

**Aneta Pawłowska**

**O WSPÓLNEJ PRZESTRZENI  
POSZUKIWAŃ ARTYSTYCZNYCH  
W „BIAŁEJ” I „CZARNEJ” SZTUCE  
REPUBLIKI POŁUDNIOWEJ AFRYKI**

**COMMON GROUND OF ARTISTIC SEARCH  
IN „WHITE” AND „BLACK” ART  
IN THE REPUBLIC OF SOUTH AFRICA**

*“Bury me under a camel thorn tree,  
with its straight manly character guarding me,  
and its roots deep in the soil of Africa”.*

*„Pochowajcie mnie pod transwalską akacją  
Z jej silnym męznym duchem i korzeniami  
zagłębionymi w ziemi Afryki – ochroni mnie”*

Hendrik Jacob Pierneef

Począwszy od kwietnia 1994 roku, czyli momentu zniesienia apartheidu, doświadczenia wyniesione poprzez wspólne bytowanie na terytorium Republiki Południowej Afryki ludzi białych i czarnych zaowocowały powstaniem nowej jakości określanej odtąd dumnie jako *Rainbow Nation*. W okresie wcześniejszym na tym obszarze Afryki oficjalna polityka białej mniejszości dążyła raczej do zaprzeczenia istnienia wspólnoty poczynań i poglądów, a zwłaszcza statusu

społecznego<sup>1</sup>. Zmiany w dotychczasowej polityce kraju, dyskryminującej czarną większość, szybko przełożyły się na fundamentalne przemiany w zakresie prawa wyborczego (pierwsze wolne wybory), ale też znaczącego zwiększenia wydatków na oświatę dla czarnych obywateli oraz udostępnienie im możliwości kontynuowania nauki na poziomie akademickim. Nowa liberalna polityka przyniosła także przemiany w świecie sztuki, sprawiła, że wśród historyków i krytyków sztuki pojawiła się potrzeba zrewidowania dotychczasowych stanowisk czy wręcz napisania nowej historii sztuki, która ujmowałaby odrzucaną, pomijaną wcześniej tradycję rdzennie afrykańską (*The Neglected Tradition*). Ponadto wielu twórców zaczęło poszukiwać takich form wypowiedzi artystycznych, które podkreślałyby raczej wspólnotę doświadczeń Południowych Afrykanów niż różnice w kolorze skóry. Mam tu na myśli zjawisko, które anglojęzyczna pisarka, laureatka Nagrody Nobla z 1991 roku, Nadine Gordimer, określiła jako specyficzne doświadczenia afrykańskie (*African experience*). Doświadczenie to, proponowała N. Gordimer, będące w takim samym stopniu udziałem białej i czarnej ludności, można uznać za jeden z wyróżników literatury Afryki w ogólności. Dodatkowe kryterium, za jakie uznała świadomą koncentrację na Afryce (*Africa-centered consciousness*), pozwoliło włączyć do tej literatury teksty autorów niezależnie od ich kulturowego pochodzenia, a nawet utwory pisarzy angielskich okresu kolonialnego<sup>2</sup>. Sądzę, że paralelne zjawisko zachodzi dla obszaru południowoafrykańskiego w zakresie sztuk plastycznych.

<sup>1</sup> Niechlubny okres apartheidu w RPA (1948-1994) posiada dużą bibliografię. Godne uwagi są m.in.: A. J. Robinson, *Apartheid*, w: *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, eds. K. A. Appiah, H. L. Gates, New York 1999, s. 118; *Torture in South Africa*, „United Nations Chronicle” March 1993, s. 15–20; F.W. de Klerk, *The Last Trek. A New Beginning: The Autobiography*, London 1998 oraz S. Terreblanche, *A History of Inequality in South Africa, 1652–2002*, Pietermaritzburg 2003.

<sup>2</sup> Szerzej o specyficie problemu „afrykańskości” literatury: M. Szupejko, *Afrykańska tożsamość u progu XX wieku. Anglojęzyczna literatura czarnej Afryki i jej twórcy*, Warszawa 2007, s. 26–29.

Historia białych osadników na południu Afryki rozpoczyna się wraz z przybyciem Jana van Riebeecka (1619–1677), który w 1662 roku wylądował z osadnikami na klifowej plaży Przylądka Dobrej Nadziei<sup>3</sup> aby założyć tu kolonię holenderskiej Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej (VOC). Aż do przybycia białych osadników tereny Afryki Południowej były zamieszkałe przez koczowniczych pasterzy z grupy Khoikhoi<sup>4</sup> i myśliwych z grupy San<sup>5</sup>. Rys tęsknoty za „starą ojczyzną” i próba odtworzenia jej namiastki w Afryce przebija zarówno z literatury jak i budowli powstających w XVII-wiecznym Kapsztadzie, bowiem przez wiele wieków biali kolonizatorzy kraju starali się stworzyć pozór życia społeczności europejskiej, całkowicie ignorując istnienie miejscowej ludności z grupy Khoi-Sańskiej. Znamienny wydaje się tu cytat z *Daghregister’a* (diariusza) Jana van Riebeecka, który zanotował w zachwycie: „Tegoż dnia zerwano na Przylądku pierwszą holenderską różę”<sup>6</sup>. Podobną próbę narzucenia wzorców znanych ze starego kontynentu odnajdujemy w reprezentacyjnej architekturze kapsztadzkiego zamku. Jego budowę rozpoczął w 1652 roku J. van Riebeeck, ale to kolejny gubernator kolonii Simon van der Stel przekształcił fort w latach 1666–1679 w monumentalne założenie zamkowe. Materiały budowlane w większości przywieziono z Holandii oraz zatrudniono sprowadzonych z Europy architektów i rzemieślników. Zamek miał być nie tylko twierdzą, lecz olśniewać przepychem barokowych wnętrz. Meble pochodziły z Holandii, porcelana z Chin, zaś obrazy były pędzla

<sup>3</sup> *Illustrated History of South Africa. The Real Story*, Cape Town – London – New York – Sydney – Montreal 1994, s. 36.

<sup>4</sup> Określenie „grupy pasterzy”, definiowane jako luźno powiązane rody i klany jest stosowane w odniesieniu do Khoikhoiów (Hotentotów) w pracy P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina, *Historia Afryki*, Gdańsk 2003, s. 340.

<sup>5</sup> S. Piłaszewicz, E. Rzewuski, *Wstęp do afrykanistyki*, Warszawa 2005, s. 15, używają określenia „hordy” wobec San (Buszmenów).

<sup>6</sup> J. Koch, *Historia literatury południowoafrykańskiej. Literatura afrikaans XVII–XIX wiek*, Warszawa 2004, s. 61.

najznakomitszych europejskich mistrzów<sup>7</sup>. Generalną zasadą w wiekach XVII i XVIII, którą kierowali się przybysze, było staranne izolowanie się białych osadników od świata afrykańskiego. Kompania Wschodnioindyjska, *spiritus movens* kolonizacji, wcale nie zamierzała tworzyć Nowej Holandii na południu Afryki. Nigdy nie planowano, by Przylądek spełniał ważniejszą rolę niż miejsce odpoczynku i aprowizacji dla marynarzy; zawsze traktowano go, jako odległą i podrzędną część wielkiego, wschodniego imperium<sup>8</sup>.

Sytuacja ulega pewnej zmianie na początku XIX wieku, gdy na terenie Afryki Południowej pojawiają się wojska Korony Brytyjskiej realizujące wraz z jej administracją imperialną politykę tego mocarstwa<sup>9</sup>. Nowi osadnicy byli znacznie bardziej otwarci na egzotyczne doświadczenia związane z afrykańskim lądem. Aż do 1870 roku brytyjskie zainteresowanie Afryką Południową determinowały przede wszystkim względy strategiczne. Tak jak wcześniej Holendrzy, tak teraz Brytyjczycy wykorzystywali porty Kraju Przylądkowego jako bazy do sprawowania kontroli nad szlakami morskimi łączącymi Europę i Azję, dopiero w późniejszym okresie pojawiła się fascynacja złotem z Transwalu. Pojawienie się nowej grupy białych osadników spowodowało wśród ludności pochodzenia holenderskiego wzrost przekonania, że to do ich grupy narodowościowej należy Afryka Południowa i zaostriżyło jej izolację od nurtu przemian społecznych i politycznych (istotna była zwłaszcza niechęć wobec zniesienia niewolnictwa). Z czasem znaczna liczba ludności pochodzenia holenderskiego zdecydowała się na wędrówkę w głąb afrykańskiego lądu, by podejmując tak skrajną i niebezpieczną decyzję poszukać odrębnej

<sup>7</sup> G. E. Pearse, *Eighteenth century architecture in South Africa*, Cape Town 1968, s. 35–38 oraz *Art Routes: A Guide to South African Art Collections*, eds. R. Becker, R. Keene, Johannesburg 2000, s. 186–187.

<sup>8</sup> P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina, op. cit., s. 354. Zob. także: *Historia Afryki do początku XIX wieku*, pod red. M. Tymowskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, s. 1038–1044.

<sup>9</sup> O znaczeniu Południowej Afryki w polityce Wielkiej Brytanii pisze M. Leśniewski, *Miejsce Południowej Afryki w kształtowaniu koncepcji polityki Imperialnej Wielkiej Brytanii 1899–1914*, Warszawa 2003.

przestrzeni do życia, był to tak zwany Wielki Trek<sup>10</sup>. Jego efektem ubocznym było zwiększenie wrogości pomiędzy poszczególnymi grupami narodowościowymi i rasowymi<sup>11</sup>.

Na szczęście nie wszyscy biali mieszkańcy obszaru dążyli do tak skrajnego izolacjonizmu. W 1830 roku powstaje w Kapsztadzie dwujęzyczny (teksty są po angielsku i niderlandzku) periodyk „De Zuid-Afrikaan”. Czasopismo to sprawnie informowało o sprawach bieżących dotyczących Afryki Południowej. W kwietniu 1830 roku tak precyzowano linię światopoglądową czasopisma: „Przyjmując nazwę »Południowoafrykańczyk«, wciągamy flagę, pod którą mogą się zebrać wszyscy koloniści, tak dawni, jak i nowi. W rzeczy samej wszyscy, mieszkający w tym kraju i zawdzięczający swój byt jego łonu, są Afrykanami i są zobligowani, tak przez obowiązek, jak i przez interes własny, do wspierania dobrobytu swego kraju i do zachowywania jego dobrego imienia, a kto by na nie nastawał, powinien zostać potraktowany z najwyższą surowością przez wszystkich Afrykanów, tak angielskich, jak i holenderskich”<sup>12</sup>. Wraz z rozwojem ekspansji brytyjskiej zaczęli przybywać artyści-rysownicy pochodzący z Anglii jak np. Samuel Daniell (1775–1811). Przybył on, by wraz z ekspedycją Petrusa J. Trutera i Williama Sommerville’a penetrować Beczuanę w latach 1801–1802. Efektem malowniczej podróży stał się album trzydziestu autorskich kolorowanych akwatint zatytułowany *African Scenes and Animals*, wydany w Londynie w latach 1804–1805<sup>13</sup>. Kilkadziesiąt lat później Fredrick l’Oons (1802–1887)<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Wielki Trek, czyli masowa migracja pionierów pochodzenia burskiego, tzw. Voortrekerów, w głąb afrykańskiego interioru w latach 1834–1841. W wyniku Wielkiego Treku powstały na kontynencie afrykańskim dwa państwa Afrykanerskie: Orania i Transwal. Szerzej: P. Curtin, S. Feerman, L. Thompson, J. Vansina, op. cit., s. 378–387.

<sup>11</sup> Szerzej M. J. Malinowski, *Białe mocarstwo Czarnego Lądu*, Warszawa 1986, zwłaszcza strony 20–25.

<sup>12</sup> Cytat wg J. Koch, op. cit., s. 229.

<sup>13</sup> A. Gordon-Brown, op. cit., s. 83, 142.

<sup>14</sup> Szerzej: L. Alexander, *Frederick l’Oons. Retrospective Exhibition*, Port Elizabeth 1990.

oraz John Thomas Baines (1820–1875), towarzysz wypraw Davida Livingstona<sup>15</sup> kontynuowali podobną tematykę. Ciekawą postacią wśród XIX-wiecznych malarzy interioru Afryki był ten ostatni, klasyfikowany obecnie chyba nieco przesadnie, jako typowy „przedstawiciel wiktoriańskiego nacjonalizmu”<sup>16</sup>. Jego spuścizna malarska to liczne szkice akwarelowe przedstawiające sceny z wojen kafirskich. Prace te zostały opublikowane w formie ilustracji barwnych do dzieła *Scenery and Events in South Africa* w roku 1852<sup>17</sup>. Twórcy pokroju J. T. Bainsa, F. l’Onsa, S. Daniella aczkolwiek nie byli wybitnymi artystami, z dzisiejszego punktu widzenia, stworzyli bezcenną dokumentację typów ludzkich i krajobrazów. Zwrócili oni 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. Inny uznany weducista i nauczyciel malarstwa to Thomas Bowler (1812–1869) ukazujący w romantyczny sposób zaułki Kapsztadu. Jego rysunki były przeznaczone w znacznej części 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 Lady Anne Barnardt (1750–1825), która od 1795 roku przebywała w Kapsztadzie, jako żona Sekretarza Kolonii pełniąc obowiązki „First Lady” podczas nieobecności żony gubernatora. Była ona zapaloną malarką<sup>18</sup>. Pozostawiła wiele szkiców ukazujących życie wyższych sfer i krajobrazy

---

<sup>15</sup> D. Livingstone (1840–1873) jest autorem dzieła *Missionary Travels and Researches in South Africa* wydanego w 1857 roku, wzbogaconego o pięć szkiców wykonanych przez współtowarzysza podróży – Kapitana Henry’ego Needa.

<sup>16</sup> *A Decade of Democracy. South African Art 1994–2004. From the Permanent Collection of Iziko South African National Gallery*, ed. E. Bedford, Cape Town 2004, s. 46–48.

<sup>17</sup> J. A. Brown, op. cit., s. 6.

<sup>18</sup> Inne XIX-wieczne malarki z Kraju Przylądkowego to Arabella Roupell i Annabella Harkness.

Kolonii Przylądkowej (Genadendal, Tulbagh, St Helena Bay). Prace są tym cenniejsze, że uzupełnia je odautorski komentarz w postaci prowadzonego dziennika i listów wysyłanych do rodziny i przyjaciół, zdradzających fascynację nieznanym lądem<sup>19</sup>.

W II połowie XIX wieku sztuka białych przybyszów ulega dynamicznym przeobrażeniom. Następne pokolenie twórców urodzonych już w Afryce, takich jak Abraham Volschenk (1853–1936), Pieter Wenning (1873–1921) – określane mianem pierwszego impresjonisty przylądkowego (*Cape Impressionist*) oraz Hugo Naude (1869–1941), koncentrowało swoje wysiłki na zagadnieniach czysto artystycznych. 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 powodowało, iż wiele zasad stosowanych przez mistrzów z Europy (jak chociażby Leonardowskie sfumato), tu okazywało się bezużytecznych. Dlatego być może najciekawszy twórcy tego okresu to artyści bez wykształcenia akademickiego jak syn farmera spod malowniczego miasteczka Riversdale – A. Volschenk. Równie wyrazistą postacią na południowoafrykańskiej scenie malarskiej okazał się inny Bur – Hendrik Jacob Pierneef (1886–1957). Ten ostatni nie tylko starał się oddać dramatyczną strukturę wąwozów, skał, drzew oraz przesuwających się cieni, lecz także prowadził wraz z językoznawczynią Dorothea Bleek (1873–1948)<sup>20</sup> pogłębione studia nad malowidłami skalnymi ludów San. Jego obserwacje, jako artysty poszukującego pod wpływem doświadczeń secesyjnych artystów euro-

---

<sup>19</sup> A. Barnard, *The Letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas from the Cape and elsewhere, 1793-1803, Together with her Journal of a Tour into the Interior and Certain other Letters*, ed. A. M. Lewin Robinson, Cape Town 1973.

<sup>20</sup> Dorothea Bleek była córką dr Wilhelma Bleeka, pioniera badań językoznawczych nad ludami /Xam i !Kung w XIX wieku. D. Bleek była też autorką słownika i gramatyki buszmeńskich. D. F. Bleek, *A Bushman Dictionary*, 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.

pejskich dekoracyjnego znaczenia linii, zbiegły się ze sposobem oddawania konturów przez buszmeńskich artystów<sup>21</sup>. Ciekawym przykładem działalności kobiety-artystki może być spuścizna artystyczna Berty Everard (1873–1965). Malarka w swej twórczości wykorzystała twórczo zdobycze impresjonizmu. Potrafiła, 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<sup>22</sup>. Lecz sercem i tematyką Berta Everard pozostała całkowicie związana ze swą farmą tuż przy granicy z Suazi. W kwestii literatury podobną rolę odegrała niewielka powieść autorstwa Olivii Schreiner *The Story of an African Farm* z 1883 roku, doskonale prezentując specyficzną sytuację narodowościową i obyczajową na burskiej farmie otoczonej malowniczą przyrodą.

W latach 20. XX wieku pojawił się w Afryce Południowej nurt ekspresjonistyczny. Przyczyniły się do tego po powrocie ze studiów w Niemczech Irma Stern (1904–1966) i Maggie Laubscher (1886–1973). Obie artystki były uczennicami berlińskich ekspresjonistów Maxa Pechsteina i Karla Schmidta-Rottluff. 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<sup>23</sup>. Od lat 30. XX wieku niezwykle aktywna stała się *New Group (Nowa Grupa)* realizująca na

<sup>21</sup> 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, No. 66, s. 23.

<sup>22</sup> W Paryżu odbywały się ekspozycje płócien B. Everard na wystawach. Por. M. Stein-Lessing, *Bertha Everard and Rosamund Everard-Steenkamp*, w: *Our Art II*, Pretoria 1961, s. 31–35.

<sup>23</sup> Por.: M. Arnold, *Irma Ster. A Feast for the Eye*, Cape Town 1995, s. 3–7.



gruncie sztuki ideały postępu. Wśród jej 17 członków znaleźli się tacy malarze jak: Gregoire Boonzaier (1909–2005), Terence McCaw (1913–1976), Walter Battiss (1906–1982) i rzeźbiarz „Lippy” – Israel Isaac Lipschitz (1903–1980).

Lata 40. XX wieku inicjują okres, w którym wyraźnie zaznacza się wzrost zainteresowania sztukami plastycznymi wśród rdzennej ludności afrykańskiej. Wcześniej aktywność plastyczna była ograniczona do sfery denotowanej przez białych badaczy, jako rzemiosło, powstawały zatem bogato rzeźbione drewniane zagłówki, ceramika, figurki stosowane w rytuałach religijnych, ozdoby z koralików czy maski z trzciny<sup>24</sup>. W okresie międzywojennym pojawia się wśród czarnych Afrykanów zainteresowanie nowymi możliwościami wyrazu, jakie niesie ze sobą malarstwo. Do przedstawicieli rodzącego się wówczas nurtu realizmu obyczajowego należą: Gerard Sekoto mieszkający w Sophiatown i Kliptown (1913–1993), George Pemba (1912–2001), Gerard Bhengu (1910–1990) oraz John Mohl (1903–1985). Artyści, określane obecnie jako pionierzy czarnej południowoafrykańskiej sztuki<sup>25</sup>, podejmowali tematykę znaną im najlepiej z własnego doświadczenia, ukazując niuanse życia w townshipach Johannesburga, Port Elizabeth czy Durbanu lub specyficzne ceremonie plemienne, stroje sangomów, wodzów i zwykłych pasterzy. Kompozycje malowane są często przy użyciu najtańszych dostępnych materiałów, czyli farb akwarelowych, sepii lub w przypadku prac olejnych artyści decydują się na operowanie niewielkim formatami. Uderzająca jest dokładna charakterystyka twarzy portretowanych osób (widoczna doskonale u Gerarda Bhengu), którą zapewne można

---

<sup>24</sup> Szerzej o problemie oceny estetycznej przez Europejczyków wytworów rdzennych artystów afrykańskich: A. Pawłowska, *Przemiany w tradycyjnej estetyce afrykańskiej i jej relacje z kulturą europejską*, w: *Wizje i Re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2007, s. 181–192; *Aesthetics and Art in Africa: Conceptual Clarification, Confusion or Colonization?*, „Art Inquiry” (Łódź) 2007, Vol. 9, s. 271–291.

<sup>25</sup> E. J. de Jager, *Images of Man – Contemporary South African Black Art and Artists*, Fort Hare 1992, s. 6.

wywodzić ze znaczenia, jakie rdzenna filozofia afrykańska przypisuje głowie<sup>26</sup>.

W latach 50. i 60. XX wieku w okresie narastającego reżimu apartheidowego kształtują się dwie postawy światopoglądowe wśród Południowoafrykanów. Pierwsza z nich autorstwa noblisty Alberta Johna Luthuli, przywołana została w jego autobiografii, podkreślała trudności we wzajemnych relacjach: „Uświadamialiśmy sobie wyraźnie fakt zetknięcia się kultury afrykańskiej z europejską, zetknięcia, które przyniosło w rezultacie rozkład i wyrządziło szkodę obydwu kulturom, a szczególnie afrykańskiej”<sup>27</sup>. Druga postawa wykazywała szeroką akceptację dla wzorców kulturowych wywodzących się ze świata zachodniego, wiązała się między innymi z działalnością magazynu „The Drum”, który stanowił forum dla czarnych pisarzy i ich zjadliwej satyry społecznej piętnującej wady i niedorzeczności apartheidu. Dziennikarze stosując taktyki charakterystyczne dla europejskich środowisk lewicujących, m.in. karykaturę, opowiadania z kluczem oraz język wyłącznie angielski, gdyż starali się nawiązać współpracę z białymi antyapartheidowymi działaczami, by stworzyć z nimi wspólny front działania<sup>28</sup>. Do najistotniejszych kwestii przewijających się w dyskusjach należała sprawa należytej edukacji dla Afrykanów, co było zadaniem niezwykle trudnym w obliczu wrogiego stanowiska reżimu apartheidowego<sup>29</sup>. Pomimo skutecznego uniemożliwienia stworzenia profesjonalnej ponadpodstawowej

<sup>26</sup> Por. B. Lawal, *Orilonise: Hermeneutyka głowy i fryzur wśród Jorubów*, w: *Estetyka Afryki. Antologia*, pod red. K. Wilkoszewskiej, M. Cymorek, przekł. A. Pawłowska, Kraków 2008, s. 155–168.

<sup>27</sup> A. Luthuli, *Z domu niewoli. Autobiografia*, Warszawa 1966, s. 37, wyd. angielskie 1962.

<sup>28</sup> *The Drum Decade: Stories From the 1950s*, ed. M. Chapman, University of Natal Press 2001 oraz doskonały film fabularyzowany *Drum* z 2004 r. w reżyserii Zola Maseko.

<sup>29</sup> Szerzej o problemach edukacji artystycznej dla czarnych Afrykanów: A. Pawłowska, *Intelektualni przywódcy ruchów artystycznych w Republice Południowej Afryki w latach 1952–1994*, w: *Przywódcy i przywództwo we współczesnej Afryce*, pod red. A. Żukowskiego, Seria: Forum Politologiczne, t. 7, Olsztyn 2008, s. 401–413.

edukacji artystycznej dla Afrykanów, następuje prawdziwa eksplozja zainteresowania z ich strony sztukami plastycznymi. Liczni czarni artyści z townshipów usytuowanych w pobliżu białych metropolii są pozbawieni oparcia w tradycyjnych rytuałach plemiennych i oderwani od rodziny, ponadto pochodzą z różnych plemion, co często prowadzi do wzajemnych nieporozumień i konfliktów. W sztukach plastycznych, pojmowanych na sposób zachodni, poszukują głównie możliwości zarobkowania. Bieda i przemoc, jakiej doświadcza, sprawia, iż tworzą bardzo dramatyczne dzieła. Poruszają w nich tematy związane z niedogodnymi warunkami życia istniejącymi w zamkniętych społecznościach czarnego getta, akcentują zwłaszcza widoczne ubóstwo, ale też swoisty, barwny wielkowiejski folklor<sup>30</sup>. W miejsce dawnej religii przodków pojawiły się odniesienia do wiary chrześcijańskiej lub pop kultury. Do nielicznych twórców kultywujących dawne wierzenia należy Gladys Mgudlandlu (1925-1979) z ludu Peddie. W Kapsztadzie w 1960 roku ma miejsce jej wystawa – pierwszej, profesjonalnej, czarnej artystki kobiety, która natychmiast staje się celebrytą<sup>31</sup>. Niezwykle barwne ekspresyjne prace Mgudlandlu są pozbawione jakiegokolwiek afektacji czy okrucieństwa. Odwołują się często do wierzeń ludowych, spisanych przez nią na podstawie opowieści babki w formie książki. Tak powstaje praca *Feeding the Birds*, (b.d., olej, 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, jak zbieranie drewna na ognisko (*Fetching Wood*, b.d. gwasz, Kolekcja Fort Hare).

Już od połowy lat 50. XX wieku z inicjatywy białych artystów i intelektualistów powstają nieformalne grupy kształcenia artystycznego takie jak: *Polly Street Art Centre* w Johannesburgu, czy *The*

<sup>30</sup> Pierwsze prace o tematyce miejskiej i portretowej pojawiły się już w latach czterdziestych XX wieku w twórczości takich pionierów malarstwa jak Gerald Sekoto, George Pemba, Gerard Bhengu i Selby Mvusi – były to jednak odosobnione przypadki, por.: E. J. de Jager, *Contemporary African Art*, Cape Town 1973, s. 23–24.

<sup>31</sup> E. J. de Jager, *Images of Man...*, s. 22.

*Rorke's Drift Art and Craft Centre* w Natalu, *Ndalení Art School* w Richmond czy *The African Art Centre* założone w 1959 roku, działające przy natalskim *South African Institute of Race Relations*<sup>32</sup>. Po upływie dekady wsparcie czarnej kultury i sztuki ze strony białych dysydentów gotowych zrezygnować ze swojej uprzywilejowanej pozycji wciąż trwa. Twórcy z *Grupy Amadlozi*<sup>33</sup>, co w języku Bantu znaczy „duch naszych ojców”, na równych prawach przyjęli w swe szeregach czarnoskórego rzeźbiarza Sydney Kumalo. Była to w kraju rzecz bezprecedensowa do tej pory! Podobne stanowisko zajęli biali pisarze. Nadine Gordimer – przyszła laureatka nagrody Nobla – stworzyła poruszające obrazy moralnych wyborów społeczeństwa podzielonego apartheidem, podobnie jak André Brink (*Kennis van die aand*, Cape Town 1973) oraz Jan Rabie, Etienne Leroux i Breyten Breytenbach. Najciekawszą postacią od strony dokonań plastycznych z tego nurtu był wspomniany już Walter Battiss sardoniczny artysta i filozof czerpiący pełnymi garściami z rdzennej kultury Afryki Południowej. Dał się nie tylko poznać, 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))<sup>34</sup>. W swych obrazach i freskach prezentował

<sup>32</sup> Patrz A. Pawłowska, *Intelektualni przywódcy...*, s. 405–407.

<sup>33</sup> *Grupa Amadlozi* działała w latach 1961–1965; należeli do niej: Skotnes, Guisepe Cattaneo, Cecily Sash, Sydney Kumalo i Edoardo Villa. W latach 1969–1970 w innym składzie ją rekonstruowano, powstało wówczas wydawnictwo Amadlozi Press. Szerzej: 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. 31–33.

<sup>34</sup> Walter Battiss od 1936 roku zajmował się badaniem sztuki ludu San (Buszmenów) w 1939 roku opublikował pierwszą książkę *The Amazing Bushman*, od 1944 roku kopiował malowidła naskalne ludu San współpracując blisko z badaczem Henrim Breuilem, w 1948 roku wziął udział w ekspedycji na pustynię Namib, gdzie żył wraz z ludem San. Jednocześnie cały czas był czynny, jako artysta, tworząc kompozycje malarskie czerpiące z motywów naskalnych kompozycji buszmenów, pogłębiając abstrakcyjny aspekt swoich kompozycji malarzkich. Por. E. Berman, op. cit., s. 56–61.

motywy zarówno związane z eksploracją szkicowych rysunków ze skalnych grot, ale także wzory stosowane w koralikowych plecionkach przez lud Ndebele czy islamskie liternictwo charakterystyczne dla muzułmańskiej części Afryki. Jednak najciekawszym pomysłem artysty okazał się konceptualny projekt Wyspy Fook (*Fook Island*) – realizowany od 1973 roku. Wyimaginowana kraina Fook określana była przez W. Battissa „celebracją wolności w miejscu fantazji”, mieściła się fizycznie w jego domu w sercu afrykanerskiej dzielnicy Menlo Park w Pretorii. 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*<sup>35</sup>, ponoć został znaleziona na wzór dadaistyczny przypadkowo w książce telefonicznej. Uzupełnieniem była cała lista „fookianizmów”. Były to zdarzenia, z przedmiotów 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, pisarz Esmé Berman czy dziennikarka Jani Allan. Ta intelektualna kpina z segregacji rasowej i jej sztucznego porządku świata była jedną z wielu prób podejmowanych przez artystów zmiany istniejącego porządku rzeczy.

Traumatyczne wydarzenia z 16 czerwca 1976 roku w Republice Południowej Afryki znane jako *Soweto uprising* (Rewolta w Soweto) znalazły także swoje odzwierciedlenie w świecie sztuki. Odpowiedzią ze strony profesjonalnych (czyli białych) artystów, na przemoc państwa wobec czarnych obywateli, była fala sztuki krytycznej – prezentowana w literaturze, muzyce i plastyce, wyrażająca gwałtowny sprzeciw wobec zastanej sytuacji polityczno-społecznej i eko-

---

<sup>35</sup> W slangu afrykanerskim wyraz „fook” jest równoważny z angielskim „fuck”.

nomicznej. Jako przykład białych artystów, zaangażowanych nie tylko w nowoczesne postrzeganie sztuki, na terytorium Republiki Południowej Afryki należy wymienić Jane Alexander, Williama Kentridge'a, Kendella Geesa, Sue Williamson, Clive van den Berga. Sztuka ta określana w Afryce Południowej mianem *resistance art* (sztuki oporu) zatacza w latach 80. XX wieku coraz szersze kręgi, przenikając wszystkie dziedziny życia. Nowymi środkami wyrazu w walce z apartheidem stały się plakaty<sup>36</sup>, 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 i bezpośrednimi odezwaniami. 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. W tym okresie pojawiła się również spontaniczna sztuka publiczna, nazwana *peace parks* (parkami pokoju)<sup>37</sup>. Ważnym elementem akcji poprzedzającej działania artystyczne 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<sup>38</sup>. Często aranżacje poświęcone były solidarności z postaciami heroicznymi czarnych bohaterów takich, jak S. Biko, N. Mandela czy A. Luthuli.

Już po demokratyzacji państwa problem wzajemnych, nieraz kłopotliwych relacji pomiędzy białą i czarną społecznością pozostaje otwarty. Ciekawą próbę odczarowania złych momentów ze wspólnej historii podjęła artystka związana ze sztuką video – Minette Vari

<sup>36</sup> *Images of Defiance: South African Resistance Posters of the 1980's. The Posterbook Collective*, South African History Archive, Johannesburg 1991.

<sup>37</sup> S. Williamson, *Resistance Art...*, s. 88–89.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 88.

w pracy zatytułowanej *Oracle*, (*Wyrocznia*) 1999 roku. Vari staje się w niej maniakalnym 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, by 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”<sup>39</sup>. Tak sama idea przyświeca wielu aktualnym działaniom rządu Południowej Afryki (począwszy od nowej postapartheidowej flagi i hymnu do tzw. pojęcia New Patriotism czy *The Freedom Park* (52 hektarowe założenie w dzielnicy Salvokop) w Pretorii, a skończywszy na projekcie *Indigenous Knowledge Systems* (IKS)<sup>40</sup>.

Inne remedium dla sytuacji południowoafrykańskiej proponuje Tracey Rose w pracy *The Kiss* (New York 2001, Lambda print). Jest to dużych rozmiarów zdjęcie (124.5x127 cm), które przedstawia nagą całującą się parę, splecioną w miłosnym uścisku. Czarny mężczyzna – to amerykański diler 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 Galerii Iziko South African National Gallery<sup>41</sup>, zaraz przy wejściu do budynku, w centralnym punkcie. Można ją odczyty-

<sup>39</sup> Wypowiedź artystki wg [http://home.icon.co.za/~ersatz/MV\\_texts.htm](http://home.icon.co.za/~ersatz/MV_texts.htm).

<sup>40</sup> *Indigenous Knowledge Systems (System wiedzy rdzennej)* – czyli system komputerowy oparty na indywidualnych opowieściach 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.

<sup>41</sup> *A Decade of Democracy...*, s. 106–109.

wać zarówno 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 T. Rose, uwielbienia 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 T. Rose jest niebywała lekkość i wdzięk, co być może pozwoli wreszcie przezwyciężyć społeczną patologię konfliktu rasowego.

## BIBLIOGRAFIA

- A Decade of Democracy. South African Art 1994-2004. From the Permanent Collection of Iziko South African National Gallery*, ed. E. Bedford, Cape Town 2004.
- Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, eds. K. A. Appiah, H. L. Gates New York 1999.
- Alexander L., *Frederick I'Ons. Retrospective Exhibition*, Port Elizabeth 1990.
- Arnold M., *Irma Ster. A Feast for the Eye*, Cape Town 1995.
- Art Routes: A Guide to South African Art Collections*, eds. R. Becker, R. Keene, Johannesburg 2000.
- Barnard A., *The Letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas from the Cape and elsewhere, 1793-1803, Together with her Journal of a Tour into the Interior and Certain other Letters*, ed. A. M. Lewin Robinson, Cape Town 1973.
- Berman E., *Art & Artists of South Africa. An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, Cape Town – Rotterdam 1983.
- Curtin P., Feierman S., Thompson L., Vansina J., *Historia Afryki*, Gdańsk 2003.
- Duffey A., *Pierneef and San rock art*, „De Arte” 2002, No. 66.
- Estetyka Afryki. Antologia*, pod red. M. Cymorek, Kraków 2008.
- Historia Afryki do początku XIX wieku*, pod red. M. Tymowskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996.
- Illustrated History of South Africa. The Real Story*, Cape Town – London – New York – Sydney – Montreal 1994.



- Images of Defiance: South African Resistance Posters of the 1980's. The Posterbook Collective*, South African History Archive, Johannesburg 1991.
- Jager de E. J., *Contemporary African Art*, Cape Town 1973.
- Jager de E. J., *Images of Man – Contemporary South African Black Art and Artists*, Fort Hare 1992.
- Jager de E. J., *Contemporary African Art*, Cape Town 1973.
- Klerk de F. W., *The Last Trek. A New Beginning: The Autobiography*, London 1998.
- Koch J., *Historia literatury południowoafrykańskiej. Literatura afrikaans XVII-XIX wiek*, Warszawa 2004.
- Larson J., *Perspectives on Indigenous Knowledge Systems in Southern Africa, World Bank Discussion Paper No. 3*, Washington D.C. 1998.
- Lawal B., *Orilonise: Hermeneutyka głowy i fryzur wśród Jorubów*, w: *Estetyka Afryki. Antologia*, pod red. K. Wilkoszewska, M. Cymorek, przekł. A. Pawłowska, Kraków 2008.
- Leśniewski M., *Miejsce Południowej Afryki w kształtowaniu koncepcji polityki Imperialnej Wielkiej Brytanii 1899–1914*, Warszawa 2003.
- Luthuli A., *Z domu niewoli. Autobiografia*, Warszawa 1966.
- Malinowski M. J., *Białe mocarstwo Czarnego Lądu*, Warszawa 1986.
- Pawłowska A., *Przemiany w tradycyjnej estetyce afrykańskiej i jej relacje z kulturą europejską*, w: *Wizje i Re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2007.
- Pawłowska A., *Intelektualni przywódcy ruchów artystycznych w Republice Południowej Afryki w latach 1952–1994*, w: *Przywódcy i przywództwo we współczesnej Afryce*, pod red. A. Żukowskiego, Seria: Forum Politologiczne, t. 7, Olsztyn 2008.
- Pearse G. E., *Eighteenth century architecture in South Africa*, Cape Town 1968.
- Piłaszewicz S., Rzewuski E., *Wstęp do afrykanistyki*, Warszawa 2005.
- Robinson A. J., *Apartheid*, w: *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, eds. K. A. Appiah, H. L. Gates, New York 1999.
- Szupejko M., *Afrykańska tożsamość u progu XX wieku. Anglojęzyczna literatura czarnej Afryki i jej twórcy*, Warszawa 2007.
- Terreblanche S., *A History of Inequality in South Africa, 1652–2002*, Pietermaritzburg 2003.
- Torture in South Africa*, „United Nations Chronicle” March 1993.

## COMMON GROUND OF ARTISTIC SEARCH IN „WHITE” AND „BLACK” ART IN THE REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

### SUMMARY

Starting from April 1994 that is from the very moment of abolishment of apartheid, the experience gathered through the common existence on the territory of the Republic of South Africa of both white and black people, produced a completely new quality which has since then been proudly defined as the *Rainbow Nation*.

New liberal policy of the state brought about changes and a true transformation in the world of art and as a result caused a need among historians and critics of art of revising hitherto majority of existing opinions and beliefs and it created a need to write a completely new history of art outright, which would capture the essence of the indigenously African tradition which was neglected and skipped earlier. The most important “neglected” and newly “discovered” South African art creators were among others: G. Sekoto, G. Pemba, G. Bhengu, G. Mgudlandlu.

Moreover many art creators began seeking such forms of artistic statements which would underline and confirm the existence of the common experience and uniqueness of all South Africans, rather than seeking the various differences arising from skin color. The stress and interests were shifted to the specific African experience, as well as on Africa – centered consciousness. In the earlier period on this area of South Africa, the official policy of the white ruling minority was aimed at denying altogether the existence of mutual actions and opinions and especially the social status.

The starting point of all my reflections and considerations on this topic is to single out several constructive plots which might serve to explain the question of perception of the indigenous art of South Africa by its white population (I concentrate especially on art

of the 1940's and on such white artists as: H. J. Pierneef, B. Everard, I. Stern) and the presentation of African problems and topics in the art of the early white settlers ( ex. drawers and sketchers from the 19<sup>th</sup> century such as: S. Daniell, F. I'Ons or T. Baines).