

ANETA PAWŁOWSKA

## „DEMOKRATYZACJA SZTUKI”<sup>1</sup> W REPUBLICIE POŁUDNIOWEJ AFRYKI W KONTEKŚCIE MUZEALNICTWA<sup>2</sup>

### Streszczenie

Muzea to miejsca których celem jest przechowywanie cennych pamiątek kultury poszczególnych narodów i tworzenia wokół nich pożądaných narracji. Współczesna Republika Południowej Afryki jest szczególnie interesującym miejscem do studiowania tych procesów, bowiem po upadku apartheidu kraj stanął przed trudnym wyzwaniem, jakim jest stworzenie nowej tożsamości narodowej obejmującej wszystkich obywateli niezależnie od grupy etnicznej, do której należą. Dlatego pomimo licznych problemów społecznych, takich jak ubóstwo, bezrobocie czy choroby w Afryce Południowej, muzea i sama sztuka mogą i powinny być traktowane jako punkt wyjścia do ujawniania, kwestionowania i podejmowania próby rozwiązywania wielu istotnych kwestii związanych z budowaniem poczucia jedności narodowej. Przywołane w tekście muzea takie jak np. Południowoafrykańska Narodowa Galeria Sztuki (*South African National Gallery* – SANG) w Kapsztadzie oraz johannesburskie, Muzeum MAfrica, Galeria Sztuki (*Johannesburg Art Gallery* -JAG), Muzeum Apartheidu – wnoszą ważny wkład w ten proces.

---

<sup>1</sup> Twórcą koncepcji „demokratycznego” myślenia o sztuce – wskazującego, że sztuka traktująca swoją rolę odpowiedzialnie nie może pozostawać oddzielona od kontekstu w jakim powstaje – był amerykański filozof pragmatysta John Dewey. Por.: *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 14.

<sup>2</sup> Tematyka muzealnictwa południowoafrykańskiego była już poruszana, np. A. Pawłowska *Galerie sztuki w Republice Południowej Afryki: prowincjonalne czy globalne, postkolonialne czy narodowe?*, [w:] *Centrum, prowincje, peryferia – wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. Piotr Gryglewski, Krzysztof Stefański, Robert Wróbel, Księży Młyn, Łódź 2013, s. 265-274; Eadem, *Johannesburg Art Gallery in the context of racial transformation in South Africa*, „CoCAin... Review of Contemporary Art Centers & Museums”, no. 7, September 2015, s. 64-67 oraz Eadem, *South African museums. Representation and identity*, [w:] *African Studies. Forging New Perspectives and Directions*, red. N. Pawlak, H. Rubinkowska-Anioł, I. Will, Warsaw 2016, s. 216-230.

**Słowa kluczowe:**

Republika Południowej Afryki, apartheid, muzeum, sztuka współczesna, SANG, JAG, kolekcja, postkolonializm.

## Wstęp

Do początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia kultura i sztuka Południowej Afryki<sup>3</sup> rozwijały się w dwóch odrębnych nurtach tworzonych przez społeczność czarną i białą. Przyczyną tego stanu rzeczy była trwająca od XVII w. europejska kolonizacja tych ziem, odbywająca się kosztem ludności rdzennej, która w znacznym stopniu została podporządkowana. Wraz z białymi osadnikami zasiedlającymi wybrzeże okolic Kapsztadu pojawiło się malarstwo i architektura o europejskim rodowodzie. Jednak dopiero w XIX w. rozwój osadnictwa brytyjskiego zapoczątkował życie artystyczne i kolekcjonerstwo na szerszą skalę na tym obszarze.

Biali koloniści kontrolowali gospodarkę i politykę. Większość z nich, była mocno przesiąknięta ideologią rasistowską. Biali byli zależni od pracy wykonywanej przez ludność nie-białą<sup>4</sup> ale nigdy nie uznaliby jej za równą sobie, bez względu na to, jak dalece byłaby „ucywilizowana”<sup>5</sup>. Wiek XX, przyniósł zaostrzenie konfliktu na tle rasowym 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 móc w nich przebywać. Kulminacją tych działań było wprowadzenie przez nacjonalistyczny rząd od 1948 r. systemu apartheidu, w którym dyskryminowano prawnie, ekonomicznie i socjalnie wszystkich nie-białych obywateli kraju. System ten pogłębił i utrwalił podziały rasowe także w obszarze dostępu do edukacji i kultury.

Wyraźną cezurę w odrębnym rozwoju kulturowym czarnej i białej społeczności w Południowej Afryce stanowi rok 1994. Rok zniesienia apartheidu, pierwszych powszechnych wyborów parlamentarnych i wyboru Nelsona Mandeli – pierwsze-

---

<sup>3</sup> Terminy „Południowa Afryka”, „Afryka Południowa” oraz termin „Republika Południowej Afryki”, określający dzisiejsze państwo stosowane są wymiennie. Zabieg ten stosują także inni badacze np. Marek J. Malinowski, Bronisław Nowak, Henryk Zins, Arkadiusz Żukowski, Michał Leśniewski.

<sup>4</sup> Terminy biali i czarni są stosowane dla określenia mieszkańców RPA. Określenie „czarny” odnosi się do sztuki, kultury i cech ludzkich („czarnoskórych” rdzennych Afrykanów z ludów Bantu. Termin ten stosuję bez cudzysłowu, bowiem „południowoafrykańscy, czarnoskórzy, Afrykanie z ludów Bantu” mówią o sobie „Black” – „czarni” i nazwa ta jest w ich odczuciu właściwa. Określenie „Murzyn”, jest obecnie uznawane za rasistowskie. Określenie „biały” stosuję dla oznaczenia „człowieka o białej skórze” tzw. rasy kaukazoidalnej czyli w kontekście RPA najczęściej Afrykanera lub Brytyjczyka oraz ich potomków.

<sup>5</sup> *Historia Afryki. Narody i cywilizacje*, red. P. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina, Gdańsk 2003, s. 375.

go czarnoskórego prezydenta RPA. Nowe władze ogłosiły program budowy wielorasowego „tęczowego narodu” (*rainbow nation*<sup>6</sup>). Politycy zaczęli zwracać uwagę na korzyści płynące ze zróżnicowania kulturowego społeczeństwa i doświadczeń poszczególnych grup etnicznych. Koncepcja *rainbow nation* miała także istotne znaczenie dla konstruowania nowego poczucia tożsamości obywatelskiej<sup>7</sup>, tworząc, mit zjednoczonego narodu, co pomogło zapobiec wojnie domowej i zemście, tych którzy w przeszłości byli dyskryminowani. Konsolidujące hasło „tęczowego narodu” służy także do kultywowania wielorakiego poczucia piękna i wspólnoty cywilizacyjnej w tym kraju. Obserwując współczesne praktyki muzeologiczne w Republice Południowej Afryki wydaje się, iż subtelna gra pomiędzy twórcą (lub donatorem), kuratorami i odbiorcami stanowi doskonałe pole do prześledzenia sieci wzajemnych zależności i powiązań obecnych w tworzeniu „kolekcji sztuki dla demokratycznego społeczeństwa”.

O początku tworzenia instytucji muzealnych można mówić w Afryce Południowej w trzeciej ćwierci XIX w. Zaś schyłek XIX w. przyniósł znaczne przemiany w sztukach plastycznych. Pojawiły się podstawy instytucjonalne funkcjonowania zarówno szkolnictwa artystycznego jak i wystawiennictwa dzieł sztuki. Pojawiły się nowoczesne galerie i muzea rozumiane jako przestrzenie ekspozycyjne przeznaczone do publicznego odbioru dzieł sztuki. Muzea te, istniejące w większości przypadków do dziś, ulegają obecnie znacznym przemianom. Podstawowy problem, z jakim musiała sobie poradzić południowoafrykańska muzeologia był zawarty w pytaniach: w czym imieniu ma przemawiać tworzona kolekcja? Jakie wartości kulturowe, tradycję czy historię ma eksponować zgromadzony zbiór? Wrocie stosunki panujące pomiędzy europejskimi nacjami założycielskimi (Afrykanerami i Anglikami) oraz całkowite odrzucenie przez obie te grupy kultury rdzennych mieszkańców Afryki Południowej (czyli ludów bantuskich i khoisańskich) są odzwierciedlone w tworzonych kolekcjach (poprzez brak pewnych eksponatów i zbiorów). Problem ten występuje zarówno na poziomie kolekcjonerstwa prywatnego, jak też później w trakcie przekształcania zbiorów indywidualnych we współcześnie istniejące placówki muzealne. Zjawiska dewaluacji i ponownej rewaluacji wartości kulturowych można obserwować w wielu współczesnych galeriach prezentujących zbiory dzieł sztuki w Republice Południowej Afryki<sup>8</sup>. Szcze-

---

<sup>6</sup> Szerzej: G. Baines, *The rainbow nation? Identity and nation building in post-apartheid South Africa* [http://www.academia.edu/926679/The\\_rainbow\\_nation\\_Identity\\_and\\_nation\\_building\\_in\\_post-apartheid\\_South\\_Africa](http://www.academia.edu/926679/The_rainbow_nation_Identity_and_nation_building_in_post-apartheid_South_Africa) [z 29.04.2017].

<sup>7</sup> Szerzej: S. N. Mji, *Miejsce kobiet w demokracji RPA*, [w:] *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*, red. A. Kapiszewski, Kraków 2004, s. 7-10,

<sup>8</sup> Szerzej o problematyce reprezentacji we współczesnej muzeologii w RPA J. L. McGee, *Restructuring South African Museums: Reality and Rhetoric within Cape Town*, [w:] *New Museum*



Główne wejście do budynku *South African National Gallery* w Kapsztadzie 2006 r. (fot. A. Pawłowska)

gólnie interesujących obserwacji dostarcza istniejąca od 1896 r. w Kapsztadzie Południowoafrykańska Galeria Sztuki (*South African Art Gallery*), obecnie funkcjonująca jako Południowoafrykańska Narodowa Galeria Sztuki (*South African National Gallery* – SANG). [zdjęcie 1] Galeria ta stanowi część organizacji IZIKO powołanej w 1999 r. dekretem państwowym. Wyraz „iziko” w języku ludu Khosa oznacza „ognisko domowe”, które w typowym afrykańskim domostwie zajmuje centralne miejsce. Symboliczna wymowa wyrazu „iziko” ma podkreślać, iż jest to miejsce gromadzenia i zarządzania dziedzictwem kulturowym Republiki Południowej Afryki, a także centrum działalności kulturalnej kraju<sup>9</sup>. Obecnie w skład organizacji IZIKO wchodzi 11 instytucji muzealnych, między innymi są to: muzeum historii naturalnej zwane Muzeum Południowoafrykańskie (*South African Museum*) założone w 1825 r. w Kapsztadzie; Muzeum Górnego Przylądka (*Bo-Kaap Museum*) założone w 1978 r. i prezentujące życie społeczności muzułmańskiej; Muzeum Wina i Winnicy (*Groot Constantia Manor House – Homestead and*

---

*Theory and Practice : An Introduction*, J. Marstine (ed.), Oxford 2008, s.179-199. Ramy prawne do przekształceń w istniejących muzeach określił dokument tworzący South African National Heritage Resources Act z roku 1999 [Ustawa o powołaniu Rady Dziedzictwa Narodowego]. Obecnie legislacyjne działania w obrębie szeroko pojętego dziedzictwa kultury RPA określa raport Departamentu Kultury i Sztuki z września 2010 (*Research Report An Assessment of the Visual Arts in South Africa Department of Arts and Culture September 2010 Consultation Draft*).

<sup>9</sup> *Challenge and Transformation: Museums in Cape Town and Sydney*, red. K. J. Goodnow, J. Lohman London 2006, s. 166-189.

*Wine Museum*) założone w 1926 r.; Muzeum Morskie (*Maritime Centre*) ukazujące m.in. rozwój Kapsztadu jako portu morskiego; kolekcja siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego i flamandzkiego (*Michaelis Collection*) w Starej Kamienicy Old Town House; kolekcja malarstwa dawnego (*Williama Fehra William Fehr Collection*) prezentowana w dwu historycznych budynkach: Zamku Dobrej Nadziei (*Castle of Good Hope*) i budynku Rust en Vreugd oraz wspomniana już Południowoafrykańska Galeria Narodowa<sup>10</sup>.

Druga istotna placówka muzealna przekształcająca swój profil pod wpływem zmian politycznych to Johannesburgska Galeria Sztuki (*Johannesburg Art Gallery*) działająca od 1910 r. Zagadnienia związane z koniecznością rewaluacji zbiorów i ich poszerzenia pod kątem prezentacji przedmiotów związanych z autochtoniczną kulturą i sztuką widoczne są też w mniejszych kolekcjach muzealnych np. *Durban Art Gallery*, *Tatham Art Gallery* w Pietermaritzburgu, *Nelson Mandela Metropolitan Art Museum* w Port Elizabeth i tematycznych: *Johannesburg Africana Museum* (czyli *Museum MAfrica*), *Apartheid Museum*, *Women's Jail in the Fort* w Johannesburgu, *Robben Island Museum* pod Kapsztadem, *De Beers Centenary Art Gallery* na Uniwersytecie w Fort Hare.

Początki i rozwój praktyki muzealnej w Południowej Afryce w XIX w. stanowi doskonałą ilustrację poglądów Tony'ego Bennetta zaprezentowanych w pracy *The Birth of the Museum*<sup>11</sup>, który rozwój muzeum wiąże przede wszystkim z przemianami w sferze społecznej. Muzeum staje się otwarte, publiczne, nie jest już domeną właściciela i jego kręgu, a ta otwartość powiązana zostaje z zachodzącym w XIX w. szerszym procesem kształtowania sfery publicznej. W przypadku Afryki Południowej rolę inicjowania przekształcenia kolekcji prywatnej w publiczną pełnili magnaci finansowi: małżeństwa Michaelisów, Davisów<sup>12</sup> oraz „Abe” Bailey (do których roli w gromadzeniu zbiorów jeszcze powrócę), przekazując państwu własne zbiory sztuki. Tak ukształtowane muzeum adresowane do szerokiej publiczności, wymagało od niej „kulturalnego” zachowania, co sprzyjało podnoszeniu poziomu kultury. Drugi obszar wymieniany przez Bennetta to przemiany w sferze organizacji przedstawiania przedmiotów muzeum tak by zaprezentować ewolucję cywilizacji, sztuki, a także przyrody etc. Jej czasowość i postęp są reprezentowane przez poszczególne obiekty zgromadzone w muzealnych ekspozycjach, ale nie tylko. Oprócz osadzenia muzeum w nowoczesnej *episteme*, ma ono także cel pedagogiczny: ma samodoskonalić i rozwijać publiczność, wbudowywać ją w całokształt progresywnego rozwoju świata i człowieczeństwa. Taki był cel imperialnych kolekcji sztuki epoki wik-

---

<sup>10</sup> Pelen wykaz instytucji konstytuujących IZIKO <http://www.iziko.org.za/> [z 24.04.2017].

<sup>11</sup> T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995.

<sup>12</sup> Szerzej: H. Proud, *The Sir Edmund and Lady Davis Presentation: A Gift of British Art to South Africa*, Cape Town 1999.



toriańskiej, etapy te można prześledzić obserwując początki istnienia miejskich galerii sztuki, funkcjonujących dziś jako placówki muzealne w Kapsztadzie, Durbanie, Pietermaritzburgu, oraz w mniejszym stopniu w Johannesburgu. Wreszcie trzeci obszar formowania muzeum związany z czasami obecnymi, dotyczy jego udziału w kształtowaniu przejrzystych reguł organizacji przestrzeni ekspozycyjnej, reguł, które pełniłyby rolę paradygmatu idealnej, logicznej i transparentnej organizacji społecznej<sup>13</sup>, prowadząc do pożądanego modelu „demokratycznego” myślenia o sztuce i sposobach jej eksponowania, tak aby wszystkie grupy społeczne (a w przypadku Republiki Południowej Afryki również wszystkie grupy etniczne) mogły znaleźć w przestrzeni nowoczesnego muzeum satysfakcjonujące je ekspozyty i historie.

Konkluzje z analiz Bennetta wskazują, iż z jednej strony muzea aspirowały do uniwersalistycznego przedstawiania historii ludzkości, ale z drugiej strony czyniły to selektywnie, podporządkowując swe narracje wyraźnej hegemonii europejskiego imperium. Na potwierdzenie tej tezy w odniesieniu do Afryki Południowej warto przytoczyć kilka wypowiedzi dotyczących zasad formowania kolekcji i ich prezentowania odbiorcom. W roku 1940 redaktor kapsztadzkiego pisma „The Monitor” stwierdzał autorytatywnie: „Nasz styl życia, filozofia i pogląd na świat są europejskie... krótko mówiąc, jesteśmy Europejczykami, nie Afrykanami!”<sup>14</sup> W tym samym artykule redaktor nie omieszkał zauważyć, że „twórczość Buszmenów (*Bushman art*) była zaledwie jedną z odmian sztuki prymitywnej, praktykowanej na całym świecie w dawno minionych czasach”<sup>15</sup>, powielając tym samym lekceważący stosunek do tej formy sztuki ówczesnego dyrektora SANG (i jednocześnie akademickiego malarza) Edwarda Rowortha (1880-1964)<sup>16</sup>.

W Południowej Afryce dominacja w przestrzeni muzealnej dyskursu białej mniejszości, aż do schyłku lat osiemdziesiątych XX w. była oczywista i niepodważalna z powodu usankcjonowania systemu apartheidu. W przywołanym okresie miały miejsce zaledwie dwie istotne wystawy prezentujące osiągnięcia sztuki tworzonej przez czarnych twórców: *Tributaries: A View of Contemporary South Afri-*

<sup>13</sup> Ibidem, s. 13-58.

<sup>14</sup> M. Martin, *Odds On - Creating and Maintaining a National Art Collection in South Africa*, [w:] *Views from the South African National Gallery Permanent Collection*, Umea: BildMuseet, 2001, s.11.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Edward Roworth, w latach 1940-1948 pełnił funkcję dyrektora SANG, niechętny sztuce nowoczesnej uważał, że Buszmeni (traktowani przez niego jako synonim zapóźnienia cywilizacyjnego) dzielą podobne wartości artystyczne z modernizmem. Szerzej: L. Pollak, *Casa Labia, Muizenberg, an abundance of warmth, love and hospitality*, “South African Business Art” 2010, September, s. 12-13.

can Art z 1984 r.<sup>17</sup> oraz *The Neglected Tradition* z 1988 r.<sup>18</sup>, gdy kuratorzy Ricky Burnett i Steven Sack zaprezentowali publiczności wystawy ukazujące dokonania współczesnych czarnych artystów.

Druga oś sprzeczności opisana przez Bennetta to sprzeczność między otwartością muzeum na całe spektrum społeczne, włączając w to klasę robotniczą, a nowoczesnymi technologiami ekspozycji różnicującymi i hierarchizującymi społeczeństwo. W Republice Południowej Afryki od momentu zniesienia apartheidu, czyli od 1994 r. do chwili obecnej, problem otwartości muzeum dla szerokiej publiczności (w domyśle czarnej i słabo wyedukowanej) oraz prezentowanego w nim dyskursu (paniczna próba uniknięcia jakichkolwiek skojarzeń z neokolonializmem), stały się niezwykle palące ze względu na obowiązującą doktrynę egalitarnego „tęczowego społeczeństwa”. Dlatego problematyce budowania współczesnej kolekcji sztuki w państwach o przeszłości kolonialnej, takich jak Republika Południowej Afryki i Australia, został poświęcony pierwszy tom studiów *Challenge and Transformation: Museums in Cape Town and Sydney* z 2006<sup>19</sup> w serii *Museum and Diversity*, wydanej nakładem UNESCO. Opracowanie to zawiera krytyczną analizę teorii muzeum w państwach postkolonialnych. W przedmowie do książki pada stwierdzenie powtórzone za holenderskim teologiem Albertem von der Heuvel, iż muzeum jest świątynią dialogu. Stwierdzenie to powtarza w nieco zmienionej formie południowoafrykański noblista Arcybiskup Desmond Tutu:

W Afryce popularne jest powiedzenie, iż człowiek staje się osobą, za pośrednictwem innych ludzi. Afrykański punkt widzenia odrzuca popularną dychotomię pomiędzy sacrum i tym co świeckie, pomiędzy tym co materialne i duchowe. Wszystko jest jednością. Jest to filozofia, która napędza dramatyczne przemiany polityczne i społeczne wśród narodu, pozornie skazanego na autodestrukcję z powodu jego różnorodności, przynosząc zarówno przemiany, jak i pojednanie. Republika Południowej Afryki rozumiała, że językiem pojednania jest dialog<sup>20</sup>.

Myśl o konieczności dialogu pomiędzy kuratorem kolekcji a jej odbiorcami, o spotkaniu artysty, dzieła i odbiorcy istnieje w europejskich i amerykańskich studiach muzealnych od lat osiemdziesiątych XX w. Podejście to jest zasadniczo różne od tradycyjnego stanowiska prezentowanego przez tradycyjnie nastawionych kuratorów pierwszej połowy XX w. twierdzących, iż muzeum jest „świątynią, w któ-

---

<sup>17</sup> R. Burnett, *Tributaries (A View of Contemporary South African Art)*, Exhibition catalog, Munich 1984.

<sup>18</sup> S. Sack, *The Neglected Tradition, towards a new history of South African art (1930-1988)*, Johannesburg Art Gallery, 23 November 1988-8 January 1989, Exhibition catalog, Johannesburg 1988.

<sup>19</sup> *Challenge and Transformation: ...*, op. cit. s. 11

<sup>20</sup> *Ibidem*.

rej czas wydaje się być zawieszony<sup>21</sup>; zatem kolekcja jest stała, ponadczasowa i niezmienna. Muzealnicy południowoafrykańscy od początku swojej działalności, u schyłku XIX w. aż do 1994 r. preferowali model muzeum jako *templum* – „muzeum klasyczne”, które bez względu na rodzaj prezentowanej kolekcji kultury ma tradycyjny charakter funkcjonowania danej instytucji obejmujący kolekcjonowanie, przechowywanie, ekspozycję wybranych fragmentów kolekcji oraz ich naukowe opracowanie. Jednak dziś, wobec głębokich zmian wynikających zarówno z charakteru współczesnych dzieł sztuki jak i przemian politycznych w kraju, nowoczesne muzeum południowoafrykańskie nie może nie uwzględniać postulatów nowych odbiorców i szerokiej debaty publicznej na temat celów funkcjonowania placówki muzealnej we współczesnym świecie<sup>22</sup>, a także happeningów artystycznych, które z założenia mają charakter czynny. Ten drugi aspekt jest o tyle istotny w Republice Południowej Afryki, iż wiele działań artystycznych czarnych twórców jest ukierunkowanych na czynności i współdziałanie w procesie twórczym poprzez ruch, taniec czy nawet rytualny trans<sup>23</sup>.

### **Prywatni darczyńcy – początki kolekcji muzealnych**

Przypadek Południowej Afryki to szczególnie *casus* w muzeologii, brak tu bowiem tradycyjnego zaplecza historycznego dla kolekcji muzealnych cywilizacji zachodnich, jakim były zbiory dzieł sztuki na dworach królewskich i magnackich, czy zgromadzonych przez wieki przedmiotów wystroju katedr i kościołów. Biali osadnicy pochodzili przeważnie z niskich warstw społecznych i nie przywozili ze sobą dzieł sztuki. Rdzenni mieszkańcy tej części globu czyli ludy khoisańskie i bantu, nie miały zwyczaju kolekcjonować swoich artefaktów, zaś biali kolonizatorzy na zawłaszczonym obszarze Afryki, aż do początku XX w. nie czuli potrzeby gromadzenia i przechowywania wytworów kultur afrykańskich<sup>24</sup>. W związku z powyższą sytuacją istniała bardzo niewielka ilość przedmiotów o określonej wartości

<sup>21</sup> G. Bazin, *The Museum Age*, tłum. Jan van Nuis Cahill, New York 1967, s. 7.

<sup>22</sup> Szerzej: E. Rankin, E. Hamilton, C. *Revision; reaction; re-vision, approaches to curatorship for a new South Africa*, Pietermaritzburg 1996.

<sup>23</sup> Szerzej o współczesnej sztuce RPA: A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*, Łódź 2013, s. 306-357.

<sup>24</sup> W Europie kolekcje sztuki afrykańskiej powstały wcześniej. Do najwcześniejszych, a jednocześnie najpełniejszych, należą zbiory zgromadzone w działającym od 1873 r. berlińskim *Museum für Völkerkunde*. Zbiór ten wywodzi się z kolekcji osobliwości elektora brandenburskiego Joachima II (*Kunst und Raritätenkabinett*). Od XVIII w. gromadzono tam nie tylko prace europejskie, ale też rzadkie przedmioty z odległych części świata. Inne wczesne zbiory sztuki afrykańskiej w Europie to eksponaty zgromadzone w londyńskim *British Museum*, które początki swej bezcennej kolekcji sztuki afrykańskiej zawdzięcza karnej ekspedycji armii brytyjskiej z roku 1897 oraz paryskie *Musée du Trocadéro* (1878). Szerzej: A. Pawłowska, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, s. 272-281.



ekspozycyjnej. Do tych nielicznych, które można byłoby prezentować w kolekcjach muzealnych można zaliczyć np. zbiory zgromadzone w Zamku Dobrej Nadziei w Kapsztadzie przez kolejnych gubernatorów zasiadających tam z ramienia Kompanii Wschodnioindyjskiej. Zamek bowiem miał być nie tylko twierdzą, lecz też miejscem reprezentatywnym, olśniewającym przepychem wewnątrz. Meble pochodziły z Holandii, porcelana z Chin, obrazy były pędzla europejskich malarzy<sup>25</sup>. Podobnie skąpa była produkcja artystyczna osiadłych w Afryce Europejczyków. Dlatego też w wieku XIX i na początku XX w. zaczęto sprowadzać z Europy przedmioty o wartości artystycznej na potrzeby nowopowstających kolekcji dzieł sztuki.

Istotny dla kształtu powstających kolekcji był fakt, iż w wieku XIX, w upowszechnianiu sztuki w Południowej Afryce znacznie większą rolę odgrywała anglojęzyczna społeczność. Wynikało to zarówno z jej wyższej pozycji ekonomicznej, staranniejszego wykształcenia, jak też z braku ograniczeń religijnych, co do stosowania przekazu wizualnego, zakazu tak istotnego w religii protestanckiej wyznawanej przez społeczność pochodzenia holenderskiego. Dlatego wśród najważniejszych donatorów Południowoafrykańskiej Galerii Sztuki znaleźli się głównie poddani Korony Brytyjskiej: Alfred Aaron de Pass (1861-1952)<sup>26</sup>, małżeństwa magnatów finansowych: Michaelisów oraz Davisów<sup>27</sup>, „Abe” Bailey (1864-1940)<sup>28</sup>, a także Henry van den Bergh. Najistotniejszy dla Południowoafrykańskiej Galerii Sztuki okazał się dar południowoafrykańskiego przedsiębiorcy i milionera „Abe” Baileya, obejmujący angielskie malarstwo portretowe i rodzajowe z wieków XVIII i XIX. Była to największa prywatna kolekcja dzieł sztuki tego typu na początku dwudziestego wieku<sup>29</sup>. Dar ten sprawił, iż kapsztadzka Galeria Sztuki stała się liczącą w świecie instytucją muzealną. Jej pozycja umocniła się, gdy zamożny południowoafrykański przedsiębiorca, de Pass przekazał Galerii w latach 1926–1949 ponad 240 obrazów i sztychów. Były to między innymi dzieła Albrechta Dürera (1471-1528), Francisca José Goi (1746-1828), Rembrandta (1606-1669) oraz Josepha Mallorda Williama Turnera (1775-1851). W późniejszym okresie de Pass dołączył do daru zbiorów dzieł artystów współczesnych związanych z Południową Afryką<sup>30</sup>. Jak sam wyznał, chciał w ten sposób „zapełnić lukę w dotychczasowym

---

<sup>25</sup> G. E. Pearse, *Eighteenth century architecture in South Africa*, Cape Town 1968, s. 35-38.

<sup>26</sup> Alfred Aaron de Pass, był południowoafrykańskim biznesmenem, który wiele lat swego życia spędził na Wyspach Brytyjskich. Był także darczyńcą wielu prowincjonalnych galerii angielskich np.: w Falmouth, Bristolu, Cambridge, Plymouth, Truro. Szerzej: A. Tietze, *The Alfred de Pass Presentation to the South African National Gallery*, Cape Town 1995.

<sup>27</sup> Szerzej: H. Proud, *The Sir Edmund and Lady Davis Presentation: A Gift of British Art to South Africa*, Cape Town 1999.

<sup>28</sup> Szerzej: A. Tietze, *The Sir Abe Bailey Bequest: A Reappraisal*, Cape Town 2001.

<sup>29</sup> A. Tietze, *The Sir Abe Bailey Bequest ...*, *op. cit.*, s. 6.

<sup>30</sup> A. Tietze, *The Alfred de Pass Presentation...*, *op. cit.*, s. 15.

zbiorze prac zgromadzonych w Galerii<sup>31</sup>. Z podobnego powodu w latach czterdziestych XX w. de Pass uzupełnił dar o współczesne malarstwo francuskie. Ten ostatni dar był wyjątkowo cenny, gdyż bogaci mieszkańcy Brytyjskiej Wspólnoty Narodów rzadko kolekcjonowali prace pochodzące z tego obszaru Europy<sup>32</sup>. Dlatego zasadna wydaje się uwaga Marilyn Martin, wieloletniej dyrektor kapsztadzkiej Galerii Narodowej, iż w początkowym okresie istnienia o kształcie kolekcji decydował całkowicie prywatny gust jej patronów i ich szczodrość<sup>33</sup>. W roku 1997 we wstępie do katalogu stałej kolekcji SANG, Martin wyraziła tę myśl jeszcze dobitniej:

Nie ma przesady w stwierdzeniu, iż nie byłoby Galerii Narodowej (*National Gallery*) w dziewiętnastym wieku ani żadnej kolekcji, która zasługiwałaby na to miano gdyby nie szereg wytrwałych i niezwykle hojnych mecenasów<sup>34</sup>.

To stwierdzenie jest znaczące, gdyż nakierowuje współczesnego odbiorcę prac zgromadzonych w kolekcji Południowoafrykańskiej Galerii Sztuki na konieczność spojrzenia na nie poprzez pryzmat historii kraju i ludzi w nim mieszkających.

Darczyńcami Galerii Narodowej w początkowym okresie jej istnienia byli głównie zamożni Anglicy z klasy średniej. Swą fortunę zawdzięczali silnemu zaangażowaniu w przemysł wydobywczy rozwijający się w Południowej Afryce. Teza ta pokrywa się z przemyśleniami Carol Duncan zawartymi w publikacji pt. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*<sup>35</sup>. Badaczka odnosząc się do dziewiętnastowiecznego Londynu, w którym pojawiła się nowa klasa przedsiębiorczych i majątnych ludzi pisze, iż poprzez swe zbiory sztuki ludzie ci mogli zostać zauważeni przez elity. Co więcej, ich kolekcje były dowodem na to, że są „kulturalni i wnikliwi oraz predestynowani do sprawowania władzy”<sup>36</sup>. Wydaje się, że podobny zamiar dołączenia do elit kulturalnych przyświecał pasji kolekcjonerskiej południowoafrykańskich magnatów kopalnianych.

Ponadto w XIX i na początku XX w. zamorscy poddani Korony Brytyjskiej podkreślali mocno swą przynależność kulturową do Anglii. Nabywanie dzieł uznanych mistrzów malarstwa brytyjskiego służyło podkreśleniu łączności z ma-

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 18-19.

<sup>32</sup> Anglicy często dyskredytowali wartość dzieł i nurtów malarskich pochodzących z Francji, jak też i całych kolekcji sztuki francuskiej, por. np. N. Prior, *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture*, Oxford, 2002, s. 78-79.

<sup>33</sup> M. Martin, *The South African National Gallery*, [w:] *African Art in the Pierre Guerre Collection* (Catalogue), Cape Town: 1997, s. 145.

<sup>34</sup> M. Martin, *Introduction*, [w:] *Contemporary South African Art 1985-1995 from the South African National Gallery Permanent Collection*, red. Bedford, E., Cape Town 1997, s. 7.

<sup>35</sup> C. Duncan, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London 1995. Fragmenty książki przetłumaczone na język polski w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 279-298.

<sup>36</sup> C. Duncan, *op. cit.*, s. 29.

cierzystym krajem<sup>37</sup>. Zainteresowanie anglojęzycznej części społeczności Południowej Afryki sprawami sztuki, było też następstwem lepszej, od połowy wieku XIX, sytuacji materialnej (w stosunku do Afrykanerów) lepszego wykształcenia, i silniejszego poczucia związku z dawną ojczyzną, której kulturę materialną chcieli promować.

Kolekcjonerami w dawnej Afryce Południowej zostawali zazwyczaj ludzie dobrze wykształceni, częściej mężczyźni. Chlubnymi wyjątkami były tu zamożne i wykształcone mecenaszki sztuki: Florence Phillips (1863-1940) oraz Ada Tatham (1865-1950), które miały wyrobiony smak artystyczny, co sprawiało, iż zbieranie dzieł sztuki z zamysłem podarowania zbioru społeczeństwu stanowiło dla nich zajęcie prestiżowe<sup>38</sup>. Włączanie do posiadanych przez nie kolekcji własnych portretów rodzinnych czy widoków posiadłości jako równie cennych pamiątek, budowało autorytet społeczny bogatych kolekcjonerów. Zakupów dokonywano na londyńskich aukcjach dzieł, celując głównie w dzieła uznanych artystów brytyjskich z nieodległej przeszłości o orientacji klasycyzującej, takich jak: George Romney (1734-1802), Joshua Reynolds (1723-1792), Thomas Gainsborough (1727-1788), Henry William Beechey (1753-1839) John Hoppner (1758-1810) i Thomas Lawrence (1769-1830). Inne stanowisko w tej kwestii prezentuje Michael Stevenson – południowoafrykański krytyk sztuki i jednocześnie właściciel prywatnej, wpływowej galerii sztuki ulokowanej w Kapsztadzie. Postrzega on magnatów finansowych z końca XIX w. jako „bezwzględnych zagranicznych łupieżców”, którzy niewiele dawali krajowi w zamian za zgromadzone tu bogactwa. Ponadto Stevenson uważa, iż „ich filantropia rzadko przybierała formę ofiarowywania dzieł sztuki”<sup>39</sup>. Podobne stanowisko prezentuje raport Południowoafrykańskiego Departamentu Kultury i Sztuki (*Department of Arts and Culture*) z 2010 r., przeciwstawiając postawę bogaczy z Afryki Południowej kulturowym działaniom zamożnych środowisk Ameryki Północnej<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Powszechnym zwyczajem w XIX w. w Afryce Południowej była podróż morską brzemiennych kobiet z zamożnych rodów, do rodzinnych stron w Anglii, Irlandii lub Szkocji, aby miejscem urodzenia dziecka była Wielka Brytania. Podobnie, edukację uniwersytecką synowie szlacheckich i zamożnych rodzin z Afryki Południowej pobierali w Starym Kraju.

<sup>38</sup> Problematykę znaczenia rozwoju muzealnictwa w nowoczesnych społeczeństwach (czyli po upadku monarchii absolutnych) podejmuje szerzej: D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1995; *ibidem*, *Civilising Rituals*, London 1995; T. Bennett, *The Birth of the Museum*, Cambridge 1995.

<sup>39</sup> M. Stevenson, *Old masters and aspirations: the Randlords, art and South Africa*. Nieopublikowany doktorat, Department of Art History, University of Cape Town 1997, s. 29.

<sup>40</sup> *Research Report An Assessment of the Visual Arts in South Africa*, Pretoria September 2010, s. 102.

## Artefakty afrykańskie w galeriach – początki i rozwój „narodowej kolekcji”

Generalną zasadą obowiązującą w Afryce Południowej, aż do schyłku lat osiemdziesiątych wieku XX, było traktowanie przedmiotów artystycznych czarnych mieszkańców kontynentu afrykańskiego, czyli „*non-western*”, jako wytworów rzemiosła i obiektów etnograficznych. W sposób bardzo typowy dla czasów kolonializmu, w okresie apartheidu nie prezentowano w zasadzie sztuki czarnych artystów w galeriach i muzeach, czyniąc w tym względzie niewielkie wyjątki, między innymi dla Mosesa Tladi (1903-1959), biegłego akwarelisty, którego prace zaprezentowano podczas Wystawy Sztuki Narodowej w roku 1931 (*Exhibition of National Contemporary Art*), czy dla mieszkającego w Paryżu Gerarda Sekoto (1913-1993), zaproszonego do udziału w wystawie w Tate Galley w Londynie w roku 1948. Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. pojawiły się w Południowoafrykańskiej Galerii Sztuki pierwsze dzieła sztuki tworzone przez Afrykanów, co można uznać za początek bardziej „demokratycznego” myślenia o sztuce. Tak w zarysie opisuje te początki kurator Galerii Marilyn Martin:

W 1969 roku Bruce Arnott, zastępca dyrektora, nabył dwa egzemplarze dzieł sztuki z Afryki Zachodniej. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do kolekcji Galerii dołączono trzydzieści dzieł stanowiących głównie drewniane rzeźby z tego samego regionu jak i z Zairu. W 1971 roku zakupiono 290 przedmiotów z brązu i złota od ludu Aszanti z Ghany. W 1988, kiedy dyrektorem galerii był Raymund van Niekerk, zaprezentowano pierwsze ozdoby z koralików<sup>41</sup>.

Duże znaczenie dla przechowywania i upowszechniania zbiorów rdzennej sztuki mają muzea i galerie znajdujące się w Johannesburgu – centrum finansowym południa Afryki. Najstarsza kolekcja muzealna pochodzi z początku XX w. a miejscem jej przechowywania jest Johannesburgska Galeria Miejska (*Johannesburg Art Gallery – JAG*)<sup>42</sup>. Początkowo była to niewielka Miejska Galeria Sztuki Nowoczesnej (*Municipal Gallery of Modern Art*) ulokowana w Transvaal University College<sup>43</sup>. Wkrótce zbiory rozrosły się i w 1915 r. miasto przy współudziale zamożnych obywateli przekazało na potrzeby kolekcji osobny budynek muzealny. Autorem pierwszego w Afryce Południowej gmachu muzealnego był uznany architekt brytyjski Edwin Lutyens (1869-1944). Inicjatorką działań była wspomniana

<sup>41</sup> *Contemporary South African Art 1985-1995 from the South African National Gallery Permanent Collection*, red. E. Bedford, Cape Town 1997, s. 146.

<sup>42</sup> N. Leibahammer, *Making Links. A Resource Book on the Traditional Southern Africa Collection at the Johannesburg Art Gallery*, Johannesburg 1996.

<sup>43</sup> Transvaal University College został przekształcony we wiodący na kontynencie afrykańskim Uniwersytet – Witwatersrand.

na już Forence Phillips – żona magnata kopalnianego, „randlorda”<sup>44</sup> Lionela Phillipsa, który wspierany finansowo przez innych bogaczy Południowej Afryki, stworzył specjalny fundusz na ten cel. Doboru prac dokonał irlandzki marszand Hugh Lane, kolekcjoner i miłośnik twórczości modernistycznych artystów. To Lane był rzeczywistym twórcą zbioru, który w znacznej mierze odzwierciedlał jego pasję do sztuki nowoczesnej i zawierał dokonania francuskich impresjonistów. Było to rzadką postawą wśród kolekcjonerów angielskich, dowodzących zaciekle prymatu Imperium Brytyjskiego, również w tym względzie. Brak sztuki z Południowej Afryki Lane tłumaczył w 1910 r. we *Wstępnych uwagach* (*Prferation Notice*) jej niewystarczającą dojrzałością. Natomiast zamiarem przyświecającym Lane’owi było zainspirowanie osadników z Transwału, poprzez zgromadzone w Galerii dzieła sztuki, by stworzyli „nację artystów”<sup>45</sup>. Warto dodać, że zgromadzone przez Lanea dzieła sztuki były eksponowane w 1910 r. na wystawie w Galerii Whitechapel w Londynie, bezpośrednio przed ich wysyłką do Południowej Afryki<sup>46</sup>. Obecnie po gruntownej renowacji i rozbudowie w 1986 r. budynek JAG, mieści się w piętnastu halach ekspozycyjnych; dodatkowo kolekcje uzupełniają większe rzeźby plenerowe, znajdujące się w otaczającym galerię *Joubert Park*<sup>47</sup>. Zbiory prezentowane w Johannesburgskiej Galerii Miejskiej obejmują nie tylko tradycyjną sztukę Czarnej Afryki, lecz także dziewiętnastowieczne malarstwo europejskie i brytyjskie oraz prace białych artystów z Republiki Południowej Afryki, co stanowi rys wyjątkowy tamtejszej kolekcji, gdyż ukazuje przenikanie się sztuki białych przybyszy z rdzenną kulturą afrykańską. Najsilniej jest to uwidocznione w pracach Army Stern (1904-1966), Maggie [Maria Magdalena] Laubser (1886-1973), Alexisa Prellera (1911-1975) i Waltera Battissa (1906-1982).

Niezwykle istotny dla prezentacji dziedzictwa i warunków życia w RPA jest zbiór *Johannesburg African Museum*, gromadzony od roku 1933, gdy imponującą kolekcję afrykańskich artefaktów zakupiła od Johna Gasparda Gubbinsa (1877–1935) biblioteka miejska w Johannesburgu. W 1935 r. powstało muzeum, które początkowo gromadziło „afrykanica” związane z białymi osadnikami w Afryce Południowej, później rozszerzono zbiór także o artefakty związane z rdzennymi mieszkańcami tych ziem. W 1986 r. gdy Johannesburg obchodził swoje stulecie, zdecydowano o renowacji historycznych budynków hali targowej na potrzeby nowoczesnego muzeum.

---

<sup>44</sup> Określenie „randlord” oznacza w slangu johannesburskim milionera wzbogaconego na wydobyciu złota i diamentów, a następnie uszlachconego przez Koronę Brytyjską.

<sup>45</sup> Szerzej: J. Carman, *The foundation of the Johannesburg Art Gallery, and culture in the service of Empire and other things*, [w:] *Proceedings of the 15th Annual Conference of the South African Association of Art Historians*, Pietermaritzburg: University of Natal 1999, s. 51-59.

<sup>46</sup> J. Carman, S. Lisoos, *Becoming Historic*, [w:] *1910-2010 One Hundred Years of Collecting: The Johannesburg Art Gallery*, red. J. Carman, Johannesburg 2011, s. 43.

<sup>47</sup> J. A. Brown, *South African Art*, Cape Town 1978, s. 60-61.



Jednakże dopiero w roku 1994, tuż po zniesieniu apartheidu, korzystając z funduszy miejskich zainaugurowano działalność *Museum MAfrica* (nazwa placówki uległa zmianie). Większość zgromadzonych tu kolekcji prezentuje krótkie, lecz burzliwe dzieje Johannesburga: od ekspozycji tradycyjnych kultur ludów Bantu, poprzez sklecone z odpadów cywilizacyjnych domy z czarnej dzielnicy miasta Alexandry czy wystawę poświęconą Nelsonowi Mandeli i słynnemu procesowi o zdradę stanu (czyli Rivonia Trial), aż po kolekcję broni palnej domowej roboty skonfiskowanej w hotelu górniczym. Podstawową misją placówki, według kustosa Diany Wall, jest „opowiedzenie społeczeństwu historii, które nigdy wcześniej nie zostały opowiedziane”. *Museum MAfrica* jest dziś częścią szerszego projektu przekształcającego dzielnicę Johannesburga Newtown w nowoczesne centrum kultury, obejmujące takie instytucje jak m.in.: Market Theatre, Kippies International Jazz Bar, Federated Union of Black Artists (FUBA), Old Park Halt Station, The Bag Factory (Fordsburg Artists Studios), Workers’ Museum oraz Artist Proof Studio.

### Współczesne muzea historyczne

Najbardziej unikalna i historycznie istotna placówka muzealna w Republice Południowej Afryki to Muzeum Apartheidu (*Apartheid Museum*, proj. Mashabane Rose Associates.) powstałe w 2001 r. Jest to interaktywna, wzbogacona o multimedia ekspozycja poświęcona najnowszej historii kraju. Muzeum ulokowane na południowych obrzeżach Johannesburga, w pobliżu lunaparku i kasyna – *Gold Reef City*, zostało w całości wybudowane z funduszy pochodzących z kasyna.



„Pilastry pamięci” przed wejściem do *Apartheid Museum* w Johannesburgu, 2004 r. (fot. A. Pawłowska)



*Apartheid Museum* - elewacja zewnętrzna 2004 r. (fot. A. Pawłowska)

Już samą swą surową i oszczędną bryłą wymusza na widzu skupienie i głęboki odbiór zgromadzonych tam eksponatów. Zbiory kolekcji obejmują okres od znalezienia złota w prowincji Gauteng, tj. od roku 1886 do dziś, lecz najpełniej dokumentują lata segregacji rasowej w RPA, czyli okres 1948-1994<sup>48</sup>. Jakkolwiek poszczególne prezentacje złożone są głównie ze zdjęć, paneli tekstowych oraz filmów dokumentalnych, to w ramach ekspozycji prezentowane są także samochody służące do pacyfikacji tłumu czy karabiny. W roku 2004 z okazji dziesięciolecia demokratycznych wyborów otwarto podróżującą część ekspozycji, tzw. Mobile Museum Apartheid, która prezentowana już



*Talana Museum*, Dundee, 2010, fot. J. Pawłowski

<sup>48</sup> E. Castle, *Textured Ground*, „Art South Africa” 2003, vol. 2, no. 2, s. 48-50.

była w Kairze, Kuwejcie, Addis Abebie i Rzymie. Inne placówki muzealne związane z okresem 1948-1994 (czyli latami apartheidu), upamiętniające przymusowe wysiedlenia czarnej ludności to: *District Six Museum* w Kapsztadzie, *Cato Manor Heritage Centre* oraz *Kwa Muhle* – muzeum regionalne w Durbanie, *Sophiatown Museum* w Johannesburgu, a także *South End Museum* w Port Elizabeth. Ważny dział stanowią też liczne, nowo zaaranżowane obiekty, prezentujące walkę anty-apartheidową i upamiętniające jej bohaterów np.: *Hector Petersen Museum* i *Freedom Charter Museum* w Soweto, *Luthuli Museum* w Groutville, *Robben Island Museum* w Kapsztadzie oraz kompleks *Freedom Park* w Pretorii<sup>49</sup>. Po śmierci Nelsona Mandeli w 2013 r. pojawiły się liczne obiekty poświęcone charyzmatycznemu przywódcy tęczowego narodu (np. istniejący od 2000 r. *The Nelson Mandela Youth and Heritage Centre* w Qunu) ścieżki edukacyjne np. *Touring Nelson Mandela's landmarks* w Kapsztadzie czy *Mandela House Museum* w Soweto pod Johannesburgiem.

Interesującym przekształceniom podlegają też ulokowane w całym kraju niewielkie muzea historyczne upamiętniające wydarzenia związane z rozprzestrzenianiem się osadnictwa burskiego i angielskiego w afrykańskim interiorze. W trzeciej ćwierci XX w. prezentowano te wydarzenia jako triumf białej rasy zakładając muzea *Voortrekker Complex* w Pietermaritzburgu czy *Blood River Museum* (Muzeum nad Krwawą Rzeką) nieopodal miejscowości Dundee. Dziś wizja europeizacji i podboju Afryki jako pozytywnego i postępowego zjawiska uległa zmianie. Coraz częściej te krwawe i pełne przemocy wydarzenia prezentowane są z punktu widzenia kolonizowanych Afrykanów. Zjawisko to jest doskonale widoczne na przykładzie *Blood River Museum*. Kompleks muzealny powstał w 1971 r. na wschodnim brzegu Blood River jako miejsce upamiętniające bitwę między białymi osadnikami, tzw. *vortrekkerami* a Zulusami. Podczas bitwy nad rzeką Blood River w dniu 16 grudnia 1838 r. około 500 osadników, pod wodzą Andriesa W.J. Pretoriusa, pokonało liczącą 12 tysięcy wojowników armię wodza Dingaana. Ponieważ nikt z białych osadników nie zginął, a Zulusi stracili 3 tysiące wojowników; biali Afrykanerzy uznali to wydarzenie za znak boskiej interwencji i wzniesli ku upamiętnieniu bitwy kilka pomników (najsłynniejszy to Vortrekker Monument pod stolicą kraju – Pretorią) oraz wspomniane muzeum. Najstarsza część kompleksu muzealnego mieści się nad rzeką Blood River, druga w Pietermaritzburgu, czyli dzisiejszym Msunduzi. W roku 1999, czyli 5 lat po zniesieniu segregacji rasowej, jako przeciwwagę dla kolonialnej wymowy *Blood River Museum* utworzono *Ncome Monument* oraz *Museum Complex* na zachodnim brzegu rzeki Blood River (Afrikaans: *Slag van Bloedrivier*; Zulu: *iMpi yaseNcome*), który prezentuje samą

<sup>49</sup> Szerzej: S. Nanda, *South African Museums and the Creation of a New National Identity*, „American Anthropologist”, June 2004, vol. 106, no. 2, s. 379-385.





*District Six Museum* wewnątrz w Kapsztadzie 2010 r. (fot. J. Pawłowski)

bitwę oraz jej negatywne konsekwencje z perspektywy pokonanych Zulusów. Poza prezentacją wydarzeń związanych bezpośrednio z bitwą, widz może zapoznać się z uzbrojeniem i strojami prezentowanymi na manekinach, ceramiką oraz słynnymi ozdobami z koralików, tak charakterystycznymi dla Zulusów. Wymownym elementem zbioru jest rzeźbiony tron wodza Dingaana. Podobną konwencję ekspozycji przy pomocy techniki dioramy uzupełnionej o manekiny zastosowano w wielu muzeach południowoafrykańskich, wspomnianym już *Museum MAfrica*, ale też Muzeum Twierdzy (*Siege Museum*) w miejscowości Ladysmith, które przedstawia historię wojny angielsko-burskiej z lat 1899-1902, czy licznych ekspozycjach dokumentujących naskalne rysunki ludów San. (np. w *Talana Museum* w Dundee, Muzeum w jaskini Giant's Castle i *Museum of Man* w pobliżu wioski Mogaba). Manekiny, które we współczesnej muzeologii są niczym więcej niż uśrednionym modelem ludzkim, w kolekcjach muzealnych noszą przede wszystkim stroje, często są elementami scenek rodzajowych, albo ilustrują wykonywane zawody lub role społeczne. Są traktowane jako jedna z konwencji muzealnych, dają bowiem wrażenie kontaktu z uśrednionym reprezentantem jakiegoś szeregu postaci, pretendującego do obiektywnego, transparentnego przedstawienia jakiejś rzeczywistości lub wycinka rzeczywistości, której interpretacja jest zminimalizowana, a nawet ukrywana przed widzami. Makiety modelarskie, wykonywane różnymi technikami plastycznymi i modelarskimi, przedstawiające najczęściej wydarzenia



*Museum of Man* – ekspozycja siedliska ludu San (zastosowaniem manekinów) z rytami skalnymi przy pomocy w muzeum „pod otwartym niebem” w pobliżu wioski Mogaba w prowincji Mpumalanga 2004 r. (fot. A. Pawłowska)

historyczne, sceny przyrodnicze lub modele urbanistyczne z manekinami rozpo- wszechniły się w muzealnictwie w XX w. Ze względu na trójwymiarowość są atrakcyjnym nośnikiem treści edukacyjnych. Jednak w Afryce Południowej nawet taki niewinny przedmiot jak manekin może stać się obiektem sporu. Sytuacja taka miała miejsce podczas zamknięcia historycznej ekspozycji muzealnej stworzonej w roku 1910 przez Jamesa Drury prezentującej warunki życia członków ludu San w wieku XIX w. w South African Museum w Kapsztadzie, tzw. „bushman diorama”. Gdy w 1997 r. prezydent Nelson Mandela stwierdził podczas obchodów Dnia Dziedzictwa Narodowego, iż sposób w jaki prezentowani są rdzenni mieszkańcy Afryki Południowej w muzeach historii naturalnej jest niegodny i powinien być zarezerwowany dla prezentacji zwierząt, w konsekwencji w 1999 r. usunięto historyczną dioramę<sup>50</sup>. Głównym problemem, który wyłonił się podczas dyskusji

<sup>50</sup> „Bushman diorama” była przez lata wizytówką South African Museum w Kapsztadzie. W latach 80. XX w. muzeum zorganizowało wystawę poświęconą procesowi powstawania dioramy, akcentowano wówczas jej niebywałą wierność wobec odtwarzanych osób i tematu. Szerzej: L. Witz, *Transforming Museums on Post-apartheid Tourist Routes*, [w:] *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, red. I. Karp, C. A. Kratz, i. in., Durham-London 2006, s. 115-119.



jaka wówczas rozgorzała była konieczność przesunięcia ekspozycji związanych z rdzennymi mieszkańcami Afryki Południowej z muzeów historii naturalnej czy muzeów etnograficznych do muzeów związanych z historią kultury (*cultural history*).

\*\*\*

Wiele istniejących placówek muzealnych w walce o dotacje z funduszy państwowych skupia się na przedstawianiu ekspozycji rodzimej sztuki, organizując takie wystawy jak te prezentowane w ostatnich latach w Południowoafrykańskiej Narodowej Galerii Sztuki: *Ezakwantu: Beadwork from the Eastern Cape* (Ezakwantu: Koraliki ze Wschodniego Przylądka), *Igugu IamaNdebele: Pride of the Ndebele* (Igugu IamaNdebele: Duma Ndebele), *Muslim Art in the Western Cape* (Sztuka Muzułmańska na Przylądku Zachodnim), *District Six: Image and Representation* (Okręg Szósty: Obraz i Reprezentacja)<sup>51</sup>, *Iintsimbi zesiXhosa* (Szkłane koraliki Kosa), *Imaging Beauty – Body Adornment* (Obrazowanie piękna – zdobienie ciała)<sup>52</sup>. Mimo tych prób należy zaznaczyć, iż zarówno SANG jak też JAG pozostają nadal w odbiorze społecznym instytucjami opartymi na koncepcjach kolonialnych, krążących wokół zachodnich ideałów sztuki<sup>53</sup>, zatem trudno mówić o „demokratyzacji sztuki” w Republice Południowej Afryki w kontekście muzealnictwa. Jak zauważyła historyk sztuki z południa Afryki – Marion Arnold w periodyku poświęconym sztuce pt. *De Arte*: „Muzeum jest konceptem świata zachodniego, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki”<sup>54</sup>. Pisząc te słowa w 1990 r., Arnold podkreślała, że „Kultura wizualna ma niewielki wpływ na społeczeństwo południowoafrykańskie jako ogół. (...) Czarni Południowoafrykańczycy, choć nie sa nieczuli na kulturę, są albo nieświadomi istnienia muzeów sztuki, albo uważają, że eurocentryczna sztuka wizualna ich nie dotyczy”<sup>55</sup>.

Zgadając się z tym punktem widzenia nie sposób nie zauważyć, iż największe południowoafrykańskie instytucje muzealne, takie jak Galeria Narodowa, Johannesburgska Galeria Miejska oraz Galeria Miejska w Durbanie były bez wątpienia zakorzenione w zachodniej ideologii, a ich zbiory opierały się na idei wyższości cywilizacji europejskiej i przekonaniu o konieczności podboju kolonialnego. W roku 1996 afrykański krytyk sztuki i artysta David Koloane tak tłumaczył fakt braku czarnej widowni w muzeach i galeriach sztuki:

---

<sup>51</sup> *Contemporary South African Art 1985-1995...*, op. cit., 38-47.

<sup>52</sup> [http://www.artthrob.co.za/05dec/listings\\_cape.html#sang3](http://www.artthrob.co.za/05dec/listings_cape.html#sang3) [20.03.2012]

<sup>53</sup> Szerzej: E. Franzidis, *Important or Impotent? The Case of the South African National Gallery*, „Postamble” vol. 2/2, 2006, s. 16-27.

<sup>54</sup> M. Arnold, *South Africa in the Nineties: The Visual Arts and Art Museums*, „De Arte”, vol. 41, April 1990, s. 23.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

Ustawa o osobnych obiektach rekreacyjnych z 1955 r. (Ustawa o odrębnych udogodnieniach z 1955<sup>56</sup>) zabroniła różnym grupom rasowym wspólnego korzystania z obiektów publicznych, takich jak kina, teatry, baseny i muzea. Innymi słowy, nacjonalistyczny rząd wykorzystał kulturę jako narzędzie dyskryminacji rasowej. Odmawiając [czarnej] społeczności dostępu do obiektów publicznych i ich zasobów, rząd celowo starał się kreować analfabetyzm nie tylko w edukacji, ale i w twórczych dziedzinach. Nietrudno zrozumieć, że instytucje publiczne zostały stworzone, aby odzwierciedlać kulturą dominację jednej grupy rasowej. Dla większości czarnych instytucje te często reprezentują przyczółki kultury zachodniej<sup>57</sup>.

Reasumując, rozważania o demokratycznej reprezentacji ideałów kulturowych całego narodu w obrębie instytucji muzealnych w Republice Południowej Afryki warto dodać, iż systematycznie wzrasta zainteresowanie obiektami muzealnymi wśród nie-białej publiczności. W 2010 r. (niestety nie ma nowszych danych) czarna publiczność stanowiła już od 25 do 50 procent osób odwiedzających krajowe galerie sztuki i muzea<sup>58</sup>. Ten pozytywny obraz zacienia nieco fakt, że od 30 do 60 procent owych odbiorców stanowiły wycieczki szkolne lub zorganizowane<sup>59</sup>. Innym istotnym powodem modernizacji i przekształceń placówek muzealnych w Afryce Południowej jest fakt, że aż 36 procent zagranicznych turystów chętnie je odwiedza i generuje w ten sposób dodatkowe źródło dochodów związanych z turystyką.

Głębokie zmiany, które zaszły w sferze politycznej w Republice Południowej Afryki po roku 1994, ale także bardziej otwarty i egalitarny charakter współczesnych dzieł sztuki (chętnie prezentowanych w przestrzeni miasta jako billboardy czy fotografia artystyczna) oraz konieczność opowiadania historii z różnych punktów widzenia wpłynęły na zmiany w sposobie funkcjonowania placówek muzealnych. W XXI w. nowoczesne muzeum południowoafrykańskie stało się otwarte na dys-

<sup>56</sup> W rzeczywistości akt o odrębnych udogodnieniach (*Separate Amenities Act No 49*) pochodzi z 1953 r. Akt razem z jego wieloma poprawkami miał za zadanie „starać się stworzyć oddzielne środowiska społeczne dla białych i innych grup ludności”. Prawo to było usankcjonowaniem sytuacji, która istniała od 1948 r. (a właściwie jeszcze wcześniej) gdy napisy „Tylko dla białych” (*Whites Only* albo *Blankes Alleen*) pojawiły się w każdym możliwym miejscu. Ówczesne przepisy wykonawcze potwierdziły lub nałożyły wymogi odnośnie segregacji w taksówkach, ambulansach, karawanach, autobusach, pociągach, windach, ławkach, toaletach, parkach, salach parafialnych, ratuszach, kinach, teatrach, kawiarniach, restauracjach, jak również szkołach wyższych oraz uniwersytetach. Por. L. Thomson, *A History of South Africa*, New Haven – London 2001, s. 190, 197.

<sup>57</sup> D. Koloane, *Africus: The Johannesburg Biennale – A Perspective*, „African Arts”, 1996 Winter, vol. 29, (no. 1), s. 54.

<sup>58</sup> 25% widowni to Hindusi i Kolorowi. Wszyscy odwiedzający w 2010 roku galerie i muzea w RPA to ok. 1,2 miliona osób, czyli ok. 2% populacji kraju. Por. *Research Report An Assessment of the Visual Arts in South Africa, Appendix F*, Pretoria September 2010 s. 35. Wszyscy odwiedzający w 2010 roku galerie i muzea w RPA to około 1, 2 miliona osób, ok. 2% populacji kraju.

<sup>59</sup> *Appendix F*, op. cit. s. 34.

kusje i debaty, chętnie eksperymentuje z nowymi, wirtualnymi mediami wspierającymi tradycyjne ekspozycje oraz usilnie zabiega o kompetentnego widza poprzez tworzone liczne programy edukacyjne adresowane do czarnej młodzieży.

**Dr hab. Aneta Pawłowska**, profesor nadzwyczajny w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Badania nad sztuką afrykańską prowadzi od 2001 roku, autorka wielu publikacji z tej dziedziny w języku polskim i angielskim (m.in. *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*, Łódź 2013 oraz red. *Sztuka Afryki. Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność*, (z J. Sowińską-Heim), Łódź 2016.

### Bibliografia:

1. Arnold M., *South Africa in the Nineties: The Visual Arts and Art Museums*, “De Arte”, vol. 41, April 1990, s.23.
2. Baines G., *The rainbow nation? Identity and Nation Building in Post-Apartheid South Africa*, [http://www.academia.edu/926679/The\\_rainbow\\_nation\\_Identity\\_and\\_nation\\_building\\_in\\_post-apartheid\\_South\\_Africa](http://www.academia.edu/926679/The_rainbow_nation_Identity_and_nation_building_in_post-apartheid_South_Africa) [z 29.04.2017].
3. Bazin G., *The Museum Age*, tłum. Jan van Nuis Cahill, New York 1967.
4. Bennett T., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995.
5. Bennett T., *The Birth of the Museum*, Cambridge 1995.
6. Brown J. A., *South African Art*, Cape Town 1978.
7. Burnett R., *Tributaries (A View of Contemporary South African Art)*, Exhibition catalog, Munich 1984.
8. Carman J., Lisssoos S., *Becoming Historic*, [w:] *1910-2010 One Hundred Years of Collecting: The Johannesburg Art Gallery*, J. Carman (ed), Johannesburg 2011.
9. Carman J., *The Foundation of the Johannesburg Art Gallery, and Culture in the Service of Empire and Other Things*, [w:] *Proceedings of the 15th Annual Conference of the South African Association of Art Historians*, Pietermaritzburg: University of Natal 1999.
10. Castle E., *Textured Ground*, “Art South Africa” 2003, vol. 2, no. 2, s. 48-50.
11. *Challenge and Transformation: Museums in Cape Town and Sydney*, red. K. J. Goodnow, J. Lohman, London 2006.
12. *Contemporary South African Art 1985-1995 from the South African National Gallery Permanent Collection*, red. E. Bedford, Cape Town 1997.
13. Crimp D., *Civilising Rituals*, London 1995.
14. Crimp D., *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1995.
15. Dewey J. *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975
16. Duncan C., *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London 1995. Fragmenty książki przetłumaczone na język polski w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
17. Franzidis E., *Important or Impotent? The Case of the South African National Gallery*, “Postamble” vol. 2, no. 2, 2006.

18. *Historia Afryki. Narody i cywilizacje*, red. Phillip Curtin, Steven Feierman, Leonard Thompson, Jan Vansina, Gdańsk 2003
19. Koloane D., *Africus: The Johannesburg Biennale – A Perspective*, “African Arts”, 1996 Winter, vol. 29, (no.1), s. 54-56.
20. Leibahammer N., *Making Links. A Resource Book on the Traditional Southern Africa Collection at the Johannesburgu Art Gallery*, Johannesburg 1996.
21. Martin M., *Introduction*, [w:] Bedford, E. (ed.) *Contemporary South African Art 1985-1995 from the*
22. Martin M., *Odds On - Creating and Maintaining a National Art Collection in South Africa*, [w:] *Views from the South African National Gallery Permanent Collection*, Umea 2001.
23. Martin M., *The South African National Gallery*, [w:] *African Art in the Pierre Guerre Collection (Catalogue)*, Cape Town 1997.
24. McGee J. L., *Restructuring South African Museums: Reality and Rhetoric within Cape Town*, [w:] *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, red. J. Marstine Oxford 2008
25. Mji S. N., *Miejsce kobiet w demokracji RPA*, [w:] *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, Jagielloonian University, May 20, 2004*, red. A. Kapiszewski, Kraków 2004.
26. N. Prior, *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture*, Oxford, 2002.
27. Nanda S., *South African Museums and the Creation of a New National Identity*, “American Anthropologist” June 2004, vol. 106, no. 2 , s. 379-385.
28. Pawłowska A., *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006.
29. Pawłowska A., *Sztuka i kultura Afryki Południowe. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*, Łódź 2013.
30. Pawłowska A., *Johannesburg Art Gallery in the Context of Racial Transformation in South Africa*, „CoCAin... Review of Contemporary Art Centers & Museums”, no. 7, September 2015, s. 64-67.
31. Pawłowska A., *South African Museums. Representation and Identity*, [w:] *African Studies. Forging New Perspectives and Directions*, red. N. Pawlak, H. Rubinkowska-Anioł, I. Will, Warsaw 2016.
32. Pearse G. E., *Eighteenth Century Architecture in South Africa*, Cape Town 1968.
33. Pollak L., *Casa Labia, Muizenberg, an Abundance of Warmth, Love and Hospitality*, “South African Business Art” 2010, September, s. 12-13.
34. Proud H., *The Sir Edmund and Lady Davis Presentation: A Gift of British Art to South Africa*, Cape Town 1999.

*Artykuł przyjęty do druku 1.07.2017 r.*