zatem w okresie, gdy dostęp do edukacji artystycznej dla czarnych Południowoafrykanów

był nieomal całkowicie zamknięty, nie tylko ugruntowały jego pozycję wśród profesjonalnych artystów, lecz także zrobiły wiele, by ośmielić innych czarnych, zwłaszcza tych związanych z centrum artystycznym Polly Street.

## Mhlaba Dumile Feni

Najwybitniejszym artystą pokolenia, które pojawiło się w związku z dokonaniami artystycznymi grupy Polly Street stał się Mhlaba Dumile Feni (ok. 1939–1991)[42] pochodzący z ludu Khosa. Artysta, podobnie jak Sekoto, umarł poza granicami Afryki Południowej, będąc na przymusowej emigracji w Stanach Zjednoczonych. Artystyczny dorobek czarnego twórcy na tle dorobku innych członków ugrupowania pozostaje wyjątkowo konfrontacyjny i bezkompromisowy zarówno w warstwie treściowej, jak i formalnej[43]. W wielu pracach Dumile'a Feni znajdują swe ujście zjawiska biedy i rozwarstwienia społecznego nią spowodowanego. Ze względu na występującą mnogość opisów literackich poruszających tę problematykę na gruncie południowoafrykańskim chciałabym ograniczyć się tylko do fragmentu najbardziej może znamiennego, zaczerpniętego z opowiadania przywoływanego już wcześniej literata i dziennikarza Cana Themba (1942–1968)[44] pod wymownym tytułem *Kwashiorkor*. Akcja tej wstrząsającej opowieści dotyczy fatalnych warunków życia czarnej społeczności i, używając epitetów samego autora, toczy się w „nieokiełzanej dzielnicy Johannesburga – Alexandrze, czyli przedsionku piekieł"[45]. Themba jako dziennikarz i narrator historii przedstawia problemy, z którymi na co dzień stykają się pracownicy socjalni Wydziału Opieki Społecznej i Sekcji Ludności Kolorowej w Zarządzie Miasta Johannesburga. Sekcja ta (to znów słowa Themby) „bada nędzne życie biedaków tej aglomeracji". Dziennikarz towarzyszący pracownicy socjalnej tak opisuje widok tragedii ludzkiej:

> I oto na łóżku ujrzałem siedzącą małą małpkę. Było to dwu-, trzyletnie dziecko. Nie płakało ani nie okazywało niepokoju, na jego twarzy malowało się niewysłowione przygnębienie. Dziecko jakby było odbiciem babki: wzruszająco i żałośnie spoglądało na świat.
>
> – Czy ono cierpi? – zaniepokojony spytałem szeptem.
>
> – Nie, ono po prostu obumiera.
>
> – Ale jest całkiem pulchne.

---

[42] Inne możliwe transkrypcje nazwiska to: Mhlaba Dumile-Feni lub Zwelidumile Mxgazi Mhlaba. Artysta początkowo podpisywał swe prace „Dumile", po 1979 jako „Mhlaba Dumile-Feni".

Data urodzenia D. Feni nie jest pewna, sytuuje się między 1939 a 1944 r. Por.: E. J. de Jager, *Images of Man*…, s. 56.

[43] A. Nettleton, *Writing Artists into History: Dumile Feni and the South African Canon*, „African Arts", Spring 2011, vol. 44, no. 1, s. 8–25.

[44] Canodoise Daniel Themba (1942–1968), pisarz południowoafrykański, związany z magazynem „The Drum". Zmuszony z powodu swoich antyapartheidowych poglądów i komunistycznych sympatii do emigracji do Swazilandun, zmarł w 1968 r. M. Snyman, *Can Themba: the life and work of a shebeen intellectual*, Rand Afrikaans University, Johannesburg 2007.

[45] C. Themba, *Kwashiorkor*, [w:] *24 współczesne opowiadania południowoafrykańskie*, wyb. M. Metelska, E. Skurjat, Iskry, Warszawa 1984, s. 91.

I było pulchne, ale to upiorny rodzaj pulchności. Miałem się dowiedzieć, że jest to oznaka „ukrytego głodu". Rozdęty brzuch opadał na łóżko. Nóżki miało wykrzywione i pokryte jasnobrązowymi plamami, które występowały także na piersi i plecach. W tych miejscach kolor skóry był nienaturalnie jasny, wydawało się, że dziecko jest łaciate. Włosy, normalnie kręcone, miały u małej rudy odcień, były rozprostowane, przerzedzone, odsłaniając gołą głowę[46].

Opisana przez Thembę choroba, czyli kwashiorkor[47] w latach pięćdziesiątych XX w. (czas, w którym rozgrywa się akcja opowiadania) zbierała śmiertelne żniwo w całej Afryce. Śmiertelność w przypadku zachorowania sytuowała się wówczas na poziomie ponad 90%[48]. W plastyce świadectwo występowania kwashiorkoru w Republice Południowej Afryki można uchwycić w czarno-białych rysunkach i brązowych rzeźbach Dumile-Feni. W pracach tego artysty występują licznie dzieci z townshipów i bantustanów o ciałach zdeformowanych przez tę chorobę. W połowie lat sześćdziesiątych XX w. Feni stworzył przejmujący cykl postaci matek tulących w ramionach drobne, wychudzone ciałka niemowląt i dzieci o wydętych brzuszkach. To plastyczny odpowiednik literackich opisów nędzy i wyniszczającej choroby zaprezentowany przez Cana Themba. Obu artystów łączyło nie tylko pokrewieństwo podejmowanych tematów dzieł. Obaj zostali zmuszeni do emigracji, obaj zmarli w nędzy i obaj doczekali się po śmierci zasłużonego w pełni uznania. Twórcy ci jednak zgodnie wierzyli w swą misję tworzenia na przekór oficjalnej doktrynie państwowej, którą był apartheid wieloetnicznego społeczeństwa. Dumile w jednym z wywiadów podkreślał, że taka właśnie wizja państwa jest jego celem: „Przedmiotem mojej troski są Afrykanie, ponieważ to mój lud, ale moje przesłanie nie ma nic wspólnego z nacjonalizmem"[49]. Stylistycznie prace Dumile'a odwołują się do nerwowej, dokładnej kreski wiedeńskiego secesjonisty Egona Schiele'a. Jednak tematycznie bliższa była mu wrażliwość na sprawy społeczne widoczna w dziewiętnastowiecznych grafikach Francisco Goyi, stąd przydomek „Goya townshipów", który często towarzyszył Dumile'owi.

---

[46] *Ibidem*, s. 98.

[47] Choroba dotykała najczęściej dzieci w ubogich krajach. Powodowana była niedoborem ilościowym, jak i jakościowym (białko, witaminy, pierwiastki śladowe) pożywienia. Niedobory żywieniowe zaburzały syntezę enzymów, a niedostateczna podaż aminokwasów prowadziła do zmian funkcji, a potem również zaburzeń struktury narządów wewnętrznych, wtórnie – także do zaburzeń gospodarki wodno-elektrolitowej i układu odpornościowego oraz do zakażeń, w tym na przykład rzadko spotykanego u osób prawidłowo żywionych raka wodnego. Chory cierpiący na kwashiorkor jest osłabiony, apatyczny, zaniki tkanki tłuszczowej i mięśni mogą być maskowane obrzękami, szczególnie brzucha. Nieleczona choroba jest zawsze śmiertelna, jednak przy wczesnym podjęciu terapii rokowanie zazwyczaj bywa korzystne. Nazwa kwashiorkor pochodzi prawdopodobnie z języka jednego z ghańskich plemion – Ga – i oznacza „dziecko odstawione od piersi (przez młodsze rodzeństwo)". Nazwa ta ma swoje głębokie uzasadnienie, gdyż generalnie suplementacja diety w produkty mleczne (zawierające białko) to najlepszy środek zapobiegającym chorobie.

[48] Śmiertelność na kwashiorkor w Johannesburgu była niższa i wynosiła tylko 30% ze względu na brak tropikalnego klimatu i związanych z nim pasożytów. Por.: J. F. Brock, M. Autret, *Kwashiorkor in Africa*, World Health Organization, Geneva 1952, s. 24.

[49] Cytat wg: S. Barney, *Dumile*, „The Classic" 1968, vol. 2, no. 4, s. 24.

Antycypując przemoc, jaka wybuchła w townshipach w późnych latach siedemdziesiątych, zwłaszcza powstanie młodzieży w Soweto (tzw. *Soweto upraising*) z 16 czerwca 1976 r., Dumile podejmował wątek śmierci i zagłady. Praca *The Stricken Household* [Zaatakowane domostwo] z 1965 r. bezpośrednio obrazuje przemoc wewnętrzną, śmiertelny atak na dom pełen ludzi. Piętno katastrof, wypadków i strasznych wydarzeń przenika większość prac tego malarza, rysownika i rzeźbiarza. W 1967 r. Feni stworzył wielkoformatowe dzieło, wykonane węglem i tuszem na sklejonych papierach pakowych, zatytułowane *African Guernica* (węgiel, tusz/pap., 330 x 270 cm, Kolekcja Fort Hare – ilustr. 22).

Ilustr. 22. Mhlaba Dumile Feni, *African Guernica*, 1967

Było to symboliczne odwołanie do pracy Pabla Picassa *Guernica* z 1937 r. i jej antywojennej, antytotalitarnej wymowy. Jednakże Dumile wzbogacił swój rysunek o aspekty związane z życiem w towshipach, gdzie np. matki muszą pozostawiać dzieci same, by udać się do pracy w białych dzielnicach. Problem ten zobrazował Feni, ukazując dziecko z wydętym brzuchem karmione przez krowę zamiast przez kobietę. Materiały stosowane przez artystę były zazwyczaj bardzo skromne. Swe rysunki wykonywał najchętniej piórem typu *ballpoint*. Prawdziwą przyczyną była nie tyle kwestia skromnych zasobów finansowych artysty, lecz raczej celowa oszczędność warsztatu twórczego monochromatycznych rysunków

czy niewielkich antropomorficznych rzeźb, przez co Dumile uzyskiwał niezwykłą siłę wyrazu. Mocna linia i gwałtownie wykrzywiona obrazowość dzieł Mslaba Dumile'a jest wyrazem bólu i gniewu oraz jawnym komentarzem wobec pełnego nieprawości systemu apartheidu.

Prace te znalazły żywe uznanie wśród białych, lecz trudno uwierzyć, że wyłącznie z powodu ich wartości estetycznych przy tak rzucającej się w oczy treści – być może powodem był patronat winy, być może tego rodzaju sztuka zdawała się potwierdzać słuszność uprzywilejowanej pozycji jej właścicieli jako Południowoafrykanów, poza kontekstem politycznym, a być może służyła ona do zademonstrowania awangardowego stanowiska eleganckich, elitarnych kupców odrzucających burżuazyjny gust. Mimo że władze krajowe rzadko postrzegały sztuki wizualne jako zagrożenie wystarczająco silne, by nakazać ich cenzurę, prześladowanie Dumile'a z powodu jego zaangażowania politycznego zmusiło go do ucieczki z kraju w 1968 r. Od tego czasu nie szczędzi on wysiłków, by w swych pracach zaprotestować przeciwko apartheidowi, jednak nie są już one dostępne tym, których ucisk reprezentują.

Charakterystyczny styl Dumile'a doczekał się wielu naśladowców. Na szczególną uwagę zasługuje Julian Motau (1948–1968), którego obiecująca kariera została przerwana przez tragiczną śmierć artysty, gdy miał zaledwie dwadzieścia lat. Śmierć na skutek brutalnego mordu nastąpiła w owej „piekielnej" dzielnicy Johannesburga – Alexandrze, o której pisał Themba. Zbliżona pod względem siły wyrazu do twórczości jego mentora jest czarno-biała praca rysunkowa *Mother Africa* (1968, węgiel/pap., 55 x 85 cm, Kolekcja Warren Siebrits).

## Rorke's Drift

O ile działalność Polly Centre wiązała się z nurtem sztuki miejskich Afrykanów, to działania misyjnego centrum zwanego Evangelical Lutheran Church Art and Craft Centre (ELCACC) w Rorke's Drift [Centrum Sztuki i Rzemiosła przy Kościele Luterańskim w Rorke's Drift] w Natalu nakierunkowane były na wsparcie mieszkańców ubogich wiejskich obszarów z dzisiejszej prowincji KwaZulu-Natal. Animatorzy działań związanych z Centrum w Rorke's Drift zainteresowali się możliwościami drzemiącymi w tradycyjnych, rdzennych formach sztuki afrykańskiej, takich jak tkactwo, ceramika, wyroby z koralików i rzeźba, ale też wprowadzali Afrykanów w świat nowych europejskich technik artystycznych na czele z prostym i tanim drukiem wypukłym – linorytem oraz rysunkiem.

Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift, założone w 1962 r., miało znaczący wpływ na rozwój południowoafrykańskiej sztuki podejmującej głównie wątki

biblijne oraz zmodernizowanego w swym wyrazie południowoafrykańskiego rzemiosła. Wpływ ten widoczny zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w pewnych swych aspektach trwa do dziś.

Konkretne działania nad utworzeniem placówki rozpoczęto w 1962 r., gdy Peder i Ulla Goweniusowie – małżeństwo szwedzkich artystów, a jednocześnie misjonarzy – znaleźli się w prowincji natalskiej. Młodzi i pełni zapału Szwedzi pojawili się tu w wyniku inicjatywy Swedish South Africa Committee [Szwedzki Komitet ds. Afryki Południowej] utworzonego w 1961 r. w Sztokholmie, w Szwecji. Celem działań ogólnych tej pozarządowej organizacji była walka z apartheidem, jednak jego sekcja poświęcona sprawom sztuki nakierunkowała swe działania na rozwój sztuki afrykańskiej i rzemiosła[50]. Sekcja ta była bardzo aktywnie wspierana przez luterańską biskup w Afryce Południowej – Helge Fosseus (1912–2003). Goweniusowie rozpoczęli swą pracę w Afryce od prowadzenia badań dokumentujących rdzenne techniki rzemieślnicze oraz tworząc archiwum fotograficzne zanikających czarnych wiejskich kultur Afryki Południowej. Już na początku roku 1962 zdecydowali, iż założą placówkę w szpitalu misyjnym w Ceza w Mapumulo położonym na obszarze ówczesnego bantustanu Zululand. Uważali, że taka lokalizacja pozwoliłaby im na jednoczesną pracę z dużą liczbą osób z różnych klanów zuluskich, co mogłoby dać różnorodne efekty artystyczne. Początkowo zajęcia prowadzone przez Goweniusów traktowano jako rodzaj terapii poprzez sztukę. Zasadniczym konceptem działań Goweniusów, jako nauczycieli, było wsparcie tradycyjnych umiejętności rzemieślniczych, niezwykle żywotnych wśród ubogich, wiejskich społeczności, tak aby poprzez sprzedaż swych wytworów artyści-rzemieślnicy byli w stanie zarabiać na godne życie swoje i swych rodzin[51]. Program w stadium początkowym był skierowany zwłaszcza do kobiet-tkaczek. Już na samym początku programu nauczania sztuki Goweniusowie natknęli się na niezwykle utalentowanych artystycznie Afrykanów, jakimi byli pacjent szpitala misyjnego – Azaria Mbatha (ur. 1941 r.) oraz pielęgniarka i tłumaczka Allina Khumalo (obecnie Allina Ndebele, ur. 1939 r.). Oboje oni zostali wysłani do Szwecji, aby mogli kontynuować naukę sztuki na wyższym, akademickim poziomie (Ndebele w 1964 r. i Mbatha w 1966 r.).

W roku 1962 uformowano w Natalu komitet społeczny, którego celem było otwarcie placówki nauczania Afrykanów sztuki i rzemiosła artystycznego w oparciu o zajęcia prowadzone w szpitalu misyjnym w Ceza. Placówka ta została otwarta jeszcze w tym samym roku w Umpumulo (Mapumulo). Owo nadmorskie miasto położone około 130 km od portu oceanicznego w Durbanie było od 1850 r.

[50] Szerzej: K. Linvall, N. Uhrus, *Africa Groups of Sweden*, Paper presented at the AAM2004 conference in Durban 10–13 October 2004. scnc.ukzn.ac.za/doc/AAmwebsite/AAMCONFpapers/Linvall,%20Karin.doc (30.10.2012).

[51] P. Gowenius, *Introduction*, [w:] P. H. E. Rankin, (eds.), *Rorke's Drift: Empowering Prints: Twenty Years of Printmaking in South Africa*, Double Storey, Cape Town 2003, s. XI.

centrum działalności Kościoła Ewangelicko-Luterańskiego w Afryce Południowej. Taka lokalizacja placówki pozwalała na znaczącą współpracę pomiędzy Kościołem Luterańskim a czarnymi artystami. Kościół wspierał w sposób znaczący tę inicjatywę od jej zarania i wypłacał wynagrodzenie dla pierwszych nauczycieli w Centrum – Pedera i Ulli Goweniusów oraz pozwalał na wykorzystywanie przez adeptów sztuki pustych budynków seminarium duchownego. Głównym celem programu nauczania na tym wczesnym etapie było przygotowanie kobiet zuluskich jako doradców w sprawach sztuki i rzemiosła do pracy z pacjentami w szpitalach, którzy z powodu przymusowej bezczynności często cierpieli na depresję. Dalszy rozwój inicjatywy Rorke's Drift był możliwy dzięki kapitałowi pochodzącemu z wystawy połączonej ze sprzedażą zaprezentowanej w grudniu 1962 r. w Sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych (Konstfackskolan). Podczas ekspozycji przedstawiono prace z zakresu tradycyjnej afrykańskiej sztuki i rzemiosła. Dzieła te były wykonane w ramach działań terapeutycznych przez pacjentów z gruźlicą w Szpitalu Ceza Misyjnego w Zululand (były to między innymi linoryty autorstwa Azaria Mbatha). Zysk z tej wystawy wyniósł 6000 randów i został wykorzystany do urządzenia pierwszej siedziby Centrum Sztuki i Rzemiosła w Umpumulo. W 1963 r. Centrum Sztuki i Rzemiosła zostało przeniesione do Rorke's Drift i zajęło niektóre z istniejących tam nieużywanych budynków, należących od lat pięćdziesiątych XX w. do Kościoła Luterańskiego[52]. Przeniesienie stworzyło możliwość wstawienia dużych, profesjonalnych krosien tkackich, wykorzystywanych przez Ullę Gowenius do nauki tkactwa kobiet. W roku 1964 przyjazd nowych nauczycieli ze Szwecji znacznie wspomógł działanie placówki. Eva Svensen i Marianne Hessle prowadziły zajęcia z tkactwa i szycia, zaś Kirsten Ollson podjął pracę nad nauką ceramiki. Wkrótce do Ollsona na stanowisku wspomagającego nauczyciela dołączył miejscowy artysta-garncarz Bhekisani Manyoni (ur. 1945 r.). W 1968 r. Goweniusowie opuścili Rorke's Drift i udali się do sąsiedniego Lesotho, gdzie rozpoczęli kolejny projekt artystyczny – centrum Thaba Li'Melo[53]. Jednocześnie w tym samym roku w Rorke's Drift powstały prawdziwe warsztaty ceramiczne z duńskimi artystami Peterem Tybjergiem oraz małżeństwem Ole i Anne Nielsen jako nauczycielami. Już wkrótce wśród ich uczniów pojawiały się prawdziwe osobowości artystyczne: Gordon Mbatha, Ephraim Ziqubu oraz Joel Sibisi. Do grona nauczycieli dołączyła też tradycyjna garncarka z ludu Sotho Dinah Molefe (ur. 1927 r.) oraz kilka innych kobiet z jej rodziny – jej córka Loviniah oraz krewne Ivy i Lephina. Artystka ta wprowadziła tradycyjną geometryczną dekorację stosowaną w zuluskich wyrobach z tkanin,

[52] Kościół Luterański przejął obszar 2000 hektarów dawnych farm w Rorke's Drift, z których wywłaszczono czarnych Afrykanów w latach pięćdziesiątych, ogłaszając te tereny „ziemią dla białych". Oprócz Centrum Sztuki i Rzemiosła znalazł się tam też Dom Starców Emseni. Szerzej o roli Kościoła Luterańskiego w działalności Centrum Sztuki i Rzemiosła: D. Offringa, *Die Evangelise Lutherse Kerk kuns-en handwerksentrum, Rorke's Drift*, Universiteit van Pretoria, Pretoria 1988, niepublikowana praca magisterska.

[53] W 1970 r. małżeństwo Goweniusów wydalono z RPA i Lesotho bez prawa powrotu.

wikliny i paciorków. Naczynia formowała ręcznie ze skręconych glinianych spirali, do dekoracji używała kropek lub tekstury stosowanych w prostym powtarzanym wzorze[54]. Powierzchnię naczyń wykańczała tlenkami i glazurą. Molefe wprowadziła też istotne ograniczenia barwne do brązu, ochry, żółci, niebieskości i czerni. Z Centrum Sztuki i Rzemiosła była związana aż do 1983 r., prace garncarki były konsekwencją jej dziedzictwa kulturowego w postaci *izinkamba* – glinianych naczyń do piwa oraz ozdób z paciorków tradycyjnie wykonywanych przez kobiety[55].

Drugim równie ważnym nurtem nauczania w Rorke's Drift był rozwój technik tkackich. Był to istotny rys w działalności Centrum Sztuki i Rzemiosła, bo dający możliwość godnego zarobkowania kobietom z ubogich terenów wiejskich, bowiem tkaniny afrykańskie doskonale sprzedawały się w owym czasie w komercyjnych galeriach sztuki w całej Skandynawii. Jednakże powstające w Centrum projekty miały nie tyko charakter użytkowy, lecz także artystyczny. Ulla Gowenius zachęcała kobiety do odejścia od geometrycznych wzorów, które zdominowały wczesne prace, a ponadto propagowała wśród tkaczek wolny wybór koloru. Wkrótce zaczęły dominować jasne kolory nici wybarwionych przy pomocy syntetycznych barwników pigmentowych. Wiele artystek zaczęło tworzyć figuralne arrasy o rozbudowanej tematyce narracyjnej. Rozpoczęto też tkanie artystycznych wzorzystych dywanów. Stosukowo szybko po otwarciu warsztatów tkackich w Rorke's Drift stało się jasne, iż są one najsilniejszym przedsięwzięciem w całym projekcie realizowanym w Centrum Sztuki i Rzemiosła. Generowany przez sprzedaż tkanin dochód wspierał nie tylko pracownię tkactwa artystycznego, ale też i inne działania artystyczne odbywające się w ramach Centrum. Z działalnością tkacką łączyła się również prestiżowa realizacja arrasu o wymiarach 3 x 5,5 m dla odnowionego Pokoju Rady Towarzystwa Królewskiego w Londynie.

Trzeci, najbardziej zaawansowany pod względem formalnym nurt nauczania w Centrum Sztuki i Rzemiosła, odnosił się do technik graficznych. Ważny dla jego rozwoju okazał się przyjazd Ola Granatha (wraz z żoną Lillemor) w 1966 r. Dzięki temu szwedzkiemu misjonarzowi i artyście spektrum możliwości nauczania grafiki artystycznej w Rorke's Drift-weefwerk znacznie się rozszerzyło[56]. Kluczowe dla placówki okazało się nabycie w końcu tegoż roku prasy litograficznej. W następnym roku pierwsza grupa artystów afrykańskich uczyła się u Granatha tworzenia prac w klasycznym repertuarze technik graficznych, czyli wklęsłodruków powstających podczas złożonych procesów trawienia[57]. Studenci realizowali prace graficzne na podstawie projektów dopasowanych do możliwości wybranej

[54] O tradycyjnym garncarstwie i ceramice zuluskiej: G. Clark, L. Wagner, *Potter's of Southern Africa*, Struik Publishers, Cape Town 1974.

[55] Szerzej o ceramice w Centrum Sztuki i Rzemiosła: P. le Roux, *Rorke's Drift pottery*, [w:] *Ubumba: aspects of indigenous ceramics in KwaZulu-Natal*, Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg 1998.

[56] I. Calder, *Rorke's Drift Art and Craft Centre: historical chronology*, 2001. Dokument w formacie PDF opublikowany przez Nordic Africa Institute, Sweden, http://www.nai.uu.se/sem/semseries/publect/caldereng.html (12.10.2011).

[57] *Ibidem*.

techniki, a także eksperymentowali w jej obrębie. Wykonywali prace w technikach zarówno suchych, jak i mokrych, takich jak: mezzotinta, sucha igła, akwaforta, akwatinta oraz techniki odpryskowe. W formalnym programie nauczania sztuk pięknych, który został uruchomiony na początku 1968 r., w stosunkowo krótkim czasie zaprezentowano grupie sześciu studentów szerokie spektrum technik artystycznych, które obejmowały: akwafortę, linoryt, drzeworyt, sitodruk i rozmaite formy wklęsłodruku, a także rysunek, malarstwo akwarelą, temperą i olej, rzeźby w drewnie i glinie, a ponadto wytwarzanie tekstyliów i ich druk oraz tkactwo i wytwarzanie tkanin artystycznych. Warte odnotowania było znaczne zindywidualizowanie programu nauki, bowiem nie wszystkie tematy przerabiał każdy z uczniów. Szczególny nacisk w programie został położony na nauczanie technik trawionych oraz linorytu, drzeworytu i sitodruku, a także szeregu zaawansowanych procesów wklęsłodruku, które obejmowały akwatintę i akwafortę, suchą igłę i mezzotintę łączoną chętnie z miękką kreską suchej igły[58]. Ten dwuletni kurs nauczania technik artystycznych pozwolił czarnym studentom na bezprecedensową możliwość uzyskania dyplomu w zakresie sztuk pięknych (*Fine Art Diploma*) w Afryce Południowej w okresie apartheidu. Szkoła artystyczna wówczas zainicjowana kontynuowała swą działalność do 1983 r. Zaawansowany program nauczania sztuk pięknych w Rorke's Drift był trudny do zrealizowania, biorąc pod uwagę ustawiczną rotację personelu w późnych latach sześćdziesiątych, kiedy Otto Lundbohm przejął obowiązki zarządzającego szkołą od Granatha (który był następcą Goweniusa od końca 1967 r.). Za swej kadencji Lundbohm wzmocnił i rozszerzył działalność związaną z praktyczną stroną procesów wytwarzania grafiki, zwłaszcza zaś intaglio[59]. Między innymi uzyskał środki finansowe na zakup odpowiedniej prasy dociskowej do wytwarzania odbitek w technikach wklęsłych. Ponadto Lundbohm poszukiwał lokalnych substytutów drogich materiałów importowanych, stosowanych w procesie druku artystycznego, tak aby grafika stanowiła możliwość dalszego rozwoju twórczego dla absolwentów, którzy opuścili już Centrum. On też wprowadził do programu nauczania barwny druk wypukły, zaś jego żona – Malin Lundbohm – wprowadziła bardziej zaawansowaną technologię wykonywania odbitek w serigrafii. Jednakże ze względu na duże znaczenie rozwoju technik włókienniczych w Centrum Sztuki i Rzemiosła technika sitodruku najpełniej została wykorzystana jako medium do drukowania tkanin w Centrum. Pomimo faktu, że Szwedzi wycofali się z rozwoju i finansowania Centrum w 1976 r., to jednak dzięki wsparciu ze strony m.in. Stanów Zjednoczonych i Holandii szkoła rozwijała się dalej. Niedobory kadry uzupełniali jednak sami Afrykanie, co w zasadniczy sposób budowało nową jakość artystyczną. Ze studentami pracował Azaria Mbatha, który niedawno ukończył studia na Konstfackskolan w Szwecji (1965–1967),

[58] P. H. E. Rankin, *Printmaking in a transforming South Africa*, David Philip, Cape Town 1997, s. 14–15.

[59] E. Rankin, P. Hobbs, *Rorke's Drift: Empowering Prints. Twenty Years of Printmaking in South Africa*, Double Storey Books, Cape Town 2003, s. 31.

Allina Ndebele (która powróciła ze stypendium z Gothenburg) oraz Jessie Dlamini (uczennica Ulli Gowenius)[60], a także wszechstronny Gordon Mbatha, który specjalizował się zarówno w technikach tkackich, jak i ceramice oraz Mirriet Mtshali zajmująca się drukiem na tkaninach i Joel Sibisi, utalentowany garncarz.

W 1969 r. pozycja artystyczna Centrum Sztuki i Rzemiosła wzrosła z powodu zakończenia *suma cum laude*, pierwszego dwuletniego cyklu nauczania na poziomie akademickim. Ponadto w tym samym roku do uczestnictwa w Radzie Doradczej zaproszono Jo Thorpe (1921–1995) – kolekcjonerkę i badaczkę tradycyjnej sztuki południowoafrykańskiej, oraz uznanego artystę Waltera Battissa, co także podniosło prestiż szkoły[61]. W budowaniu artystycznej pozycji ośrodka miały swój udział liczne wystawy, na których swe prace prezentowali afrykańscy twórcy np. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Sztokholmie, w Galerii Miejskiej w Durbanie oraz w Weneckim Biennale.

Istotny wpływ Kościoła Luterańskiego na charakter ikonografii tworzonych prac bywał oceniany różnie przez samych artystów. Warto odnotować, że związki z Kościołem Luterańskim trwały nieprzerwanie (mimo iż Szwedzi wycofali się z projektu) aż do momentu przekazania Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift pod zarząd synkretycznego African Lutheran Church [Afrykański Kościół Luterański], nastąpiło to w 1992 r. Sami artyści różnie oceniali bliskie związki Centrum z kościołem, co wiązało się na przykład ze specyficznym doborem tematów, wśród których dominowała tematyka biblijna. Mbatha, który pochodził z rodziny zuluskich konwertytów określanych jako *kholwa* (l. mn. *amakholwa*), oceniał pozytywnie częste rozmowy z misjonarzami, twierdził, że: „ich argumenty dotyczące kwestii teologicznych pogłębiły [jego] wizję artystyczną, dając [mu] nowe pomysły i głębsze zrozumienie [kwestii teologicznych]"[62]. Jednak inni studenci związani zarówno z seminarium duchownym w Umpumulo, jak i z Centrum Sztuki podnosili kwestię odmiennego światopoglądu panującego pośród rdzennych Afrykanów. Najczęściej buntowali się oni przeciwko ograniczeniom Kościoła Luterańskiego w Natalu zawartym w piśmie biskupa z roku 1961. Dokument ten zakazywał tradycyjnych praktyk ludu Zulusów np. poligamii, oddawania czci przodkom oraz specyficznych sposobów uzdrawiania[63].

W świetle obecnych badań dotyczących roli Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift dla przekształceń działań rzemieślniczych w Afryce Południowej w działania o charakterze artystycznym placówka ta ma bezsprzeczną rangę

[60] Szerzej: D. C. Offringa, *Rorke's Drift-weefwerk: skakel tussen twee pole*, „South African Journal of Cultural History" 1990, vol. 4, no. 4, s. 250–251.

[61] Szerzej: W. Battiss, *ELC Art and Craft Centre at Rorke's Drift*, „African Arts" 1977, vol. 2, no. 1, s. 38–42.

[62] A. Mbatha, *Azaria Mbatha*, „Artlook" 1969, October, vol. 35, s. 30.

[63] Kościół Luterański ostro krytykował Manas Buthelezi, krewnego Azaria Mbatha. W 1965 r. podczas Światowej Federacji Luterańskiej Kościół Luterański złagodził swoje stanowisko odnośnie do rdzennych praktyk afrykańskich. Por.: E. Rankin, P. Hobbs, *op. cit.*, s. 48.

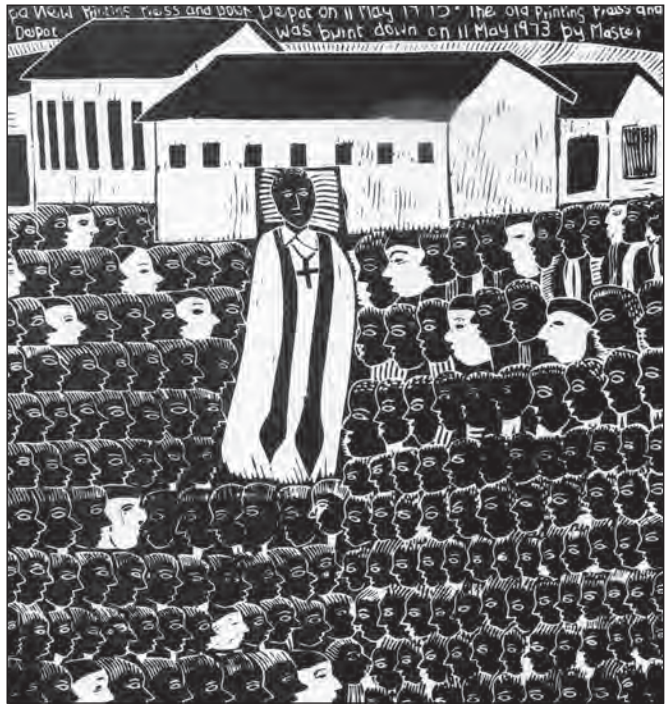
najbardziej historycznie znaczącego miejsca[64]. Prace artystów tutaj wykształconych prezentują ciągłość pomiędzy dokonaniami miejscowych, głównie zuluskich twórców, a nowoczesnym światem sztuki. Twórcy ci wpisują się doskonale w kontekst tak istotnych obecnie działań dążących do ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego Afryki Południowej. Ich prace były tworzone z materiałów miejscowych i wpisywały się w dotychczasowe praktyki kulturowe Afrykanów, związane ze sztuką (aspekt religijny). Jednak działania Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift zostały bez wątpienia wzbogacone i unowocześnione poprzez idee i metody (nowe techniki i materiały rzemieślnicze) wprowadzone przez skandynawskich nauczycieli i artystów, wpisując się tym samym w szersze, społeczno-kulturowe wymiary zachodnich dyskursów rzemieślniczych, pedagogicznych i edukacyjnych. Nie do przecenienia jest też późniejszy wkład najbardziej uzdolnionych wychowanków związanych z aktywnością Centrum Sztuki i Rzemiosła w rozwój współczesnej czarnej sztuki. Do osób o największym zasięgu oddziaływania artystycznego można zaliczyć, poza wspomnianymi Azarią Mbatha i Alliną Ndebele, takich twórców, jak John Muafangejo (1943–1987), Cyprian Shilakoe (1946–1972), Dan Rakgoathe (1937–2004), Leonard Matsoso.

Spośród wymienionych w nurcie graficznym (zwłaszcza w linorycie) na uwagę zasługuje Muafangejo podejmujący najczęściej tematy religijne. Ponieważ artysta ten pochodził z obszaru dzisiejszej Namibii, często odwoływał się również do wierzeń rdzennych mieszkańców tego kraju. Sam należał do ludu Ovambo z lineażu Kwanyama (lub Kuanjama), dlatego chętnie w swej sztuce odnosi się do ich historii i kultury np. *A Kuanjama Wedding* [Ślub Kuanjama, 1971, linoryt National Art Gallery, Windhoek Namibia] lub *Muafangejo's Kraal* [Zagroda Muafangejo, 1980, linoryt, 60,5 x 49,8 cm, National Art Gallery, Windhoek Namibia]. W 1981 r. artysta stworzył linoryt *Oniipa Rebuilding of Printing Press*, [Przebudowa prasy drukarskiej w osadzie Oniipa, linoryt, 45,7 x 30,3 cm, National Art Gallery, Windhoek] – ilustr. 23. Praca upamiętnia odbudowę drukarni wpływowego Kościoła Luterańskiego w miejscowości Oniipa. Kościół ten pod przewodnictwem biskupa Leonarda Nangolo Auala[65] krytycznie odnosił się do Rządu Republiki Południowej Afryki, toteż jego budynek w Oniipa został zbombardowany w 1975 r. przez władze apartheidowe. W swym linorycie Muafangejo przedstawia Aula, który odprawiając mszę, święci nową prasę drukarską. Biskupa otacza zgromadzenie czarnych (w większości) i białych wiernych, w tle ryciny widać wioskę Oniipa

[64] O badaniach dotyczących Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift wraz z bibliografią: I. Calder, B. Sahlström, *Crafting Freedom. South Africa and Sweden at Rorke's Drift Art and Craft Centre*, South African – Swedish Research Partnership Programme Bilateral Agreement 2004, National Research Foundation, South Africa – SIDA, Sweden. Dokument w formacie PDF opublikowany na stronie http://www.kus.uu.se/pdf/activities/20040226_papers.pdf (20.11.2012).

[65] Biskup Auala (obok Tutu) był jednym z dwóch duchownych, który podpisał list otwarty do rządu RPA, protestując w kwestii bardzo niekorzystnych warunków okupacji Namibii przez siły RPA oraz wzywając do przyznania Namibii niepodległości.

i przejeżdżający czołg. Pasy tekstu symetrycznie flankują dół i górę przedstawienia, dopowiadając literalnie przesłanie artysty[66].




Ilustr. 23. John Muafangejo, *Przebudowa prasy drukarskiej w osadzie Oniipa*, 1981

Wpływ Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift na plastykę południowoafrykańską był kontynuowany, zwłaszcza w dekadzie lat osiemdziesiątych, przez kolejnych uczniów tego miejsca, którzy znaleźli się w wielu rejonach Afryki Południowej, współtworząc czarne życie artystyczno-kulturalne. Abiturienci z Rorke's Drift poza rozwojem własnych karier artystycznych podejmowali pracę administratorów i wychowawców praktycznie we wszystkich istniejących ośrodkach artystycznych w kraju: Lionel Davis w Community Arts Project (CAP) w Kapsztadzie, Bongi Dhlomo w Alex Art Centre oraz Dumisani Mabaso w Johannesburg Art Foundation – oboje w Johannesburgu, Sokhaya (Charles) Nkosi w Centrum Funda, Cyril Manganye i Dan Rakgoathe w Mofolo Art Centre – Soweto, Bhekisani Manyoni i Ephraim Ziqubu w Centrum Sztuki w Katlehong oraz wielu innych miejscach[67].

[66] A. Ejikeme, *Culture and Customs of Namibia*, Greenwood, Santa Barbara 2011, s. 76–78.

[67] Szerzej: J. Steele, *Rural potters in the Eastern Cape, South Africa: what next?*, „South African Journal of Art History" 2007, vol. 22, no. 2, s. 79–97 oraz *ELC Art and Craft Centre*, http://www.centre-rorkesdrift.com/ (20.11.2012).

## Azaria Mbatha

Do prawdziwych osobowości twórczych związanych z Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift należy bez wątpienia Azaria Mbatha. Dzięki stypendium uzyskanemu za pośrednictwem misji luterańskiej mógł on odbyć w latach 1965–1967 studia artystyczne w Sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych (Konstfackskolan). Podczas pobytu za granicą wraz z żoną, która studiowała na kierunku tekstylia, zaprojektował i zrealizował gobelin do Kościoła w Danderyds na przedmieściach Sztokholmu, czym zaskarbił sobie uznanie wśród wykładowców Akademii. Następnie Mbatha zrealizował szereg murali dla przestrzeni miejskiej zwłaszcza na terenach wokoło Konstfackskolan wykonanych przy pomocy emalii. Po powrocie do Afryki Południowej artysta nauczał technik graficznych w ośrodku w Rorke's Drift. Już w roku 1969 dwa linoryty Mbatha zostały wybrane do zakupu przez nowojorskie Museum of Modern Art's – MOMA [Muzeum Sztuki Nowoczesnej]. Prace te zostały opisane „jako doskonałe, zarówno pod względem ich siły [wyrazu], jak i walorów technicznych"[68]. W tym okresie Mbatha wykonał prestiżowe zamówienie kościelne dla Kościoła Świętej Trójcy w townshipie Vosloorus pod Alberton koło Johannesburga. Był to barwny temperowy panel na drewnianym podłożu o wymiarach 580 x 540 cm ze starotestamentowym motywem zaproszenia na ucztę. Inne istotne prace Mbatha z tego okresu przeznaczone do obiektów użyteczności publicznej to: malowidło w jadalni w Centrum w Rorke's Drift oraz freski w Kościele Luterańskim w Vryheid, a także w Kościele w Esiqhomaneni pod Eshowe. Również w 1969 r. Mbatha odbył indywidualne ekspozycje w Galerii 101 w Johannesburgu oraz w Kapsztadzie. Pod wpływem ograniczeń związanych z sytuacją polityczną w Republice Południowej Afryki, w roku 1970 Mbatha wraz z rodziną wyemigrował na stałe do Szwecji. Początkowo artysta zakładał powrót do kraju, aby dalej uczyć sztuki Afrykanów, w wywiadzie udzielonym tuż przed wyjazdem z kraju twierdził:

> Uwielbiam pomagać mojej społeczności, moim celem jest powrót do Europy na dalsze studia, tak abym po powrocie mógł mojej nacji jeszcze bardziej pomóc w zdobyciu wykształcenia artystycznego[69].

Mbatha w Szwecji w latach 1977–1979 ukończył studia artystyczne na Uniwersytecie w Lund w Malmö. Następnie w latach 1982–1992 pracował jako asystent sekretarza w powiatowym Biurze Rady Miejskiej w Skani w Szwecji, a także ukończył Studium Nauczycielskie na Uniwersytecie w Lund. Dopiero w roku 1993 podjął decyzję, że będzie zajmował się wyłącznie pracą twórczą, jednakże nadal prowadził badania etnograficzne dotyczące afrykańskiej symboliki historycznej

[68] A. Mbatha, *op. cit.*, s. 30.
[69] *Ibidem*.

ludu Zulusów. Ponieważ Mbatha pragnął uzyskać stopień doktora na Uniwersytecie w Lund, prowadził obserwacje terenowe związane z tą tematyką podczas swych wizyt w Afryce Południowej w latach 1992 i 1995. Ponadto w okresie pomiędzy 1993 a 1994 rokiem pracował jako konsultant w Departamencie Rozwoju Edukacji w Akwizgranie w Niemczech, skupiając się w tej pracy przede wszystkim na rozwoju edukacji w Afryce[70]. Wyjazd poza granicę swego kraju pozwolił Mbathacie na realizację wielu różnych projektów i pomysłów, których jako ograniczony restrykcyjną polityką segregacji rasowej nie mógłby przeprowadzić w Afryce Południowej. Tam pomimo licznych sukcesów artystycznych z lat 1967–1969 wciąż był określany jako „szczery rzemieślnik"[71]. Jednakże, jak sam artysta twierdził, w katalogu opracowanym na potrzeby jego dużej, retrospektywnej wystawy, jaka miała miejsce w 1998 r. w Durbanie: „Po 22-letnim pobycie w Szwecji wróciłem do RPA, ale już nie czułem tego naturalnego poczucia przynależności. Mimo tych odczuć jednak chciałbym wrócić do mojego domu w dawnym Zululandzie"[72].

Tęsknota za ojczyzną, której Mbatha doświadczał na dobrowolnym wygnaniu, podobnie jak w przypadku Gerada Sekoto, zaowocowała kontynuowaniem tematyki afrykańskiej dominującej w całym *oeuvre* artysty. Szczególnie bliskie, pomimo wielu lat spędzonych w miastach, także tych europejskich, były mu otoczenie i tradycyjna kultura afrykańskiej wsi, jak sam artysta podkreślał:

> Poczucie tożsamości nie jest kwestią geografii. Jestem blisko kultury wsi, w której się urodziłem, w przeciwieństwie do sił, które prezentują wszelkie zmiany odnoszące się do asymilacji kulturowej lub modernizacji jako dobro samo w sobie[73].

Wśród obszarów zainteresowań artystycznych Mbatha dominuje grafika, a zwłaszcza drzeworyt i linoryt. Historyczka sztuki Esmé Berman, pisząc notkę biograficzną o artyście przeznaczoną do słownika *Art and artists of South Africa*, wspomina o „psychicznym pokrewieństwie" pomiędzy tradycyjną sztuką ludów Bantu a sztuką romańską[74]. Rzeczywiście, jest to trafne porównanie, takie skojarzenia ewokują nieomal wszystkie prace artysty. Pojawiają się w nich: pasowe układy (np. *Passion/The Passion of Christ/The Passion of Jesus*, 1963–1964, linoryt, 37 x 71 cm, Kolekcja Carnegie Art Gallery, Newcastle), eleganckie, linearne formy, w które wpisują się kształty postaci ludzkich i zwierzęcych oraz elementy pejzażu, a także horror vacui i izokefaliczne pochody postaci (*Dingaan*, n.d., linoryt, 33 x 36 cm, Kolekcja Fort Hare – ilustr. 24).

---

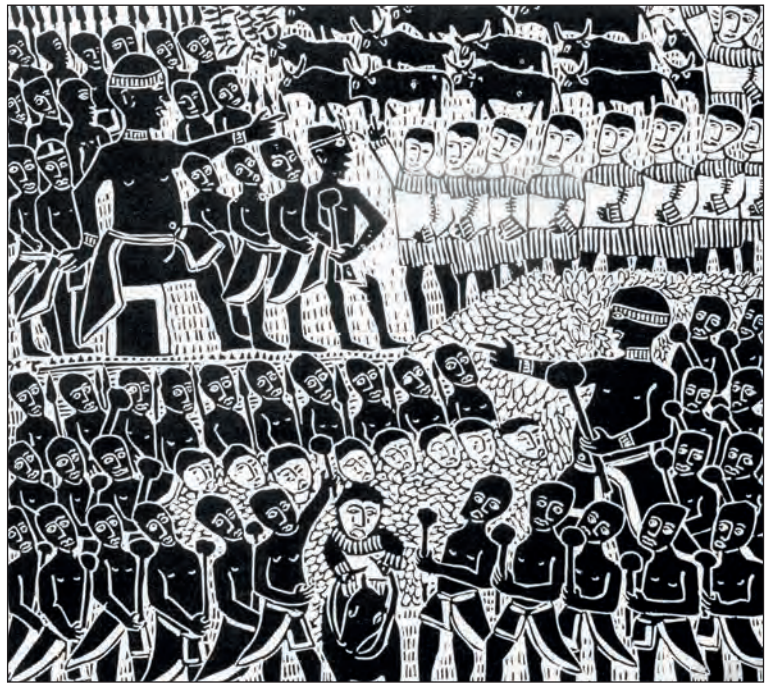
[70] J. Addleson (ed.), *Azaria Mbatha: Retrospective Exhibition. Exhibition Catalogue*, Durban Art Gallery, Durban 1998, s. 14.

[71] K. Everard, *Mbatha is sincere craftsman*, „South African Financial Gazette" 1969, 17th October, s. 16.

[72] J. Addleson (ed.), *op. cit.*, s. 54.

[73] *Ibidem*.

[74] E. Berman, *op. cit.*, s. 281–282.



Ilustr. 24. Azaria Mbatha, *Dingaan*, n.d.

Ponadto w pacach dominuje wyraźna symetryczność układów kompozycji (np. *Crucifixion/Reconciliation*, 1967–1968, linoryt, 29,8 x 26,5 cm, Miejska Galeria Sztuki w Durbanie). Redukcyjny, uproszczony styl Mbathy nawet organiczne formy poddaje geometryzacji, tak charakterystycznej dla romanizmu (np. *Cain and Abel* [Kain i Abel], 1965, linoryt 1/100, 39 x 70 cm, Galeria Sztuki w Durbanie). Staranne wykształcenie Mbathy w zakresie historii sztuki, które uzyskał w Sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych rodzi pytanie, czy jest to wynik wspólnych odczuć w zakresie estetyki czy sztafaż stylizacyjny. Prosty, niewielki linoryt pt. *Jesus carrying a cross /Christianity* [Jezus niosący krzyż/Chrześciaństwo] z roku 1962 (20,5 x 31 cm, Kolekcja Campbell Collections, Uniwersytet KwaZulu-Natal w Durbanie), zatem z okresu przed pobytem w Szwecji, również operuje stylistyką bliską średniowiecznym kodeksom iluminowanym. Widoczne jest to nie tylko w bordiurze otaczającej przestawienie, stylizowanej roślinie, ale i w prostych figurach bosonogich pielgrzymów, kroczących za Chrystusem niosącym krzyż. Wiele prac artysty z lat sześćdziesiątych stawia sobie za cel afrykanizację ewangelii, a właściwie przetłumaczenie jej na takie formy graficzne i rysunkowe, które byłyby postrzegane jako miejscowe czy wernakularne. Odnosząc się do twórczości Mbatha należy podkreślić jej specyfikę formalną wyraźnie wskazującą, że twórczość ta powstała w wyniku intensywnego kontaktu kulturowego. Kontakt ten uwarunkowany jest korektami dwóch kultur – afrykańskiej i europejskiej oraz typem tego

specyficznego kontaktu kulturowego. W przypadku Mbatha mamy raczej do czynienia z typem dyfuzyjnym kontaktu niż zderzeniowym, konfliktowym. Skutkuje to specyficzną podstawą wewnętrznej różnorodności postawy artystycznej twórcy. Stąd na przykład przesunięcie wizualnych *cliché* w pracach *David and Goliath* [Dawid i Goliat, linoryt, 25 x 30 cm, Galeria Sztuki Uniwersytetu Witwatersrand, Johannesburg], *Nebuchadnezzar* [Nabuchodonozor, 1965] czy *Herod in the Life of Jesus* [Herod w życiu Jezusa, 1963–1964] oraz *Herod and the Wiseman* [Herod i mędrzec, 1965]. We wszystkich tych pracach bohaterowie źli i występni ukazani są jako biali, zaś dobrzy i triumfujący jako czarni. Szczególnie interesujący jest linoryt ukazujący Dawida (przedstawionego jako czarny), który trzyma odciętą głowę Goliata (przedstawionego jako biały). Obie armie czarna (Izraelitów) i biała (Filistynów), przypatrujące się centralnie umieszczonej scenie walki, zostały ulokowane w dwu przeciwległych rogach kompozycji. Aby objaśnić swój osąd moralny przedstawionej sytuacji, Mbatha każdej z grup przydaje atrybut w postaci specyficznego stroju. Izraelici są ubrani w szaty przypominające stroje religijnych proroków, natomiast Filistyni są odziani w coś, co wygląda jak rzymskie mundury. Praca wyraźnie odwołuje się w swej biblijnej narracji do konfliktu rasowego i całej sytuacji polityczno-społecznej w Afryce Południowej, ukazując antagonizmy pomiędzy białymi i czarnymi mieszkańcami kraju. Jednocześnie należy też spojrzeć na linoryt oczami nauczyciela Mbatha z Rorke's Drift – Pedera Goweniusa, który wyznał, iż obraz był dla niego impulsem, aby kontynuować pracę w szpitalu misyjnym w Ceza[75], gdyż odkrył, jaka jest moc obrazów w przekazywaniu „zakazanego przesłania". Także sam artysta w późniejszych dyskusjach, dotyczących jego prac z lat sześćdziesiątych wyrażał przekonanie, że *David and Goliath* stanowił jego głos odnośnie do idei kościoła panafrykańskiego i afrochrystianizmu[76]. Z czasem tym nurtem plastycznego „języka ezopowego" przekazywania treści niedozwolonych przez apartheidową cenzurę, ukrytych w wieloznacznych przedstawieniach ikonograficznych podążyli inni artyści związani z Centrum Sztuki i Rzemiosła, co w skrajnej postaci widoczne jest w pracach graficznych już o jawnie politycznej wymowie autorstwa Charlesa Nkosi *Tribunal* (1976) czy Tony'ego Nkotsi (ur. 1955 r.) *Portrait of a Man (Biko)* (1982).

Mbatha jako artysta pozostał na stanowisku o mniej politycznym charakterze, wprowadzając z czasem do swego repertuaru dzieła odnoszące się do pojednawczej polityki postapartheidowej. Nurt ten reprezentują grafiki: *Between Hope and Despair* (lata osiemdziesiąte XX w.) czy *The News* (lata dziewięćdziesiąte XX w.)[77]. W wypowiedziach dotyczących dzieł sztuki powstających już poza Afryką Mbatha podkreślał znaczenie mocy twórczej i zindywidualizowanego doświadczenia:

[75] P. Gowenius, *op. cit.*, s. XII.

[76] Czarny ruch teologiczny reprezentowany przez teologów, takich jak Desmond Tutu, Manas Buthelezi, DDL Makhatini i inni pojawili się w latach sześćdziesiątych XX w. jako religijna baza do sprzeciwu wobec polityki apartheidu. Szerzej o postawie Mbatha w tej sprawie: J. Addleson (ed.), *op. cit.*, s. 57.

[77] *Ibidem*, s. 116–118.

Twórcza moc nadaje sens życiu. Jest aktywną zasadą ludzkiego życia. Z twórczą mocą może być trudno dyskutować, ale jej skutki można by zawsze dostrzec, nawet nie znając jej źródła. Kreatywność jest dla mnie oryginalnością myśli i działania. Musi ona służyć rozwiązaniu moich problemów w codziennym życiu, zorganizować moje przeszłe doświadczenia i przyszłe marzenia. Kreatywna osoba jest uważana za niezależną, indywidualistyczną, pomysłową, zdeterminowaną, entuzjastyczną i emocjonalną. Twórczy człowiek korzysta w dużym stopniu z własnych doświadczeń i marzeń[78].

## Kultura lat sześćdziesiątych

Lata sześćdziesiąte XX w. w Afryce Południowej wraz z zaostrzającą się sytuacją polityczną, zwłaszcza po masakrze z 1960 r. w Sharpeville, przynoszą prawdziwą erupcję afrykańskich talentów artystycznych. Już w 1959 r. czarna muzyka z południa Afryki szturmem podbiła międzynarodową scenę muzyczną dzięki musicalowi *King Kong.* Pochodzący z Soweto pianista i kompozytor Todd Matshikiza napisał muzykę do opowieści o południowoafrykańskim mistrzu bokserskim wagi ciężkiej Ezekielu Dhlaminim, zwanym King-Kongiem, który morduje swoją dziewczynę i umiera w więzieniu. Ten sentymentalny, ale jednocześnie prawdziwy obrazek z czarnego getta spotkał się z entuzjastycznym odbiorem nie tylko w kraju, ale również w Londynie i Nowym Jorku. Do powstania musicalu przyczynili się wybitni muzycy: puzonista Jonas Gwangwa, trębacz Hugh Masekela i saksofonista Kippie Moeketsi. Towarzyszyła im piosenkarka Miriam Makeba (1932–2008), która wcześniej pracowała jako pomoc domowa. Makeba swe miejsce na czarnej scenie muzycznej odnalazła nieco wcześniej, gdyż jeszcze w latach pięćdziesiątych grała z czarnymi zespołami The Manhattan Brothers, The Cubans i The Skylarks. W tworzonej wówczas czarnej muzyce słychać było rozmaite odmiany jazzu, był tam amerykański ragtime, jive, swing, doo-wop, ale także afrykański chorał i zuluskie układy harmoniczne. Kiedy *King Kong* święcił największe triumfy, Makeba wyjechała do USA, gdzie kontynuowała karierę. Londyńskie występy pt. *Sound of Africa* w prestiżowym Carnegie Hall stały się okazją dla wielu innych artystów, m.in. Hugha Masekeli i Jonasa Gwangwa, do ucieczki przed apartheidem i pozostania na emigracji, co spowodowało znaczący odpływ muzycznych talentów.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX w. pojawiło się wyraźne wsparcie czarnej kultury i sztuki ze strony białych artystów Afryki Południowej. Walter Battiss (1906–1982)[79] – znawca sztuki Buszmenów – włączył jej poetykę w swe

[78] *Ibidem*, s. 54.

[79] Walter Battiss od 1936 r. zajmował się badaniem sztuki Buszmenów, w roku 1939 opublikował pierwszą książkę *The Amazing Buszman*, od 1944 r. kopiował malowidła naskalne Buszmenów,

działania artystyczne. Twórcy z grupy Amadlozi[80], co w języku Bantu znaczy „Duch naszych ojców", na równych prawach przyjęli w swe szeregi czarnoskórego rzeźbiarza Sydneya Kumalo. Była to do tej pory rzecz bezprecedensowa w kraju! Nazwa zapożyczona z języka zuluskiego, wybrana wspólnie przez członków grupy miała w ich założeniu odnosić się do „afrykańskości" tworzonej przez nich sztuki, jakkolwiek Kumalo był jej jedynym czarnoskórym członkiem. Podobne stanowisko wspierania zniewolonej czarnej większości zajęli biali pisarze. Nadine Gordimer – przyszła laureatka nagrody Nobla – stworzyła poruszające obrazy moralnych wyborów społeczeństwa podzielonego apartheidem podobnie jak Andre Brink (*Kennis van die aand*, 1973) oraz Jan Rabie, Etienne Leroux i Breyten Breytenbach.

## Sztuka townshipów

Schyłek dekady lat sześćdziesiątych i lata siedemdziesiąte wieku XX to okres, w którym w plastyce południowoafrykańskiej pojawia się i dominuje w czarnej sztuce malarstwo typu *township art*, czyli sztuka townshipów[81]. Jest to ruch artystyczny, jaki rozwijał się w podmiejskich czarnych enklawach Afryki Południowej od lat sześćdziesiątych XX w.[82] w oparciu o dokonania artystyczne pionierów czarnej sztuki, takich jak Sekoto i Pemba oraz osiągnięcia wychowanków centrów sztuki, takich jak Polly Street czy w nieco mniejszym stopniu Rorke's Drift. Ruch ten odnosi się do działalności tych czarnych artystów, którzy tworzą w zachodnich technikach, takich jak malarstwo, rysunek czy grafika (zawłaszcza linoryt) prace opisujące warunki życia w czarnych miejskich gettach. Nurt sztuki townshipów jako odrębne zjawisko wyabstrahowane z szerszego pojęcia tzw. *contemporary Black art* (nowoczesna Czarna sztuka) po raz pierwszy opisał Edward de Jager

współpracując blisko z badaczem Henri Breuile, w 1948 r. wziął udział w ekspedycji na pustynię Namib, gdzie żył wraz z Buszmenami. Jednocześnie cały czas był czynny jako artysta, tworząc kompozycje malarskie czerpiące z motywów naskalnych kompozycji buszmenów, pogłębiając abstrakcyjny aspekt swoich kompozycji malarskich. Por.: E. Berman, *op. cit.*, s. 56–61 oraz K. Skawran, *Walter Battiss: Gentle Anarchist*, Standard Bank Gallery, Johannesburg 2005.

[80] Grupa Amadlozi działała w latach 1961–1965. Należeli do niej: Skotnes, Guiseppe Cattaneo, Cecily Sash, Sydney Kumalo i Edoardo Villa. W latach 1969–1970 w innym składzie ją rekonstruowano, powstało wówczas wydawnictwo Amadlozi Press. Por.: E. Berman, *op. cit.*, s. 31–33.

[81] Wyrażenie *township art* można przetłumaczyć na język polski jako „sztuka z czarnego getta", jednak w języku polskim wyraz „getto" jest niebywale obciążony znaczeniami odnoszącymi się do społeczności żydowskiej z czasów II wojny światowej, toteż moim zdaniem lepiej zachować bardziej neutralne, zanglicyzowane określenie „sztuka townshipów".

[82] F. Kermode, *Poetry, narrative and history*, Basil Blackwell, Oxford 1990, s. 310 sytuuje *township art* na początku lat 70. XX w.

w 1973 r. w książce pt. *Contemporary African art in South Africa*[83]. Stosunkowo szybko zjawisko to zostało dobrze przebadane i opisane przez wielu naukowców z Afryki Południowej. Zagadnienia dotyczące nowoczesnej sztuki rozwijającej się w czarnych podmiejskich lokacjach stały się nośne zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy surowość apartheidu nieco zelżała i pojawiły się pewne możliwości dialogicznych spotkań pomiędzy kulturą czarnej i białej społeczności kraju.

Tematykę zjawiska odnoszącego się do sztuki townshipów podejmowały liczne publikacje, np. Gavina Younge'a, *Art of the South African township* (London, 1988), Matsemela Manake, *Echoes of African art* (Braamfontein, 1987), E. J. de Jagera, *Images of man* (Fort Hare, 1992), Anitrę Nettleton i Davida Hammonda Tooke'a, *African art in Southern Africa – from tradition to township* (Johannesburg, 1989). Pierwszy południowoafrykański czarny kurator Matsemela Manake skrytykował w swym katalogu dość powszechnie używane wówczas określenie *township art* jako rasistowskie i aroganckie o wyraźnie deprecjonującym zabarwieniu. Podkreślił też, że wielu artystów tak sklasyfikowanych w pogoni za pieniędzmi przestaje być artystami, a staje się „kombinatami wytwarzającymi sztukę[84]. Johannesburskie prezentacje z końca lat osiemdziesiątych XX w., takie jak: *Art of the South African Townships*[85] oraz *Ten Years of Collecting* (1979–1989 )[86] przyniosły wyraźną dominację przez sztukę środowisk zurbanizowanych. Komentarz Gavina Younge'a dobrze oddawał napięcie, jakie wytworzyło się w związku z siłą oddziaływania tej formacji artystycznej:

> Gdy kilku artystów z ubogich obszarów miejskich Johannesburga odbyło swą pierwszą wystawę w 1985, wielu uznało, iż narodziła się nowa forma artystyczna. Szybko przyklejono do niej etykietkę „sztuki przejściowej", była nie tylko nowoczesna, ale też i afrykańska. Lecz tak naprawdę sztuka ta wcale nie była nowa. Jej nowość istniała tylko w kontekście rynku sztuki, który oczekiwał iż sztuka metropolii będzie wiodła prym[87].

Z nowszych opracowań dotyczących problematyki sztuki townshipów na uwagę zasługuje katalog wystawy, której kuratorem był Warren Siebrits pt. *The art of urbanisation exhibition* (Johannesburg, 2003), podejmujący wyzwanie prezentacji dzieł pioniera czarnej sztuki współczesnej Gerarda Sekoto oraz innych czarnych artystów z lat 1940–1971 zgromadzonych w kolekcjach prywatnych. Na uwagę zasługuje też seminarium na Uniwersytecie Witwatersrand *Townships now*, które

---

[83] E. J. de Jager, *Contemporary African art in South Africa*, Struik, Cape Town 1973.

[84] M. Manaka (red.), *Echoes of African art: a Century of Art in South Africa*, Braamfontein–Skotaville 1987, s. 15.

[85] G. Younge, *Art of the South African Township*, New York–Rizzoli 1988.

[86] D. Hammond-Tooke, A. Nettleton (eds.), *Ten Years of Collecting (1979–1989). Standard Bank Foundation Collection of African Art, University Art Galleries' Collection of African Art and selected works from the University Ethnological Museum Collection*, Johannesburg 1989.

[87] Cytat wg: C. Richards, *About Face: Aspects of Art, History, and Identity in South Africa Visual Culture*, „Third Text" 1991, Autumn/Winter, 16/17, s. 35.

odbyło się pomiędzy 9 a 11 czerwca 2004 r.[88] Było ono poświęcone szerszemu znaczeniu townshipów dla całokształtu współczesnej kultury miejskiej Afryki.

Opinie badaczy wyłaniające się w trakcie owej rozbudowanej dyskusji nad tematem zjawiska *township art* nie są jednoznaczne. E[dward] de Jager, jako wielki apologeta i miłośnik szeroko pojmowanej sztuki czarnej uważa, że ta forma wypowiedzi artystycznej jest przejawem jedynej autentycznej sztuki z tego kręgu kulturowego:

> Ruch artystyczny związany ze sztuką townshipów jest jednym z nielicznych prawdziwie oryginalnych i autochtonicznych ruchów artystycznych, jakie powstały na południowoafrykańskiej ziemi. […] W przypadku sztuki townshipów mamy do czynienia z sytuacjami społecznymi, przedstawionymi w sposób obrazowy i z jednoczesnym ukazaniem ludzkiej godności. Sytuacja społeczna życia w townshipach jest najbardziej uniwersalna jako część dwudziestowiecznej urbanizacji i industrializacji […] przedstawienia malarskie obrazują życie townshipów w Afryce Południowej, ale też i oddają poczucie czarnej tożsamości[89].

Inni badacze, zwłaszcza Lize van Robbroeck[90] czy Frances Verstraete[91], podkreślają, iż wprowadzanie terminu *township art/painting* jest klasyfikacją arbitralną, gdyż z trzynastu artystów przywołanych przez de Jagera zaledwie pięciu rzeczywiście pochodziło z townshipów Johannesburga; ponadto większość z nich otrzymała wykształcenie artystyczne w Centrum Polly Street, które nie było ulokowane w townshipie. Zdaniem Verstraete „etykieta malarstwa townshipów" zakłada szczególny polityczny, społeczny i ekonomiczny kontekst prac, określający wszystkie aspekty powstałej sztuki, jej celów, funkcji i treści formalnej. Verstraete podkreśla też, iż termin ten nie powinien być stosowany w literaturze dotyczącej sztuki, gdyż „wprowadza fałszywe dychotomie wśród artystów Afryki Południowej na podstawie rasowej i klasowej"[92]. Van Robbroeck uważa ponadto, że określenie *township art* było używane bardziej w znaczeniu geograficznym niż stylistycznym. Badaczka zwraca też uwagę, że autorzy piszący o sztuce townshipów mają tendencję do zaprzeczania istnieniu charakterystycznych stylów ma-

---

[88] Seminarium było częścią większego programu obejmującego badania socjologiczno-ekonomiczne struktur miejskich w ramach Wits Institute for Social and Economic Research (WISER). Instytucją partnerską programu była Amsterdam School for Social Science Research. Szerzej: J. Carman, *Visual Culture Explorations*, „Art South Africa" 2004, Spring, vol. 3, no.1 oraz F. Motsepe, *Round Table Discussion on Cultural Creativity in and Representation of «the Township» at the «Townships Now Symposium»*, WISER, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 9th & 10th June 2004.

[89] E. J. de Jager, *Images of Man*…, s. 46.

[90] L. van Robbroeck, *Urban „Black Art" in South African art historical literature: a discourse of otherness*, [w:] *Revised frameworks and extended boundaries in research and education: Proceedings of 8th Annual Conference, South African Association of Art Historians*, Unisa, Pretoria 1992 [13–15 July], s. 50–64.

[91] F. Verstraete, *Township Art: Context, Form and Meaning*, [w:] A. Nettleton, D. Hammond-Tooke (eds.), *op. cit.*, s. 152–171.

[92] *Ibidem*, s. 152.

larskich stworzonych przez poszczególnych artystów. Teoretycy ci skupiają się na opisywaniu wspólnej tematyki prac tychże artystów. Jednakże, zdaniem badaczki, tym co sprawia szczególną problematyczność terminu *township art* jest jego wyraźna rasowa swoistość, gdyż tworzy oddzielną kategorię dla „czarnych" artystów[93]. Najpoważniejszym zarzutem stawianym wobec terminu „sztuka townshipów" jest ograniczający sens tej kategorii, która określa wyraźnie, jakie motywy, wpływy lub formy ekspresji są odpowiednie dla czarnych artystów. To zaś implikuje usuwanie innych zjawisk artystycznych niezwiązanych bezpośrednio z życiem w podmiejskich czarnych enklawach, takich jak rodzące się w tym samym okresie czasowym czarne malarstwo abstrakcyjne czy sztuka konceptualna jako nieodpowiednie dla Afrykańskich artystów. Innym zarzutem o charakterze rasowym wysuwanym wobec sztuki jest mistyczne poszukiwanie „istoty afrykańskości", jako niedefiniowalnej i będącej koncepcją stworzoną przez kulturę zachodnią.

Jakkolwiek listy artystów należących do kręgu malarstwa townshipów różnią się nieco w zależności od stanowiska zajmowanego przez badaczy tego fenomenu[94], to jednak najczęściej przywoływane są nazwiska wychowanków Centrum przy Polly Street: Ephriam Ngatane (1938–1971) i Davida Mogano (1932–2000) oraz artystów o mniej formalnym wykształceniu – Andrew Motjuoadi (1935–1968) i Dumile Feni oraz Juliana Motau, ponadto pojawiają się też nazwiska Davida Mbele, Welcome'a Mandla Koboka (1941–1997), wychowanka Centrum Rorke's Drift Cypriana Mpho Shilakoe oraz politycznego aktywisty Thamsanqa Mnyele (1948–1985)[95]. Wymienieni twórcy przedstawiają swą wizję miejskiego otoczenia, w jakim przyszło im egzystować w Afryce Południowej w okresie apartheidu. Najczęściej prezentują oni townshipy Johannesburga lub Pretorii, jednakże ich kreacja artystyczna stanowi właściwie ekwiwalent malarski wielu miast kolonialnych podzielonych na białe dzielnice bogaczy i czarne slumsy[96]. Literacki opis takiego miasta ulokowanego w Afryce można odnaleźć w prozie algierskiego pisarza i działacza politycznego Frantza Fanona (1925–1961)[97]:

---

[93] L. van Robbroeck, *Township Art: Libel or Label*, „De Arte" 1998, no. 57, s. 3–16, zwłaszcza s. 3.

[94] R. Lammas, *Townscapes, townshapes, townships: Investigating experiences of urban South Africa through black art*, „GeoJournal" 1993, May, Issue 1, vol. 30, s. 45–51. Obecnie wymieniane są też nazwiska artystów kopiujących z powodzeniem wypracowane wcześniej tematy i formy ekspresji, np. Solomon Sekhaelelo (ur. 1937), Frank Ross (ur. 1953) czy posiadający własną galerię sztuki Lazarus Ramontseng.

[95] Thamsanqa Mnyele był członkiem militarnej organizacji *Umkhonto we Sizwe*, zbrojnego ramienia czarnej partii ANC. Został w 1985 r. zastrzelony podczas zbrojnej operacji w stolicy Botswany, Gaborone, przez South African Defence Force – SADF [armia południowoafrykańska] jako terrorysta.

[96] Szerzej o warunkach życia w townshipach, np.: S. Eloff, K. Sevenhuysen, *Urban black living and working conditions in Johannesburg, depicted by township art (1940s to 1970s)*, „S.A. Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis" 2011, Junie, vol. 25, no.1, s. 1–26.

[97] F. Fanon, *Les Damnés de la terre*, Maspéro, Paris 1961; przekład polski: *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Miasto skolonizowane, miasto tubylcze, miasto czarne, medina, rezerwat, to miejsce podejrzane, zamieszkane przez podejrzanych osobników. Na świat przychodzi się tu byle jak, byle gdzie. Umiera się byle gdzie, na byle co. To świat światła. Miasto skulone, miasto na kolanach, miasto pełzające. Miasto czarnuchów, miasto brudasów.

Podobne przykłady opisu „typowej, ekspresyjnej atmosfery południowoafrykańskiego getta" można znaleźć w prozie pisarzy z Afryki Południowej: Neila Williamsa, Cana Themba i Alexa La Guma[98].

## Ephraim Ngatane

Za pierwszego z kręgu kanonicznych artystów włączanych do nurtu *township art* uchodzi przedwcześnie zmarły na gruźlicę Ephraim Ngatane, pochodzący z Maseru (Lesotho), który właściwie całą swą młodość spędził w Soweto. Był on tym artystą wśród wychowanków Centrum przy Polly Street, który jako pierwszy z malarzy tworzących sceny prezentujące życie w zatłoczonych czarnych podmiejskich lokacjach uzyskał znaczne powodzenie w białym świecie sztuki. Po początkowych zajęciach odbywanych ze Skotnesem w latach 1952–1954 w roku 1955 Ngatane dołączył do nieformalnej grupy artystów pracujących w weekendy (*weekend artist's group*) pod kierunkiem Duranta Sihlali. W przeciwieństwie do formalnych zajęć plastycznych tu przeważała tematyka dokumentująca codzienne życie czarnych enklaw, a ponadto stosowano naturalistyczny warsztat malarski i szybką technikę akwarelową. Gdy grupa weekendowych samouków, która początkowo obejmowała też Louisa Maqhubela i Sydney'a Kumalo, rozpadła się w 1960 r., Sihlali i Ngatane dalej prowadzili te swoiste warsztaty artystyczne aż do połowy lat sześćdziesiątych[99]. W 1960 r. Ngatane zaprezentował swoje prace powstałe podczas tych spotkań na cyklicznej ekspozycji w johannesburskiej Galerii Adler Fielding zatytułowanej *Artists of Fame and Promise* [Artyści Sławy i Nadziei][100]. Jego portfolio od razu wzbudziło duże zainteresowanie ze strony białego establishmentu. Trudno orzec, czy o powodzeniu artysty przesądziły same walory czysto artystyczne jego dzieł. Wydaje się bowiem, że znaczące miejsce w sukcesie czarnego artysty miało autentyczne zapotrzebowanie liberalnie nastawionej części białych Południowoafrykanów na prace plastyczne prezentujące oswojoną, barwną egzotykę z afrykańskiego wielkomiejskiego getta. Pogląd

[98] Zwraca na nie uwagę m.in.: Es'kia Mphahlele w eseju *The Tyranny of Place and Aesthetics*. Por.: R. Barnard, *Apartheid and Beyond: South African Writers and the Politics of Place*, Oxford University Press, New York 2006, s. 160, http://site.ebrary.com/lib/unilodz/Doc?id=10177940&ppg=160 (12.11.2012).

[99] E. Miles, *op. cit.*, s. 94–97.

[100] E. J. de Jager, *Images of Man…*, s. 51.

ten wyraża obecnie wielu badaczy z tego kraju: Berman[101], Rankin[102], de Jager[103]. Ngatane jako pierwszy z artystów związanych z Centrum przy Polly Street doczekał się indywidualnej wystawy, zorganizowanej w Galerii Lidchi w Johannesburgu w 1962 r. Po tym wydarzeniu nastąpił szereg pokazów w Galeriach Adler Fielding. Wszystkie wymienione ekspozycje okazały się dużymi sukcesami komercyjnymi, a ostatni pokaz przyniósł malarzowi niezwykły rozgłos tym, iż wszystkie płótna sprzedano. Wkrótce Ngatane ustanowił kolejny precedens dla tego rodzaju sztuki, gdy jego malarstwo zostało wypromowane w Stanach Zjednoczonych Ameryki przez prałata Halla Duncana, jego ówczesnego nauczyciela ze Szkoły św. Piotra w Rosettenville i mecenasa. Pozytywna atmosfera i rozgłos, który zaczął otaczać Ngatane'a niewątpliwie pomogły w rozkwicie malarstwa w typie *township painting* w latach sześćdziesiątych w Afryce Południowej, zwłaszcza w Transwalu. Jasne, intensywne akwarele Ngatane'a przedstawiają najczęściej pogodne sceny z podmiejskich townshipów malowanych w jego własnej swobodnej interpretacji malarstwa impresjonistycznego. Artysta stosował często płaskie, abstrakcyjne, geometryczne kształty, w które wpisywał postaci oraz szeroką paletę kolorów do tworzenia kompozycji. Jednak pewne z jego obrazów zawierają również elementy krytycyzmu wobec warunków socjalnych w Afryce Południowej. Badaczka malarstwa związanego z ugrupowaniem Polly Street – Elza Miles – przytacza jako potwierdzenie swego stanowiska pracę *Night rain* [Nocny deszcz], w której Ngatane, maluje ludzi w strugach deszczu, unieruchomionych na ulicy przez błoto wszechobecne w mieście. Inna praca o społecznym kontekście to *The Approach* [Podejście] 1964, jakkolwiek tu temat ujęto bardziej abstrakcyjnie i scena jest raczej mozaiką koloru sugerującego błotniste ulice i zniszczone domy[104]. Z czasem ta predylekcja abstrakcyjna staje się częstsza, artysta maluje coraz śmielej, przeważnie w technice olejnej, wkraczając na teren malarstwa bezprzedmiotowego (np. *Soweto Reflections* [Refleksje z Soweto], 1970, ol./pł., 60 x 76 cm, Kolekcja Fort Hare – ilustr. 25).

Tuż przed śmiercią Ngatane pracował nad całkowicie abstrakcyjnym cyklem prac, który zatytułował *Outer Space* [Przestrzeń kosmiczna], odnosząc się w ten sposób do swej nowej fascynacji, jaką był amerykański program lotów kosmicznych Apollo, który zakończył się lądowaniem na Księżycu[105]. Prace Ngatane'a mają oczywiście implikacje społeczne ze względu na swoją tematykę (np. *Old Sophiatown* (1963) czy *Pimville Township* (1969)), jednakże z reguły artysta nie podkreślał ponurych aspektów miejskiej egzystencji czarnych Afrykanów, tak często

[101] E. Berman, *op. cit.*, s. 212.

[102] E. Rankin, *Black artists, white patron: The cross-cultural art market in urban South Africa*, „Africa Insight" 1990, vol. 20, no. 1, s. 27.

[103] E. J. de Jager, *Images of Man…*, s. 51.

[104] Podobnie realistycznie Ngatane prezentuje brak kanalizacji w Soweto, rynsztoki i wiadra z nieczystościami wynoszone z domów. J. Meintjie, *A fitting tribute to Ephraim Ngatane's art*, „South African Jewish Report" 2010, 19/26 February, s. 6.

[105] *Ibidem*.

Ilustr. 25. Ephraim Ngatane, *Refleksje z Soweto*, 1970

widocznych w wyborze tematów i powściągliwej palecie barw u innych twórców. Dominują pełne życia i pogody ducha kompozycje ukazujące przepełnione ulice podczas godzin szczytu, zatłoczone pociągi, ludzi czekających na przystankach, śluby, pogrzeby, bawiące się dzieci. Tym, co zdecydowanie odróżnia prace Ngatane'a od prac jego mniej utalentowanych naśladowców, jest mistrzowska umiejętność łączenia rozmaitych efektów akwarelowych oraz doskonałe poczucie abstrakcji, tak inne od opisowych stylów większości innych artystów związanych z ruchem *township art*. Po przedwczesnej śmierci Ngatane'a jego biały mentor – Cecil Skotnes – podkreślał, że „odcisnął on swoje piętno na południowoafrykańskiej sztuce"[106].

## Pozostali artyści z kręgu *township art*

Najczęściej malarze z kręgu *township art*, tacy jak Durant Sihlali (1935–2004)[107] czy Andrew Motjuoadi, koncentrowali się na uważnej obserwacji, cał-

[106] Cytat wg: J. Meintjie, *op. cit.*, s. 6.

[107] Nauczycielami Sihlali byli kolejno: Cecil Skotnes, Sidney Goldblatt, Ulrich Schwanecke oraz Carlo Sdoya. Artysta od 1953 r. związany był z Centrum Polly Street, a później z Thupelo Project (ok. 1982), The Federated Union of Black Artists – FUBA [Federacja Czarnych Artystów] oraz z Funda Centrum w Soweto. Szerzej: E. Miles, *op. cit.*, s. 42 oraz E. J. de Jager, *Images of Man*…, s. 52–56.

kowicie profesjonalnym i bezpretensjonalnym podejściu do tematu. Na uwagę zasługują zwłaszcza akwarele Sihlaliego o stonowanej beżowo-brązowej kolorystyce z refleksami zgaszonej zieleni i delikatnej srebrzysto-szarej poświacie. Prace te często komentują skandaliczne warunki życia mieszkańców johannesburskich townshipów, takich jak Soweto lub Aleksandra (*The Green House, Alexandra* – Zielony dom, Aleksandra, 1979, akw., 46 x 67 cm, Kolekcja Fort Hare – ilustr. 26). Przedstawienie pt. *Washing Women at Communal Tap* [Kobiety piorące przy komunalnym kranie, n.d.] stanowi komentarz do braku bieżącej wody w domach w czarnym osiedlu.

Ilustr. 26. Duran Sihlali, *Zielony dom, Aleksandra*, 1979

Temat niedostatku punktów czerpania wody pojawia się bardzo często zarówno w literaturze, jak i fotografii południowoafrykańskiej odnoszących się do czarnych lokacji. Podobnie smutne wrażenie robią na odbiorcy nędzne, kwadratowe domki, wzniesione z blachy falistej na półpustynnym wzgórzu, ukazane w pracy pt. *Slums, Zondi Township* (1957, praca w zbiorach rodziny Sihlali). Lokacja Zondi została przez władze Johannesburga ustanowiona zaledwie trzy lata wcześniej, w 1954 r., jako miejsce przeznaczone dla czarnych Południowoafrykanów, dlatego małe miasteczko sprawia wrażenie pustego, wyalienowanego z otoczenia i pozbawionego jakichkolwiek śladów zadomowienia. Duże znaczenie w twórczości Sihlaliego posiada seria akwarel dokumentujących życie oraz późniejsze wysiedlenia z townshipu johannesburskiego w Old Pimville (*After the Bulldozer's Demolition, Old Pimville*, n.d., akw./pap., 64,5 x 98 cm oraz *Old Pimville Motsamoso, Last Remains*, 1974, akw./pap., 25 x 77 cm obie prace w Kolekcji South African Reserve Bank Johannesburg). W akwareli zatytułowanej *Pimville*

*location*, 1971, artysta pokazuje wewnętrzne podwórko z niewielkimi murowanymi domkami krytymi dwuspadowym dachem, do których dobudowane są pokoje wynajmowane przez właścicieli domków w celach zarobkowych. Dobudowane konstrukcje z blachy falistej i innych materiałów dostępnych w townshipie (jak dykta czy linoleum) przegrzewają się nieznośnie w ciągu dnia i są bardzo zimne nocą. Ponadto artysta prezentuje fatalne warunki sanitarne: ściana, która dzieli podwórka rozpadła się i duże kawałki cegły wystają przez odpadający tynk, jest tu też tylko jedna toaleta zewnętrzna przeznaczona dla wielu mieszkańców. Mimo tych fatalnych warunków jest tu gwarno i rojno, dzieci bawią się na śmietniku, dwie kobiety plotkują ze sobą, inna kobieta z niemowlęciem w chuście wychodzi na spacer, całości dopełnia szwendający się duży pies. Należy dodać, iż prezentowane przez Duranta Sihlali pokoje do wynajęcia były bardzo popularne, w jednym niewielkim domu mogło mieszkać do 80 osób ze średnią liczbą 16 mieszkańców przypadającą na jedno pomieszczenie[108].

Inni twórcy związani z życiem wielkiego miasta przesadnie podkreślali malowniczą biedę i tworzyli raczej powierzchowne, sentymentalne dzieła w dekoracyjnym stylu, jak Winston Saoli (1950–1995), zwłaszcza we wczesnych pracach[109], czy mający skłonność do przerysowań David Mogano. Akcent położony przez artystów na radosną malowniczość tworzonych prac, którą można było denotować jako esencję afrykańskości był prawdopodobnie spowodowany zachętą ze strony białego rynku sztuki. Początkowo bowiem barwna wypowiedź malarska utrzymana w ekspresyjnym stylu *township painting* uchodziła za najbardziej godną uwagi:

> […] przemawiała najlepiej do środowiska anglojęzycznych liberałów, którzy najwyraźniej doświadczali czegoś w rodzaju filantropijnej gratyfikacji, wspierając taką formę sztuki, która podkreślała przepaść pomiędzy ich własnym uprzywilejowanym trybem życia a ubóstwem czarnych obszarów miejskich. To prawdopodobnie zarówno wyczucie potrzeb białego rynku, jak i poczucie świadomości społecznej było tym, co skłaniało niektórych artystów do portretowania raczej opuszczonych slumsów niż bardziej podmiejskich [zamożnych – A. P.] części Soweto[110].

Ponieważ zwykle sztuka z townshipów prezentowała pełen smaku, malowniczy, a jednocześnie realistyczny styl, który podkreślał kolorową energię życia społeczeństwa Soweto, właśnie ta formuła artystyczna doskonale się sprzedawała, nadal sprzedaje się na białym rynku sztuki popularnej. Zakupy prac bywały dokonywane przy okazjach, takich jak comiesięczna wystawa *Artystów w Słońcu* w parku Zoo Lake, w Johannesburgu, która zapewniała byt wielu pełnoetatowym czarnym artystom. Przykładem spektakularnej kariery może być Alphen Ntimbane (ur. 1952 r.), który początkowo uczestniczył w zajęciach prowadzonych

---

108 S. Eloff, K. Sevenhuysen, *op. cit.*, s. 16–17.

109 W. Saoli za swe związki z czarną partią ANC został aresztowany przez apartheidowy rząd w 1972 r. na 9 miesięcy. Wydarzenie to załamało w dużym stopniu jego obiecującą karierę.

110 E. Rankin, *Black artists, white patron…*, s. 27.

w Jubileuszowym Centrum Sztuki, a następnie w Mofolo Park Art Center. Jednak już we wczesnych latach siedemdziesiątych Ntimbane, dzięki tej plenerowej ekspozycji odniósł znaczący sukces komercyjny. W 1986 r. ów twórca zrezygnował z pracy w Południowoafrykańskiej Korporacji Nadawczej, gdyż nie nadążał z realizacją zamówień na swoje obrazki ukazujące scenki z ulic Soweto. Były to barwne akwarele, lubiane zwłaszcza przez amerykańskich pośredników, którzy masowo wykupywali obrazki Ntimbane (nawet po dwadzieścia do pięćdziesięciu prac naraz!) w celu odsprzedaży swym klientom.

Peter Sibeko (ur. 1940 r.) również rozpoczynał swą karierę artysty-samouka, inspirowanego silnie twórczością Davida Mbele, od wystawiania i sprzedawania prac w ramach ekspozycji *Artystów w Słońcu*. Sibeko, który w 1983 r. porzucił inne zajęcia i został pełnoetatowym malarzem, wykazał się niemałą płodnością, tworząc w impastowej technice olejnej i węglu jednocześnie po kilka obrazów o tej samej tematyce. Przedsiębiorczy Sibeko założył na początku lat dziewięćdziesiątych galerię The Soweto Art Gallery przeznaczoną wyłącznie dla czarnych artystów. Jednak mimo rosnącego zainteresowania sztuką wśród nowej czarnej klasy średniej, Sibeko był przekonany, że jego klientela, przynajmniej na początku, będzie głównie biała – dlatego podjął znaczącą decyzję o wyborze lokalu w centrum Johannesburga (który wówczas już stanowił wspólne terytorium białych i czarnych), a nie w Soweto, pomimo faktu, iż tam nie było wówczas żadnych galerii[111].

Prowadząc rozważania dotyczące czarnego malarstwa z kręgu *township art*, należy podkreślić, iż jego tematyka i stosowane środki wyrazu są w dużej mierze wynikiem odpowiedzi na oczekiwania białych marszandów, mecenasów i kolekcjonerów sztuki zgłaszane wobec afrykańskich twórców. Zależności te są szczególnie silne w zakresie malarstwa nie tylko dlatego, że było ono nowością dla czarnej kultury, lecz także z powodu tego, że koncepcja sztuki jako towaru – kolejna idea przeniesiona z Zachodu – została przyjęta entuzjastycznie i w całej rozciągłości przez wielu czarnych artystów. Owi twórcy mający bardzo praktyczne podejście do sztuki jako sposobu na godne życie i zarobek zwracali szczególną uwagę na wymogi rynku, czasami ze szkodą dla jakości ich pracy. Odbiorca prac stawia przed owymi twórcami wymagania, które są zupełnie sprzeczne z ich dążeniami, bowiem zachodni nabywca próbuje doszukiwać się kunsztu i znajomości zasad kształtowania realistycznej wizji czy wręcz dosłownej iluzji rzeczywistości. Jednocześnie jednak wszelkie wychodzenie naprzeciw tym dążeniom i otwieranie się na wpływy z zewnątrz traktuje jako przejaw komercjalizacji niszczącej tradycyjny charakter sztuki. Taka niekonsekwencja w postawie sugeruje całkowicie błędne podejście do istoty malarstwa, zwłaszcza tak oryginalnego, a zarazem osadzonego w bardzo konkretnym otoczeniu społecznym. Ponadto, białym pośrednikom zarówno w Afryce Południowej, jak i poza jej

[111] *Ibidem*.

granicami, czy to z chęci zysku, czy z powodu pragnienia odsunięcia zarzutów dotyczących uprzedzeń rasowych, zdarzało się często promować mniej kompetentnych czarnych twórców, zachęconych do malowania sukcesami finansowymi kolegów oraz świetną reklamą w prasie. Niestety, takie podejście kończyło się zwykle znacznym zbliżeniem stylistycznym prac danego rodzaju, z pominięciem jakiejkolwiek osobistej interpretacji malarskiej na rzecz dobrze się sprzedających malowniczych stereotypów. Jednakże wielu obecnych badaczy rodzajowego malarstwa z południowoafrykańskich townshipów, m.in. przywoływana już Rankin, uważa, że także późniejsza twórczość kręgu *township art* (z okresu od połowy lat osiemdziesiątych XX w. do dziś) nie powinna zostać bez namysłu odrzucona, do czego mają skłonność krytycy późnej fali tego nurtu. Walorem prac powstałych w tej konwencji, oprócz olbrzymiego znaczenia historycznego, jest uczciwa obserwacja i kompetentny warsztat, co wciąż owocuje ciekawymi innowacjami, takimi jak pełne życia prace urodzonego w Soweto, głuchego artysty Thomasa [Tommy] Mostwai (ur. 1963 r.)[112]. Jego malarstwo to interesujący przykład twórczości jednego z niewielu czarnych artystów w Afryce Południowej, który kieruje swój przenikliwy wzrok zarówno na czarne, jak i białe życie miejskie. Jak twierdzi sam artysta „Chcę ukazywać szczęśliwych ludzi, którzy robią zwykłe rzeczy, jak podróż w autobusie, rozmowa i śpiew w miejscach, które dobrze znam, jak Soweto”[113]. Doskonała pamięć wizualna Motswai pozwalała mu odtworzyć nieskończoną ilość subtelnych szczegółów dotyczących ludzi, miejsc i wydarzeń, które tworzą niezwykłe archiwum wspomnień artysty, dokumentując okres od początku lat osiemdziesiątych aż do chwili obecnej.

Brutalna rzeczywistość życia w Soweto z lat osiemdziesiątych XX w. przedstawiana przez artystów urodzonych i wychowanych w townshipie, takich jak Mandla Emmanuel Sibanda (ur. 1965 r.) czy Lungile Phambo (ur. 1960 r.) także nie do końca mieści się w formule barwnego malarstwa rodzajowego z gatunku *township art*, a wydaje się raczej być bliższa „sztuce oporu”. Sibanda, który podczas krwawych rozruchów w Soweto w 1976 r. miał zaledwie jedenaście lat, poprzez swe rysunki i obrazy prezentuje wydarzenia zapisane w jego pamięci. W obrazach, takich jak *Life in Flames* [Życie w płomieniach, 1968] i *This is My Life* [To jest moje życie, 1988, ol./tekt., 60 x 80 cm, Johannesburska Galeria Sztuki – ilustr. 27], pokazuje grozę ówczesnego zniszczenia Soweto oraz osobistą rozpacz po stracie swojego dzieciństwa.

Sam artysta w końcu lat osiemdziesiątych XX w. tak komentował własne prace: „Używam pędzla, aby walczyć. Moi bracia używają AK47”. W dalszej części tej samej wypowiedzi Sibanda określa swe oczekiwania wobec własnego malarstwa:

[112] Thomas Mostwai zdobył wykształcenie artystyczne w Johannesburg Art Foundation oraz FUBA. Prace artysty znajdują się m.in. w prestiżowej kolekcji współczesnej sztuki afrykańskiej Jeana Pigozzi – włoskiego przedsiębiorcy – The Contemporary African Art Collection.

[113] Cytat wg: http://www.sahistory.org.za/people/thomas-trevor-tommy-motswai (11.10.2012).

Moim celem nie jest sława ani bycie artystą-podróżnikiem. Sztuka jest dla mnie jak religia. Po prostu oddaję niepokój i zamieszanie w moim narodzie dla potrzeb historii i potomności. Uczestniczę i jestem częścią trwającej walki[114].

Ilustr. 27. Mandla Emmanuel Sibanda, *To jest moje życie*, 1988

Wypowiedź młodego Sibandy jest odosobniona na tle innych artystów związanych z nurtem sztuki townshipów, choć obrazy życia z czarnych przedmieść Afryki Południowej stanowiły zazwyczaj radykalny w swej wymowie komentarz społeczny, jednakże był on zwykle ukryty w tematyce prac, a nie w zamierzonych, werbalnych deklaracjach artystów. Warto zauważyć, że w nurcie tym obok stosunkowo neutralnych prac akwarelowych i olejnych z lat sześćdziesiątych, pojawiały się też bardziej bezpośrednie głosy krytyki społecznej prezentowane w zbiorowo wykonywanych muralach (np. w Kościele św. Marii w Orlando w Soweto – 1958; w Sanatorium Przeciwgruźliczym Charles Hurwitz w Soweto – 1964 czy w Szkole Mooki Memorial – 1969) i grafice. Zwłaszcza prace w tej drugiej technice, gdzie tak duże znaczenie ma bardzo osobista stylizacja, stały się nośnikiem autoekspresji i interpretacji negatywnych doświadczeń ludzi czarnych w Republice Południowej Afryki.

[114] S. Williamson, *Resistance Art in South Africa*, Double Storey Books, Cape Town 2004, s. 120.

## Louis Maqhubela

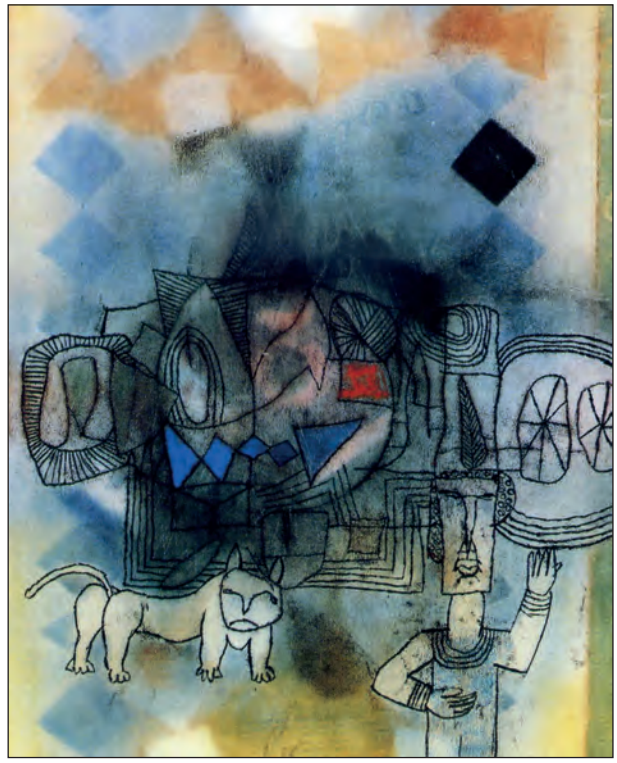
Znaczącą postacią związaną na początku swej artystycznej kariery z nurtem *township art* był Louis Khehla Maqhubela (1939–2010). Jest to kolejna wybitna osobowość twórcza związana z kręgiem Centrum Sztuki przy Polly Street w Johannesburgu. Artysta ten, podobnie jak rzeźbiarz Kumalo, za pośrednictwem Skotnesa poznał sztukę plemienną „Czarnej Afryki" w oparciu o albumy i autentyczne statuetki z Afryki Centralnej. Ponadto duże znaczenie dla jego artystycznego światopoglądu miała przyjaźń z czarnym twórcą Dumile'em oraz białym artystą-społecznikiem Billem Ainslie, a także wielkie upodobanie do romantycznej poezji angielskiej. Maqhubela dzięki protekcji Skotnesa już w 1962 r. był w stanie utrzymać się z pracy artystycznej. Między innymi wykonywał proste monochromatyczne mozaiki z motywami pejzaży afrykańskich na zlecenie rady miejskiej w Johannesburgu dla Kliniki Porażenia Mózgowego w szpitalu w Soweto (dziś im. Chris Hani Baragwanatha). Wkrótce artysta uzyskał kolejne zlecenie na murale w technice mozaiki dla banku w Kempton Park. W tym okresie pod wpływem powodzenia artystycznego, które było udziałem Ephraima Ngatane'a, Maqhubela zaczął tworzyć barwne sceny w oleju i akwareli odtwarzające zatłoczone, wibrujące wewnętrznym ruchem ulice czarnych slumsów Johannesburga. Powstają wówczas takie obrazy, jak: *Township Scene* (1961, ol./tekt., 118 x 180 cm, Kolekcja Museum Africa Johannesburg), *Saturday Morning* (1963, akwarela, 54 x 75 cm, Kolekcja Bruce Campbell-Smith, Kapsztad), *One Bottle One Orange* (1961, akwarela, 71 x 89 cm, Kolekcja Janet Suzman). Prace te mają często charakter szkicu, z wyrazistym czarnym konturem, uzupełnionym płaską plamą barwną. Postaci zaludniające obrazy zwykle ukazane zostały od tyłu, w zakasujących pozach i ujęciach. Są one zajęte prozaicznymi czynnościami ludzi biednych – mężczyźni rozładowują samochody, przewożą ładunki na ośle, kobiety noszą swe dzieci na plecach zawinięte w chustach, młodzi chłopcy grają w berka, wychudzone psy obwąchują się pogodnie. Ponieważ jak sam twórca zauważył:

> Na *township art* był popyt i wcale nie było konieczności, aby najpierw zaprezentować całą wystawę, by sprzedawać swoje prace. Nowością było to, do jak wielu sprzedanych prac prowadziła ta sytuacja, toteż szybko stałem się głównym żywicielem rodziny w domu[115].

W roku 1966 rysownicze umiejętności Maqhubela przyniosły mu nagrodę podczas cyklicznej ekspozycji (*Artists of Fame and Promise*) w johannesburskiej Galerii Adler Fielding. Jednym z istotnych elementów nagrody była trzymiesięczna podróż do Europy i Wielkiej Brytanii. Maqhubela po odbyciu podróży był pod wielkim wpływem wizyty w Kornwalii u Douglasa Portwaya, południowoafrykańskiego ekspatrianty. Po tym spotkaniu afrykański artysta rozwinął oryginalną technikę

[115] E. Maurice, R. Dodd (eds.), *The Life & Work of Louis Maqhubela*, Exhibition in Standard Bank Gallery, Johannesburg, 3 August – 18 September 2010, Johannesburg 2010, s. 3.

łączącą graficzne kontury z plamami koloru, a nowoczesny i internacjonalny wygląd jego na wpół abstrakcyjnych prac zmusił krytyków południowoafrykańskich późnych lat sześćdziesiątych XX w. do przyznania, że czarne południowoafrykańskie malarstwo w końcu wyzwoliło się z uwarunkowań rodzajowej sztuki w stylu *township art*. W 1968 r. w wywiadzie udzielonym dla popularnej „białej" gazety codziennej Maqhubela mówił: „Chcę zerwać z oczekiwaniem, iż artysta z townshipu musi przedstawiać życie townshipu"[116]. Artysta w latach siedemdziesiątych XX w. zdecydował się na emigrację do Anglii, gdzie dokończył edukację artystyczną na poziomie akademickim w Londynie w Goldsmiths College (1984–1985) oraz w Slade School of Art w latach 1985–1988. Jednocześnie wraz z przyjazdem na Wyspy zaczął tworzyć prace w typie ekspresyjnych abstrakcji pod wymownymi tytułami: *Emancipation* [Emancypacja, 1972, ol./pap., 60,5 x 60 cm, Kolekcja SABC], *Composition* [Kompozycja, 1972, ol./pap., 51,7 x 58,7 cm, Kolekcja Galerii Johannesburskiej]. Ten nurt abstrakcyjnych zainteresowań malarskich Maqhubela kontynuował w dalszym ciągu, przełamując tym stereotyp czarnego artysty z townshipu[117] – ilustr. 28.



Ilustr. 28. Louis Khehla Maqhubela, *Bez tytułu*, 1975

[116] „The Star", 14 June 1968; cytat wg: E. Maurice, R. Dodd (eds.), *op. cit.*, s. 2.

[117] M. Martin, *A Vigil of Departure: Louis Khehla Maqhubela (1960–2010)*, „Nka. Journal of Contemporary African Art" 2011, vol. 2011, no. 28, s. 20–33.

Dla znacznej liczby twórców z townshipów *cliché* dotyczące tego rodzaju malarstwa okazały się niezwykle trwałe jako jedyna akceptowalna forma wyrazu artystycznego czarnych Południowoafrykanów. Tak podsumowała ten stan rzeczy Lizie van Robbroeck w krytycznym artykule pt. *Township Art: Libel or Label*, dotyczącym znaczenia zasadności/trafności sformułowania „sztuka townshipów". Tekst ten, opublikowany w czasopiśmie południowoafrykańskich historyków sztuki „De Arte" w 1998 r., wyznaczył nowe kierunki w badaniu tego zjawiska[118]. Van Robbroeck krytycznie przedstawiała kondycję typowego twórcy z czarnego getta: „artysta jest zastygły w „etnograficznej teraźniejszości", która nie pozostawia mu […] żadnej drogi ucieczki z kategorii stworzonej dla niego"[119].

## Rysunek i grafika

Duże znaczenie dla przekształceń zachodzących w latach sześćdziesiątych w czarnej sztuce Afryki Południowej miała grafika. Medium to było obecne w koncepcjach pierwszych promotorów czarnej sztuki, takich jak światli nauczyciele ze szkół misyjnych, którzy popierali tworzenie grafik, prawdopodobnie w przekonaniu, że te umiejętności przybliżą tradycyjne czarne rzemiosło do sztuki wysokiej. Ponadto ten rodzaj wyrazu artystycznego wydawał się najwłaściwszy dla stylizowanych, „prymitywnych" form sztuki. Duże znaczenie miał także aspekt ekonomiczny, bowiem tworzenie artystycznych druków wypukłych, takich jak linoryt czy nawet drzeworyt było stosunkowo niskonakładowe, dlatego że do drukowania drzeworytu i linorytu mogą służyć prasy dociskowe, ale też narzędzia do druku ręcznego: baren, stalowe lub srebrne łyżki kuchenne, kostki itp. Ponadto linoryt i drzeworyt są tymi formami techniki grafiki warsztatowej, które kryją w sobie wiele możliwości, czyniąc z nich najbardziej malarskie techniki graficzne. Szczególne znaczenie dla rozwoju tego typu sztuki miało Centrum Sztuki i Rzemiosła przy Kościele Ewangelicko-Luterańskim założone w Rorke's Drift, gdzie powstawały dzieła o religijnej tematyce. Prace graficzne były tworzone w postaci innowacyjnych form narracyjnych oraz dekoracyjnych fryzów, jak w przypadku linorytów wspomnianego już Azarii Mbatha oraz Johna Muafangejo. Jednakże najczęściej wybór prostych i niedrogich technik, takich jak linoryt, drzeworyt czy akwarele odzwierciedlał okoliczności społeczne i ekonomiczne, w jakich przyszło tworzyć

[118] Szerzej o potrzebie powtórnego rozpatrzenia pewnych zjawisk w południowoafrykańskiej historii sztuki, A. L. Rees, *Re-Writing the Art and Architectural History of Southern Africa. SAAAH Conference*, Stellenbosch: University of Stellenbosch, 10–12.9.1987 oraz S. Marschall, *Who is in and who is out? The process of re-writing South African art history in the 1990s*, „Mots Pluriels" 1999, December, no. 12.

[119] L. van Robbroeck, *op. cit.*, s. 14.

artystom, oraz ograniczone zasoby czarnych centrów sztuki, które te techniki faworyzowały, jak np. Community Arts Project – CAP [Projekt Sztuki Społecznościowej] w Kapsztadzie. Jest to też powód, dla którego niewiele powstawało prac w zakresie bardziej wyrafinowanych i kosztownych technik metalowych. Chociaż zdarzały się również takie sztychy tworzone przez Azaria Mbatha, który wytrawiał akwaforty już w latach sześćdziesiątych, czy Sabela Judusa Mahlangu (ur. 1951 r.), twórcy barwnych akwatint z połowy lat siedemdziesiątych, oraz prace Cypriana Mpho Shilakoe. Ten ostatni przywołany, młodo zmarły rzeźbiarz i sztycharz, Shilakoe rozwinął bardzo osobisty, „mistyczny"[120] styl, tworząc delikatne akwaforty i linoryty, wywołujące w odbiorcach poczucie alienacji, goryczy i patosu. W jego akwafortach przypominających lawowane rysunki pojawiają się niedoprecyzowane, wyłaniające się z pustego tła postaci ludzkie (np. *Where have They Gone to?*, nr 10/15, 1969, 32 x 31 cm, Kolekcja Fort Hare). Zdaniem południowoafrykańskiej historyk sztuki Philippy Hobbs:

> Powściągliwość Shilakoe jest bezpośrednim odniesieniem do ucisku apartheidu, jednocześnie szeroka prezentacja ludzkich słabości nasyca jego grafiki uniwersalnym ludzkim doświadczeniem, które sięga daleko poza townshipy lat siedemdziesiątych[121].

Ponieważ jednak skromne zasoby finansowe niekoniecznie ograniczały artystyczną ekspresję, wielu czarnych artystów doprowadziło zwykłe rysunki ołówkiem czy tuszem do wysokiego poziomu skomplikowania i wyrafinowania. Powstające prace były często konstruowane z precyzyjnie ozdobionych i teksturowanych obszarów, tworzących ściśle przeplatające się powierzchnie. W większości przypadków cechował je *horror vacui*. W przepełnionych detalami rysunkach przedstawiających życie czarnego miejskiego getta autorstwa przywoływanego już Andrew Motjuoadi widać duże znaczenie chrześcijaństwa dla rozwijających się tam z wolna wspólnot obywatelskich (np. prace z połowy lat sześćdziesiątych pt. *ZCC Baptism* czy *Vicinity of Mamelodi Township*, *Pretoria*[122]). Jest to krytyczna wizja ingerencji obcej religii w afrykański świat, bowiem artysta wierzył w czary i tradycyjnych lekarzy do tego stopnia, iż po paraliżu na skutek udaru przekonany, że rzucono na niego urok odmówił konwencjonalnego leczenia i wkrótce zmarł. Inny rodzaj wrażliwości prezentuje świat intensywnych, niemal obsesyjnych, pełnych dramatyzmu, mitycznych bestii Leonarda Matsoso – wychowanka Centrum Jubileuszowego i Studia Billa Ainslie. Artysta wyjątkowo na tle innych czarnych południowoafrykańskich rysowników pozostawia neutralne tła, z których wyłaniają się rozczłonkowane figury zwierząt

[120] De Jager określa Shilakoe mianem „mistyka". Por.: E. J. de Jager, *Images of Man…*, s. 94.

[121] P. Hobbs, *Prints, Prophecy and the Limits of Popular Testimony in Shilakoe's Work*, [w:] J. Addleson (ed.), *Cyprian Mpho Shilakoe Revisited, an exhibition of paintings, prints and sculpture*, Durban Art Gallery, Durban 2006, s. 26.

[122] Szerzej: Themba ka Mathe, *Art & Urbanisation*, „Artthrob" 2003, June, Issue no. 70, http://www.artthrob.co.za/03june/reviews/siebrits.html (11.10.2012).

(*Bullfight* – 1972) czy ludzi (*David with sling* – 1972, *Portrait of a philosopher* – 1972). Wyraźne ślady eksploracji pióra na papierze budują skalę przedstawień przypominających poprzez wielość możliwych interpretacji test projekcyjny Rorschacha. Dlatego przesunięcie artysty na pozycję abstrakcjonisty po 1985 r. nie wydaje się dziwne.

Centrum przy Polly Street, jakkolwiek pozostawało nieco w tyle za graficznymi osiągnięciami studentów z ośrodka w Rorke's Drift, to jednak stworzono tu nowy rodzaj sztuki wywodzącej się z drzeworytu, w którym sam drewniany klocek stał się dziełem sztuki. W tym gatunku artystycznym tworzył Lucky Sibiya (1942–1999), ale też i jego nauczyciel Skotnes[123]. Technika ta ewokuje etniczny smaczek, który wydaje się być stosowny dla Afryki, mimo że jest to nowoczesna innowacja wykorzystywana zarówno przez Skotnesa, jak i Sibiyę, co przywołuje pytanie, czy czarna sztuka ma lub powinna mieć charakterystyczny styl.

Lucky Sibiya zaczynał swoją karierę artystyczną, rzeźbiąc wzory na dyni, z czasem wprowadził do swego *oeuvre* rzeźby na drewnianych panelach. Najważniejszym zbiorem prac graficznych Sibiyi jest album ilustrowany przy pomocy 15 barwnych drzeworytów autorskich w nakładzie 225 egzemplarzy pt. *Umabatha* – ilustr. 29.

Portfolio to opublikowane zostało w 1975 r. nakładem Galerii 21 i ukazało się jednocześnie w Londynie oraz Johannesburgu. *Umabatha* Sibiyi jest to zbiór ilustracji do sztuki teatralnej pod tym samym tytułem, autorstwa południowoafrykańskiego dramaturga Welcome Msomi, powstałej w 1970 r. Sztuka ta jest swobodną adaptacją szekspirowskiego *Makbeta*, przeniesionego w realia zuluskiej kultury plemiennej z początku XIX w.; główny koncept intrygi zasadza się na fakcie, iż Mabatha obala wodza Dangane'a. W kolorowych ksylografiach Sibiyi z tego zbioru pojawiają się figury ludzkie zaangażowane w różne działania połączone w rozbudowany system abstrakcyjnych symboli inspirowanych tradycyjną kulturą zuluską, wkrótce taka forma stała się rozpoznawalną cechą twórczości Sibiyi. W późniejszym okresie Sibiya eksperymentował także z różnymi mediami i „znalezionymi przedmiotami" (*objet trouvé*) – np. odzieżą, skorodowanym przerdzewiałym metalem i skórą zwierzęcą. Równie często wykonywał reliefy i rzeźby pełnowymiarowe w kości, drewnie i metalu. Tematyka jego prac była zaś w coraz większym stopniu zainspirowana działaniami ojca jako *sangomy*, czyli tradycyjnego zuluskiego czarownika i uzdrowiciela.

[123] E. Rankin, *Black artists, white patron…*, s. 27.

Ilustr. 29. Lucky Sibiya, *Umabatha*, 1975

Ważne miejsce w promocji czarnej grafiki przynależy także magazynowi „Staffrider"[124] wychodzącemu w latach 1978–1993. Ten literacko-kulturalny magazyn był związany z postępowym południowoafrykańskim wydawnictwem Ravan Press[125]. Wydawcami gazety zostali tak zasłużeni dla współczesnej kultury Afryki Południowej twórcy, jak Mike Kirkwood oraz Chris van Wyk i Andries

[124] Słowo „staffrider" w slangu południowoafrykańskim oznacza osobę, która jedzie na dachu lub wisi za drzwiami przepełnionej czarnej taksówki lub pociągu. Szerzej: M. Chapman, *Ten Years of Staffrider 1978–1988 by Andries Walter Oliphant; Ivan Vladislavic. Review*, „Journal of Southern African Studies", vol. 16, no. 2, Special Issue: *Performance and Popular Culture* (Jun., 1990), s. 378–379; http://www.jstor.org/stable/2637094

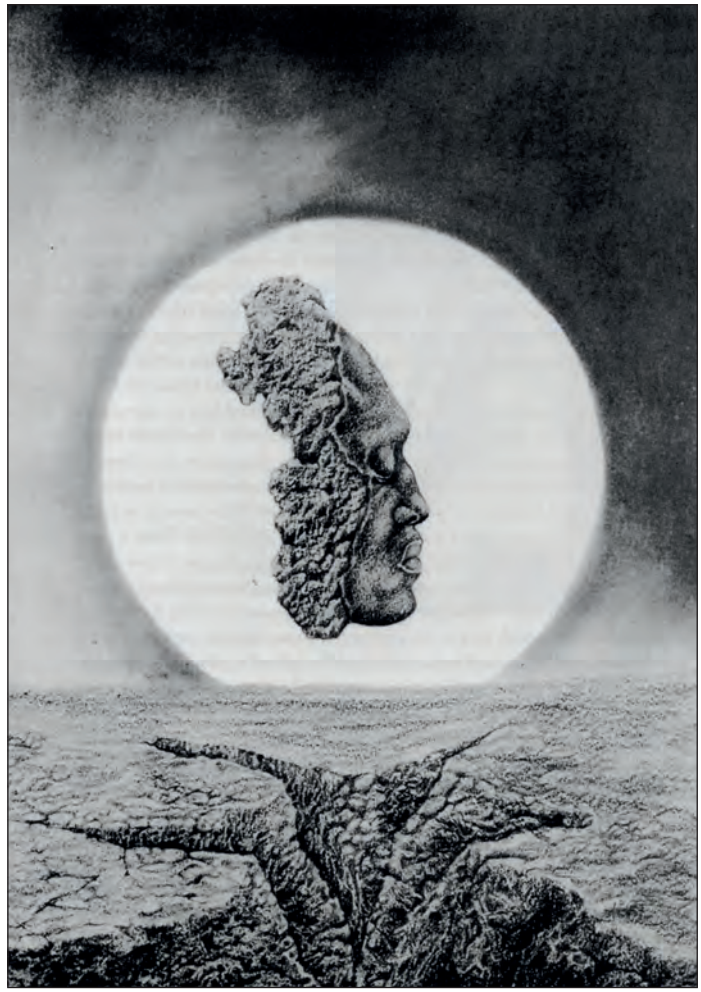
[125] Wydawnictwo Ravan Press dawało możliwość prezentacji poglądów sprzecznych z doktryną apartheidu. Wydawnictwo założone przez Petera Randalla, Daniego van Zyla i Beyersa Naudégo w 1972 r. działa do dziś, publikowano tu prozę m.in.: J. M. Coetzeego, Nadine Gordimer, Mongane Wally Serote, Miriam Tlali, Rose Moss, poezję Wopko Jensma i innych. Hasłem Ravan Press było „publikujemy literaturę dla ludu". Szerzej: G. E. de Villiers (ed.), *Ravan Twenty-five Years (1972–1997): A Commemorative Volume of New Writing*, Ravan Press, Randburg 1997.

Oliphant. Magazyn ten kontynuował tematykę podjętą dwie dekady wcześniej przez „Drum", jednak dobiegające ze szpalt głosy protestu i oporu czarnych Południowoafrykanów były znacznie bardziej bezpośrednie. Przejawiały się one zwłaszcza w zaangażowanej poezji Mtshali, Serote, Sepamla, Gwala. W tekstach „Staffridera" pojawiają się odniesienia do nowoczesnego Ruchu Świadomości Czarnych, ale też i tradycyjny, idealizowany obraz Matki Afryki. Ważnym działem świadczącym o braku rasowych uprzedzeń panujących w środowisku związanym z magazynem był fakt, że zamieszczano też artykuły białych pisarzy o liberalnych poglądach, zwłaszcza zrzeszonych w Congress of South African Writers – COSAW [Kongres Południowoafrykańskich Pisarzy]. W gazecie pojawił się też cały szereg esejów i opowiadań odnoszących się bezpośrednio do sytuacji segregacji rasowej w Afryce Południowej. Często ich autorzy wyrażali jawnie antyapartheidowe stanowisko polityczne[126]. Wkrótce „Staffrider" stał się także najistotniejszym forum prezentacji dla obrazów czarnych twórców[127]. Redaktorzy magazynu rozpoznali bowiem immanentny problem braku dostępu czarnych artystów do szerokich możliwości prezentacji. Zazwyczaj bowiem tworzone przez nich prace były ukryte w białych galeriach w niedostępnych dla Afrykanów centrach dużych miast. Dlatego w magazynie nie tylko używano grafik jako ilustracji, ale także wydzielono w piśmie specjalną sekcję z wieloma stronami przeznaczonymi dla czarno-białych reprodukcji, określoną jako tak zwana Staffrider EYE Gallery/Graphics [„Galeria Staffridera"]. W wielu z tych ilustracji brzmiało echo rysunków Dumile'a, tak mocno zaakcentowane, że można zaryzykować stwierdzenie, iż mimo że artysta nie miał bezpośrednich uczniów to jednak jego dziedzictwo odcisnęło szczególne piętno na popularnej sztuce graficznej. W Galerii pojawiały się kooperatywy artystyczne np. Madi Group z townshipu Katlehong, Mbakasima z townshipu Sebokeng, Kwanza Creative Society z townshipu Mabopane. Ale pojawiało się też wielu ówczesnych młodych indywidualnych twórców, takich jak Kay Hassan (ur. 1956 r.), Madi Phala (1955–2007), Fikile Zulu (ur. 1957 r.), Bongiwe Dhlomo (ur. 1956 r.) czy Fikile Magadledla (1952–2003)[128] – ilustr. 30.

[126] Szerzej: M. Gwala, *Writing as a Cultural Weapon*, [w:] M. J. Daymond, J. U. Jacobs, M. Lenta (eds.), *Momentum: On Recent South African Writing*, University of Natal Press, Pietermaritzburg 1984, s. 37.

[127] Inne istotne południowoafrykańskie magazyny literackie o profilu antyapartheidowym z lat 1956–1978, czyli okresu przed pojawieniem się „Staffridera", to: „The Purple Renoster", „Contrast", „The Classic", „Sestiger", „New Coin", „Wurm", „Ophir", „Kol", „Bolt", „Izwi", „Snarl", „New Classic", „Donga", „Inspan". Szerzej: W. Siebrits, *South African Literary Magazines, 1956–1978. Catalogue of the exhibition*, Warren Siebrits Modern and Contemporary Art, Johannesburg 2005.

[128] Od czasu do czasu nazwisko artysty jest pisane jako Magadlela, np. J. Peffer, *Art and the end of Apartheid*, Minneapolis University Press, Minneapolis–London 2009, s. 329.



Ilustr. 30. Fikile Magadledla, *Obserwator*, 1980

Choć część z prac prezentowanych w „Galerii Staffridera" bywała czasem słaba pod względem formalnym, o nieporadnych czy wręcz karykaturalnych ujęciach, to jednak ich rola w przybliżaniu mrocznej poetyki surrealizmu przeniesionej w realia afrykańskie jest znaczna, ponadto prace te zazwyczaj odrzucają typowo realistyczne przedstawienia, jakim hołdowało dotychczas czarne malarstwo w stylu *township art.*

# Sztuka i kultura w walce z apartheidem

## Ruch Świadomości Czarnych

Niezwykle istotną organizacją społeczno-polityczną, której działania były skierowane ku walce z systemem apartheidu była The South African Students' Organisation – SASO [Organizacja Studentów Afryki Południowej]. Stowarzyszenie powstało na terenie Kampusu Czarnych Studentów Uniwersytetu Natalskiego na przełomie 1968 i 1969 r. Niekwestionowanym liderem tej formacji był Steve Biko (1946–1977). Był on studentem medycyny na przeznaczonym dla czarnych Afrykanów wydziale tegoż uniwersytetu, a jednocześnie aktywnym działaczem politycznym – twórcą Black Consciousness Movement [Ruch Świadomości Czarnych]. Po 26 dniach pobytu w więzieniu w Pretorii[1], wkrótce po swej tragicznej śmierci podczas tortur tajnej policji, Biko stał się postacią wpisaną do ikonografii współczesnej popkultury. Ten czarny działacz antyapartheidowy został upamiętniony w licznych utworach muzycznych (np. *Biko* brytyjskiego muzyka Petera Gabriela) i literackich, a także filmach. Spośród tych ostatnich najbardziej znany jest film w reżyserii Richarda Attenborough *Cry Freedom* z roku 1987, w którym rolę Biko gra słynny amerykański aktor Denzel Washington. Dzieło powstało na podstawie paradokumentalnych książek Donalda Woodsa: *Biko* oraz *Asking for Trouble*. Jednocześnie należy podkreślić, iż poglądy Biko wiązały się z radykalną negacją świata białej kultury, były zatem odwrotnością przekonań wcześniejszych działaczy intelektualnych związanych z Nowym Ruchem Afrykańskim czy działalnością Mphahlelego i Skotnesa poszukujących wspólnej przestrzeni życia dla wszystkich Południowych Afrykanów. Biko w broszurze z 1970 r. tak opisywał swą wizję wzajemnych relacji pomiędzy rasami w Afryce Południowej:

> Integracja, o której oni [liberałowie] mówią […] jest czymś sztucznym […], jednostronnym; to biali mówią, co robić, a czarni tyko słuchają[2].

---

[1] Innych przywódców ruchu dotknęły liczne restrykcje, a część z nich skazano na wieloletnie więzienie.

[2] Cytat wg: S. Christopher (ed.), *Illustrated History of South Africa: The Real Story*, III edition, Reader's Digest, Cape Town 1994, s. 447 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

Choć pomysły polityczne Biko wyrastały z założeń *négritude*, będących rozwinięciem koncepcji Frantza Fanona i Aimé Césaire'a, to jednak w swej ostatecznej skrajności jego separatystyczna myśl zbliżała się do poglądów prezentowanych przez Hueya Newtona – lidera radykalnego ugrupowania afroamerykańskiego – Czarnych Panter. Zdaniem Biko, apartheid miał tak głęboki wpływ na świadomość czarnej populacji RPA, że czarni Afrykanie zaczęli sami wierzyć w wyższość białej rasy. W założeniach lidera zarówno podnoszenie poziomu czarnej kultury, jak również duma z jej dziedzictwa były aktem buntu i walki z systemem segregacji rasowej. Biko doszedł do wniosku, że Afrykanie muszą wyzbyć się kompleksu niższości w stosunku do białych i poczuć dumę z własnej kultury, historii i osiągnięć. Zamiast imitować białych powinni czuć się dumni, że są Afrykanami. Główne założenia tego ruchu można ująć w trzech punktach: wspieranie poczucia własnej wartości czarnoskórych obywateli, zerwanie wszystkich więzów z białymi oraz grupowanie we wspólnej walce o swobody wszystkich ludzi ras nieeuropejskich. Założenia tego ruchu przyjmowane były z mieszanymi uczuciami przez białych liberałów, z którymi Biko zasadniczo nie chciał współpracować. Ostatecznie tezy Ruchu Świadomości Czarnych zyskały ogromną popularność wśród czarnej młodzieży, nie tylko w aspekcie czynnej walki i organizowania protestów na terenach townshipów, ale w bardziej pokojowych aspektach, jak duma z własnego dziedzictwa kulturowego i samodoskonalenie się. Pisarz Essop Patel tak ujął rolę Ruchu Świadomości Czarnych w kontekście sztuki:

> Czarna Świadomość uzyskała początkowy impet poprzez odrzucenie sztuki jako estetycznego zaspokojenia. Dopiero gdy czarny poeta uwolnił się z europocentrycznych konwencji literackich, zyskał wolność, by tworzyć w kontekście świadomości narodowej. Wówczas dopiero czarny poeta zaczyna artykułować czarne doświadczenie[3].

W konsekwencji istnienia w latach siedemdziesiątych XX w. czarnych nurtów wyzwoleńczych, takich jak Ruch Świadomości Czarnych czy wyrastające z niego Black People Convention [Konwencja Czarnych Ludzi] oraz Azanian People's Organisation – AZAPO [Organizacja Ludu Azanii] pojawiło się w czarnych Południowoafrykanach przeświadczenie o odmiennym doświadczeniu kulturowym, jakie było ich udziałem. W szerszej perspektywie pojawiło się przekonanie, iż odrębność kulturowa wymaga innych środków wyrazu artystycznego, odrębnej poetyki i stawia zupełnie inne cele przed dziełem sztuki (np. walkę z segregacją rasową). Ponadto, choć ruchy te nie pociągnęły za sobą szerokich mas, to jednak uświadomiły Afrykanom, że nie powinni poddawać się bezwolnie dyskryminacyjnej polityce apartheidu. Pokojowym rozwinięciem myśli związanych z retoryką Black Consciousness stały się komunalne projekty i programy edukacyjne. Ruchy te dążyły do odrzucenia tzw. mentalności niewolnika (*slave*

[3] E. Patel, *Towards Revolutionary Poetry*, [w:] M. J. Daymond, J. U. Jacobs, M. Lenta (eds.), *Momentum: On Recent South African Writing*, University of Natal Press, Pietermaritzburg 1984, s. 85.

*mentality*), czyli człowieka zależnego, stan owego wyzwolenia miał być możliwy do osiągnięcia poprzez indywidualne, ale też i wspólne doskonalenie. Wkrótce idea samokształcenia przeniknęła do środowisk twórczych[4]. Zaczęły powstawać centra sztuki działające w oparciu o czarną społeczność lokalną. Były to tak zwane Community Based Art Concept Centre [Komunalne Centra Sztuki], które wspomagały nieformalną naukę muzyki, teatru, tańca i sztuk wizualnych wśród czarnej młodzieży. W latach siedemdziesiątych wielu południowoafrykańskich artystów związanych z dużymi ośrodkami miejskimi współtworzyło takie ośrodki sztuki dla czarnych społeczności, postępując wbrew oficjalnej polityce rządu. Formy wyrazu oporu politycznego stosowane w tych ośrodkach były różnorodne, od bardzo radykalnych poprzez pragmatyczne. Większość centrów wystawiała zaangażowane politycznie sztuki teatralne, prezentowała koncerty muzyki oraz tworzono tu antyapartheidowe plakaty. Komunalne centra sztuki były też miejscem spotkań artystów i działaczy kultury w całym kraju, pomimo licznych barier stwarzanych przez politykę segregacji rasowej. Dawały okazję do wspólnych debat pomiędzy artystami różnych nacji i kolorów skóry oraz możliwość planowania współpracy kulturalnej i dalszej strategii kultury walczącej. Zwłaszcza w czasie stanu wyjątkowego w latach 1985–1987 komunalne ośrodki sztuki były jedynym miejscem, w którym członkowie organizacji związanych z różnymi formami oporu wobec oficjalnej, apartheidowej polityki prowadzonej w Afryce Południowej mogli spotykać się bez ingerencji służb bezpieczeństwa[5]. Dla zjawiska tego ukuto specyficzny termin – obszary szare (*grey areas*)[6]. Najważniejsze z tych organizacji to: Community Arts Workshop założona w Durbanie (działająca od 1983 r.); Alexandra Arts Centre – założona w townshipie północnej części Johannesburga w 1986 r.; Nyanga Arts Centre założona w Kapsztadzie w 1979 r.; Afrika Cultural Centre Johannesburg (1976 r.); Katlehong Arts Centre pod Johannesburgiem (1977 r. – do dziś); Mofolo Arts Centre (1977 r., Soweto); FUBA Academy[7], Johannesburg (1978 r. – do dziś); Community Arts Project w River Salt, w Kapsztadzie (1977–2003); Funda Arts Centre w dzielnicy Diepkloof w Soweto (1983 r. – do dziś) oraz Pretoria Arts, Music and Drama Association (1989 r.)[8].

---

[4] Przykładem wagi współpracy środowiskowej w Afryce jest rola pieśni *Shosholoza* – „pracujmy wspólnie". Pieśń ta stała się nieformalnym hymnem narodowym czarnej większości Afryki Południowej w jej drodze do demokracji.

[5] L. van Robbroeck, *Community Arts in South Africa – A Brief History*, [w:] G. Falken (ed.), *Inheriting the Flame: New Writing on Community*, Cape Town 2004, s. 47.

[6] Szerzej: J. Peffer, *Art and the end of Apartheid*, Minneapolis University Press, Minneapolis–London 2009, s. 35–40.

[7] FUBA jest to akronim Federated Union of Black Arts [Federacyjna Unia Czarnych Artystów], właśnie pod tą nazwą organizacja jest najczęściej wspominana w literaturze przedmiotu. Celem FUBA było kształcenie i szkolenie początkujących artystów w zakresie muzyki, teatru, tańca współczesnego, sztuk plastycznych, tak by dalej mogli rozwijać własne talenty w tych dyscyplinach.

[8] Szerzej: G. Hagg, *The state and community arts centres in a society in transformation the South African case*, „International Journal of Cultural Studies" 2010, vol. 1, no. 2, s. 163–184.

## Centrum Sztuki w Katlehong

Ważnym ugrupowaniem artystycznym wyrosłym z tradycji Polly Street Art Centre, ale też i ceramicznych osiągnięć Centrum Sztuki i Rzemiosła w Rorke's Drift było Katlehong Art Centre [Centrum Sztuki w Katlehong] ulokowane w townshipie Katlehong w pobliżu miasta Germiston, położonego nieopodal metropolii johannesburskiej. Centrum działało od 1969 r., kiedy grupa sześciu czarnych artystów uformowała stowarzyszenie artystyczne. Należeli do niego początkowo: Lucas Sithole, Morningstar Motaung i Stanley Nkosi. Dzięki dotacjom publicznym i prywatnym Katlehong Art Centre rozrosło się do znaczącego centrum artystycznego, które umożliwiało czarnym twórcom pracę w różnych mediach. Z czasem najistotniejszą rozwijaną tu gałęzią sztuk stała się ceramika, tak typowa forma wypowiedzi dla rdzennych czarnych twórców. W latach dziewięćdziesiątych XX w. Centrum przekształcono w Visual Arts and Crafts Academy – VACA [Akademia Sztuk Wizualnych i Rzemiosła], która stanowi miejsce przygotowania do dalszej edukacji akademickiej. Miejscem komercyjnego wsparcia dla artystów związanych z Katlehong Art Centre są obecnie ulokowane nieopodal galerie sztuki Zicelele Ihlombe oraz Katlehong Art Gallery.

## Sztuka oporu

Lata 1971–1986 określane są w literaturze dotyczącej sztuki i kultury Afryki Południowej mianem „walki kulturowej" (*cultural struggle*)[9], walki o wyzwolenie od kwestii segregacji rasowej w obszarze kultury. Już w latach siedemdziesiątych XX w. ważne wsparcie dla czarnej kultury płynęło ze strony literatury. Istotne miejsce w budowaniu nowej południowoafrykańskiej czarnej tożsamości miały czasopisma kontestujące politykę segregacji rasowej, jak wspomniany już „Staffrider" oraz inne gazety i miesięczniki, takie jak „Black Review", „S'kets'h" czy „Wietie". Pisma te, prezentując twórczość czarnych pisarzy i plastyków townshipów z Soweto czy spod Pretorii i Kapsztadu, stały się ważnym elementem wzrostu obywatelskiej świadomości krytycznej. Dzięki tym działaniom znacząco wzrastało poczucie odpowiedzialności za emancypowanie się podmiotu wyrażające się w aktywnym uczestnictwie w interakcjach, za sprawą których czarni Południowoafrykanie mogli rozwijać umiejętności pokonywania sprzeczności,

[9] P. Larlham, *Theatre in Transition: The Cultural Struggle in South Africa*, „TDR" 1991, vol. 35, no. 1, s. 200–211, http://www.jstor.org/stable/1146121 (11.01.2013).

nierówności, niesprawiedliwości i opresji. Było to zatem działanie nakierowane na zmianę własnego położenia odczuwanego subiektywnie, będącego rozwinięciem tez samokształceniowych Ruchu Świadomości Czarnych. Literaci związani z liberalnymi pismami często, by szczególnie trafnie wyrazić swą myśl, wykorzystywali niegramatyczną wersję języka angielskiego wzbogaconego twórczo o naleciałości z języków bantu, jakim posługiwano się w townshipach. Poezja z czarnych slumsów była dla Afrykanów niczym „wycieczka w poszukiwaniu tożsamości" (*jaunt in search of identity*)[10]. Podobną rolę zaczęły też odgrywać sztuki plastyczne, co uwidaczniało w pewnych aspektach wibrujące życiem malarstwo *township art* czy dokonania czarnej grafiki (np. artystów związanych ze „Staffriderem") i rysunku (np. wspomnianego już Mhlaba Dumile'a Feni).

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych apartheid i nacjonalistyczny rząd w Afryce Południowej, mimo złagodzenia pewnych sankcji stosowanych wobec czarnych obywateli (tzw. małego apartheidu – *petit apartheid*), wciąż wydawał się niezwykle mocny i niechętny „do rezygnacji z końcowej kontroli białych nad podejmowanymi decyzjami"[11]. Dla subtelnych przekształceń zachodzących w obrębie kultury ważne okazało się stopniowe uchylanie przepisu zabraniającego studiowania na białych uniwersytetach osobom o innym kolorze skóry, do czego doszło już w 1983 r. W roku 1985 na Uniwersytet Kapsztadzki do Michaelis School of Fine Arts [Szkoła Sztuk Pięknych im. Michaelisa] przyjęto przyszłego fotografika i artystę video – Zwelethu Mthethwa (ur. 1960 r.)[12]. Dziś sam artysta opisuje ten fakt wymownym stwierdzeniem: „Moje życie było pełne magii"[13]. Podobnie swą sytuację opisują inni czarni artyści, którzy zostali przyjęci do Szkoły Sztuk Pięknych im. Michaelisa w drugiej połowie lat osiemdziesiątych: Tracy Payne (ur. 1965 r.), Vuyile Cameron Voyiya (ur. 1961 r.) oraz ci twórcy, którzy podjęli naukę w równie liberalnym Rhodes University[14]. W tym okresie powstały także otwarte uniwersytety, których wysiłki, by zwiększyć nabór czarnoskórych studentów w sytuacji z wolna ustępujących ustawowych restrykcji edukacyjnych przynosiły coraz lepszy efekt. Z drugiej jednak strony nawet pozornie nieszkodliwe obrazy, takie jak muzykujący Afrykanie, mogły być uznane za przejaw buntu:

---

[10] M. Gwala, *Writing as a Cultural Weapon*, [w:] M. J. Daymond, J. U. Jacobs, M. Lenta (eds.), *op. cit*., s. 38.

[11] Z raportu Wspólnoty Narodów opublikowanego w 1986 r. Cytat wg: A. Gąsowski, *RPA*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 226.

[12] Zwelethu Mthethwa wychowywał się w Durbanie w Republice Południowej Afryki, w „100-procentowo czarnej dzielnicy". W młodości lubił chodzić do kina, zwykle na „spaghetti westerny" i filmy samurajskie. Lubił też rysować i malować, ale „nie znał nikogo, kto był artystą". Szerzej: Z. Mthethwa, O. Enwezor, I. Brielmaier, *Zwelethu Mthethwa*, Aperture, New York 2010.

[13] *Ibidem*, s. 8.

[14] Szerzej: *Garth Erasmus, Interview with Anthony Mhayi. Cape Town, 31 Aug 2003*, [w:] V. C. Voyiya, J. McGee, *The luggage is still labelled: blackness in South African art*, DVD, United States, South Africa 2003.

[…] czarni ludzie grający muzykę […] mogli zostać uznani [za przejaw – przyp. A. P.] sztuki politycznej, obraźliwej dla władz […], gdyż było to publiczne potwierdzenie afrykańskiej tożsamości, świętowanie kultury afrykańskiej i dumne pielęgnowanie czarnego dziedzictwa kulturowego[15].

Sytuacja silnych represji ze strony reżimowego państwa za jakiekolwiek przejawy działań niezgodnych z oficjalną polityką[16] powodowała wśród czarnych Afrykanów coraz silniejszą potrzebę natychmiastowych zmian.

Nie chcieli oni już odczuwać wszechobecnego strachu: „Gdy szedłeś ulicą, czułeś się jak zwierzyna łowna. Policja była wszędzie […]"[17].

Innym istotnym czynnikiem, który wywarł wpływ na wykształcenie się specyficznych form plastycznych w Afryce Południowej, określanych jako sztuka oporu – *resistance art* – był prąd edukacyjny czerpiący z radykalnej pedagogiki emancypacyjnej lat siedemdziesiątych XX w. autorstwa Paulo Freire, brazylijskiego pedagoga i działacza społecznego. Założenia tej koncepcji niosły jednoznaczny przekaz, że wyzwolenie jest możliwe, a jego niezbędnym narzędziem jest edukacja. Zdaniem Freire'a prawdziwe wyzwolenie może dokonać się jedynie we wspólnocie[18]. Ten pogląd dotyczący kreacyjnej roli wspólnoty jest bardzo bliski światopoglądowi afrykańskiemu – np. myśli *ubuntu*. Etap kolejny – wyzwolenie jednostkowe jest tylko konsekwencją wyzwolenia wspólnoty. Edukacja wyzwalająca ma zatem na celu wywołanie zmian organizacji społecznej, zniesienie klasy uciskającej i uciśnionej oraz stworzenie warunków do powstania zupełnie nowej struktury społecznej. Freirowska filozofia edukacyjna, poprzez swoją teorię, w wielu aspektach może być odczytana jako rozwinięcie lub odpowiedź na myśl Frantza Fanona. Ten czarny intelektualista i pisarz już w roku 1959 na Kongresie Afrykańskich Pisarzy w Rzymie poświęcił swój referat „wzajemnemu wspieraniu się kultury narodowej i walki wyzwoleńczej"; tekst ten włączył później do szerszych rozważań o kulturze narodowej i narodowej świadomości zawartych w książce *Wyklęty lud ziemi* (1961 r.)[19]. Myśl Fanona była także niewątpliwym źródłem inspiracji dla Ruchu Świadomości Czarnych.

Ważna forma sprzeciwu intelektualistów wobec apartheidu wiązała się z niezwykle wyrazistym dramatem teatralnym. Zwłaszcza rozwój czarnego teatru południowoafrykańskiego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przyniósł obfitość „sztuk protestu" skupiających się na destrukcyjnych skutkach społecznych i psychologicznych polityki apartheidu. Kompleksy teatralne w rodzaju

[15] S. Marschall, *Community mural art in South Africa*, University of South Africa, Pretoria 2002, s. 56.

[16] W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. lęk przed przesłuchaniami i więzieniem dotyczył także, choć w mniejszym stopniu, białej populacji. Wiele rozmów przeprowadzonych przez autorkę książki na początku XXI w. w Afryce Południowej prowadzi do takiej konkluzji.

[17] M. W. Serote, *Liberated Voices*, [w:] F. Herreman, M. D'Amato (eds.), *Liberated Voices, contemporary art from South Africa*, Museum For African Art, New York 1999, s. 16.

[18] D. Demetrio, *Edukacja dorosłych*, [w:] B. Śliwerski (red.), *Pedagogika. Subdyscypliny wiedzy pedagogicznej*, t. 3, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006, s. 183.

[19] Wydanie oryginalne *The Wretched of the Earth*, Pelican, London 1959.

„Market Theatre" czy Teatr Uniwersytetu Witwatersrand w Johannesburgu oraz teatry „People's Space" i „Baxter" w Kapsztadzie zdobyły sobie renomę awangardowych ośrodków wystawiających oryginalne dzieła, które odzwierciedlały życie i aspiracje wszystkich mieszkańców Republiki Południowej Afryki. Sztuki te często zdejmowała cenzura, nie zawsze też odnosiły sukcesy artystyczne. Dzięki nim powstało jednak sporo niezapomnianych inscenizacji, które trafiły na międzynarodowe sceny teatralne. Do liczących się białych, liberalnych twórców związanych z teatrem „Market Theatre" należał Barney Simon (1932–1995), który wydatnie przyczynił się do powstania tego miejsca. Simon wraz z młodymi autorami Mbongeni Ngema oraz Percy Mtwa w roku 1981 napisał istotną sztukę pt. *Woza Albert!* [Powstań Albercie], nowatorskie widowisko, otwarcie krytyczne wobec apartheidu, angażujące rozmaite formy wyrazu artystycznego, które wkrótce zostało wystawione poza granicami Republiki Południowej Afryki. Wśród aktorów i dramaturgów odnoszących zagraniczne sukcesy należy wymienić Athola Fugarda (*Czego uczy aloes*; publ. pol. „Dialog" 1981, nr 11) oraz cieszący się wielkim powodzeniem duet Johna Kaniego i Winstona Ntshony (*Sizwe Banzi is Dead* i *The Island*), który został uhonorowany najwyższą nagrodą amerykańskiego teatru, Tony Award[20]. Emigracyjny aktor Zakes Mokae zdobył później nagrodę za występ w sztuce Fugarda *Master Harold and the Boys*.

Innym rodzajem przedstawień teatralnych były formy performatywne angażujące silnie czarną społeczność w townshipach[21]. Były to występy czarnych grup teatralnych, takich jak: Serpent Players, Fugard, Kani czy Ntshona[22]. Artyści związani z tymi trupami scenicznymi odgrywali sztuki w szkołach i innych budynkach użyteczności publicznej, wykonując je nieomal bez dekoracji, rekwizytów, oświetlenia czy strojów; często z aktywnym udziałem publiczności. Z występami tymi wiąże się działalność między innymi Gibsona Kente'a (1932–2004), często nazywanego „ojcem czarnego teatru", który poprzez swój „teatr czarnego getta" umożliwił wielu początkującym pisarzom i aktorom błyskotliwą karierę[23]. Ponadto dla czarnych grup teatralnych tworzyli przejmujące dzieła oddające stan permanentnego zagrożenia dramaturdzy, tacy jak: Dike Fatima, Zakes Mda, Khayalethu Mqayisa, Matsemela Manaka oraz Maishe Maponya. Na uwagę zasługuje zwłaszcza postawa artystyczna prezentowana przez dwóch ostatnich twórców, którzy zdaniem Davida B. Coplana, antropologa z Uniwersytetu Witwatersrand:

[20] Szerzej: R. Barnard, *Apartheid and Beyond: South African Writers and the Politics of Place*, Oxford University Press, New York 2006, s. 116–118, http://site.ebrary.com/lib/unilodz/Doc?id=10177940&ppg=160 (12.11.2012).

[21] Szerzej: D. B. Coplan, *Ideology and Tradition in South African Black Popular Theater*, „The Journal of American Folklore" 1986, vol. 99, no. 392, s. 151–176, http://www.jstor.org/stable/539971 (28.11.2012).

[22] W tym nurcie należy też sytuować improwizującą grupę teatralną złożoną z białych i czarnych artystów powstałą w 1971 r. ramach Teatru Uniwersytetu Witwatersrand – *Workshop '71*. *Ibidem*, s. 170.

[23] *Ibidem*, s. 167–169.

[…] zdecydowanie odrzucili estetyczne kryteria i najważniejsze normy zachodniego teatru, traktując je jako nieistotne i odwrotne wobec zasad komunikacyjnych afrykańskiego przedstawienia performatywnego[24].

Przykładem twórczości artystycznej wyrosłej z tego nurtu są sztuki Mbongeni Ngemy (ur. 1955 r.) wystawiane obecnie na całym świecie. Jego *Asinamali* dotarła w 1987 r. na Broadway i zdobyła nominację do nagrody Tony dla najlepszego reżysera. W 1988 r. Ngema wystawił swój przebojowy musical *Sarafina* w nowojorskim Lincoln Theatre, a następnie na Broadwayu, gdzie grano go przy pełnej widowni. Jednak w dzisiejszej Afryce Południowej jego przedstawienia wzbudzają kontrowersje jako zbyt przepełnione czarnym rasizmem.

Powyższe działania środowisk kulturotwórczych okazały się niezwykle skuteczne, ponieważ docierały do szerszej publiczności, przyzwyczajonej dotychczas do oglądania dzieł sztuki wyłącznie w galeriach, eleganckich teatrach czy też czasopismach dla intelektualistów.

Ważną osobą z kręgu kultury popularnej, ikoną dążącą do integracji białych i czarnych Południowoafrykanów stał się muzyk Johnny Clegg (ur. 1953 r.), popularnie nazywany „Białym Zulusem". Clegg wraz z zuluskim muzykiem ulicznym Sipho Mchunu stworzyli w Johannesburgu duet muzyczny o nazwie *Juluka* (w języku zuluskim „słodycz"), którego innowacyjne, etnicznie utwory muzyczne zyskały znaczące grono wiernych słuchaczy w Afryce Południowej, mimo że ze względu na mieszany skład zespołu nie wolno ich było prezentować w radiu. Uznanie w latach osiemdziesiątych, jakim duet cieszył się na arenie międzynarodowej, zwłaszcza we Francji (gdzie Clegg nazywany był pieszczotliwie „Le Zoulou Blanc"), stanowiło potężny dowód ze strony środowisk międzynarodowych na brak zgody wobec apartheidu, na rozdzielenie czarnego i białego narodu oraz jego wspólnych tradycji w Republice Południowej Afryki[25].

Ważną rolę w prezentacji i upowszechnianiu sztuki zaangażowanej w polityczne przemiany odegrały duże konferencje poświęcone sztukom pięknym. Szczególnie istotny był ogólnonarodowy Kongres zorganizowany na Uniwersytecie Kapsztadzkim w 1979 r. pod hasłem *The state of art in South Africa* (Stan sztuki w Afryce Południowej). Podczas jego trwania prelegenci analizowali nie tylko rolę sztuki w społeczeństwie Afryki Południowej i brak wzajemnych kontaktów pomiędzy środowiskami białych i czarnych twórców, lecz głównie rażący brak równowagi w dostępie do wykształcenia białych i czarnych studentów. Podkreślano, iż wprawdzie w townshipach rząd afrykanerski przekazał społecznościom miejskich Afrykanów „puste sale do użytku komunalnego", które miały zaspokoić ich tymczasowe „kulturowe wymagania"[26], ale były one niewystarczające. Zgod-

[24] *Ibidem*, s. 172.

[25] V. Gorlinski, *Johnny Clegg*, [w:] *Encyclopædia Britannica. Academic Edition*, http://212.191.71.5/han/Britannica/www.britannica.com/EBchecked/topic/1302048/Johnny-Clegg (21.11.2012).

[26] Townshipy były traktowane jako tymczasowe czarne lokacje, bowiem w myśl separatystycznej polityki rządu „prawdziwa czarna kultura" miała rozwijać się w bantustanach.

nie z tą polityką sztuka dla białych mieściła się kategoriach sztuki wysokiej (opera, balet, koncerty symfoniczne), natomiast sztuka czarna wiązała się z rzemiosłem, tańcem i osobliwością (*curios*)[27]. Wielu artystów podjęło wówczas brzemienną w skutki decyzję, by odmówić udziału w sponsorowanych przez państwo wystawach i imprezach kulturalnych. Innym ważkim problemem, który wyłonił się w czasie obrad Kongresu, była sygnalizowana przez wielu artystów konieczność przemyślenia i dostosowania definicji sztuki do „południowoafrykańskich warunków i istoty kreatywności"[28].

Istotnym elementem związanym ze strukturą powstających wówczas dzieł sztuki była przewijającą się deklaracja ze strony wielu czarnych twórców, że nie czują oni potrzeby podtrzymywania autonomii sztuki. Takie sublimacyjne stanowisko było z gruntu obce estetyce afrykańskiej jednoczącej całość zbiorowego, życiowego doświadczenia. Sztuka nie mogła być, zdaniem czarnych Południowoafrykanów, wyabstrahowana z życia codziennego, musiała zapewniać możliwość sprzedaży prac i utrzymania rodzin. Kultura (pisarstwo, malarstwo, dramat, muzyka *etc*.) w latach segregacji rasowej musiała także być bronią (*cultural weapon*) w walce o zniesienie apartheidu. Literaci wprowadzają do swych utworów język potoczny, używany w townshipach, by uzyskać szerszy odbiór społeczny. Dobrym przykładem tego hybrydalnego języka określanego mianem *tsotsitaal*[29] jest fragment wiersza:

| | |
|---|---|
| Once | Dawno |
| upon a bundu-era | temu podczas ery buntu |
| there was mlungu u discrimination | nie było dyskryminacji mlungu |
| as a result of separate masemba […] | będącego rezultatem oddzielnego masemba […] |

Czarni miejscy poeci tacy, jak Mafika Gwala (ur. 1946 r.), nawoływali wprost do stosowania „sztuki nieatrakcyjnej". N. Chabani Manganyi argumentował, że „jednolity obraz" usankcjonowany przez literacką tradycję byłby „niewybaczalną fanaberią". Owi literaci protestowali też wobec banalnej, ich zdaniem, postawy, że wyraźne przesłanie odnośnie do protestu politycznego zaszkodziłoby delikatnej strukturze formalnej dzieła sztuki[30]. Ci poeci uważali bowiem, że naj-

[27] G. Hagg, *op. cit*., s. 165.

[28] E. J. de Jager, *Images of Man: Contemporary South African Black Art and Artists*, Fort Hare University Press, Alice 1992, s. 193.

[29] *Tsotsitaal* (złożenie z języków afrkaans – *taal* – „język" i miejskiej odmiany zulu – *tsotsi* – „gangster") jest to język, jakim mówią czarni zurbanizowani Afrykanie z proletariatu, zwłaszcza z kręgów ulicznych gangów i innych grup przestępczych. Szerzej: D. B. Coplan, *In Township Tonight*. *South Africa's Black City Music and Theatre*, London 1985, s. 271.

[30] Postawę wobec sztuki, którą w dużym uproszczeniu można by nazwać strukturalistyczną przejawiał m.in. liberalnie zorientowany południowoafrykański pisarz, działacz społeczny i polityk Alan Stewart Paton (1903–1988). Paton twierdził, że „pisarz może mieć cel społeczny, natomiast powieści nie może". Swe stanowisko w tej sprawie zaprezentował w sposób literacki w noweli pt. *A drink in the passage*, pochodzącej ze zbioru *Tales from a Troubled Land*, Charles Scribner's Sons, New York 1961. Paton opisuje tam historię afrykańskiego rzeźbiarza Edwarda Simelane'a, autora nagrodzonej

ważniejsza wartość ich poezji nie wiązała się ani z jej cechami ontologicznymi, ani formalnymi, lecz ze strategicznymi. Strategia ta polegała na ustawicznej zmianie, nie zaś na ustawicznym powtarzaniu pewnych kwestii czy poddawaniu utworu literackiego próbie czasu. Wszyscy oni stosowali zasadę braku stałości, bowiem:

> W naszym języku getta nie ma stałości. Słowa, których używamy należą do pewnych okresów w naszej historii. Pojawiają się, nabierają nowych znaczeń, a potem zostają odrzucone na bok[31].

W promocji sztuki zaangażowanej politycznie fundamentalną rolę odegrały także dwie międzynarodowe konferencje z 1982 r.: *Arts Towards Social Development: Culture and Resistance Conference* [Sztuka na rzecz społecznego rozwoju. Konferencja: Kultura i Opór] w Gaborone w Botswanie, od której nazwę przejął cały ruch artystyczny (*resistance art*) oraz *Cultural Voice of Resistance Festival* [Festiwal Kultury Oporu] zorganizowany w Amsterdamie. Obie te inicjatywy powstały jako skutek działań grupy artystów, w znacznej mierze uchodźców politycznych z Afryki Południowej, o nazwie Medu Art Ensemble [Zespół Sztuk Medu; „medu" w języku pedi oznacza „korzenie"], mieszkających w Gaborone w Botswanie[32]. Byli to pisarze, malarze i performerzy, tacy jak Mongane Wally Serote, Mandla Langa, Miles Pelo, Heinz Klug, Muff Anderson, James van Wyk, Mike Kahn, Jonas Gwangwa, Dennis Mpale, Tony Cedras, Steve Dyer, Hugh Masekela, Thami Mnyele, Mike Hamlyn, Albio i Theresa Gonzales, Patrick Fitzgerald, Gordon Metz, Judy Seidman, James Matthews, Lentswe Mokgatle[33]. Członkowie Medu byli zdeterminowani w swej walce z apartheidem za pomocą kultury. Dążyli oni do wykorzystania i wzmocnienia swych powiązań z postępowymi organizacjami kulturalnymi i czasopismami w Republice Południowej Afryki, zwłaszcza takimi, jak Junction Avenue Theatre Company i magazyn „Staffrider" w Johannesburgu czy Community Arts Project [Wspólnota Artystyczna] w Kapsztadzie. Członkowie Medu woleli określać się mianem „pracowników kultury" niż „artystów". Terminologia ta wiązała się z przekonaniem, że o kształcie sztuki nie powinni decydować uważające się za elitę, odizolowane od społeczeństwa jednostki dotknięte twórczym szaleństwem lub geniuszem[34], ale po prostu ludzie wykonujący swoją pracę, taką jak malarstwo, muzyka czy poezja.

---

na wystawie sztuki rzeźby pt. *African Mother and Child*. Simelane z lęku o przekroczenie norm obyczajowych nie odbiera nagrody, nie próbuje nawet nawiązać porozumienia z „białym" światem. Postać Simelane'a jest być może nawiązaniem do rzeźbiarza Ernsta Manacoby'ego. Innym przykładem stanowiska strukturalistycznego w twórczości Patona jest jego wiersz pt. *Could You Not Write Otherwise?* Szerzej: D. Medalie, *Alan Paton's Short Fiction: Authority and Other Quandaries in the Hero of Currie Road*, „English in Africa" 2010, October, vol. 37, no. 2, s. 57–70.

31 M. Gwala, *Writing as a Cultural Weapon*, [w:] M. J. Daymond, J. U. Jacobs, M. Lenta (eds.), *op. cit*.

32 W Medu poza uciekinierami z RPA była też pewna liczba Europejczyków i Amerykanów, artystów z Botswany. W ciągu ośmiu lat jego istnienia liczba członków Medu wahała się od 15 do aż 50 osób.

33 J. Peffer, *op. cit.*, s. 77.

34 Takie europocentryczne podejście do sztuki było całkowicie sprzeczne z afrykańskimi koncepcjami estetycznymi.

## „Sztuka musi być funkcjonalna”[35]

Na szczególną uwagę w omawianym okresie w zakresie sztuk plastycznych zasługują prace (głównie dwuwymiarowe) Feni Dumile'a, Ezroma Legae'a, Fikile Magadledla i Thamsanqa „Thami” Mnyelego. W świetle badań prowadzonych u schyłku pierwszej dekady XXI stulecia postacią pierwszoplanową staje się pomijany dotąd artysta Thamsanqa Mnyele[36], pochodzący z johannesburskiego townshipu Alexandra. Dziś to postać ikoniczna, bowiem całe jego życie, dorobek twórczy, a wreszcie dramatyczna śmierć zostały podporządkowane zasadom Ruchu Samoświadomości Czarnych. Obecne publikacje autorstwa Diany Wylie[37], jak też i duża wystawa retrospektywna z 2009 r. w Galerii Johannesburskiej[38] przywracają jego postać kulturze tych lat. Ponadto, corocznie przyznawana jest nagroda imienia artysty (Thami Mneyele Award) przez Ekurhuleni Metropolitan Municipality[39] za osiągnięcia w dziedzinie sztuk pięknych, a od 1992 r. działa fundacja afrykańsko-holenderska jego imienia (Thami Mnyele Foundation) wspierająca młodych artystów z Afryki.

Mnyele już od lat siedemdziesiątych wraz z literatem Mongane Wally Serote (ur. 1944 r.) – równie mocno związanym z Ruchem – zaangażowany był w awangardowe działania twórcze w czarnych środowiskach Johannesburga, między innymi w działalność samokształceniowej grupy artystycznej Mhloti w Alexandrze. Mnyele dał się wówczas poznać jako działacz na polu kultury i oświaty (np. nauczał czytania i pisania), a jednocześnie grafik. Do najbardziej interesujących prac Mnyelego z tego okresu należą ilustracje do zbioru wierszy Serote pt. *Yakhal'inkomo*[40]. Tytuł ten tłumaczony dosłownie z języka nguni oznacza „krzyk krowy”. Jest to metonimia, której znaczenie Serote wyjaśnia w przedmowie, bowiem

---

[35] T. Mnyele, *Thoughts on Bongiwe and the Role of Revolutionary Art*, [w:] A. Olifant, I. Vladislavic (eds.), *The Years of Staffrider*, Ravan Press, Johannesburg 1988, s. 297–302.

[36] Thamsanqa Mnyele był członkiem militarnej organizacji *Umkhonto we Sizwe*, zbrojnego ramienia ANC. W 1985 r. został zastrzelony przez South African Defence Force – SADF [armia południowoafrykańska] podczas zbrojnej operacji w stolicy Botswany, Gaborone, jako terrorysta.

[37] D. Wylie, *From the bottom of our hearts: making art in a time of struggle*, „African Arts” 2004, vol. 37, no. 4, s. 56–61, 96 oraz idem, *Art and Revolution The Life and Death of Thami Mnyele, South African Artist*, University Press of Virginia, Charlottesville 2008.

[38] C. Kellner, S. Albio González (eds.), *Thami Mnyele + Medu: Art Ensemble Retrospective*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 2009.

[39] Ekurhuleni Metropolitan Municipality jest to połączona w jeden organizm miejski aglomeracja johannesburska.

[40] M. W. Serote, *Yakhal'inkomo*, Ad. Donker, Johannesburg 1972. W 1973 r. zbiór *Yakhal'inkomo* uzyskał nagrodę im. Ingrid Jonker. W 1974 r. Serote otrzymał stypendium Fulbrighta i przeniósł się do USA, gdzie przebywał do 1979 r. Ponieważ nie mógł już wrócić do Republiki Południowej Afryki, rozpoczął życie na emigracji, mieszkał w Botswanie i Londynie. Po 1994 r. wrócił do ojczyzny i pełnił funkcję Przewodniczącego Parlamentarnej Komisji ds. Kultury i Sztuki, współdziałał na rzecz otwarcia w Pretorii Parku Wolności w 2007 r.

choć termin oznacza „ryk bydła idącego do rzeźni”[41], to odnosi się on do doświadczeń ludzi w Afryce Południowej. We wstępie książki Serote przywołuje postać rzeźbiarza Dumile'a, który wzorem tradycyjnych afrykańskich *griotów* opowiedział mu historię opisującą okrutny sposób zabijania krów w rzeźni, utożsamiając się w trakcie opowiadanej historii z „bólem i strachem, […] szalejących z lęku, zabijanych zwierząt”[42]. Odwołując się do rzeźbiarza Dumile'a Feni, Serote włącza się w społeczność zaangażowanych artystów, ponadto sugeruje współzależności popularno-demokratycznej produkcji artystycznej[43]. Strategia poetycka Serote uwzględnia zatem dwa rodzaje solidarności: fundamentalne potwierdzenie wspólnoty odczuć z innymi osobami represjonowanymi oraz artystyczne zbratanie w dziele wyzwolenia[44]. Potwierdzeniu strategii wspólnoty służy między innymi artystyczna współpraca z Mnyelem. Dzięki tej współpracy Mnyele otrzymał od wydawcy Serote zlecenie na projekt okładki do jego książki z wierszami. Ta praca to przykład pierwszej okładki książkowej zaprojektowanej w Afryce Południowej przez czarnego grafika.

Obraz życia kraju zaprezentowany w wierszach przez Serote z pewnością wpłynął na wizję artystyczną Mnyelego. Serote opisuje szkody powstałe w miejscach, takich jak Alex[andra] township, gdzie dzieci rodzą dzieci, a kobiety muszą porzucać o poranku swe rodziny, aby podać poranną herbatę kobietom „chorym z bogactwa”[45]. Prawdopodobnie do tego motywu cierpiącej kobiety południowoafrykańskiej odwołuje się rysunek Mnyelego zdobiący okładkę. Praca w prostokątnym, wydłużonym formacie (14 x 21,5 cm) przedstawia uproszczony, stylizowany portret brzemiennej kobiety z pochyloną głową z dzieckiem zawiniętym w chustę na plecach. Odwołanie się do etosu macierzyństwa tak częste w klasycznej sztuce „Czarnej Afryki”, również wśród artystów związanych z Ruchem Samoświadomości Czarnych było bardzo częste[46]. Postaci kobiece pojawiały się u Dumile'a Feni i Ezroma Legae'a, można je odczytywać jako symbol Matki Afryki lub po prostu domu rodzinnego. W kolejnych ilustracjach Mnyelego do innych prac literackich[47], np. do powieści nigeryjskiego pisarza Chinua Achebe – *Things Fall Apart* (1977)

[41] *Ibidem*, s. 6.

[42] *Ibidem*.

[43] Wiele innych wierszy Serote odwołuje się do twórczości Niny Simone, Frantza Fanona, Martina Luthera Kinga, Malcolma X i George'a Jacksona, sugerując przez to, że poeta widzi swoją pracę nie tylko jako część lokalnego ruchu związanego z walką z apartheidem i kapitalizmem, lecz szerzej jako globalną walkę całej Afryki i społeczności afroamerykańskich przeciwko uciskowi postkolonializmu.

[44] Szerzej: P. Narismulu, *Hybridity and the Popular Democratic Character of South African Resistance Literature*, „Interlitteraria” 2001, issue 6, s. 105–120, on www.ceeol.com

[45] M. W. Serote, *op. cit.*, s. 64.

[46] Tradycja prezentowania walczących Afrykanek z dziećmi zawiniętymi w chusty sięga lat sześćdziesiątych XX w. Oficjalna gazeta African National Congress (ANC) „Sechaba” miała taką okładkę w kwietniu 1968. W latach osiemdziesiątych powstała specjalna gazeta wydawana w ramach kobiecej sekcji ANC „Voice of Women”, tam także w 1980 r. okładkę zdobiła postać uzbrojonej matki z dzieckiem w chuście. Szerzej: K. Miller, *Moms with Guns*, „African Arts” 2009, vol. 42, no. 2, s. 68–75.

[47] Mnyele przygotował także okładkę do zbioru Mongane Wally Serote pt. *Tsetlo* z 1974 r. oraz wykonywał ilustracje do „Staffridera”.

oraz epickiego poematu Serote pt. *No Baby Must Weep* (1975), także pojawi się postać kobiety/macierzyństwa. Pobyt i nauka podczas stypendium w Centrum Rorke's Drift usprawniła znacząco warsztat graficzny Mnyelego i zwróciła jego uwagę na potężną siłę wyrazu surrealistycznego malarstwa zmierzającego w kierunku abstrakcji organicznej. Wyrazem tych fascynacji jest między innymi rysunek wykonany ołówkiem i kredkami, podmalowany gwaszem pt. *Remember me/I am going/Time calls me* [Zapamiętaj mnie/nadchodzę/Czas mnie wzywa, 1974, 122 x 96,4 cm, ol., akryl/pł., kolekcja Davida i Janet Adler, Pretoria – ilustr. 31].

Ilustr. 31. Thamsanqa „Thami" Mnyele, *Zapamiętaj mnie/nadchodzę/Czas mnie wzywa*, 1974

Praca ukazuje wyłaniający się z ciemnego tła jaśniejszy zarys sylwety mężczyzny widziany od tyłu, jego niedookreślona, postrzępiona forma rozpada się na setki małych okrągłych znaków. Krwistoczerwony, nieco ukośny znak/pręga

przecina z prawej strony czarne, pełne smug tło. Obraz przywołuje zanikającą pamięć o wielu mężczyznach i kobietach, którzy zaginęli w areszcie śledczym za protest przeciwko apartheidowi. Od strony formalnej pojawiają się tu silne nawiązania do surrealistycznego i mistycznego zarazem stylu innych twórców związanych z Ruchem Samoświadomości Czarnych (np. Ezroma Legae'a). W okresie botswańskim, w czasie współdziałania z Medu Art Ensemble, *oeuvre* Mnyele ulega zmianie. Jego wcześniejsze wyobrażenia na temat roli sztuki pod wpływem kontaktów z rewolucjonistą Oliverem Tambo i rozmów z Serote przekształcają się. Zgodnie z przemyśleniami Serote „Ważne jest, aby pamiętać, że [to] kultura [ma] siłę, by zjednoczyć mieszkańców Afryki Południowej”[48]. W przemówieniu wygłoszonym w Radiu Wolności Tambo wyraził przekonanie, że podkreślając pozytywne wartości sztuki można zjednoczyć naród. To przemówienie nadało Mnyelemu i innym członkom organizacji Medu nowej, rewolucyjnej energii. Teraz mieli za zadanie przedstawiać to, co Serote określił „determinacją do walki” zamiast (jak było to dotychczas) „pokazywać nędzę, strach i smutek”[49]. Mnyele jako naczelny grafik Medu Art Ensemble odpowiedzialny za plakaty wykorzystywał w nich technikę sitodruku zintegrowanego z odważnymi kolorami, dynamicznymi sylwetami pozbawionymi detali, uzupełnione o emocjonalne slogany zaanektowane przez międzynarodowe ruchy rewolucyjne. Jak twierdził sam artysta, to moment, w którym „Sztuka musi być funkcjonalna”[50].

Większość jego prac z lat osiemdziesiątych to zaangażowane politycznie plakaty nawołujące do walki przeciwko apartheidowi, np. *Let Us Support the Fight!* [Pozwólcie nam wspomóc walkę!, 1982, sitodruk, 29 x 27,5 cm]; seria plakatów związanych z Konferencją w Gaborone pt. *Culture and resistance* [Kultura i opór, 1982, sitodruk]; *Year of the Women* [Rok kobiet, 1984, sitodruk] – dla potrzeb Konferencji Afrykańskiego Kongresu Narodowego w Lusace. Ponieważ zdaniem Thami Mnyelego tworzenie dzieł sztuki był to proces zbiorowy, a mawiał, że „Akt tworzenia sztuki nie różni się od budowy mostu – jest to dzieło wielu rąk”, wiele plakatów powstałych w Medu nie ma jednego twórcy, jest zbiorowym dziełem jednostki graficznej Medu, jej kolektywnego wysiłku zarówno w sensie formalnym, jak i pod względem stosowanych symboli, haseł i liternictwa. Tym, co narzuca się odbiorcy podczas kontaktu z tymi dziełami, są ich bezsprzeczne powiązania z rewolucyjną sztuką radziecką z lat 1917–1937. Mnyele, podobnie jak rosyjscy aktywiści z kręgu utylitarystów, uważał, że: „Nigdy nie może istnieć wolność artystyczna lub nieskrępowana ekspresja pośród narodu w niewoli”[51]. Wychodząc z takich założeń, w sposób oczywisty sztuka i działania artystyczne powinny mieć wymiar praktyczny. Dlatego graficy działający w Medu Art Ensemble szukali

[48] http://www.anc.org.za/ancdocs/history/or/or85-l.html: 'Render South Africa Ungovernable! Message of the National Executive Committee of the African National Congress on the 73rd Anniversary of ANC (8 January 1985) (05.05.2007).

[49] *Ibidem*.

[50] T. Mnyele, *op. cit*., s. 299.

[51] *Ibidem*, s. 300.

prostych sposobów wytwarzania grafik o charakterze politycznym w warunkach, jakie panowały w townshipach Afryki Południowej. Konieczne było odpowiednie dostosowanie zarówno materiałów, jak i umiejętności, które mogłyby być łatwo udostępniane i powielane w organizacjach społecznościowych. Takie możliwości kryły się w sitodruku jako technologii stosunkowo taniej i dostępnej. Artyści związani z Medu eksplorowali w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych sposoby adaptacji technologii offsetowych, głównie sitodruku (np. poprzez korzystanie z wzornika zdjęć), do warunków istniejących w czarnych gettach, gdzie często nie było bieżącej wody lub energii elektrycznej. W roku 1984 jednostka graficzna zaproponowała produkcję i dystrybucję urządzenia pod roboczą nazwą „sitodruk, warsztat w walizce". Byłoby to przenośne urządzenie (50 x 75 x 15 cm) z prasą do sitodruku, która mogłaby drukować plakaty w formacie A2, ponadto byłby w nim, tusz, gumowy wałek i wzornik materiałów do drukowania. Warsztat ten umożliwiłby organizacjom wolnościowym wytwarzanie w townshipach plakatów o treściach politycznych, nawet w warunkach słabo wyposażonych oraz nielegalnych drukarni. Z pomocą holenderskich darczyńców, kilka pilotażowych walizek zostało skonstruowanych, ale po zniszczeniu Medu w 1985 r. nie zostały one wprowadzone do użytku[52].

## Sztuka i ideologia

W dniu 14 czerwca 1985 r. South African Defence Force – SADF [armia południowoafrykańska] dokonała zbrojnej operacji w stolicy Botswany, Gaborone, traktując organizację Medu Art Ensemble jak terrorystów. Zginęło dwanaście osób, w tym artyści – „Thami" Mnyele oraz skarbnik Medu – Mike Hamlyn. Domy, w których mieszkali członkowie Medu, zostały zniszczone, a mieszkający w nich ludzie zabici. Organizacja artystyczna Medu przestała istnieć w ciągu jednej nocy. Wielu członków Medu opuściło Botswanę, ci, którzy przeżyli, przeszli do podziemia, rezygnując ze statusu artystów-rezydentów. Oznaczało to koniec formuły walczącej sztuki oporu, choć nie koniec całego ruchu artystycznego związanego ze sztuką protestu. Już w 1986 r. na Uniwersytecie w Kapsztadzie zorganizowano kolejny pokaz sztuki zaangażowanej politycznie pt. *Breaking the Silence Cultural Festival* [Przerywając ciszę – Festiwal Kultury] z podtytułem *Images of our Times: Towards a New Culture* [Obrazy naszych czasów: ku nowej kulturze]. Ze wzglę-

[52] Podobne wykorzystanie techniki sitodruku (ze względu na prostotę przygotowania form drukarskich i procesu druku w bardzo prymitywnych warunkach) można zauważyć w podziemnych drukarniach w Polsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., zwłaszcza w technologii opracowanej przez Witolda Łuczywo do druku niezależnego pisma „Robotnik".

du na wprowadzony wówczas krótkotrwale stan wyjątkowy wystawę zamknięto i otworzono bez tytułu (*untitled*).

Odrębne znaczenie miało wsparcie działań antyapartheidowych spoza kontynentu afrykańskiego. Ważnym gestem politycznym była Comprehensive Anti-Apartheid Act of 1986 [Kompleksowa Rezolucja Antyapartheidowa z 1986 r.] uchwalona przez amerykański parlament oraz kontynuacja działań brytyjskich prowadzonych przez organizację Boycott Movement. Równie ważne było wsparcie udzielone na polu kultury – na przykład grupa *Artists United Against Apartheid* [Zjednoczeni Artyści przeciwko Apartheidowi] założona 1985 r. przez amerykańskich muzyków Stevena van Zandta i Arthura Bakera czy projekcja polskiego artysty Krzysztofa Wodiczki z 1985 r., gdy wyświetlał on przez dwie godziny obraz swastyki na tympanonie Ambasady Republiki Południowej Afryki w Londynie jako protest przeciw polityce apartheidu. Ponadto wymownym wyrazem stanowiska gremiów międzynarodowych była Pokojowa Nagroda Nobla z 1984 r. przyznana dla biskupa Desmonda Tutu za kampanię w Afryce Południowej prowadzoną bez przemocy, dążącą do tego, aby zakończyć segregację rasową. Kolejna konferencja wspierająca artystów w walce z apartheidem[53] pt. *Culture in Another South Africa* [Kultura w innej Afryce Południowej] miała miejsce w Amsterdamie w 1987 r., zaś Festiwal Zabalaza z Londynu z roku 1990 przeniósł akcenty z kulturowych na anarchistyczne[54].

Istotne znaczenie w latach siedemdziesiątych odgrywała fotografia artystyczna o charakterze dokumentalnym, a przede wszystkim prace czarnego fotografa Petera Magubane (ur. 1932 r.) zebrane w albumie *Soweto* (1978 r.). Przedstawiały one sytuację tuż przed wybuchem zamieszek w Soweto, jak i w trakcie ich trwania. Prowadząc fotograficzną archiwizację przemocy apartheidowej policji i wojska wobec mieszkańców Soweto, Magubane kilkakrotnie popadał w konflikt z prawem za co był karany dotkliwym więzieniem. Jednakże zawsze stał na stanowisku iż „walka bez dokumentacji nie jest walką”[55].

Nowymi środkami wyrazu w walce z apartheidem stały się plakaty polityczne, kubki do kawy, podkładki pod naczynia, koszulki typu T-shirts, plakietki i mury. Zwłaszcza te ostatnie dawały możliwości zdobienia ich poprzez kolorowe murale, graffiti, rysunki wykonane sprejem według kartonowych szablonów z bezpośrednimi odezwami. Jednym ze stosowanych wówczas szablonów był zarys twarzy Nelsona Mandeli wraz z wypisanym żądaniem „Free Mandela” – Uwolnić Mandelę. Jakkolwiek powyższe obiekty nie posiadają atrybucji, a większość z nich zachowanych jest tylko na fotografiach, stanowią przykład sztuki zaangażowanej społecznie – ilustr. 32.

---

53 O konferencjach: G. Hagg, *op. cit.*, s. 165.

54 Zabalaza była to anarchistyczno-komunistyczna organizacja polityczna działająca w Republice Południowej Afryki, przede wszystkim w Johannesburgu i w Soweto (znana również jako ZACF lub ZabFront). Słowo „zabalaza” oznacza „walkę” w językach zuluskim i khosa.

55 http://lens.blogs.nytimes.com/2012/09/21/a-fighter-with-a-camera-in-apartheid-era-south--africa/ (12.10.2010).

Ilustr. 32. Anonimowe przykłady sztuki oporu, lata osiemdziesiąte XX w.

W tym okresie pojawiła się również spontaniczna sztuka publiczna nazwana *peace parks* (parki pokoju) lub *people's parks* (parki ludowe)[56]. Był to bodajże najsilniejszy przejaw konsolidacji i odbudowy czarnych środowisk zaangażowanych politycznie po zniszczeniu przez południowoafrykańskie siły reżimowe Ruchu Medu. Ważnym elementem akcji poprzedzającej działania artystyczne w przestrzeni miejskiej townshipów było sprzątanie śmieci i sadzenie drzew (podarowanych przez donatorów). Następnie tworzono instalacje, w których rozmaite symbole: pracy, afrykańskie wzory, narzędzia, zestawiano z rupieciami, mapami Afryki czy drewnianą bronią domowej produkcji[57]. W wielu parkach znajdowały się murale z symbolami nawiązującymi do historii Afryki (jak symbol bogini Mami-Wata) lub slogany o treściach dydaktycznych[58]. Często pojawiał się przekaz wiadomości typu „Hlanganani", który oznacza iść razem lub zjednoczyć się. Istotny był fakt, że „U podstaw tych wszystkich działań […] była walka części społeczności w kierunku samostanowienia oraz przywrócenia własnych wartości politycznych i kulturowych"[59]. Takie aranżacje parkowe jak *Only Poor Man Feels It* [Tylko biedny człowiek to czuje, w Brits, 1985] przekazywały ważne społecznie informacje dotyczące najczęstszych trudności, jakie napotykają mieszkańcy townshipów ze względu na skutki apartheidu. To zaś sprawiało, że wymowa parków

[56] S. Williamson, *Resistance Art in South Africa*, II edition, Double Storey, Cape Town 2004, s. 88–89.

[57] *Ibidem*, s. 88.

[58] Szerzej: S. Sack, *Garden of Eden or Political Landscape? Street Art in Mamelodi and Other Townships*, [w:] A. Nettleton, D. Hammond-Tooke (eds.), *African Art in Southern Africa: From Tradition to Township*, Donker, Johannesburg 1989, s. 191–210

[59] *Ibidem*, s. 210.

była bardzo polityczna. Często aranżacje parkowe poświęcone były solidarności z postaciami heroicznych czarnych bohaterów, takich jak: Biko, Mandela, Tambo czy Luthuli. Kultywowanie rdzennych afrykańskich wartości i nowy wymiar walki kulturowo-politycznej, którą symbolizowały parki, sprawiało, iż apartheidowe siły bezpieczeństwa często pod pretekstem, że na ich terenie była ukryta broń, niszczyły całe aranżacje[60]. Steven Sack, analizując fenomen południowoafrykańskich *peace parks* zauważył, że parki te sprawowały rolę jednoczącą w krajobrazie czarnych gett jako „place zabaw dla dzieci i miejsca spotkań dla dorosłych"[61]. Ponadto zdaniem tego działacza na polu sztuki południowoafrykańskiej:

> Tworzenie „parków ludowych" stanowi główne (choć krótkotrwałe) wydarzenie historyczne w zakresie historii kultury w townshipach lat osiemdziesiątych. Była to impreza, w której sztuka i działania społeczne wspólnie zmierzały do próby przekształcenia nędznego i brudnego krajobrazu miejskiego oraz do symbolicznej konsolidacji „władzy ludu". To było popularne podejście do uczestnictwa w działaniach kulturotwórczych […] Budowa parków wymagała zorganizowanej akcji ze strony młodzieży. W Soweto młodzież udawała się na ulice ze skarbonkami, wzywając mieszkańców do przekazywania niewielkich kwot pieniędzy na zakup farby i roślin. […] Można powiedzieć, że było to zjednoczenie w celu zbiorowego działania dla społeczności[62].

## Ezrom Legae

Szczególne miejsce w budowaniu krytycznej świadomości czarnych Południowoafrykanów zajmuje wszechstronna twórczość wspomnianego już artysty Ezroma Legae'a. Jego rysunki i rzeźby, czerpiąc wiele z poetyki surrealizmu, opierają się na bardzo osobistej symbolice przepełnionej odniesieniami do tradycyjnego dziedzictwa afrykańskiego. Legae, podobnie jak nieco wcześniej Kumalo, rozpoczął swą karierę artystyczną od nauki u Cecila Skotnesa oraz promocji ze strony galerii sztuki Egona Guenthera. Dzięki pomocy marszanda Legae rozwinął prężny rzeźbiarski styl, tworząc brązowe odlewy stylizowanych, uproszczonych głów ludzkich określanych jako „głowy totemiczne" (np. *Elongated Head*, n.d. brąz, wys. 50 cm, Kolekcja Fort Hare)[63]. Innym ciekawym przykładem pracy z lat sześćdziesiątych jest *Embrace* [Uścisk, 1966 r.]. Rzeźba przedstawia dwie uproszczone postacie zamknięte w uścisku tak, że trudno ocenić, gdzie jedna figura się zaczyna, a druga kończy. Uzyskane w 1972 r. stypendium z amerykańskiego programu Merit Grant pozwoliło artyście na podróż do Europy i Stanów Zjednoczonych. Ponadto, od roku 1970 działał jako animator czarnej kultury – nauczał i zarządzał w Centrum Jubileuszowym oraz w Akademii Sztuk Fuba w Johannesburgu, zaś w latach 1972–1974 był dyrektorem African Music and Drama Association Art

[60] S. Williamson, *op. cit.*, s. 89.
[61] S. Sack, *op. cit.*, s. 203.
[62] *Ibidem*, s. 203–205.
[63] E. J. de Jager, *op. cit.*, s. 114.

Project [Stowarzyszenie Projektu Artystycznego Afrykańska Muzyka i Dramat]. Po początkowym sukcesie komercyjnym na białym rynku sztuki Legae wpadł w okres bezczynności twórczej, z którego wyrwały go dopiero tragiczne wydarzenia późnych lat siedemdziesiątych – zamieszki w Soweto i śmierć Steve'a Biko, lidera Ruchu Czarnej Świadomości. Artystyczną odpowiedzią Legae'a na traumatyczną sytuację czarnych Południowoafrykanów były serie szkiców zatytułowanych *Chicken Series* [Serie: Kurczaki, 1977], z użyciem motywu kury jako istotnego elementu wróżb afrykańskich – ilustr. 33, oraz *Jail Series I* i *II* [Serie więzienne I i II, 1981] nawiązujące do śmierci Biko[64].

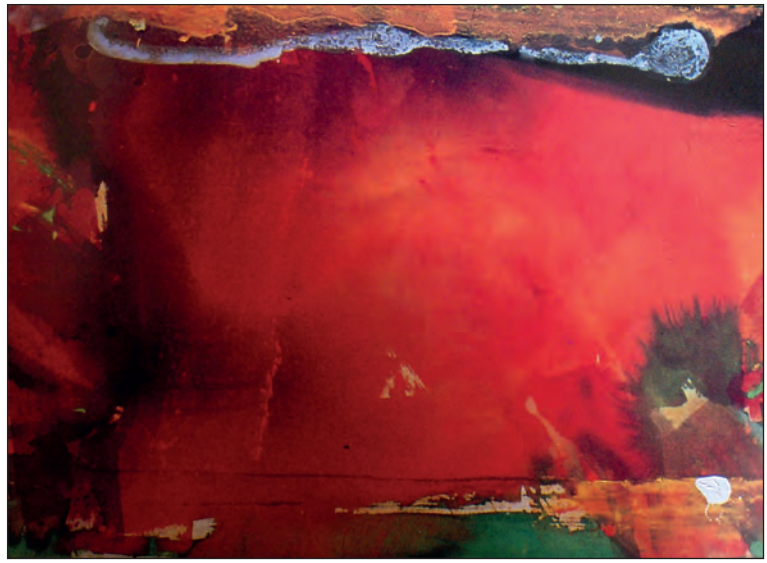
Ilustr. 33. Ezrom Legae, *Seria Kurczaki*, 1977

Subtelność techniki i kompozycji Legae'a sugeruje doskonałą znajomość bogatego dziedzictwa historii sztuki europejskiej. Jednakże zaangażowana tematyka wyrasta z czarnego doświadczenia zarówno z mitologii przeszłości, jak i politycznych realiów chwili obecnej. Za ich pomocą Legae rozwinął uniwersalny język, który wykracza poza sumę swych składowych i tworzy prawdziwą syntezę zachodnich form sztuki i czarnej symboliki.

[64] J. Peffer, *Animal Bodies/Absent Bodies*, „Third Text" 2003, vol. 17, no. 1, s. 73.

# Warsztaty artystyczne a czarna abstrakcja

Począwszy od lat siedemdziesiątych XX w., pomimo wciąż zaostrzających się represji apartheidowych wielu czarnoskórych artystów w Afryce Południowej uciekało od sztuki zaangażowanej bezpośrednio w działalność polityczną i chętnie tworzyło dzieła abstrakcyjne. Zjawisko to przybrało szerszy wymiar, gdy stanęły przed nimi otworem nowe możliwości edukacyjne wraz z tworzeniem instytucji pozarządowych, jak wspomniane już Komunalne Centra Sztuki oraz prywatne studio malarskie Williama (Bill) Stewarta Ainslie (1934–1989) – Bill Ainslie Studio. Ta całkowicie nieformalna pracownia artystyczna, gdzie Ainslie udzielał wskazówek odnośnie do spraw malarstwa zarówno białym znudzonym gospodyniom domowym, jak i czarnym aktywistom.



Ilustr. 34. Bill Ainslie, *Powrót do domu*, n.d.

Działała od 1972 r. w eleganckiej, białej dzielnicy w Parktown w Johannesburgu. Ainslie, jako czynny i utalentowany artysta, co dobrze prezentuje jego subiektywna i ekspresyjna „gorąca" abstrakcja pt. *Coming Home* [Powrót do domu, n.d., akryl/pł., 119 x 75 cm, Johannesburska Galeria Sztuki – ilustr. 34], był jednocześnie jedną z tych rzadkich i nieustraszonych osobistości, pełniących rolę katalizatora w sferze twórczości artystycznej, dzięki czemu wywarł wielki wpływ na swoich podopiecznych. Swym inspirującym działaniem zmienił życie wielu jednostek, organizacji, części społeczności. W 1982 r. Ainslie przekształcił swą pracownię w otwartą dla białych i czarnych Bill Ainslie's Art Foundation [Fundacja

Sztuki Billa Ainslie] z czasem przemianowaną na Johannesburg Art Foundation [Johannesburska Fundacja Sztuki][65]. Kuratorka Pat Williams tak pisała o Ainslie i jego postawie życiowej:

> […] wzbogacał wszystkich, których spotkał. Historia bez wątpienia pokaże po czasie, jak wielki był jego wpływ, w jakim stopniu wzbogacił południowoafrykańską kulturę oraz jak zmienił się kraj z powodu Billa Ainslie[66].

Ainslie był także *spiritus movens* Federated Union of Black Artists – FUBA [Federalnego Związku Czarnych Artystów utworzonego przy zespole Market Theatre w roku 1978] oraz projektu sztuki Thupelo Art Project, który był sponsorowany przez United States/South African Leadership Exchange Programme [Program Wymiany Liderów między Stanami Zjednoczonymi a Afryką Południową] w latach 1985–1987. Ta ostatnia inicjatywa wyrosła z pracowni Triangle Artists Workshops [Warsztaty Trójkąta Sztuki] założonej w Nowym Jorku w 1982 r. W działaniach na rzecz tego programu uczestniczyli między innymi brytyjski arystokrata i kolekcjoner sztuki afrykańskiej Robert Loder oraz brytyjski rzeźbiarz abstrakcjonista Anthony Caro (ur. 1934 r.). Pierwsze warsztaty w Republice Południowej Afryki odbyły się w 1985 r. w Hunters Lodge. W 1990 r. Program Thupelo przeniesiono do Kapsztadu. Do chwili obecnej odbyło się ponad 25 regionalnych, krajowych i międzynarodowych warsztatów. W Afryce warsztaty Thupelo są działaniem pionierskim w zakresie prezentacji procesu artystycznych technik szerokiej społeczności początkujących artystów, co przyczyniło się ukonstytuowania i rozwoju twórczego wśród nich wielu indywidualności. Thupelo sfinansowało dla ponad 200 artystów warsztaty, podróże i studia tak za granicą, jak i w Afryce Południowej. Wszystkie te okazje sprzyjały innowacjom i wykazywały gotowość artystów do eksperymentowania z szeroką gamą form sztuki, co najlepiej widać na przykładzie kontrastu pomiędzy naturalistycznymi figurkami z terakoty Helen Sebidi, tworzonymi w zorientowanym na rzemiosło Centrum Katlehong pod Germiston, i jej dużymi abstrakcyjnymi rzeźbami z metalu, które powstały podczas warsztatów Thupelo w 1986 r. Duża przestrzeń pracy, dostępność materiałów i poczucie żywotnej interakcji panujące na tych warsztatach zachęcały artystów do tworzenia wielkoformatowych, swobodnych abstrakcji, jak te autorstwa Dumisani Mabaso (ur. 1950 r.) czy Philipa Malumisego (ur. 1956 r.). Jednocześnie jednak pojawiło się wiele zarzutów dotyczących amerykanizacji artystów z Afryki Południowej[67]. Niestety, wiele z tych prac nie znajdywało nabywców, co sugeruje, że tym, co przyciągało kupujących czarną sztukę z townshipów – białych kolek-

[65] Fundacja została zamknięta w 2001 r. Szerzej: R. Sassen, *Art Foundation: Gone with a bang or a whimper?*, „Artthrob", http://www.artthrob.co.za/01sept/news/foundation.html (12.11. 2012).

[66] P. Williams, *Bill Ainslie*, Exhibition catalog Museum of Modern Art, Oxford 1991, s. 9.

[67] M. Godby, B Dhlomo, *Art and politics in a changing South Africa: Bongi Dhlomo in conversation with Michael Godby*, „African Arts" 2004, vol. 37, no. 4, s. 64.

cjonerów – była rozpoznawalna treść denotowana jako „czarna". Zatem w wielu przypadkach kolekcjonerzy nabywający nowoczesne dzieła czarnej sztuki chcieli w ten sposób wesprzeć dyskryminowaną pod względem rasowym kulturę. Należy zaznaczyć, iż wielu czarnych twórców związanych z innowacyjnymi formami wymiany doświadczeń artystycznych z lat siedemdziesiątych (warsztaty Thupelo, pracowniane działania Ainslie) broniło zwłaszcza swego prawa do dowolnie wybranej formy ekspresji malarskiej/rzeźbiarskiej rozumianej jako predylekcja do gorącej abstrakcji niegeometrycznej.

Warto zaznaczyć, iż Program Thupelo czy działalność Market Theatre Gallery oraz African Institute of Art – Funda czy Mofolo Arts Centre wzbogacały możliwości edukacyjne czarnych Afrykanów. Były to bowiem niezależne od rasistowskiego państwa struktury organizacyjne, finansowane z funduszy lokalnych i międzynarodowych, jak też przez osoby prywatne. Pomimo niewielkich zasobów finansowych dzięki ich działalności pojawili się nowi czarni artyści współczesnej Republiki Południowej Afryki. Lucas Seage (ur. 1956 r.) artystycznie związany z Mofolo Arts Centre w Soweto, a następnie ze Studiem i Fundacją Billa Ainslie należał do grona tych czarnych twórców, którzy potrafili połączyć sztukę bezprzedmiotową ze społecznym zaangażowaniem[68]. Pierwsza indywidualna wystawa Seage'a w 1981 r., która odbyła się w Galerii Market Theatre, okazała się ogromnym sukcesem[69]. Seage bardzo często wykorzystywał tanie materiały, techniki, które nie wymagały nakładów w postaci farb i pędzli. Był jednym z pierwszych artystów Afryki Południowej, który „klasyczne przedmioty znalezione" (*objet trouvé*) w odpadach wielkiego miasta przekształcił w osobisty słownik artysty-demiurga. Spektakularnymi pracami Lucasa Seage'a w tym zakresie było włączenie do instalacji własnych dokumentów tożsamości, zwanych prześmiewczo „dompass"[70]. Dokument ten, choć przede wszystkim służył do celów identyfikacji, był jednocześnie symbolem rasowych ograniczeń i segregacyjnej klasyfikacji. Seage, wykorzystując w pracy własność państwową, ryzykował uwięzieniem z powodu wykorzystania mienia państwowego do celów niezgodnych z prawem (*Untitled*, 1986 technika mieszana na papierze, 62 x 99 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad). W 1981 r. Seage zaprezentował instalację zatytułowaną *Found Object* [Znaleziony przedmiot, 1981, technika mieszana 41 x 102 x 195 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad] na wystawie pt. *South Africa Now* w Johannesburgu. Ta rzeźbiarska instalacja przyniosła mu nagrodę im. Konrada Adenauera za

[68] D. Koloane, *Lucas Seage: Art and Social Struggle*, „Staffrider" 1981, vol. 4, no. 3, s. 18.

[69] D. Koloane, *Postapartheid Expression and a New Voice*, [w:] F. Herreman, M. D'Amato (eds.), *Liberated Voices, contemporary art from South Africa*, Museum for African Art, New York, s. 24–25.

[70] Dokument ten oficjalnie zwany „reference book" – „książeczka informacyjna" był rodzajem paszportu wewnętrznego. Zawierał szczegółowe informacje dotyczące okaziciela, takie jak jego nazwisko, odciski palców, fotografię, nazwisko jego pracodawcy, jego/jej adres, na jak długo okaziciel został zatrudniony, jak również inne informacje przydatne do identyfikacji. Pracodawcy często wpisywali do niego ocenę zachowania posiadacza dokumentu. Był to jeden z najbardziej znienawidzonych symboli apartheidu.

nowatorską pracę z wykorzystaniem „obiektu znalezionego". To wielokrotnie nagradzane dzieło zbudowane zostało przez artystę z drewnianej ramy łóżka i rozproszonych kawałków pokruszonego szkła na jego materacu. W szczycie łóżka, po jego prawej stronie, leży zwinięty filcowy koc z rodzaju stosowanego głównie przez czarnych górników, imigrantów. Obok koca usytuowana została otwarta Biblia przywiązana łańcuchem do łóżka. Seage w swych pracach z lat osiemdziesiątych wprowadził do czarnej sztuki południowoafrykańskiej w sposób niezwykle zwarty, konsekwentny i przekonujący odbiorcę połączenie estetyki, dadaizmu i surrealizmu z malarstwem abstrakcyjnym.

W dokonaniach Davida Nthubu Koloane[71] (ur. 1938 r.) również związanego z Fundacją Billa Ainslie pojawia się przekonanie o społecznej odpowiedzialności artysty względem wspólnoty, z której pochodzi. Przekonanie to pojawia się w jego tekstach krytycznych i praktyce kuratorskiej[72], ale także, a może przede wszystkim, znajduje swoje odzwierciedlenie w wielu obrazach, które przy pierwszym kontakcie wydają się nawiązywać do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Uważna obserwacja rozwoju sztuki jego przyjaciela Louisa Maquabela tworzącego w nurcie abstrakcyjnym, jak też współpraca z Billem Ainslie w Fundacji Sztuki oraz krótkie epizody studiów w Nowym Yorku i Londynie dały Koloane swobodę pracy, jak to sam określa, „w luce pomiędzy sztuką figuratywną a abstrakcyjną"[73]. Jednakże w wielu wypowiedziach artysta wyrażał krytyczny stosunek wobec nurtu abstrakcyjnego, uznając za niewłaściwą jego podatność na techniczną eksplorację jako pozbawioną znaczeń i pustą uczuciowo. Krytyk sztuki Ivor Powell porównywał obrazy Koloane z początku lat dziewięćdziesiątych XX w. do romantycznego, mgławicowego malarstwa Josepha Mallorda Williama Turnera:

> To dlatego, że obrazy Koloane z tego okresu, podobnie jak u Turnera, są zazwyczaj zbudowane wokół centralnego punktu światła […] I w taki sposób, jak Turner używa światła jako kosmicznej metafory zarania imperium oraz chwalebnego wzrostu nowego porządku, Koloane odkrywa szczególną wrażliwość zurbanizowanego obszaru Afryki i tłumaczy ją przez światło[74].

Prace z serii *Made in South Africa* [Wykonane w Afryce Południowej] z lat 1992–1994, takie jak *Sun* [Słońce], *Moonshine* [Światło księżyca], *Twilight* [Zmierzch], wykonane na papierze pastelami olejnymi, są dobrym przykładem takiego malarstwa w twórczości Koloane. Obrazy te łączą bowiem pewne aspekty

[71] Prywatnie D. Koloane jest mężem artystki i kuratorki B. Dhlomo.

[72] Ważne wystawy sztuki południowoafrykańskiej, w których D. Koloane brał udział jako kurator, to: 1995 – *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Whitechapel Gallery, Londyn, oraz *Women's voice*, Daimler-Chrysler Museums, Stuttgart; 1990 – *Dialogue*, Zamek Dobrej Nadziei, Kapsztad; lata 1985–1990 – wystawy organizowane przez Federated Union Black Arts, FUBA Gallery, Johannesburg.

[73] E. Rankin, *Black artists, white patron: The cross-cultural art market in urban South Africa*, „Africa Insight" 1990, vol. 20, no. 1, s. 29.

[74] C. Deliss (ed.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Flammarion, Paris 1995, s. 140–156, 261–265. Cytat wg: S. Williamson, A. Jamal, *Art in South Africa: the Future Present*, Cape Town–Johannesburg 1996, s. 57.

figuracji i abstrakcji, przedstawiając johannesburski township Alexandra ukazany w różnych nastrojach, uzależnionych od warunków atmosferycznych. Jednakże w przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznego romantyka, w obrazach Koloane pojawiają się ostro odcięte elementy, gładko malowane partie i nagłe przejścia pomiędzy obszarami kolorów w typie dzieł postmalarskiej abstrakcji „ostrych krawędzi" (*hard-edge painting*). Pomimo zapatrzenia na sztukę amerykańskich abstrakcjonistów, krytycy zgodni są, że dla: „[…] [Koloane] punktem odniesienia jest miasto, choć jego światło jest zdegradowane, zaś jego świadomość zmierza ku asercji realizmu"[75]. W pracach powstałych po złagodzeniu reżimu apartheidowego artysta uparcie powraca do metafory psa. Sam wielokrotnie tłumaczył genezę tego wizerunku jako metaforę pewnych aspektów życia w afrykańskich gettach, zwłaszcza w kontekście mieszkających tam dzieci. Używał słów „wysiedlone", „porzucone", „wrażliwe", „brutalne", „nienawistne" i „zaniedbane". W wywiadzie z malarzem przeprowadzonym w 2008 r. Shashi Cook odnotowała jeszcze jeden bardzo istotny aspekt tej figury stylistycznej:

> […] był to jego sposób na unikanie tego, co nazywał «rodzajem pracy typu AK47», prac, które w sposób bezpośredni i moralizatorski mówiły o przemocy w townshipach, i chciał raczej «użyć znaków bardziej uniwersalnych, symboli, które mogą odwołać się do wszystkich i które każdy może zidentyfikować i rozpoznać, co chce powiedzieć przez nie, zakomunikować»[76].

Dla Koloane świat południowoafrykańskiego townshipu jest zdegenerowany, nie ma w nim chwili wytchnienia od ciemności, co sprawia, iż detale są nieomal niewidoczne. W obrazie *Twilight Haze* [Zamglony zmierzch, ok. 1995, akryl na pł., 140 x 88 cm] ukazuje widok gęsto utkanych maleńkich, nędznych domków slamsu zamieszkiwanego przez Afrykanów, który przecina wąska pełna samochodów i ludzi droga. Szereg wysokich drapaczy chmur w tle tworzy horyzont i całkowite ograniczenie widoku. Na pierwszym planie usytuowane zostało małe targowisko przepełnione skulonym ludzkim tłumem, prowadzącym skarłowaciałe transakcje. Wszędzie widać niedostatek, śmieci i żałosne, może złowieszcze psy. Ponure, zestawione ze sobą fakty z życia w townshipie, zdaniem Koloane, nie tworzą więzi społecznych wśród jego mieszkańców[77]. Zatem wydaje się, że artysta celowo wybierał niedookreślone momenty istniejące na granicy świtu i zmierzchu, bowiem reszta ponurego pejzażu miejskiego była nie do zniesienia.

Problemem, który wiązał się z twórczością Koloane, Seage'a, Maquabela, co wielokrotnie konstatował w swych wypowiedziach Koloane, stanowił fakt,

---

[75] C. Deliss (ed.), *op. cit*.

[76] S. Cook, *Koloane, David. Unpublished interview conducted by the author on 20 March 2008 at the Fordsburg Artist Studios*, [w:] idem, *Redress: Debates Informing Exhibitions and Acquisitions in Selected South African Public Art Galleries (1990–1994)*, vol. 1, niepublikowana praca magisterska, Rhodes University 2009, s. 138.

[77] S. Hermans, *David Koloane, 3 October – 22 October 2005*, AVA Gallery, Cape Town 2005, s. 2.

że dostęp do ich odwołujących się do nienarracyjnej sztuki, a momentami abstrakcyjnych, prac był w latach osiemdziesiątych wciąż zamknięty dla większości czarnych Afrykanów.

Oto kwestia, co do której brak ogólnego porozumienia wśród czarnoskórych artystów: istnieje poczucie dychotomii – jeśli chodzi o ich aspiracje – pomiędzy normami opartymi na tak zwanych uniwersalnych wartościach estetycznych a programową definicją specyficznej czarnej sztuki, odgrywającej społeczną rolę w walce politycznej. Dorobek wielu artystów omawianych w niniejszym tekście pokazuje jednak, że czarna sztuka może korzystać nie tylko z indywidualnych doświadczeń mieszkańców Afryki Południowej, lecz także mówić językiem adresowanym do o wiele szerszej publiczności.

## Biali artyści i sztuka oporu

Najciekawszą postacią w dziedzinie dokonań plastycznych z nurtu sztuki oporu tworzonej przez białych artystów był wspomniany już Walter Battiss, sardoniczny artysta i filozof czerpiący natchnienie pełnymi garściami z rdzennej kultury Afryki Południowej. Dał się on poznać nie tylko jako plastyk, ale też i pisarz, opublikował bowiem szereg książek traktujących o sztuce naskalnej Buszmenów: *The amazing Bushman* (Pretoria, 1939), *The artists of the rock* (Pretoria, 1948), *Bushman art* (Pretoria, 1950), *Fragments of Africa* (Pretoria, 1951)[78]. W swych

[78] W. Battiss od 1933 r. zajmował się badaniem sztuki ludu San, jednocześnie cały czas tworzył kompozycje malarskie czerpiące z motywów naskalnych kompozycji Buszmenów, pogłębiając abstrakcyjny aspekt swoich kompozycji malarskich. Od 1938 r. malarstwo autochtonów weszło na dobre do artystycznego *ouvre* Battissa. Od 1944 r. artysta kopiował malowidła naskalne Buszmenów, współpracując blisko z badaczem Henri Breuilem, w 1948 r. wziął udział w ekspedycji na pustynię Namib, gdzie żył wraz z Buszmenami. W 1939 r. Battiss wydał własnym staraniem książkę *The Amazing Bushman.* Była to niskonakładowa publikacja (zaledwie 200 egzemplarzy) ilustrowana serigrafiami podmalowywanymi akwarelą oraz dodatkowo 33 rysunkami wykonanymi w technice pastelu i gwaszu, podpisanych piórem przez artystę. W tej bogato ilustrowanej pozycji znalazły się przemyślenia wrażliwego malarza dotyczące rysunków naskalnych, który jako pierwszy biały Południowoafrykanin dostrzegł ezoteryczne wartości sztuki artystów San. Doprecyzowanie tego intuicyjnego stanowiska, dotyczącego przekazu sztuki khoisańskiej, miało miejsce dopiero w latach osiemdziesiątych XX w. w pracach Jamesa Davida Lewis-Williamsa, badacza z Uniwersytetu Witwatersrand w Johannesburgu. Walter Battiss w późniejszych pracach malarskich, inspirowanych rysunkami naskalnymi, stosował stylizowane motywy, które włączał do swych obrazów niczym dekoracyjną bordiurę *Symbols of life* (1966) czy *African art* (1970). Były to prace przekształcające motywy ludzkie i zwierzęce sztuki San w dekoracyjny ornament. Figury są płaskie, uproszczone, stylizowane, pozbawione perspektywy oraz śladów pociągnięć pędzla („gładkość" przedstawień też jest typowa dla sztuki San), z czasem stały się tylko pretekstem do tworzenia całkowicie abstrakcyjnych płócien i rysunków. W latach siedemdziesiątych XX w. ornament wywodzący się ze sztuki naskalnej posłużył artyście do stworzenia własnego, tajemnego alfabetu. W innej grupie obrazów Battiss za pomocą oszczędnej graficznej kreski, zbliżonej do rytu naskalnego szkicował luźne trawestacje motywów sztuki naskalnej w intensywnych niecharakterystycznych dla artystów San barwach, np. *Bushmen Rain Dance* (lata siedemdziesiąte

obrazach i freskach prezentował motywy zarówno związane z eksploracją szkicowych rysunków ze skalnych grot, jak i wzory stosowane w koralikowych plecionkach przez lud Ndebele czy islamskie liternictwo charakterystyczne dla muzułmańskiej części Afryki. Jednak najciekawszym pomysłem artysty w zakresie sprzeciwu wobec segregacji rasowej wydaje się konceptualny projekt Wyspy Fook [*Fook Island*] – realizowany od 1973 r. Wyimaginowana kraina Fook określana była przez Battissa „celebracją wolności w miejscu fantazji", mieściła się fizycznie w jego domu, w sercu afrykanerskiej dzielnicy Menlo Park w Pretorii, a później znana była jako rezydencja „Fook Manor" w Schoemansville nieopodal tamy nad jeziorem Hartbeespoort. Artysta obwołał samego siebie królem Ferdem III, swego młodego protegowanego (również artystę) Normana Catherine – normandzkim Królem Normanem, a kuratorkę z The Goodman Gallery z Johannesburga – Lindę Givon przemianował na królową Asteroe. Nazwa *Fook*[79] ponoć została znaleziona na wzór dadaistyczny – przypadkowo w książce telefonicznej. Uzupełnieniem była cała lista „fookianismów" – przedmiotów i zjawisk z zakresu sztuki, ale też biurokracji i erotyki. Były zatem paszporty i prawa jazdy Fook, recepty, waluta i pieczęcie, znaczki, jak i cały wymyślony język wraz z alfabetem. *Fook Island* zamieszkiwało wiele osób związanych z południowoafrykańskim światem kultury o antyapartheidowych poglądach: aktorka Janet Suzman, pisarka i historyk sztuki Esmé Berman oraz dziennikarka Jani Allan. Ten rodzaj intelektualnej kpiny z segregacji rasowej i jej sztucznego porządku świata był jedną z wielu prób zmiany istniejącego porządku rzeczy podejmowanych przez białych artystów.

W połowie lat osiemdziesiątych uznanie zyskali biali przedstawiciele nowego pokolenia twórców m.in. Paul Stopforth (ur. 1945 r.), Andries Botha (ur. 1952 r.), William Kentridge (ur. 1955 r.), Penny Siopis (ur. 1953 r.) oraz Jane Alexander (ur. 1959 r.), którzy interpretowali współczesne im wydarzenia za pomocą malarstwa figuratywnego i happeningów. Intencją tej artystycznej awangardy było przedstawienie realiów społeczno-politycznych zniewolonego społeczeństwa, aby pobudzić wrażliwość społeczną[80]. Ten rodzaj działalności artystycznej, choć mniej dosłowny od sztuki związanej z Medu Art Ensemble, również włączany jest do kręgu *resistance art*. Dlatego często prezentowano instalacje przypominające więzienia wypełnione ludzkimi mutantami (Alexander) czy postacie okrutnych śledczych (Stopforth) lub filmy rysunkowe ukazujące koszmary wojny (Kentridge).

---

XX w., rysunek, kolekcja prywatna) czy *Mantis Dance* (lata sześćdziesiąte XX w., serigrafia). Battiss dokonywał też ryzykownych transpozycji motywów San w ikonografię europejską (*African Pieta*, b.d. litografia, kolekcja prywatna). Ponadto w 1965 r. był współzałożycielem pisma o sztuce „De Arte" oraz członkiem Nowej Grupy. Por.: E. Berman, *Art & Artists of South Africa. An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town–Rotterdam 1983, s. 56–61.

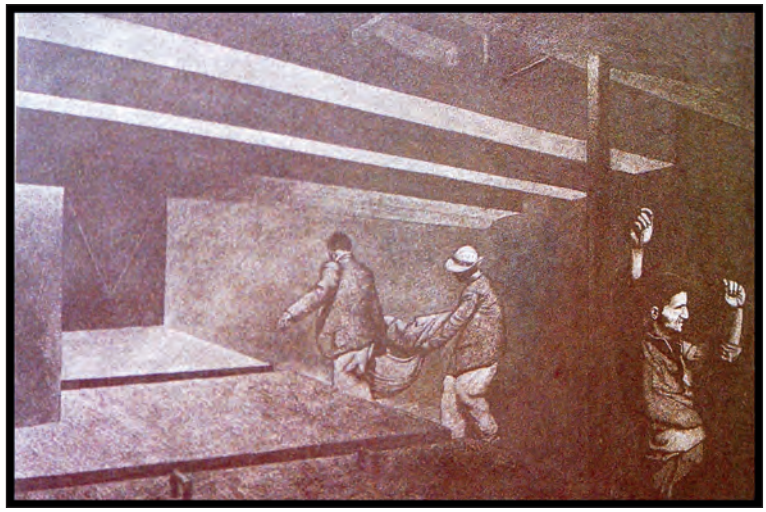
[79] W slangu afrykanerskim wyraz „fook" jest równoważny z angielskim „fuck".

[80] Ten sam nurt uwidocznił się w literaturze: N. Gordimer, M. Tlali. Por.: G. Mikell, *Feminizm in Africa*, [w:] *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, New York 1999, s. 738–740.

Biografka nurtu sztuki oporu, południowoafrykańska historyk sztuki Sue Williamson w edycji swej pierwszej wpływowej książki *Resistance Art in South Africa* z 1989[81] opisuje przykłady twórczości trzydziestu pięciu białych artystów tworzących dzieła o wymowie antyapartheidowej. Wśród przywołanych postaci znajduje się Michael Goldberg – jeden z prekursorów ruchu sztuki oporu przeciwko apartheidowi. Jego najciekawsze dzieło z tego okresu to ironiczna instalacja rzeźbiarska pt. *Monument to the Nationalist Party* [Pomnik Partii Narodowej, 1978, materiały mieszane, wys. 160 cm]. Jest to wykonana w brązie czteroszufladowa szafka biurowa. Każdej szufladzie odpowiada nazwisko jednego z apartheidowych premierów Afryki Południowej. Z wysuniętych szuflad wyłaniają się segregatory z kolejnymi aktami prawnymi dyskryminującymi czarną większość począwszy od 1948 r. Na szczycie szafki znajduje się napis: „Ten Pomnik upamiętnia przywódców Partii Narodowej, wprowadzenie osobnego rozwoju ras i wszystko, co się z tym łączy". Goldberg w 1988 r. wyemigrował do Australii z reżimowej Afryki Południowej, gdzie także poświęca wiele ze swych prac obronie praw Aborygenów.

Do wymiaru symbolicznego znaku walki z apartheidem urosła instalacja rzeźbiarska pt. *Butcher Boys* [Chłopcy rzeźnika] z lat 1985/1986 autorstwa Jane Alexander, przechowywana i prezentowana w głównej przestrzeni wystawienniczej Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej w Kapsztadzie[82].

Inne artystyczne świadectwo braku zgody społeczności białych twórców na apartheid stanowi szereg poruszających prac wykonanych przez Paula Stopfortha.



Ilustr. 35. Paul Stopforth, *Przestrzeń przesłuchań III*, 1983

[81] S. Williamson, *op. cit.*

[82] Praca ta jest omówiona w rozdziale *Sztuka kobiet czy sztuka feministyczna?* tejże pracy.

Są to m.in. litograficzne tryptyki: *Interrogators* [Przesłuchujący, 1979] oraz *Interrogation Spaces III* [Przestrzeń przesłuchań III, 1983] – ilustr. 35 – obie prace przechowywane w Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej w Kapsztadzie), seria grafik pt. *Biko* (1980) oraz instalacje rzeźbiarskie naturalnych rozmiarów z cyklu *Torture and Deaths in Detention*, 1977.

Artysta w latach 1977–1987 w różnorodnych mediach nieomal obsesyjnie podejmuje temat tortur, których stosowanie było wówczas rutynową techniką przesłuchiwań południowoafrykańskiej policji bezpieczeństwa[83].

Inny rodzaj ekspresji wybrał Manfred Zylla (ur. 1938 r.), artysta pochodzenia niemieckiego, który od 1970 r. przebywał w Afryce Południowej. Już w 1976 r. stworzył serię dramatycznych drzeworytów związanych z powstaniem młodzieży w Soweto, a następnie konsekwentnie wykonywał wielkoformatowe rysunki, grafiki i obrazy dotyczące trudnych lat osiemdziesiątych. Wszystkie te prace były utrzymane w poetyce bardzo krytycznej wobec apartheidu. Jak mówił wówczas sam twórca: „Używam sztuki jako narzędzia do konfrontacji rzeczywistości”[84]. W tym okresie artysta eksperymentował też z włączeniem do swych artystycznych działań osób bez formalnego wykształcenia plastycznego. W 1982 r. była zorganizowana jego wystawa w Kapsztadzie o nazwie *Inter-Action*, podczas której artysta zapraszał widzów do malowania lub rysowania na swoich obrazach, reprezentujących prominentne postaci apartheidowego państwa, rozmaite przekazy o jawnie wywrotowych i zabronionych wówczas treściach. W efekcie akcji powstały graffiti przypominające te, które widniały na ścianach domów w przestrzeniach publicznych. Były to hasła, takie jak „Pamiętaj Mandelę” i „Areszt nas nie uciszy” (*The Military Generals* – Generałowie z cyklu *Inter-Action*, 1982, technika mieszana na pap., 200 x 300 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad – ilustr. 36).

William Kentridge, związany ze Studiem i Fundacją Billa Ainslie, w rysunkowym tryptyku dużych rozmiarów pt. *The boating party* [Śniadanie na łodzi, 1985, wymiar każdego panelu 150 x 78 cm, węgiel, pastele, pap.] opiera się na kompozycji znanego obrazu Renoira *Śniadanie wioślarzy* z lat 1880–1881, który z kolei odwołuje się do szesnastowiecznych weneckich scen biesiadnych, przedstawiających relaksujące, barwne otoczenie, w które wbudowana została rozbawiona grupa ówczesnej bohemy paryskiej (aktorów, artystów i intelektualistów). Kentridge w swych rysunkach pogodny świat impresjonistycznego malarstwa zastąpił światem spustoszonym, zniszczonym i poszarzałym, wyjętym z sennego koszmaru. Drogocenne rzeczy z kręgu cywilizacji europejskiej (puzderka, biżuteria, ale i części miksera kuchennego) przenikają się tymi pochodzącymi ze świata afrykańskiego (płonące opony, guziec). Szczególnie wymowny jest ostatni panel tryptyku, w którym guziec, początkowo pieszczoszek eleganckiej pani, zostaje przerobiony na zimne nóżki. Równie wymowna, a budząca jeszcze większy

[83] Wybór prac P. Stopfortha, http://paulstopforth.com/south-africa/ (12. 02.2013).

[84] Cytat wg: http://www.sahistory.org.za/people/manfred-zylla (21.12.2012).

niepokój jest płonąca opona w tle, symbol rozrachunków pomiędzy członkami różnych zwaśnionych grup etnicznych lub kary dla osób podejrzanych o zdradę członków ANC[85]. Biali zaprezentowani w tryptyku są eleganccy, zrelaksowani i wyalienowani. Rzeczywistość otaczająca ich nie odgrywa żadnego znaczenia, są niezmienni niczym Leibnizowskie monady. Wpływowy krytyk sztuki i artysta z Afryki Południowej Colin Richards określił tę pracę Kentridge'a jako „najbardziej znamienne przedstawienie wstrząsającej dekady lat osiemdziesiątych"[86].

Ilustr. 36. Manfred Zylla*, Generałowie. Przed i po*, 1982

[85] Zastosowanie płonących opon tak objaśnia wypowiedź Jana Jaworskiego – Księdza Prałata johannesburskiej Polonii: *Nie jesteśmy zwolennikami rozwiązywania tutejszych problemów zapałkami (paleniem mienia ludzkiego), jak wiele organizacji to sugeruje i stosuje w obecnej Nowej Afryce. Nie jesteśmy zwolennikami naszyjników (necklace), palących się opon oblanych benzyną, aby ludzi wykańczać żywcem.* Por.: J. Jaworski, *Polsko-afrykańskie koneksje*, StarCo, Konstantynów Łódzki 2000, s. 35.

[86] C. Richards, *Aftermath: Value and Violence in Contemporary South African Art*, [w:] T. Smith, O. Enwezor, N. Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke, Durham 2008, s. 252.

Inna praca, w której Kentridge angażuje klasykę sztuki europejskiej do artystycznego protestu, to trzy „plakaty" wykonane w technice sitodruku o wymiarach 160 x 100 cm z 1988 r. pt. *Art in a State of Grace*, *Art in a State of Hope* oraz *Art in a State of Siege* [Sztuka w stanie łaski, Sztuka w stanie nadziei, Sztuka w stanie oblężenia], które znajdują się w kolekcjach Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej w Kapsztadzie oraz Galerii Johannesburskiej. Bezpośrednią inspiracją do wykonania prac były obchody stulecia istnienia Johannesburga i związana z nimi podniosła atmosfera kreowana między innymi przez oficjalne plakaty rządowe. Kentridge, zgodnie z własną metodą twórczą, „wyłuskuje wiele różnych, kontrastujących ze sobą fragmentów i zestawia je w koherentną całość"[87]. Trzy prace o ograniczonej gamie barwnej (czerń, biel, akcenty czerwieni i błękitu) przedstawiają różne odpowiedzi na zaistniałą sytuację. Kobieta z rybą na głowie oznacza sztukę zainteresowaną jedynie własnym samozaspokojeniem. Kolejna postać plakatu z wentylatorem zamiast głowy odsyła do rewolucyjnych aspiracji wczesnej sztuki XX w. (Tatlin, Boccioni). Ostateczny obraz w tej serii prezentuje skorumpowanego biznesmena, którego aparycja nawiązuje do prac związanych z nurtem *Neue Sachlichkeit*, a zwłaszcza do twórczości Georga Grosza. Ostatni z plakatów uzupełniony jest hasłem *100 Years of Easy Living* [100 lat miłego życia] oraz literami „Jhb" w prawym górnym rogu oznaczającymi Johannesburg. Ta praca Kentridge'a daje asumpt do pytania bardziej fundamentalnego: o możliwy wpływ sztuki na zmianę społeczną.

Wielu białych twórców, takich jak Leon Vermeulen (ur. 1956 r.), Nathan Honey, Manfred Zylla, Paul Grendon (ur. 1956 r.), Gary van Wyk (ur. 1960 r.) w swoich pracach z lat osiemdziesiątych dokonują zestawień rozmaitych symboli militarnych (karabinów, czołgów, mundurów, ale też ołowianych żołnierzyków) oraz ludzkich ciał. Ich prace mimo różnych technik sygnalizują brutalność państwa i ofiary ponoszone przez niewinnych ludzi. Bardzo dosłowne oskarżenie wobec brutalnego reżimu czasów apartheidu kryje się w instalacji Kevina Branda (ur. 1953 r.) pt. *19 Boys Running* [19 uciekających chłopców, rzeźba: drewno, styropian, papier, farby; średnia wysokość 160 cm, Narodowa Galeria Sztuki w Kapsztadzie – ilustr. 37].

Praca odwołuje się do tragicznego wydarzenia z małego miasteczka Uitenhage w Prowincji Przylądkowej Wschodniej z 21 marca 1988 r. Policja otworzyła wówczas ogień do konduktu pogrzebowego, traktując go jako nielegalne zgromadzenie[88]. W wyniku działań policji 20 osób zostało zabitych, a 27 rannych. Podczas śledztwa w sprawie wypadku okazało się, że większość zabitych i rannych została postrzelonych od tyłu, a tłum był już w trakcie rozpraszania i ucieczki, kiedy padły strzały. Instalacja Branda przedstawiająca ten incydent ukazuje

[87] S. Williamson, *op. cit*., s. 33.

[88] Duże pogrzeby na mocy ustawy zostały zakazane przez służby bezpieczeństwa. Wynik śledztwa wykazał, że policja nie miała odpowiedniego sprzętu, aby zgromadzenie mogło zostać rozproszone z małym uszczerbkiem lub bez szkód dla zaangażowanych osób. Ponadto, okazało się, że bez prowokacji policji procesja najprawdopodobniej przeszła by spokojnie z townshipu Langa przez miasto, bez incydentów. Por.: Robert J. Thornton, *The Shooting at Uitenhage, South Africa, 1985: The Context and Interpretation of Violence*, „American Ethnologist" 1990, May, vol. 17, no. 2, s. 217–236, http://www.jstor.org/stable/645077 (12.12.2012).

19 barwnych figur, które starają się uciec z sosnowych skrzyń. Ich ciała są pełne udręki, a twarze wykrzywione bólem i strachem. Ucieczka jest jednak niemożliwa, bowiem każda postać ma na skrzyni numer porządkowy z kostnicy, ich los już się dokonał. Ciała postaci wykonane zostały z polistyrenu o precyzyjnie dociętych kształtach, pokryte brązowym, pakowym papierem i pomalowane. Choć są to właściwie dwuwymiarowe obrazy, wydają się być bardziej realni niż prawdziwi ludzie.

Ilustr. 37. Kevin Brand, *19 uciekających chłopców*, 1988

Wyrazem szerszych zmian zachodzących w podejściu białej mniejszości Afryki Południowej do problemu apartheidu była wystawa pt. *South African Mail: Message from Inside – 1990* [Południowoafrykańska poczta – wiadomość z wnętrza]. Na potrzeby ekspozycji ponad 200 kobiet-artystek różnego pochodzenia i kolorów skóry wykonało 400 prac o formacie pocztówki. Zastosowały rozmaite techniki artystyczne – obrazy, fotografie, rysunki, odciski, prace z koralików, kolaże zarówno płaskie, jak i przestrzenne oraz pisemne deklaracje. Wystawa była rezultatem współpracy artystów południowoafrykańskich i amerykańskich. W założeniach twórców miała przerwać kulturowy bojkot środowisk międzynarodowych, będący wynikiem apartheidu, wysyłając przesłanie od mieszkańców Afryki Południowej do świata, iż chcą przez sztukę promować nową „kulturę wyzwolenia" (*culture of liberation*). Artystyczne pocztówki ukazywały ówczesne warunki życia społeczności w Republice Południowej Afryki oraz nadzieję na powstanie demokratycznego, nierasistowskiego społeczeństwa, nieopartego na podziałach rasowych[89].

[89] J. Goldner, *South African Mail: Messages from Inside*, http://www.janetgoldner.com/sa/sa.html (3.06.2007).

# Sztuka kobiet czy sztuka feministyczna?

Republika Południowej Afryki to świat bardzo hermetyczny przez dziesięciolecia żyjący własnym rytmem, zupełnie odmiennym od europejskiego. Zapoczątkowana jeszcze w wieku XIX wyraźna segregacja rasowa sprawiła, iż zasadnicza linia podziału w państwie nie biegła pomiędzy kobietami a mężczyznami (jak działo się to w Europie i Stanach Zjednoczonych Ameryki), lecz była wyznaczona poprzez kolor skóry człowieka. Kobiety czarne znalazły się w sytuacji podwójnie niekorzystnej, gdyż poza patriarchalnym systemem plemiennym oddającym je pod zarząd męża lub ojca, były dodatkowo podporządkowane białym kolonizatorom. Owe okrutne reguły podziału społeczeństwa na uprzywilejowanych ludzi białych i pozbawionych wielu praw i swobód obywatelskich ludzi czarnych sprawiały, iż dużo lepiej było być kobietą białą. Niemniej jednak córki zarówno brytyjskich, jak i holenderskich potomków osadników poddane zostały dominującej władzy ojca lub męża, aż do końca lat siedemdziesiątych XX w. Podwójna struktura izolowanego od wpływów systemu powinności i zależności (patriarchalna i apartheidowa) zdławiła całkowicie feminizm w Afryce Południowej i na wiele lat marginalizowała pozycję kobiet w państwie.

# Afrykański feminizm

W Europie tradycja feminizmu rozumianego jako refleksja nad problemem statusu kobiet i mężczyzn oraz relacji między płciami w społeczeństwie ma już swoją szacowaną na około półtora wieku historię[1]. W Afryce myśl feministyczna powstaje dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX w. Podstawowymi różnicami dzielącymi oba kontynenty był zupełnie inaczej przebiegający rozwój kulturowy, społeczny oraz historyczno-ekonomiczny. W bardzo tradycyjnie ukierunkowanej społeczności afrykańskiej nigdy nie powstał pomysł rezygnacji

[1] E. Malinowska, *Feminizm europejski. Demokracja parytetowa a polski ruch kobiet*, Łódź 2002, s. 17.

z instytucji małżeństwa, który był i nadal jest podejmowany chętnie przez feminizm zachodni[2]. Kobiety Afryki nie stawiały nigdy przed sobą wywrotowych celów, ich postawę cechowała znaczna bierność i akceptacja dominującego patriarchatu. Faktem, który stawiał większe wyzwanie liberalnej części społeczeństwa niż potrzeba emancypacyjna kobiet, była walka z usankcjonowanym przez lata systemem segregacji rasowej – czyli apartheidem. Tak komentowała ten fakt związana ze zdelegalizowanym wówczas Afrykańskim Kongresem Narodowym – ANC dziennikarka, naukowiec i polityk – Frene Noshir Ginwala:

> W Afryce Południowej podstawowym problemem jest apartheid i wyzwolenie narodu. Zatem utrzymując, że afrykańskie kobiety powinny się skoncentrować na sformowaniu ruchu feministycznego, zogniskowanego na sprawach kobiet, w ścisłym sensie oznacza, że musiałyby walczyć, aby znaleźć się w równie niekorzystnej sytuacji, jak afrykańscy mężczyźni[3].

Zatem walka tylko o sprawy kobiet była potępiana przez ogół liderów partii narodowowyzwoleńczych od Angoli i Mozambiku po cały region Afryki Południowej jako dzieląca społeczność czarnych Afrykanów[4]. Sytuacja społeczności podzielonej rasowo utrzymywała się nadal po oficjalnym zniesieniu apartheidu. W roku 1996 Marion Arnold – naukowiec z Wielkiej Brytanii, koncentrująca swe badania na tematyce sztuki z Afryki Południowej i Zimbabwe tak opisywała sytuację kobiety artystki:

> Największym problemem w dyskusji dotyczącej kobiet i sztuki w Afryce Południowej jest fakt, że rasa stanowi niezmiennie określenie tak jak płeć w społeczeństwach heterogenicznych. „Kobieta" nie jest niezmiennym konceptem semantycznym, jest biała, kolorowa lub czarna, jest kobietą afrykanerską, angielską, zuluską, Tswana, kobietą miejską lub kobietą wiejską. Rasa determinuje wygląd, język i miejsce życia kobiety. Daje jej prawo wyborcze[5].

---

[2] Prace innych radykalnych feministek, takich jak: Jessie Bernard, autorki *The Future of Marriage* (1972), wpływowego socjologa z Pennsylvania State University, czy Shulamith Firestone, autorki *The Dialectic of Sex; The Case for Feminist Revolution* (1970), założycielki Radical Women – pierwszej komuny feministycznej z dużym zainteresowaniem podejmują ów wątek.

[3] F. N. Ginwala, *ANC Women: Their Strength in the Struggle*, „Work in Progress" 1986, no. 45, s. 10–11 [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

[4] Por.: J. Beall, S. Hassim, A. Todes, *'A Bit on the Side'?: Gender Struggles in the Politics of Transformation in South Africa*, „Feminist Review" 1989, vol. 33, no. 3, s. 30–56.

[5] M. Arnold, *Women and Art in South Africa*, David Philip, Cape Town 1997, s. 3.

# Dyskryminacja

Kobiety czarne znalazły się w Republice Południowej Afryki w sytuacji podwójnie niekorzystnej, gdyż poza patriarchalnym systemem plemiennym oddającym je pod zarząd męża lub ojca, usankcjonowanym przez kolejne akty prawne: np. czarna kobieta była w sposób naturalnie wynikający z konsekwencji Aktu Bantu z 1891 r. określona jako podległa mężczyźnie[6], ponadto funkcjonował od 1897 r. oficjalny zakaz małżeństw osób o różnych kolorach skóry, a także Marriage Act z 1961 r. (Act No. 25) dotyczący restrykcyjnego, ujednolicenia sposobu zawierania małżeństw. Czarne kobiety były również podporządkowane białym kolonizatorom. Na przykład możliwości posiadania i zarządzania majątkiem oraz ziemią przez kobiety aż do 1983 r. zostały bardzo ograniczone[7]. Ów problem niemożności samodzielnego dysponowania majątkiem dotyczył w równym stopniu białych i czarnych kobiet. Aż do lat osiemdziesiątych XX w. w Republice Południowej Afryki nie było zasadniczo możliwości rozwodu, a i później czyn ten wiązał się z bardzo wysokimi kosztami i problemem hańby społecznej, zwłaszcza wśród Afrykanerów. W jeszcze gorszej sytuacji były kobiety podlegające prawu muzułmańskiemu oraz Hinduski, których tradycyjna kultura represjonowała zawsze pozycję kobiety (odsetek ludności hinduskiej i muzułmańskiej w RPA wynosi 7%). Rysem charakteryzującym całą kulturę rdzennych mieszkańców (podobnie jest wśród Hindusów oraz muzułmanów) był istniejący do dziś fakt utrzymywania systemów poligamicznych w rodzinie, podczas gdy europejskie wymogi prawne obowiązujące w kraju pozbawiały jakichkolwiek przywilejów kolejne żony[8].

Restrykcyjne ustawy terytorialne z lat pięćdziesiątych XX w. (Group Areas Act of 1950 oraz Group Areas Development Act of 1955), uchwalone przez południowoafrykański parlament zdominowany przez nacjonalistyczną Partię Narodową Afrykanerów, zakazywały czarnym mieszkańcom kraju osiedlania się w znacznej części miast. Wyjątkiem byli ludzie, którzy przebywali na służbie u białych lub przebywali na specjalnych, wyodrębnionych obszarach typu Soweto pod Johannesburgiem czy Khayelitsha w Kapsztadzie. Dyskryminujący nie-białych obywateli kraju dekret sprawiał, iż wiele czarnych rodzin było rozdzielonych. Młode czarne kobiety pochodzące najczęściej spoza miasta żyły w całkowitym oderwaniu od swej rodziny, a własne dzieci mogły widywać zazwyczaj raz do roku podczas świąt Bożego Narodzenia. Na skutek takich warunków życia biała rodzina, w której kobieta afrykańska była zatrudniana, często nieomal nie dostając

[6] Tzw. *Bantu Code* z 1891 r.

[7] Dopiero w 1983 r. zniesiono ograniczenia zarządzania majątkiem wobec zamężnych kobiet. Uprzednio nawet zakup droższej sukni wymagał zgody męża wyrażonej przed pracownikiem sklepu. Zmiany nastały w związku z wprowadzeniem Matrimonial Property Act w 1984 r.

[8] Sytuacja prawna żon poślubionych w trakcie tradycyjnych zaślubin została uregulowana w 1998 r. na mocy Recognition of Customary Marriages Act.

żadnego wynagrodzenia pieniężnego (poza utrzymaniem i dachem nad głową), stawała się jedynym celem w życiu. Szczególnie istotną rolę odgrywały służące w wychowaniu dzieci swych chlebodawców. Specyficzna sytuacja społeczności trwającej w stanie apartheidu powodowała, iż sytuacja kobiet w Afryce Południowej miała dwa wymiary, przy czym wariant kobiety czarnej był znacznie gorszy. Białe Afrykanerki czujące się komfortowo w warunkach segregacji rasowej w odruchu wsparcia dla swych mężów, zwłaszcza zaś dla prowadzonej polityki apartheidu, założyły radykalne paramilitarne ugrupowania kobiece The Kappiekommando (lata siedemdziesiąte XX w.) oraz The Afrikanervroue-Kenkrag (AVK-1983 r.) – wspierające tak zwane tradycyjne wartości, zapewniające białej mniejszości uprzywilejowaną pozycję[9].

Już pod koniec trwania apartheidu w 1988 r. Lydia Mafenya, młoda czarna studentka, tak opisuje położenie kobiety w tradycyjnej społeczności ludu Venda:

> Kobiety są uważane za podrzędne wobec mężczyzn, nie wolno im zabierać głosu ani ujawniać swoich prawdziwych uczuć w obecności mężczyzn […]. Poza tym, kobiety zawsze były uważane za mienie, dlatego płacono za nie lobola (zwyczajowa opłata za pannę młodą)[10].

## Saartjie Baartman

Osobnym, skrajnym przypadkiem dyskryminacji, jakich biali mieszkańcy Afryki Południowej dopuszczali się wobec rdzennej ludności w Republice Południowej Afryki były nadużycia wobec kobiet z ludów khoisańskich. Tu najbardziej drastycznym przypadkiem jest dziś szeroko komentowana w literaturze, filmie[11] i sztuce historia Saartjie [Sarah] Baartman. Była to kobieta z ludu Khokhoin, z grupy Griqua, urodzona w Prowincji Przylądkowo Wschodniej w 1789 r. W latach 1810–1815 została dobrowolnie wywieziona z Afryki i prezentowana była na jarmarkach i w cyrkach Londynu oraz Paryża jako „Hotentocka Wenus”[12]. Gawiedź

[9] S. Swart, ‘*A Boer and His Gun and His Wife Are Three Things Always Together’: Republican Masculinity and the 1914 Rebellion*, Special Issue on Masculinities in Southern Africa, „Journal of Southern African Studies” 1998, vol. 24, no. 4, s. 737–751.

[10] L. Mafenya, *The Venda female songs and their functions*, niepublikowana praca licencjacka, University of Venda 1988, s. 4.

[11] *The Life and Times of Sara Baartman: „The Hottentot Venus”*, reżyseria Zola Maseko, 1999, RPA.

[12] W roku 1810 Baartman dotarła do Londynu, namówiona do eskapady przez Williama Dunlopa, chirurga okrętowego. Tam, tak jak Dunlop obiecał, najlepsi naukowcy zajęli się jej badaniem. Byli to Baron Georges Cuvier (chirurg Napoleona), Geoffroy St. Hilarie i Henri de Blainville. Cuvier na podstawie badań stwierdził, iż kobiety czarne ze względu na klimat są inaczej zbudowane niż białe, a ich budowa anatomiczna zapewnia im niebywałą pożądliwość. Por.: S. L. Gilman, *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*, „Critical Inquiry”, vol. 12, no. 1, „Race” Writing, and Difference (Autumn, 1985), s. 204–242, http://www.jstor.org/stable/1343468

zachwycona jej obfitymi kształtami, spowodowanymi steatopygią oraz specyficznym ukształtowaniem narządów kobiecych określanych jako „fartuch hotentocki" lub „tablier", oglądała ją niczym dziką bestię[13]. Ówcześni naukowcy utrzymywali, iż „jej ruchy miały w sobie wiele z ruchów małpy, a jej genitalia zewnętrzne przypominały orangutana"[14]. Po przedwczesnej śmierci kobiety w Paryżu jej organy zostały zakonserwowane i były eksponowane w Musee de l'Homme w Paryżu aż do 1974 r. Symboliczny pogrzeb Baartman odbył się 9 sierpnia 2002 r. w Kapsztadzie (Dzień Kobiet w RPA)[15]. Ten wymiar kobiecości prezentuje Penny Siopis (ur. 1953 r.) w kompozycji z roku 1988 *Dora and the Other Woman* [Dora i inna kobieta, pastel/pap., kolekcja prywatna], gdzie zestawia dwie historyczne postaci: wspomnianą Saartjie Baartman oraz słynną pacjentkę doktora Zygmunta Freuda – Idę Bauer, ukrytą pod pseudonimem „Dora". Obie kobiety doświadczyły opresji i uprzedmiotowienia ze strony zorganizowanego patriarchatu, jedna jako curiosum seksualne, druga jako skrajny przypadek histerii. W swym rysunku Siopis używa różnych karykatur Baartman, które pojawiły się w prasie codziennej w Anglii i Francji, są one przypięte do sukni Dory lub rozrzucone na podłodze. Zdaniem Siopis, Baartman można porównać do Dory, bowiem obie uosabiały ciemne siły kobiecej, prymitywnej seksualności, które miały zostać zbadane i okiełzane przez nieustraszonego badacza/naukowca/mężczyznę. Sama artystka wyjaśnia pozornie zawiły kontekst pracy:

> Białe kobiety są często nieobecne w historii Baartman. Spróbowałem zająć się tą kwestią i wyjaśnić to. Tworząc obraz *Dora i Inna Kobieta*, starałam się przeanalizować Saartjie Baartman w odniesieniu do Dory Freuda i starałam się być całkiem otwarta i niedwuznaczna w odniesieniu do tej relacji. […] Idea patrzenia i idea uprzedmiotowienia była spoiwem łączącym historie obu tych kobiet. Ale wyraźnie widać, że nawet w ramach tego samego scenariusza relacje władzy są rozgrywane inaczej. Właśnie dlatego użyłam karykatur. One były oczywiście tylko przedstawieniami i pewną interpretacją rzeczywistości, a ja po prostu ponownie je wykorzystałam (re-representing them). Tak więc przy tej okazji dokonałam bezpośredniej paraleli między sposobem, w jaki seksualność białych kobiet była patologizowana w psychoanalizie, głównie przez Freuda, a wizerunkiem Saartjie Baartman[16].

Innym współczesnym artystą, który złożył Baartman hołd, jest Willie Bester, 7 czerwca 2000 r. w swej pracowni zaprezentował rzeźbę zmontowaną z metalowych odpadków cywilizacyjnych pt. *Sarah.*

---

[13] Podczas pokazów na 225 Piccadilly, Bartholomew Fair i Haymarket w Londynie Baartman była prowadzona w łańcuchach po dwumetrowym pomoście, nago. Wstęp na pokaz kosztował 2 szylingi i przyciągał wielu ludzi, głównie z klasy robotniczej. Widownia klaskała i krzyczała wyzwiska pod adresem czarnej kobiety na widok jej genitaliów i ogromnych pośladków.

[14] S. L. Gilman, *op. cit.*, s. 215.

[15] http://www.scribd.com/doc/78993700/To-Know-A-Hottentot-Venus-Feminist-Epistemology-and-the-Artworks-Surrounding-Sarah-Baartman (11.10.2012).

[16] *Ibidem*, s. 121.

# Aktywność polityczna południowoafrykańskich kobiet

Na przeciwnym biegunie znajdowały się kobiety zaangażowane w działalność antyapartheidową należące do 1943 r. do odłamu kobiecego Afrykańskiego Kongresu Narodowego – ANC w ramach tzw. Women's League [Liga Kobieca]. Członkinie ugrupowania aktywnie działały na rzecz zniesienia ograniczeń związanych ze swobodnym przemieszczaniem się czarnych obywateli. Do historii ruchu kobiecego w Afryce Południowej przeszedł zorganizowany przez to ugrupowanie marsz kobiet na budynki rządowe (The Union Buildings) w Pretorii, który w roku 1955 zgromadził ponad 20 tys. uczestniczek[17]. Pierwszą liberalną organizacją o szerokim polu działania była The Federation of South African Women [Federacja Kobiet Południowafrykańskich] założona 7 kwietnia 1954 r. w Johannesburgu przez Ray Alexander[18], Helen Joseph, Lilian Ngoyi oraz Florence Mkhize. Federacja ta jednoczyła w swych szeregach kobiety różnych kolorów skóry, walcząc o ich prawa socjalne. Podczas pierwszej konferencji zatwierdzono unikalny w tej części globu dokument przedstawiający politykę organizacji – The Women's Charter [Karta Kobiet]. Kobiety południowoafrykańskie domagały się w nim między innymi partnerskiego statusu wobec mężczyzn w rodzinie oraz uwolnienia spod władzy ojca czy męża, prawa do własności w małżeństwie oraz prawa do pracy i edukacji.

Kolejne ugrupowanie kobiece wspierające walkę z polityką segregacji rasowej to Women's Defence of the Constitution League [Kobieca Liga Obrony Konstytucji] znane pod nazwą Black Sash[19] [Czarna Szarfa], utworzone w 1955 r. Początki związku to zwykła herbatka towarzyska sześciu białych kobiet: Jean Sinclair, Ruth Foley, Elizabeth McLaren, Tertii Pybus, Jean Bosazza i Helen Newton-Thompson, które sprzeciwiły się aktowi prawnemu zwanemu „Senate Bill", odbierającemu prawa do głosowania kolorowej ludności kraju. Na znak żałoby po „uśmierceniu" konstytucji południowoafrykańskiej kobiety z tego ugrupowania milcząco, z żałobnymi szarfami (stąd nazwa), pikietowały siedzibę parlamentu, budynki rządowe oraz miejsca zebrań publicznych. Z czasem ugrupowanie rozrosło się, organizowało marsze, demonstracje i czuwania świąteczne jako wyraz sprzeciwu wobec polityki rządu[20]. Sposób założenia organizacji Black Sash dobrze oddaje ducha świadomości kobie-

[17] J. Kimble, E. Unterhalter, *„We opened the road for you, you must go forward". ANC Women's Struggles 1912–1982*, „Feminist Review" 1982, no. 12, s. 78–79.

[18] Ray Alexander (1913–2004) pochodząca z Litwy działaczka komunistyczna, walcząca o prawa kobiet oraz prawa pracownicze w Afryce Południowej. W latach 1953–1964 była wykładowcą na Uniwersytecie Kapsztadzkim. Represjonowana wyjechała z kraju, gdzie powróciła w 1990 r.

[19] Media nazwały organizację „czarne skrzydło okienne", odnosząc się do tego, że członkinie ugrupowania wykładały konstytucję w oknie, ponadto sympatycy ruchu zakładali na ramię czarną opaskę podczas protestów.

[20] Por.: L. A. Callinicos, *Place in the City: The Rand on the Eve of Apartheid*, Cape Town 1993 oraz C. Walker, *Women and Resistance in South Africa*, David Philip, London 1982.

cej tamtych czasów, podczas gdy mężczyźni uprawiają wielką politykę, rządzą krajem, kobiety piją herbatki, organizują kółka towarzyskie!

W okresie apartheidu, tj. w latach 1948–1994, jedynie Helen Suzman (1917–2009) była czynnie zaangażowana w działalność polityczną – zasłynęła jako pierwsza kobieta-polityk w nacjonalistycznym i zdominowanym przez mężczyzn parlamencie południowoafrykańskim. Suzman, jakkolwiek o głęboko humanitarnej postawie, zawsze koncentrowała swą walkę parlamentarną na problemie przyznania pełni praw obywatelskich czarnej ludności kraju i, co znamienne dla Afryki Południowej, jedynie w tym kontekście widziała problemy kobiet i rodzącego się feminizmu[21].

## Świat widziany oczami kobiet w literaturze

Współczesna literatura pisana przez kobiety w RPA obsesyjnie koncentruje się na problemach życia społeczeństwa podzielonego przez apartheid lub społeczeństwa, które po zniesieniu segregacji rasowej nieudolnie próbuje zrekonstruować swoje życie od nowa.

Miriam Tlali jest pierwszą czarną kobietą, której książkę pt. *Muriel at Metropolitan* w 1974 r. opublikowano w RPA. Opisuje ona życie młodej pracującej czarnej kobiety w kontekście walki o sprawy socjalne i równouprawnienie ras. Wokół tematyki życia w podzielonym według koloru skóry kraju koncentrują się powieści Nadine Gordimer (ur. 1923 r.), południowoafrykańskiej laureatki literackiej Nagrody Nobla. W Polsce ukazało się kilka spośród wielu wybitnych książek tej autorki, m.in. *Świat obcych ludzi* i *Gość honorowy*. W wydanej w 1998 r. *Broni domowej* [*The House Gun*] opisuje przemoc wewnętrzną, jaka jest udziałem społeczności po zniesieniu apartheidu, oddaje doskonale „klimat moralny" panujący w kraju, diagnozując, że społeczeństwo jest przesiąknięte przemocą niczym dymem papierosowym (*violence along with cigarette smoke*)[22].

Młode pokolenie literatek z Afryki Południowej publikujących już po zniesieniu apartheidu koncentruje się na problemach adaptacyjnych związanych ze zmianą stylu życia będącego udziałem młodych kobiet migrujących ze wsi do miast w celach zarobkowych (po zniesieniu apartheidu takie swobodne przemieszczanie stało się możliwe). Kobiety te tracą naturalne oparcie w dotychczasowej społeczności i czują odrzucenie ze strony dwu światów. Zjawisko to opisuje murzyńska pisarka Tsitsi Dangarengba w książce pt. *Nervous Conditions* z 1989 r.

[21] W 2012 r. 42,3% parlamentu RPA stanowiły kobiety, na podstawie http://www.ipu.org/wmn-e/classif.htm (8.03.2013).

[22] Szerzej o feminizmie w twórczości Gordimer we wstępie B. Kinga do: N. Gordimer, *The Later Fiction*, Palgrave Macmillan, Cape Town 1993.

Ponadto pojawiła się rzesza pisarek: Frida Karodia, Beverley Naidoo, Agnes Sam odwołujących się do specyfiki warunków życia kobiet hinduskich w społeczności Afryki Południowej[23].

## Malarki w Kraju Przylądkowym

Udział kobiet w dokonaniach malarskich w Afryce Południowej przez lata podboju kolonialnego był niewielki, co wynikało z relatywnie trudnych warunków życia białych pionierów i niewielkiego zapotrzebowania społecznego na sztuki plastyczne w ogóle oraz ówczesnej roli społecznej kobiet. W wieku XIX jakkolwiek pojawiły się pierwsze kobiety artystki, takie jak Anne Barnard[24] czy Annabella Harkness[25]. Ta pierwsza, choć była w Kapsztadzie tylko 5 lat, pozostaje wciąż obecna w historii miasta. Jako kobieta-podróżniczka odbyła malowniczą i niebezpieczną podróż poprzez Hottentots Holland Mountains do Swellendam. Barnard była też poetką, pisarką i malarką, jednakże ze względu na panujący wówczas obyczaj społeczny pozostawała w cieniu męża, Andrew. Chociaż Andrew Barnard był aż 12 lat młodszy od malarki i to jej zawdzięczał awans na sekretarza gubernatora Kolonii Kapsztadzkiej oraz związaną z tym stanowiskiem wysoką pozycję społeczną i apanaże, to ponieważ był mężczyzną jego zdanie odnośnie do ich wspólnego życia było decydujące. Warto dodać, iż zgodnie z dziewiętnastowieczną konwencją kulturową jedynymi akceptowanymi dla kobiet okresu wiktoriańskiego tematami podejmowanymi w sztuce były motywy kwiatowe albo ptaki wykonane w technice akwareli bądź w pastelu. W tej manierze malarskiej powstawały prace utalentowanych rysowniczek, o których działalności i życiu wciąż w zasadzie niewiele wiadomo: Arabelli Elizabeth Roupell (1817–1914)[26], Emily Thwaits (ok. 1860–1906), Mary Elizabeth Barber (1818–1899), która była także badaczką-naturaliską i podróżniczką oraz pochodzącej z artystycznej rodziny Annie Galpin. Stosunkowo dobrze poznaną artystką jest jedynie Roupell, stworzyła ona bowiem dwie teczki barwnych ilustracji roślin z okolic Przylądka, które ukazały się jako

[23] Szerzej o bogatych kontekstach literatury afrykańskiej: J. Krzywicki, *Wizerunek Europejczyków w literaturze afrykańskiej*, [w:] J. Krzywicki, A. S. Nalborczyk i in., *Wizerunek Europejczyków kultury Zachodu w Azji i Afryce*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 211–276.

[24] Szerzej: N. Barker, *Lady Anne Barnard's Watercolours and Sketches: Glimpses of the Cape of Good Hope*, Fernwood Press, Cape Town 2009.

[25] Artystka czynnie działała w Kapsztadzie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX w. M. Arnold, *Women and Art…*, s. 6–7.

[26] A. Bird, *Arabella Roupell. Pioneer Artist of Cape Flowers,* South African Natural History Publication Company, Johannesburg 1975 oraz idem, *More Cape flowers by a lady the paintings of Arabella Roupell*, South African Natural History Publication Company, Johannesburg 1964.

album pt. *Specimens of the Flora of South Africa by a Lady* [Okazy flory Afryki Południowej [wykonane] przez panią][27]. W albumie znalazło się osiem barwnych litografii z dokładnie odwzorowanymi roślinami oraz ozdobne winiety.

Na szczególną uwagę zasługuje też Mary Elizabeth Barber. Jej życie w Afryce Południowej ujawnia ograniczenia, jakie ciążyły na kobiecie, która pragnie uczestniczyć w rozwoju nauk przyrodniczych w kolonii brytyjskiej w epoce wiktoriańskiej[28]. Barber prowadziła ożywioną korespondencję z czołowymi luminarzami swych czasów, takimi jak William Hooker, William Harvey oraz Charles Darwin. Przyrodniczka uważała, iż miejsce, w którym przyszło jej mieszkać w latach 1848 –1870, czyli obszary półpustyni Górnego Karoo, to „raj dla naturalisty". Prowadziła zatem obserwacje życia natury, przesyłała suszone rośliny, żywe okazy i szkice do swych protektorów w Anglii i Australii, a jednocześnie wychowywała trójkę swych dzieci na owczej farmie, oczekując na powrót męża. Barber, wykonując liczne szkice roślin pustyni, nie myślała o artystycznych walorach swych dzieł (choć dziś z tej perspektywy wydają się niezmiernie interesujące), a raczej o postępie nauk przyrodniczych. W sposób typowy dla kobiety wiktoriańskiej sumitowała się w liście dołączonym do brawurowo wykonanych rysunków, np.:

> Jeśli nie opisuję moich roślin prawidłowo, mam nadzieję, że powiadomisz mnie o tym i wskażesz mi właściwy sposób, jak wiesz, jestem tylko dziką i pełną ignorancji Afrykanerką (Africander)![29]

## Białe modernistki

Na przełomie XIX i XX w. kobiety w Afryce Południowej odegrały znaczną rolę jako mecenaski i popularyzatorki sztuki, prawdziwe *spiritus movens* powstających wówczas galerii sztuki (zwłaszcza Florence Phillips i Ada Tatham). Zasłynęły też jako badaczki kultury i sztuki ludów khoisańskich: Lucy Lloyd (1834–1914), Dorothea Bleek (1873–1948) oraz mało zapoznana nauczycielka ze szkoły dla dziewcząt – Helen Tongue.

Na uwagę zasługuje fakt, że prominentny kapsztadzki malarz i organizator życia artystycznego, a jednocześnie wielki tradycjonalista – Edward Roworth – wypowiadał się z uznaniem o twórczości kobiet w Afryce Południowej na początku

[27] A. E. Roupell, *Specimens of the Flora of South Africa by a Lady. Explanatory text by William Henry Harvey*, printed by W. Nicol, London 1849.

[28] Szerzej: DSAB, vol. 2, s. 26; S. Schonland, *Biography of the Late Mrs. F. W. Barber*, Records of the Albany Museum, 1, 2 (1907) oraz W. Beinart, *Men, Science, Travel and Nature in the Eighteenth and Nineteenth-Century Cape*, „Journal of Southern African Studies" 1998, December, vol. 24, no. 4, Special Issue, *Masculinities in Southern Africa*, s. 775–799, http://www.jstor.org/stable/2637474 (16/11/2012 08:36).

[29] Cytat wg: W. Beinart, *op. cit.*, s. 795.

XX w.[30] Przywoływał on takie nieco zapomniane dziś artystki, jak: akwarelistkę Penstone-Robinson oraz kapsztadzkie impresjonistki Nity Spilhaus i Ruth Prowse, a także Allerley Glossop stosującą chętnie w swych pracach sztafaż zwierzęcy. Ta ostatnia urodziła się w Twickenham w Anglii, jednak wybrała Afrykę Południową na swą nową ojczyznę w 1900 r. po upadku malarskiego Studia Sphinx w Londynie, w którym uczyła. Glossop osiedliła się na farmie w Klapmuts, na obszarze słynącym z hodowli bydła, dlatego w archiwaliach można odnaleźć dziennikarskie opisy gazetowe postaci Allerley Glossop jako: „angielskiej damy, która przez długi czas mieszkała w Kolonii i łączyła rolnictwo z malarstwem"[31]. W okresie do 1925 r., gdy przeniosła się do Natalu, wstąpiła do Południowoafrykańskiego Stowarzyszenia Artystycznego. Choć malarstwo Glossop było utrzymane w stosunkowo akademickim stylu, to jednak była osobą nietuzinkową i przekroczyła normy społeczne poprzez noszenie typowo męskich ubrań, nakryć głowy. Preferowała też typowo męskie zachowania, które przejawiały się w paleniu fajki i samotnych wypadach na odległe obszary interioru, aby tam w spokoju malować krajobrazy afrykańskie. Jak komentowała to ówczesna prasa, „pracowała tak bez względu na opinię publiczną"[32]. Artystka znana wśród najbliższych przyjaciół jako „Joe" została wybrana do Rady Południowoafrykańskiego Stowarzyszenia Artystycznego oraz prowadziła pracownię malarską w Kapsztadzie. Tam kształciły się między innymi Nita Spilhaus, Beatrice Hazell oraz Ruth Prowse. Allerley Glossop była płodną artystką, najchętniej malowała sielankowe sceny pasterskie (np. *South African Oxen*, Ann Bryant Art Gallery, East London, czy *Zacha's Nek*, kolekcja prywatna), w przeważającej części były to prace przedstawiające krajobrazy półpustyni Karoo, oświetlone różowo-złotymi tonami zachodzącego słońca (np. dyptyk *Going Home*). Ponieważ ten typ malarstwa pejzażowego zaspokajał popyt kapsztadzkich mieszczuchów na sceny wiejskie i obrazy zwierząt hodowlanych, prace artystki sprzedawały się bardzo dobrze. Dziennikarze entuzjastycznie okrzyknęli ją jako „zdecydowanie jedną z naszych krajowych artystek", a ponadto podkreślali „osobliwy sposób jej prowadzenia pędzla i wspaniale oryginalny sposób patrzenia na rzeczy"[33]. Nieco później wyrażali nadzieję, iż wkrótce stanie się ona „Rosą Bonheur Afryki Południowej"[34], oczywiście biorąc pod uwagę zarówno męski sposób bycia, jak i dorobek artystyczny to porównanie narzucało się samo.

Prawdziwym przełomem stał się okres modernizmu, gdy pojawiły się takie artystki, jak Maggie Laubsher czy Berta Everard (1873–1965), Irma Stern (1894–1966), Cecil Higgs (1898–1986) oraz Maud Sumner (1902–1985) posiadające nie tylko profesjonalne wykształcenie artystyczne, lecz także odwagę, by prezentować sztukę nowoczesną o silnym zabarwieniu ekspresyjnym, przefiltrowaną przez

[30] Szerzej w rozdziale *Brytyjczycy a zagadnienie pejzażu południowoafrykańskiego* tejże pracy.
[31] Archiwum SANG, teczka Allerley Glossop AII/1937/4.
[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*, wycinek z Cape Argus, listopad 1904.
[34] *Ibidem*, wycinek z Cape Argus, 10.11.1906.

pryzmat kobiecych wartości i wrażliwości (m.in. to kobiety jako pierwsze zwróciły uwagę na rdzenną ludność Afryki nie w charakterze ciekawostki etnograficznej, lecz traktując ją podmiotowo).

Ciekawym przykładem działalności kobiety artystki może być spuścizna artystyczna Berty Everard. Malarka w swej twórczości nie tylko wykorzystała techniczne zdobycze impresjonizmu, lecz także w latach trzydziestych XX w. współtworzyła grupę artystów modernistów De Nuwe Groep[35]. Potrafiła ona, jak nikt inny wcześniej, oddać intensywną paletę barw właściwą pejzażom afrykańskim – a zwłaszcza różowe zabarwienie odległej linii horyzontu. Zapewne pomogły jej w tym studia w Anglii (gdzie się urodziła) oraz częste pobyty w Paryżu – światowej stolicy sztuki[36]. Lecz sercem i tematyką Berta Everard pozostała całkowicie związana ze swą farmą tuż przy granicy ze Swaziland.

W kwestii literatury podobną rolę odegrała niewielka powieść autorstwa Olivii Schreiner *The Story of an African Farm* z 1883 r., doskonale prezentująca specyficzną sytuację narodowościową i obyczajową na burskiej farmie otoczonej malowniczą przyrodą.

W latach dwudziestych XX w. pojawił się w Afryce Południowej nurt ekspresjonistyczny. Kierunek powstał po powrocie ze studiów w Niemczech Irmy Stern i Maggie Laubsher[37]. Obie artystki były uczennicami berlińskich ekspresjonistów – Maxa Pechsteina i Karla Schmidta-Rottluffa. Ekspresjonizm niejako z definicji szukał inspiracji w kulturach pozaeuropejskich, toteż afrykański folklor wraz z dramaturgią obrzędów tanecznych i surowym pięknem masek okazał się bardzo inspirujący. Malarki rozszerzyły tematykę prac o liczne nowe wątki, w tym o uproszczone i zdeformowane portrety czarnych Afrykanów[38].

## Madam and Maid – najważniejsza relacja kobieca w Afryce Południowej

Białe artystki podjęły typowy dla społeczeństwa afrykańskiego problem relacji tak zwanych „państwa" pochodzących z klasy średniej z czarną służbą domową. Zjawisko to nie ma właściwie swojego odbicia we współczesnej kulturze

[35] Szerzej w podrozdziale *Freski w budynku Old Mutual w Kapsztadzie* tejże pracy.

[36] W Paryżu odbywały się ekspozycje płócien B. Everard na wystawach. Por.: M. Stein-Lessing, *Bertha Everard and Rosamund Everard-Steenkamp*, [w:] H. Toerien (ed.), *Our Art II*, Lantern, Pretoria 1961, s. 31–35.

[37] Szerzej o M. Laubsher w rozdziale 5. *Poszukiwania form dla sztuki narodowej w środowisku afrykanerskim* tejże pracy.

[38] Por.: M. Arnold, *Irma Stern, a feast for the eye*, Rembrandt van Rijn Art Foundation and Fernwood Press, Cape Town 1995, s. 3–7.

europejskiej. W Afryce Południowej ponad milion kobiet nadal pracuje w charakterze służącej – *maid*, czyli pomocy domowej – *domestic worker* lub, jak obecnie ironicznie nazywane *domestic maintenance assistant*.

Wstrząsające historie życia czarnych kobiet są opisane w literaturze Afryki Południowej[39]. Służące, aby żyć w zgodzie z polityką państwa zabraniającą niezatrudnionym czarnym mieszkać w białej dzielnicy, rezygnują z macierzyństwa i odsyłają własne nowo narodzone dzieci do bantustanów. Ponadto dzięki odrzuceniu swojej rodziny mogą się w pełni poświęcić pracy w domu państwa. Jednak nie wszystkie relacje pomiędzy kobietami białymi i czarnymi były naznaczone piętnem tragizmu. Często Murzynki po wielu latach służby stawały się powiernicami i przyjaciółkami swych chlebodawczyń, gdyż i jedne, i drugie były poddane dominującemu autorytetowi męża lub ojca. To on jest rzeczywistym władcą domu, to on decyduje kogo i jak ukarać.

Do bliskich relacji pomiędzy dwiema kobietami z różnych klas odwołuje się wiele prac. Do najwcześniejszych należą portrety Irmy Stern, najbardziej znanej artystki kobiecej z Republiki Południowej Afryki, np. portret pt. *Maid in uniform* [Służąca w fartuchu, 1955, ol./pł., 67,5 x 62 cm, Irma Stern Museum, Kapsztad – ilustr. 38)[40], oraz Doroty Kay (1886–1964) *Cookie, Anna Mavata* [Kucharka, Anna Mavata, ol./pł., 69 x 57 cm, Muzeum Sztuki w Pretorii].

Obie artystki należą do pierwszego pokolenia profesjonalnych kobiet artystek w kraju. Obie odbyły też staranną edukację w Europie. Nie jest to dziwne, gdyż malarka była jedną z założycielek Novembergruppe i bliską przyjaciółką Maxa Pechsteina. Portret autorstwa Stern utrzymany został w konwencji deformacji charakterystycznej dla malarstwa ekspresjonizmu niemieckiego okresu międzywojennego. Wysmuklona twarz stosunkowo młodej służącej o szpiczastym podbródku jest połączona z ukośnym, nerwowym spojrzeniem rzucanym na widza. Kobieta choć siedzi na krześle ze skrzyżowanymi ramionami, zdaje się mówić swą postawą, iż to niestosowne, by siedziała, podczas gdy „Madam" pracuje. Portret nie należy do przedstawień w pełni realistycznych, najprawdopodobniej Afrykanka nie pracowała nigdy w domu artystki. Geneza powstania pracy wiąże się z podróżniczymi zainteresowaniami Stern, która była zafascynowana pradawną i dziką kulturą Konga[41]. Uważała je za „symboliczne, czarne serce Afryki"[42]. Stworzyła w latach czterdziestych XX w. wiele portretów kobiet kongijskich oraz posiadała własną kolekcję przedmiotów sakralnych (zwłaszcza masek, np. typu *Mau-Mau*)[43] pochodzących z tamtych regionów. Deformacje twarzy modelki w obrazie *Maid in uniform*, takie jak długi nos, wysokie, wypukłe czoło, podkreślone dodatkowo

[39] Ntombi, *Thula Baba*, Johannesburg 1987. Problematykę porusza także film *Diaries Ghetto*, reżyseria Msizi Kuhlane (Television Guardian).

[40] Por.: M. Arnold, *Irma Stern…*

[41] Więcej na temat kulturalnego dorobku Konga: H. J. Koloss, *Art of Central Africa. Masterpieces from the Berlin Museum für Völkerkunde*, New York 1990.

[42] I. Stern, *Kongo*, Pretoria 1943, s. 1.

[43] M. Arnold, *Women and Art…*, s. 96.

Ilustr. 38. Irma Stern, *Służąca w fartuchu*, 1955

wykrochmalonym białym czepkiem, i wyraźnie zaznaczone wypukłe oczy o kształcie wyłuskanych ziaren kawy, to nic innego, jak współczesna wersja plemiennych masek typu *Dagara*[44] z obszarów Konga. Poza świadomym nawiązaniem do sztuki autochtonicznej interesujący element w obrazie stanowi nieskazitelnie biały fartuch, nieodłączny atrybut każdej czarnej służącej. Ów wymóg swoistej „europeizacji" służby domowej po II wojnie światowej stał się niezwykle przestrzegany. Tradycyjne, niezwykle kolorowe stroje Afrykańczyków zastąpiono nawiązującymi do czasów wiktoriańskich, lecz znacznie uproszczonymi strojami. Fartuch urósł wówczas do rangi wyznacznika statusu społecznego konkretnej Murzynki. Irma Stern nie potrafiła zatem powściągnąć lęku przed pierwotnym charakterem swej modelki i udomowiła wizerunek, nadając mu społecznie akceptowalny wygląd przynależny służącej.

Realistyczny portret kucharki autorstwa Doroty Kay jest całkowicie odmienny. Osoba na nim uwieczniona była przez 22 lata ściśle związana z domem i rodziną Kay. Od roku 1930 całkowicie odciążyła swą panią od prac domowych, zyskując sympatię wszystkich domowników swym pogodnym usposobieniem i doskonałą

[44] Więcej o maskach plemienia Nagala typu *Dagara*: J.-B. Bacquart, *The Tribal Arts of Africa*, London 2000, s. 136–139.

kuchnią[45]. Gdy powstawał portret kucharka była już na emeryturze i trapiła ją poważna choroba, zatem pracę nad portretem poprzedziło czarno-białe zdjęcie, gdyż kucharka martwiła się, że umrze i „Madam" nie dokończy portretu[46]. Dzięki ofiarnej pracy Murzynki Kay mogła kontynuować swą artystyczną pasję jako malarka i ilustratorka. Toteż chcąc odwdzięczyć się swej służącej, podpisała portret inskrypcją wyrytą na ciemnym tle „Annie Mavata przez dwadzieścia lat oddanej przyjaciółce i pracownicy"[47]. Realizm silnej, posągowej kucharki, zasiadającej w okularach nad miską do obierania warzyw jest wolny od sentymentalnej nuty. Choć bez wątpienia sympatia autorki dla modelki daje się łatwo odczytać. Biały fartuch i czepek nie dehumanizują kobiety, stanowią o jej godności niczym mundur określający kondycję ludzką żołnierza.

Warto podkreślić, iż obie prace powstały w zbliżonym okresie w Prowincji Przylądkowej, gdzie działania kobiecego odłamu ANC były niezwykle silne, zwłaszcza w Port Elizabeth (tam mieszkały Kay i Mavata), lecz wydaje się, iż trudna sytuacja społeczno-polityczna tamtych dni nie wpływa w żaden sposób na malarki i ich modelki powiązane od lat nicią wzajemnej sympatii.

W 1994 r., już w okresie schyłku apartheidu, przejmujące w swej prostocie portrety oddające kondycję ludzką murzyńskiej niani stworzyły Penny Siopis oraz Claudette Schreuders (ur. 1973 r.). Pierwsza to uznana dziś artystka, która zrealizowała wiele prac utrzymanych w krytycznym nurcie sztuki oporu. Siopis temat czarnej niani podejmuje w cyklu prac *Tula-Tula*. Artystka w wywiadzie udzielonym Annie E. Combes tak komentowała stosunek białego człowieka do zatrudnianej przez niego Afrykanki:

> Czarne kobiety są zazwyczaj widziane jako ktoś, kto opiekuje się waszymi dziećmi, waszymi ukochanymi dziećmi. Ale jednocześnie są one widziane jako wrogowie[48].

Dlatego czarna kobieta trzymająca na kolanach dziecko, jednocześnie wspiera o swe nogi drewnianą, wiktoriańską ramę obrazu z wkomponowanym napisem „terroryzm". Ponieważ praca jest wykonana nieco przewrotnie w technice negatywu, białe dziecko ma czarną twarz i ręce zaś karnacja Murzynki jest biała.

Kolejną artystką zajmującą się tematem niani jest Claudette Schreuders pochodząca z Pretorii, z typowo afrykanerskiej (czyli białej i najczęściej proaparheidowej) rodziny. W większości swoich prac rzeźbiarka odwołuje się do chrześcijańskich stereotypów póz katolickich świętych umiejętnie łączonych z rdzennie afrykańską

---

[45] M. Reynolds, *Everything You Do Is a Portrait of Yourself: Doroty Kay, a Biography,* Rosebank 1989, s. 68.

[46] *Ibidem*, s. 208.

[47] *Ibidem*, s. 315.

[48] A. E. Coombes, P. Siopis, *Gender, Race, Ethnicity in Art Practice in Post-Apartheid South Africa: Annie E. Coombes and Penny Siopis in Conversation*, „Feminist Review" 1997, Spring, no. 55, s. 110–129.

ikonografią[49]. Rozbudowana, wielofiguralna praca pt. *Family Tree* [Drzewo rodzinne, 1994–1997] powstała w oparciu o album ze zdjęciami Schreudersów. Jest to cykl polichromowanych drewnianych rzeźb figuralnych. Stosując drewno (np. jakarandy i jelutongu) – typowe medium, w którym tworzone są artefakty związane ze sztuką autochtonów – artystka wyraźnie odniosła się do kolonializmu, który to wątek kontynuuje w swych dalszych cyklach (np. *The Long Day* [Długi dzień, 2004] czy *Public Figures* [Osoby publiczne, 2007 – ilustr. 39]).

Ilustr. 39. Claudette Schreuders, *Osoba publiczna*, 2007

[49] Szeroki wybór prac C. Schreuders: http://www.claudetteschreuders.com/sculptures/family-tree/ (12.02.2013).

Zastosowany materiał sprawił, że portretowane figurki, mające swoich odpowiedników w rodzinie artystki, wyraźnie nawiązują do przedstawień drewnianych figur białych kolonizatorów, powszechnie wytwarzanych od wieku XIX do dziś przez wiele ludów Afryki Zachodniej. Zasadniczą cechą owych tworów była ich wyraźna typizacja i uproszczenie, dzięki czemu stawały się dla rdzennych Afrykanów egzemplifikacją pewnych stereotypów związanych z wyglądem białego lekarza, policjanta, właściciela ziemskiego[50]. Ale jednocześnie figurki te prezentowały „dwuznaczną obcość" (*ambiguous aliens*) Europejczyków na kontynencie[51]. Rzeźba Claudette Schreuders pt. *Mother and Child* [Matka i dziecko, 1994, drewno – cyprys i lipa, farby – olej i emalia, wys. 91 cm, kolekcja prywata] ukazuje młodą Murzynkę ubraną w prosty fartuszek niani, trzymającą na ręku białe dziecko o złotych włosach. Poza kobiety jest odwzorowaniem ujęcia zarezerwowanego w ikonografii chrześcijańskiej dla Madonny trzymającej Dzieciątko Jezus. Praca doskonale ukazuje bliską intymność krótkotrwałej relacji, w której białe niemowlę staje się surogatem dziecka dla Afrykanki pozbawionej własnego potomstwa wychowywanego, zgodnie z regulacją prawną apartheidu, w townshipie lub bantustanie. Jednak bliska więź między opiekunką i podopiecznym obumiera, gdy białe dziecko pójdzie do szkoły, a czuła niania, jako zbyt prymitywna, stanie się zbędna. Schreuders komentuje swe dzieło stwierdzeniem, iż w jej albumie ze zdjęciami rodzinnymi jedyna podobizna czarnego człowieka to fotografia własnej piastunki, gdy ta trzyma ją w ramionach[52]. Ten sposób odbioru czarnych Afrykanów jako niewidzialnych jest kontynuowany w tym kraju przez białych Południowoafrykanów od stuleci. O postawie negującej istnienie Afrykanów pisał afrykanerski działacz antyapartheidowy Eddie Roux (1903–1966) ponad pół wieku wcześniej:

> Afrykanin istniał na innej płaszczyźnie, ledwo w części był człowiekiem; w zasadzie był częścią otoczenia, tak jak były nim psy i drzewa, a w dalszej odległości, krowy. Nie miałem względem niego żadnych szczególnych uczuć, ani mnie nie interesował, nie czułem nienawiści, ani miłości. On po prostu nie przystawał do mojego odbioru całości obrazu społeczeństwa, gdyż całkowicie przyjąłem zwyczajową postawę tamtego czasu[53].

Trudne, lecz nieraz również komiczne relacje pomiędzy białą kobietą z klasy średniej a jej czarną służącą doskonale oddaje niezwykle popularny w Afryce Południowej komiks autorstwa Stephena Francisa pt. *Madam & Eve*. Zaprezentowany był po raz pierwszy w 1992 r. w gazecie „Weekly Mail", gdy apartheid dobiegał kresu, a publikowany jest do dziś. Doczekał się licznych wydań książkowych i nie-

---

[50] I. Bargna, *African Art*, Milano 2000, s. 231–232.

[51] H. M. Cole, *Icons: Ideals and Power in Art of Africa*, Washington D. C. 1989, s. 12.

[52] C. Schreuders, *Artist's Statement*, [w:] F. Herreman, M. D'Amato (eds.), *Liberated Voices, contemporary art from South Africa*, Museum For African Art, New York 1999, s. 166.

[53] Cytat wg: W. Soyinka, *This Past Must Address its Present (Dedicated to Nelson Mandela)*, „Black American Literature Forum" 1988, Autumn, vol. 22, no. 3, *Wole Soyinka Issue*, Part 1, s. 434–435, http://www.jstor.org/stable/2904307 (16/11/2012 07:15).

zwykle popularnego sitcomu (wyświetlanego od 2000 r.). Czarna pomoc o imieniu Eve stała się symbolem głosu mówiącego w imieniu rzeszy współczesnych pracownic domowych.

Ostatnim głosem w południowoafrykańskiej dyskusji o miejscu czarnych służących w społeczności jest głos Mary Sibande (ur. 1982 r.). Ta pochodząca z Johannesburga artystka jest przykładem Afrykanki z pokolenia, którego edukacja miała miejsce w społeczności postapartheidowej, co skutkuje tym, iż „nie ma dla niej (jak sama mówi) żadnych ograniczeń”[54]. W serii prac *Long live the dead Queen* [Niech długo żyje martwa królowa, 2010] poddaje krytyce stereotypowe wizerunki czarnych kobiet w południowoafrykańskim społeczeństwie. Prace Sibande to rzeźbiarskie instalacje, w których kobiecy manekin wyimaginowanej czarnej służącej Sophie-Ntombikayise przebierany jest przez artystkę w suknie z epoki wiktoriańskiej w żywych kolorach. Ekstrawaganckie i poetyckie zarazem stroje, z przewagą błękitu i z zastosowaniem sztucznych włókien są nawiązaniem do twórczości innego uznanego twórcy – nigeryjskiego artysty Yinka Shonibare. Błękit szat zastosowany przez Sibande ma dwojakie znaczenie – jest to najczęstszy kolor stosowany w uniformach dla pokojówek oraz barwa ta pojawia się w specyficznych strojach wiernych południowoafrykańskiego kościoła syjonistycznego, które inspirowały artystkę. Sophie-manekin ma zawsze zamknięte oczy, w ten sposób oddaje się marzeniom, w których jest królową, dyrygentką, supermenem – ilustr. 40.

Ilustr. 40. Mary Sibande, *Niech długo żyje martwa królowa*, 2010

[54] Wywiad z artystką z okazji uzyskania nagrody Standard Bank Young Artist Awards podczas Narodowego Festiwalu Sztuk w Grahamstown w 2012 r., http://www.youtube.com/watch?v=Iv2UjNqj7k4 (12.12.2012).

Wzorem osobowościowym dla Sibande i jej *alter ego* – Sophie – jest Madam CJ Walker (1867–1919), pierwsza afroamerykańska „businesswoman", przedsiębiorca i filantropka[55]. Praca artystki została wyróżniona poprzez udział w prestiżowej wystawie pt. *1910–2010 from Pierneef to Gugulective* [1910–2010 od Pierneefa do Gugulective] w gmachu Południowoafrykańskiej Narodowej Galerii Sztuki Iziko w Kapsztadzie trwającej od 16 kwietnia do 3 października 2010 r. Ponadto seria *Long live the dead Queen* została zreprodukowana w postaci serii 19 gigantycznych murali fotograficznych i billboardów umieszczonych na wyświetlaczu, a następnie była prezentowana w Johannesburgu podczas trwania Piłkarskich Mistrzostw Świata w 2010 r. Praca młodej artystki Mary Sibande dzięki medialnej reklamie i akceptacji ze strony świata sztuki stała się symbolem zmian w Afryce Południowej, gdzie czarne kobiety wreszcie mogą osiągnąć swe własne cele i marzenia[56].

## Schyłek doktryny apartheidu a sztuka kobiet

Białe artystki w latach osiemdziesiątych XX w. odważnie podjęły problem nieadekwatności stosunków pomiędzy rasami ludzkimi panującymi w Afryce, co wyrażały w dziełach bliskich zachodniej formule artystycznej, zaangażowanej społecznie[57], czyli południowoafrykańskiej „sztuce oporu". Była to odpowiedź ze strony profesjonalnych (czyli białych) artystów na przemoc państwa wobec czarnych obywateli, prezentowana w literaturze, muzyce i plastyce, wyrażająca gwałtowny sprzeciw wobec zastanej sytuacji polityczno-społecznej i ekonomicznej. Do najciekawszych przedstawicielek zaangażowanych w odrzucenie binarnego systemu wartości społeczeństwa podzielonego apartheidem i zmianę postrzegania tradycyjnej, podrzędnej roli kobiet na terytorium Republiki Południowej Afryki należą Jane Alexander, wspomniana już Penny Siopis oraz Sue Williamson (ur. 1941 r.), wykonujące instalacje i fotomontaże. Jane Alexander[58], związana z Johannesburgiem, najbogatszym i największym miastem RPA, w swych pracach rzeźbiarskich lub fotomontażach najczęściej podejmuje niełatwe tematy związane z kryzysem poczucia bycia białym Afrykaninem oraz z sytuacją polityczną dwu

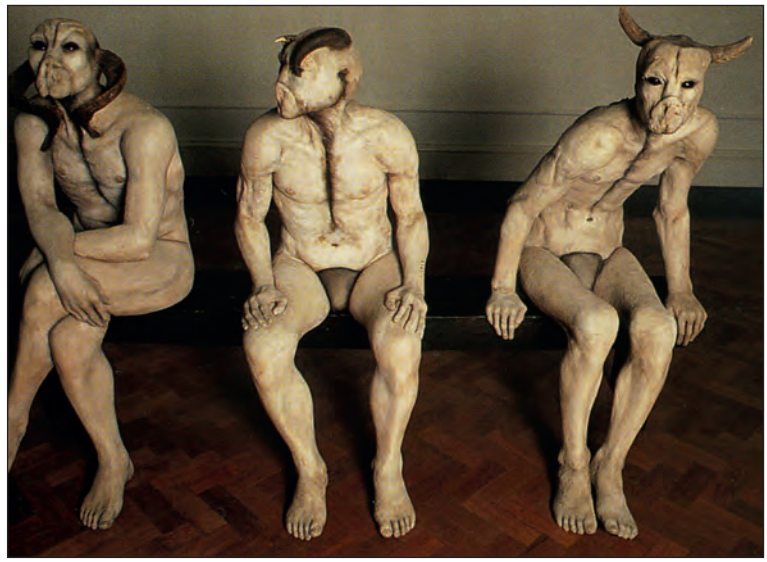
[55] R. Simbao, *Mary Sibande Long live the dead Queen*. Gallery MOMO, http://www.gallerymomo.com/wp-content/uploads/2011/09/Mary-Sibande-English1.pdf (12.12. 2012).

[56] Szerzej: R. Balboa-Pöysti, *Mary Sibande: Beyond 'Long live the dead queen'*, http://afritorial.com/mary-sibande/ (2.01.2013).

[57] W sztuce polskiej taka formuła artystyczna jest najbliższa tzw. „sztuce krytycznej". Szerzej: I. Kowalczyk, *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia (15.09.2012).

[58] I. Powell, *Jane Alexander: Sculpture and Photomontage*, Cape Town 1995, s. 16–17.

ostatnich dekad. Zagadnienia te stanowiły inspirację do powstania wielu dzieł z lat osiemdziesiątych XX w., zwłaszcza takich jak słynna instalacja *Butcher Boys* [Chłopcy rzeźnika, 1985–1986, instalacja rzeźbiarska, technika mieszana, 128,5 x 213,5 x 88,5 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad – ilustr. 41].



Ilustr. 41. Jane Alexander, *Chłopcy rzeźnika*, 1985–1986

Praca ta przedstawia trzy figury ludzkich bestii (naturalnej wielkości), budzących strach mutantów z rogami, siedzących na ławce. Rzeźba stanowi wyraz sprzeciwu Alexander dla sytuacji apartheidu i narastającego wzajemnego okrucieństwa dominującego w kontaktach międzyludzkich. Nadużycia te miały miejsce zwłaszcza pomiędzy białą brutalną policją a czarną większością. Dobitny realizm konstruowanych postaci pomimo zniekształceń ich twarzy jest celowy. Jak komentuje to sama artystka: „Jednym z powodów tej realności prac jest fakt, że tak naprawdę wcale nie chcę tłumaczyć moich dzieł”[59]. Inne prace o silnej wolnościowej wymowie to *Identity and Alterity* [Tożsamości i inności], związana z wystawą *Fault Lines: Inquiries around Truth and Rreconciliation* [Błędna linia postępowania: zapytania w [Komisji] Prawdy i Pojednania][60] z Kapsztadu z 1996 r., oraz cykl *Integration Program* [Program Integracji]. Dokonania artystki z tego okresu wpisują się dobrze w nurt sztuki krytycznej:

[…] która wytrąca nas z automatyzmu widzenia i myślenia, ujawnia ukryte struktury i relacje, w jakich nie zawsze świadomie funkcjonujemy. Uwagi te dotyczą zarówno sztuki skoncentrowanej

[59] S. Williamson, *Resistance Art in South Africa*, II edition, Double Storey, Cape Town 2004, s. 42.

[60] Tytuł wystawy stanowił odwołanie do tzw. Truth and Reconciliation Commission [Komisja Prawdy i Pojednania] badającej zbrodnie i nadużycia apartheidu z lat 1960–1994.

na «dziś», jak i twórczości poruszającej problemy przeszłości i pamięci. Mogą dotyczyć uwikłania sztuki w mechanikę kształtowania kultury, a także napięć tkwiących w samej kulturze[61].

W twórczości po roku 1994 Alexander coraz częściej odwołuje się do problematyki związanej z nadużyciami wobec kobiet, zwłaszcza z gwałtem wobec ich ciała. Widzimy to w poruszającej, naturalnej wielkości rzeźbie-manekinie, wykonanej z gipsu pt. *Stripped (Oh Yes girl)* [Obnażona. O tak dziewczyno] z 1995 r. Ukazana w rzeźbie smukła kobieta o zamkniętych oczach i lekko rozchylonych ustach, opuszczonych swobodnie wzdłuż ciała rękach i skrzyżowanych stopach odwzorowuje pozę Chrystusa. Jej nagie ciało nosi ślady okrutnej przemocy, gwałtu i nadużyć seksualnych. Seksualna przemoc staje się ekwiwalentem męczeńskiej śmierci nowego, współczesnego Chrystusa-Kobiety. Równie przejmujący jest cykl fotomontaży *Lucky Girl* [Szczęściara] z 1999 r. poruszający problem okaleczania psychiki dziewcząt poprzez medialny wymóg wiecznej młodości, piękna i uśmiechu.

Nieco na uboczu wobec najnowszych trendów artystycznych sytuuje się działalność Wilmy Cruise (ur. 1945 r.), której medium pozostaje zasadniczo glina. Materia ta jest w Afryce bardzo mocno związana z tradycją rzemieślniczych prac wykonywanych przez czarne kobiety (dobrym przykładem może być twórczość lokalnej artystki Norii Mabasa z ludu Venda[62]). Cruise bada, jaką siłę wyrazu posiada gliniana rzeźba ludzkiego, najczęściej kobiecego ciała. Artystka ukazuje jego deformację i okaleczenie jako wyraz doznanej traumy. Współczesną, najbardziej znaną realizacją rzeźbiarki jest *Women's Monument* [Pomnik Kobiet] w Pretorii wykonany w roku 2000 wraz z architektem Marcusem Holmesem. Ten składający się z kilku części monument został w bardzo naturalny sposób wkomponowany w historyczną budowlę Union Buildings w postaci napisów na schodach i symbolicznego kamienia-skały. Rzeźba upamiętnia marsz czarnych kobiet w akcie protestu przeciwko ograniczeniom dla czarnej ludności w zakresie swobodnego poruszania się po kraju. Marsz odbył się 9 sierpnia 1956 r. i skierowany był na budynki rządowe w Pretorii (stąd lokalizacja pomnika). Slogan, który wówczas towarzyszył kobietom, brzmiał *wathint' abafazi, wathint' imbokodo, uza kufa!* (Kiedy uderzysz kobietę, to tak jakbyś zaatakował górę, zostaniesz zmiażdżony, zginiesz!). Dziś dzień tego pamiętnego wystąpienia południowoafrykańskich kobiet jest obchodzony w tym kraju jako Dzień Kobiet.

[61] P. Piotrowski, *Obraza uczuć. Odbiór sztuki krytycznej w Polsce*, Res Publica Nowa, marzec 2002.
[62] P. Magubane, S. Klopper, *African renaissance*, Struik, Cape Town 2000, s. 140–145.

# Czarne artystki

Po zniesieniu apartheidu rola kobiet artystek tak białych, jak i czarnych wzrasta; aż 66% wśród białych artystów to kobiety. Jednak zaledwie 29% z nich występuje wśród czarnych artystów. Do interesujących twórczyń z tego drugiego kręgu należą m.in. Gladys Mgudlandlu (1925–1979), Esther Mahlangu (ur. 1935 r.), Noria Mabasa (ur. 1938 ), Helen Sebidi (ur. 1943 r.), Tracy Payne (ur. 1965 r.), Zanele Muholi (ur. 1972 r.). W ich pracach można odnaleźć tradycyjne elementy rdzennej czarnej kultury i sztuki, są to naturalne tworzywa np. glina (Noria Mabasa) czy nawiązania do tradycyjnych wzorów szewronowych (Esther Mahlangu), ale pojawią się też nowoczesne media, performance czy fotografia (Tracy Payne, Zanele Muholi).

Pierwszą czarną kobietą, która zaistniała jako profesjonalna artystka (jakkolwiek była zasadniczo samoukiem) była Gladys Mgudlandlu, od 1960 r. wystawiająca swe prace regularnie w Kapsztadzie i Port Elizabeth. Co ciekawe, Mgudlandlu to przykład czarnej artystki kobiety, która natychmiast stała się celebrytką[63]. Jej dzieła malarskie i rysunkowe odwoływały się do barwnego folkloru i mitologii ludu Peddie (zwłaszcza ptaków) oraz młodości Mgudlandlu w wiejskich rejonach Ciskei. Jej mentor artystyczny i przyjaciel, znany kapsztadzki malarz – Gregoire Boonzaie (1909–2005), określił Mgudlandlu jako „Czarną Irmę Stern Południowej Afryki" (The Black Irma Stern of South Africa)[64]. Niezwykle barwne, ekspresyjne prace Mgudlandlu są pozbawione jakiejkolwiek afektacji czy okrucieństwa. Odwołują się często do wierzeń ludowych spisanych przez nią w formie książki na podstawie opowieści babki. Tak powstaje praca *Feeding the Birds* [Karmiąc ptaki, b.d., ol./tekt., 34 x 81 cm, Kolekcja Fort Hare]. Ponieważ artystka najchętniej odwołuje się do mitologii ptaków, dlatego bywa określana mianem *Unontaka* [Kobieta Ptak]. Późniejsze kompozycje coraz częściej ukazują zwykłe codzienne czynności np. zbieranie drewna na ognisko (*Fetching Wood*, n.d., gwasz, 54 x 74 cm, Kolekcja Fort Hare – ilustr. 42).

Prace malarki o uproszczonej kresce, intensywnych kolorach i płaskiej plamie barwnej często poprzez naiwne uproszczenia zyskują intensyfikację wyrazu godną najprzedniejszych prac fowistów. Ponieważ artystka zazwyczaj pracowała nocą przy oświetleniu z lampy parafinowej, część jej dojrzałych prac charakteryzuje się ciemną tonacją barw i rozedrganym konturem[65].

Druga przedstawicielka tradycyjnego nurtu malarskiego czarnych kobiet to Mmakgabo Mapula Helen Sebidi z Północnego Transwalu (dziś Limpopo). Jej

[63] E. J. de Jager, *Images of Man: Contemporary South African Black Art and Artists*, Fort Hare University Press, Alice 1992, s. 22.

[64] Cytat wg: http://www.vgallery.co.za/2001article12/vzine.htm (25.04.2012).

[65] Szerzej: E. Miles, *Nomfanekiso who Paints at Night: The Art of Gladys Mgudlandlu*, Fernwood Press, Cape Town 2002, s. 15–16.

Ilustr. 42. Gladys Mgudlandlu, *Niosące drewno*, n.d.

pierwszy kontakt ze sztuką zachodnią miał miejsce w domu artysty amatora, u którego pracowała jako pomoc domowa i który podarował jej pierwsze pudełko farb. Potem Sebidi nawiązała kontakt z pionierem czarnego malarstwa Johnem Mohlem, który zaoferował jej ocenę prac i pomógł we wprowadzeniu na rynek jej niewielkich, stylizowanych scen wiejskich w ramach ekspozycji plenerowych *Artyści w Słońcu*. W tym okresie jeden z białych kupców zachęcił artystkę do wypróbowania swych sił w większych formatach obrazów olejnych. Przyczyniło się to do szerszego uznania jej prac w latach osiemdziesiątych XX w., kiedy to zaczęła śmielej eksperymentować ze sztuką, co zaowocowało w 1989 r. nagrodą Standard Bank Young Artists Award [Standard Bank dla Młodych Artystów]. Ponieważ pierwszą nauczycielką sztuki Sebidi była jej babka, tradycyjna artystka z ludu Tswana, w pracach Sebidi można odnaleźć przemożny wpływ tradycyjnej estetyki afrykańskiej. Pojawiają się zatem stworzenia totemiczne – hybrydy ludzko-zwierzęce i oniryczne wizje transowe.

Trzecia z artystek należących dziś do kanonu czarnej sztuki w Afryce Południowej to Esther Mahlangu, która pochodzi z niezamożnej prowincji Mpumalanga. Artystka ta w niezwykle kreatywny i nowatorski sposób przenosi tradycyjne wzory malarskie służące do dekoracji chat swego ludu Ndebele na nowoczesne przedmioty, jak karoserie samochodowe, buty czy po prostu obrazy.

Najbardziej znana jest jej stylizacja samochodu marki BMW 525i[66] z 1991 r. – ilustr. 43. Praca ta była eksponowana na wielu wystawach sztuki, między innymi w Johannesburgu, Monako, Paryżu, Kapsztadzie.

[66] Wcześniej dekorację samochodów marki BMW wykonali tacy artyści, jak: Andy Warhol, David Hockney, Frank Stella.

Ilustr. 43. Esther Mahlangu, *BMW 525i Art car*, 1991

Do grona nielicznych profesjonalnie wykształconych czarnych artystek RPA należy Tracy Payne związana z liberalnym Kapsztadem. Ponieważ w okresie apartheidu sztukę ludzi czarnych traktowano wyłącznie w kategoriach sztuki ludowej i rzemiosła, a ich możliwości studiowania sztuk pięknych były ograniczone na mocy aktu o edukacji dla czarnej społeczności z 1953 r.[67], profesjonalne wykształcenie wśród czarnych twórców debiutujących przed 1994 r. jest niezwykle rzadkie[68]. Pomimo wielu trudności Payne w 1987 r. uzyskała dyplom na Wydziale Sztuk Uniwersytetu w Kapsztadzie. W swych pracach porusza tematykę kiczu i sensacji prezentowaną poprzez hiperrealistyczne rysunki anorogenicznych kobiet i mężczyzn (białych) otoczonych aurą autoerotyzmu i przemocy. Odwołuje się do pożądanego współcześnie wizerunku wrażliwego, kobiecego mężczyzny i silnej, męskiej kobiety oraz zjawiska transseksualizmu. Zresztą, skoro różnice pomiędzy kobiecością a męskością mają charakter kulturowy, to „trudno zdecydować, czym naprawdę różnią się obie płci od siebie”[69]. Negatywna diagnoza ludzkiej kondycji końca XX w. nie pozostawia wątpliwości: człowiek (kobieta?, hermafrodyta?, transwestyta?) pokazany zostaje niczym obiekt z filmu pornograficznego. A wszak seksizm, zdaniem wielu radykalnych feministek, jest znacznie głębiej zakorzeniony niż rasizm, dominacja mężczyzn nad kobietami stanowi model podstawowy dla pozostałych form dyskryminacji[70].

[67] Na mocy Bantu Education Act nr 47 z 1953 r. zamiast rzetelnej edukacji czarni obywatele Afryki Południowej mieli otrzymywać wykształcenie, które pozwalałoby im służyć jako siła robocza zarządzana przez białych.

[68] Odosobnione przypadki profesjonalnych czarnych artystów zdarzają się po złagodzeniu restrykcji w dostępie do edukacji akademickiej w latach 1983–1986.

[69] K. Millet, *Teoria polityki płciowej*, Warszawa 1982, s. 65.

[70] J. Mizielińska, *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 96.

Inny poruszany przez Payne wątek widoczny w pastelu *Sebastian* (1994, past./pap., 120 x 90 cm, kolekcja prywatna – ilustr. 44) nawiązuje do ujęć właściwych ikonografii chrześcijańskiej (Andrea Mantegna, *Św. Sebastian*; Michał Anioł, *Umierający niewolnik*, 1503–1504).

Ilustr. 44. Tracy Payne, *Sebastian*, 1994

Święty Sebastian ukazany został przez Payne jako młody transwestyta – w czarnej koronkowej bieliźnie, o karminowo czerwonych ustach i z obrzezanym członkiem znacznych rozmiarów. Współczesny „męczennik" rewolucji seksualnej ma nadgarstek otoczony kajdankami i za chwilę zostanie przykuty do rury w łazience w trakcie orgii zakazanej miłości. O jego rzekomej świętości świadczy lśniący ponad głową krąg aureoli. Artystka poprzez odwołanie do kanonów ikonografii świętych katolickich wpisuje swe obserwacje dotyczące życia mniejszości seksualnych w nurt zainteresowań feministek dowodzących, iż „patriarchat zawsze miał w Bogu poplecznika"[71]. W nurt tradycyjnej ikonografii chrześcijańskiej wpisuje się też praca zatytułowana *Judith and Holefernes* [Judyta i Holofernes] z roku 1993.

[71] S. Williamson, A. Jamal, *Art in South Africa: the Future Present*, David Philip, Cape Town 1996, s. 115.

Ukazuje ona kobietę „kastratorkę" o przerysowanych, białych, lśniących zębach osadzonych w mięsistych dziąsłach. Jej usta to odpowiednik pradawnej *vagina dentata* freudowskiego lęku wszystkich mężczyzn. Zarzuty wobec obsceniczności własnej sztuki artystka kwituje lakonicznym stwierdzeniem: „jeśli to niska i płytka sztuka, cóż, pieprzę to!" (and if it's low and shallow art? – then fuck that!)[72].

Kontrowersyjna twórczość Zanele Muholi (ur. 1972 r.) należy do nurtu *gender*, w którym artyści intensywnie akcentują cielesność swych modeli, co zdarza się w sztuce RPA znacznie rzadziej niż w Europie czy USA. Artystka ukazuje związki lesbijskie w ich skrajnie cielesnym wymiarze, np. cykle barwnych fotografii zatytułowane *Being series* – 2007 [Początkowe serie – ilustr. 45] czy *Faces and Phases* – 2010 [Twarze i Fazy].

Ilustr. 45. Zanele Muholi, *Początkowe serie*, 2007

Muholi nie stroni od drastycznej tematyki społecznej, np. matek lesbijek *Being Mum* – 2007 [Bycie mamą] czy gwałtów gangów dokonywanych na lesbijkach w Republice Południowej Afryki. Ten drugi temat podejmuje praca pt. *Hate crime video. Raped and killed for being a lesbian: South Africa ignores „corrective" attacks* [Nienawidzę przemocy wideo. Zgwałcona i zabita za bycie lesbijką:

[72] *Ibidem*.

Afryka Południowa ignoruje ataki „korekcyjne", 2009]. Wiele dzieł Muholi ma charakter dokumentalnych filmów krótkometrażowych, co wydatnie wzmacnia ich przesłanie[73].

Do interesujących postaci z kręgu kultury wizualnej należy absolwentka ośrodka w Rorke's Drift – Bongiwe (Bongi) Dhlomo (ur. 1956 r.)[74]. W swych zaangażowanych politycznie pracach z początku kariery artystycznej przedstawiała doświadczenia czarnych Afrykanów pod jarzmem apartheidu w śmiałych, uproszczonych linorytach – *The state of the 80's* [Państwo w latach 80.], 1988 – ilustr. 46.

Ilustr. 46. Bongiwe (Bongi) Dhlomo, *Państwo w latach 80.*, 1988

Prezentując swe grafiki szerszej widowni, a także poprzez publikacje w „Staffriderze" oraz na książkowych okładkach, poprzez ilustracje antologii tekstów kobiet z Afryki Południowej zatytułowanej *Sometimes when it rains* [Czasami, gdy pada] z 1987 r.[75], Dhlomo doczekała się znacznego rozgłosu, co tłumaczyła cierpko, iż jest to „spowodowane jej nowością jako czarnej artystki"[76]. Niewątpliwie korzystny odbiór dzieł artystki wiązał się z prostotą realistycznych i dosadnie zaprezentowanych przedstawień graficznych. Czynnikiem wzmagającym zainteresowanie twórczością Dhlomo była natomiast tematyka jej grafik przynależnych w latach osiemdziesiątych do nurtu sztuki zaangażowanej politycznie, komentujących wydarzenia o znaczeniu politycznym. Do najbardziej znamiennych prac

[73] Szerzej: R. Comley, G. Hallett, N. Ntsoma (red.), *Women by Women. 50 Years of Women's Photography in South Africa*, Johannesburg 2006, s. 47.

[74] Szerzej: M. Godby, B. Dhlomo, *Art and politics in a changing South Africa: Bongi Dhlomo in conversation with Michael Godby*, „African Arts" 2004, vol. 37, no. 4, s. 62–96.

[75] A. Oosthuizen (ed.), *Sometimes When it Rains: Writings by South African Women*, Pandora, London 1987.

[76] E. Rankin, *Black artists, white patron: The cross-cultural art market in urban South Africa*, „Africa Insight" 1990, vol. 20, no. 1, s. 29.

należy seria siedmiu linorytów pt. *Forced Removals* [Przymusowe przeprowadzki, 1982] dotycząca zmagań czarnych społeczności z przymusowymi przesiedleniami. Praca ta była prezentowana w Gaborone podczas *Festiwalu Sztuka na rzecz społecznego rozwoju. Kultura i Opór*, a następnie zakupiona do kolekcji Killie Campbell (obecnie jest to Kolekcja Uniwersytetu KwaZulu Natal w Durbanie)[77]. Cykl *Women and Work* [Kobiety i praca, 1983] porusza szersze kwestie społeczne dotyczące możliwości zatrudnienia dla kobiet w Republice Południowej Afryki czasów apartheidu. W grafice *Female Crucifixion* [Kobiece ukrzyżowanie, 1985] Chrystus cierpiący na krzyżu jest kobietą. Można jedynie spekulować, czy ta umęczona kobieta to Bongiwe Dhlomo, która mieszkała w latach osiemdziesiątych w Soweto w garażu wraz z mężem – również artystą – dziećmi, bez bieżącej wody i toalety, zastanawiając się wówczas, czy tworzenie sztuki w takiej sytuacji nie jest „samozaspokajaniem i stratą sił kreacyjnych"[78]. Czy poprzez ciało ukrzyżowanej kobiety artystka przemawia w szerszym aspekcie, ukazując cierpienia czarnych kobiet?

Obecnie Bongiwe Dhlomo w znacznej mierze poświęciła się karierze pedagoga i administratora sztuki. Od roku 1981 należała do Centrum Sztuki Afrykańskiej [African Arts Centre] w Durbanie, co zwróciło jej uwagę na znaczenie tradycji rzemieślniczych w afrykańskiej percepcji sztuk. Od roku 1984 była związana z projektami sztuki społecznościowej: Akademią Sztuk FUBA i Alexandra Art Centre w Johannesburgu oraz z projektem Thupelo Workshops. W latach dziewięćdziesiątych Dhlomo była współorganizatorem dwóch biennale w Johannesburgu (1995, 1997). Od roku 1992 znajduje się w zarządzie Galerii Sztuki w Johannesburgu, zaś od 2011 r. jest członkiem Rady Fundacji na rzecz słynnego johannesburskiego teatru Market Theatre. Ponadto jest istotnym krytykiem i teoretykiem sztuki, między innymi publikuje teksty we wpływowym kwartalniku dotyczącym sztuki kontynentu afrykańskiego „African Arts"[79] oraz w „Nka. Journal of Contemporary African Art". Bongiwe Dhlomo poprzez swą sztukę, ale też zaangażowaną postawę zbliża się do kanonu feminizmu walczącego, jednakże w jej zachowaniach i wypowiedziach brak feministycznej niezależności – walczącej i prowokacyjnej.

## Sztuka kobiet i tęczowy naród

Najbardziej wymownym świadectwem zmian zachodzących w odbiorze problemów kobiet i kobiecości w RPA po roku 1994 była wystawa zorganizowana w ramach *National Arts Festival* w Grahamstown w czerwcu 1998 r. pt. *Bringing*

[77] Szerzej: B. Dhlomo, *Seeds of Change*, [w:] J. Carman (ed.), *1910–2010 One Hundred Years of Collecting: The Johannesburg Art Gallery*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 2011, s. 35.

[78] S. Williamson, *op. cit*., s. 118.

[79] Szerzej: B. Dhlomo, *op. cit*., s. 35–37.

*up Baby* [Wychowując dziecko]. Jej kuratorem była kobieta, ale zarazem i matka – Terry Kurgan (ur. 1958 r.)[80], która odważnie podjęła problem macierzyństwa, jego lęków i nadziei, relacji matka–dziecko oraz prawa do aborcji przyznanego kobietom Afryki Południowej w 1996 r. aktem Termination of Pregnancy Bill. Owo zagadnienie zostało zaprezentowane jako widziane zarówno oczami kobiet, jak i mężczyzn, tak białych, jak i czarnych. Efektem obrad parlamentarnych nad legalnością aborcji oraz powyższej wystawy był publiczny pokaz, który przekroczył tabu otaczające seksualność i prywatną domenę. Poprzez wszechstronne medialne działania konserwatywne południowoafrykańskie społeczeństwo zostało zmuszone, by stawić czoła sprawom płci, gwałtu, kazirodztwa, ciąży, narodzin czy samotnego macierzyństwa. Problematyka dotychczas omawiana w domowych przestrzeniach, kuchniach i sypialniach, wyszła poza nie i stała się przedmiotem ogólnego dyskursu. Co jednak znamienne dla feminizmu afrykańskiego, żadna z prac nie podejmuje stanowiska Simone de Beauvoir czy feministek drugiej fali odrzucających macierzyństwo jako sposób na wyjście z pułapki kobiecości poprzez zaniechanie roli reproduktorek[81]. Najbardziej przejmująca w tym kontekście jest praca autorstwa południowoafrykańskiej artystki żydowskiego pochodzenia, mieszkającej ostatnio w Portugalii – Ruth Rosengarten (ur. 1954 r.) pt. *Secrets and lies* – 1998 [Sekrety i kłamstwa]. Artystka prezentuje w niej w połączonym bloku 33 prace graficzno-malarskie powiązane z poruszającymi tekstami, które dokumentują jej własne problemy związane z niemożliwością zajścia w ciążę i posiadania dziecka.

Do kwestii zainteresowania kobiecością i własnym biologizmem dochodzi z czasem Veronique Malherbe (ur. 1968 r.), po początkowej fascynacji trudnymi tematami odzwierciedlającymi grozę życia w społeczności podlegającej transformacji, takimi jak narastająca fala przemocy, morderstw, gwałtów. W instalacji *Monuments to Folly* [Pomniki Szaleństwa] z roku 1995 wyrażony został komentarz artystki do głośnej śmierci tancerza *Civic Theatre* Kennedy'ego Kondile'a z roku 1994. Mottem życiowym Malherbe tego okresu było stwierdzenie: „chcę, aby ludzie byli zaniepokojeni, gdyż powinni być […]" (*I want people to be disturbed because they should be* […])[82], ponieważ ludzie w Afryce Południowej stali się przerażająco obojętni wobec zbrodni. Jako akt twórczy, a zarazem wyraz swego narastającego lęku przed aktami przemocy Malherbe udała się na dobrowolną emigrację do Londynu. Jednak obecnie, po ponownym powrocie do Afryki, artystka wybrała inną opcję dla swej działalności, a po narodzinach syna od 1998 r. określa swe prace jako *B. B. (before baby)* [przed dzieckiem] oraz *A. B. (after baby)* [po dziecku], sugerując tym samym, że dla kobiety fakt posiadania potomstwa jest równie ważny, co data narodzin Chrystusa. Wyrazem owych myśli jest praca *Preserving Purity* [Zachowanie niewinności] będąca instalacją zawieszoną

[80] Por.: http://www.museums.org.za/wfc/bub/m_o.htm (10.02.2006).
[81] Por.: S. Firestone, *The Dialectics of Sex*, New York 1970.
[82] S. Williamson, A. Jamal, *op. cit.*, s. 120.

na żyrandolu ze stali, świateł i szklanych butelek uzupełnionych o fotografie mające udokumentować razem matkę i dziecko przez ich pierwszy wspólny rok. Praca ma w założeniu zatrzymać ów krótkotrwały, efemeryczny moment, który wkrótce się skończy, gdyż dziecko rośnie.

Do tematyki związanej z przemocą wobec kobiet, tak częstą w Afryce Południowej, można zaliczyć twórczość fotografki Jodi Bieber (ur. 1961 r.), która w albumie pt. *Survivors – Domestic Violence in South Africa* [Ocalone – przemoc domowa w Afryce Południowej, 2011] ukazuje wstrząsające zdjęcia ofiar przemocy. Jak pisze we wstępie artystka w „Afryce Południowej jedna z czterech kobiet jest bita regularnie przez swego partnera; co sześć dni ginie jedna kobieta zabita przez swego partnera, zaś co 26 sekund jedna kobieta zostaje zgwałcona".

Inną grupę artystek stanowią przedstawicielki młodszego pokolenia białych artystek zafascynowanych odchodzącą w przeszłość kulturą „Czarnej Afryki", takie jak Minnette Vari (ur. 1968 r.) oraz Belinda Blignaut (ur. 1969 r.). Blignaut organizowała między innymi happeningi związane z rytuałami inicjacyjnymi, jakim poddawane są kobiety w tradycyjnych społecznościach afrykańskich (praca *In Duty of the Ancestors*, z 1995 r.)[83]. Interesujące w tym kontekście wydają się zwłaszcza prace Minnette Vari związane ze sztuką multimedialną. Artystka postawiła sobie jako priorytetowe zadanie zwalczanie granic, które tak silnie definiują afrykańską świadomość[84]. Za zasadniczym podziałem, który determinuje kolor skóry i związany z nim status społeczno-ekonomiczny, następuje bowiem cały szereg podziałów rasowych, etnicznych, kulturowych, religijnych[85] oraz podział na społeczność kobiet i mężczyzn. Vari zaciera zatem swą europejską tożsamość, komputerowo zamienia kolor skóry, rysy swej twarzy i włosy, nadając ciału charakter negroidalny. W taki sposób generuje nagie i wyuzdane zdjęcia, epatujące zwierzęcą kobiecością na bilbordach o olbrzymich rozmiarach pt. *Selfportret I* – 1995 [Autoportret I – ilustr. 47].

Kolejną pracą poruszającą zagadnienie „wzmocnienia tożsamości" była pocztówka *Zulu* (1995), w której autorka dokonała zamiany identyfikacji jednej z czarnych kobiet w autentycznym stroju zuluskim na własną. Ambicją Vari jest wychodzenie poza sztukę, gdyż, jak sama postuluje, „sztuka musi operować daleko poza ograniczeniami moralności"[86]. Artystka, łamiąc oczywiste normy i przeistaczając się w czarną kobietę (w sytuacji tuż po zniesieniu apartheidu!), próbuje w ten sposób przywracać wizerunek człowieka, pokazując, że tak naprawdę nie chodzi o ciało (jego biologiczne determinanty), lecz o ludzką tożsamość. Ciekawą próbę odczarowania złych momentów ze wspólnej historii podjęła Vari w pracy zatytułowanej *Oracle* [Wyrocznia] z 1999 r. Performerka staje się w niej maniakal-

[83] Szerzej: G. Skewis, *Belinda Blignaut. Don't Call It A Comeback*, „Pangram Magazine", 5.03.2009, s. 51–63.

[84] S. Williamson, A. Jamal, *op. cit.*, s. 98.

[85] K. Michalak, *Czarny. Kolory apartheidu w fotografiach*, „Format" 2004, nr 44, s. 62.

[86] S. Wiliamson, A. Jamal, *op. cit.*, s. 100.

nym Golemem (to dialog z przerażającym malowidłem Francisco José Goi, *Saturn pożerający swe dzieci*), wpychając do ust w ataku straszliwego głodu wszystkie niewygodne historie dzisiejszej Afryki, co całkowicie knebluje jej usta. Ta próba, aby ponownie włączyć różne prawdy do jednego ciała, okazuje się być straszliwym zadaniem. Praca w zamyśle Vari ma być „metaforą dla postkolonialnej tożsamości i jej pragnienia, by asymilować każdy fragment informacji do jednego mieszanego ciała”[87]. Taka sama idea przyświeca wielu aktualnym działaniom rządu Afryki Południowej (począwszy od nowych postapartheidowych flagi i hymnu do tzw. pojęcia „New Patriotism” czy monumentalnego *The Freedom Park* [Park Wolności] w dzielnicy Salvokop w Pretorii, a skończywszy na projekcie *Indigenous Knowledge Systems* (IKS)[88].

Ilustr. 47. Minnette Vari, *Autoportret*, 1995

Inne remedium dla nabrzmiałej konfliktami rasowymi sytuacji południowoafrykańskiej proponuje johannesburska artystka multimedialna o zdecydowanie feministycznych poglądach – Tracey Rose (ur. 1974 r.). Zagadnienie to porusza w pracy *The Kiss* [Pocałunek, 2001, lambda print – ilustr. 48].

[87] Wypowiedź artystki wg: http://home.icon.co.za/~ersatz/MV_texts.htm.

[88] *Indigenous Knowledge Systems (System wiedzy rdzennej)* – czyli system komputerowy oparty o indywidualne opowieści członków poszczególnych ludów (subkultur), który katalogowałby rdzenną, zanikającą tradycję południowoafrykańską. Szerzej: D. M. Warren, *The Role of Indigenous Knowledge in Facilitating the Agricultural Extension Process*, Tekst wygłoszony podczas: International Workshop on Agricultural Knowledge Systems and the Role of Extension. Bad Boll, Germany, May 21–24, 1991 oraz J. Larson, *Perspectives on indigenous knowledge systems in Southern Africa, World Bank Discussion paper, No.3,* Washington D. C. 1998.

Ilustr. 48. Tracey Rose, *Pocałunek*, 2001

Jest to dużych rozmiarów zdjęcie (124,5 x 127 cm), które przedstawia nagą całującą się parę, splecioną w miłosnym uścisku. Czarny mężczyzna – to amerykański marszand sztuki – obejmuje z troską, ale też i dominacją filigranową kobietę o urodzie przeniesionej z obrazów prerafaelitów (to sama artystka). Praca ta eksponowana była podczas wystawy w Kapsztadzie *A Decade of Democracy. South African Art 1994–2004* w Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej[89], w centralnym punkcie przy wejściu do budynku. Można ją odczytywać w tradycji patriarchalnej jako wyraz dominacji czarnego mężczyzny nad podległą mu białą odaliską lub jako poszukiwanie w związkach pomiędzy ludźmi różnych ras sposobu na przekształcenie Afryki Południowej. Oczywiście strategia Tracey Rose uwikłania widza/odbiorcy w intymną sytuację erotyczną nie jest szczególnie nowa (albo nawet innowacyjna), stosowali ją zarówno plastyk Kendell Geers, jak i pisarz John Maxwell Coetzee, jednakże w pracy Rose jest niebywała lekkość i wdzięk, co być może pozwoli wreszcie przezwyciężyć społeczną patologię konfliktu rasowego.

[89] E. Bedford (ed.), *A Decade of Democracy. South African Art 1994–2004. From the Permanent Collection of Iziko: South African National Gallery*, South African National Gallery, Cape Town 2004, s. 106–109.

## Outsiderki

Osobnym zjawiskiem na tle sztuki kobiet z Afryki Południowej jest postać Bridget Baker (ur. 1970 r.). Tym, co jest w jej działaniach najbardziej niezwykłe, to przekroczenie klasycznego kanonu, jakim w tym kraju stały się tematy związane z rasizmem i przemocą. Artystka wybiera świadomie bezpieczne pozostawanie w sferze własnego, intymnego świata. Baker związana z Kapsztadem uporczywie powraca w swoich pracach do wspomnień pochodzących z lat dziecinnych. Zwłaszcza do traumy, jaka stała się jej udziałem w wieku czterech lat w związku ze śmiercią ojca. Jedyna zachowana fotografia artystki z tego okresu życia przedstawia ją wraz z ojcem na basenie podczas nauki pływania. To efemeryczne wspomnienie, które tak naprawdę nie istnieje, gdyż była zbyt mała i nie pamięta wcale swego ojca[90], skłania Baker do wytwarzania wielu wersji tak zwanych „rękawków do pływania" – dziecinnej zabawki używanej w czasie kąpieli. W dziele pt. *Inflatabe* [Nadmuchiwane] z roku 1995 ukazuje ów przyrząd do nauki pływania zawinięty w owczą wełnę (ojciec zajmował się handlem wełną). Jednocześnie obiekt oglądany z pewnej perspektywy przypomina kształtem ludzkie serce (mężczyzna umarł na zawał)[91]. Inna praca odwołująca się do bezpiecznego świata dzieciństwa nosi tytuł *So it goes* – 1996 [I tak to dzieje się] prezentuje cztery pojemniki z maścią Vics Vaporub, najpopularniejszym lekarstwem na wszelkie dziecięce niedomagania, której intensywny zapach budzi wiele radosnych wspomnień. Lecz artystka niszczy bezpieczny świat, zatapiając pod balsamem coraz głębiej i głębiej, aż do zaniknięcia jedyne zdjęcie jej wraz z ojcem podczas nauki pływania. Baker zajęta odczytywaniem własnej przeszłości należy do nielicznych artystów Afryki Południowej, którzy zrezygnowali z poruszania problemów apartheidu i współistnienia różnych ras ludzkich. Owa koncentracja na dogłębnym przeżywaniu własnych doświadczeń i emocji sprawia, iż Baker jest zupełnie wyjątkową postacią na artystycznym firmamencie tego kraju.

Artystką żyjącą na pograniczu świata europejskiego i afrykańskiego jest Marlene Dumas (ur. 1953 r.) wykształcona w Szkole Sztuk Pięknych im. Michaelisa w Kapsztadzie, lecz już od 1976 r. związana z Amsterdamem. Artystka podejmuje w swych pracach między innymi relacje sztuki i piękna kobiecego ciała oraz sztuki i pornografii, a także tożsamości. Jej dzieła są często łączone w serie, co widoczne jest w zestawieniu prac na ekspozycji pt. *Measuring your own grave* [Mierząc swój własny grób] prezentowanej w The Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej w Kapsztadzie oraz w Galerii Standard Bank w Johannesburgu, 2008. Ponadto, obrazy Dumas w pewien sposób bliskie

[90] Por.: Wywiad udzielony Clive Keller podczas wystawy *The Shrill Sond of e Telephone at 3am*, Cape Town 1996.

[91] S. Williamson, A. Jamal, *op. cit.*, s. 124–125.

są estetyce niemieckiego ekspresjonizmu. Jednocześnie artystka łączy krytyczny dystans sztuki konceptualnej z przyjemnością erotyzmu. Tematy niektórych z jej obrazów pochodzą z polaroidowych zdjęć przyjaciół i kochanków, inne z kolorowych magazynów nierzadko o tematyce pornograficznej. Prace o dużym formacie często są delikatnie malowane olejem na płótnie lub przy pomocy atramentu i farb akwarelowych albo wykonywane w technice serigrafii. Dumas używa fotografii prawie wyłącznie jedynie jako materiału źródłowego. Obraz nigdy nie jest w ujęciu artystki dosłownym przetłumaczeniem fotografii, podobnie zresztą jak istota poruszanego tematu wychodzi poza samo przedstawienie. Chodzi raczej o uchwycenie wewnętrznych różnic pomiędzy fotografią a malarstwem; coś, co sama Dumas określa jako „podstawową zasadę nieśmiertelności wynikającą z obojętności" (*the essentials immortality of indifference*)[92] obrazu fotograficznego, gdy zostaje on usunięty z oryginalnego kontekstu i pozbawiony informacji identyfikujących, oderwany od czasu i miejsca – źródła. Zatem powtórzenia tematów i póz ze zdjęć nigdy nie są, zdaniem artystki, prostym powtórzeniem samej fotografii. Materiały wykorzystywane przez Dumas pochodzą z otaczającej ją rzeczywistości, są to wycinki z gazet, zdjęcia z polaroidu oraz prywatne notatki ze szkicowników i pamiętników. Wybór fotografii jako prawie jedynego materiału źródłowego jest też wyborem niedoskonałości, jakie niesie ze sobą ten przekaz oparty o możliwość uchwycenia rzeczywistego doświadczenia w rzeczywistym czasie.

Kobiety artystki w Republice Południowej Afryki przez lata apartheidu skoncentrowane były w swej twórczości raczej na problemach, jakie niesie ze sobą społeczeństwo podzielone na rasy i kasty. Dopiero w latach ostatnich dwóch dekad zaczęły pojawiać się tematy związane silniej z nurtem sztuki feministycznej, takie jak: macierzyństwo, biologiczne aspekty funkcjonowania kobiecego ciała, utrata nad nim władzy (starzenie, choroba) czy polemika z narzuconymi normami wyglądu i wizerunków kobiet[93]. Wszystkie te działania zmierzają do wypracowania swoistego kobiecego języka w sztukach plastycznych, jednak praktyka życiowa wskazuje, iż w kraju postkolonialnym i postapartheidowym nie jest to zadanie proste.

---

[92] *Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave at MoMA the Museum of Modern Art*, Artrepublic.com (12.09.2012).

[93] Interesującą propozycję tłumaczącą niechęć kobiet z Afryki Południowej do podejmowania typowej tematyki *gender* wraz z wiążącą się z nią nagością zaproponowały Deborah Willis i Carla Williams. Ich zdaniem kontrola ciała i seksualności obecna w twórczości Bongi Dhlomo, Penny Siopis, Veliswa Gwintsa, Bernadette Searle, Marlaine Tosoni i Tracey Rose jest odpowiedzią na transatlantycki handel niewolnikami i upokorzenia doznawane przez nagie czarne bądź „kolorowe" niewolnice poddane opresyjnej władzy patrzących właścicieli. Ta trauma jest tak głęboka, iż tematyka związana z prezentacją ciał (tym razem dobrowolną) jest wciąż nieatrakcyjna dla mieszkanek Afryki Południowej. Szerzej: D. Willis i C. Williams, *The Vénus Noire*, „Nka. Journal of Contemporary African Art" 2012, vol. 2012, no. 30, s. 28–35.

# Współczesna sztuka Republiki Południowej Afryki

Our nation is moving forward into an era during which the interwoven, seamlesshistories of its peoples will be dominant in shaping our national identity. Clearly, weare, as a people, looking to the past to make sense of our identity in the present.

[Nasz naród zmierza w kierunku nowej ery, w której wzajemnie powiązane i nieprzerwane historie naszych obywateli stają się dominującą siłą w tworzeniu naszej jedności narodowej. Bez najmniejszej wątpliwości, my jako naród spoglądamy w przeszłość, aby uzasadnić sens naszej aktualnej narodowej tożsamości.]

*Z przemówienia prezydenta Republiki Afryki Południowej w latach 1999–2008 Thabo Mbeki, wygłoszonego podczas otwarcia Origins Centre w Johannesburgu 7 marca 2006 r.*

## Mitologia „tęczowego narodu”

W 1994 r. Republika Afryki Południowej po nieomal półwieczu trwania usankcjonowanej doktryny apartheidu rozpoczęła intensywny program przemian polityczno-społecznych, który miał doprowadzić do stworzenia „tęczowego narodu” (rainbow nation), czyli wielokolorowego, multikulturowego (multicultural) społeczeństwa żyjącego w pokoju i harmonii. Oczywiście stan pożądany, pomimo prawie dwu dziesięcioleci przemian, jeszcze nie nadszedł. Celem tego rozdziału jest wskazanie zasadniczych problemów poruszanych przez artystów zarówno czarnych, jak i białych z Afryki Południowej, którzy, mimo nawoływania ze strony świata krytyki artystycznej i kuratorów, nie potrafią i nie chcą odrzucić ideowego przesłania tworzonej sztuki. Zasadnicze wątki są zbieżne dla plastyki i literatury. Są to między innymi odniesienia do mitu jednolitego społeczeństwa doskonale widoczne w dramacie (zwłaszcza Athola Fugarda) i poezji końca lat osiemdziesiątych XX w. Tendencja ta nasila się w okresie tuż po pierwszej wolnej elekcji. Kolejny punkt odniesień to działalność Komisji Prawdy i Pojednania. Ważki temat

pojawiający się w prozie to problematyka przestępczości kryminalnej, która stała się alternatywą (równie groźną) dla wcześniejszej przemocy politycznej z okresu apartheidu, co doskonale widoczne jest w twórczości Nadine Gordimer *The House Gun* (1998)[1]. Inny częsty motyw to zagrożenie pandemią HIV i AIDS. Temat ten często pojawia się w programach publicystycznych, serialach telewizyjnych oraz w literaturze: Nobantu Rasebotsa, *Nobody ever said AIDS* (2007), *Poems and Stories from Southern Africa* (2004). Kolejny wątek spotykany w literaturze i mass mediach to narastające zjawisko ksenofobii. Apartheidowy rasizm w ciągu ostatniego dziesięciolecia został zastąpiony przez niechęć czarnych Południowoafrykanów wobec innych afrykańskich nacji (zwłaszcza z Nigerii). Zjawisko to opisuje wnikliwie Phaswane Mpe w powieści pt. *Welcome to our Hillbrow* z 2001 r. Zupełnie nowym fenomenem w RPA jest literatura z zakresu szeroko rozumianego *gender* i współtowarzyszący jej nurt feminizmu, czyli historii kobiet występujących w nowych rolach – liderek partii i bohaterek walki o zniesienie apartheidu. Te zagadnienia odnajdujemy w książkach Kasigo Lesego *Dancing in the Dust* (2002) czy Mtutuzeli Nyoka *I Speak to the Silent* (2004) oraz Njabulo S. Ndebele *The Cry of Winnie Mandela* (2003). Ważnym głosem w dyskusji nad feminizmem okazały się też książki i artykuły publikowane w piśmie „Straight Ahead International" autorstwa Miriam Tlali. Autorka porusza tematykę życia w czarnych gettach młodych, pracujących Afrykanek w kontekście walki o sprawy socjalne i równouprawnienie ras. Innym problemem z zakresu tematyki *gender* jest zjawisko homofonii. Tematykę tę na gruncie literackim często odnajdujemy u noblistki Nadine Gordimer i przedwcześnie zmarłego K. Sello Duikera. I wreszcie nowy, rzadko poruszany w świecie afrykańskim problem ekologii i świadomości troski o otoczenie naturalne, o którym mowa w książkach Zakes Mda *The Heart of Redness* (2000) oraz *The Whale Caller* (2005).

## Plastyka

Nie potrafię zapomnieć, nie mogę pamiętać

Wybitna badaczka i krytyk współczesnej sztuki Afryki Południowej (a zarazem czynna artystka) – Sue Williamson w swojej książce, omawiającej najnowszą sztukę z tego kraju, zatytułowanej *South African Art Now* [Południowoafrykańska sztuka teraz][2] do ważnych zjawisk z zakresu form plastycznych dodaje takie zagadnienia, jak nowa materialność rzeźby tradycyjnej i instalacje rzeźbiarskie

[1] Polskie wydanie: N. Gordimer, *Broń domowa*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
[2] S. Williamson, *South African Art Now*, Harper Collins, New York 2009.

oraz problematykę związaną z fotografią artystyczną. Williamson odnosi się także do twórców już nieżyjących, takich jak Cecil Skotnes czy Gerard Sekoto oraz do wybranych prac z kręgu antyapartheidowej sztuki oporu. Williamson jest jednocześnie czynną artystką i tworzy dzieła zaangażowane w rekonstruowanie i dekonstruowanie rzeczywistości, w których łączy sztukę eksploatującą problemy historii z wcześniejszą sztuką krytyczną z nurtu *resistance art.* Jej dorobek artystyczny może służyć jako ilustracja wielu istotnych przemian zachodzących w społeczeństwie Afryki Południowej. W swoich instalacjach, fotografiach i grafikach Williamson odzwierciedla najchętniej nieodległą południowoafrykańską historię, zwłaszcza w kontekście działania Komisji Prawdy i Pojednania. Artystka wykonała kilkanaście dzieł (w seriach fotograficznych fotomontaży, mierząc się z tym tematem, powstały wówczas: *Project for Atlantica* (1998) [Projekt dla Atlanty]; *Truth Games* (1998) [Gry prawdy]; *Can't Forget, Can't Remember* (2000) [Nie potrafię zapomnieć, nie mogę pamiętać]. Prace te dotyczą ujawnionych przez Komisję faktów podczas serii przesłuchań publicznych, opisujących naruszenia praw człowieka podczas ery apartheidu. Williamson znalazła w materiałach dokumentalnych powstałych na kanwie pracy Komisji poruszający surowiec, o którym tak mówiła:

> I pomyśleć, że w końcu możemy usłyszeć prawdę, która przechodzi nasze wyobrażenia, w końcu została uchylona zasłona z tajemnicy i bezwzględnych rażących kłamstw… Wiedziałam, że coś z tym należy zrobić, wycięłam z gazety… artykuły i inne przechowywane dokumenty i wreszcie wpadłam na pomysł, aby połączyć te fragmenty na zasadzie przypadku[3].

W kwestii rozrachunku z przeszłością, jak twierdzi sama artystka, konieczne jest jej ostateczne zamknięcie:

> Jesteśmy w trakcie godzenia się z przeszłością, myślę, że zanim będzie można to zakończyć, musimy dojść do punktu, w którym znajdziemy drogę do rozwiązania [problemów] i powiedzieć: OK, mamy już dość naszej przeszłości, tak głośno i wyraźnie, jak to możliwe[4].

Próbę ostatecznego zamknięcia kwestii historycznych Williamson podejmuje w instalacji *Messages from the Moat* [Wiadomości z fosy, 1996, technika mieszana, ok. 127 x 420 x 310 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa w Kapsztadzie – ilustr. 49] prezentowanej na drugim biennale w Johannesburgu w 1997 r., która analizuje odległą historię Afryki Południowej.

Jej przedmiotem jest wykorzystywanie niewolniczej pracy czarnych Afrykanów. Powstanie pracy zainspirowała wizyta artystki w muzeum w holenderskim mieście Hoorn, gdzie znajduje się warownia bardzo podobna do Zamku Dobrej Na-

[3] K. Gurney, *Sue Williamson*, „Artthrob" 2003, no. 75, November, http://www.artthrob.co.za/03nov/artbio.html (7.12.2012) [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

[4] Cytat wg: P. Stegmann, *Artist portrait. Sue Williamson*, www.culturebase.net/artist.php?1215 (21.12.2001).

dziei w Kapsztadzie. Stało się dla niej jasne, że bogactwo odzwierciedlone w kolekcjach eksponatów zgromadzonych w obu miejscach (zwłaszcza w Kolekcji Williama Fehra) zostało stworzone dzięki przymusowej pracy południowoafrykańskich niewolników. W archiwum Zamku w Kapsztadzie Williamson odnalazła archiwalne dokumenty zawierające nazwiska i dane osobowe 1500 niewolników. Dla każdego z tych niewolników, na jednej butelce wina zostało wygrawerowane nazwisko niewolnika, data jego narodzin oraz data jego sprzedaży i nazwisko nabywcy. Do wnętrza butelek artystka włożyła pocięte fragmenty płótna z kopiami malarstwa holenderskiego. Zdaniem Williamson jej działanie można odczytać jako swoiste zadośćuczynienie: „To jak akt zemsty niewolników, teraz mamy zamiar pociąć twoje [ukochane – przyp. A. P.] obrazy i wysłać je z powrotem do ciebie”[5].

Butelki były częścią większej instalacji – wisiały w sieci na haku w powietrzu,

Ilustr. 49. Sue Williamson, *Wiadomości z fosy*, 1996

[5] E. Bedford (ed.), *A Decade of Democracy: South African Art 1994–2004. From the permanent collection of Iziko: South African National Gallery*, Double Storey and Iziko Museums of Cape Town, Cape Town 2004, s. 36–38.

jak gdyby artystka dokonała wielkiego połowu, ale także znajdowały się w prostokątnej niecce wypełnionej wodą, usytuowanej na podłodze. Pas wody otaczający grawerowane butelki przypominał fosę wokół zamku. Artystka poddała krytycznej analizie europejski system wartości, w którym ludzie (czarni niewolnicy) byli traktowani jak dobra materialne: wino, cukier, porcelana, dzieła sztuki.

## Inspirująca klasyka

Wprowadzenie przez Williamson motywu staroholenderskich obrazów odwołuje się do stosowanego coraz chętniej przez artystów po 1994 r. wątku dialogicznej wymiany pomiędzy historyczną sztuką z Europy a współczesną z Afryki Południowej. Doskonały przykład możliwości, jakie kryje eksploracja sztuki dawnej, można odnaleźć w twórczości czarnoskórego malarza Johannesa Phokeli (ur. 1966 r.). Phokela, dorastając w dzielnicy biedoty w Soweto, studiował sztuki plastyczne w Federacji Związku Czarnych Artystów (FUBA) w Johannesburgu podczas burzliwych lat osiemdziesiątych. Dzięki stypendium Phokela odbył studia w Royal College of Art [Królewskie Kolegium Sztuk w Londynie]. Artysta zamieszkał w Londynie, gdzie nadal przebywa i pracuje od wielu lat, powracając czasami do Afryki Południowej (np. na swą wystawę w 2007 r. w Galerii Sztuki w Durbanie). W sposób zbliżony do satyryka Phokela poszukuje materiału do swych prac w politycznej i kulturowej ikonosferze obrazów kultury współczesnej, ale także w ikonografii z dawnych źródeł. Choć często powiela powszechnie znane znaki i symbole, to jednak umieszcza je w kontekstach, które destabilizują historycznie trybowane im znaczenie. To jest zawsze subtelna subwersja, owo trudne do uchwycenia „cytowanie języka wbrew jego pierwotnej wersji", o którym pisze Judith Butler. W przypadku Phokeli prawdziwy sens może być odczytany jedynie poprzez uważną lekturę jego obrazów skonfrontowanych z dziełami sztuki wpisanej w kanon światowego malarstwa. Jak twierdzi sam artysta, jest to jego ulubione źródło inspiracji i bezpardonowo zawłaszcza sceny z barokowych arcydzieł Pietera Brueghela, Petera Paula Rubensa, Jacoba Jordaensa, Jacoba Gheyna. Wybiera fragmenty, przekształca ich paletę braw, domalowuje detale lub wkomponowuje do scen czarne postaci albo afrykańskie maski. W ten sposób niejako ośmiesza kolonializm kulturowy, ośmieszając ikony sztuki europejskiej.

W 2002 r. wpływowy brytyjski magazyn sztuki „Absolute Arts" tak scharakteryzował sztukę artysty:

> Phokela połączył swe reinterpretacje malarstwa holenderskiego złotego wieku z rozwojem ruchu oświeceniowego oraz kolonizacji kontynentu afrykańskiego. Choć prace Phokeli wplatają historię poszczególnych osób do kanonu holenderskiego i flamandzkiego malarstwa dawnych mistrzów,

to jego zadanie jako artysty polega w równej mierze na prześledzeniu przepełnionych gwałtem działań holenderskich w Republice Południowej Afryki, co na zaprezentowaniu dociekań z zakresu historii malarstwa[6].

Artysta w rozmowie z Brucem Hainesem tak opisał genezę swego zainteresowania dawnym malarstwem europejskim:

Dorastałem myśląc, że tak zwani dawni mistrzowie istnieli tylko jako religijne lub ikonograficzne wyobrażenia z odbitek na plakatach przypinanych pineskami, zwłaszcza tacy jak Leonardo da Vinci czy William Blake. Ich obrazy były lub nadal są bardzo popularne i wykorzystywane w domach w Soweto. Zawsze byłem ciekaw, czy te druki zostały faktycznie wykonane w jakimś celu oprócz zarabiania pieniędzy. Poza wartościami religijnymi lub popularnymi, jakie jeszcze efekty mogły wywierać na tych, którzy je posiadają? Poza tym fakt, że holenderskie malarstwo rodzajowe prezentowało pewien europejski styl życia zbiega się z okresem w historii, gdy Europejczycy przybyli do Afryki Południowej. To wiązało się nie tylko z rozmaitymi odniesieniami wizualnymi, utopijnymi na wiele sposobów, ale też z twardą rzeczywistością wojny i głodu, które pomijano. Ta późniejsza zmowa kulturowa jest znaczna i staje się istotnym źródłem dla moich pomysłów[7].

Najbardziej znane płótno Phokeli obrazujące powyższą tematykę to *Apotheosis* [Apoteoza] z 2004 r., będąca parafrazą stylu P. P. Rubensa. Obie prace, Phokeli i Rubensa, w równej mierze cechuje zmysłowość nagich ciał, podwyższone emocje, dynamiczne kompozycje i dramatyczne zestawienia barwne. Jednak niezwykła bliskość kompozycji przy bezpośrednim kontakcie z dziełem Phokeli jest pozorna, bowiem uniwersalne, nasycone pierwiastkami religijnymi malarstwo rubensowskie zostało przesycone współczesnymi aluzjami. Phokela wprowadza do aktów kobiecych perwersyjną opaleniznę z odznaczonymi stringami. Zamiast zwycięskiego Chrystusa górującego nad tłumem skłębionych postaci zmartwychwstałych ludzi pojawia się postać półnagiego mężczyzny zawieszonego w szklanej skrzyni. Chociaż światło rozchodzi się promieniście z tyłu skrzyni, nie wydaje się to jednak figura boskiego władcy świat. Postać uwięziona w skrzyni jest aluzją do współczesnego, kontrowersyjnego amerykańskiego magika Davida Blaine'a, który w trakcie swych pokazów uwalniał się ze szklanej pułapki na oczach widzów[8]. Tę niejednoznaczną pracę można odczytać na wiele sposobów, w kontekście różnych sytuacji i potrzeb. Może bowiem odnosić się do tendencji współczesnego społeczeństwa ubóstwienia ludzi związanych z popkulturą, nawet z trywialnych powodów. Może odnosić się też do szerszej perspektywy – braku autentycznego zbawiciela. W słowach komentarza Phokeli brak jakichkolwiek wskazówek,

[6] M. Jones (ed.), *Johannes Phokela Re-Working Iconic Images* [exhibition leaflet], Cafe Gallery Projects, London 2002, s. 2.

[7] B. Haines, *In Conversation with Johannes Phokelawn*, „Artthrob" 2003, July, no. 71, http://www.artthrob.co.za/03july/news/phokela.html (23.11.2011).

[8] W 2003 r. Blaine spędził czterdzieści cztery dni zawieszony w szklanej skrzynce nad Tamizą w Londynie. Mimo że miał stały dopływ wody, najwyraźniej pościł cały czas. Szacowano w prasie, że ponad dziesięć tysięcy osób przyszło zobaczyć go, gdy wychodził ze skrzyni.

zatem dzieło pozostaje otwarte na różne interpretacje, co odpowiada artyście: „Kiedy patrzysz na moją pracę, nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie”[9].

Dodatkowym utrudnieniem dla wprawnych interpretatorów znających malarstwo barokowe jest fakt, że *Apotheosis* Phokeli przypomina pod względem kompozycji raczej *Sąd Ostateczny* Rubensa (1617, Stara Pinakoteka, Monachium)[10] lub *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny* (1626, Katedra w Antwerpii) niż jego apoteozy np. *Apoteoza Henryka IV* (1622, Luwr, Paryż), *Apoteoza Jakuba I* (szkic olejny, n.d., Ermitaż, Petersburg), *Apoteoza księcia Buckingham* (1625, Galeria Narodowa, Londyn). Phokela przedstawia kłębowisko ciał (dusz?), jak w scenie Sądu Ostatecznego. Niektóre z nich są obojętne losowi lub skazane na wieczne potępienie w piekle, podczas gdy inne uratowane przez skrzydlatych aniołów. Ten ludzko-anielski wir ma swe epicentrum wokół postaci fałszywego Chrystusa, zawieszonego w górnej, środkowej części kompozycji. Promienie światła rozchodzą się z tej męskiej postaci, która podnosi ręce i obojętnie przygląda się scenie rozgrywającej się przed nią.

Phokela wprowadził tajemniczy włoski napis na dole płótna, który brzmi: „Tyrannidi Benevolae Grata Clientela Triumphus”. To zdanie można przetłumaczyć jako ironiczny oksymoron: „Ukochanemu Tyranowi jego wdzięczni podopieczni”. Ten swoisty zwrot może odnosić się do trudnych sytuacji politycznych z udziałem przywódców-tyranów (dyktatorów), co często ma miejsce w Afryce.

Phokela w przeciwieństwie do wielu współczesnych artystów stosuje tradycyjną zachodnią formułę malarską: olej na płótnie. Ponadto *Apotheosis* Phokeli jest półkoliście zamknięta na górze, na kształt, który przypomina niektóre malowane nastawy ołtarzowe, na przykład *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny* Rubensa z ołtarza antwerpskiej katedry Matki Bożej ma również łukowy szczyt. Sam obraz jest także znacznych rozmiarów 270 x 241 cm. Wszystkie te elementy, zarówno kształt, jak i wielkość, nawiązują do typowej konwencji religijnego malarstwa flamandzkiego XVII w. Zasadniczą różnicą w tym przypadku jest fakt, że w przeciwieństwie do autentycznych zabytków malarstwa barokowego *Apotheosis* Phokeli przypomina szkice przygotowawcze i błękitny styl płytek z Delft.

Inne bardzo znane prace Phokeli eksplorujące dawne malarstwo barokowe to: *Candle Bathing* [Kąpiel przy świecach] z 1998 r. będące trawestacją obrazu Rubensa *Samson i Dalilia* (oczywiście Samson jest czarny!) czy nawiązanie do płótna Caravaggia – *The exstacy of Medua* [Ekstaza Meduzy] z roku 1999.

Johannes Phokela, dorastając w Soweto, sądził, że obrazy starych mistrzów to tylko zbytkowne cacka używane do dekoracji domów (ich reprodukcje w formie odbitek drukarskich były bardzo popularne jako ozdoba domów w afrykańskich townshipach). Z czasem artysta zapragnął poznać lepiej przeznaczenie monu-

[9] O. Enwezor, A. L. Farrell, S. Perryer (eds.), *Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*, t. 1, Museum for African Art, New York 2004, s. 118.

[10] Inna praca, w której Phokela sięga do tego odniesienia, to dyptyk *Fall of the Damned* (1993).

mentalnych barokowych płócien i historię ich twórców zwłaszcza w kontekście zbliżenia pomiędzy kulturami bantu i holenderską w XVII i XVIII w. – okresie intensywnego podboju południa Afryki. Prezentując zarówno doskonałą orientację w zakresie historii sztuki, jak i umiejętność mistrzowskiego opanowania techniki olejnej, artysta dołącza wbrew rasistowskim uprzedzeniom do panteonu wielkich twórców. Ponadto koncepcja sztuki Phokeli wpisuje się w działania wielu zachodnich artystów. Podobnie czynili: Manet, przekształcając Wenus Tycjana w prostytutki i Duchamp, prezentując wąsatą Monę Lisę. Phokela także przywłaszczył sobie style i treści zachodniej sztuki, swobodnie przeskakując od Rubensa do Hogartha, rozśmieszając widza, demitologizując europocentryczne kanony i prezentując własną erudycję.

Inny artysta, dla którego sztuka starych mistrzów stanowi ważny punkt odniesienia, jak potencjał tkwiący w kontakcie siedemnastowiecznych Holendrów z ludem Khoikhoinów, to Andrew Putter (ur. 1965 r.), kapsztadzki twórca i „postać kultowa w tamtejszych kręgach artystycznych”[11]. Podziwiany jest przez swoich rówieśników za energiczną współpracę przy projekcie pt. *Mother City Queer Project* [Miasto matka[12] i kultura Queer] trwającym od 1992 r. Działania Puttera opisywały to zdarzenie jako formę sztuki próbującą użyć estetycznych kalek artystycznych, prezentując zmiany społeczno-polityczne. Praca *Secretly I Will Love You More* [Potajemnie będę cię kochała bardziej, 2007, wideo instalacja] odnosi się do sytuacji wkrótce po przybyciu w 1652 r. holenderskich osadników. Maria de la Quellerie, żona pierwszego dowódcy holenderskiej załogi w Kapsztadzie, wychowywała w swym domu dziewczynkę wraz z rodziną pochodzącą z ludu Khoikhoinów o imieniu Krotoa. Dziewczyna nauczyła się mówić po holendersku i z czasem odegrała ważną rolę tłumaczki. Niestety, jej życie uwięzione pomiędzy kulturami ostatecznie doprowadziło do odrzucenia jej zarówno przez Khoikhoinów, jak i społeczność holenderską, wskutek czego zmarła w poniżeniu i nędzy.

Instalację Puttera rozpoczyna zmodyfikowany obraz z wyobrażeniem Marii de la Quellerie. Obraz odwołuje się do typowych wyobrażeń Holenderek znanych z portretów Halsa i Rembrandta w białym czepcu i czarnej sukni z białym koronkowym kołnierzem. W dalszej części kompozycji Maria delikatnie śpiewa przeznaczoną dla dziewczynki kołysankę w języku ludu Khoikhoin, która jest pełna charakterystycznych klikanych dźwięków, jakie jeszcze dziś można odnaleźć w językach ludu Nama używanych we współczesnej Namibii. Kobieta (w historii wymyślonej przez Puttera) kochała małą Krotoa’ę tak bardzo, że nauczyła się mówić językiem dziecka. Sam artysta podkreśla, komentując instalację, iż jest to wymyślona historia:

[11] S. Williamson, *Andrew Putter*, „Artthrob” 2008, February, no. 126, http://www.artthrob.co.za/08feb/artbio.html (29.12.2012).

[12] Miasto matka, czyli Kapsztad.

Nie mamy żadnych informacji, aby holenderski kolonista kiedykolwiek uczył się mówić językiem ludzi, którzy zamieszkiwali dawne terytoria Khoikhoinów włączone do Kolonii Kapsztadzkiej. Zawsze było odwrotnie: Khoikhoinowie byli zmuszeni mówić po holendersku. Ze względu na tę presję język kapsztadzkich Khoikhoinów jest od dawna wymarły[13].

W prezentowanym materiale wideo instalacji Maria ukazana jest w chwili zadumy i zadowolenia, gdy śpiewając, prezentuje głębokie przywiązanie do dziwnej pseudocórki. Dla artysty ważny był radosny potencjał, który istnieje między dwojgiem ludzi wychodzących naprzeciw siebie, pomimo całej niewspółmierności kulturowych wszechświatów, z których pochodzą. Pracę uzupełnia kołysanka napisana przez Puttera i przetłumaczona przez Pedro Dausaba na język nama, a następnie odtwarzana z taśmy w trakcie pokazu:

| | |
|---|---|
| Ta !ao ti ǂkhariro - | Nie bój się mnie ani trochę |
| //Kore //kare-he sida oms !nâ. | Zapraszamy do naszego domu! |
| Mati koses a exa naparas !abuxa /ûn/kha | Jakże piękna jesteś, |
| ǂkhon buxuba rahâm. | Jaka mała lśniąca, z kosmatymi włosami |
| Sa !kharasasib ge. | Pachnąca słodką buchu[14]. |
| //n_tikose sasa ra !gom/gausa kai. | Te różnice sprawiają, że tak jesteś cenna! |

Inne projekty związane z Kapsztadem, w których Andrew Putter korzysta z inspiracji dawną sztuką holenderką, to *Hottentots Holland: Flora Capensis on Summer 2008/09* oraz *African Hospitality on Summer 2009/10*.

Inspiracje dawną sztuką ujawnia też związany z Pretorią Wim Botha (ur. 1977 r.). Dla tego artysty źródłem niewyczerpanych pomysłów twórczych jest religijna sztuka renesansu. W instalacji *Commune: Suspension of Disbelief* (2001) [Komunia: zawieszenie niewiary] prezentuje ciało Chrystusa w pozie ukrzyżowania, jednak zawieszone przy pomocy stalowych linek, bez krzyża w powietrzu. Jego ciało jest skonstruowane z Biblii wydrukowanej we wszystkich jedenastu językach urzędowych Afryki Południowej. Pomimo oczywistego ikonoklazmu dzieła, w rzeczywistości ma ono głębsze znaczenie. Katolicyzm wyróżnia się od innych odmian chrześcijaństwa głównie poprzez nacisk położony na przeistoczenie pańskie, najważniejsze przekonanie, że opłatek i wino w ceremonii Eucharystii rzeczywiście stają się Ciałem i Krwią Chrystusa. Zarówno w religii, jak i w kreatywnych przedsięwzięciach pojęcie przeistoczenia daje znacznie bardziej atrakcyjne możliwości niż zwykła symbolika.

Biorąc pod uwagę pojęcie przeistoczenia, *Commune* Bothy staje się plastyczną parafrazą biblijnego zdania „Słowo stało się ciałem". Ponieważ kwestia języka jest najważniejszą stroną przedstawienia, podstawowe chrześcijańskie medium, czyli wydrukowana strona Biblii staje się jednostką podstawową dla rzeźby. Botha

[13] Cytat wg: http://www.venice-exhibitions.org/index.php?page=113&lang=en (11.09.2012).

[14] Buchu to zwyczajowa nazwa ok. 135 gatunków roślin kwiatowych, rodzaj Agathosma, z rodziny Rutaceae, pochodzących z południowej części Afryki.

rozszerza pomysł o krok dalej poprzez stworzenie zamkniętego obiegu kamer telewizyjnych skierowanych na rzeźbę. Następnie obrazy rzeźby są wyświetlane na monitorach w innym miejscu i w innej przestrzeni. Obrazy zostają przekształcone poprzez postępujące pionowo rozmycia i przycięcia, teraz stają się wizualnym abstraktem pozbawionym treści. Subwersja podstawowego imperatywu chrześcijańskiego „Słowo stało się ciałem" jest oczywista.

W podobny sposób w innej pracy zatytułowanej *Mieliepap Pietà* [*Pietà* z papki kukurydzianej, 2004, kukurydza, żywica epoksydowa, metal, 174 x 195 cm, Michael Stevenson Gallery – ilustr. 50] Botha zmienił istotę pierwotnego arcydzieła Michała Anioła, *Piety watykańskiej*, marmurowej rzeźby powstałej w latach 1498–1500.

Ilustr. 50. Wim Botha, *Pietà z papki kukurydzianej*, 2004

Pietà Bothy wykonana jest z papki kukurydzianej (typowego posiłku afrykańskiego) wymieszanej z żywicą epoksydową. Ponieważ kukurydza jest pożywieniem dla najuboższej warstwy czarnych Afrykanów, rzeźba Bothy ucieleśnia ich generalnie złą sytuację materialną, która jest wynikiem trwającej przez dziesięciolecia nierówności społecznej i politycznej. Zatem poprzez wybór nieortodoksyjnego materiału Botha zwraca uwagę odbiorcy na złożoną historię Republiki

Południowej Afryki. Innym aspektem pracy był wybór miejsca pierwszej ekspozycji rzeźby, czyli Katedry pod wezwaniem św. Jana Bożego w Nowym Jorku[15]. Kościół ten jest, zdaniem Bothy, także oszustwem, udaje bowiem niezwykle starą gotycką bazylikę, gdy w rzeczywistości jest to „zaledwie neogotycki" budynek. Ponadto, podobnie jak bazylika watykańska, jest kolosalną budowlą, największą na kontynencie amerykańskim, poświęconą religii katolickiej. Zatem i rzeźba i bazylika są rodzajem symulakrum, a używając słów artysty, są „kolosalnym oszustwem"[16]. Afrykanin Botha zawłaszcza kanoniczne dzieło renesansowej rzeźby, zaś amerykańska Katedra zawłaszcza gotycki styl architektoniczny. Zarówno Katedra, jak i Pietà Bothy są niedoskonałe i niedokończone, a nawet posiadają rusztowania. Odnosząc się do słów artysty, który celowo wykorzystał koncepcję pracy dedykowanej dla konkretnego miejsca (tzw. *site specific work*), lokacja/relokacja Piety to sytuacja idealna, bowiem:

> W pewnym sensie moja Pietà idealnie konweniuje z katedrą, bowiem [obie], jako imitacje, pełnią bardziej uniwersalną funkcję, dla św. Jana Bożego ważne jest wielowyznaniowe podejście […][17].

Kolejnym aspektem instalacji rzeźbiarskiej Bothy jest zastosowana w niej symbolika męczeńskiej śmierci. W Piecie Michała Anioła Maryja trzyma na kolanach martwe ciało Jezusa tuż po ukrzyżowaniu. Ta ikonografia przywołuje w Afryce Południowej natychmiastowe skojarzenia z kultową fotografią ucznia Hectora Pietersona zabitego podczas zamieszek w Soweto 16 czerwca 1976 r. Zdjęcie autorstwa Sama Nzima, ukazujące bezwładne ciało Hectora niesione przez kolegę, zostało opublikowane przez gazety na całym świecie i stało się ikonicznym wizerunkiem ówczesnego sprzeciwu wobec polityki apartheidu. Kiedy rozważa się pracę *Mieliepap Pietà* w tym świetle, traci ona swój specyficzny kontekst religijny i staje się raczej uniwersalną ikoną tragicznych ludzkich doświadczeń. Jednakże oba te tragiczne i niesprawiedliwe zgony stały się przyczyną zmian. Męczeńska śmierć Jezusa rozwinęła religię chrześcijańską i dała ludzkości obietnicę życia wiecznego, zaś śmierć H. Pietersona w 1976 r. pobudziła Afrykanów do dalszej walki z apartheidem. O wadze motywu martwego ciała H. Pietersona dla ikonografii świadczy fakt, iż Kevin Brandt na potrzeby wystawy *Fault lines* z 1996 r. (kuratorka Colleen Jane Taylor) wykonał rozpikselowany nadruk pt. *Pietà* umieszczony na zewnętrznej stronie muru otaczającego kapsztadzki Zamek Dobrej Nadziei – miejsce ekspozycji[18].

---

[15] Praca Bothy była prezentowana podczas wystawy: O. Enwezor, A. L. Farrell, S. Perryer (eds.), *Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*, vol. 1, exhibition cat., Museum for African Art, New York 2004. Wystawa ta miała miejsce równolegle w przestrzeni Muzeum Sztuki Afrykańskiej w Nowym Jorku i Katedrze św. Jana Bożego.

[16] *Ibidem*, s. 12.

[17] Cytat wg korespondencji e-mailowej z artystą: „Re: Query about Mieliepap Pietà", 2010.

[18] S. L. Kasfir, *Contemporary African Art*, Thames and Hudson, London 1999, s. 161–162.

Ten zwrot ku dawnym wzorom, ku barokowej refleksji malarskiej i rzeźbie renesansu, jaki jest udziałem twórców z Afryki Południowej w ostatnich latach, nie wydaje się być zaskakujący. Zauroczenie klasyką było i jest charakterystyczne dla wielu nurtów w sztuce wieku XX, a współczesna sztuka poprzez zawłaszczanie i rekontekstualizację dawnych dzieł uzyskuje ich zupełnie inne znaczenie, zachowując przy tym urok i elegancję oryginałów.

## „Poszukiwanie tożsamości: wymyślanie nowego społeczeństwa”

Roselee Goldberg, wpływowa krytyk sztuki z Nowego Jorku pochodząca z Afryki Południowej w eseju z 2008 r. pt. *Searching for identity: imaging the new society* [Poszukiwanie tożsamości: wymyślanie nowego społeczeństwa][19], podkreśla znaczenie sztuk performatywnych dla świata sztuki nowej Afryki Południowej. Goldberg uważa, że ten rodzaj działalności artystycznej jest uniwersalny, bowiem:

> [Performance – przyp. A. P.] przemawia ponad podziałami jedenastu oficjalnych języków narodowych oraz posiada natychmiastowość i bezpośredniość nie zawsze osiągalną dla typowych sztuk, takich jak malarstwo i rzeźba. Nie wymaga znajomości historii sztuki i najczęściej w sposób zdecydowany unika nadmiaru encyklopedycznych informacji. Zamiast tego każdy widz uczestniczący w performansie ma świadomość afrykańskiej ziemi pod swymi stopami i mentalnej translacji od jednej tradycji do drugiej oraz wysiłku zrozumienia wielkiej rozpiętości materiału źródłowego od [kultury – przyp. A. P.] khosa do tswana, hinduskiej, muzułmańskiej czy europejskiej[20].

Do koryfeuszy rytuałów związanych z Afryką Południową Goldberg zalicza Williama Kentridge’a, Stevena Cohena (ur. 1962 r.), Bernie Searle’a (ur. 1964 r.) oraz czarnych artystów: klasycznego już twórcę rzeźb i bębniarza z ludu Venda – Samsona Mudzunga (ur. 1938 r.)[21], Nicholasa Hlobo (ur. 1975 r.) z ludu Khosa, który w swoich pracach eksploruje jego rdzenne zwyczaje (Umthubi, 2006 r., Thoba, utsale umnxeba, 2008 r.) oraz młodą performerkę Nandipha Mntambo (ur. 1982 r.)[22]. Mntambo w performensie *Ukungenisa* (słowo to oznacza w języku

[19] Esej opublikowany w: S. Williamson, *South African Art Now*, Collins Design, New York 2009, s. 101–105.

[20] *Ibidem*, s. 102.

[21] Takim „klasycznym afrykańskim performance” S. Mudzunga był *Farewell to Drums* [Pożegnanie bębnów] w jego rodzinnej wiosce Dopeni w Prowincji Limpopo. Artysta doczekał się już znaczącej bibliografii: P. Chinzima, *Suka Dzivha Fundudzi: Samson Mudzunga*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 2003; A. Nettleton, *Shaking up the Gallery*, „Art South Africa” 2003, vol. 2, no. 2, s. 43–47; K. Coates, S. Hobbs, *Samson Mudzunga: Artist’s Book (Taxi-002)*, David Krut, Johannesburg 2001.

[22] Nandipha Mntambo pochodzi ze Swazi, satelitarnego względem RPA królestwa. Początkowo od 1992 r. mieszkała w Johannesburgu, od 2002 r. w Kapsztadzie. Inne prace z wykorzystaniem

zuluskim „dając miejsce na coś, co się wydarzy") z roku 2008 prezentuje samą siebie podczas wyimaginowanej walki, do której staje jako torreadorka na arenie Praça de Touros w Maputo w Mozambiku. Tematyką tej pracy jest rozliczenie z kolonialną przeszłością Afryki. Arena Praça de Touros to miejsce historyczne, tu czarni mieszkańcy Mozambiku walczyli z bykami ku rozrywce portugalskich kolonizatorów. Mntambo zakłada na siebie własnoręcznie wykonaną kurtkę torreadora. Rozbudowana, fantazyjna kurtka uszyta jest ze skóry wołowej, niezwykle istotnego elementu wielu rdzennych afrykańskich tradycji, ponadto artystka używa jako spoiwa dla nietypowej tkaniny żywicy epoksydowej, siatki poliestrowej oraz woskowanego sznurka. Następnie, wykonując taneczne kroki i wymachując czerwoną muletą przez kilka minut, mierzy się z opustoszałą, zaniedbaną areną. Mntambo jest jednocześnie przerażonym, niemym bykiem, równie zatrwożonym matadorem i milczącym z lękiem tłumem. Ale odgrywając wszystkie te role, przestaje być kobietą, jej atrybuty płci zanikają[23]. W zamyśle artystki praca oznacza „interpretację i przyswojenie tradycji"[24].

Belinda Blignaut to biała performerka, która równocześnie z plakatami i instalacjami tworzy filmy. Na jednym z nich pt. *In Duty of the Ancestors* [Z obowiązku wobec przodków], wyprodukowanym w 1995 r. dla telewizji BBC, w wiosce na pograniczu z Mozambikiem uczestniczy ona w ceremonii inicjacyjnej zarezerwowanej dla młodych, czarnych dziewcząt. Obnażona do połowy artystka wraz z dziewczętami jest rytualnie malowana, a następnie pije ziołowe eliksiry halucynogenne. W taki sposób odbywa obrządek zjednoczenia z duchami przodków, tak istotny dla rdzennej społeczności południowoafrykańskiej. W odczuciu Blignaut życie i ceremoniały mu towarzyszące przenikają się i jako takie powinny być eksplorowane przez performerów[25]. W 2010 r. artystka stworzyła zupełnie inne widowisko pt. *Stealing the Words* [Kradnąc słowa] dla Young Blackman Gallery w Kapsztadzie. Była to akcja polegająca na przeżuciu i dmuchaniu balonów z (podobno) 10 000 kawałków różowej gumy, którymi artystka okleiła całą przestrzeń galerii, zwłaszcza zaś reprezentacyjną przednią szybę galerii, która od wewnątrz została pokryta zamrożonymi bąblami pęcherzyków, przymocowanymi za pomocą na wpół przeżutych fragmentów[26].

---

wołowej skóry to cykl *Ingabisa* (2007), *Penis Vagina – One Man Capsule* (2009) oraz cykl wielkoformatowych odbitek *Silent Embrace* (2007). Inne prace: *The Rape of Europa* (2009), *Narcissus* (2009), *Zeus* (2009) odwołują się do ikonografii i ujęć klasycznej sztuki starożytnej Grecji i baroku włoskiego, http://www.stevenson.info/exhibitionsbs/mntambo/index.htm (3.01.2013).

[23] R. Simbao, D. Elliott, *Nandipha Mntambo Standard Bank Young Artist Award 2011*, Stevenson, Cape Town 2011.

[24] Cytat wg: http://www.stevenson.info/exhibitions/summer2007/ukungenisa1.htm (3.01.2013).

[25] S. Williamson, A. Jamal, *Art in South Africa: the Future Present*, David Philip Publishers, Cape Town 1996, s. 123.

[26] C. Rossouw, *Stealing the Words. Belinda Blignaut at Youngblackman*, „Artthrob" 2010, August, no. 146, http://www.artthrob.co.za/Reviews/2010/07/Chad-Rossouw-reviews-Stealing-the-Words--by-Belinda-Blignaut-at-YOUNGBLACKMAN.aspx (23.12.2012).

Niezwykle frapującym tematem dla twórców, ale i dla społeczeństwa wydaje się być polemika z lansowanym przez polityków mitem pozytywnej i bezkrwawej przemiany społecznej. Na gruncie plastyki wątek ten podejmują tacy artyści, jak: William Kentridge, Willie Bester, Brett Murray, Lisa Brice, Minette Vari czy Kendell Geers. Zasłużony i niezwykle honorowany w ostatnich latach William Kentridge[27] mierzy się z tą materią w rozmaitych technikach i mediach. Ponieważ artysta ten zawsze był blisko tematyki sztuki zaangażowanej politycznie w okresie apartheidowym, słynął jako kontestator z nurtu sztuki oporu, dlatego kontynuacja wątków sztuki zaangażowanej w jego postapartheidowej twórczości wydaje się być naturalnym rozwinięciem wcześniejszej tematyki. Sam Kentridge „sztukę polityczną” (*political art*) definiuje bardzo szeroko i dwuznacznie jako:

> […] sztukę niejasności, sprzeczności, gestów niezakończonych i niepewnych końców – sztuka (i polityka), w których optymizm trzymany jest w ryzach, a nihilizm na dystans[28].

Ponadto Kentridge jako artysta korzysta ze swego przywileju, „inności”, ponieważ jest Żydem zatopionym pośród kultury chrześcijańskiej, która była jednym z czynników opresyjnych wobec Afrykanów[29].

Kentridge w swych pracach swobodnie przechodzi od wycinanek z papieru i akwafort, np. *Casspirs Full of Love* [Casspiry[30] przepełnione miłością, 1989] do monumentalnych rysunków obrazujących figuralne procesje: *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass* [Łuk/Procesja: rozwijać, doganiać, a nawet przewyższyć, 1990], *Atlas Procession* [Procesja atlasu, 2000 – ilustr. 51], a nawet po rozbudowane spektakle audiowizualne, do których można zaliczyć *Occasional and residual hope: Ubu and The Procession (South African political turmoil)* [Okazjonalna i pozostała nadzieja: Ubu i procesja (Południowoafrykański chaos polityczny)] z lat 1997–1999. W ostatniej z wymienionych prac we fragmencie *Shadow Procession* [Pochód cieni] z 1999 r. uchodźcy w niekończącej się procesji przenoszą ze sobą po kilka przedmiotów z jednego miejsca na drugie. To metafora białych Południowoafrykanów, którzy zaniepokojeni przejęciem władzy politycznej przez czarną większość zdecydowali się na dobrowolną emigrację. Ich los jest odwróceniem sytuacji wcześniejszej, w której czarni i biali aktywiści walki z apartheidem decydowali się na exodus z kraju. W filmie animowanym

---

[27] Szeroki wybór prac artysty na: http://williamkentridge.net/ (27.10.2010).

[28] C. Christov-Bakargiev, W. Kentridge, *William Kentridge*, Palais des Beaux-Arts, Brussels 1998, s. 181.

[29] Szerzej: M. Rosenthal (ed.), *William Kentridge Five Themes*, San Francisco Museum of Modern Art and the Norton Museum of Art, in association with Yale University Press 2009, s. 23–26.

[30] Casspir – transporter opancerzony produkowany w Afryce Południowej. Używany w wielu działaniach wojennych, misjach pokojowych oraz przy tłumieniu zamieszek. Początkowo pojazd używany był tylko przez południowoafrykańską policję w czasie demonstracji i do tłumienia zamieszek, między innymi w Soweto. Dla czarnej ludności stał się symbolem apartheidu. Szerzej: T. Begier, D. Użycki, *Niektóre kołowe środki transportu armii RPA*, „Nowa Technika Wojskowa” 1992, nr 6, s. 3–5.

składającym się na pracę *Shadow Procession* Kentridge wykorzystał stosunkowo prymitywną technikę. Oto kawałki papierowych wycinanek są przez niego fotografowane i przesuwane ponad przezroczystą powierzchnią w rytmie złowrogiej muzyki. Niezborne i płochliwe ruchy odtwarzane na taśmie zaskakująco skutecznie wyrażają poczucie nieszczęścia i strachu. Drugi z fragmentów widowiska *Ubu Tells the Truth* (1997) [Ubu mówi prawdę] odnosi się do działań Komisji Prawdy i Pojednania. Film zawiera wstrząsające obrazy dokumentalne, pogrupowane w serie, osób przesłuchiwanych i torturowanych we wnętrzu znienawidzonego wieżowca przy skwerze Johna Vorstera w Johannesburgu[31]. Sposób prowadzenia obrazu z kamery sugeruje, że aparat fotograficzny, kamera i oko są jednocześnie instrumentami i świadkami nadzoru i spektaklu, bowiem „niewinne oko nie istnieje".

Ilustr. 51. William Kentridge, *Procesja atlasu*. *Tondo*, 2000

[31] Posterunek policji bezpieczeństwa przy skwerze Johna Vorstera był „prawdziwym uosobieniem przemocy systemu apartheidu". W 1997 r. zmieniono jego nazwę na Centralne Więzienie Policji. Szerzej: http://www.saha.org.za/news/2010/August/remembering_a_darker_time_when_john_vorster _square_was_opened.htm (12.04.2012).

Podobnym komentarzem do zagmatwanej sytuacji polityczno-ekonomicznej we współczesnej Republice Południowej Afryki był nieco wcześniejszy rysunek pt. Arc/Procession [Łuk/Procesja]. Kentridge nawiązywał w nim do słów cesarza Hajle Sellasje, który sloganem „rozwijać, doganiać, a nawet przewyższyć” proklamował oficjalną ideologię postępu w Etiopii. Niestety, owo nadrabianie zaległości dzielących ten kraj afrykański od bogatej społeczności świata zachodniego odbywało się kosztem dominacji kulturowej pewnych grup społecznych nad innymi. Artysta obawia się tego samego zjawiska w swoim kraju – praca powstała w momencie, gdy przyszłość Afryki Południowej rysowała się szczególnie niepewnie, bowiem był to dopiero początek demokratycznych zmian (zwolnienie Mandeli z więzienia i zalegalizowanie działalności afrykańskich partii politycznych). Wymowy prac Williama Kentridge'a dopełnia fakt, iż posługuje się on charakterystycznym przerysowaniem i karykaturą utrzymaną w tonie dzieł artystów związanych z niemieckim nurtem *Neue Sachlichkeit*[32]. Twórcy owi w swoim zaangażowanym społecznie dorobku plastycznym upatrywali szansy na powstrzymanie totalitarnych skłonności rządu Republiki Weimarskiej. Do najważniejszych cykli artysty z ostatnich lat należą: *Thick time: Soho and Felix* [Pochmurny czas: Soho and Felix, 1989–2003], *Parcourse d'atelier: The artist in the studio* [Parcourse d'atelier: artysta w studio; 2003, montaż wideo poświęcony Georges Méliès], *Sarastro and the master's voice: The Magic Flute* [Sarastro i mistrzowskie głosy: Czarodziejski flet – instalacja uzupełniona o sceny montażu wideo w oparciu o operę Mozarta 2003–2007 – praca ta poprzez temat opery okresu oświecenia odnosi się do zagrożeń, jakie niesie nacjonalizm ucieleśniony przez kolonializm w Afryce], *Box Black/Chambre Noire* [Czarne pudło/Czarna komnata, 2005, miniaturowy zmechanizowany teatr, rysunki, rzuty i rzeźba kinetyczna – stanowi rozwiniecie zagadnień *Magic Flute*] oraz *Learning from the absurd: The Nose* [Nauka z absurdu – nos, performance, instalacja i opera prezentowana m.in. w Metropolitan Opera w Nowym Jorku 2010 r. – praca ta jest odniesieniem do absurdalnej historii z opowiadania Mikołaja Gogola w kontekście artystycznej awangardy rosyjskiej i jej tragicznego stłumienia].

Tematyka dominująca u przedstawicieli młodszego pokolenia twórców, urodzonego w końcu lat sześćdziesiątych XX w. wiąże się z narastającą w Afryce Południowej przestępczością pospolitą i poczuciem ciągłego zagrożenia życia przez napad rabunkowy. Artystka Lisa Brice (ur. 1968 r.) sama doświadczyła napadu w 1990 r., podczas którego w jej domu został ciężko zraniony jeden z członków rodziny. Ten temat podejmuje w instalacjach pod wiele mówiącymi tytułami *Make Your Home Your Castle* [Uczyń twierdzę ze swojego domu, 1995], *What is a Home without an Armed Mother* [Czym jest dom bez uzbrojonej matki, 1995] oraz *I'm Safe I, II, III* [Jestem bezpieczna, 1996]. Brice próbuje znaleźć własny sposób na odzyskanie zachwianej równowagi emocjonalnej po doznanej traumie.

[32] Por.: W. Schmied, *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, London 1978.

Kendell Geers (ur. 1968 r.) to prawdziwy *enfant terrible* sztuki RPA, *nota bene* bywa określany też mianem artysty-oszusta[33]. Jak sam głosi, jest twórcą, któremu przypadło w udziale żyć w czasach:

> […] gdy Sprzeczność, Prawda, Pożądanie, Pasja i Anarchia nie są niczym więcej niż nazwami perfum. Żyję w wieku cyfrowej reprodukcji, gdzie prawdy nie ma już w obrazie, bo każdy obraz można zmienić i każdy może zostać usunięty lub dodany do historii[34].

Ten pozorny brak reguł i trwałości nie przeszkadzał bynajmniej Geersowi w prezentowaniu twardego antyapartheidowego stanowiska, gdy w 1988 r. odmówił służby w South African Defence Force, czyli reżimowej armii południowoafrykańskiej. W wyniku tej twardej konfrontacyjnej postawy groziło artyście sześcioletnie więzienie, zamiast którego wybrał dobrowolną emigrację. W 1993 r. usłyszał o nim cały świat, bowiem Geers podczas Biennale Veneckiego oddał mocz do *Fontanny* Marcela Duchampa[35]. Zaraz po powrocie do kraju w 1994 r. zrealizował projekt *Bloody Hell* [Krwawe piekło]. Praca polegała na rytualnym obmyciu ciała artysty (a jednocześnie członka społeczności afrykanerskiej) w jego własnej, świeżo utoczonej krwi. Akt ten miał symbolizować ofiarę, konieczną w mniemaniu Geersa, białych ciemiężycieli wobec prześladowanej czarnej większości mieszkańców Republiki Południowej Afryki. Z kolei cykl 10 litografii Geersa zatytułowanych *TW Gangster and TW Highjacker* (1997) [Gangsterzy i porywacze samochodów] prezentuje czarno-białe odbitki z twarzami rozmaitych opryszków (tak białych, jak i czarnych). Ci pospolici przestępcy są lansowani, a w pewien sposób nieomal gloryfikowani przez współczesne mass media, tak że każdy z nich może przeżyć słynne Worholowskie „15 minut sławy". Ta praca to głos artysty w dyskusji nad narastającą w kraju pospolitą przestępczością[36]. Inną znacząca pracą Geersa jest pokaz w prestiżowej galerii Johannesburga – Goodman Galery pt. *The Prodigal Son* (2003) [Syn marnotrawny][37]. Artysta zaprezentował, jak świat, ludzie radzą (nie radzą) sobie z przemocą. Geers lakonicznie i bez emocji ukazał zdjęcia płotów otaczających wspaniałe posiadłości białych Afrykanów z przedmieść. Zdjęć było około stu. Płoty zostały dobrane w sposób zróżnicowany – imponujące, betonowe ściany o wysokości 8 m, druty kolczaste, tłuczone szkło, elektryczne ogrodzenia (o czym informują tabliczki), zasieki, wieżyczki strażników. Oto codzienność w kraju podczas transformacji ustrojowych. Zdjęcia uzupełniał film prezentujący zniszczenie Twin Towers (wykonany wraz z Patrickiem Codenysem). Kolejne sekwencje emitowane powolnie ukazywały rozpad wież symbolizujący upadek

[33] Szerzej: M. Green, *Con-Artist at the Loovre*, „You Magazine" 1994, 1 September, s. 139–140 oraz wystawa artysty pt. *Fuck Art: The Prose of a Con-Artist*, National Sculpture Symposium, Pretoria Technikon, July 1995.

[34] Cytat wg: *Katalog Wystawy Kendell Geers. Kannibale. October 18 – Decembre 8, 2007*, Yvon Lambert, Paris 2007, s. 3.

[35] *Still edgy after all these years*, „Sunday Times" 2010, 6 June, s. 15.

[36] Por.: E. Bedford (ed.), *op. cit*., s. 80.

[37] Jest to rozwinięcie pracy pt. *Suburbia* z 1999 r.

wiary w amerykańskie bezpieczeństwo. Podobnie biali mieszkańcy Afryki Południowej też stracili przekonanie o swoim bezpieczeństwie, pomimo otaczających ich murów. Daniel François Malan – pierwszy premier Partii Narodowej – twórca apartheidu, gdy pisał o historycznej roli, jaka przypadła w udziale Afrykanerom zakładał, że biało-czarny świat, który stworzył, będzie trwał wiecznie:

> Historia Afrykanerów wykazuje pewność i jasność celu, który pozwalają odczuć, że utworzenie społeczności Afrykanerów nie jest dziełem ludzkim, lecz Bożym [...] Nasza historia jest największym dziełem sztuki Architekta Wieków[38].

Jednak po 1994 r. okazało się to nieprawdą, dlatego Kendell Geers w swych dojrzałych pracach, prezentowanych na wystawach z końca pierwszego dziesięciolecia XXI w. (np. *Songs of Innocence and of Experience*, *A Guest + A Host = A Ghost*, *Third World Disorder*), próbuje odnaleźć własną tożsamość:

> [...] powrócić do swych korzeni poprzez medytację nad tym, co to znaczy być białym Afrykaninem i przedstawicielem klasy pracującej praktycznych Afrykanerów w Afryce Południowej. Kulturowa logika mojej tożsamości, historia i polityka mojego dziedzictwa kulturowego są utkane z doświadczenia i ze wspaniałego [odczucia] niewinności wystawy[39].

Działalność Komisji Prawdy i Pojednania to wątek często podejmowany przez literaturę, ale też istniejący w plastyce, mimo pozornie trudnej transpozycji zagadnień z zakresu moralności i etyki na język plastyczny. Do twórców, którzy mierzą się z tym wyzwaniem należą: Colin Richards *Veronica Cloth* (1996) [Veraikon], Jane Taylor i wspomniany już William Kentridge z performance'em *Ubu and the Truth Commission* (1997) [Ubu i Komisja Prawdy], Senzi Marasela *Untitled* (1997) [Bez tytułu] czy przywołana już Sue Williamson. Artyści w swoich dziełach posługują się często fotografią dokumentalną, która jest czynnikiem obiektywnym, przywołującym pewne fakty historyczne, np. tortury, zaginione osoby, zniszczone czarne dzielnice miast.

## Kwestie społeczne

W świadomości artystów Afryki Południowej kwestie społeczne, takie jak przemoc, ubóstwo, długotrwałe bezrobocie, bezdomność oraz nierówności społeczne wiążą się z podstawowym problemem, jakim jest problem etniczny, czyli

[38] Cytat wg: K. Müller, *Fundamentalizm a misje*, [w:] J. Pawlik (red.), *W trosce o głoszenie Ewangelii. Karl Müller – warmiński misjolog i ekumenista*, Warszawa 2002, s. 208.

[39] Cytat wg: http://www.goodman-gallery.com/artists/kendellgeers (21.06.2012).

wciąż istniejący brak równości w dostępie do dóbr kulturowo-społecznych uzależniony od koloru skóry. Nowością ostatniej dekady w południowoafrykańskich sztukach plastycznych są prace podejmujące tematykę *gender*, a zwłaszcza takie, co do których można zastosować stwierdzenie, iż należą do nurtu feministycznego. Należy jednak zauważyć, że afrykański feminizm wyrasta z całkowicie innego zaplecza ekonomiczno-kulturowego niż europejski, wskutek czego stawia przed sobą inne cele, jak np. koncentrację na problemie macierzyństwa, które tak naprawdę definiują czarną kobietę w Afryce. Problem ten już w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. odważnie podjęły białe artystki-feministki, akcentując zwłaszcza nieadekwatność stosunków pomiędzy rasami ludzkimi panującymi w Afryce. Do najciekawszych przedstawicielek tego nielicznego pokolenia należą: Jane Alexander, Penny Siopis oraz Sue Williamson wykonujące instalacje i fotomontaże[40]. Inną grupę stanowią przedstawicielki młodszego pokolenia białych artystek podejmujące tematykę współistnienia różnych kultur odchodzących w przeszłość. Tu zasadniczą rolę odgrywa Minnette Vari zafascynowana odchodzącą w przeszłość kulturą Czarnej Afryki oraz Pippa Skotnes ujawniająca podobne fascynacje kulturą ludów khoisańskich. Zwłaszcza w przypadku drugiej artystki, córki prominentnego twórcy Cecila Skotnesa wspomagającego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych naukę sztuki dla czarnych Afrykanów w Centrum Polly, temat wykluczeń jest bardzo znaczący. W swych licznych dziełach Pippa Skotnes wykorzystuje motywy sztuki naskalnej ludów khoisańskich, aby zwrócić uwagę na ich wciąż trwającą dyskryminację. Artystka łączy w swej twórczości dwa podejścia do dokonań ludu San: lingwistyczno-archeologiczne i artystyczne. Występuje jako kurator Centralnego Archiwum Publicznego ds. Kultury inicjatywy badawczej, która została powołana, aby zmagać się z najważniejszymi pytaniami dotyczącymi historii, pamięci, tożsamości i sfery publicznej w Afryce Południowej oraz jako czynna artystka. Owocem tego pierwszego podejścia są liczne publikacje dotyczące sztuki San oraz badań prowadzonych przez Wilhelma Bleeka, Lucy Lloyd i Georga Stowa[41]. Jako artystka Skotnes najchętniej

[40] Szerzej w rozdziale *Sztuka kobiet czy sztuka feministyczna* tejże pracy.

[41] P. Skotnes, J. Parkington, N. Penn, S. Watson and S. J. Gould, *Sound from the thinking strings: A visual, literary, archaeological and historical interpretation of 19th century /Xam life*, Axeage Private Press, Cape Town 1991; P. Skotnes, *White Wagons: or What we thought of the white man's wagons*, Axeage Private Press, Cape Town 1993; P. Skotnes (ed.), *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen*, UCT Press, Cape Town 1996; P. Skotnes, M. Fleishman, *A story is the wind: an art and performance project in Clanwilliam*, Llarec Series in Visual History, University of Cape Town, Cape Town 2002; P. Skotnes, G. van Embden, F. Langerman, *Curiosity CLXXV: A Paper Cabinet. Curating collections at the University of Cape Town*, Llarec Series in Visual History, Cape Town 2004; P. Skotnes, *„Civilised off the face of the earth": museum display and the silencing of the /Xam*, [w:] L. de Kock, L. Bethlehem, S. Laden, *South Africain the global imaginary*, Unisa Press, Pretoria 2004, s. 32–56; P. Skotnes, *Claim to the country: The archive of Wilhelm Bleek and Lucy Lloyd*, Jacana Press, Johannesburg 2007, wraz ze zdygitalizowanym Archiwum Bleek and Lloyd (http://lloydbleek-collection.cs.uct.ac.za); P. Skotnes, *Unconquerable spirit: George Stow's history paintings of the San*, Jacana Press, Johannesburg 2008; P. Skotnes, P. Keene, *Rock art made in translation*, Iziko South African Museum, Cape Town 2010; P. Skotnes, R. Mason, *Landscape to literature*, Iziko South African Museum, Cape Town 2011.

tworzy monochromatyczne, oniryczne prace w technice graficznej. Są to surrealistyczne krajobrazy Afryki Południowej wypełnione ikonografią związaną z ludem San jak w tryptyku *Return*, lecz pełne odniesień do współczesności (opuszczenie miejscowości Kolomanskop w Namibii przez białych kolonizatorów). W książce zatytułowanej *Sound from the thinking strings* (1991) [Dźwięk z myślących strun], której Pippa Skotnes jest współautorką, pojawiają się jej ilustracje, będące trawestacją snów i transów opisywanych przez Bleeka i Lloyd. Metaforyczne figury zwierząco-ludzkie, ich alienacja oraz pustka przywodzą na myśl surrealistyczne prace Maxa Ernsta czy René Magritte'a, jednak wywodzą się w dużej mierze z uważnej lektury zapisów z archiwum Bleek/Lloyd oraz rysunków naskalnych. W publikacji tej Skotnes po raz pierwszy podejmuje sparafrazowany temat torby, w której zbieracz z ludu San przechowuje cały swój dobytek. Torba ta w późniejszych pracach zawęża przestrzeń oraz jest wzornikiem kolorystycznym ograniczającym barwną gamę jej grafik. W wielkoformatowym zbiorze grafik *In the wake of the white wagons* Skotnes rozwija temat torby i jednocześnie podejmuje zagadnienie relacji historii najazdu na lud San trekboerów w drugiej połowie XIX w. Historia ta jest opowiedziana przez artystkę raczej z punktu widzenia zniewolonych San niż jej białych ziomków. Obok torby zbieracza pojawia się tu wóz drabiniasty, którym poruszają się biali osadnicy oraz bogata emblematyka zwierzęca (słonie, elandy, guźce).

Należy zaznaczyć, iż prace z zakresu *gender*, w których artyści intensywnie akcentują cielesność swych modeli, zdarzają się w sztuce Republiki Południowej Afryki znacznie rzadziej, co również stanowi o odrębności tego nurtu w stosunku do świata zachodniego. Do najciekawszych przejawów takiej nonkonformistycznej postawy należą prace z zakresu fotografii i multimediów wspomnianych już artystek Minnette Vari i Zanele Muholi oraz Senzeni Marasela (ur. 1977 r.), Diane Victor (ur. 1964 r.), Paula Emmanuela (ur. 1969 r.) czy Stevena Cohena (ur. 1962 r.)[42]. Z problematyką *gender* nierozerwalnie łączy się zagrożenie związane z epidemią AIDS, które w Afryce Południowej, podobnie jak w innych krajach afrykańskich, jest bardzo dużym problemem społecznym[43]. Dlatego wielu twórców, począwszy od mało znanych czy wręcz anonimowych (plakacistów i muralistów) po tuzów sztuki (jak wspomniana już Williamson), podejmuje ten wątek w swojej twórczości. Wyrazem troski ze strony środowisk międzynarodowych była akcja z lat 2006–2008 zorganizowana przez Stowarzyszenie Artystów na rzecz Artists for a New South Africa – ANSA [Nowa Afryka Południowa][44]. W efekcie działań tej

[42] Tematyce *gender* w sztuce Afryki Południowej został poświęcony cały zimowy numer „African Arts" 2012, vol. 45, no. 4.

[43] Obecnie w Republice Południowej Afryki 1 osoba na 5 jest zakażona wirusem AIDS. Kobiety są bardziej narażone na zakażenie. Szerzej o problemie: http://www.avert.org/aidssouthafrica.htm (27.10.2010).

[44] Do ANSA należą m.in.: Alfre Woodard, Danny Glover, Mary Steenburgen, Blair Underwood, CCH Pounder, Robert Guillaume, Roderick Spencer i inni członkowie społeczności twórców, z których wielu było wcześniej zaangażowanych w kształtowanie polityki wobec apartheidu.

organizacji oraz miejscowej organizacji wspierającej sztukę Keiskamma Art Project [Projekt Sztuki Keiskamma] powstała olbrzymia nastawa ołtarzowa nazwana *Altarpiece Keiskamma* [Ołtarz z Keiskammy 4,15 x 6,8 m]. Ołtarz to wspólne dzieła 120 wiejskich kobiet południowoafrykańskich, mieszkających w czterech wioskach Hamburg, Ntilini, Bodium oraz Bell leżących w Prowincji Przylądkowej Wschodniej. Na życie twórczyń głęboko wpłynęło zarażenie wirusem HIV, które dotknęło ich lub ich najbliższych. Koncepcja ołtarza w zakresie formy (trzyczęściowe otwierane i zamykane retabulum z predellą) jest dalekim odniesieniem do szesnastowiecznego ołtarza z Issenheim autorstwa Matthiasa Grünewalda. Pod względem kompozycji formy artystki wiejskie korzystały z pomocy Carol Hofmeyr i Noseti Makubalo. Sama praca stanowi połączenie rozmaitych technik tkackich: aplikacji, haftu, wyszywania, wstawek z drutu, koralików oraz fotografii wielkoformatowych. Duże zdjęcia kobiet-babek, które wychowują potomstwo swych przedwcześnie zmarłych dzieci autorstwa Tanya Jordaan, wykonane w sepii, zaprezentowane są w części centralnej otwartego ołtarza. Predella przedstawia barwną aplikację odtwarzającą pogrzeb ofiary AIDS ze wszystkimi szczegółami typowymi dla Prowincji Przylądkowej Wschodniej. Praca była prezentowa w wielu kościołach Ameryki Północnej oraz w Hamburgu w Niemczech[45].

Do niezwykle przejmujących prac z pogranicza sztuk pięknych i faktograficznego opisu należą artystyczne zdjęcia południowoafrykańskich fotografów, począwszy od klasyka fotografii Davida Goldblatta (ur. 1939 r.), który wątek społeczeństwa klasowego, zainfekowanego wirusem podejmuje w pracy pod rozbudowanym tytułem: *Victoria Cobokana, housekeeper, in her employer's dining room with her son Sifiso and daughter Onica, Johannesburg, June 1999. Victoria died of AIDS 13 December 1999, Sifiso died of AIDS 12 January 2000, Onica died of AIDS in May 2000* [Victoria Cobokana, gosposia w jadalni swoich pracodawców z synem Sifiso i córką Onicą, Johannesburg, czerwiec 1999. Victoria zmarła na AIDS 13 grudnia 1999, Sifiso zmarł na AIDS 12 stycznia 2000, Onica zmarła na AIDS w maju 2000, 1999, druk cyfrowy, 85 x 106 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad – ilustr. 52].

Dzieło w swej prostocie prezentacji młodej kobiety z dwójką dzieci tulących się do niej stanowi nawiązanie do archetypicznego przedstawienia chrześcijańskiej Madonny z Jezusem i św. Janem, jednak nieodzowny atrybut męki pańskiej w postaci krzyża został zamieniony na szczotkę na kiju z nylonowym włosiem. Eleganckie wnętrze domu uzupełnione zostało o afrykańskie maski i rękodzieło, co świadczy o wyszukanym i synkretycznym guście mocodawców Victorii Cobokany.

Sue Williamson skutki epidemii komentuje w projekcie artystycznym zatytułowanym *From the Inside* [Od wewnątrz]. W ramach tego konceptu artystka przeprowadziła rozmowy z ludźmi zakażonymi wirusem na temat tego, jak infekcja zmieniła ich życie, jakie pojawiły się dla nich nowe, uciążliwe problemy. Ku jej zdumieniu największą bolączką tych ludzi było to, że nikt ich nie słuchał. Dlatego

[45] Szerzej: http://www.keiskamma.org/art/major-works/keiskamma-altarpiece (19.12.2012).

Williamson wprowadza przy podobiznach chorych osób, gdzieś obok, na ścianie, podpisy zawierające ich imiona, nazwiska i datę momentu, w którym dowiedzieli się, że są HIV-pozytywni. W ten sposób powstała seria fotografii dokumentujących akcję z lat 2000–2002.

Ilustr. 52. David Goldblatt, *Victoria Cobokana – gosposia*, 1999

Do problemu społeczeństwa dziesiątkowanego przez pandemię odnosi się seria prac Zwelethu Mthethwa (ur. 1960 r.) *Empty Beds Series* (2000) [Seria: Puste łóżka]. Gideon Mendel (ur. 1959 r.), wielokrotny laureat World Press Photo, w czarno-białych cyklach fotograficznych zatytułowanych *A Broken Landscape. HIV and Aids in Africa* [Naruszony krajobraz. HIV i AIDS w Afryce] z 2003 r. prezentuje porażającą wręcz nędzę anonimowych osób zasiedlających townshipy położone w okolicach Kapsztadu. Bieda i wiążący się z nią brak lekarstw nierozerwalnie łączą się z chorobą. Zagadnienie ubóstwa społecznego podejmuje także Jürgen Schadeberg (ur. 1931 r.), emigrant z Niemiec mieszkający w Afryce Południowej od 1950 r. Jest on prawdziwym mistrzem w ukazywaniu kontrastów społecznych, co doskonale oddaje cykl fotografii *Soweto Today* (2001) [Soweto dzisiaj] czy album z 2007 r. *Tales from Jozi* [Opowieści z Jozi[46]].

Innymi inicjatywami artystycznymi poruszającymi tematykę AIDS są działania fundacji *Art Aids Art* czy wystawa *Embracing HIV/Aids* z przełomu 2006

[46] Jozi to pieszczotliwa nazwa Johannesburga.

i 2007 r. w Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej w Kapsztadzie prezentowana w związku z ustanowieniem międzynarodowego dnia walki z tą chorobą na 1 grudnia[47]. Ta przejmująca tematyka społeczna stała się w pewnym sensie odpowiednikiem apartheidowej sztuki zaangażowanej w walkę polityczną. Dlatego we wstępie do katalogu wystawy prezentowanej w Centre for Contemporary Art Palazzo delle Papesse w Sienie w maju 2008, zatytułowanej *ZA – Young art from South Africa* wspomniany już Kendell Geers zadał ważne pytanie:

> Czy jest możliwe, by mówić o Afryce Południowej bez wpadania w pułapki klisz dotyczących rasy, apartheidu, kolonializmu, klasowości, ubóstwa i AIDS?[48]

Po roku 1994 zupełnie inny format zyskuje sztuka czarnych artystów, którzy uzyskali szeroki dostęp do edukacji artystycznej oraz stypendiów. Twórcy ci obecnie mogą w większym stopniu realizować własne wizje, stąd zapewne rozwój abstrakcji niegeometrycznej i zarzucenie ekspresyjnego stylu figuratywnego tak charakterystycznego dla okresu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. Wciąż niezwykle istotnym czarnym twórcą jest wspominany już David Koloane. Od 1997 r. jest on jednym z członków National Arts Council [Rady Narodowej ds. Sztuki], „którego rola jako mediatora zyskała na znaczeniu wraz z upływem czasu”[49].

Ilustr. 53. David Koloane, *Księżyc i pies*, 1996

[47] Prezentowano prace: Kim Berman, Davida Goldblatta, Churchilla Madikida, Berni Searle, Clivea van den Berga, Diane Victor, Zapiro, Gideona Mendel, Penny Siopis i Hentie van der Merwe.

[48] Cytat wg: S. Federici, *Young Art from South Africa*, „Courier” 2008, April/May, s. 60–61.

[49] M. Krouse, *Koloane in soft focus*, „Mail & Guardian” 2002, November, 08, http://mg.co.za/article/2002-11-08-koloane-in-soft-focus (2.01.2013).

W pracach powstałych już w wolnej Afryce Południowej artysta obok prezentacji warunków życia wszystkich nacji mieszkających w Jo'burgu[50] kontynuuje wątek bezdomnych psów (np. *The Moon and the Dog* – Księżyc i pies, 1996, akryl/pł., 140 x 88 cm, Johannesburska Galeria Sztuki – ilustr. 53), bowiem, zdaniem artysty, nic tak dobrze nie oddaje ponurej rzeczywistość wielu afrykańskich miast jak porzucone, przerażone, samotne psy[51].

## „Sztuka przejściowa”

Innym stylem sztuki, którym chlubi się współczesna, zreformowana, wielokulturowa Afryka Południowa jest tzw. *neo-African style*. Jego zasadniczą cechą wydaje się być bezpardonowa aneksja wszystkich odpadów: miejscowego drewna, drutu, blachy, plastiku, futra, paciorków, miejskich odpadków. Najczęściej efektem finalnym staje się rzeźba lub swoista instalacja przestrzenna. Przedmiotem zainteresowania tej swoistej formy artystycznej są prominentni politycy, wiadomości z pierwszych stron gazet i dzienników telewizyjnych, wizerunki gwiazd scenicznych, rozmaita materia miejska zarówno wysublimowana, jak i dziwaczna oraz samoloty, samochody, zabawki, telefony… Efektem końcowym działań twórców jest odwzorowanie ikonologicznej struktury świata Czarnej Afryki ostatnich lat. Najbardziej znanymi przedstawicielami tego nurtu są Willie Bester (ur. 1956 r.) i Kagiso Patrick Mautloa (ur. 1952 r.)[52]. Warto też dodać, iż powyższy rodzaj ekspresji artystycznej bliski jest trosce o środowisko naturalne i często wykazuje się świadomością ekologiczną poprzez pobudzanie mieszkańców ubogich obszarów kraju do wytwarzania z odpadów cywilizacyjnych przedmiotów o zabarwieniu artystycznym. Dokładna analiza znanego obrazu Williego Bestera zatytułowanego *Tribute to Biko* [Hołd dla Biko, farby olejne, emalia, drewno, metal, plastik, fasola i kamień na podkładzie 125,7 x 125,2 x 6,7 cm, Pigozzi Collection – ilustr. 54] z okresu poprzedzającego nieco demokratyczne wybory parlamentarne w Afryce Południowej, bowiem pochodzącego z 1992 r., oddaje dokładnie idee sztuki *neo-African style*, a ponadto wykazuje, że praca ta równocześnie „spełnia estetyczne wzorce” dzieła postmodernistycznego.

[50] Szerzej: M. Keylock, *Koloane's City in Motion*, „Mail & Guardian” 2010, 2 May, s. 25.

[51] S. Williamson, A. Jamal, *op. cit.*, s. 56 oraz rozdział *Sztuka i kultura w walce z apartheidem* tejże pracy.

[52] A. Magnin, A. de Lima Greene, A. J. Wardlaw, T. McEvilley (eds.), *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*, Merrell, London–New York 2005, s. 66–69.

Ilustr. 54. Willie Bester, *Hołd dla Biko*, 1992

Za wyznaczniki dzieła postmodernistycznego przyjmuję, za Richardem Shustermanem, m.in. procedurę zawłaszczenia i powtórnego wykorzystania elementów i wynikające stąd mieszanie stylów, fragmentaryzację, która jednak nie wyklucza osiągnięcia jedności. Ponadto, w procesie twórczym objawia się poczucie samoświadomości artystycznej, które polega na wykorzystaniu nowych technologii, odrzuceniu autonomii i dystansu na rzecz postawy „wnikliwych badaczy rzeczywistości i nauczycieli prawdy”[53]. Już sam moment powstania pracy Bestera, czyli okres pomiędzy datą uwolnienia Mandeli z więzienia na Robben Island w 1990 r. a datą pierwszej wolnej elekcji w 1994 r., jest symptomatyczny. Jest to bowiem moment, gdy reżim apartheidu traci swą moc, lecz jednocześnie czarna większość jeszcze nie zdobyła władzy. Dzieło zostało wykonane w technice *collage* – nawiązującej do prac kubistów i dadaistów europejskich. Artysta na tekturze nakleił fragmenty drewna, metalu, plastiku, kości, a nawet kamieni, ponadto zastosował farbę olejną oraz emalię. Poprzez wklejenie gazet czy reklam – w tym przypadku jest to reklama oleju samochodowego firmy Castrol – Bester odniósł się do kubistycznych pomysłów tzw. *une certitude* – elementów pewności[54].

[53] R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław 1998, s. 285.

[54] M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 71–72, 86.

Współczesną ikonografię słynnych postaci RPA tworzą w obrazie antyapartheidowy bohater Steven Biko oraz Pieter Willem Botha – Afrykaner, premier z lat 1978–1984, a potem prezydent kraju (1984–1989), zwolennik apartheidu. Na obrazie znajdują się również napisy „stop apartheid" i drogowskaz „Pretoria 100 km" – co można rozszyfrować jako przywołanie słynnego marszu kobiet w obronie praw obywatelskich na budynki rządowe (*Union Buildings*) w Pretorii z 1955 r. Całości dopełniają: rysunek wozu opancerzonego służb komunalnych (*Nood Dienste*), wizerunki policjantów, fragment trupa w kostnicy. Symbole nadużyć i przemocy ze strony apartheidowej władzy artysta skontrastował z odwołaniem do krykieta – typowo afrykanerskiego sportu – poprzez symbol BAT 32 (od numeru często stosowanego do uderzeń kija)[55], figurkami z malowideł buszmeńskich oraz zasiekami z drutu kolczastego – nieodzownego elementu osłaniającego domy białych południowych Afrykanów. Dodatkowo artysta wprowadził cyfry przypominające o historycznych datach wzajemnych konfrontacji białych i czarnych mieszkańców kraju. Czytelna postawa Bestera jako przeciwnika ideologii segregacji rasowej wynika także z jego wypowiedzi:

> Wierzę, że musimy protestować przeciwko temu, co złe. Nie ma od tego ucieczki, pozostawanie apolitycznym to luksus, na jaki po prostu nie mogą sobie pozwolić obywatele Afryki Południowej[56].

Reasumując, dzieło Bestera choć tematycznie porusza problemy afrykańskie od strony formalnej, najbliższe jest postmodernistycznej koncepcji dzieła plastycznego. W innych pracach z lat dziewięćdziesiątych Bester wciąż powraca do tematów zaangażowanych politycznie, np. *Sukungena e Bisho* [Ręce precz od Bisho[57], 1992, technika mieszana, 96 x 127 cm, Kolekcja Standard Bank w Johannesburgu), *Homage to Chris Hani (Hamba Kahle)* [W hołdzie dla Chris Hani, 1993, farby olejne, drewno, metal, plastik, skóry na tekt., 125,4 x 155 x 11 cm, Pigozzi Collection]. Znaczne zainteresowanie twórczością Williego Bestera także poza Afryką Południową wynika z faktu, iż Jean Piggozzi, wielki miłośnik współczesnej sztuki afrykańskiej, jest jednym z głównych kolekcjonerów jego prac[58].

Kagiso Patrick Mautloa jest artystą, którego twórczość wymyka się ścisłym definicjom, gdyż w jego dorobku malarstwo abstrakcyjne swobodnie przenika się z figuratywnymi wyobrażeniami. Droga artystyczna Mautloa prezentuje nieomal wszystkie nieformalne stopnie edukacji artystycznej dostępne dla czarnych Afry-

---

[55] Gavin Younge podaje interpretacje samej tabliczki (BAT 32), iż chodzi o słynny tzw. Bushman Batalion [Batalion 32] w South African Defence Force [Południowoafrykańskie Siły Zbrojne], działający w latach 1975–1989, walczący między innymi na wojnie angolskiej. Por.: A. Magnin, J. Soulillou, *Contemporary Art of Africa*, H. N. Abrams, London 1996, s. 156.

[56] A. Magnin, A. de Lima Greene, A. J. Wardlaw, T. McEvilley (eds.), *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*, London– New York 2005, s. 66.

[57] Bisho – był to czarny township, który miał zostać wyburzony.

[58] Szerzej o kolekcji sztuki afrykańskiej Pigozzi Collection: *African Art Now…*

kanów w okresie apartheidu: studiował sztukę w Centrum Sztuki Rorke's Drift w KwaZulu Natal oraz w Centrum Sztuki Mofolo w Soweto, brał udział w Projekcie Thupelo. Większość prac artysty to oleje i akryle na płóciennym podobraziu, ale można również znaleźć *collage* i pewną liczbę instalacji, jak też fotografii i barwnych litografii. Tekstury są ważną częścią pracy Mautloa, który dostrzega kreacyjną wagę powierzchni wokół niego i czasami niespodziewanie korzysta z nich w swojej pracy. Artysta chętnie łączy szorstką powierzchnię, głębokie cięcia w pokładzie czy zużyte bawełniane szmatki, w ten sposób kreuje nowy rodzaj abstrakcyjnego piękna. Delikatny rysunek i pozornie losowo rozchlapana farba zachęcają widza, by patrzył na otaczający go świat w nowy sposób:

> Czasami mam wrażenie, że praca, która jest już całkowicie zakończona, wydaje się być nazbyt nasycona, zbyt schludna, zbyt dobrze wykonana. To staje się nudne, […] Musi być jakaś przepaść między gotową pracą i docieraniem [do jej zakończenia – przyp. A. P.]. Kiedy ktoś patrzy na pracę, powinien być zaabsorbowany właśnie tym małym pięknieniem[59].

Mautloa, nie potrafi zdefiniować ostatecznego momentu zakończenia, rozwiązania wszystkich zagadek kryjących się w jego pracach. Jest też nieprzejednanym kolorystą, a zapytany, czy wie, kiedy się zatrzymać, śmieje się i mówi: „Nie". „Czasami kończy się zmianą całej kolorystyki obrazu"[60].

Z drugiej strony tematyka i przesłanie wielu dzieł Mautloa są mocno zakorzenione w codzienności, jak np. trzyczęściowa instalacja *Reconstruction* [Rekonstrukcja, 1994, worki pocztowe, drewno, farba, 131 x 245 cm], która odnosi się bezpośrednio do pierwszych wolnych wyborów w Afryce Południowej. Podobnie cykl pozornie abstrakcyjnych prac zainstalowanych podczas Johannesburg Biennale w 1995 r., czyli tryptyk: *Progess Wall*, *Metamorphosis Wall* (ilustr. 55), *Transit*.

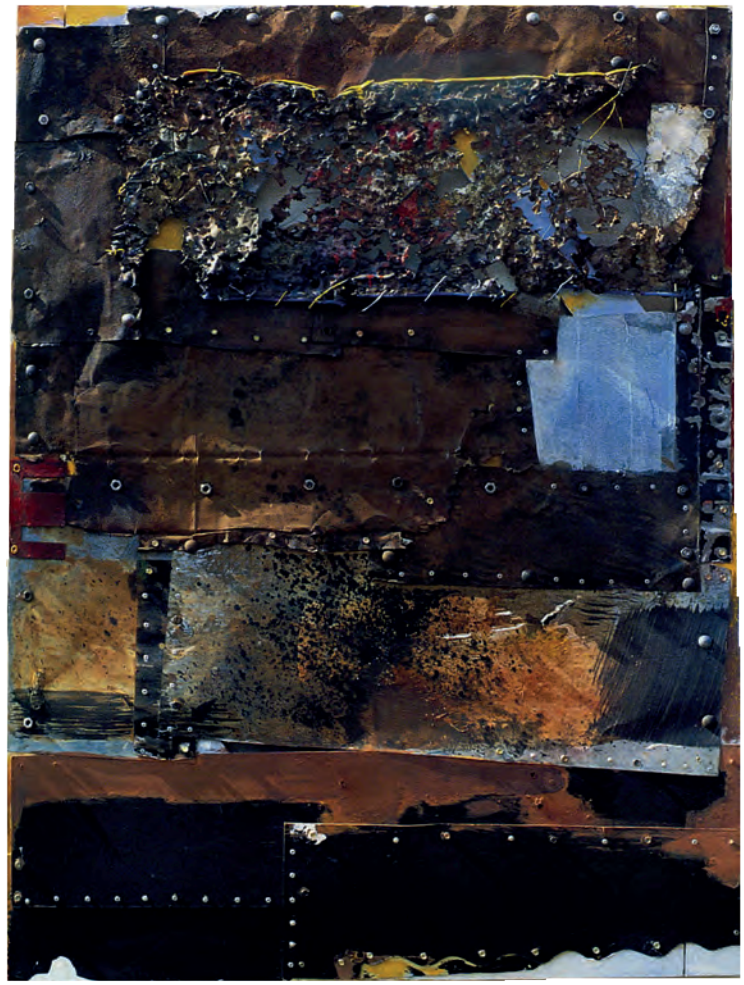
Monumentalny twór – poszczególne panele mają długość ponad 10 metrów – skonstruowany został z malowanych akrylem blach i desek doklejanych do zagruntowanego i przetartego farbą płótna. Całość utrzymana jest w ciemnej brązowo-rdzawej kolorystyce z elementami błękitu i estetyce typowej dla *art brut*. Wszystkie elementy konstrukcji odwołują się do metalowego koksownika, jakim grzeją się mieszkańcy czarnego getta. Sam artysta tak komentuje to zaskakujące powinowactwo wszystkich paneli tryptyku: „Widzę ten koksownik jako metaforę"[61]. Metaforę trudnych zmian, jakie następują w townshipach, gdy wreszcie dla ich mieszkańców pojawiła się nadzieja symbolizowana przez akcenty błękitu w obrazach Mautloa. Współczesne cykle litograficzne artysty bliższe są aktualnej sytuacji życiowej Afrykanów, prezentują np. zjawisko narastającego konsumpcjonizmu (np. litografie barwne z cyklu *Shopping Woman*).

---

[59] S. Williamson, A. Jamal, *op. cit.*, s. 39.

[60] *Ibidem*.

[61] *Ibidem*, s. 40–42.



Ilustr. 55. Kagiso Patrick Mautloa, *Ściana przemiany*, 1995

Obecnie do najczęściej prezentowanych artystów tworzących przedmioty artystyczne włączane do nurtu *neo-African style* zaliczani są: Doctor Phutuma Seoka (1922–1997), Jackson Hlungwani (1923–2010)[62], Mzwakhe Mbata (ur. 1935 r.), Noria Mabasa, Johannes Maswanganyi (ur. 1949 r.), Billy Makhubele (ur. 1962 r.), Ponieważ prace tych twórców usytuowane są na pograniczu obu estetyk: kultury zachodniej i kultury afrykańskiej, badacze często stosują wobec tej twórczości termin „sztuka przejściowa” (*transitional art*). Termin ten choć wywodzi się z badań antropologicznych nad akulturacją rozumianą jako proces przejmowania

[62] Nazwisko Hlungwane bywa obecnie coraz częściej zapisywane jako Hlungwani, np. w dokumentacji Johannesburskiej Galerii Sztuki.

elementów obcej kultury w sferze zwyczajów, literatury czy religii[63], obecnie coraz częściej jest używany w odniesieniu do sztuk plastycznych[64]. Co ciekawe, niektórzy z czarnych współczesnych artystów wciąż wytwarzali tradycyjne prace o charakterze sakralnym na użytek społeczności etnicznej, z której pochodzą (Hlungwani, Mbata) lub dzieła odzwierciedlające południowoafrykański synkretyzm religijny. Reprezentatywnym przykładem takiej wypowiedzi artystycznej jest *Alter of God* [Ołtarz Boga], n.d., (instalacja w JAG w 1993 r.), drewno i kamień, różne wymiary, Johannesburska Galeria Sztuki – ilustr. 56 – Jacksona Hlungwani.

Ta praca w zaskakujący sposób poprzez użycie surowych, prostych materiałów (polne kamienie), wysuszone gałęzie nawiązuje do redukcjonistycznej estetyki *arte povera*.

Krytycy odwołujący się do fenomenu sztuki tranzycyjnej wraz z jej estetyką brzydoty często widzą w tej formie afrykańską odmianę pop-artu. W specyfice Afryki Południowej można dopatrzeć się jeszcze jednej interesującej formy akulturacji, którą prezentują biali artyści, tacy jak: Norman Catherine (ur. 1949 r.), Andries Botha (ur. 1952 r.), Belinda Blignaut, Conrad Botes (ur. 1969 r.), Claudette Schreuders, Doreen Southwood (ur. 1974 r.), Michael MacGarry (ur. 1978 r.). Wszyscy oni czerpią ze sztuki afrykańskiej inspiracje dla swej różnorodnej twórczości. Na uwagę zasługuje zwłaszcza Catherine, którego rzeźby Raymund van Niekerk (były dyrektor Galerii Narodowej w Kapsztadzie) opisuje jako „produkt akulturacyjny, przejęty od wiejskich czarnych artystów, przefiltrowany przez zachodnią wirtuozerię twórczą"[65]. Są to różnych rozmiarów kolorowe figurki wykonane z drewna i drutu, siedzące (99 cm) i stojące (145 cm), odwołujące się do

[63] Pojęcie „sztuka przejściowa" wprowadził antropolog Nelson Graburn w połowie lat siedemdziesiątych XX w. Wcześniejszy podział rozróżniał prawdziwą, wysoką sztukę cywilizacji zachodniej oraz sztukę prymitywną Afrykanów, Aborygenów, Eskimosów, Indian *etc*. Zjawiska, które Graburn włączył w nową klasę działań artystycznych określonych jako tak zwana „sztuka turystyczna", pamiątkarska albo *airport art*, czyli pamiątki kupowane przez odlatujących turystów. Termin odnosi się do produkcji artystycznej tej grupy ludności tubylczej, która znalazła się w kontakcie z cywilizacją zachodnią. W późniejszej publikacji Graburn rozszerzył znaczenie terminu przez włączenie do nurtu akulturacyjnego pewnych niekomercyjnych form artystycznych. Graburn wyraźnie zaznaczył, iż zdefiniowane zjawisko odnosi się do produkcji kulturowej tej grupy ludności Trzeciego Świata, którą ocenia jako zasymilowaną z kulturą zachodnią i tworzącą wspólnotę określoną przez niego jako „Czwarty Świat". Rozważania swe badacz uważał za szczególnie adekwatne w stosunku do „podbitej mniejszości", skłonnej do zachowań włączających i podporządkowujących się schematom cywilizacji europejskiej. N. H. H. Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles,California 1976.

[64] Szerzej: R. Kerkham, *Third World perspectives on contemporary art and culture*, „Third text", London winter 1998–1999, s. 104–106. Obecnie w szerokim kontekście badań nad sztuką całego kontynentu afrykańskiego, problematyka prezentacji tendencji akulturacyjnych, znalazła swe miejsce w pracach: S. L. Kasfir, *op. cit.*, a także w zbiorowym katalogu Kolekcji Jeana Pigozzi pt. *African Art Now*, 2005 r. Był to także istotny wątek wystawy *African Remix z 2005 r.* Ponadto Muzeum Afryki, Oceanii, Azji i Ameryk – Musée du quai Branly w Paryżu jest miejscem ważnych dyskusji o postkolonializmie i akulturacji.

[65] R. van Niekerk, *Norman Catherine 1986/1987: Recent Paintings, Sculptures and Assemblages,* Catalog Hyde Park: The Goodman Gallery, Johannesburg 1987 (brak numerów stron).

Ilustr. 56. Jackson Hlungwani, *Ołtarz Boga*, n.d.

rozmaitych „osobistości" współczesnego świata afro-europejskiego, np. adwokat, pracownik, sangoma (szaman), zaklinacz węży. Postaci Catherine'a równie wiele czerpią z pop-artu, co z afrykańskich figurek kolonizatorów sprzedawanych na każdym targu afrykańskim. Ten przemożny wpływ barwnego i nieuporządkowanego otoczenia dominujący w postapartheidowej rzeczywistości czarnej kultury sprawia, że formy zaczerpnięte, zapewne świadomie, przez białych twórców nabierają nowego wyrazu i niebywałej ostrości.

## Projekty społecznościowe

Zdaniem autorki niniejszego tekstu należałoby także pochylić się nad rozwijającym się w ostatnich latach w Afryce Południowej nurtem murali. Owe wielkoformatowe malunki na ścianach często są sposobem na artystyczną aktywizację ubogich środowisk townshipów, stanowią zatem kontynuację projektów sztuki społecznościowej z okresu apartheidu, a jednocześnie nawiązują do tradycji malowania ścian domów przez lud Ndebele[66]. Do ciekawych inicjatyw społecznych związanych z tym fenomenem można zaliczyć prace powstałe np. w Durbanie w ramach Community Mural Projects [Projekty Malowideł Społecznościowych] w latach 1992–1994. Zwłaszcza nieistniejący już mural z 1992 r. namalowany na ścianie więzienia pt. *Human Rights Wall* [Ściana praw człowieka], który odwoływał się do Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela nagminnie łamanej za murami południowoafrykańskich więzień. W 1993 r. powstał mural na zamówienie Komisji ds. Praw Człowieka usytuowany na zachodniej fasadzie dworca w Durbanie pt. *Voter Education* [Edukacja wyborcy]. Była to wizualizacja procesu głosowania wyborczego, aby wyjaśnić go w znacznym stopniu niepiśmiennej i niegłosującej uprzednio czarnej społeczności. W tym samym roku na ścianie otaczającej park w centrum Durbanu, Medwood Gardens, powstało dzieło synkretycznego manifestu religijnego, w którym malowane motywy scen z raju z bujną roślinnością oraz biblijnymi aluzjami przeplatane są znanymi, mitologicznymi opowieściami Zulusów. Szczególną popularnością wśród muralistów z Durbanu cieszy się zwłaszcza motyw zuluskiej bogini deszczu Nomkhubulwana. Mural pt. *Community against Crime* [Społeczność przeciw przestępstwom] związany z *Community Mural Projects* znalazł się w 1995 r. na dużym przystanku Pine Street Taxi, czyli tzw. czarnych taksówek, z których korzystali nie-biali mieszkańcy Kapsztadu. W Johannesburgu w latrach 2000–2004 powstały liczne murale o tematyce społecznej jako wspólna akcja Rady miejskiej i sieci telefonii komórkowej Cell C (np. murale Vusi Mfupiego

[66] Szerzej o tym zjawisku pisze S. Marschall, *Transforming Symbolic Identity: Wall Art and the South African City*, „African Arts", summer 2008, s. 12–23.

przy Parkland Station oraz *Into the Light* przy Fricker Road – obie prace powstały w Johannesburgu w 2002 r.). Za wybijających się muralistów młodego pokolenia uchodzą Elliot Mkhize, Vusi Mfupi czy S'fiso ka Mkame.

Po roku 1994 w sztukach plastycznych w Republice Południowej Afryki zaszły istotne zmiany nie tylko w kwestii podejmowanych tematów, ale też tzw. rynku sztuki. Znaczna część sztuki tworzonej przez współczesnych czarnych twórców została poddana dyktatowi kultury masowej, która tylko w małym zakresie uległa wpływom czarnej, wyemancypowanej kultury oficjalnej. Ciężko jest zatem wyróżnić powszechnie akceptowaną jednorodną, „przewodnią", kulturową formację, która mogłaby wyrażać jednoznacznie artystyczny obraz sztuki południowoafrykańskiej „okresu po apartheidzie". Sfery kultury „niskiej", określanej mianem *arport art* i „wysokiej" (czyli tej tworzonej przez profesjonalnie wykształconych artystów), są w małym stopniu dla siebie przenikalne, posiadają różne audytoria i preferują odmienne wartości. Można powiedzieć nawet, iż sztuka postapartheidowa powstaje w pewnym sensie w obszarze pustym znaczeniowo, pozbawiona swej poprzedniej agitacyjnej czy propagandowej funkcji[67]. Mimo wysiłków czynionych przez kuratorów rodząca się sztuka jest słabo wspierana przez instytucje kulturalne[68]. Toteż szczególnie ważne dla krystalizacji postaw artystycznych były wystawy tematycznie związane z euforią niepodległości, zwłaszcza zorganizowane po raz pierwszy w Johannesburgu w 1995 r. biennale zatytułowane *Africus: Johannesburg Biennale*[69]. Na uwagę zasługuje usytuowanie imprezy w tak zwanej dzielnicy kultury, dookoła *Market Complex Arts Theatre*, kompleksu złożonego z teatrów, galerii, klubów jazzowych i studiów tanecznych[70]. Niestety, zapału i środków finansowych starczyło tylko na dwie edycje tego festiwalu[71]. Inna istotna wystawa z okresu późniejszego, będąca przeglądem postaw artystycznych w sztuce po apartheidzie, to ekspozycja zatytułowana *A Decade of Democracy. South African Art 1994–2004* [Dekada demokracji. Sztuka Południowej Afryki 1994–2004] prezentowana w Kapsztadzie w Południowoafrykańskiej Galerii Narodowej. Stanowiła ona swoiste podsumowanie dzieł i tematów właściwych dla pierwszego dziesięciolecia wolnej od apartheidu sztuki Afryki Południowej. Obecność artystów z RPA była też widoczna podczas wystawy *Joburg Now* (2004) w Wiedniu, na wystawie *Africa Remix: Contemporary Culture of a Continent* (2005) czy na kolejnych edycjach prestiżowego Weneckiego Biennale Sztuki.

---

[67] Żądanie sztuki rozwiązującej tylko problemy artystyczne – czyli dobrej sztuki – pojawiło się nieco wcześniej. Por.: A. Sachs, *Preparing Ourselves for Freedom*, [w:] David Elliot (ed.), *Art from South Africa*, Museum of Modern Art distributed by Thames and Hudson, Oxford 1990, s. 10–15.

[68] Szerzej w rozdziale *Sytuacja artystów i świata sztuki po 1994 r.* tejże pracy.

[69] Organizatorem przedsięwzięcia był Christopher Till. Pomysł został zaadoptowany na wzór biennale w Wenecji, Sao Paulo i Dakarze.

[70] Szerzej: F. Herreman, M. D'Amato, *Liberated Voices – Contemporary art from South Africa*, The Museum of African Art, New York 1999, s. 19.

[71] S. Williamson, A. Jamal, *op. cit.*, s. 5.

Wciąż istotne znaczenie, podobnie jak w okresie apartheidu, mają pozarządowe organizacje wspierające projekty sztuki społecznościowej. Ważną inicjatywą jest Bag Factory powstała w 1991 r., łącząca pracownie przeznaczone dla 18 artystów i przestrzeń galerii. Artystami bardzo aktywnie wspierającymi założenie Faktorii byli Kagiso Pat Mautloa i David Koloane oraz Robert Loder. Instytucja ta znajduje się na zachodnim skraju Johannesburga i szczyci się tym, że jest jednym z pierwszych wspólnych miejsc, w którym obok siebie znalazły się pracownie dla białych i czarnych twórców czynnych w obszarze sztuk wizualnych w Republice Południowej Afryki[72]. Od początku swego istnienia Bag Factory koncentruje się na opracowaniu programu, który zmierza do integracji środowisk twórczych przy zachowaniu ich naturalnej różnorodności, na gruncie etyki otwartego dostępu. Przestrzeń Faktorii początkowo została pomyślana jako studia dla artystów, bowiem czarni twórcy, w chwili jej powstania, mieli niewielki dostęp do udogodnień koniecznych do budowania kariery artystycznej, z czasem ta koncepcja działania uległa rozszerzeniu. Obecny program działania Bag Factory opisany jest jako:

> […] dostosowany do obszaru śródmieścia w Johannesburgu, szybko rozwijającej metropolii, przez odważne i dynamiczne zmiany od momentu jego powstania […] twarda witalność kontekstu miejskiego wywiera potężny wpływ na prace artystów[73].

Różnorodny program Bag Factory obejmuje regularne wystawy i dynamiczny harmonogram warsztatów oraz projekty o szerszym zasięgu (np. socjalne). Ważnym elementem jest organizowanie sprzedaży prac artystów związanych z instytucją, do których należą: Belinda Blignaught, Benon Lutaaya, Bongi Bengu, Colbert Mashile, David Koloane, Deborah Bell, Diana Hyslop, Dinkies Sithole, Fatima Fernandes, Fidel Regueros, Gordon Froud, Hedwig Barry, Hentie van de Merwe, Jill Trapper, Johan Thom, Kate Fountain, Kendell Geers, Lerato Shadi, Mary Wafer, Myer Taub, Nadine Hutton, Nicky Blumenfeld, Pamela Phatsimo Sunstrum, Pat Mautloa, Paul Emmanuel, Penny Siopis, Reshma Chhiba, Richard Penn, Ricky Burnett, Rookeya Gardee, Sam Nhlengethwa, Tamar Mason, Thenjiwe Nkosi, Tshepo Mosopa, Wayne Barker oraz Verna Jooste. Korzystanie z tzw. „programu rezydencji" umożliwia artystom spoza Afryki Południowej (np. Sao Paulo, Nairobi, Zurychu, Delhi i Montrealu) związanym z tą instytucją twórczą pracę w Johannesburgu oraz zapewnia im łączność z lokalnymi twórcami. Pod koniec pobytu artystów-rezydentów organizowana jest otwarta impreza warsztatowa połączona z wystawą ich prac.

Reasumując powyższy tekst, można zaryzykować twierdzenie, iż kondycja współczesnej sztuki południowoafrykańskiej jest krucha i niejasna nie tylko z racji jej obecnej przynależnej do postmodernistycznej permanentnej niejasności po-

[72] Inna, nieoficjalna nazwa tej organizacji – Fordsburg Artists Studios – pochodzi od miejsca, w którym znajdują się pracownie – dzielnicy Fordsburg.

[73] Na podstawie: http://www.trianglenetwork.org/partners/bagfactory.

jęć: dzieła sztuki, artysty, jego zadań, a w końcu samej sztuki. Postmodernistyczni artyści mogą być postrzegani jako jednolita grupa tylko pod warunkiem, że potraktuje się ich jako pewną grupę społeczną, zawodową. Lecz czarni południowoafrykańscy twórcy wciąż czują się niepewni w nowej roli. W wyraźny sposób pojawia się w ich przypadku zainteresowanie relacjami między artystą, jego pracą a publicznością, do której jest skierowana, czego prostym przykładem są wywiady, jakich udzielają czarni artyści, komentując swą sztukę. Doskonałą ilustracją takiej wypowiedzi może być film dokumentalny zatytułowany *The Luggage is Still Labeled*. *Blackness in South African Art* (2003) [Bagaż wciąż jest oznaczany. Czerń w sztuce południowoafrykańskiej], wykonany przy współudziale czarnego kuratora i artysty Vuyile Camerona Voyiya (ur. 1961 r.) oraz Julie McGee (Amerykanki). Z ust Voyiya pada znamienne zdanie, które pobrzmiewa w wypowiedziach całego pokolenia młodych czarnych, wykształconych artystów: „To bardzo żenujące uczucie, być czarnym artystą w Afryce Południowej”[74].

[74] Cytat wg: http://www.bowdoin.edu/news/archives/1bowdoincampus/001236.shtml (12.01.2007).

# Sytuacja artystów i świata sztuki po roku 1994

Rząd Republiki Południowej Afryki od momentu zakończenia polityki apartheidu wiele wysiłku wkłada w wyrównywanie poziomu życia, możliwości edukacyjnych i rozwoju swoich obywateli, tworząc w ten sposób wizję szczęśliwego, „tęczowego społeczeństwa”[1]. Politycy często podkreślają urok i korzyści płynące ze zróżnicowania doświadczeń poszczególnych grup etnicznych mających obecnie tak istotne znaczenie dla tożsamości i ciągłości rozwoju politycznego, społecznego i kulturalnego, dowodzenia prawd i upamiętniania wydarzeń historycznych[2]. Ponadto koncepcja „tęczowego narodu” ma służyć stworzeniu nowego, wspólnego mitu narodowego, który zapobiegłby wojnie domowej i krwawej zemście tych, którzy w przeszłości byli dyskryminowani. Konsolidujące hasło „tęczowego narodu” służy także do kultywowania wielorakiego poczucia piękna i wspólnoty cywilizacyjnej w tym kraju. Jednakże radykalny filozof i intelektualista Achille Mbembe (ur. 1954 r.), związany od lat z Uniwersytetem Witwatersrand w Johannesburgu, diagnozując współczesne problemy z zachowaniem dziedzictwa kulturowego Afryki Południowej, akcentuje raczej potrzebę podkreślania afrykańskości i nowoczesności kraju niż jego historii:

> Aby Republika Południowej Afryki w pełni mogła zrealizować swój potencjał, ten kraj musi sobie wyobrazić siebie jako naród „Afropolitan”, awangardowej z wersji afrykańskiego modernizmu, która jest już widoczna w większości współczesnych afrykańskich form artystycznych i kulturalnych. Kraj potrzebuje także zdystansować się od zrozumienia kultury jako przeszłości, zwykłej kwestii obyczajów i tradycji, zabytków i muzeów. Musimy zdać sobie sprawę, że kultura nie jest tylko jeszcze inną formą „świadczenia usług”, to jest sposób, ludzie wyrażają sobie i swe oczekiwania wobec własnej przyszłości. Bez tego wymiaru przyszłości i wyobraźni trudno opisać i nazwać nasze problemy, tak by wyartykułowany głos mógł być rozpoznany jako nasz własny[3].

---

[1] Szerzej: http://www.academia.edu/926679/The_rainbow_nation_Identity_and_nation_building_in_post-apartheid_South_Africa (10.12.2010).

[2] S. N. Mji, *Miejsce kobiet w demokracji RPA*, [w:] A. Kapiszewski (red.), *South Africa – Poland: Commemorating 10th Freedom Anniversary of South Africa: Papers Presented at the Conference Commemorating 10th Freedom Anniversary of the Republic of South Africa, Jagiellonian University, May 20, 2004*, Kraków 2004, s. 7–10.

[3] A. Mbembe, *African Art: Negotiating the Terms of Recognition*, http://www.chimurenga.co.za/page-127.html [Wszystkie cytaty wyróżnione małą czcionką lub w cudzysłowie, pochodzące z obcojęzycznych źródeł, są tłumaczeniem własnym autorki].

Inną, bardziej konsolidacyjną, wizję funkcji kultury i sztuki w nowej Afryce Południowej zaprezentował były bojownik o wolność i demokrację, a jednocześnie były sędzia Trybunału Konstytucyjnego w Republice Południowej Afryki – Albie Sachs[4]. W wykładzie wygłoszonym w Centrum Badań Humanistycznych Uniwersytetu Western Cape stwierdził: „To dzieła sztuki, niosą obietnicę nowych sposobów bycia w postkolonialnej Afryce"[5]. Sachs jednoznacznie zalecał w swym odczycie, by poważnie podejść do potencjału sztuki, argumentując, że należy przyznać jej odpowiednią pozycję w debacie publicznej na temat nowej Afryki Południowej. Od sztuki można bowiem oczekiwać, że poradzi sobie ze sprzecznościami i dwuznacznością złożonej sytuacji, doda do polityki nową wielowątkową jakość. Konkluzja sędziego Sachsa na zakończenie przemowy stawia przed współczesną sztuką olbrzymie wyzwania:

> Bez wsparcia dla sztuki w tych obszarach, które doświadczyły destrukcyjnej siły apartheidu najbardziej dotkliwie, nasza zdolność do utrzymania humanizmu i poczucia wolności, które zagwarantowały pokojowe przekształcenia w Afryce Południowej, będą zagrożone[6].

Podobne stanowisko prezentowała noblistka Nadine Gordimer tuż przed pierwszymi demokratycznymi przekształceniami w kraju, stwierdzając:

> […] że wielka odpowiedzialność ciąży na artystach i pracownikach kultury, by dostosować się świadomie z siłami demokracji i wyzwolenia narodowego w walce na śmierć i życie, aby uwolnić nasz kraj od rasistowskiej niewoli[7].

Niezależnie od punktu widzenia oczekiwania względem szeroko pojętego południowoafrykańskiego „świata sztuki" eksplikowane przez liberalnych intelektualistów wydają się być znaczne. Rządowy Program Rekonstrukcji i Rozwoju podkreślił znaczenie roli sztuki i kultury, włączając je do obszaru priorytetowych celów krajowego programu rozwoju, obok zdrowia, mieszkalnictwa i turystyki[8].

---

[4] Już w 1990 r. (jeszcze podczas trwania apartheidu) Albie Sachs, który był wówczas konstytucyjnym ekspertem i rzecznikiem ds. kultury czarnej partii ANC dowodził, iż konieczna jest zmiana akceptacji sztuki, która nie powinna być traktowana „jako kulturowa broń", lecz jako „wyraz kulturowej i ideologicznej różnorodności", uważał, że wskazywanie sztuki w walce jest banalne, a wręcz szkodliwe „sztuka jako oręża w walce politycznej", jest obecnie „banalne i pozbawione rzeczywistej treści" oraz „potencjalnie szkodliwe". Szerzej: A. Sachs, *Preparing Ourselves for Freedom*, [w:] I. de Kok, K. Press (eds.), *Spring is Rebellious: Arguments about Cultural Freedom*, Buchu Books, Cape Town 1990, s. 19–21.

[5] Wykład zamieszczony był w gazetach: „Sunday Independent" (2010 r.) oraz „Sunday Argus" (2010 r.). Cytat wg: R. Buikema, *Performing dialogical truth and transitional justice: The role of art in the becoming post-apartheid of South Africa*, „Memory Studies" 2012, 5(3), s. 282–292.

[6] *Ibidem*, s. 283.

[7] N. Gordimer, *The Value of a Conference*, [w:] W. Campschreur, J. Divendal (eds.), *Culture in Another South Africa*, Zed Books, London 1989, s. 10.

[8] *Reconstruction and Development Programme*, African National Congress Johannesburg: ANC 1994, s. 70.

Stanowisko to było zgodne z trendami międzynarodowymi, aby traktować „kulturę jako narzędzie rozwoju, rewitalizacji obszarów miejskich, mającą swój udział we wzroście PKB oraz w tworzeniu nowych miejsc pracy”[9].

Zgodnie z rządowymi wytycznymi: „kultura to nie tylko śpiew i taniec”. Kultura wiąże się także z ekonomicznym wzrostem gospodarczym, tworzeniem miejsc pracy i pielęgnowaniem „duszy Narodu”[10].

Współczesne strategiczne cele polityki państwa w zakresie wspierania działań kulturotwórczych, a także ochrony, przechowywania oraz upowszechniania bogatego i złożonego dziedzictwa Republiki Południowej Afryki nakreśla Research Report an Assessment of the Visual Arts in South Africa Department of Arts and Culture September 2010 Consultation Draft [raport Departamentu Kultury i Sztuki] z września 2010 r. Raport został przygotowany przy udziale Department of Arts and Culture – DAC [Wydział Kultury i Sztuki] oraz pozarządowej organizacji Human Sciences Research Council – HSRC [Rada ds. Rozwoju Nauki] współpracujących z różnymi partnerami. Projekt opracowania zakładał przeprowadzenie dogłębnego badania ponad 350 artystów, firm i organizacji działających w sektorze sztuk wizualnych, wraz z serią poszczególnych badań na temat muzeów i kolekcji, edukacji i szkoleń w sztukach plastycznych, finansowania, polityki i regulacji prawnych związanych ze środowiskiem sztuk wizualnych, a także przebadanie sytuacji sztuk wizualnych na poziomie organizacji regionalnych. Do grona osób współdziałających należeli tacy animatorzy współczesnej kultury południowoafrykańskiej, jak: Ross Douglas – dyrektor Johannesburskich Targów Sztuki, Jonathan Garnham – przewodniczący agencji Visual Arts Network of South – VANSA [Południowoafrykańska Sieć Sztuk Wizualnych], Anton Laubser – przewodniczący South African National Association for the Visual Arts – SANAVA [Południowoafrykańskie Stowarzyszenie Sztuk Wizualnych], Melissa Mboweni – dyrektor Akani Creative Consulting, Frank Meintjies z Instytutu Soul City Institute, Zayd Minty – koordynator projektu *Creative Cape Town* [Kapsztat Kreatywny], animator kultury z Johannesburga, obecnie dyrektor tego miasta ds. Kultury, Sztuki i Dziedzictwa Narodowego – Steven Sack, ponadto z agend Departamentu ds. Sztuki: Moleleki Ledimo, Lindi Ndebele, Andries Oberholzer. Cały projekt badawczy objął ponad 6000 tys. artystów profesjonalnych i nieprofesjonalnych oraz 1200 podmiotów gospodarczych zaangażowanych w rozwój i wspieranie sztuk wizualnych w całej Republice Południowej Afryki. Raport prezentuje, m.in. w części II i IV dedykowanej organizacjom wspierającym sztukę wizualną, odniesienia do postanowień zawartych w tak zwanej Białej Księdze ds. Spraw Kultury, Sztuki

[9] Szerzej: F. Matarasso, C. Landry, *Balancing Act: Twenty-one Strategic Dilemmas in Cultural Policy. Policy Note No. 4. Cultural Policies Researchand Development Unit*, Council of Europe Publishing, Strasbourg 1999, s. 5.

[10] Department of Arts, Culture, Science and Technology, *Culture in Community: Arts and Culture RDP Projects*. Pretoria: DACST 1996. Na podstawie: *South African Science in Transition*, „Science Technology and Society” 2003, September, no. 8, s. 235–260 oraz R. Kriger, A. Zegeye, *Culture in the New South Africa*, vol. 1–2, Kwela Books, Cape Town 2001.

i Dziedzictwa Narodowego z 1996 r.[11] (Księga ta jest rudymentarnym dokumentem w zakresie wspierania sztuk przez państwo[12]). Raport końcowy Departamentu Kultury i Sztuki z 2010 r. podkreślił, iż sytuacja artystów i sztuk najkorzystniej przedstawia się w trzech głównych ośrodkach miejskich Afryki Południowej, są to odpowiednio: Johannesburg, Kapsztad i Durban.

## Polityka i prawodawstwo

Ważne decyzje dotyczące polityki narodowej o zasięgu ogólnokrajowym podejmowane są przez Radę Ministrów Kultury, w skład której wchodzą minister i wiceminister oraz członkowie Rad Wykonawczych Prowincji odpowiadający za sztukę i kulturę.

**Organizacje działające w sferze sztuki i kultury:**

**1. National Heritage Council – NHC [Rada Dziedzictwa Narodowego]**

South African National Heritage Resources Act z roku 1999 [Ustawa o powołaniu Rady Dziedzictwa Narodowego] ustanowiła ramy i instytucję, która koordynuje działania w tej dziedzinie, w tym sprawuje opiekę nad archiwami, muzeami, zasobami historycznymi, nazwami geograficznymi, bibliotekami. Poza finansowaniem projektów Rada służy również jako ciało doradzające ministrowi w sprawach polityki, organizuje lobbing i pozyskuje dodatkowe finansowanie, określa strategię i plany, a także promuje wymianę z zagranicą. Preambuła tego aktu prawnego podkreśla, że:

> Nasze dziedzictwo […] przyczynia się do zniwelowania przeszłych nierówności [i] […] ułatwia uzdrowienie, materializuje oraz symbolizuje zadośćuczynienie, promuje nowe, wcześniej zaniedbane, badania dotyczące naszych bogatych tradycji oralnych oraz zwyczajów[13].

**2. South African Heritage Resources Agency – SAHRA [Południowoafrykańska Agencja ds. Zasobów Dziedzictwa]**

Ustawa o SAHRA z roku 1999 ustanowiła tę Agencję w miejsce National Monuments Council [Rada Zabytków Narodowych]. Ciało to zarządza zasobami

[11] Biała Księga została ewaluowana w 2005 r. Dokument ten powstał jako raport końcowy w wyniku intensywnych prac Arts and Culture Task Group – ACTAG [Grupa Zadaniowa ds. Sztuki i Kultury] powołanej do życia w 1995 r. do zbadania problemów sektora kulturalnego. Kolejna ewaluacja zadań zawartych w Białej Księdze ma nastąpić w 2016 r. Szerzej: *Strategic Plan for the Department of Arts and Culture 2012–2013*, Department of Arts and Culture, Pretoria 2012, s. 4.

[12] G. Hagg, *The state and community arts centres in a society in transformation the South African case*, „International Journal of Cultural studies" 2010, vol. 1, no. 2, s. 163–184.

[13] *Staatskoerant van Die Republiek van Suid-Afrika*, „Government Gazette", 28 April 1999, vol. 406, no. 19974, s. 3.

dziedzictwa kraju w koordynacji z podobnymi agencjami w prowincjach przez wdrażanie prawodawstwa zgodnego ze światowymi tendencjami. Stworzono także jednolity system informacyjny, jak również wiele agend rządowych wspierających kultywowanie dziedzictwa narodowego, np. Centre for Heritage Education, Training and Research powstałe w 2012 r.

**3. The South African Geographical Names Council – SAGNC [Południowoafrykańska Rada ds. Nazw Geograficznych]**

SAGNC jest ciałem doradczym ustanowionym przez ministra na mocy Ustawy o SAGNC z roku 1998. Doradza ministrowi w zakresie przekształcania i standaryzacji oficjalnych nazw geograficznych w Afryce Południowej[14]. Innym ciałem zmieniającym symbole południowoafrykańskie jest Bureau of Heraldry [Biuro ds. Heraldyki].

**4. National Arts Council – NAC [Narodowa Rada ds. Sztuki]**

Narodowa Rada ds. Sztuki została powołana do życia w 1997 r. Głównym zadaniem NAC jest doradzanie ministrowi w sprawach dotyczących polityki w dziedzinie sztuki na poziomie kraju, a ponadto rozdzielanie środków finansowych dla artystów, organizacji i stypendystów sztuki. Do roku 1994, przed utworzeniem NAC, 67,7% zasobów finansowych przeznaczanych na sztukę było kierowanych do Performing Arts Councils – PACs [Rada ds. Sztuki Dramatycznej] w czterech prowincjach. Pierwsze ograniczenie wydatków tych czterech rad przyniosło 10 milionów randów oszczędności, które zostały przekazane NAC do rozdziału. Obecnie rady PAC otrzymują 32,4%, a NAC – 25 mln randów. Zapotrzebowanie na finansowanie znacznie przewyższa dostępne środki. Jednakże w ciągu czterech lat z 75 mln randów otrzymanych do tej pory tylko 15% (tj. 11,25 mln randów) zostało wydanych. Narodowa Rada ds. Sztuki nie jest w stanie dotrzeć ze swymi inicjatywami do wszystkich twórców, dlatego istotne są inicjatywy prywatne, wspierane przez lokalne oddziały NAC, związane z poszczególnymi galeriami sztuki.

**5. Performing Arts Councils – PACs [Rady ds. Sztuk Dramatycznych]**

W ramach swej polityki Ministerstwo Sztuki, Kultury, Nauki i Technologii ma dopilnować, by regionalne PAC w pełni odzwierciedlały różnorodność kultury w Afryce Południowej. Cztery główne, finansowane ze środków państwa, teatry w Afryce Południowej, to: Spoornet State Theatre w Pretorii, Artscape w Kapszta-

[14] Cele SAGNC są następujące: pomoc w tworzeniu komisji prowincjonalnych ds. nazw geograficznych, zapewnianie standaryzacji, przekształcania i wdrażania nazw geograficznych, promowanie stosowania ujednoliconych południowoafrykańskich nazw geograficznych na poziomie międzynarodowym, promowanie świadomości gospodarczej i społecznych korzyści płynących z ujednolicenia nazw geograficznych.

dzie, Playhouse Company w Durbanie oraz Performing Arts Center (PACOFS) w prowincji Free State. W lipcu 2000 r. Teatr Stanowy (State Theatre) został czasowo zamknięty w celu odbudowy. Ponownie otwarto go 1 kwietnia 2001 r. Obecnie działa jako scena teatralna. W czerwcu 2001 r. minister sztuki dr Ben Ngubane oznajmił, że 10 mln randów poprzednio przydzielanych dla Teatru Stanowego w Prowincji Gauteng zostanie udostępnione przez NAC dla specjalnych zespołów artystycznych, z wyłączeniem scen dramatycznych i tych, które już są finansowane przez ministerstwo lub przez NAC. Celem tego grantu było promowanie coraz wyższego poziomu artystycznego we wszystkich dziedzinach sztuki, a także stymulowanie twórców rdzennej sztuki tradycyjnej.

**6. Business Arts South Africa – BASA [Południowoafrykański Biznes a Sztuka]**

BASA utworzono w roku 1997 jako wspólną inicjatywę rządu, za pośrednictwem ministerstwa i sektora biznesowego, mającą przyczynić się do zapewnienia przyszłego rozwoju sztuki. Celem BASA jest promowanie i wspieranie trwałych związków partnerskich pomiędzy biznesem a sztuką. W oparciu o finansowanie ze środków rządowych BASA wprowadziła program grantów dopełniających, zapewniając dostępność finansowania dla sponsorów wydarzeń i organizacji artystycznych.

**7. Arts and Culture Trust – ACT [Trust na rzecz Sztuki i Kultury]**

ACT został uformowany w październiku 1994 r. w celu finansowania i zarządzania finansowaniem sztuki w Afryce Południowej. Trust, któremu patronuje Nelson Mandela, jest finansowany przede wszystkim przez Nedcor, Nedbank, Sun International, Ministerstwo Sztuki, Kultury, Nauki i Technologii oraz rząd holenderski. Każdy z tych sponsorów wniósł początkowy wkład w wysokości 1 mln randów, co nadało im status członków założycieli. Wielki nacisk kładzie się na wyszukiwanie młodych talentów, szkolenia na wszystkich poziomach przez zapewnianie stypendiów dla uzdolnionych artystów i aktorów oraz tworzenie odpowiednich obiektów dla sztuk dramatycznych.

**8. Inne organizacje wspierające kulturę**

W Afryce Południowej zawsze istniała pewna liczba organizacji pozarządowych [Non-Governmental Organisation – NGO][15] oraz organizacji kulturalnych, tworzonych przez społeczności lokalne. Większość z nich nigdy nie otrzymywała pomocy od państwa. Były to tak istotne organizacje pozarządowe, jak: Polly Street, Community Art Workshop, Johannesburg Art Foundation, Katlehong Art Centre, Community Arts Project czy Thupelo International Artists' Workshops lub Federated Union of Black Artists, które wspierały edukację artystyczną wśród czarnych mieszkańców Afryki Południowej, a ponadto wpisywały swe działania

[15] Pełna lista organizacji: http://www.rainbownation.com/directory/index.asp?category=1169 oraz szerzej o monitorowaniu ich działalności: http://www.pmg.org.za/ (22.08.2012).

w walkę o demokrację kultury[16]. Jednak od roku 1996 polityka wsparcia finansowego została zmieniona, uwzględniono organizacje, społeczności i projekty, które poprzednio nie były brane pod uwagę jako odbiorcy środków. W okresie od 1996 do 2000 r. powstały aż 42 nowe społecznościowe centra sztuki w najuboższych dzielnicach miast w ramach programu Culture in Community – CIC [Kultura we Wspólnocie][17]. Zadaniem tych placówek jest pomoc dla wspólnot afrykańskich w organizacji działań związanych ze sztuką poprzez zapewnienie indywidualnych możliwości udziału w działalności artystycznej, rzemieślniczej i kulturalnej. Ponadto, celem istnienia nowych centrów społecznościowych jest kształcenie młodzieży, aby zapewnić jej rekreację, możliwość rozwoju społecznego oraz generowania dochodów, a także przekazanie istotnych wartości kulturalnych[18].

Do najważniejszych współczesnych inicjatyw wspierających rozwój sztuk należą:

**1. South African National Association for the Visual Arts – SANAVA [Południowoafrykańskie Stowarzyszenie Sztuk Wizualnych]**

Stowarzyszenie SANAVA jest kolejną emanację założonego w Kapsztadzie w 1851 r. Cape Fine Arts Society – CFAS [Stowarzyszenie Artystów Kapsztadzkich]. To najbardziej reprezentatywne, krajowe, pozarządowe stowarzyszenie na rzecz promocji sztuki wizualnych w Republice Południowej Afryki. Jego podstawowe cele to promocja sztuk wizualnych, wspieranie rozwoju artystów oraz wspieranie współpracy międzynarodowej w dziedzinie sztuk wizualnych. SANAVA jest to ogólny organ administracyjny, służący wsparciem dla autonomicznych oddziałów i organizacji stowarzyszonych (galerie sztuki, muzea, instytucje edukacyjne i korporacyjne podmioty świadczące usługi albo prace na rzecz promocji sztuki wizualnej) na terenie całego kraju. Ponadto do jego celów należy reprezentacja artystów i środowisk twórczych z Afryki Południowej na arenie międzynarodowej, np. Association Internationale des Arts Plastiques (AIAP) działającej przy UNESCO. Obecnie Stowarzyszenie składa się z 26 oddziałów i 19 organizacji stowarzyszonych, w tym dwóch instytucji akademickich w Mozambiku.

**2. The Africa Centre [Centrum Afrykańskie]**

Centrum zostało utworzone w 2005 r. jako międzynarodowe centrum kultury i sztuki w ramach innowacyjnego projektu społecznego ulokowanego w Kapsztadzie. Wizją ogólną działalności Centrum są powołane do życia liczne projekty, które mają aktywnie uczestniczyć w zmienianiu i wzbogacaniu panafrykańskiej społecznej wymiany kulturowej. Są to projekty realizowane zarówno w przestrzeniach galerii (projekt wspierający indywidualnych artystów różnych nacji – Artist in Residency), jak i miast (projekt Infecting the City – miejski festiwal teatru awangardowego) lub online (np. projekt WikiAfrica czy projekt prezentacji muzyki afrykańskiej w cyberprzestrzeni Pan African Space Station).

---

[16] Organizacje te zostały omówione w części dotyczącej sztuki czarnej.

[17] G. Hagg, *op. cit.*, s. 163.

[18] *Ibidem*.

**3. Visual Arts Network of South Africa – VANSA [Południowoafrykańska Sieć Sztuk Wizualnych]**

Organizację VANSA utworzyły czołowe postaci w sektorze sztuk wizualnych z Republiki Południowej Afryki w 2003 r. Owi twórcy i kuratorzy uważali, że sztuki wizualne – w przeciwieństwie do filmu, sztuk scenicznych, muzyki czy literatury – nie posiadają organizacji, która mogłaby stawić czoła problemom środowisk plastycznych. Potrzeby te wynikały zarówno z historycznych nierówności w dostępie do możliwości edukacyjnych w sztukach wizualnych, jak też i konieczności większych inwestycji publicznych i większego współfinansowania przez sektor prywatny (np. poprzez zachętę do inwestycji w sztukę przez ulgi podatkowe). Trzy główne idee, które leżały u podstaw organizacji, to: wzrost, przemiana i możliwości.

**4. Art Source [Agencja Sztuki „Źródło"]**

Agencja działa od 2001 r., zajmuje się doradztwem w sprawach kultury, finansowaniem i wynajdowaniem źródeł finansowania projektów artystycznych, zarówno w odniesieniu do wspólnych projektów komunalnych, jak i indywidualnych artystów. Agencja podejmuje projekty tak różnorodne, jak współtworzenie współczesnych wystaw sztuk wizualnych i rzemiosła, tworzenie projektów rozwoju uczestnictwa obszarów wiejskich w szeroko pojętym świecie sztuki, a także pomoc w inicjowaniu wymiany artystów uznanych lokalnie, ale też i przez gremia międzynarodowe, które to wymiany często proponują projekty społeczne.

Narodowa Rada ds. Sztuki wspiera inicjatywy prywatne poprzez swoje lokalne oddziały, związane z poszczególnymi galeriami sztuki. Opracowany w 1998 r. program National Craft Development Initiative [Narodowy Program Rozwoju Rzemiosła], nad którym patronat sprawuje partia rządząca – NAC, wspierany przez wiele organizacji krajowych, to jeden z przykładów działań zmierzających do zapewnienia podstaw rozwoju rynków lokalnych. Dzieje się to przez organizowanie targów rzemiosła, działania rządu i agencji ds. rozwoju rzemiosła oraz organizowanie szkoleń i warsztatów dla zróżnicowanych środowisk miejskich i wiejskich twórców. Ważnym uzupełnieniem tych starań jest aktywność galerii sztuki wyspecjalizowanych w tradycyjnym rzemiośle południowoafrykańskim. Galerie te promują na przykład działalność z pogranicza rzemiosła artystycznego i sztuki, tak jak Galeria Isiphethu wspierająca od 1999 r. działalność czarnych kobiet-artystek. Inne ciała powołane do wspierania działalności artystycznej w ubogich środowiskach to Crafts Council of South Africa [Południowoafrykańska Rada ds. Rzemiosła, działa od 1995 r.) czy The Cape Craft & Design Institute – CCDI [Kapsztadzki Instytut Rzemiosła i Wzornictwa, działa od 2001 r.][19]. Interesującym projektem wspierającym rozwój sztuki i rzemiosła artystycznego w ubogich środowiskach

[19] Szerzej: *Creative South Africa. A strategy for realising the potential of the Cultural Industries. A Report To The Department Of Arts, Culture, Science And Technology by The Cultural Strategy Group November 1998*, http://www.info.gov.za/view/DownloadFileAction?id=70493 (16.01.2013) oraz *Strategic Plan for the Department of Arts and Culture 2012–2013*, Department of Arts and Culture, Pretoria.

wiejskich jest inicjatywa The Due South Craft Route [Kierunek – Południe szlakiem rzemiosła artystycznego]. Efektem finalnym tego przedsięwzięcia jest unikalny przewodnik wydawany od 2004 r., odkrywający przed kolekcjonerami (w tym także z zagranicy) miejsca, w których można nabyć autentyczne przedmioty z koralików, ceramiki, miedzi, tkanin wytwarzane przez artystów-rzemieślników z Afryki Południowej. W przedsięwzięcie są zaangażowani Anton i Anita du Plessis, Lisa Liebenberg, Keabetswe Mogonediva oraz Carin Rankin jako pomysłodawcy i koordynatorzy, zaś głównym sponsorem jest potężny holding energetyczny Eskom.

## Inicjatywy w dziedzinie sztuki i kultury

### Projekty dziedzictwa[20]

W ciągu następnych kilku lat po przekształceniach w 1994 r. zabytki, muzea, tablice, sztuka plenerowa, szlaki historyczne oraz inne obiekty o charakterze symbolicznym stały się materialnym przypomnieniem i hołdem dla przeszłości Afryki Południowej. Projekt dziedzictwa został zaakceptowany przez Radę Ministrów jako mechanizm pozwalający utworzyć struktury upamiętniające dzieje kraju w oparciu o spójne zasady i kryteria. Zasady zostały określone z uwzględnieniem potrzeby naprawienia krzywd, konsultacji z zainteresowanymi stronami, poszanowaniem środowiska naturalnego oraz powiązania dziedzictwa z Programem Odbudowy i Rozwoju [Reconstruction and Development Program – RDP]. Projekty dotyczące dziedzictwa objęły:

– Pomnik Kobiet: pomnik upamiętniający wkład kobiet Afryki Południowej w walkę o wolność został odsłonięty przez prezydenta Thabo Mbekiego 9 sierpnia 2000 r. na terenie parku, gdzie znajdują się budynki rządowe (Union Buildings), np. Parlament w Pretorii; uroczystość ta przypomniała wydarzenie sprzed 44 lat, kiedy to 22 tys. kobiet przemaszerowało do Union Buildings w proteście przeciwko rządowym przepisom o obowiązku przepustek.

– Projekt Mosadi wa Konokono [Własność kobiet] realizowany od 2003 r. przez Wydział Kultury i Sztuki w ramach szerszej inicjatywy Women and Gender [Kobiety i płeć społeczno-kulturowa]. Projekt Mosadi wa Konokono to rodzaj szerokiej kampanii na rzecz społeczno-gospodarczej aktywizacji kobiet z niższych warstw społecznych. Celem projektu jest podniesienie kwalifikacji kobiet poprzez wykorzystanie sztuki i kultury. Adresatami są zarówno kobiety, jak i młodzież

[20] Szerzej: L. Project: http://www.dac.gov.za/aboutDAC/Arts%20and%20culture%20initiatives.htm (11.01.2013).

w obszarach słabo rozwiniętych. Uczestnicy szkoleń po odbytych programach dokształcających mogą następnie aktywnie budować swoje społeczności, pomagać w marketingu i ochronie własności intelektualnej ludowych twórców.

– Obchody wojny burskiej w Afryce Południowej z lat 1899–1902: w roku 1999 rozpoczęły się obchody stulecia wojny trwające do roku 2002.

– Projekt obchodów stulecia urodzin wodza Alberta Luthuli: ministerstwo przeprowadziło projekt odnowy domu wodza Alberta Luthuli w Stangerze (dziś KwaDukuza) w Prowincji Kwazulu-Natal, aby w ten sposób uczcić pierwszego w Afryce Południowej laureata pokojowej nagrody Nobla. Muzeum otwarto w 2004 r., realizowane są tu projekty dedykowane wszechstronnemu rozwojowi dzieci oraz przeciwdziałające ksenofobii[21].

– Bitwę nad Blood River/Projekt Ncome: po odsłonięciu 16 grudnia 1998 r. pomnika Ncome, 26 grudnia 1999 r. otwarto Muzeum Ncome upamiętniające wydarzenia związane z bitwą nad Krwawą Rzeką pomiędzy osadnikami burskimi a ludem Zulusów z perspektywy afrykańskiej.

– Projekt Samora Machel[22]: już 19 czerwca 1999 r. ministerstwo rozpoczęło konsultacje ze społecznością prowincji Mpumalanga w celu wypracowania koncepcji, która najpełniej wsparłaby działania kulturotwórcze lokalnej infrastruktury. Omawiano rozmaite propozycje obiektów upamiętniających tragiczną katastrofę lotniczą prezydenta Machela w Mbuzini, takich jak biblioteka czy teatr. W 1999 r. nastąpiło odsłonięcie pomnika Samory Machela w Mbuzini (Mpumalanga), zaś w 2006 r. oddano do użytku nową Public Library [biblioteka miejska], dedykowaną dwudziestoleciu katastrofy lotniczej.

– Muzeum Nelsona Mandeli: zostało otwarte 11 lutego 2000 r.; jest instytucją złożoną z trzech obiektów: muzeum w Umtata, ośrodka dla młodzieży w Qunu i placówki do zwiedzania w Mvezo, gdzie urodził się były prezydent RPA.

– Projekt Constitution Hill: więzienie Old Fort Prison w Hillbrow w Johannesburgu zostało przekształcone w wielowymiarowe i wielofunkcyjne centrum. Od 2004 r. mieści się tu Sąd Konstytucyjny Republiki Południowej Afryki oraz rozmaite komisje konstytucyjne. Sąd mieści kolekcję ponad 200 współczesnych dzieł sztuki wybranych przez sędziego Trybunału Konstytucyjnego Albie Sachsa, w tym prace Gerarda Sekoto, Williama Kentridge'a i Cecila Skotnesa.

– Projekt Khoi-San: rozpoczęto konsultacje z właściwymi podmiotami na poziomie kraju, prowincji i lokalnym w związku z promocją i ochroną dziedzictwa ludności z grupy khoisańskiej; podczas warsztatów, jakie odbyły się w lutym 2001 r. w Kimberley, omawiano różne koncepcje, m.in. budowę pomnika, ufundowanie

[21] *The Creative Museum: African Museums Using Culture for the Development of Children and Youth*, Chief Albert Luthuli Museum, Stanger, 24–29 October 2009.

[22] Samora Moisés Machel (1933–1986) – polityk mozambijski i zwolennik socjalistycznego modelu państwa. Współzałożyciel FRELIMO (Front Wyzwolenia Mozambiku) i pierwszy prezydent kraju od 25 czerwca 1975 do 19 października 1986 r.; zginął w katastrofie lotniczej, prawdopodobnie sprowokowanej przez apartheidowe władze RPA.

instytutu krajowego, muzeum umożliwiającego studia nad dziedzictwem materialnym i kulturowym tej grupy etnicznej. Istotnym elementem projektu było wytyczenie KhoiSan Heritage Route [historyczny szlak Khoi-San], złożonego z miejsc związanych z ludami khoisańskimi, posiadających status zasobów dziedzictwa kraju (w skład szlaku weszły izby pamięci i inne obiekty na poziomie ogólnokrajowym i lokalnym). Szlak ten został zorganizowany przez SAHRA w swym zasadniczym zrębie w 2005 r. i połączył wiele różnorodnych miejsc. W 2012 r. doszło do symbolicznego pochówku sprowadzonych z Australii szczątków pary małżeńskiej Klaas i Trooi Pienaar w miejscowości Kuruman w Prowincji Przylądkowej Północnej.

– Inną interesującą inicjatywę powiązaną z historycznym szlakiem Khoi-San to Sarah Baartman Project [Projekt ku czci Sary Baartman]. W ramach tej koncepcji aktywizacji jako atrakcji turystycznej górskiego rejonu Kouga powstało Sarah Baartman Centre of Remembrance [Centrum Pamięci im. Sary Baartman][23]. Instytucja ta ma służyć kultywowaniu pamięci zarówno o Baartman, jak też o całości materialnego i niematerialnego dziedzictwa społeczności Khoi oraz San. Projekt zakłada powstanie placówki muzealnej dedykowanej Sarze Baartman oraz ludom khoisańskim, a także powstanie instytucji satelitarnych w postaci centrum sztuki i rzemiosła, archiwum i biblioteki oraz miejsca zakwaterowania dla młodzieży. Całość ma spajać w jeden organizm Wielki Plac Celebracji, czyli symboliczny ogród. Projekt architektoniczny na obszarze 80 ha we wschodniej części ubogiego rejonu wiejskiego w Baviaanskloof Mega-Reserve jest realizowany od 2009 r. przez renomowaną pracownię architektoniczną The Fold Architecture z Kapsztadu, zamknięcie całego projektu jest planowane na 2015 r.

– Projekt Freedom Park [Park Wolności]: w maju 2000 r. na skutek wcześniejszej inicjatywy Nelsona Mandeli rząd zatwierdził projekt utworzenia Parku Wolności na obszarze 52 ha w dzielnicy Salvokop w Pretorii; powołana została Rada na rzecz Parku Wolności. Park został otwarty w grudniu 2007 r. i ma charakter dzieła skorelowanego z naturą, upamiętniającego wieloletnie walki, które ukształtowały historię demokratyzacji Afryki Południowej, jednocześnie jednak jego modernistyczne rozwiązania formalne mają inspirować Afrykanów na przyszłość. Park ma służyć, zgodnie ze słowami aktywisty politycznego i poety Mongane Wally Serote, „jako stałe przypomnienie dla nas, teraz i dla przyszłych pokoleń, że Południowoafrykanie uczynili krok do przodu, przełamując swe ograniczenia, o czym nigdy nie mogą zapomnieć”[24].

– Projekt Voortrekker Monument, z punktu widzenia tradycji afrykanerskich istotną inicjatywą podjętą przez South African Heritage Resource Agency – SAHRA było zadeklarowanie tego pomnika w 2012 r. jako krajowego dziedzictwa wpisanego na listę zbytków UNESCO.

[23] Szerzej: http://www.dac.gov.za/projects/heritage/Sarah-Baartman.html (11.01.2013).
[24] Szerzej: http://www.sa-venues.com/attractionsga/freedom-park.htm (10.09.2012).

## Instytucje muzealne dotowane przez fundusze rządowe i prowincjonalne[25]

**Prowincja Przylądkowa Zachodnia:**

- Organizacja Iziko/South African National Gallery (Kapsztad),
- Somerset East Museum/Walter Battiss Art Gallery (Somerset East).

**Prowincja Przylądkowa Północna:**

- William Humphreys Art Gallery (Kimberley).

**Wolne Państwo:**

- Oliewienhuis Museum (Bloemfontein).

**Gauteng:**

- Johannesburg Art Gallery (City of Johannesburg),
- Pretoria Art Museum (City of Tshwane),
- Springs Art Gallery (West Rand Municipality),
- Ekurhuleni Art Museum (Ekurhuleni Metro).

**KwaZulu-Natal:**

- Durban Art Gallery (Ethekwini Metro),
- Tatham Gallery (Pietermaritzburg),
- Newcastle Gallery (Newcastle),
- Margate Gallery (Margate).

**Prowincja Przylądkowa Wschodnia:**

- Nelson Mandela Bay Art Museum (Nelson Mandela Bay Metro),
- Anne Bryant Gallery (Buffalo City Metro), Limpopo,
- Polokwane Art Museum (Polokwane).

Ponadto w sposób specjalny finansowane są cztery nowe instytucje, służące wspieraniu pamięci narodowej o okresie apartheidu, które powstały pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX w. i na początku XXI stulecia, są to: Robben Island Museum (Kapsztad), Freedom Park (Pretoria), Nelson Mandela Museum (Umtata), Luthuli Museum (Groutville).

[25] Nazwy placówek muzealnych zachowane celowo w formie oryginalnej.

## Nowe kolekcje pozamuzealne

Ifa Lethu Foundation [Fundacja Ifa Lethu]. Fundacja została założona w listopadzie 2005 r. w Pretorii/Tswane, by doprowadzić do repatriacji tych dzieł z zakresu współczesnej sztuki południowoafrykańskiej, które na skutek zawirowań politycznych znalazły się poza granicami kraju (zwłaszcza w Australii w zbiorach byłego dyplomaty Bruce'a Haigha). Kolekcja Fundacji Ifa Lethu zbiera, chroni i promuje sztukę stworzoną w okresie walki z apartheidem. Artyści, których prace znalazły się w zbiorach, to m.in. Ezrom Kgobokanyo Sebata Legae, Basi Durant Sihlali, Eric Mbatha, Lucky Madlo Sibiya, Ezechiel Madiba, Thamsangu Muyele, Bkekisani Manyoni oraz Michael Zondi[26]. Obecnie w kolekcji Fundacji Lethu znajduje się ponad 300 dzieł sztuki – obrazy, rysunki, rzeźby, rzeźby w drewnie oraz prace graficzne. Zbiory pochodzą z 16 różnych krajów, takich jak: Australia, Stany Zjednoczone, Kanada, Hiszpania, Holandia, Wielka Brytania i Niemcy, w których znaleźli się uchodźcy polityczni z Afryki Południowej bądź prywatni kolekcjonerzy posiadający prace z tego kraju. Fundacja wspiera także rozwój młodych południowoafrykańskich artystów, np.: Michaela Selekane, Mapula Lefifi, Ameli Malatji, Ofentse Moloisane.

South African Reserve Bank Art Collection [Kolekcja Sztuki Południowoafrykańskiego Banku Rezerw], której kuratorem jest Rory Bester. Choć znajdujące się tu zbiory są gromadzone od 1952 r., to jednak po okresie dominacji apartheidu (od 1991 r.) zwiększyła się dynamika gromadzenia prac i zmianie uległ ich profil, tak by podjąć w kolekcji dialog z dyskryminowaną uprzednio kulturą czarnych Afrykanów. Wśród prac w kolekcji znajdują się: „czarni klasycy" Gerard Sekoto, George Pemba, Gerard Bhengu, Sydney Kumalo; białe modernistki: Irma Stern i Maggie Laubser; artyści afrykanerscy: Jan Ernst Abraham Volschenk, Hendrik Jacob Pierneef, Willem Hermanus Coetzer; prace członków grup artystycznych: Rorke's Drift, Polly Street, Grupy Amadlozi, Nowej Grupy, prace artystów z townshipów; prace kooperatyw artystycznych: np. Fordsburg Artists' Studios czy Thupelo Workshop oraz twórców współczesnych: Davida Koloane, Pata Mautloa, Penny Siopis, fotografie Davida Goldblatta[27]. Prace te prezentowane są w następujących oddziałach banku: Bloemfontein, Kapsztad, Durban, East London, Johannesburg, Port Elizabeth i Pretoria-Północ.

[26] Szerzej: D. Offringa, *Walking Tall, Without Fear. 24 South African artists from the struggle era*, Johannesburg 2007.

[27] R. Bester (ed.), *Figure and Ground. Reflections on the South African Reserve Bank Art Collection*, Ultra Litho (Pty), Johannesburg 2007, s. 10.

## Festiwale sztuki

Standard Bank National Arts Festival [Narodowy Festiwal Sztuk Pięknych ufundowany przez Standard Bank] jest organizowany corocznie w lipcu w Grahamstown (w Prowincji Przylądkowej Wschodniej) od roku 1983. Jest to największe i najbardziej różnorodne wydarzenie artystyczne tego rodzaju w całej Afryce, z powodzeniem wytrzymuje porównania z podobnymi międzynarodowymi festiwalami w Europie i USA. Przedstawia on sztukę afrykańską we wszystkich jej dziedzinach. Prezentują tu swoje talenty artyści ze wszystkich praktycznie dziedzin: muzycy, piosenkarze, tancerze, malarze, rzeźbiarze.

Klein Karoo Nasionale Kunstefees [Narodowy Festiwal Sztuki Małego Karru], odbywający się pod koniec marca w Oudtshoorn, jest prezentacją kultury afrykanerskiej. Gra się tutaj i wykonuje w języku afrikaans sztuki, kabarety i piosenki oraz interpretuje się muzykę klasyczną i współczesną.

Aardklop Festival to duży festiwal sztuk, organizowany od 1998 r. w miejscowości Potchefstroom w Prowincji Północno Zachodniej. Ten festiwal kulturalny odbywa się także głównie w języku afrikaans, obejmuje sztuki teatralne i plenerowe, taniec, muzykę, kabaret, sztuki wizualne oraz rzemiosło.

Inne popularne festiwale to Afrikaanse Woordfees w Stellenbosch, Gariep Fees w Kimberley i Suid-Ooster Fees w Bellville. Ogółem obecnie (2007 r.) można wskazać ponad 140 festiwali sztuk odbywających się corocznie w Afryce Południowej[28].

## Sztuki performatywne

Sztuki dramatyczne Afryki Południowej w latach osiemdziesiątych zapisały się szczególnie pozytywnie w pamięci odbiorców na świecie. Dotyczy to zwłaszcza teatru i produkcji musicalowych. Od tego czasu teatr południowoafrykański cieszy się na arenie międzynarodowej opinią unikatowego i dorównującego poziomem najlepszym. Znany Market Theatre w Johannesburgu umożliwił przetrwanie teatru południowoafrykańskiego przez lata apartheidu. Reputacja Market Theatre opiera się na jego spektaklach zawierających treści lokalne.

Druga niezwykle ważna placówka teatralna to State Theatre w Pretorii. Nowa tendencja to tworzenie mniejszych teatrów, dzięki czemu sztuka staje się dostępna dla szerszej publiczności, nie tylko dla uprzywilejowanej elity.

[28] T. Hauptfleisch, H. van Maanen, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Rodopi, Amsterdam, New York 2007, s. 79–69.

Coraz więcej reżyserów wystawia oryginalne dzieła twórców z Afryki Południowej. Rozwija się intensywnie czarny teatr w townshipach, mający dużą tradycję w walce o kulturowe wyzwolenie. To tam, w czarnych dzielnicach miast pojawia się obecnie coraz więcej profesjonalnych scen teatralnych, np. w Soweto Jabulani Theatre (2012 r.)[29]. W tym kraju niełatwo jest oddzielić taniec od teatru, ponieważ w rdzennej sztuce afrykańskiej są one ze sobą bardzo ściśle powiązane. Istnieją formy teatralne charakterystyczne jedynie dla tego obszaru, jak *ntsomi* (z jęz. khosa), czyli rodzaj opowieści monologu griota, lub *toyi-toyi*, czyli rodzaj tańca o charakterze protestu bardzo popularnego w okresie apartheidu w latach walki o liberalizację kultury (1970–1990)[30]. Ta druga forma tanecznej ekspresji jest wciąż stosowana, choć w zmienionym kontekście. Obecnie jest wykorzystywana w Republice Południowej Afryki, aby mieszkańcy mogli wyrazić swoje niezadowolenie z polityki rządu. Wykorzystanie tańca stało się bardzo popularne w protestach związków zawodowych wobec rządu, ponadto niektórzy Afrykanie używają tańca podczas brutalnych ataków na nielegalnych emigrantów z innych krajów afrykańskich. Niezależne ruchy społeczne w kraju, takie jak Abahlali baseMjondolo i Forum Antyprywatyzacyjne czy Kampania Antyeksmisyjna zaczęły korzystać z *toyi-toyi* jako strategii protestacyjnej podczas antyrządowych protestów. Ponadto tworzone są specjalne płyty CD z kompilacją muzyki specjalnie dla wykorzystania podczas imprez. Inną formą nieco zmienionych utworów w typie tradycyjnych zuluskich pieśni *imbongi* są szczególne odmiany scenicznych, tańczonych utworów muzycznych, o charakterze politycznym (krytycznym wobec oficjalnej polityki) zwane *izimbongi*. Wyrazem obecnego mieszania się kultur Afryki Południowej są spektakle muzyczno-taneczne łączące w sobie synkretyczny taniec hinduski i zuluskie pieśni liryczne, połączone z tradycyjną muzyką bantu, tak zwane *asimbonanaga*[31].

Współczesny taniec południowoafrykański jest unikatowy w swej witalności, energii i jednorodności. Coraz więcej grup tanecznych, tancerzy indywidualnych i choreografów z Afryki Południowej jest zapraszanych do występowania na festiwalach w całej Europie, Australii i w Stanach Zjednoczonych. Współczesna twórczość obejmuje próby działań niekonwencjonalnych, ale także stereotypy w zakresie ruchu i sztuk scenicznych czy performance'u. W nowoczesne formy wyrazu zostają włączone typowe doświadczenia afrykańskie, obejmujące taniec tradycyjny, związany z uroczystościami zaślubin, bitwami, rytuałami i codziennym

[29] Szerzej o współczesnym dramacie południowoafrykańskim: L. Kruger, *The Drama of South Africa: Plays, Pageants and Publics Since 1910*, Tylor and Francis, London 2005, s. 183–206.

[30] Taniec *toyi-toyi* był często skuteczne stosowany do zastraszenia białych południowoafrykańskich żołnierzy. Towarzyszyły mu pieśni, takie jak – najsłynniejsza chyba – *Amandla* [Moc] Afrykańskiego Kongresu Narodowego, *Awethu* [Nasz] lub pieśń Kongresu Panafrykańskiego *One Settler, One Bullet* [Jeden osadnik, jedna kula]. Po 1976 r., po rozruchach w Soweto, *toyi-toyi* używany był powszechnie jako wojskowy marsz taneczny, a utwory w tym stylu stały się powszechne w masowych demonstracjach ulicznych.

[31] L. Kruger, *op. cit*., s. 5.

życiem. Nieformalna, ale bardzo elastyczna placówka w Johannesburgu zwana Dance Factory, zapewnia stałą scenę dla wszystkich rodzajów zespołów.

Muzyka południowoafrykańska charakteryzuje się połączeniem różnorodnych form. Muzycy lokalni czerpią obficie z bogatego dziedzictwa Afryki Południowej, a jednocześnie pozostają otwarci na wpływy muzyczne z innych krajów. Mieszanka powstająca w wyniku splatania się tych różnych wpływów staje się widoczna we wszystkich formach muzyki, także w dziełach lokalnych kompozytorów muzyki klasycznej, którzy zaczęli stosować afrykańskie instrumenty muzyczne, tworząc dynamiczne połączenie tradycji. Ważną rolę odgrywa też muzyka chóralna. Chóry szkolne i dorosłych, często sponsorowane przez firmy, regularnie odbywają konkursy. Przeformułowaniu ulegają także miejski jazz i blues, zwłaszcza muzyka *kwela* lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Imprezy typu *techno* czy *rave* i muzyka *house* również mają swoje odmiany w lokalnej kulturze. W klubach nocnych Afryki Południowej występują muzycy z całej Afryki. Wyniki studium przeprowadzonego przez firmę KPMG, opublikowane w roku 2000, wykazują, że w ciągu minionych pięciu lat branża muzyczna rozrosła się i stała się prawdziwym przemysłem, osiągając 22 pozycję na świecie, z obrotami w wysokości 1 bln randów. Lokalnie liczba osób zatrudnionych w przemyśle fonograficznym przekracza 20 tys., a ponad jedna trzecia nagrań kupowanych przez obywateli RPA to muzyka tworzona w Afryce Południowej. Wyrazem uznania dla muzyków z Afryki Południowej było przyznanie nagrody Grammy jeszcze w okresie trwania apartheidu w roku 1966[32] znanej w świecie czarnej piosenkarce Miriam Makebie (1932–2008) zwanej także „Mama Africa". 21 lutego 2001 r., przy okazji rozdania nagród Grammy w Los Angeles, Miriam była nominowana w kategorii Album Płytowy Muzyka na Świecie za album *Homeland.* Ta nominacja miała miejsce niedługo po przyznaniu jej nagrody za dorobek życia – Kora Lifetime Achievement Award – jako pierwszej laureatce. Ponadto w 1987 r. nagrodę Grammy przyznano – za najlepszy album z tradycyjną muzyką folkową – zespołowi Ladysmith Black Mambazo. Zespół ten zdobył w 2005 r. ponownie nagrodę Grammy za album z muzyką tradycyjną *Wenyekela – Raise Your Spirits Higher.* W roku 2001 laureatami nagrody Standard Bank South African Music Award[33] zostali Miriam Makeba za *Homeland* oraz Don Laka za *Pyramids.* W 2007 r. dużym sukcesem komercyjnym okazał się album kobiecego zespołu Mahotella Queens pt. *Siyadumisa* [Modlitwa][34].

---

[32] Makeba przebywała wówczas na emigracji w USA.

[33] Prestiżowa nagroda muzyczna ustanowiona w 1981 r. na National Arts Festival, Grahamstown. Przyznawana jest w różnych kategoriach: Visual Arts, Dance, Drama, Music and Jazz, Film.

[34] Inny ciekawym zbliżeniem między Afryką Południową a USA jest fakt, iż autorzy popularnej melodii z disneyowskiego filmu *Król lew* wykorzystali motywy muzyczne piosenki *The Lion Sleeps Tonight*, skomponowanej w 1939 r. przez Afrykanina Solomona Linda. Jego potomkowie, żyjący do dzisiaj w Afryce Południowej, uzyskują z tego tytułu wpływy z honorariów.

Głównym negatywnym przykładem w zakresie muzyki jest zarzucenie wsparcia instytucjonalnego dla tych projektów w sferze kultury, które są postrzegane jako elitarne lub o europejskiej orientacji; zamknięcie National Symphony Orchestra [Narodowa Orkiestra Symfoniczna] w 2000 r. jest jednym ze skrajnych przykładów.

## Film i fotografia

Zgodnie z raportem zleconym przez Ministerstwo Sztuki, Kultury, Nauki i Technologii lokalny przemysł filmowy co roku przeznacza na produkcję kwotę ok. 1,4 bln randów. Rząd finansuje koszty w wysokości 10 mln randów rocznie, czyli jego wkład do budżetu filmu wynosi 7%. W oparciu o te środki Narodowa Fundacja ds. Filmu i Wideo w ciągu ostatnich trzech lat dostarczyła dodatkowych środków dla 414 produkcji, akceptując 1203 wnioski o dofinansowanie otrzymane w tym okresie. Szacuje się, że aby uzyskać pozycję na forum międzynarodowym, co roku niezbędne są nakłady nie mniejsze niż 200 mln randów. Dużym problemem jest brak zwartego prawa w zakresie własności intelektualnej, co powoduje krążenie w obrocie nielegalnych kopii filmów[35].

Republika Południowej Afryki, a zwłaszcza Kapsztad, stają się coraz bardziej popularne wśród filmowców, głównie z Europy. Dużo kręci się tutaj filmów reklamowych. Powstają także coraz częściej filmy długometrażowe. Wśród nich także polski film – druga wersja *W pustyni i w puszczy* w formie politycznie poprawnej modyfikacji książki Henryka Sienkiewicza. Film ten został nakręcony nie w Kapsztadzie, ale w północnej części kraju, bliżej granicy z Zimbabwe, gdzie rosną baobaby. Z południowoafrykańskich aktorów filmowych największy sukces osiągnęła Charlize Theron w 2004 r. wyróżniona Oscarem za najlepszą pierwszoplanową rolę kobiecą w filmie *Monster* [*Potwór*]. Powstaje także wiele ambitnych filmów pokazujących życie współczesnej Afryki. W 2005 r. Nagrodę Złotego Niedźwiedzia przyznano na festiwalu w Berlinie filmowi *U-Carmen eKayelitsha* w reżyserii Marka Donforda-Maya. Jest to sfilmowana opera Bizeta, której akcja została przeniesiona do Afryki Południowej, grana w języku khosa. Nie uzyskał natomiast Oscara nominowany do grupy najlepszych filmów obcojęzycznych – grany w języku zuluskim – obraz *Yesterday* (2004 r.). Opisuje on historię chorej na AIDS, porzuconej przez męża kobiety, która wychowuje samotnie córkę. Aktorka z tego filmu, Leleti Khumalo, wystąpiła także w filmie *Faith's Corner.* Przedstawia on sceny z życia współczesnego Johannesburga. Główna bohaterka, aby wyżywić dwoje małych dzieci, żebrze na skrzyżowaniu, prosząc przejeżdżających kierowców o datki. W tym najbogatszym mieście demokratycznej już Republiki Połu-

[35] Szerzej: http://www.sahistory.org.za/performing-arts/south-african-film (3.01.2013).

dniowej Afryki często idzie spać głodna. Kolejny film, w którym grała Khumalo pt. *Hotel Rwanda* (2004 r.), podnoszący kwestie mordów etnicznych w Rwandzie pomimo międzynarodowej obsady i nominacji do Oskara, także go nie otrzymał[36]. 5 marca 2006 r. południowoafrykański film *Tsotsi* zdobył Oscara jako najlepszy film nieanglojęzyczny. Jest to opowieść o johannesburskim gangsterze, który w skradzionym samochodzie znajduje noworodka, to wydarzenie odmienia jego życie. Reżyserem i scenarzystą nagrodzonego obrazu jest Gavin Hood, który wcześniej zrealizował w RPA film *W pustyni i w puszczy.* Producentem *Tsotsi* jest przyznający się do polskich korzeni Piotr Fudakowski.

Dużym uznaniem na świecie cieszy się wielu fotografików pochodzących z RPA. Pracowali lub pracują oni dla gazet i periodyków. Rośnie liczba fotografików z Afryki Południowej, jak Peter Magubane, którzy tworzą projekty dokumentalne, albumy, materiały informacyjne. Każdego roku w RPA organizowane są krajowe i międzynarodowe wystawy fotografii, a wybitni lokalni twórcy otrzymują rozmaite nagrody krajowe. Wiodące festiwale to Bonani Africa Photographic Festival (od 2001 r.) oraz Festiwal Kapsztadzki (MOP5 – The Cape Town Month of Photography Festival). Wciąż dominują uznani twórcy: Peter Magubane, Paul Weinberg, Gideon Mendel, David Goldblatt[37] oraz młodsi artyści: Santu Mofokeng, Jenny Altschuler, Jodi Bieber, Yuven Gounden, Yazeed Kamaldien.

---

[36] Leleti Khumalo jest też aktorką sceniczną, grała w: *Sarafina* (1985 r.), *Mama* (1996 r.), *Sarafina 2* (1997 r.), *The Zulu* (1999 r.), *Stimela SaseZola* (2003 r.).

[37] H. M. Saayman Hattingh, R. J. Gaede, *Photographer autonomy and images of resistance: the case of South Africaduring the 1980s*, „Visual Communication" 2011, vol. 10(4), s. 499–525.

# Zakończenie

Zaprezentowany w publikacji materiał dotyczący poszukiwań stosownych form wyrazu dla oddania ducha narodowego w sztuce i kulturze południowoafrykańskiej odnosi się do blisko czterystu lat formowania się „tęczowego narodu". Afryka Południowa przez długi czas pozostawała na uboczu wielkich wydarzeń polityki światowej, podobnie przez wiele lat pozostawała poza zainteresowaniem zachodniego świata sztuki. Obszar ten funkcjonował początkowo jako zamorska kolonia Holenderskiej Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej, a później Wielkiej Brytanii, dopiero u schyłku XIX w., pod wpływem wzrostu znaczenia ekonomicznego tego regionu po odkryciu złóż diamentów i złota stał się interesujący jako miejsce do życia i gromadzenia fortuny, a wreszcie do tworzenia specyficznej miejscowej białej kultury i sztuki. Odrzucenie już na bardzo wczesnym etapie wzajemnych kontaktów przez białych przybyszów rdzennej prekolonialnej kultury i wytworów materialnych ludów Khoisan i Bantu oraz stworzenie binarnej opozycji dominujący – biały *versus* podporządkowany – nie-biały zaciążyło na późniejszym kształcie kultury i sztuki tego kraju. Zwłaszcza niezwykle bogata w zakresie malarstwa i rytów naskalnych kultura Khoisan uległa procesowi wywłaszczenia z kulturowej tożsamości, zniszczenia i atomizacji na skutek podboju Afryki Południowej przez Europejczyków. Podobnie niedowartościowana i marginalizowana była przez kolonistów przemieszczających się w głąb interioru kultura i plastyka czarnych Afrykanów. Malarskie relacje z tej ekspansji reprezentują wartości skupiające się na odmiennościach, egzotyce i poskramianiu dzikiej natury, a także kreowaniu etosu białego kolonisty.

Jednocześnie nie sposób pominąć faktu, iż biała ludność osadnicza była wewnętrznie zróżnicowana – na tę pochodzącą z pierwszej fali osadnictwa holenderskiego, czyli Afrykanerów, oraz osadników pochodzenia brytyjskiego, co także rodziło konflikty i skłonność do deprecjonowania wzajemnych wartości kulturowych. Politycznym wyrazem konfliktów trapiących poszczególne społeczności w Afryce Południowej były takie wydarzenia polityczne, jak: Wielki Trek, *mfecane/difaquane*, wojny burskie, apartheid oraz w konsekwencji współczesne tworzenie tożsamościowego mitu „tęczowego społeczeństwa".

W tym nabrzmiałym wzajemnymi konfliktami społeczeństwie Afryki Południowej sprawy sztuki z trudem przebijają się na plan pierwszy, co widoczne jest choćby w niezwykle licznej literaturze tak południowoafrykańskiej, brytyjskiej,

holenderskiej, jak i polskiej z zakresu historii politycznej tego obszaru, a konsekwentnym ignorowaniu spraw sztuk pięknych.

Tymczasem jest to sztuka niezwykle interesująca już od swych najwcześniejszych przejawów w postaci typowych ilustracji z traktatów podróżnych europejskich i badaczy-naturalistów związanych z siedemnasto- i osiemnastowieczną *ars apodemica*, po bardziej już wnikliwe i zindywidualizowane rysunki oraz akwarele: Roberta Gordona, Françoisa Le Vaillanta i Johna Barrowa. W wieku XIX wraz ze wzrastającym osadnictwem brytyjskim pojawiają się coraz liczniejsi artyści związani silną więzią emocjonalną z Afryką Południową, którzy podejmują decyzję osiedlenia się na tym obszarze globu ziemskiego. Z czasem pojawiają się tu materialne przybytki kultury: biblioteki, szkoły artystyczne, muzea sztuki oraz inne formy wspierania sztuk, jak towarzystwa artystyczne czy organizowane corocznie wystawy. W sposób bardzo charakterystyczny dla brytyjskiego kolonializmu preferowany jest model powielający sposób życia i ekspresji artystycznej typowy dla Wysp, co przejawia się między innymi poprzez importy dzieł uznanych twórców angielskich do nowo powstających kolekcji muzealnych. Całkowicie ignorowani są pod względem współuczestnictwa w kulturze rdzenni mieszkańcy Afryki Południowej, jakkolwiek ich postaci pojawiają się często w plastyce tworzonej przez osadników. Tu Afrykanie funkcjonują najczęściej jako romantyczni modele (w przypadku twórczości Samuela Daniella i Lady Anne Barnard), „bezwzględni dzicy" (w pracach Fredricka I'Onsa, Henry'ego Clifforda de Meillona, Cornwallisa Harrisa) lub „obiekty etnograficzne" (George French Angas, William J. Burchell, John Thomas Baines).

Schyłek XIX w. wraz z silnymi procesami narodotwórczymi, wśród obojętnych wcześniej wobec sztuki i spraw kultury Burów, przynosi nowatorskie ujęcie typowych krajobrazów Afryki Południowej oraz próby oddania specyfiki ich oświetlenia „jaskrawym afrykańskim słońcem". Do najciekawszych reprezentantów tego malarstwa można zaliczyć: Jana Ernsta Abrahama Volschenka, Pietera Hugo Naudégo oraz Pietera Wenninga i innych impresjonistów kapsztadzkich.

Okres modernizmu przynosi nowe, bardziej wnikliwe spojrzenie na sztukę i kulturę rdzennych ludów Afryki Południowej zarówno bantu, jak i khoisańskich. Ten punkt widzenia odzwierciedla europejskie tendencje zachwytu nad prymitywizmem i kulturą „Czarnej Afryki" widoczne zwłaszcza w ekspresjonizmie, fowizmie i dokonaniach kubistów. Biali artyści południowoafrykańscy, tacy jak Erich Mayer, Jacob Hendrik Pierneef i Walter Battiss czerpali inspiracje z malowideł ludu San, inni, tak jak Irma Stern czy Alexis Preller, podróżowali po całej Afryce, szukając inspiracji w tradycyjnych rzeźbach i magicznych rytuałach jej mieszkańców. Jednocześnie wśród czarnych Południowoafrykanów w latach trzydziestych XX w. pojawił się ruch afrykańskiego modernizmu, a wraz z nim pierwsze próby zaszczepienia rdzennym mieszkańcom Afryki Południowej europejskiej wizji malarstwa i kultury artystycznej, wsparte przez biały mecenat. Zjawisko to jest dobrze widoczne w postawach twórczych pionierów czarnego malarstwa: Gerarda

Bhengu, Gerarda Sekoto, Johna Mohla czy rzeźbiarza Ernsta Manacoby. Jednakże narastające w tym samym okresie nastroje rasistowskie powodują, iż Manacoba i Sekoto w sposób typowy dla represjonowanych intelektualistów decydują się na emigrację. Zadekretowanie apartheidu jako oficjalnego ustroju Afryki Południowej powoduje pewien regres we wzajemnych kontaktach pomiędzy różnymi rasami i nacjami zamieszkującymi kraj. Impas ten zostaje stosunkowo szybko przezwyciężony przez opiniotwórcze działania prasy, np. magazynu „The Drum" kreującego nowoczesną, wielkomiejską, ponadplemienną kulturę czarnych środowisk czy działania wspierające plastykę, związane z działalnością centrów artystycznych johannesburskiego ośrodka Polly Street Art Centre i natalskiego Centrum w Rorke's Drift. Jako efekt tych poczynań w miejskich, wyalienowanych środowiskach czarnych gett powstaje wibrująca życiem sztuka townshipów, przepojona radosną nadzieją i bezgraniczną biedą. Ten specyficzny rodzaj malarstwa poprzez swój szkicowy charakter, masowość i nieortodoksyjne ujęcie tematów najpełniej oddaje dychotomię sztuki tego kraju w równej części afrykańskiej, jak i europejskiej.

W kolejnych dziesięcioleciach południowoafrykańska sztuka bardzo często angażuje się w problemy polityczne i społeczne. Wyrazem takiej postawy wśród artystów są działania Medu Art Ensemble, ale i powstanie Voortrekker Monument w Pretorii oraz cały nurt sztuki oporu. Ideologiczny charakter mają też ekspozycje i festiwale sztuki organizowane w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., np. *Stan sztuki w Afryce Południowej*, *Sztuka na rzecz społecznego rozwoju. Konferencja: Kultura i Opór*, *Festiwal Kultury Oporu* oraz *Przerywając ciszę – Festiwal Kultury* czy *Kompleksowa Rezolucja Antyapartheidowa*. Działania te były formą międzynarodowego wsparcia zarówno dla samych twórców, jak też i przedsięwzięć o charakterze politycznym kontestujących apartheid. Cały wachlarz zagadnień związanych z segregacją rasową i koncepcją osobnego rozwoju ras ludzkich w Afryce Południowej zaowocował nie tylko falą sztuki oporu (*resistance art*), ale też i poszukiwaniem bezpiecznej alienacji sztuki wolnej od konfliktów społeczno-politycznych, co jest widoczne w sięganiu do formuł surrealistycznych lub abstrakcyjnych. Zjawisko to odzwierciedlają warsztaty Thupelo Art Project oraz działania jednostkowe upostaciowane w sztuce Louis Khehla Maqhubela, Lucasa Seage'a czy Davida Nthubu Koloane.

Analizując sytuację Afryki Południowej z początku lat dziewięćdziesiątych w zakresie polityki, należy podkreślić, iż chyba żaden inny kraj nie przeszedł równie zręcznie i humanitarnie drogi od tyranii do demokracji. Afryka Południowa stała się wzorcem w dziedzinie „rozwiązywania konfliktów" rodzących się po zakończeniu zimnej wojny, gdy na całym świecie zaczęły narastać antagonizmy lokalne. W Europie przykładem może być sytuacja na obszarze dawnej Jugosławii, zaś w Afryce wojna domowa w Rwandzie i Ugandzie, konflikt w Darfurze czy Somalii, wymieniając jedynie te najbardziej krwawe. Odnosząc się do obecnej sytuacji politycznej, w najbliższym regionie Afryki Południowej nie sposób nie za-

uważyć, iż wciąż dramatycznie pogarsza się sytuacja ekonomiczna w Zimbabwe pod dyktatorskimi rządami Roberta Mugabe. Z tego kraju, dawniej silnie związanego kulturowo i ekonomicznie z Afryką Południową, większość wywłaszczonych białych obywateli już wyemigrowała. Na tym tle bezkrwawa, południowoafrykańska „rewolucja negocjacji" przypomina jako żywo polskie wydarzenia „okrągłego stołu". W tym świetle nowa, postapartheidowa Afryka Południowa może być traktowana nieomal jako „eksperymentalne", wspólne państwo ludzi białych i czarnych, przez co sprawia bezprecedensowe wrażenie w Afryce. Ta złożona i niejednoznaczna sytuacja polityczno-ekonomiczna związana ze zmianami ustrojowymi, jakie zaszły w tym kraju w latach dziewięćdziesiątych XX w., zmieniła charakter tej bezsprzecznej potęgi regionalnej z białej, wrogiej postkolonialnej wyspy do przyjaznej proafrykańskiej. W sposób analogiczny do przekształceń politycznych przemianie uległy kwestie związane z kulturą i sztukami pięknymi.

Po roku 1994 w sztukach plastycznych w Republice Południowej Afryki zaszły istotne zmiany nie tylko w kwestii podejmowanych tematów, ale też komercyjnego rynku sztuki. Znaczna część sztuki tworzonej przez współczesnych czarnych twórców została poddana dyktatowi kultury masowej, która tylko w niewielki sposób uległa wpływom czarnej, wyemancypowanej kultury oficjalnej. Ciężko jest zatem wyróżnić powszechnie akceptowaną, jednorodną, „przewodnią" kulturową formację, która mogłaby wyrażać jednoznacznie artystyczny obraz sztuki południowoafrykańskiej „okresu po apartheidzie". Sfery kultury „niskiej" określanej mianem *airport art* i „wysokiej", czyli tej tworzonej przez profesjonalnie wykształconych artystów są w małym stopniu dla siebie przenikalne, posiadają różne audytoria i preferują odmienne wartości. Można powiedzieć nawet, iż sztuka postapartheidowa powstaje w pewnym sensie w obszarze pustym znaczeniowo, pozbawiona swej poprzedniej agitacyjnej czy propagandowej funkcji. Mimo wysiłków czynionych przez kuratorów, rodząca się sztuka jest słabo wspierana przez instytucje kulturalne. Toteż szczególnie ważne dla krystalizacji postaw artystycznych były wystawy związane z euforią demokracji – zwłaszcza zorganizowane po raz pierwszy w Johannesburgu w 1995 r. biennale zatytułowane *Africus: Johannesburg Biennale* czy wystawa z 2004 r. *Dekada demokracji. Sztuka Afryki Południowej 1994–2004* będąca przeglądem postaw artystycznych w sztuce po apartheidzie.

Innym nowym wyzwaniem, jakie niesie ze sobą zniesienie apartheidu, jest próba odpolitycznienia sztuk oraz znalezienia adekwatnej formuły do wyrażenia złożoności kultury i estetyki wieloetnicznego obszaru Republiki Południowej Afryki. Tutaj formą pewnego rodzaju rozwiązania jawi się nowoczesne muzeum rozumiane jako „struktura rytualna", dynamicznie przekształcająca rzeczywistość dzięki zachodzącym w nich interakcjom. Dzięki temu muzea oferują widzom zespoły wartości i wyobrażeń, pozwalające osobom wchodzącym w kontakt z nimi na określenie własnej przynależności społecznej, politycznej, kulturowej, co jest niezwykle istotne dla społeczeństwa nowej postapartheidowej Afryki Południo-

wej. Istotne, rysujące się w tym obszarze niebezpieczeństwo to agresywna polityka afrykanizacji kultury i sztuki przez czarne władze kraju, co przejawia się we wstrzymywaniu dotacji publicznych dla tych projektów w sferze kultury, które są postrzegane jako elitarne o europejskiej orientacji. Wymownym przykładem takiego działania władzy było zamknięcie w 2000 r. Narodowej Orkiestry Symfonicznej.

Ostatnim głosem, w moim przekonaniu, wartym odnotowania w południowoafrykańskim dyskursie o sztuce jest wypowiedź młodej artystki Mary Sibande. Twórczyni ta jest przykładem Afrykanki z pokolenia, którego edukacja miała miejsce w społeczności postpartheidowej, co skutkuje tym, iż „nie ma dla niej (jak sama mówi) żadnych ograniczeń" ani w sztuce, ani w możliwościach rozwoju zawodowego czy podejmowanych tematach.

Ów brak ograniczeń społeczno-prawnych jest w znacznej mierze faktem, jednakże pomimo to sztuka południowoafrykańska wciąż chętnie podejmuje tematy z kręgu sztuki nacechowanej politycznym i społecznym wyrazem tworzonych dzieł. Zaskakująco mało twórców podejmuje tematy związane ze sztuką abstrakcyjną, bowiem nawet abstrakcyjne przy pierwszym kontakcie prace okazują się być z ukrytym podtekstem. Wybitny dwudziestowieczny niemiecki artysta i filozof sztuki Joseph Beuys twierdził, iż polityka z czasem roztopi się w nowoczesnym społeczeństwie w sztuce:

> Stopniowo będziemy musieli doprowadzić tę rzecz do końca, to znaczy tę materię, którą nazwano „polityką" – i która wcale nie musi niszczyć charakteru – przekształcić w tym sensie, by każdy czuł się członkiem społeczeństwa, by każdy mógł z nim twórczo współpracować. W ten zatem sposób przyszła polityka stanie się raczej sztuką. I aby ludzie zrozumieli, że te pojęcia tutaj są niezwykle ważne, ważne z punktu widzenia ludzkiego, artystycznego. I żeby tak myślano o całościowym organizmie społecznym, jak myśli współtworzący człowiek. I że nie pozostawia się tej sprawy nielicznym, którzy potem naturalnie zagarniają sobie z tego zyski[1].

Przykład Afryki Południowej prezentuje raczej odwrotne zjawisko, oto sztuka istniejąca na tym obszarze nieomal poprzez wszystkie swe przejawy jest zdominowana przez politykę.

---

[1] J. Beuys, *Każdy artystą*, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1987, s. 271–273.

# Wykaz skrótów

akw. – akwaforta
d. – dolny
ilustr. – ilustracja
kat. – katalog
kol. – kolorowany
l. – lewy
lit. – litografia
nr inw. – numer inwentarza
ol. – olej
oł. – ołówek
p. – prawy
pap. – papier
pł. – płótno
rep. – reprodukcja, reprodukowany
rys. – rysunek
sygn. – sygnatura, sygnowany
tabl. – tablica
tekt. – tektura
wys. – wysokość
wyst. – wystawa

# Bibliografia

## Wybrane reprezentatywne publikacje dotyczące sztuki Afryki Południowej


Abel Elizabeth, *Black Writing, White Reading: Race and the Politics of Feminist Interpretation*, „Critical Inquiry" 1993, vol. 19, no. 3, s. 470–498.

Addleson Jill (ed.), *Azaria Mbatha: Retrospective Exhibition.* Exhibition Catalogue, Durban Art Gallery, Durban 1998.

Alexander F[riedrich] L[udwig], *Art in South Africa since 1900/Kuns in Suid-Afrika sedert 1900*, A. A. Balkema, Kaapstad 1962.

Alexander Lucy, *Dorothy Kay*, [w:] *Our Art*, vol. 4, Foundation for Education, Science and Technology, Pretoria 1993.

Alexander Lucy, *Frederick I'Ons Retrospective Exhibition*, King George VI Art Gallery, Port Elizabeth 1990.

Alexander Lucy, Cohen Evelyn, *150 South African Paintings Past and Present*, Struikhof Publishers, Cape Town 1990.

Allara Pamela, *Johannesburg: In and out of the Museum the Joubert Park Project, 2000–2001*, „Journal of Contemporary African Art. Nka" 2003, Spring/Summer, vol. 18.

Allara Pamela, Martin Marilyn, Zola Mtshiza (eds.), *Coexistence: Contemporary Cultural Production in South Africa*, Brandeis University and Iziko Museums of Cape Town, Brandeis University Office of Publications, Massachusetts 2003.

*Allina Ndebele: Weaver-Designer*, Art Museum, Pretoria 1985.

Angas George French, *The Kafirs Illustrated*, Facsimile reprint of the original 1849 edition with a new Introduction by Frank Bradlow, A. A. Balkema, Cape Town 1974.

Arnold Marion, *Art Meets Science: Flowers as Images*, Catalogue for Standard Bank National Arts Festival Exhibition, Standard Bank, Johannesburg 1992.

Arnold Marion, *Helen Mmakgabo Mmapula Sebidi: Standard Bank Young Artist Award Winner 1989*, Standard Bank, Johannesburg 1989.

Arnold Marion, *Irma Stern: A Feast for the Eye*, Rembrandt van Rijn Art Foundation and Fernwood Press, Cape Town 1995.

Arnold Marion, *Women and Art in South Africa*, David Philip, Cape Town 1997.

Arnold Marion, Schmahmann Brenda (eds.), *Between Union and Liberation: Women Artists in South Africa 1910–1994*, Ashgate Publishing, Aldershot 2005.

Barker Nicolas, *Lady Anne Barnard's Watercolours and Sketches: Glimpses of the Cape of Good Hope*, Fernwood Press, Cape Town 2009.

Barrow John, *An account of travels into the interior of Southern Africa; in which is considered, the importance of the Cape of Good Hope to the different European powers, as a naval and military station; as a territorial acquisition and commercial emporium in time of peace: with a statistical sketch of the whole colony; comp. from authentic documents*, vol. 2, T. Cadell, jun. and W. Davies, London 1804. Permanent: http://hdl.handle.net/2027/hvd.320440431471 (22.08.2012).

Barrow John, *Travels into the interior of Southern Africa. In which are described the character and condition of the Dutch colonists of the cape of Good Hope, and of the several tribes of natives beyond its limits: the natural history of such subjects as occurred in the animal, mineral, and vegetable kingdoms; and the geography of the southern extremity of Africa. Comprehending also a topographical and statistical sketch of Cape Colony: with an inquiry into its importance as a naval and military station, as a commercial emporium; and as a territorial possession*, (vol. 1), T. Cadell, jun. and W. Davies, London 1801.

Battiss Walter, *ELC Art and Craft Centre at Rorke's Drift*, „African Arts" 1977, vol. 2, no. 1.

Becker Rayda, Keene Rochelle, *Art routes: a guide to South African art collections*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 2000.

Bedford Emma (ed.), *A Decade of Democracy: South African Art 1994–2004. From the permanent collection of Iziko: South African National Gallery*, Double Storey and Iziko Museums of Cape Town, Cape Town 2004.

Bedford Emma (ed.), *Contemporary South African Art 1985–1995: from the South African National Gallery Permanent Collection*, South African National Gallery, Cape Town 1997.

Bedford Emma (ed.), *Ezakwantu: Beadwork from the Eastern Cape*, SANG, Cape Town 1993.

Bell Brendan, *The Tatham Art Gallery Collection – 1903 to 1974*, Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg 2009.

Bell Brendan, Addleson Jill (eds.), *Jabulisa 2000: The Art of Kwazulu-Natal*, Natal Arts Trust, Durban 2000.

Berman Esmé, *Alexis Preller – Africa, the Sun and Shadows*, David Krut Publishing, Cape Town 2010.

Berman Esmé, *Art and Artists of South Africa: An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors and Graphic Artists since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town–Rotterdam 1983, 1994.

Berman Esmé, *Painting in South Africa*, Southern Book Publishers, Johannesburg 1993.

Bertram Dieter, *Cecil Higgs: Close Up*, William Watermm, Johannesburg 1994.

*Biennial of Art VIII 1987: Five South African Artists*, Catalogue (Henry Symonds, Marion Arnold, Karel Nel, Keith Dietrich, Margaret Vorster), CRAC, Valparaíso 1987.

Bird Alan, *Arabella Roupell: Pioneer Artist of Cape Flowers*, South African Natural History Publication Company, Johannesburg 1975.

Bird Alan, *More Cape Flowers by a Lady: The Paintings of Arabella Roupell*, South African Natural History Publication Company, Johannesburg 1964.

Birkett Dea, *Spinsters Abroad: Victorian Lady Explorers*, Victor Gollancz, London 1991.

Blunt Wilfrid, Stearn William T., *The Art of Botanical Illustration*, Antique Collectors' Club and the Royal Botanic Gardens, Kew, Woodbridge, Suffolk 1994.

Bokhorst Matthys, *An art historian's appraisal of the Le Vailiant collection*, [w:] *François le Vailiant: Traveller in South Africa*, vol. 2, Library of Parliament, Cape Town 1973.

Bokhorst Matthys, *François le Vailiant: his life and work*, [w:] *François le Vailiant: Traveller in South Africa*, vol. 1, Library of Parliament, Cape Town 1973.

Borman Johans, Siebrits Warren, *Aspects of South African Art 1903–1999*, Catalogue no. 1/2001, Ex Libris Press, Johannesburg 2001.

Bradlow Edna, *Women at the Cape in the mid-19th century*, „South African Historical Journal" 1987, vol. 19.

Bradlow Edna, Bradlow Frank, *Thomas Bowler of the Cape of Good Hope: His Life and Work with a Catalogue of Extant Paintings*, A. A. Balkema, Cape Town 1955.

Bradlow Frank R., Cairns Margaret, *The Early Cape Muslims: A Study of Their Mosques, Genealogy and Origins*, A. A. Balkema, Cape Town 1978.
Bristowe Anthea, *Newtown Galleries launched in fine style*, „Business Day" 1991, 27 June.
Brown Carol, *'Sekoto Exhibition. Review. Tonight section*, „Daily News" 1990, 6 June.
Brown Carol, *Contemporary African Spirit*, „Daily News" 1991, 26 February.
Brown Carol, *Motswai offers optimistic insight into a silent world*, „Daily News" 1993, 18 February.
Brown Carol, *Review: Frederick I'Ons exhibition*, „Daily News" 1990, 20 November.
Brown Carol (ed.), *Umbukiso*, Catalogue, Durban Art Gallery, Durban 2001.
Brown James Ambrose, *South African Art*, Macdonald SA, Cape Town 1978.
Burman Jose, *In the Footsteps of Lady Anne Barnard*, Human and Rousseau1, Cape Town 1990.
*Cape Town Triennial*, Catalogues, 1982, 1985, 1988, 1991.
Carman Jillian, *Margaret Vorster*,1820 Foundation, Grahamstown 1988.
Carman Jillian, *Uplifting the Colonial Philistine: Florence Phillips and the Making of the Johannesburg Art Gallery*, Wits University Press, Johannesburg 2006.
Carman Jillian (ed.), *1910–2010 One Hundred Years of Collecting: The Johannesburg Art Gallery*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 2011.
Carr Florayne (ed.), *Centenary of Women on Campus 1886/7–1986/7*, University of Cape Town, Cape Town 1987.
Carruthers Jane, Arnold Marion, *The life and work of Thomas Baines*, Fernwood Press, Vlaeberg 1995.
Cock Jacklyn, *Maids and Madams: Domestic Workers under Apartheid*, Women's Press, London 1989.
Coetzee Nico J., *Pierneef, Land and Landscape: The Johannesburg Station Panels in Context*, CBM Publishing, Johannesburg 1992.
*Contemporary South African art: the Gencor collection*, Kendell Geers, Jonathan Ball Publishers, Johannesburg 1997.
Cook Shashi C., *Redress: debates informing exhibitions and acquisitions in selected South African public art galleries (1990–1994)*, niepublikowana praca magisterska, Rhodes University, Grahamstown 2009.
Coombes Annie E., *History After Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham: Duke University Press 2003.
Coombes Annie E., Siopis Penny, *Gender, Race, Ethnicity in Art Practice in Post-Apartheid South Africa: Annie E. Coombes and Penny Siopis in Conversation*, „Feminist Review" 1997, Spring, no. 55.
Corsane Gerard, Mpumlwana Khwezio, Pastor-Makhurane Juanita, *Inclusion and the power of representation: South African museums and the cultural politics of social transformation*, [w:] Richard Sandell (ed.), *Museums, Society, Inequality*, Routledge, London and New York 2002.
Cosser Marijke, *Images of a changing frontier: worldview in eastern Cape art from Bushman rock art to 1875*, niepublikowana praca magisterska, Rhodes University, Grahamstown 1993.
Cowling Richard, Richardson Dave, *Fynbos: South Africa's Unique Floral Kingdom*, Fernwood Press, Cape Town 1995.
Crais Clifton C., *The Making of the Colonial Order: White Supremacy and Black Resistance in the Eastern Cape, 1770–1865*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1992.
Cruise Wilma, *Contemporary Ceramics in South Africa*, Struik Winchester, Cape Town 1991.
Crump Alan (ed.), *The Standard Bank Corporate Art Collection*, Standard Bank Centre Art Gallery, Johannesburg 1990.
Cullinan Patrick, *Colonel R. J. Gordon: the Dias Padrão at Kwaaihoek, the hermitage at Mossel Bay*, „Quarterly Bulletin of the S.A. Library" 1982, 37(2).
Cullinan Patrick, *Robert Jacob Gordon, 1743–1795: The Man and His Travels at the Cape*, Struik Winchester, Cape Town 1992.

Dapper Olfert, *Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten van Egypten, Barbaryen, Lybiën, Biledulgerid, Negroslant, Guinea, Ethiopiën, Abyssinië, vertoont in de benamingen…*, Jacob van Meurs, Amsterdam 1676.

De Villiers Simon A., *Otto Landsberg 1803–1905*, C. Struik. Douglas, Cape Town 1974.

Delmont Elizabeth, *Catalogue raisonne of Maggie Laubser's works*, niepublikowana praca magisterska, University of the Witwatersrand, 1980.

Delmont Elizabeth, *Maggie Laubser: juvenilia and early South African works before 1913*, „South African Journal of Cultural and Art History" 1989, vol. 3, no. 1.

Delmont Elizabeth, *The role of self in the Expressionist paradigm: a critical examination of Laubser's German works*, „De Arte" 1992, vol. 46.

Dewar John, *Neglected Art at Jo'burg Art Gallery. On the Art Scene Column*, „The Star" 1988, 25 November.

Douglas Henry Alexander, *An Address Delivered at the Opening of the Fine Arts Exhibition on Friday, October 29, 1858*, Published by the committee, Cape Town 1858.

Dowson Thomas A., Lewis-Williams David (eds.), *Contested Images: Diversity in Southern African Rock Art Research*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1994.

Dubow Neville, *Irma Stern*, C. Struik Publishers, Cape Town 1974.

Dubow Neville (ed.), *Paradise: The Journal and Letters (1917–1933) of Irma Stern*, Chameleon Press, Cape Town 1991.

Eeden van Jeanne, Du Preez Amanda, *South African visual culture*, Van Schaik Uitgewers/Publishers, Pretoria 2005.

Elliott David (ed.), *Art from South Africa*, Museum of Modern Art distributed by Thames and Hudson, Oxford 1990.

Enwezor Okwui, *Trade Routes: History and Geography: Second Johannesburg Biennale*, Africus Institute for Contemporary Art, South Johannesburg 1997

Enwezor Okwui, Farrell Ann Laurie, Perryer Sophie (eds.), *Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*, t. 1, Museum for African Art, New York 2004.

Fairbridge Dorothea, *Lady Anne Barnard at the Cape of Good Hope 1797–1802*, Clarendon Press, Oxford 1924.

Fall N'Goné, Pivin Jean Loup (eds.), *Anthology of African art: the twentieth century*, D. A. P./Distributed Art Publishers, New York; Revue Noire Editions, African Contemporary Art, Paris 2002.

*Fee Hoisted Berning and Bonnie Ntshalintshali*, Standard Bank Young Artist Award 1990, with an essay by Andrew Verster, Standard Bank, Johannesburg 1990.

Fisher John, *That Miss Hobhouse*, Seeker and Warburg, London 1971.

Fransen Hans, *Drie Eeue Kuns in Suid-Afrika*, Anreith, Scottsville 1981.

Fransen Hans, *Guide to the Museums of Southern Africa – Gids vir die museums van Suider-Afrika*, S.A. Museums Association, revised edition, Johannesburg 1978.

Fransen Hans, *Three Centuries of South African Art*, Donker, Johannesburg 1982.

Freschi Federico, *Big Business Beautility: The Old Mutual Building, Cape Town*, *South Africa*, „Journal of Decorative and Propaganda Arts" 1994, vol. 20.

Gledhill Eily, *Mary Elizabeth Barber: naturalist, historian and artist*, „Grahamstown Historical Society Annals" 1976, vol. 2.

Gordon-Brown Alfred, *Pictorial Africana: A Survey of Old South African Paintings, Drawings and Prints to the End of the Nineteenth Century with a Biographical Dictionary of One Thousand Artists*, A. A. Balkema, Cape Town 1975.

Greenwall Ryno, *Artists and Illustrators of the Anglo-Boer War*, Fernwood Press, Cape Town 1992.

Guenther Egon, Skotnes Cecil, *Retrospective Exhibition 1956–1972*, Pretoria Art Museum, Pretoria 1972.

Gutsche Thelma, *The Bishop's Lady*, Howard Timmins, Cape Town 1970.

Hammond-Tooke David, Nettleton Anitra (eds.), *Ten Years of Collecting (1979–1989)*, University of the Witwatersrand, Johannesburg 1989.

Harmsen Frieda, *Maud Sumner and her muse*, [w:] *Women and the Visual Arts*, Proceedings of the 1st conference of the South African Association of Art Historians (Transvaal Branch) 1990.

Harmsen Frieda, *Maud Sumner, Painter and Poet*, J. L. van Schaik, Pretoria 1992.

Harmsen Frieda, *The Women of Bonnefoi*, J. L. van Schaik, Pretoria 1980

Hassan Salah M., Oguibe Olu, *Authentic/Ex-centric: Conceptualism in Contemporary African Art*, Forum for African Arts, New York 2001.

Herreman Frank, D'Amato Mark, *Liberated Voices, contemporary art from South Africa*, The Museum For African Art, New York 1999.

Heymans Rina, *The Voortrekker Monument*, *Pretoria*, VM Board of Control, Pretoria 1986.

Hobbs Philippa, Rankin Elizabeth, *Printmaking in a transforming South Africa*, David Philip, Cape Town 1997.

Huddleston Sarah, *Against All Odds: George Pemba – His Life and Works*, Jonathan Ball Publishers, Johannesburg 1996.

Huntley Merle, *Art in Outline 2: from rock art to the late 18th century*, Oxford University Press, Oxford 1994.

Huntley Merle, *Art in Outline*, Oxford University Press, Oxford 1992.

Hyam Ronald, *Empire and Sexuality: The British Experience*, Manchester University Press, Manchester 1990.

*Images of Defiance: South African Resistance Posters of the 1980s*, Ravan Press, Johannesburg 1991.

Jager de E[dward]. J., *Images of Man: Contemporary South African Black Art and Artists*, Fort Hare University Press, Alice 1992.

Jeppe Harold, *South African Artists 1900–1962*, Afrikaanse Pers-Boekhande, Johannesburg 1963.

Kasfir Sidney, *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow*, [w:] Oguibe Okwunodu, Enwezor Okwui (eds.), *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, Institute of International Visual Arts. Kirkman House, London 1999.

Kasfir Sidney, *Contemporary African Art*, Thames & Hudson, London 1999.

Kennedy R. F. (ed.), *Catalogue of Pictures in the Africana Museum*, vol. 1–7, Africana Museum, Johannesburg 1966–1972.

Kennedy R. F. (ed.), *Catalogue of Prints in the Africana Museum and in Books in the Strange Collection of Africana in the Johannesburg Public Library up to 1870*, vol. 1–2, Africana Museum, Johannesburg 1975–1976.

Kirby Percival R., *The Hottentot Venus*, „Africana Notes and News" 1948, vol. 6, no. 1.

Klopper Sandra, Nel Karel, *The Art of Southeast Africa: From the Conru Collection*, 5 Continents, Milan 2002.

Klopper Sandra, 'George French Angas' (*Re)presentation of the Zulu in The Kafirs Illustrated*, „South African Journal of Cultural and Art History" 1989, vol. 3, no. 1.

Kolbe Peter, *Caput bonae spei hodiernum, Das ist vollständige Beschreibung des Africanischen Vorgebürges der Guten Hofnung, worinnen in dreyen Theilen abgehandelt wird, wie es heut zu Tage nach seiner Situation und Eigenschaft aussiehet… und …was die eigenen Einwohner die Hottentotten, vor seltsame Sitten und Gebräche haben*, Peter Conrad Monath, Nuremberg 1719.

Lessing Margaret (ed.), *South African Women Today*, Maskew Miller, Cape Town 1994.

Lockett Cecily (ed.), *Breaking the Silence: A Century of South African Women's Poetry*, Ad Donker, Johannesburg 1990.

*Maggie Laubser: Early Works from the Silberberg Collection*, South African National Gallery, Cape Town 1988.

Manganyi Noel Chabani, *Gerard Sekoto, „I am an African"*, Wits University Press, Johannesburg 2004.

Mannering Hildegard Kirsten, *European stylistic influence on early twentieth century South African painters*, niepublikowana praca magisterska, Rhodes University, Grahamstown 1996.

Marschall Sabine, *Art in South Africa: 'redress' through Terminology*, „De Arte" 2001, September, vol. 64.

Marschall Sabine, *Landscape of Memory: Commemorative Monuments, Memorials and Public Statuary in Post-apartheid South-Africa*, Afrika-Studiecentrum series, vol. 15, BRILL NV, Amsterdam 2010.

Matsemela Manaka (ed.), *Echoes of African art: a century of art in South Africa*, Skotaville, Braamfontein 1987.

Mbatha Azaria, *Azaria Mbatha*, „Artlook" 1969, October, vol. 35.

McDonald Peter D., *Literature Police: Apartheid Censorship and Its Cultural Consequences*, Oxford University Press, Oxford 2009.

Meintjes Julia, Pritchard Robert (eds.), *South African Reserve Bank Art Collection*, Reserve Bank, Johannesburg 1991.

Mills Sara, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, Routledge, London 1991.

Mitford-Barberton Ivan, *The Barbers of the Peak: A History of the Barber, Atherstone, and Bowker Families*, Oxford University Press, Oxford 1934.

Mnyele Thamsanqa, *Thoughts on Bongiwe and the Role of Revolutionary Art*, [w:] Andries Olifant, Ivan Vladislavic (eds.), *The Years of Staffrider*, Ravan Press, Johannesburg 1988.

Moriarty Thomas, *Finding the Words: A Rhetorical History of South Africa's Transition from Apartheid to Democracy*, Praeger, New York 2003.

Naudé Adèle, *Hugo Naudé*, Struik Publishers, Cape Town 1974.

Ndebele Njabulo, *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*, COSAW, Fordsburg 1991.

Nel Paul G., *J. H. Pierneef – His Life and Work*, Perskor, Cape Town 1990.

Nettleton Anitra, *Writing Artists into History: Dumile Feni and the South African Canon*, „African Arts", Spring 2011, vol. 44, no. 1.

Nettleton Anitra, Hammond-Tooke David (eds.), *African art in Southern Africa: from tradition to township*, Ad. Donker, Johannesburg 1989.

Newton-Thompson Joyce, *Gwelo Goodman: South African Artist*, George Allen and Unwin, London 1951.

Nicol Tracy-Lee, *Aspects of memory in the sculptural work of Jane Alexander: 1982–2009*, niepublikowana praca magisterska, Rhodes University, Grahamstown 2010.

Ogilby John, *Africa: Being an Accurate Description of the Regions of Ægypt, Barbary, Lybia, and Billedulgerid, The Land of Negroes, Guinee, Æthiopia, and the Abyssines*, …, T. Johnson, London 1670.

Ogilvie Grania, *The Dictionary of South African Painters and Sculptors*, Everard Read, Johannesburg 1988.

Oliphant Andries, *A few South Africans: the political image and artistic reproduction in the work of Sue Williamson*, „Northwestern Review" 1986, vol. 24, no. 3.

*Our Art*, vol. 1–4, Lantern, Pretoria 1959–1993.

Pearse Geoffrey Eastcott, *Eighteenth century architecture in South Africa*, A. A. Balkema, Cape Town 1968.

Peffer John, *Art and the end of Apartheid*, Minneapolis University Press, Minneapolis–London 2009.

Perryer Sophie (ed.), *10 Years, 100 Artists: Art in a Democratic South Africa*, Struik Publishers, Cape Town 2004.

Petiver James, *Gazophylacii Naturæ & Artis, Decas Prima-[Decimus] In quâ Animalia, Quadrupeda, Aves, Pisces, Reptilia, Insecta, Vegetabilia; item Fossilia, Corpora Marina & Stirpes Minerales è Terra Eruta, Lapides Figurâ Insignes &c. Descriptionibus Brevibus& Iconibus Illustrantur, hisce Annexa erit Supellex Antiquaria, Numismata, Gemmæ Excisæ, & Sculpturæ,Opera Figulina, Lucernæ, Urnæ, Instrumenta Varia: Inscriptiones, Busta, Reliquaque ad [i]tem Priscam Spec-*

*tantia: item Machinæ, Effigies Clarorum Virorum, Omniaque Arte Producta*, Londini: Christ. Bateman 1702–09.

*Pippa Skotnes: In the Wake of the White Wagons*, Standard Bank Young Artist Award catalogue with an essay by Michael Godby, Standard Bank, Johannesburg 1993.

Ponsonby Laura, *Marianne North at Kew Gardens*, Webb and Bower, Exeter 1990.

Powell Ivor, *Jane Alexander: Sculpture and Photomontage*, Cape Town 1995.

Powell Richard J., *Black Art: A Cultural History*, II edition, Thames & Hudson, London 2003.

Pratt Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992.

Pratt Mary Louise, *Scratches on the Face of the Country; Or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmeni*, „Critical Inquiry" 1985, vol. 12, no. 1 (*„Race", Writing, and Difference*).

Proud Hayden (ed.), *Revisions. Expanding the narrative of South African art The Campbell Smith Collection*, Unisa Press, Pretoria 2006.

Purcell F[rederick] W. F., *Jan van Riebeeck's Portrait*, „South African Medical Journal" 1952, 5 April.

Quinton J[ohannes] C., Robinson A[ntony] M. L. (eds.), *François le Vaillant, Traveller in South Africa, and His Collection of 165 Water-Colour Paintings, 1781–1784*, Parliament Library, Cape Town 1973

Ramphele Mamphela, *A Life*, David Philip, Cape Town 1995.

Rankin Elizabeth, *Black artists, white patron: The cross-cultural art market in urban South Africa*, „Africa Insight" 1990, vol. 20, no. 1.

Rankin Elizabeth, *Images of Metal: Post-War Sculptures and Assemblages in South Africa*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1994.

Rankin Elizabeth, *Images of Wood: Aspects of the History of Sculpture in 20th-century South Africa*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 1989.

Rankin Elizabeth, Hobbs Philippa, *Rorke's Drift: Empowering Prints. Twenty Years of Printmaking in South Africa*, Double Storey Books, Cape Town 2003.

Raven-Hart Rowland, *Before Van Riebeeck*, Struik, Cape Town 1967.

Richards Colin, *Excess as transgression: reducing surface to depth in the still-life painting of Penny Siopis*, Printed in the Proceedings of the 2nd conference of the South African Association of Art Historians 1986.

Robinson Lewin A[ntony] M. (ed.), *The Cape Journals of Lady Anne Barnard 1797–98*, Van Riebeeck Society, Cape Town 1994.

Robinson Lewin A[ntony] M. (ed.), *The Letters of Lady Anne Barnard: Written to Henry Dundas from the Cape of Good Hope 1793–1803*, A. A. Balkema, Cape Town 1973.

Rookmaaker L[arron] C., *J. N. S. Allamand's edition (1769–1781) to the Nouvelle Edition of Buffon's Histoire Naturelle published in Holland*, „Bijdragen tot de Dierkunde" 1992, vol. 61(3).

Rory Bester (ed.), *Figure and Ground. Reflections on the South African Reserve Bank Art Collection*, Ultra Litho (Pty), Johannesburg 2007.

[Roupell Arabella], *Specimens of the Flora of South Africa*, W. Nicol, London 1849.

Rourke John P., A *Century of Cape Botanical Art*, City of Cape Town, Cape Town 1988.

Roworth Edward, *Landscape Art in South Africa*, [w:] Charles Holme (ed.), *Art of the British Empire Overseas*, The Studio Ltd., London, Paris, New York 1917.

Saar Johan Jacob, *Ost-Indianische funfzehnjährige Kriegs-Dienste und wahrhafftige Beschreibung, was sich Zeit solcher funfzehen Jahr, von Anno Christi 1644 bis Anno Christi 1659 zur See und zu Land, in offentlichen Treffen, in Belägerungen, in Stürmen, in Eroberungen, Portugäsen und Heydenscher Plätze und Städte, in Marchirn, in Quartirn mit Ihm und andern Seinen Camerades begeben hab, am allermeisten auf der grossen und herrlichen Insel Ceilon*, Felssecker, Nurnberg 1662.

Sack Steven, *The Neglected Tradition: Towards a New History of South African Art (1930–1988)*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 1988.

Schmahmann Brenda, *Through the looking glass: representations of self by South African women artists*, David Krut Publishers, Johannesburg 2004.

Schoeman Karel, *Irma Stern: The Early Years, 1894–1933*, South African Library, Cape Town 1994.

Schoonraad Murray, *Nuwe Groep/New Group 1938–1954*, South African National Gallery, Cape Town 1988.

Shaw Margaret, *Hottentots, Bushmen and Bantu*, [w:] *François le Vaillant: Traveller in South Africa*, vol. 1, Library of Parliament, Cape Town 1973.

Simbao Ruth, *Afri thing is not what it seems. Weighing the Africa in South Africa*, „Art South Africa" 2008, vol. 7, no. 1.

Simons Phillida Brooke, Godby Michael, *The life and work of Charles Bell*, Fernwood Press, Cape Town 1998.

Skawran Karin, *Is there life after trance?*, „De Arte" 1991, vol. 44.

Skawran Karin, *South African women and the fine arts*, [w:] Margaret Lessing (ed.), *South African Women Today*, Maskew Miller Longman, Cape Town 1994.

Skawran Karin, *The visual as a site of meaning: San parietal painting and the experience of modern art*, [w:] Thomas A. Dowson, David Lewis-Williams (eds.), *Contested Images: Diversity in Southern African Rock Art Research*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1994.

Skawran Karin, *Walter Battiss: Gentle Anarchist*, Standard Bank Gallery, Johannesburg 2005.

Skawran Karin (ed.), *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen*, University of Cape Town Press, Cape Town 1996.

Smith Andrew B., *The Khoikhoi at the Cape of Good Hope: Seventeenth-Century Drawings in the South African Library*, South African Library, Cape Town 1993.

Smith Anna H., *Claudius Water-Colours in the Africana Museum*, Africana Museum, Johannesburg 1952.

Solomon Anne, 'Mythic women': a study in variability in San rock art and narrative, [w:] Thomas A. Dowson, and David Lewis-Williams (eds.), *Contested Images: Diversity in Southern African Rock Art Research*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1994.

Spiro Lesley, Gérard Sekoto, *Gerard Sekoto: unsevered ties, Johannesburg Art Gallery, 1.11.1989–10.2.1990*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg 1989.

Stern Irma, *Congo*, Van Schaik, Pretoria 1943.

Strauss Pamela, *Africa Style in South Africa*, Jonathan Ball, Johannesburg 1994.

Strutt Daphne H., *Fashion in South Africa, 1652–1900: an illustrated history of styles and materials for men, women and children, with notes on footware, hairdressing, accessories and jewellery*, A. A. Balkema, Cape Town 1975.

Suzman Helen, *In No Uncertain Terms*, Jonathan Ball Publishers, Johannesburg 1994.

Tachard Gay, *Voyage de Siam, des pères Jesuites, envoyéz par le Roy, aux Indes & à la Chine, avec leurs Observations Astronomiques, et leurs Remarques de Physique, de Géographie, d'Hydrographie, & d'Histoire*, Arnould Seneuze, Daniel Horthemels, Paris 1686.

Trotter Alys Fane, *Old Colonial Houses of the Cape of Good Hope*, Facsimile reprint of 1900 edition, Art Link, Johannesburg 1996.

Vaillant François Le, *Second voyage dans l'intérieur de l'Afrique, par le cap de Bonne-espérance, dans les années 1783, 84 et 85*, H. J. Jansen et compe, l'an 3 de la République, Paris [1795].

Vaillant François Le, *Voyage De Monsieur Le Vaillant Dans L'Intérieur De L'Afrique par Le Cap De Bonne-Espérance, Dans les Années 1780, 81, 82, 83, 84 & 85*; vol. 1–2, Mourer/ Hignou, Lausanne 1790. Permalink: http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10467327-6 (22.08.2012) oraz edycja vol. 1–2, Leroy, Paris 1790.

Van der Aa Pieter, *Naaukeurige versameling der gedenkwaardigste zee- en land-reysen na Oost- en West-Indien*, P. v.d. Aa & F. Halma, Lejden Leyden & Utrecht 1706–1708.

Van der Merwe N. J. *The National Women's Monument*, War Museum, Bloemfontein b.d.

Van Robbroeck Lize, *The ideology and practice of community arts in South Africa, with particular reference to Katlehong and Alexandra Arts Centres*, niepublikowana praca magisterska, University of the Witwatersrand 1991.
Van Robbroeck Lize, *Township Art: Libel or Label*, „De Arte" 1998, no. 57.
Van Rooyen Johan, *Maggie Laubser*, C. Struik, Cape Town 1974.
Villiers Rina de, *J. H. Pierneef: Pretorian, Transvaler, South African*, Pretoria Art Museum, Pretoria 1986.
Visoná Monica Blackmun, Poynor Robin, Cole Herbert M. (eds.), *History of Art in Africa*, Prentice Hall, New Jersey 2004.
Vorster Margaret, *Special uses of the symbol in contemporary visual art*, Masters dissertation, University of the Witwatersrand 1984.
Walker Cherryl, *Women and Resistance in South Africa*, David Philip, Cape Town 1991.
Walker Cherryl (ed.), *Women and Gender in Southern Africa to 1945*, David Philip, Cape Town 1990.
Ware Vron, *Beyond the Pale: White Women, Racism and History*, Verso, London 1992.
Warner Brian (ed.), *Lady Herschel: Letters from the Cape*, Friends of the South African Library, Cape Town 1991.
Welz Stephan and Co, *Important South African, American, British and Continental Paintings, Drawings, Sculpture and Prints* (20th anniversary catalogue, 15 May), Stephan Welz and Co/Sotheby's, Johannesburg 1989 oraz idem, 3 November 1997.
Williamson Sue, Ashraf Jamal, *Art in South Africa: the Future Present*, David Philip Publishers, Cape Town 1996.
Williamson Sue, *Resistance Art in South Africa*, II edition, Double Storey, Cape Town 2004.
Williamson Sue, *South African art now*, Collins Design, New York 2009.
Wilson Herbert Wrigley, *With the Flag to Pretoria: A History of the Boer War of 1899–1900*, Harmsworth Brothers, London 1901.
*Women Artists in South Africa*, South African National Gallery, Cape Town 1985.
Younge Gavin, *Art of the South African Townships*, Thames and Hudson, London 1988.
Ziegler Nirmi, 'Identity' reflected in South African art more, [w:] *Who Am I… ngingubani?*, Catalogue, Durban Art Gallery, Durban 2011.

# Wybrana bibliografia dotycząca historii Afryki Południowej

Appiah Kwame Anthony, Gates Henry Louis (Jr.) (eds.), *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, Basic Civitas Books, New York 1999.
Beinart William, *Twentieth Century South Africa*, Oxford University Press, Oxford 2001.
Böeseken Anna Jacoba, *Slaves and Free Blacks at the Cape, 1658–1700*, Tafelberg, Cape Town 1977.
Brown Joshua, Manning Patrick, Shapiro Karin, Wiener Jon (eds.), *History from South Africa. Alternative Visions and Practices*, Temple University Press, Philadelphia 1991.
Butler Anthony, *Democracy and Apartheid: Political Theory, Comparative Politics and the Modern South African State*, Macmillan Press, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1998.
Curtin Philip, Feierman Steven, Thompson Leonard Monteath, Vansina Jan (red.), *Historia Afryki. Narody i cywilizacje*, tłum. Marek Jannasz, konsultacja Bronisław Nowak, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 2003.

Davidson Basil, *Społeczna i polityczna historia Afryki w XX wieku*, red. naukowa Hanna Rubinkowska-Anioł (wydanie polskie), tłum. Bartosz Hlebowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Elphick Ralph, *Kraal and Castle. KhoiKhoi and the founding of white South Africa*, London 1977.

Elphick Richard, Giliomee Hermann (eds.), *The Shaping of South African Society, 1652–1820*, Longman Penguin Southern Africa, Cape Town 1979.

Elphick Richard, *Khoikhoi and the Founding of White South Africa*, Ravan Press, Johannesburg 1985.

Fredrickson George M., *Black Liberation: A Comparative History of Black Ideologies in the United States and South Africa*, University Press, Oxford 1996.

Gibson Nigel, *Ideology, Political Education, and South Africa's Transition from Apartheid*, [w:] Stephen N. Ndegwa (ed.), *Decade of Democracy in Africa*, Brill Academic Publishers, Leiden 2001

Gilbert Erik, Reynolds Jonathan T. (eds.), *Africa in World History: Front Prehistory to the Present*, New Jersey 2004.

Giliomee Hermann, Mbenga Bernard, *New History of South Africa*, Tafelberg Publishers, Cape Town 2007.

Harris Joseph E., *Africans and Their History*, II edition, Plume, New York 1998.

Louw Eric P., *The Rise, Fall, and Legacy of Apartheid*, Praeger, Westport 2004.

Malinowski Marek J., *Afryka Południowa od XVII do początku XIX w.*, [w:] Michał Tymowski (red.), *Historia Afryki do początku XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996.

Meredith Martin, *Diamonds, Gold and War: The British, the Boers and the Making of South Africa*, Public Affairs, New York 2008.

Meredith Martin, *The State of Africa. A History of Fifty Years of Independence*, Free Press, London 2005.

Rodney Thomas, Davenport Hope, Saunders Christopher (eds.), *South Africa: A Modern History*, V edition, Macmillan, Houndmills–London 2000.

Ross Robert, *Status and Respectability in the Cape Colony 1750–1870: A Tragedy of Manners. African Studies Series*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Ross Robert, Mager Anne Kelk, Nasson Bill (eds.), *The Cambridge History of South Africa. 1885–1994*, vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

Saunders Christopher (ed.), *Illustrated History of South Africa: The Real Story*, III edition, Reader's Digest, Cape Town 1994.

Thompson Leonard, *A History of South Africa*, III edition, Yale University Press, New Haven 2001.

## Pozycje polskich autorów, podejmujących wybrane problemy Afryki Południowej zarówno w aspekcie historycznym, jak i współczesnym oraz literaturoznawczym

Albiński Wojciech, *Kalahari*, Twój Styl, Warszawa 2003.

Albiński Wojciech, *Królestwo potrzebuje kata*, Twój Styl, Warszawa 2004.

Albiński Wojciech, *Soweto – my love Autor*, Wydawnictwo W. A. B, Warszawa 2012.

*Anatomia apartheidu: pytania i odpowiedzi na temat Organizacji Narodów Zjednoczonych i dyskryminacji rasowej w Afryce Południowej*, Urząd Informacji Publicznej ONZ, Książka i Wiedza, Warszawa 1969.

Balicki Jan, *Afrykanerzy. Afrykanie. Apartheid*, Książka i Wiedza, Iskry, Warszawa 1980.
Balicki Jan, *Apartheid – studium prawno-polityczne rasizmu w Afryce Południowej*, PIW, Warszawa 1967.
Balicki Jan, *Dyskryminacja rasowa – przeszłość i teraźniejszość*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986.
Balicki Jan, *Historia Burów. Geneza państwa apartheidu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
Bartnicki Andrzej, *Zarys dziejów Afryki i Azji: historia konfliktów 1869–2000*, Książka i Wiedza, Warszawa 2000.
Bębnik Grzegorz, *Ostatnia walka Afrykanerów*, Rekonkwista, Biała Podlaska 2004.
Chałasiński Józef, Chałasińska Krystyna, *Bliżej Afryki*, PAX, Warszawa 1965.
Cymorek Małgorzata (red.), *Estetyka Afryki*, Universitas, Kraków 2008.
Dobosiewicz Zbigniew, Tadeusz Łętocha, Marek J. Malinowski, *„Białe Imperium" Południowej Afryki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1974.
Dziewanowski Kazimierz, *Brzemię białego człowieka. Jak zbudowano Imperium Brytyjskie*, Rytm, Warszawa 1996.
Fierla Damian, *Wojna burska 1899–1902*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2002.
Fryźlewicz Tomasz, *Republika Południowej Afryki*, Patrick, Warszawa 1995.
Gąsowski Andrzej, *RPA*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006.
Gluziński Krzysztof, Orzeł Małgorzata (oprac.), *Afryka Południowa w piśmiennictwie polskim: katalog wystawy/South Africa in Polish literature: exhibition catalogue,* Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Południowoafrykańskiej, Wrocław 1994.
Gołąbek Stefan, *Związki Polski i Polaków z Afryką (do 1945 roku)*, PWN, Warszawa, Łódź 1978.
Grinberg Daniel, *Geneza apartheidu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
Hohenberger-Gorzkowska Jadwiga, *Afrykańskie reminiscencje: moja dziecięca odyseja,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2001.
Jabłonowski Henryk, Skalski Ernest, *Kraj niedobrej nadziei*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980.
Jaworski Jan, *Polsko-Afrykańskie koneksje*, StarCo, Konstantynów Łódzki 2000.
Kapiszewski Andrzej (red.), *Republika Południowej Afryki – Polska. Materiały z konferencji poświęconej 10-leciu niepodległości Republiki Południowej Afryki*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
Kiwerska Jadwiga, *Rozpad imperium brytyjskiego w Afryce*, PWN, Warszawa 1989.
Koch Jerzy, *„Wenus hotentocka" i inne rozprawy o literaturze południowoafrykańskiej*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.
Koch Jerzy, *Historia literatury południowoafrykańskiej: Literatura afrikaans (XVII–XIX wiek)*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.
Kowalski Marek Arpad, *Diamenty we krwi*, Harald G Dictionaries, Warszawa 1999.
Kowalski Marek Arpad, *W kraju Burów i Zulusów*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975.
Kropiwnicki Aleksander, *Czarny wulkan*, Rytm, Warszawa 1993.
Krzywicki Janusz, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej. Część 1. W kręgu tradycji*, Trio, Warszawa 2002.
Krzywicki Janusz, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej. Część 2. Rozliczenie z kolonializmem*, Trio, Warszawa 2007.
Leśniewski Michał, *Afrykanie*, *Burowie, Brytyjczycy. Studium wzajemnych relacji 1795–1854*, BEL Studio, Warszawa 2008.
Leśniewski Michał, *Burzliwa biografia małego narodu, Rec: Herman Gilliomee, The Afrikaners. Biography of a People, Londyn 2003*, „Kwartalnik Historyczny" 2005, t. 112, nr 4.
Leśniewski Michał, *Miejsce Południowej Afryki w kształtowaniu koncepcji polityki imperialnej Wielkiej Brytanii 1899–1914*, DIG, Warszawa 2001.

Leśniewski Michał, *Partia Narodowa a demontaż apartheidu*, „Mówią Wieki" 2004, nr 11.
Leśniewski Michał, *Wielki Trek – fikcja czy rzeczywistość?*, „Przegląd Historyczny" 2006, t. 97, nr 1.
Leśniewski Michał, *Wojna burska 1899–1902. Geneza, przebieg i międzynarodowe uwarunkowania*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2001.
Łętocha Tadeusz, *Republika Południowej Afryki – kraj apartheidu*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
Malinowski Marek J., *Białe mocarstwo Czarnego Lądu*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1986.
Malinowski Marek J., *Ideologie afrykańskie 1945–1985*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
Malinowski Marek J., *Republika Południowej Afryki. Przemiany wewnętrzne i ich międzynarodowe uwarunkowania*, PWN, Warszawa 1988.
Milewski Jan J., Lizak Wiesław (red.), *Stosunki międzynarodowe w Afryce*, Wydawnictwo Naukowe Scholar: Fundacja Studiów Międzynarodowych, Warszawa 2002.
Nowak Bronisław, *Republika Południowej Afryki*, [w:] Bronisław Nowak, Andrzej Dziubiński (red.), *Encyklopedia historyczna świata*, t. 12, *Afryka*, Opres, Kraków 2002.
Pawlik Jacek, Szupejko Małgorzata (red.), *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2009.
Pawłowska Aneta, *Ikonografia sztuki Republiki Południowej Afryki jako odzwierciedlenie stosunków ekonomicznych w kraju*, [w:] Arkadiusz Żukowski (red.), *Problemy biedy i bogactwa we współczesnej Afryce*, Forum Politologiczne, t. 12, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2011.
Pawłowska Aneta, *Zjawisko akulturacji na przykładzie z sztuki południa Afryki*, [w:] Jacek Pawlik, Małgorzata Szupejko (red.), *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2009.
Romejko Adam, *Rola arcybiskupa Desmonda Tutu w walce z Apartheidem*, [w:] Arkadiusz Żukowski (red.), *Ugrupowania polityczne i ruchy społeczne w Afryce*, Seria „Forum Politologiczne", t. 9, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2009.
Skalski Ernest, *Apariheid*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969.
Solarz Marcin W., *Republika Południowej Afryki. Trwałość czy zmierzch potęgi w regionie?*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 1999.
Zajas Paweł, *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.
Zins Henryk, *Afryka i Europa*, Wydawnictwo Dialog, Warszawa 2003.
Zins Henryk, *Cecil Rhodes. Ekspansja brytyjska w Afryce pod koniec XIX wieku*, Wydawnictwo Oskar, Gdańsk 2000.
Zins Henryk, *Historia Zimbabwe*, Dialog, Warszawa 2003.
Żukowski Arkadiusz, *Diaspora polska w Republice Południowej Afryki w warunkach współczesnej unifikacji i dywersyfikacji świata*, Olsztyn 2008.
Żukowski Arkadiusz, *Kształtowanie się systemu politycznego Nowej Afryki Południowej. Wybrane problemy*, [w:] Arkadiusz Żukowski (red.), *Z problemów społeczno-politycznych współczesnej Afryki subsaharyjskiej*, Seria: „Forum Politologiczne", t. 1, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2004.
Żukowski Arkadiusz, *Kształtowanie się, rozwój oraz aktywność zawodowa i społeczna Polonii południowoafrykańskiej*, maszynopis pracy doktorskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992.
Żukowski Arkadiusz, *Parlament Republiki Południowej Afryki*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2002.
Żukowski Arkadiusz, *Partia Narodowa w Afryce Południowej – od pełni władzy do upadku,* [w:] Arkadiusz Żukowski (red.), *Ugrupowania polityczne i ruchy społeczne w Afryce*, Seria: „Forum Politologiczne", t. 9, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2009.
Żukowski Arkadiusz, *Polskie nazwy w Afryce Południowej (na tle nazewnictwa pochodzenia europejskiego)*, „Poradnik Językowy" 1996, nr 3(532).

Żukowski Arkadiusz, *Polsko-południowoafrykańskie stosunki polityczne*, Wydawnictwo WSP, Olsztyn 1998.

Żukowski Arkadiusz, *Przywódcy południowoafrykańscy dwóch epok: Jan Smuts i Nelson Mandela*, [w:] Wawrzyniec Konarski, Agnieszka Durska, Szymon Bachrynowski (red.), *Kryzys przywództwa we współczesnej polityce*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica", Warszawa 2011.

Żukowski Arkadiusz, *System konstytucyjny Republiki Południowej Afryki*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2003.

Żukowski Arkadiusz, *Sztuka białych w południowej Afryce*, [w:] Arkadiusz Żukowski (red.), *Problemy biedy i bogactwa we współczesnej Afryce*, Forum Politologiczne, t. 12, Instytut Nauk Politycznych UWM, Olsztyn 2011.

Żukowski Arkadiusz, *W kraju złota i diamentów. Polacy w RPA XVI–XX w.*, PWN, Warszawa 1994.

Żukowski Arkadiusz, *Współczesny obraz diaspory polskiej w Republice Południowej Afryki*, [w:] Dominik Kopiński, Arkadiusz Żukowski (red.), *Afryka na progu XXI wieku: Polityka. Kwestie społeczne i gospodarcze*, t. 2, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2009.

# Czasopisma

„Africa Insight"
„African Arts"
„Africana Notes and News"
„Business Day"
„Critical Inquiry"
„De Arte"
„Daily News"
„History Compass"
„Huisgenoot"
„Feminist Review"
„Financial Mail"
„Getaway Magazine"
„International Journal of African Historical Studies"
„Journal of African History"
„Journal of African Studies"
„Journal of Black Studies"
„Journal of Contemporary African Studies"
„Journal of Imperial and Commonwealth History"
„Journal of Natal and Zululand History"
„Journal of Religion in Africa"
„Journal of Southern African Affairs"
„Journal of Southern African Studies"
„Mail&Guardian"
„Nka. Journal of Contemporary African Art"
„The Phoenix"
„Postamble"
„South African Archeological Bulletin"

„South African Business Art”
„South African Geographical Journal”
„South African Historical Journal”
„South African Journal of Art History”
„South African Journal of Cultural and Art History”
„South African Journal of Cultural History”
„South African Museum Association. Bulletin”
„Southern African Humanities”
„Staffrider”

## Gazety archiwalne

„Athenaeum”
„Africana Notes and News”
„The Cape of Good Hope Literary Gazette”
„Cape Town Gazette and African Advertiser”
„Cape Town Mirror”
„The Drum”
„Fontein”
„Government Gazette”
„Inkudla ya Bantu”
„Monitor”
„Natal Commercial Advertiser”
„Natal Mercury”
„The Natal Witness”
„New Monthly Magazine and Humorist”
„Umteteli wa Bantu”

## Strony internetowe, zawierające między innymi dodatkowy materiał ilustracyjny

http://70.84.171.10/~ etools/newsbrief/1995/news0601)
http://www.africamediaonline.com/lightbox/index/3087?page=2&per_page=50&share_id=MzA4Nw%3D%3D%0A&tmp_id=NjUy%0A#
http://www.africamediaonline.com/mmc/gallery/detail/4930?tab=african_calendar
http://www.sil.si.edu/SILPublications/ModernAfricanArt/maaprint.cfm?subcategory=South%20Africa
http://www.asai.co.za/

http://www.artthrob.co.za/
http://www.museums.org.za/wfc/bub/m_o.htm
http://www.saha.org.za/publications/images_of_defiance.htm
http://www.cama.org.za/southafr/art.htm
http://www.sanlam.co.za/
http://library.thinkquest.org/18799/jale.html
http://www.mg.co.za/mg/art/fineart/archive/fineart-history.htm
http://www.artthrob.co.za/00sept/index.html
http://www.artslink.co.za/
http://www.artnews.co.za/html/home.html

# Art and Culture of South Africa
# In search of artistic identity of South Africa, as influenced by historical transformations

## (Summary)

The study *Art and Culture of South Africa. In search of artistic identity of South Africa, as influenced by historical transformations* – was conceived and written thanks to a study-stay of its author in Johannesburg, South Africa during a four year period between 2001 and 2004. The primary inquiries took place at the University of the Witwatersrand in Johannesburg, as well as in city museums, such as Johannesburg Art Gallery, Goodman Gallery, Everard Read Art Gallery and also in leading municipal libraries, such as Harold Library of African Studies in Johannesburg and later in UNISA Documentation Centre for African Studies/UNISA Dokumentasiesentrum vir Afrikanistiek in Pretoria. The research for this book was made also in the South African National Gallery – SANG/Iziko in Cape Town and in Tatham Art Gallery in Pietermaritzburg, as well as Durban Art Gallery.

Many aspects connected with culture and artistic creation in South Africa in the last few centuries were dominated by white settlers and political events. The early colonists developed the mud-and-thatch style of building in Cape Dutch architecture, which began in its simplest form in the late 17$^{th}$ century and became increasingly more ornate throughout the 18$^{th}$ and 19$^{th}$ centuries. Cape Dutch farm houses are characterized by their high ceilings, white-washed mud-brick walls, thatched roofs, and ornately curved gables. The best surviving examples of this style can be witnessed in the Western Cape province, particularly in the towns of Stellenbosch and Groot Constantia near Cape Town.

The imported painting tradition that dominated urban cultural life in South Africa after colonization in the 17$^{th}$ century began with the European surveyors, scientists, civil servants, military men and missionaries. The earliest European painters were interested mostly in topographical issues and many of them were true amateurs. Only a few European artists such as the French ornithologist

François Le Vaillant (1753–1824) or the British colonel Robert Gordon (1741–1796) were interested in portraying the people of Africa instead of showing just the beauty of African landscape. During the 19th century when in fact South Africa was under British occupation, more romantic and picturesque reconstructions of the natural environment were produced by British immigrant artists with some professional training, notably Samuel Daniell (1775–1811), Thomas Bowler (1812–1869), Thomas Baines (1820–1875) and Frederick I'Ons (1802–1887). During the 19th century the foundations of real art institutions were laid, but public interest in art was halting and conservative, aggravated by lack of exposure to developments abroad. In 1851 *The South African Fine Arts Society* was finally formed, mainly as a result of strong British influence, and it was the first independent union of professional artists, but the realist romantic tradition remained strong in the paintings of artists such as Bowler. Nevertheless, a wealth of sketchbook drawings was left by such artists as W. H. Langschmidt (1805–1860) and Charles Davidson Bell (1813–1882) who began making very stylized historical paintings in South Africa (e.g. oil painting depicting *the Landing of van Riebeeck at the Cape of Good Hope*, 1851).

Relative cultural isolation of South Africa resulted in local artists seeking training in England and Europe in the late 19th century and later on. Among the first to travel abroad were J. E. A. Volschenk (1853–1936), who went to Europe in 1893, Pieter Hugo Naudé (1869–1941) who studied in London and Munich in 1889–1894, Ruth Prowse (1883–1967) and Strat Caldecott (1886–1929). A structured use of paint marks to build form, reminiscent of Post-Impressionism style, was adopted by Naudé, Frans Oerder (1867–1944) and Pieter Wenning (1873–1921) to render geometric rock formations and built structures. Members of the Everard Group, a family of women artists including Bertha Everard (1873–1965) and Ruth Everard Haden (1904–1992), also studied in England and Paris before returning to South Africa in 1928. Although South African artists did not follow the avant-garde trends of European art, some artists slowly ushered in new modernist styles in the early 20th century.

Another important aspect of the South African art of the first half of the 20th century was the introduction of Iconography of the national identity, created by the white South Africans, who are the descendants of the Dutch settlers, who are commonly known and referred to as Afrikaners in South Africa. A good example of a piece of art work with an air and character of a true monument-mausoleum is a monumental sculpture called the *Voortrekker Monument,* which was created between 1937 and 1949. This object is located in the capital of South Africa – in Pretoria and it presents the events connected with the so-called Great Trek (Afrikaans: *Die Groot Trek*). Another very essential art work is the interior decoration of the Old Mutual building in Cape Town dating from the late 1930s. The author of the frescoes inside the building often referred to as the „Afrikaner nationalist Sistine Chapel" is Le Roux Smith (1914–1963). The outside sculpture is also con-

nected with the iconography of Africa and it was created by Ivan Mitford-Barberton (1896–1976). At present all the above-mentioned pieces of art work make up the somewhat inconvenient and embarrassing heritage of the apartheid era. Particular attempts were made by the Afrikaners to render the unique character of the South African landscape, which had not been convincingly achieved by the 19th century artists. One of the most interesting painters among the artists who painted the country's interior, was J. H. Pierneef (1886–1957). In his stylized views of the Transvaal landscape (e.g. *Ntabeni*, 1930), one can feel an artist's deep love for his country. In his paintings he used a system of mathematical proportion in pursuit of a sense of harmony, later acquired tine status of symbols in the national psyche and search for a specifically South African art.

The adoption of racial segregation rules in South Africa, resulted in the widespread displacement of blacks and the construction of new, utilitarian townships of identical houses on the peripheries of vast, urban cities (e.g. South-Western Townships, or Soweto, built outside Johannesburg after the 1930s). This new class of black urbanized people known as the „New Africans" as they call themselves in order to distinguish them from those they designated as „Old Africans" in traditional societies, engaged the notion of the construction of modernity in South Africa in the first half of the 20th century. One of the most outstanding African intellectuals among them was H. I. E. Dhlomo (1903–1956). Earlier examples of this trend in visual arts are found in the work of black South African painters, including the largely self-taught Gerarda Benghu (1910–1990), George Pemba (1912–2001) and Gerard Sekoto (1913–1993), who settled in Paris in 1947. Both Pemba and Sekoto painted urban community life in the black town-ships with expressive empathy as early as the 1930s (e.g. Sekoto's *Poverty in the midst of plenty* or *Yellow houses. A Street in Sophiatown*).

The white minority's political power of the Afrikaners was consolidated during the 1920s and 1930s, leading to a majority win in the elections of 1948, after with the policy of apartheid or segregation became official, depriving blacks, Asians and Coloreds of constitutional equality. Various black artists under apartheid, living in the segregated settlements produced a form of art concentrating around the social conditions and living issues existing in those closed communities. The first professional wave of black urban practitioners in South Africa was The Polly Street group of artists, which had the difficult task of establishing a visual arts tradition within the black African community. During the apartheid era, only the white artists in South Africa had full access to formal academic training, facilities, materials, as well as a network of national and international galleries and dealers. Black artists, on the other hand, were able to receive training only at community centers and alternative educational facilities. One of the earliest of these in terms of art was The Polly Street Art Centre in Johannesburg, originally organized in 1949 by the Johannesburg City Council as a community center offering adult education classes. In 1952 it had been

transformed into an art center and Cecil Skotnes (1926–2009), one of the most prominent artists in South Africa, became its new director. It educated over 40 students by the end of 1954. The Polly Street Art Centre provided art training, organized exhibitions and secured employment for its students. Several important contemporary artists studied at The Polly Street Art Centre, notably the well known sculptors Sydney Kumalo (1935–1988) and Lucas Sithole (1931–1994), painters Ephraim Ngatane (1938–1971) and Louis Maqhubela (b. 1939). Their novel expression soon developed a submarket for itself within the mainstream South African art market in the late 1960s, often defined as *township art*, depicts the fragile system of struggle for existence and the hope of survival in many of South Africa's informal settlements. The most outstanding artist of the younger generation that followed the Polly Street group was Mhlaba Dumile Feni (1939–1991). An iconoclast in several respects, Feni had no formal or informal training, unlike most of his colleagues. He was one of the first black artists whose work was confrontational and uncompromising. At first glance, his drawing looked crude, but was innovative in its essence, and transcended the sentimental or self-pitying expression of some of his colleagues. In 1967, Feni produced a large-scale reinterpretation of Picasso's work entitled *African Guernica,* a true tour-de-force for an artist who had only seen this landmark painting in reproduction.

Another well-known black art centre called the Rorke's Drift Ecumenical Lutheran Church Center was founded by the Swedish mission. Rorke's Drift was initiated in 1972 and it produced some of the best black African graphic artists. The Center also offered printmaking, weaving, pottery and tapestry workshops. The artists who studied there include the printmaker Azaria Mbatha (b. 1941), who lived most of his life in Sweden and who concentrates on linocuts and was the first artist from Rorke's Drift to receive recognition, John Muafangejo (1943–1987), who died before his work gained the recognition it deserved, and Cyprian Shilakoe (1946–1972).

The primary objective for most of the black artists in the 1960s and 1970s was to sell their work, not only as a means of subsistence but as a token of success. It is not hard to see that most of the black African artists, due to lack of formal art education, will often regard their skills as no more than a means of survival. The more complex aspects of aesthetic discourse, as undertaken at a theoretical level of competence and eloquence, will often be of minimal or of no significance to the black artist. It is therefore obvious that the non-practicing fraternity in the visual-arts infrastructure in South Africa is constituted primarily by an all-white network of gallery owners, dealers, art historians and critics. This imbalance implies that communities that have been denied basic human rights over decades have in effect become bystanders in the visual arts, lacking the resources to pretend knowledge in that domain.

The period between the Soweto Uprising in 1976 and the 1994 first free elections can be seen as a time of the total onslaught policy of the apartheid go-

vernment, numerous activists went missing and many disappeared completely. There were also well-publicized and famous deaths in detention. During the same time, the period of intense examination by artists and writers searching for a viable way to be South African, and also a part of the world. Artistic consciousness has therefore been a constant symptom of South Africa's social fragmentation, both for white artists conditioned by their professional training to think in terms of self-realization, and for their black and other non-white counterparts because they moved within a society officially closed to their representations.

While there was a spectrum of possible alliances, both artistic and critical practice during the 1970s and 1980s responded to the African National Congress's (ANC) position that artists were „cultural workers" who ought to be engaged in actively resisting an oppressive regime. Few artists or even critics were so explicitly doctrinaire, but there was nonetheless a clear recognition that the discourse about race was at the heart of the ANC's goal of a „non-racial society" which, in turn, made it the recurrent theme of most art, whether by black or white artists. For the latter this forced upon them the contradiction between their professed political ideals and their privileged socio-economic position. This was a period when the desires of marginalized social groups seemed particularly poised to acquire political expression through cultural expression, and it was a time when the struggle for art was synonymous with the struggle for the end of apartheid. Political events inspired black artists to develop a form of social realism and political satire. Some of these, like talented graphic artist Thamsanqa „Thami" Mnyele (1948–1985), were members of the Medu Art Ensemble. Medu became an armed cultural wing of the ANC specifically, and the anti-apartheid struggle more broadly. They were composed of poets, playwrights, painters, musicians, dancers, and graphic designers. For them a true culture of the people would be one that was not exclusive to the elite of the world of art galleries, but was seen in the streets, on T-shirts and posters. Images of conflict and revolt multiplied, drawing partly on the European, especially Soviet Russian art and, in the case of murals, the Latin-American traditions.

The response of some white artists was to incorporate their activism into the explicit content of their work. In 1982 Sue Williamson began a series of screen-printed photographic collages honoring people involved in the apartheid struggle. Another woman artist – Jane Alexander (b. 1959) has created a sculptural group *Butcher Boys* (1885/1886), this work of tremendous power of expression, shows the degradation of apartheid society.

The last two chapters of the book undertake the task of a problematical formulation and presentation of a brief review of the principal thematic plots which characterize the most recent art forms from South Africa. These chapters are devoted to art after the abolition of apartheid in 1994. The key questions discussed in this article are: the main stream which is concerned with the notion of the existence of the uniform society in South Africa and which tries to settle

accounts with apartheid and its legacy, the problems of gender art, the feministic art and *the Neo-African Style* or transition art. A number of important contemporary South Africans employ varied means to make use of recognizable Western visual art. Their borrowings present viewers with the opportunity to reconsider, question, and revisit both the original works and their re-creations. These artists utilize the Western images' familiarity and visual power, while altering the images to serve their own means. Some re-motivate these images to refute Eurocentric fictions, while others complicate conventional notions and ideologies. Some artists re-fashion essential parts, others parody canonical works; some create simulacra, others combine elements to create montage, while still others borrow recognizable styles while infusing works with contemporary resonances artists have utilized the Western canon of art history as a central theme in their work. One of the most celebrated black South African artists Johannes Phokela's (b. 1966) use of a Rubenesque Baroque style of painting combined with contemporary allusions. However the most interesting, in respect to its innovative approach to this theme is Wim Botha (b. 1971) who creates simulacra. Another important aspect is the new role played by Black African Art in the search for the proper place for the black artist or creator within the boundaries of *Rainbow Nation* society.

Summing up it is worth mentioning that after the abolition of apartheid in 1994 for the first time in the history of South Africa was created the Department of Arts and Culture, which body consists of a minister, his deputy and members of executive boards of provinces who are responsible for art and culture. In 1997 was founded the National Arts Council and in 1999 was formed the National Heritage Council, whose aim is to preserve the national heritage of black Africans, as well as the white minority, and which supports the artists and cultural institutions through grants. Moreover the growing number of South African artists exhibiting their works at international events and exhibitions strongly suggests that South African art is gaining recognition and will stay for good on the world art market.

# Indeks*

**A**a Pieter van der 16, 57, 68–69, 401
Achebe Chinua 253
Achille Mbembe 340
Ainslie Williama (Bill) Stewart 234, 237, 261–263, 402
Alexander Jane 256, 268, 290–292, 324, 387, 403
Alexander Lucy 117
Alexander Ray 278
Alexander F[riedrich] L[udwig] 19, 125
Allamand Johannes Nicolaas Sebastiaan 80
Allan Jani 267
Altschuler Jenny 357
Anderson Muff 251
Angas French 17, 108–113, 360, 401
Anreitht (Anrejt) Anton 59
Ari Lebrecht 112–113
Arnold Marion 114, 274
Arsen Teunis 61
Attenborough Richard 242
Aual Leonard Nangolo 215–216

**B**aartman Saartjie (Sarah), 7, 276–277, 350
Bailey Abe 179
Bailey Jim 179
Baines John Thomas 17, 108, 113–115, 121, 134, 360, 384, 401
Baldwin James 203
Balicki Jan 20
Barber Mary Elizabeth 280–281
Barnard Andrew 280
Barnard Anne 17, 92, 104, 111, 119, 280, 360
Barrow John 5, 16, 65, 78, 84–86, 103, 360
Battiss Walter 221, 266, 351, 360
Bauer Ida (Dora) 277
Baumeister Willi 202
Bayley Thomas Butterworth 121
Becker Carl 161, 162
Bedford Emma 19, 173
Beier Ulli (Horst Ulrich) 191
Bell Charles Davidson 17, 120, 131–134, 384, 401
Bell Deborah 338
Bellini Jacques-Nicolas 57
Bengu Bongi 338
Berman Esmé 218, 267
Berman Myrtle 199
Bernard Jean Frédéric 72
Bester Rory 352
Bester Willie 277, 319, 329–331, 403
Beuys Joseph 363
Bhengu Gerard 17, 170–171, 352, 385
Bieber Jodi 10, 301, 357
Biko Steve 48, 220, 242–243, 259–260, 269, 329–331
Bizet Georges 356
Blaine David 311
Bleek Dorothea 141–142, 281
Bleek Wilhelm 141, 324–325
Blignaut Belinda 301, 318, 334
Blumenfeld Nicky 338
Blom Zander 161
Boagert Abraham 77
Boccioni Umberto 271
Boesak Allan 49
Bonheur Rosa 282
Boonzaier Daniel 139
Boonzaier Gregoire 159, 179
Booyens Jan-Henri 161
Borcherds Borchardus 92

* Indeks nie obejmuje nazwisk występujących w przypisach i w bibliografii.

Bosazza Jean 278
Botes Conrad 334
Botha Andries 267, 334
Botha Louis 40, 42–43, 151
Botha Pieter Willem 50–51, 331
Botha Wim 314–316, 388, 403
Bourdelle Antoine 183
Bowler Thomas 17, 118–121, 384, 401
Boznańska Olga 183
Brancusi Constantin 202
Brand Kevin 271–272, 316, 402
Breughel Pieter 310
Breytenbach Breyten 15, 222
Brice Lisa 319, 321
Brink Andre 222
Brown Joshua 16
Brutus Dennis 196
Bryl Mariusz 10
Burchell William John 103, 112, 360
Burnett Ricky 338
Buthelezi Mangosuthu 196
Butler Judith 310

**C**aille Nicolas de la 65,
Caldecott Strat [Harry Stratford] 139, 384
Campbell John 98–101, 401
Campbell Jordan Archibald 197
Campbell Killie 168, 299
Campbell-Smith Bruce 234
Caravaggio Michelangelo Merisi da 312
Caro Anthony 262
Carolus Cheryl 161
Carruthers Jane 114
Castle Roger 179
Cathcart George 116
Catherine Norman 267, 334, 336
Cedras Tony 251
Césaire Aimé 243
Chapman James 115, 131
Châtelaina Henri Abrahama 57
Chhiba Reshma 338
Claudius Heinrich 16, 66–67
Cleaver Eldridge 203
Clegg Johnny 249
Cobokana Sifiso i Onica 326
Cobokana Victoria 326–327
Codenys Patrick 322
Coetzee J. M. 21, 72, 303
Coetzee Nico 147
Coetzer Willem Hermanus 158, 352
Cohen Steven 317, 325
Combes Annie E. 286
Comfield John Francis 106
Cook James 69, 86, 91
Cook Shashi 265
Coplan David B. 248
Cosway Richard 92
Couzens Tim 188
Craey Dirck 95–96
Cruise Wilma 292
Czaka [Shaka – zuluski wódz] 34, 38

**D**'Almeida Francisco 68
Damme Helena 81
Dangarengba Tsitsi 279
Daniell Samuel 5, 17, 100–103, 111, 118, 360, 384, 401
Daniell William 103
Dapper Olfert 57, 74–75
Darwin Charles 281
Dausaba Pedro 314
Davis Angela 203
Davis Lionel 216
Delacroix Eugène 134
Dent S. R. 172
Dessina (Tessina) Joachima von 86, 121
Dhlamini Ezekiel 221
Dhlomo (Bongi) Bongiwe 18, 216, 240, 298–299
Dhlomo I. H. E. [Herbert Isaac Ernest] 164, 189, 385
Dhlomo Rolf 164
Diaz Bartolomeo 24
Diderot Denis 78
Dike Fatima 248
Dingaane [zuluski wódz] 156
Dinkies Sithole 338
Disner Solly 179
Dodd Robert 87, 89, 90, 401
Donford-May Mark 356
Dotremont Christian 185
Douglas Ross 342
Duchamp Marcel 313, 322
Duikera K. Sello 307
Dumas Marlene 10, 304–305
Dumile Mhlaba Feni 6, 206–209, 225, 234, 240, 246, 252–253, 386, 402

Duncan Hall 227
Dundas Francis 100
Dyer Steve 251

**E**lgersma M. 76
Emmanuel Paul 325, 338
Enwezor Okwui 169
Ernst Max 325
Essche Maurice van 173
Everard Berta 282–283, 384

**F**agel Hendrik 79
Fanon Frantz 225, 243, 247
Fairbridge Dorothea 107
Fernandes Fatima 338
Fehr William 85–86, 89–93, 106–107, 115, 118, 309
Feinberg Barry 174
Feiniger Lyonel 143
Ferlov Sonja 185
Fidel Regueros 338
Fitzgerald Patrick 251
Fitzpatrick Percy 104
Fokke Simon 87
Foley Ruth 278
Ford James Edward 98
Fosseus Helge 210
Fountain Kate 338
Francis John 115
Francis Stephen 288
Freire Paulo 247
Freres Thierry 106
Freschi Federico 159
Freud Zygmunt 277
Fudakowski Piotr 357
Fugard Athol 248, 306

**G**abbema Abraham 63
Gabriel Peter 242
Gainsborough Thomas 117, 167
Galpin Annie 280
Gardee Rookey 338
Garnham Jonathan 342
Gąsowski Andrzej 10
Gauguin Paul 148–149
Geers Kendell 303, 319, 322–323, 328, 338
George K. Childs 109
George Schmidt 111
George Greig 107
Géricault Théodor 134
Gevisser Mark 165
Gheyn Jacob 310
Giacometti Alberto 202
Ginwala Frene Noshir 274
Glennie Fred M. 159
Glossop Allerley 123, 282
Gluckman Judith 179
Gogh Vincent van 149
Gogol Mikołaj 321
Goldberg Michael 268
Goldberg Roselee 317
Goldblatt David 10, 326–327, 352, 357
Goniwe Thembinkosi 18
Gonzales Albio i Theresa 251
Goodman Robert Gwelo 123
Goodman-Givon Linda 199
Gool Goolam 185
Gool Jane 185
Gordimer Nadine 222, 279, 307, 341
Gordon Duff 107
Gordon Froud 338
Gordon Robert 5, 16, 78–81, 92–94, 101
Gordon-Brown Alfred 57, 85
Gounden Yuven 357
Gowenius Peder 210–211, 213, 220
Gowenius Ulla 210–212, 214
Goya Francisco 207
Granath Lillemor 212
Granath Ola 212–213
Groenewagen Gerrit 87
Grosz Georg 271
Grünewald Matthias 326
Gucht Gerard van der 89
Guillaume Paul 169, 185
Guma Alex La 196, 226
Gunther Egon 167
Gwala Mafika Pascal 240, 250
Gwangwa Jonas 221, 251

**H**aenggi Fernande 199,
Haines Bruce 311
Hals Frans 313
Hancoock James 98
Hamlyn Mike 251, 256
Hammond David 223
Harkness Annabella 280

Harmsen Frieda 19
Harris William Cornwallis 108, 360
Hart Bill 202
Harvey William 281
Hassan Kay 240
Hazell Beatrice 282
Hedwig Barry 338
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 31
Herbert Thomas 61
Hertzog James Barry Munnik 41, 43–44, 151–152
Herwaerden Jan van 63
Hessle Marianne 211
Higgs Cecil 282
Hirst William 87
Hlobo Nicholas 317
Hlungwani Jackson 334–335
Hoather-Ginsberg Joan 167
Hobhouse Emilii 40
Hodges R. 104
Hodges William 87, 91
Hofmeyr Carol 326
Hogarth John Francis William 116, 313
Hooker William 281
Houbraken J. 75
Huggins William 87, 90
Hume David 31
Huntley Merle 16
Hyslop Diana 338

**I**'Ons Fredrick 17, 105, 108, 115–118, 360, 384

**J**abavu D. D. J. [Davidson Don ] 177, 190
Jager Edward de 19, 223–224
Jamal Ashraf 19
Jameson Leander Starr 39
Jeppe Harold 199
Jordan A. C. 164, 197
Jordeans Jacob 310
Jorn Asger 185
Joseph Helen 278

**K**ahn Mike 251
Kamaldien Yazeed 357
Kani John 248
Karodia Frida 280
Kate Fountain 338
Kay Dorothy 175, 284–286
Kente Gibson 248
Kentridge William 151, 267–271, 319–321, 323, 349, 403
Kettingh Catharina 96
Khayalethu Mqayisa 338
Khumalo Leletia 356–357
Khumalo Sydney 203
Khumalo-Ndebele Allina 210
Kirchoff Peter 155
Kirkwood Mike 239
Kitchener Horatio Herbert 39, 125
Klerk Frederik Willem de 51–52
Klug Heinz 251
Kobeli Eli 203
Kobell Hendrik 87
Koboka Welcome Mandla 225
Koch Jerzy 20, 63, 65
Köhler Max 171
Kolbe [Kolb/Kolben] Peter 65–66, 75–77
Koloane David Nthubu 18, 169, 264–265, 328, 338, 352, 361, 403
Konijnenburg Willem Adriaan van 143
Kretschmar F.G.L.O. [Joukheer] van 96
Krotoa [dziewczynka z ludu Nama] 313
Kruger Frikkie (Frederik Johannes) 155
Kruger Paul 38, 137
Krzywicki Janusz 20
Kumalo Sydney 6, 202–205, 222, 226, 234, 259, 352, 386
Kurgan Terry 300

**L**aka Don (Donald Mahwetša Laka) 355
Lambert George 87, 89
Langa Mandla 251
Langschmidt Wilhelm Heinrich 118, 384
Latrobe Christian Ignatius 98
Laubser Anton 342,
Laubser Maggie 17, 352,
Laubser Maggie [Maria Magdalena] 146–148, 152, 166, 352, 384, 401
Laurie & Whittle 57
Ledimo Moleleki 342
Lefifi Mapula 352
Legae Ezrom Kgobokanyo Sebata 6, 202–203, 252–253, 255, 259–260, 352, 402
Léger Fernand 183
Leipoldt Christiaan Frederik Louis 129, 137–138
Leith Gordon 152

Lembede Anton 44
Leroux Etienne 222
Lesego Kasigo 307
Leśniewski Michał 16
Leth Hendrick de 57
Levi-Strauss Claude 56
Lewis-Williams David 13
Lezard Ernest 136, 139,
Lichtenstein Martin Carl 65
Liebenberg Lisa 348
Lindop Barbara 192
Linnaeus Karol 69
Lipschitz (Lippy) Israel Isaac 159, 179, 185
Livingstone David 36
Lloyd Lucy 281, 324–325
Loder Robert Beauclerk 199, 262, 338,
Lods Pierre 191
Lorimer Eleanor 201
Lorimer Elizabeth 200
Lorimer June 201
Lowen Jonathan 167
Lubbe H. J. 148,
Lundbohm Malin 213
Lundbohm Otto 213
Luny Thomas 87
Lutaaya Benon 338
Luthuli Albert John 168, 189–190, 193, 259, 349, 351

Łempicka Tamara 183

Mabasa Noria 292, 293, 333
Mabaso Dumisani 216
Macala Ben 203
Maccomo [zuluski wódz] 116
MacDougall Gilbert 120
MacGarry Michael 161
Machel Samora 349
MacKenzie John 92
Madiba Ezechiel 352
Mafenya Lydia 276
Magadledla Fikile 240–241, 252, 402
Magritte René 325
Magubane Peter 257, 357
Mahlangu Esther 293, 294–295, 403
Mahlangu Sabela Judus 237
Makana (Makhanda) [proroka Khosa] 117
Makeba Miriam 221, 355
Makenna Luis 178
Makhubele Billy 333
Makubalo Noseti 326
Malan Daniel François 43, 45, 152, 161, 323
Malatji Amelia 352
Malcolm D. M. 172
Malherbe Daniel François 129
Malherbe Veronique 300
Malinowski Marek J. 20, 24
Malumise Philip 262
Manaka Matsemela 17, 248
Mancoba Ernst 6, 173, 1788, 185–186, 197, 361
Maqhubela Louis Khehla 6, 203, 226, 234–236, 361, 386, 402
Mandela Nelson 44, 47, 51, 115, 196, 197, 257, 259, 345, 351
Mandela Winnie 307
Manet Édouard 313
Manganye Cyril 216
Manganyi N. Chabani 250
Manning Patrick 16
Mantegna Andrea 296
Manyoni Bkekisani 352
Maponya Maishe 248
Maqhubela Louis Khehla 6, 203, 226, 234–336, 361, 386, 402
Marasela Senzi 323
Maritz Gerrit 157
Marschall Sabine 162
Masekela Hugh 221
Mashile Colbert 338
Masilela Ntongela 169
Mason Tamar 338
Masson Francis 65
Maswanganyi Johannes 333
Matisse Henri 184
Matshikiza Todd 221
Matsoso Leonard 203, 215, 237
Matthei Christiaan 111–113
Matthews James 251
Maurice Emile 179
Mautloa (Pat) Kagiso Patrick 18, 203, 329, 331–333, 338, 352
Mayer Erich 137, 142, 360, 403
Mbata Mzwakhe 333
Mbatha Azaria 6, 210, 211, 213–214, 215, 217–221, 236, 237, 386, 402

Mbatha Eric 352
Mbatha Gordon 211, 214
Mbeki Govan 196
Mbeki Thabo 44, 53, 55, 165, 306, 348
Mbele David 203, 225, 231
Mboweni Melissa 18, 342
McCaw Terence 159
McEwan Frank 191
McGee Julie 339
Mchunu Sipho 249
McLaren Elizabeth 278
Mda Ashley Peter 44
Mda Zakes (Zanemvula Kizito Gatyeni) 248, 307
Meerhoff Pieter van 63
Meillon Henry Clifford de 106, 360
Meintjies Frank 342
Mendel Gideon 327
Mentzel Otto Friedrich 65
Metz Gordon 251
Mfupi Vusi 336
Mgudlandlu Gladys 293–294, 403
Michał Anioł (Michelangelo Buonarroti) 76, 296, 315
Middleton Richard 105–107
Miles Elza 125, 229
Milner Alfred 125, 129
Miró Joan 183
Mitford-Barberton Ivan 160
Mkame S'fiso ka 337
Mkhaliphi [zuluski wódz] 134
Mkhize Elliot 337
Mkhize Florence 278
Mntambo Nandipha 317–318
Mnyele „Thami" Thamsanqa 225, 251, 252–256, 402
Moeketsi Kippie 221
Moerdijk Gerard Leendert Pieter 152–154, 402
Mofokeng Santu 357
Mogano David 225, 230
Mogonediva Keabetswe 348
Mohl John Koenakeefe alias Frank van Melten 6, 17, 171, 175, 186–188, 294, 361
Mokae Zakes 248
Mokgatle Lentswe 251
Mokgosi Nat 203
Molefe Dinah 211
Molefe Ivy 211
Molefe Lephina 211
Molefe Loviniah 211
Moll Herman 57
Moloisane Ofentse 352
Moore Henry 202
Morland James Smith 95, 123
Moroka James 46
Mortier Pieter 57
Mosopa Tshepo 338
Mostert Noël 15
Mostwai Thomas [Tommy] 232
Motau Julian 209, 225
Motjuoadi Andrew 225, 228, 237
Mozart Wolfgang Amadeus 321
Mpale Dennis 251
Mpe Phaswane 307
Mphahlele Ezechiel (Ezekiel lub E'skia) 18, 182–183, 190, 198, 242
Mthethwa Zwelethu 327
Mtshali Mirriet 214
Mtshali Oswald Mbuyiseni 240
Mtwa Percy 248
Muafangejo John 215–216, 236, 386, 402
Mudzunga Samson 317
Muholi Zanele 293, 297–298, 325, 403
Muller Willem 65
Munro Thomas 185
Murray Brett 319
Muyele Thamsangu 352
Mvusi Selby 171
Mzimba Jeremiah 176

**N**aidoo Beverley 280
Nakasa Nat 197
Naudé Hugo 123, 135, 137–138, 139, 360, 364
Ndawo Henry 175
Ndebele (Khumalo) Allina 210, 214
Ndebele Lindi 342
Ndebele Nimrod 178
Ndebele Njabulo S. 307
Nettleton Anitra 223
Newton Huey 243
Newton-Thompson Helen 278
Ngatane Ephriam 6, 225, 226–228, 234, 386, 402
Ngema Mbongeni 249
Ngoyi Lilian 278
Nhlengethwa Sam 338
Niekerk Raymund van 334

Nielsen Anne 211
Nielsen Ole 211
Nkosi Lewis 197
Nkosi Sokhaya (Charles) 216, 220
Nkosi Stanley 245
Nkosi Thenjiwe 338
Ntimbane Alphen 230–231
Ntshona Winston 284
Ntuli Pitika 18
Nxumalo Henry (Mr Drum) 197
Nyoka Mtutuzeli 307
Nzima Sam 316

**O**berholzer Andries 342
Obrist Hans Ulrich 186
Oeder Frans 136
Ogilby John 57
Oguibe Olu 169
Oliphant Andries 239–240
Ollson Kirsten 211

**P**anda [zuluski wódz] 109
Pannevis Arnoldus 128
Panofsky Erwin 10
Patel Essop 243
Paterson William 65
Pato [zuluski wódz] 116
Paton Alan, 15
Paul Emmanuel
Payne Tracy 295–297, 403
Pechstein Max 284
Peffer John 19, 182
Pelo Miles 251
Pelser Monique 161
Pemba Bonakele (Bobo) 173
Pemba George Milwa Mnyaluza 6, 17, 171–178, 188, 222, 352, 386, 402
Penn Richard 338
Penstone-Robinson Constance 123, 282
Peters Carl 141
Phala Madi 240
Phambo Lungile 232
Philipps Thomas 85–86
Philips Jan Caspar 75
Phillips Florence 281
Phokela Johannes 310–313, 388
Picart Bernard 16, 72
Picasso Pablo Ruiz y 202, 208, 386
Pierneef Jacob Hendrik 6, 17, 137, 139–146, 147, 149, 152, 161–162, 384, 401
Pieterson Hector 317
Pilkington George William 122
Plessis Anton i Anita du 348
Plettenberg Joachim van 79
Plooy Erlank Willem Jacobus du 156
Pocock Nicholas 87
Poel Susann van der 92
Pool M. 76
Portway Douglas 324
Postma Laurika 155
Potgieter Andries Hendrik 134
Potgieter Hennie (Hendrik Christoffel) 155
Pratt Mary Louise 84–85
Preller Alexis 149–151, 179, 360, 402
Preller Gustav 126, 149, 153
Prowse Ethel Ruth 123, 139, 282, 384
Putter Andrew 313–314
Pybus Tertii 278

**Q**uellerie Maria de la 96, 313

**R**abie Jan 222
Rach Johannes 70–71
Rakgoathe Dan 215, 216
Rankin Carin 384
Rankin Elizabeth 166, 184, 191, 227, 232
Rasebotsa Nobantu 307
Read Everard 199
Reitz [rodzina] 135
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 95, 313
Renard Louis 57
Retief Piet 153, 155–157
Reynolds Joshua 114, 117
Rhodes Cecil John 38
Richards Collin 19, 270, 323
Riebeeck Johanna Maria van 74
Riebeeck Jan [Johan Anthonisz] van 13, 25, 34, 56, 58, 59, 61–63, 74, 89, 95–96, 120, 132–133, 147, 185
Ripa Cesare 77
Ritter Johan Christian 58
Robbroeck Lize van 224–225, 236
Roberts [lord] 39
Robertson McCulloch 123
Robinson Georg Crosland 122
Rodenburgh Cornelis de Jong van 87

Roerts Fee 157
Roerts Heila 157
Romney George 117
Rose Tracey 302–303, 305, 403
Ross Robert 85
Roupell Arabella Elizabeth 280–281
Rousseau Jean Jacques 73
Roux Eddie 288
Roworth Edward 122–124, 145, 281
Rubens Peter Paul 310–312

**S**aar Johan Jacob 67, 69
Sachs Albie 341
Sack Steven 167, 259, 342
Sam Agnes 280
Sandille [zuluski wódz] 116
Saoli Winston Churchill Masakeng 203, 230
Schachat Gordon 150
Schadeberg Jürgen 327
Schapera Isaac 165
Scharpf Rudolf 202
Schenk Pieter 57
Schimmel Fred 201
Schmidt-Rottluff Karl 167, 283
Schoemaker Johannes 80
Schouten Wouter 77
Schreiner Olivia 283
Schreuders Claudette 286–288, 334, 403
Schreyer Johann 57
Schutte Hermann 59
Schweickerdt Emil 137
Scott Samuel 87, 89
Scott Walter 98
Scully W. C. 104
Seage Lucas 263–264, 265, 361
Searle Bernie 317
Sebidi Helen [Mmakgabo Mapula] 187, 262, 293–294
Seidman Judy 251
Sekoto (Anna) Naky 192
Sekoto Bernard 183, 192
Sekoto Gerald 6, 17, 171, 173, 175–178–185, 188, 190–192, 195–196, 206, 218, 222–223, 308, 349, 352, 361, 385, 402
Selekane Michael 353
Sellasje Hajle 321
Seller John 57
Seoka Doctor Phutuma 333
Sepamla Sipho 240
Serote Mongane Wally 240, 251, 252–255, 350
Serres Dominic 87
Serres John Thomas 87
Seyola [zuluski wódz] 116
Shadi Lerato 338
Shakenovsky Leanne 162
Shapiro Karina 16
Shepherd Robert 173
Shilakoe Cyprian Mpho 215, 225, 237, 386
Shonibare Yinka 289
Shusterman Richard 330
Sibanda Mandla Emmanuel 232–233, 402
Sibande Mary 289–209, 363, 403
Sibeko Peter 231
Sibisi Joel 211, 214
Sibiya Lucky Madlo 238–239, 352, 402
Siebrits Warren 209, 223
Sienkiewicz Henryk 356
Sihlali Durant Basi 203, 226, 228–230, 352, 402
Simon Barney 248
Sinclair Jean 278
Sinxo Guybon 164
Siopis Penny 267, 277, 286, 290, 324, 338, 352
Sisulu Walter 44
Sithole Dinkies 338
Sithole Lucas 203, 245
Skotnes Cecil 200–204, 226, 228, 234, 234, 242, 259, 308, 349, 386
Skotnes Pippa 13, 19, 324–325
Smit Aernout 87–89
Smit Erasmus 156
Smith Christopher Webb 106
Smith Le Roux Le Roux 159–160
Smithard Georg Salisbury 140
Smuts Jan Christiaan 41, 43–44, 92, 124
Smythe Ethel 173
Sobukwe Robert Mangaliso 47, 196
Somerset Charles 106, 117
Somerville William 100
Songa Tiyo 176
Southwood Doreen 334
Sparrman Anders 65, 69–71, 79
Steentkamp Anna 127
Stel Simon van der 27, 59, 63, 66

Stel Wilhelm Adriaan van der 27
Stern Irma 166, 185, 282–285, 293, 352, 360, 403
Stopforth Paul 267–269, 404
Storm Hendrick Peter 94–95, 401
Storm Maria Magdalena 94
Stow George William 141–142
Strijdom Johannes Gerhardus 45
Strutt Daphne H. 95
Sumner Maud 179, 282
Sunstrum Pamela Phatsimo 338
Suzman Helen 271
Suzman Janet 234, 267
Svensen Eva 211
Swaine Dominic Francis 87
Swellengrebel Hendrik 81
Szupejko Małgorzata 20

**T**achard Guy 65, 67
Tall Papa Ibra (Ibrahim) 191
Tambo Oliver 44, 196, 225, 255, 259
Tatham Ada 281
Tatlin Władimir 271
Taub Myer 338
Themba Can (Canodoise Daniel) 196–197, 206–207, 209, 226
Thenjiwe Nkosi 338
Theron Charlize 356
Thibault Louis Michel 59–60
Thom Johan 338
Thompson Leonard 16
Thomson George 106
Thunberg Carl Peter 65, 69, 78
Thwaits Emily 280
Tlali Miriam 180, 279, 307
Toit (Totius) Jacob Daniël du 129
Toit Marthinus (Martin) Lourens du 145–146
Toit Stephanus Jacobus du 126, 128–129
Tongue Helen 141–142, 281
Trapper Jill 338
Tregenza John 109
Trichardt Louis 156
Truter Pieter Jan 100–101
Tulbagh Rijk 71
Turner Joseph Mallord William 103, 264
Tutu Desmond 49, 52, 197, 257
Tybjerg Peter 211
Tycjan (Tiziano Vecellio) 113

**U**mkie [zuluski wódz] 117
Umpandy [zuluski wódz] 109
Utimuni [zuluski wojownik] 109
Uys Gideon 200

**V**aillant François Le 5, 16, 65, 78, 81–84, 101, 360, 384, 401
Valentyn François 65
Vari Minette 161, 301–302, 319, 324–325, 403
Vasco da Gama
Vermuyden Bartholomeus 96
Verna Jooste 338
Verstraete Frances 224
Verwoerd Hendrik Frensch 45, 48, 175, 194
Veth Jan Pieter 95
Victor Diane 325
Viglione Thehrése 157
Villa Edoardo 204
Visscher Nicolao Johannis 67
Volschenk Jan Ernst Abraham 135–136, 352, 360
Vorster Balthazar Johannes (John), 47–49, 320
Voyiya Vuyile Cameron 339

**W**afer Mary 338
Walker CJ 290
Wandelaar J. 76
Warhol Andy 294, 322
Washington Denzel 242
Wayne Barker 338
Webb Smith Christopher 106
Weinberg Paul 357
Welsen van [biskup] 203
Wenning Pieter 123, 138–139, 199, 360, 384
Wet Christiaan Rudolf de 41
Wet Frederik Willem de 105
Whippman Matthew 199
Wiener Jon 16
Wikar Hendric Jacob 64, 80, 101
Williams Pat 262
Williamson Sue 19, 268, 290, 307–310, 323–327, 387, 403
Winter Moore Austin 137
Wouw Anton van 136, 152, 157
Wyk Chris van 239
Wyk James van 251
Wykerd Ann Geertruida 92
Wylie Diana 252

**Y**ounge Gavin 19, 166, 223

**Z**adkine Ossip 183
Zeeman A. 76
Zeeman N. 87
Zins Henryk 20
Ziqubu Ephraim 211, 216
Zondi Michael 352
Zuma Jacob 55
Zylla Manfred 269, 270, 271, 402

**Ż**ukowski Arkadiusz 10, 20, 54

# Spis ilustracji


1. Manor House (*La Rhoe*) z winnicy w Boschendal, utrzymany w stylu architektonicznym *Cape Dutch*, 1812 ..... 60
2. Peter van der Aa (1659–1733), *Don Francesco D'Almeida walczący z Hotentotami w 1510 r. u podnóża Góry Stołowej*, miedzioryt z *Naaukeurige versameling der gedenkwaardigste*, Leyden 1707, 15 x 22,5 cm ..... 68
3. Anonim, *Scena handlu z Hotentotami* [*Hottentots at the Cape of Good Hope*], 1719, 14 x 9 cm, miedzioryt z Peter Kolb(e), *Caput Bonae Spei Hodiernum* ..... 76
4. François Le Vaillant, *Przeprawa przez rzekę Sunday* [*Crossing the Sunday's River*], n.d., akw., 23 x 36,6 cm, Kolekcja Mendelssohna, Kapsztad ..... 83
5. Robert Dodd, *Angielskie statki w Zatoce Stołowej* [*English ships in Table Bay English ships in Table Bay*], 1787, ol./pł., 87 x 142 cm, Kolekcja Williama Fehra, Kapsztad ..... 90
6. Anonim, *Portret pułkownika Roberta Jakuba Gordona* [*Portrait of Ltieutnant-Colonel Robert Jacob Gordon, Commandant of the Garrison at the Castle 1780–1795, at the age of 37*], 1780, ol./pł., 94 x 72,5 cm, Kolekcja Williama Fehra, Kapsztad ..... 93
7. Anonim, *Kapitan Hendrick Peter Storm wraz z synem i córką* [*Captain Hendrick Storm with his son and daughter*], 1760, ol./pł., Stellenbosch Museum, Stellenbosch ..... 94
8. John Campbell, *Autoportret misjonarza*, miedzioryt, 15 x 11 cm z okładki *Travels in Africa*, London 1815 ..... 99
9. Samuel Daniell, *Hotentoci Korah przygotowują się do wyjazdu* [*Korah Hottentots Preparing to Remove*], 1805, akwatinta, 32 x 45 cm z *Sketches Representing the Native Tribes, Animals, and Scenery of Southern Africa* ..... 102
10. George French Angas, *Nazea, żona malajskiego księdza* [*Nazea, wife of Karel, a Malay priest*], 1846–1847, akwarela, 61 x 45,7 cm, Kolekcja Williama Fehra, Kapsztad ..... 110
11. Thomas Bains, S*zkice typów ludzkich* [*„Fingoes on the Beach: Hottentotos and Fingoes at Fingotown": Kay and Hess Store, Feb. 1848*], 1848, akwarela, ołówek, *„Bains' Journal of a Residence"*, Brenthurst Library, Johannesburg ..... 114
12. Thomas William Bowler, *Katedra św. Jerzego w Kapsztadzie* [*St Georges Cathedral Cape Town*], 1850, akwarela, 27 x 29 cm, Kolekcja Williama Fehra, Kapsztad ..... 119
13. Charles Bell, *Atak Zuluusów na obóz voortrekkerów w Bloukrans* [*Zulu attack on the Voortrekker camp at Bloukrans*], 1838, ol./pł., 160 x 210 cm, Bell's Heritage Trust Collection ..... 133
14. Jacob Hendrik Pierneef, *Pejzaż pod Lydenburg* [*Landskap naby Lydenburg*], 1946, ol./pł., 46 x 61 cm, kolekcja rodziny artysty, Pretoria ..... 145
15. Maggie Laubser, *Domek rybaka* [*Vissehuisie*], lata trzydzieste XX w., ol./pł. na tekt., 46 x 55 cm, kolekcja H. J. Lubbe, Stellenbosch ..... 148

16. Alexis Preller, *Alegoria Basuto* [*Basuto Allegory*], 1947, ol./pł. na tekt., 76,5 x 91,5 cm, kolekcja prywatna..... 150
17. Gerard Moerdijk, *Pomnik Pionierów* [*Voortrekker Monument*], Pretoria, 1937–1949..... 153
18. George Milwa Mnyaluza Pemba, *New Brighton, Port Elizabeth*, 1977, ol./pł., 56 x 80 cm, Kolekcja Ford Hare..... 176
19. Gerard Sekoto, *Żółte domy w Sophiatown* [*Yellow Houses. A Street in Sophiatown*], 1940, ol./tekt., 50,8 x 74,5 cm, Johannesburska Galeria Sztuki..... 180
20. Gerard Sekoto, *Czytający chłopak* [*Young Boy Reading*], 1946–1947, ol./pł. na tekt., 64,5 x 89,5 cm, Fundacja Gerarda Sekoto..... 182
21. Sydney Kumalo, *Dwa byki* [*Two Bulls*], 1975, brąz, wys. 118 cm, Kolekcja Fort Hare..... 205
22. Mhlaba Dumile Feni, *African Guernica*, 1967, węgiel, tusz/pap., 330 x 270 cm, Kolekcja Fort Hare..... 208
23. John Muafangejo, *Przebudowa prasy drukarskiej w osadzie Oniipa* [*Oniipa Rebuilding of Printing Press*], 1981, linoryt, 45,7 x 30,3 cm, National Art Gallery, Windhoek, Namibia..... 216
24. Azaria Mbatha, *Dingaan*, n.d., linoryt, 33 x 36 cm, Kolekcja Fort Hare..... 219
25. Ephraim Ngatane, *Refleksje z Soweto* [*Soweto Reflections*], 1970, ol./pł., 60 x 76 cm, Kolekcja Fort Hare..... 228
26. Duran Sihlali, *Zielony dom, Aleksandra* [*The Green House, Alexandra*], 1979, akw., 46 x 67 cm, Kolekcja Fort Hare..... 229
27. Mandla Emmanuel Sibanda, *To jest moje życie* [*This is My Life*], 1988, ol./tekt., 60 x 80 cm, Johannesburska Galeria Sztuki..... 233
28. Louis Khehla Maqhubela, *Bez tytułu* [*Untitled*], 1975, pap./technika mieszana, 70 x 54 cm, Kolekcja Fort Hare..... 235
29. Lucky Sibiya, *Umabatha*, 1975, drzeworyt barwny, 72 x 50 cm, Kolekcja Fort Hare..... 239
30. Fikile Magadledla, *Obserwator* [*Observer*], wg „Staffrider" 1980, June, s. 24..... 241
31. Thamsanqa „Thami" Mnyele, *Zapamiętaj mnie/nadchodzę/Czas mnie wzywa* [*Remember me/i am going/Time calls me*], 1974, 122 x 96,4 cm, ol., akryl/pł., Kolekcja Davida i Janet Adler, Pretoria..... 254
32. Anonimowe przykłady sztuki oporu, lata osiemdziesiąte XX w. wg *Resistance Art in South Africa*..... 258
33. Ezrom Legae, *Seria Kurczaki* [*Chicken Series*], 1977, ołówek, podmalówka farbą/pap., 32 x 42 cm, Kolekcja Fort Hare..... 260
34. Bill Ainslie, *Powrót do domu* [*Coming Home*], n.d., akryl/pł., 119 x 75 cm, Johannesburska Galeria Sztuki..... 261
35. Paul Stopforth, *Przestrzeń przesłuchań III* [*Interrogation Spaces III*], 1983, fragment tryptyku, litografia laminowana na tekt., 60 x 90 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad..... 268
36. Manfred Zylla, *Generałowie. Przed i po* [*The Military Generals*. *Before and After*] z cyklu *Inter-Action*, 1982, technika mieszana na pap. pakowym, 200 x 300 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad..... 270
37. Kevin Brand, *19 uciekających chłopców* [*19 Boys Running*], 1988, rzeźba: drewno, styropian, papier, farby; średnia wysokość: 160 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad..... 272

38. Irma Stern, *Służąca w fartuchu* [*Maid in uniform*], 1955, ol./pł., 67,5 x 62 cm, Irma Stern Museum, Kapsztad 285
39. Claudette Schreuders, *Osoba publiczna* [*Public Figure*], 2007, drewno: jakaranda i jelutong, farba olejna, emalia, 102 x 30 x 22 cm, Michael Stevenson Gallery, Kapsztad..... 287
40. Mary Sibande, *Niech długo żyje martwa królowa* [*Long live the dead Queen*], instalacja rzeźbiarska, różne wymiary, 2010, Galeria MOMO, Johannesburg..... 289
41. Jane Alexander, *Chłopcy rzeźnika* [*Butcher Boys*], 1985–1986, instalacja rzeźbiarska, technika mieszana, 128,5 x 213,5 x 88,5 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad..... 291
42. Gladys Mgudlandlu, *Niosące drewno* [*Fetching Wood*], b.d., gwasz, 54 x 74 cm, Kolekcja Fort Hare..... 294
43. Esther Mahlangu, *BMW 525i Art car*, 1991, BMW AG..... 295
44. Tracy Payne, *Sebastian*, 1994, past./pap., 120 x 90 cm, kolekcja prywatna..... 296
45. Zanele Muholi, *Początkowe serie* [*Being series*], 2007, lambda print, 20 x 22,5 cm, Michael Stevenson Gallery, Kapsztad..... 297
46. Bongiwe (Bongi) Dhlomo, *Państwo w latach 80.* [*The state of the 80's*], 1988, linoryt, 30 x 50 cm, kolekcja artystki..... 298
47. Minnette Vari, *Autoportret I* [*Selfportret I*], 1995, bilbord zewnętrzny..... 302
48. Tracey Rose, *Pocałunek* [*The Kiss*], 2001, lambda print, 124,5 x 127 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad..... 303
49. Sue Williamson, *Wiadomości z fosy* [*Messages from the Moat*], 1996, technika mieszana, ok. 127 x 420 x 310 cm, instalacja wykonana podczas Second Johannesburg Biennale 1997, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad..... 309
50. Wim Botha, *Pietá z papki kukurydzianej* [*Mieliepap Pietà*], 2004, kukurydza, żywica epoksydowa, metal, 174 x 195 cm, Michael Stevenson Gallery, Kapsztad..... 315
51. William Kentridge, *Procesja atlasu*. *Tondo* [*Atlas Procession. Tondo*], 2000, akwatinta sucha igła, podmalówka akw./pap., 158 x 108 cm, Goodman Gallery, Johannesburg..... 320
52. David Goldblatt, *Victoria Cobokana – gosposia* [*Victoria Cobokana – housekeeper*], 1999, druk cyfrowy, 85 x 106 cm, Południowoafrykańska Galeria Narodowa, Kapsztad... 327
53. David Koloane, *Księżyc i pies* [*The Moon and the Dog*], 1996, akryl/pł., 140 x 88 cm, Johannesburska Galeria Sztuki..... 328
54. Willie Bester, *Hołd dla Biko* [*Tribute to Biko*], 1992, farby olejne, emalia, drewno, metal, plastik, fasola i kamień na podkładzie, 125,7 x 125,2 x 6,7 cm, Pigozzi Collection..... 330
55. Kagiso Patrick Mautloa, *Ściana przemiany* [*Metamorphosis Wall*], 1995, fragm. tryptyku, akryl, blacha, deski drewniane, płótno, 1650 x 1220 cm, instalacja wykonana podczas Johannesburg Biennale 1995..... 333
56. Jackson Hlungwani, *Ołtarz Boga* [*Alter of God*], n.d. (instalacja w JAG w 1993 r.), drewno i kamień, różne wymiary, Johannesburska Galeria Sztuki..... 335

# Od Redakcji

Aneta Pawłowska, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie historii uzyskała w 2000 r. na Uniwersytecie Łódzkim. W latach 2001–2004 przebywała w Republice Południowej Afryki. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

Współzałożycielka i członek Zarządu Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu/od roku 2011 Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata oraz członek Polskiego Towarzystwa Afrykanistycznego. Pełni funkcję pełnomocnika ds. badań nad sztuką Afryki.

Autorka dwu książek: *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922–1932* (2006) oraz *Henryk Weyssenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi* (2006) – obie publikacje finansowane z grantów Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, oraz kilkudziesięciu artykułów w języku polskim i angielskim dotyczących kultury, sztuki i uwarunkowań historycznych Afryki Południowej, a także sztuki polskiej XX w.