

Elżbieta Wiącek

**DYSKURS POSTKOLONIALNY W PRZESTRZENI SZTUKI –  
TWÓRCZOŚĆ ROMUALDA HAZOUMÉ**

W wydanej w 1989 roku książce o literaturze postkolonialnej pt. *The Empire Writes Back* jej autorzy – Bill Ashcroft, Gareth Griffith oraz Helen Tiffin<sup>1</sup> – stwierdzają, że życie ponad trzech czwartych dzisiejszych mieszkańców globu było lub jest kształtowane przez doświadczenie kolonializmu. Dotycząca tego doświadczenia teoria postkolonialna stanowi opis sposobu analizy dyskursów postkolonialnych i występujących w nich pozycji podmiotu w odniesieniu do rasy, narodu, podmiotowości, władzy, tych, nad którymi jest ona sprawowana, a także hybrydowości. W koncepcjach hybrydowości powstałych na gruncie tej teorii podkreśla się, że kultury kolonizatorów oraz ludów kolonizowanych nie powinno się traktować jako form czystych, ponieważ nie można ich od siebie oddzielić. Jak zauważa Chris Barker w *Studiach kulturowych*, przestaje być jasne, czy określenia „etniczny”, „narodowy”, „afrykański” czy „francuski” mają jakiegokolwiek pewne i stabilne znaczenie<sup>2</sup>.

Przykład tych hybrydalnych form oraz wyrazem poszukiwania nowej tożsamości, rodzącej się w dialogu przeszłości i współczesności, stanowią prace tworzącego w Beninie Romualda Hazoumé. Pochodzący z ludu Joruba<sup>3</sup> artysta wyrastał w katolickiej rodzinie, pozostając jednak w kontakcie z tradycjami swoich przodków (spora część Jorubów oparła się zarówno chrystianizacji, jak i islamizacji, wciąż pozostając przy tradycyjnych wierzeniach). To złożone kulturowe dziedzictwo znajduje wyraz w jego maskach oraz instalacjach.

Warto podkreślić, iż rdzenne zaplecze, jakim dysponuje artysta, w zakresie sztuk plastycznych należy do jednego z najwybitniejszych na terenie kontynentu. W XI stuleciu – na terenach obecnej Nigerii i Beninu – istniała federacja państw-

<sup>1</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, 1989.

<sup>2</sup> C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 293-295.

<sup>3</sup> Jorubowie zamieszkują obecnie tereny zachodniej Afryki: południowo-zachodnią Nigerię i południową część Beninu.

miast jorubijskich, skupiona wokół najstarszego z nich: Ife, zwanego przez badaczy Czarnymi Atenami. Miasto to było kolebką jorubijskiej rzeźby: stąd pochodzą m.in. słynne głowy z brązu datowane na XIV wiek, o których Ernst Gombrich pisze, że są *najbardziej przekonującymi podobiznami, jakie tylko można sobie wyobrazić*<sup>4</sup>. Inne arcydzieła rzeźby z Beninu to maski z kości słoniowej, pochodzące z czasów wpływów portugalskich. Od końca XVIII w. rozpoczął się stopniowy upadek Joruby, spowodowany wojnami plemiennymi i pogłębiony w XIX w. przez ekspansję Wielkiej Brytanii, która w 1888 r. narzuciła swój protektorat wszystkim miastom-państwom Jorubów, włączając je w 1914 do Kolonii i Protektoratu Nigerii. Nigeria uzyskała niepodległość 1 października 1960 r. (od Wielkiej Brytanii), Benin – 1 sierpnia 1960 r. (od Francji).

Interesującym aspektem zmagania o narodową tożsamość w Afryce były i wciąż pozostają transformacje w przestrzeni sztuk wizualnych. Szczególnie godna uwagi wydaje się natura tej walki. Nie polega ona bowiem na bezpośredniej konfrontacji ze strukturami kolonializmu, ale na kreatywnym (a niekiedy – zaskakującym) przyswajaniu form imperialnej kultury.

W drugiej połowie XIX wieku przy chrześcijańskich misjach w Afryce zaczęły powstawać pierwsze szkoły. Fakt, że kolonialny biznes nie potrzebował wysoko wykwalifikowanych pracowników, w dużej mierze determinował profil tej edukacji. W misyjnych szkołach uczono czytania, pisania i arytmetyki (katechizm wydrukowany był obok tabliczki mnożenia). Jedynie w Nigerii ten wąski zakres obejmował dodatkowo geografię<sup>5</sup>. Natomiast edukacji artystycznej nie uważano za konieczną czy rzeczywiście użyteczną. W swojej historii kształcenia w Nigerii Uche Okeke konkluduje, że – zdaniem kolonialnych misji chrześcijańskich – „kulturalna i kreatywna edukacja nie była ważna w przypadku konwertytów”. Poza logiką tego funkcjonalistycznego argumentu leży jednak bardziej fundamentalna zasada, stanowiąca istotę kolonialnego dyskursu. Polegała ona na takim zorganizowaniu instytucji przekazywania wiedzy, aby dać przedstawicielom skolonizowanych krajów jedynie cząstkowy do niej dostęp, a w konsekwencji – ograniczyć możliwość pełnej modernizacji. Kolonizowany miał prawo wyłącznie do imitowania imperialnej kultury, ale nie do jej oryginalnej wersji. W tym procesie wychodzenia z mroków zacofania granica transformacji leżała na rozdrożu barbarzyństwa i cywilizacji. Zatrzymanie rozwoju skolonizowanych ludów na tej granicy gwarantowało ich zależność, utrzymanie różnic i kontynuację polityki kolonialnej. W obrębie kolonialnego dyskursu sztuka i artystyczna wrażliwość zwiastowały, że oto właśnie zbliżamy się do stacji cywilizacji, a zarazem konstytuowały nieprzekraczalny dystans między dzikością a kulturą. Kolonialny zarządca Złotego Wybrzeża, sir Hugh Clifford, zanotował w styczniu 1918 w swoim *Blackwood Advertiser*: „Murzyni z Zachodniej Afryki wiele razy ponieśli klęskę w swoich próbach zbliżenia się w rozwoju do wyższej formy cywilizacji. Należy powtarzać aż do znudzenia, że ludzie ci nigdy nie wyrzeźbili

<sup>4</sup> E. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, Warszawa 1997, s. 44-45.

<sup>5</sup> O. Oguiibe, *Reverse Appropriation as Nationalism in Modern African Art*, [w:] *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, red. R. Afaeen, S. Cubitt, Z. Sardar, London–New York, 2005, s.35.

żadnego posągu, nie namalowali żadnego obrazu, nie napisali żadnego utworu, ani nie wynaleźli żadnego technicznego usprawnienia, które byłyby warte uwagi<sup>6</sup>.

Takie przekonanie, przełożone na pedagogiczną zasadę, kwestionowało sensowność umieszczania kształcenia artystycznego w kolonialnym *curriculum*. Co więcej, przekonanie to utrzymywało się bardzo długo. W księdze pamiątkowej z wystawy artystów z Lagosu, która odbyła się w roku 1938, znajdujemy wpis autorstwa niejakiego George'a Fowlera, który stwierdza kategorycznie: „uczenie Afrykańczyków sztuki białego człowieka jest nie tylko stratą czasu, ale również cnotą nie na miejscu... Zamiast nakładać na nich ten torturujący ładunek, lepiej uczyć ich pewnych aspektów europejskiego rzemiosła, co byłoby z pożytkiem dla różnych misji w kolonii<sup>7</sup>”. Zastąpienie sztuki rzemiosłem jest w tej wypowiedzi zaprojektowane jako akt filantropii, podczas gdy w rzeczywistości była to część złożonej kolonialnej strategii, której nadrzędny cel stanowiło utrzymanie hegemonii i zgodna z planem asymilacja miejscowej ludności z kolonialnymi strukturami administracyjnymi. Gwoli sprawiedliwości wspomnieć należy, że zdarzały się głosy sprzeciwu wobec tej deprecjonującej strategii. Na zebraniu funkcjonariuszy kolonialnych w 1928 roku w Achimota College na Złotym Wybrzeżu G.A. Stevens zdecydowanie wystąpił z wnioskiem o dowartościowanie umysłowych i kreatywnych możliwości Afrykańczyków oraz ich rodzimego dziedzictwa, a także o wprowadzenie do szkół kształcenia w zakresie sztuki<sup>8</sup>. Były to jednak pojedyncze wypadki, które nie miały wpływu na zmianę sytuacji. Co więcej, sytuację rodzimej sztuki pogarszało stanowisko chrześcijańskich misjonarzy, którzy działali wiele w zakresie deprecjonowania i niszczenia istniejących tradycji artystycznych. Tradycyjne praktyki potępiono jako idolatrię, a tony statuetek, masek oraz innych obiektów – spalono. Konwertyci byli ostro napominani i przestrzegani przed konsekwencjami tworzenia rdzennych form sztuki. W jednym z kazań afrykańska rzeźba została nazwana kłodą blokującą rozwój misji, a plemienne dzieła określone jako „zgniłe, irytujące i groteskowe kawały drewna, które zaciemniają światło wiary, jakie rozpaliliśmy w tak wielu sercach<sup>9</sup>”.

Jakie istniały możliwości oporu wobec tej indoktrynacji i prób całkowitego zniszczenia rodzimej sztuki? Pierwszym rozwiązaniem było uporczywe trwanie przy tradycyjnych formach i ich „partyzanckie” wytwarzanie. Drugie wyjście stanowiło opanowanie zakazanego terytorium sztuki za pomocą form i technik właściwych zachodniej ekspresji artystycznej.

Wytwory tych, którzy wybrali pierwszą z opcji, łądają zazwyczaj w sklepiakach z pamiątkami i rzadko zyskują miano „dzieł sztuki”. Postrzega się je raczej jako kontynuację egzotycznego, plemiennego rzemiosła. Drugie rozwiązanie jest pod tym względem skuteczniejsze, ponieważ przekreśla ideologiczne zasady, na których zbudowano przekonanie o ekskluzywności sztuki imperialnej. Tę alternatywną drogę wybrał właśnie Romuald Hazoumé. Nie sięga po tradycyjne materiały takie

<sup>6</sup> Cyt. za: U. Okeke, *History of Modern Nigerian Art*, „Nigeria Magazine”, nr 128-9, 1979, s. 103.

<sup>7</sup> A. Lasekan, *Western art on African shores*, skrypt niepublikowany, 1966, University of Nigeria, cyt. za: O. Oguiibe, *op. cit.*, s. 36.

<sup>8</sup> G.A. Stevens, *The future of African art*, „Africa: Journal of the International Institute of African Languages and Cultures”, vol. III, 1930, s. 150.

<sup>9</sup> Zapis kazania wygłoszonego w misji rzymskokatolickiej w Esa Oke, w zachodniej Nigerii w 1935, cyt. za: O. Oguiibe, *op. cit.*, s. 37.

jak drewno, brąz, czy skóra, ale po odpady zachodniej cywilizacji, głównie zużyty plastik. Materiał, z którego skomponowane są maski, w subtelny sposób ujawnia krytyczne nastawienie artysty do politycznych systemów. Sam mówi o swoich pracach wystawianych na międzynarodowych wystawach: „Zabraliście nam maski i daliście śmiecie. Wysłałam na Zachód to, co do niego należy. To odmowa uczestnictwa w społeczeństwie konsumpcyjnym, którego inwazję przeżywamy każdego dnia”<sup>10</sup>. Hazoumé odrzuca mechanizm „kup – zużyj – wyrzuć”, stojący u podstaw sprawnego funkcjonowania społeczeństwa konsumpcyjnego. Proponuje alternatywę: zanim kupisz, zastanów się jak wykorzystać to, co zużyte. Ofertę opartą na produktach z recyklingu znajdziemy także w paryskiej galerii, będącej placówką organizacji *La Compagnie du Sénégal et de l’Afrique de l’ouest*. W Afryce nic się nie marnuje, każda rzecz ma swoją rację bytu, może zostać użyta niejednokrotnie i na wiele sposobów. Dowody na to znajdujemy nie tylko w sztuce, ale także w życiu codziennym – np. ze starych opon można zrobić klapki.

Wymiana dóbr od stuleci określała specyfikę kontaktów między Afryką a Europą. Początki otwarcia afrykańskiego rynku dla towarów europejskich wiążą się pierwszymi latami atlantyckiego „trójkątnego handlu”, w którego ramach broń palną, alkohol i tekstylia rozprawdzali wzdłuż wybrzeży Zachodniej Afryki Europejczycy szukający niewolników i surowców naturalnych. Ten nierówny system wymiany, który leżał u podłoża pierwszych kontaktów między kontynentami, nazaczył je aż do chwili obecnej. Prace Hazoumé stanowią logiczną konsekwencję kolonialnej strategii. Jak długo możemy się spodziewać, że kraje, w których przez tak długi czas zachodnie imperia prowadziły rabunkową gospodarkę, agresywnie eksploatując je z wszelkich naturalnych dóbr, i które Pierwszy Świat uczynił swoim wysypiskiem śmieci, wytwarzać będą wyłącznie rękodzieła z hebanu czy kości słoniowej?

Artystyczne eksperymenty z plastikowymi kanistrami, rozpoczęte przez Hazoumé w połowie lat 80., inspirowane były sposobem, w jaki paliwo przewożone jest na afrykańskich ulicach, stwarzającym powszechne zagrożenie. W ten sposób transportuje się benzynę z czarnego rynku w Nigerii do Beninu. O codziennym podejmowaniu śmiertelnego ryzyka mówi o również instalacja zatytułowana *Benińska ruletka* (2005).

Nadanie każdej z masek imienia i niezwykle wyrazistych cech sprawia, że potencjalne niebezpieczeństwo traci swój enigmatyczny charakter i staje się realną, upodmiotowioną groźbą. Tradycyjne maski mają na celu pozbawienie człowieka jego własnej osobowości. Maski Hazoumé eksponują prawdziwą naturę postaci, które przedstawiają, podkreślają ich indywidualizm. Są jak odbicia w krzywym zwierciadle, w którym przeglądają się kolonizatorzy i kolonizowani. Maski wykonane z kanistrów to również ironiczna odpowiedź na zachodnie stereotypy dotyczące egzotycznej sztuki Afryki. Chcecie od nas masek? Oto one – mógłby się zaśmiać z tych oczekiwań artysta.

<sup>10</sup> Wypowiedź artysty ze strony: [www.tate.org.uk/modern/eventseducation/talksdiscussions/7681.htm](http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/talksdiscussions/7681.htm) [data dostępu: 28.12.09].

Kolejny przykład ironicznego i przewrotnego posłużenia się językiem zglobalizowanego świata stanowi praca pt. *ARTicle 14*. Instalację zaprezentowano w 2005 roku w londyńskiej October Gallery – to kombinacja przedmiotów znalezionych, filmów wideo, dźwięku i wielkoformatowych panoramicznych fotografii. Tytuł odnosi się do faktu, że afrykańskie konstytucje obowiązkowo mają zawierać hipotetyczny „czternasty” i ostatni artykuł. W powszechnym przekonaniu słowa artykułu: „zadbaj, aby wszystkie wyżej wymienione nadane prawa samemu wprowadzać w życie”, rozumiane są dosłownie i zgodnie z oficjalną intencją, podczas gdy można je również interpretować inaczej: „zadbaj o to sam, ponieważ nikt inny tego nie zrobi”. Tytuł zawiera więc odniesienie do panoszącej się na kontynencie korupcji, a jednocześnie sygnalizuje, że prezentowane dzieło stanowi indywidualny akt oporu przeciw temu stanowi rzeczy. Szkielet konstrukcyjny centralnej instalacji to często spotykany element rodzimego pejzażu – wózek służący do obwoźnego handlu. Wózki te zwykle obciążone są różnymi towarami: plastikowymi miskami, zabawkami, odzieżą, puszkami piwa i Coca Coli, maszynkami do golenia, mydłem itp. Tym razem – zamiast nowych, gotowych do konsumpcji artykułów – stragan oferuje muszle i zużyte przedmioty – nieprzydatne do niczego resztki kapitalistycznej wymiany. Śmiecie, zebrane przez wolontariuszy – uczniów londyńskich szkół, reprezentują punkt styczny czy też kontakt w czasie i przestrzeni między artystą a lokalnym środowiskiem oraz między dwoma różnymi, ale wzajemnie powiązanymi materialnymi światami. W ten sposób również twórca przypomina o wszechobecnych socjo-ekonomicznych relacjach, które mają charakter zarówno partykularny, jak i uniwersalny.

Aspekt formalny twórczości Hazoumé przywołuje na myśl niektóre z dzieł francuskiego nowego realizmu. Kierunek ten, wykrystalizowany na przełomie lat 50. i 60., charakteryzował się zwrotem zainteresowań twórczych ku obszarom powszedniej rzeczywistości. Wyobraźnię przedstawicieli nowego realizmu inspirowały ironiczno-prowokacyjne działania dadaistów, wykorzystujące elementy rzeczywistości przedmiotowej. Armana, Daniela Spoerri’ego, Jeana Tinguely’ego, Cesara i Christo łączył nie tyle wspólny styl, ale raczej tendencja do interesowania się światem przedmiotów użytkowanych przez społeczeństwo konsumpcyjne i wciągnięcie ich na obszar sztuki. Co wszakże charakterystyczne – zawsze były to wytwory (ewentualnie odrzuty) seryjnej produkcji, nigdy nie wyróżniające się unikatowością czy wyjątkowymi walorami. Artyści sięgali po nie, dostrzegając ich jeszcze niewyeksplloatowaną, niebanalną egzotykę.

Działania twórców nowego realizmu znalazły wyraz w sztuce obiektu, *assemblages* i sztuce akcji. Cesar tworzył swoje rzeźby z odkrywanych na złomowiskach znalezisk, które zginał prasą w bloki prostopadłościaków. Z różnorodnych śmieci powstały też ruchome antymaszyny Tinguely’ego. Wybitnie transkulturowy charakter, nasuwający nieodparte skojarzenia ze sztuką Hazoumé, mają bajecznie kolorowe maszyny-rzeźby, które Tinguely tytułował *Baluba*. Nazwa cyklu odnosząca się do tancerzy ze szczepu Bantu w Afryce Środkowej nie pojawia się przypadkowo. Prace zbudowane na bazie silników elektrycznych, złożone z metalowych odpadów oraz udekorowane ptasimi piórami i skórą zwierzęcymi niczym członkowie plemienia, również wykonują swoisty taniec, któremu towarzyszą efekty akustyczne. Inne projekty francuskiego artysty – maszyny, które w trakcie happeningu dokonywały aktu

autodestrukcji, zgodnie z jego intencją stanowiły symboliczne ostrzeżenie przed ogromnym tempem rozwoju cywilizacji technicznej, którą Tinguely niewątpliwie się fascynował, ale której ewentualne zgubne skutki przewidywał.

Estetyka serii masek Hazoumé przywodzi na myśl *Akumulacje* Armana – cykle złożone ze zbiorów podobnych elementów. Artystów tych wyraźnie łączy zainteresowanie wielością elementów analogicznych – szczególne działanie, jakie wywiera zgromadzenie obok siebie kilkudziesięciu plastikowych kanistrów czy masek gazowych. W obu przypadkach efekt polega na wydobywaniu ich nowego, nieoczekiwanego, poetyckiego wyrazu, jakiego przedmioty te nabierają w sytuacji zaskakującego zwielokrotnienia, i odebraniu im pierwotnego, czysto użytkowego charakteru. Dodatkowym rezultatem okazuje się ujawnienie – przy podobieństwach tych jednorodnych użytkowo i zbliżonych formami obiektów – ich zindywidualizowanych cech: Hazoumé obdarza je wręcz ludzką osobowością, co sugerują także tytuły poszczególnych obiektów, składających się na przykład na cykl *Miss Havana*.

Wydaje się, że maski Hazoumé mają więcej wspólnego z zachodnią sztuką współczesną niż z tradycjami ludu Joruba – przynajmniej pod względem formalnym. Istnieje jednak ważny element łączący je z rdzennym zapleczem kulturowym artysty. Hazoumé mówi o swoich maskach jako o „wychodzących”, „odchodzących” (*exiting, departing*). Malijski naukowiec Josuf Tata Cisse, odczytując sens tych określeń, dowodzi, iż maski te są rekapitulacją wszystkich poziomów kreacji, wszystkich poziomów procesu tworzenia<sup>11</sup>. Dla przykładu: jedna z najważniejszych masek w rytuałach ludu zamieszkującego obszary między rzekami Senegal i Niger to *Wirujący wiatr*. Maską ta reprezentuje pierwotny chaotyczny wir, od którego zaczęło się życie. *Zanzibrrraace* (2003) Hazoumé sugeruje paralelne odczytanie.

Upamiętnieniem ustawy abolicyjnej z 1807 roku stała się instalacja *La Bouche du Roi (Usta króla)*, powstała w latach 1999–2004. Jak wyjaśnia twórca, nazwa ta pochodzi od ujścia rzeki Couffo, które Portugalczycy nazywali *a boca do rio* (ujście rzeki), a Francuzi w swej ignorancji przekształcili na *bouche du roi* (usta króla). Instalacja składa się z 304 masek, których materiał wyjściowy stanowią ponownie plastikowe kanistry. Oprócz tego artysta zastosował szkło, muszle *kauri*, perły, tytoń, lusterka i tekstylia. Maski układają się w formę dużej łodzi czy statku. Ich ciasne ułożenie (zachodzą niemal jedna na drugą) przywołuje na myśl nieludzkie warunki transportu „żywego towaru”. „Każda z masek reprezentuj żywą osobę, posiadającą własne imię, własny głos, wierzenia i przekonania” – mówi Hazoumé<sup>12</sup>. Tę indywidualność podkreślił, „malując maski” kolorową farbą, pisząc na nich nazwiska właścicieli, przytwierdzając do nich pióra lub małe drewniane figurki, które odnoszą się do kostiumów i zwyczajów ludu Joruba. Motywacja, by je w ten sposób zindywidualizować, to wyraz sprzeciwu wobec dehumanizującego efektu traktowania ludzi jako „dóbr” czy „towaru”. Obecność kulturowych artefaktów wskazuje na przetrwanie oryginalnej tożsamości, mimo traumatycznych przeżyć i uprzedmiotowienia. Niemal wszystkie „maski” reprezentują niewolników, z wyjątkiem dwóch znajdujących się u sterów – żółtej – przedstawiającej króla francuskiego – i czarnej,

<sup>11</sup> Wypowiedź ze strony: <http://www.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/art/labouche.html> [data dostępu 28.12.09].

<sup>12</sup> *Ibidem*.

w ozdobnym nakryciu głowy, będącej wizerunkiem króla Beninu. Władcom towarzyszą akcesoria władzy (karabin) i wymiany handlowej (waga). Ich równoległe usytuowanie zdaje się sugerować, że winę za handel ludźmi ponoszą w równym stopniu obaj decydenci.

„Moja praca nie mówi o starych statkach niewolników, ona mówi o tym, co dzieje się teraz” – stwierdza Hazoumé<sup>13</sup>. Niewolnictwo się nie skończyło, narodziło się tylko w nowej formie, bardziej wyrafinowanej, ale równie dotkliwej. Ta nowa forma wiąże się przede wszystkim z uzależnieniem ekonomicznym. „Pracując nad tą instalacją codziennie obserwowałem i filmowałem ulice Porto Novo – na każdej z nich spotkasz ludzi przewożących i przenoszących w karnistrach paliwo. Kiedy tłoczyli się w korku dostrzegałem w kształtach tych pojemników dawnych niewolników. Całe życie tu toczy się wokół kanistrów. A ten przedmiot stał się współczesnym niewolnikiem”<sup>14</sup>. Zważywszy na wyeksponowaną ścisłą relację między parą, która stoi przy sterach, można zaryzykować stwierdzenie, że Hazoumé nie ma złudzeń co do intencji i strategii współczesnych afrykańskich liderów, którzy często kooperują z międzynarodowymi firmami, nie dbając o bezpieczeństwo lokalnych mieszkańców.

Cel instalacji stanowi również walka o ocalenie tożsamości ludu Joruba. „Zrobiłem tę pracę dla moich ludzi, którzy zapomnieli, kim są i skąd pochodzą” – deklaruje artysta<sup>15</sup>. Otwarcu wystawy w Beninie towarzyszyły poczęstunek, złożony z miejscowej tradycyjnej żywności i napojów, oraz koncert rdzennej muzyki. W zamierzeniu artysty były one demonstracją tego, co utraciły pokolenia, które podążyły za „kulturą Coca-Coli”.

Ze strony Francji ostatnim spektakularnym gestem zadośćuczynienia za grzechy kolonializmu było otwarcie w 2006 r. w Paryżu Muzeum Sztuk i Cywilizacji Afryki, Azji, Oceanii i Ameryk – Quai Branly. Na ceremonii otwarcia Jacques Chirac powiedział: „powstanie tego miejsca ma udowodnić, że inspiracja, twórcza moc, siła duchowa istnieją w każdej cywilizacji, we wszystkich czasach. Że nie ma hierarchii między sztukami i że liczy się tylko geniusz człowieka, wszystkich ludzi. [...] Muzeum chce być zdecydowanie postkolonialne. Ma dać miejsce społecznościom jeszcze marginalizowanym”<sup>16</sup>. I dodał: „Czas pogardy minął”<sup>17</sup>. Obiekt został wykonany według projektu słynnego architekta Jeana Nouvela, który – jak sam deklaruje – odrzuca precz z klocki zachodniej architektury, odwołując się do symboli lasu i rzeki. Ogród, który oddziela budynki od ulicy, ma być „świętym gajem”, w którego głębiach rozplywa się wzniesione na palach muzeum. Jedną z fasad obsadzono ponad stu gatunkami roślin, przez co sama stała się bujnym ogrodem. Na szybach pojawiły się zdjęcia tropikalnej dżungli. Kolumny, rozstawione nieregularnie jak drzewa w lesie, mają budować atmosferę tajemnicy. Mimo dobrych intencji od kolonialnej spuścizny trudno jednak uciec. Quai Branly mówi więcej o nas samych

<sup>13</sup> *Ibidem.*

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

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

<sup>16</sup> A. Dzieleddziak, *Dżungla i mrok w Paryżu*, [on-line] [http://www.travelplan.pl/news/news\\_719\\_D%C5%BCungla\\_i\\_mrok\\_w\\_Pary%C5%BCu&page=23.html](http://www.travelplan.pl/news/news_719_D%C5%BCungla_i_mrok_w_Pary%C5%BCu&page=23.html) [data dostępu: 25.02.09].

<sup>17</sup> *Ibidem.*

niż o kulturach, których dzieła gromadzi. Stawia pytanie o naszą własną, zachodnią tożsamość – kim jesteśmy i jak patrzymy na innych? Ze swą metaforą „świętego gaju” opiera się na nostalgicznym stereotypie egzotycznych społeczności żyjących w harmonii z naturą. Skupione na dawnych skarbach, muzeum nie próbuje towarzyszyć zmieniającej się rzeczywistości. Kultury niezachodnie, podobnie jak kultura europejska, zapożyczały od siebie pojęcia, formy, techniki. Były i są dynamiczne. W Quai Branly natomiast wciąż zdają się niezmiennie, zawieszane poza historią, zanurzone w beczasie utraconego, utopijnego raju. Uwięzione we własnej przeszłości, jakby wszelka zmiana była zdradą lub zanieczyszczeniem. Tu Inny nie ma za wiele miejsca na inwencję, zamknięty w idealnym, zastygłym wyobrażeniu. Jest jednak nadzieja, że wystawy czasowe otworzą się na współczesność – nadzieję tę potwierdza wyeksponowana tu w 2006 roku instalacja *La Bouche du Roi* pokazywana wcześniej w Centre Pompidou. Rajski ogród, jeśli w ogóle kiedykolwiek istniał poza wyobraźnią Europejczyków, tonie w śmieciach – komunikuje w ten sposób Hazoumé.

Gra resztkami, którą uprawia beniński artysta, to nie sztuka dla sztuki, czy pozbawiona celu zabawa. To twórczość stanowiąca zaangażowany komentarz do historycznych i socjo-politycznych kwestii wpływających na życie afrykańskich społeczności. Pod tym względem Hazoumé przypomina swoją postawą afrykańskich reżyserów i pisarzy, z których wielu pozostaje głosem świadomości ludu oraz ma na celu inspirowanie jego myśli i czynów.

Aspektem, który wyróżnia *assamblages* Hazoumé, pozostają ich ściśle powiązania z globalnymi problemami. Z tego punktu widzenia jego plastikowe maski można postrzegać jako współczesną interpretację fenomenu transu, interpretację, która ujawnia szaleństwo bieżących wydarzeń. A jak on sam postrzega swoją rolę? „Bycie artystą to odpowiadanie na pytania i moje odpowiedzi mnie nie satysfakcjonują. Powinienem dojść do źródła, aby zrozumieć naszą postawę, zrozumieć nas fatalizm, zrozumieć, dlaczego moi przodkowie robili maski... Właśnie z tego powodu je robię. Chciałbym zobaczyć, co się za tym kryje. Zanurzyć się w źródłach mojego ludu”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Wypowiedź ze strony: <http://www.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/art/labouche.html> [data dostępu: 28 XII 2009].