

LUCJAN BUCHALIK

AFRYKAŃSKI RYNEK ANTYKWARYCZNY. MIĘDZY AUTENTYCZNOŚCIĄ A KOMERCJĄ. PRZYPADEK DOGONÓW I SOMBÓW

Streszczenie

Pojawienie się masowej turystyki skutkuje zmianami zachodzącymi w sztuce ludów Afryki Zachodniej. W efekcie tego wzrosło zapotrzebowanie na „oryginalne pamiątki afrykańskie”, pojawiła się prawie przemysłowa, taśmowa produkcja „sztuki afrykańskiej”. Zjawisko to przeanalizowano na przykładzie dwóch ludów (Dogon i Somba), do których masowo docierali turyści oraz ludów w umiarkowany sposób dotkniętych tym zjawiskiem. Porównując sztukę ludów Afryki Zachodniej z początku XX wieku, kiedy nie istniało tam zjawisko masowej turystyki, do sztuki początku XXI wieku dostrzegamy zmiany. Jedne są zmianami zachodzącymi wewnątrz danej kultury, będącymi efektem naturalnego procesu przemian. Drugie są zmianami egzogennymi, wynikającymi z masowego zainteresowania sztuką, dziełami lokalnych rzemieślników. Maski i rzeźby – główny obiekt zainteresowań przyjezdnych poszukujących atrakcyjnej pamiątki, ulegają zmianie wskutek oczekiwań klientów.

Sztuka *artisan*, z którą najczęściej spotyka się turysta, co prawda nawiązuje do tradycyjnej sztuki ludów odwiedzanych przez turystów, odpowiada jednak przede wszystkim na ich zapotrzebowanie. Niektóre wyroby są inspirowane gustami przyjeżdżających turystów. Rzemieślnik aby sprzedać swoje wyroby musi szybko reagować na potrzeby klienta. Obiekt sztuki tradycyjnej z całą swoją bogatą symboliką został wyrwany z kontekstu kulturowego, i stał się pamiątką z pobytu nie tylko z odwiedzanego terenu, ale z wizyty w Afryce w ogóle.

Pojawił się w tym momencie problem co jest kopią a co autentykiem. W pojęciu sztuki europejskiej oryginał jest jeden, a każdy kolejny obiekt, który wygląda tak samo jest kopią lub falsyfikatem. W *artisanach* i muzeach jest wiele takich samych masek, rzeźb czy też innych obiektów o walorach artystycznych, różnią się jedynie w detalach i staranności wykonania. Pomimo tego etnolog nie powie, że to podróbki.

Słowa kluczowe: Dogonowie, Sombowie, turystyka, sztuka, maska, rzeźba, pamiątka turystyczna

Dogonowie z Mali i Sombowie z Beninu i Togo¹, tak jak wiele społeczności Afryki Zachodniej posiadają cechy wspólne, ale także odmienne. Podstawową różnicą między nimi jest ich organizacja społeczna. Sombów można określić jako społeczeństwo acefaliczne charakteryzujące się brakiem stałego ośrodka decyzyjnego². Dogonów zaś jako społeczeństwo segmentarne, w którym tradycyjny ośrodek władzy obejmuje wieś lub grupę wsi. Istotną cechą wspólną – z punktu widzenia niniejszego artykułu – jest ich zetknięcie się z masowym ruchem turystycznym.

Badania prowadzone przeze mnie wśród Dogonów i Sombów, w latach 2007–2017, koncentrowały się wokół zagadnień związanych z wpływem turystyki na tradycyjne społeczności: w jaki sposób tak odmienne organizmy społeczne zachowują się względem zjawisk globalnych? Czy, a jeśli tak, to w jaki sposób potrafią one wykorzystać szansę jaką niesie turystyka i jak reagują na zagrożenia z jej strony? Przeprowadzone badania dotyczyły wielu aspektów kultury. W niniejszym artykule szczególną uwagę poświęcam sztuce, silnie związanej z masowym ruchem turystycznym. Większą uwagę poświęcam sztuce Dogonów, ponieważ jest ona o wiele bardziej rozwinięta niż sztuka Sombów (jeśli w ogóle możemy o niej mówić)³.

Największym zainteresowaniem turystów cieszą się maski i rzeźby, chętnie przywożone jako pamiątki z „egzotycznych wyjazdów”. Pochodzenie nabywanych przedmiotów, ich związek z odwiedzanymi kulturami jest dla turystów sprawą drugorzędną. Istotne jest powiązanie pamiątek z ich wyobrażeniami o egzo-

¹ Dogonowie zamieszkują trzy środowiska geograficzne: płaskowyż, urwiska skalne (zwane też falezami) i równinę w środkowej części Republiki Mali. Są silnie zróżnicowani językowo, co nie przeszkadza im w poczuciu wspólnej tożsamości. W literaturze fachowej uważani są za grupę etniczną, lud. Nieco inaczej jest w przypadku Sombów, których należy traktować jako grupę ludów zamieszkujących Masyw Atakora w okolicy Natitingou, w północnym Beninie. Według Albert-Marie Maurice'a, w skład grupy Somba wchodzi: Betamaribe, Besuribe, Betiabe. Podaje on dwa znaczenia terminu Somba: „ludzie z buszu” lub „ten, który chodzi nago” (A.-M. Maurice, *Atakora, Otiau Otammari Osuri. Peuple du Nord Bénin*, Paris 1950, s. 3). W Togo, na określenie tych ludów używa się terminu *Tamberma*. We współczesnych opracowaniach (publikowanych w języku francuskim) odchodzi się od etnonimu Somba, jednak w literaturze polskiej jest on stosowany. W niniejszym artykule, jest także użyty, bowiem rozwiązanie takie pozwala na określanie jednym terminem grup zamieszkujących Masyw Atakora po obu stronach granicy. W przypadku Dogonów koncentruję się głównie na mieszkańcach Falez Bandiagary i rejonu Sangi, gdzie najintensywniej rozwijał się ruch turystyczny.

² Władza ogranicza się do zagrody, czyli rozbudowanej rodziny. W tradycji brak jest stałej scentralizowanej władzy na poziomie wioski, regionu. Władzę na poziomie wioski (*chef du village*), regionu wprowadzono dopiero w XX w.

³ Temat zmian w sztuce, poruszany w tym artykule, jest elementem szerszego tematu badawczego obejmującego proces zmian zachodzących pod wpływem masowego ruchu turystycznego wśród społeczności o różnej organizacji społecznej (Dogonowie – społeczeństwo segmentarne, Sombowie – acefaliczne).

tyce, odpowiadającymi pewnym stereotypom. Po powrocie z wycieczki, turyści pokazują swoje „trofea” znajomym, których udziałem, podobnie jak nabywców pamiątek, staje się przekonanie o ich oryginalności i wyjątkowości.

Porównując sztukę ludów Afryki Zachodniej z początku XX wieku – kiedy nie istniało tam zjawisko masowej turystyki – do sztuki początku XXI wieku, dostrzegamy postępujący proces zmian. Jedne zachodzą wewnątrz danej kultury i są efektem naturalnego procesu przemian. Drugie są zmianami egzogennymi, wynikającymi z masowego zainteresowania sztuką i wyrobami lokalnych rzemieślników, inspirowanymi gustami turystów. Tradycyjne maski i rzeźby – główny obiekt zainteresowań przyjezdnych poszukujących atrakcyjnych pamiątek – ulegają zmianom wskutek oczekiwań klientów. Rzemieślnik, by sprzedać swoje wyroby musi szybko reagować na potrzeby rynku zbytu. Na problem komercjalizacji tradycyjnej sztuki afrykańskiej zwracała już uwagę w latach 70. XX wieku Alina Trojan. „Fakt, że sztuka o przeznaczeniu handlowym powstała i nawet się rozwija, nie determinuje konieczności jej potępiania. I wcale nie należy w związku z tym odrzucać całej współczesnej twórczości plemion afrykańskich. W każdych przecież warunkach sztuka jest przeznaczona dla odbiorcy. Wraz ze zmianą warunków zmienia się odbiorca – zarówno rodzimy, jak i obcy. Zmieniają się też jego potrzeby”⁴. W XXI wieku zjawisko to nasiliło się: rynek jest kreowany przez gusta klientów, którzy mają duży wpływ na współczesnych twórców. Rzemieślnicy, silnie osadzeni w tradycyjnej kulturze, by znaleźć odbiorcę muszą poddać się postępującej komercjalizacji.

Sztuka afrykańska⁵

W powszechnym mniemaniu sztuka to sposób oddziaływania na poczucie estetyki⁶ człowieka poprzez jego zmysły. Obraz przekazywany za pomocą wzroku wywołuje doznania estetyczne, ale czy tylko o to tutaj chodzi? Czy dla Afrykańczyków wychowanych w tradycji, walory estetyczne obiektu, zjawiska (np. tańca) mają znaczenie estetyczne czy może jednak religijne?⁷ Obiekty uważane przez

⁴ A. Trojan, *Sztuka Czarnej Afryki. Dzieje, Kultura, Wierzenia*, Warszawa 1973, s. 234.

⁵ W tradycyjnym słownictwie ludów Afryki Zachodniej nie występują słowa: sztuka, rzeźba, maska, artysta, etc. Terminy te pojawiły się wraz z upowszechnieniem się języka francuskiego – słowa *art, statuette, masque, sculpteur* na trwałe weszły do użytku w lokalnych językach. Używając terminu sztuka, narzucamy lokalnemu artyście zachodni punkt widzenia.

⁶ Pojęcie estetyki zostało przeze mnie celowo zawężone do powszechnej definicji wiążącej przedmiot estetyczny z „pięknem” bądź „starannym wykonaniem”, a jego odbiór – z predyspozycjami estetycznymi odbiorcy klasyfikującego przedmioty oglądane w ramach dychotomii: „podoba się – nie podoba się”.

⁷ Nie należy odmawiać nikomu poczucia dobrego smaku i estetyki. Wydaje się jednak, że jest to sprawa drugorzędna, na pierwszym planie, tradycyjny odbiorca postrzega raczej znaczenie metafizyczne, walory religijne danego obiektu, a dopiero później docenia kunszt jego wykonania.

Europejczyków za sztukę, dla wyznawcy religii tradycyjnej są tylko materialną egzemplifikacją sił duchowych. Według niektórych opinii, sztuka afrykańska nie ma racji bytu w Afryce, o ile nie można za nią uzyskać określonej sumy pieniędzy europejskich. Jeśli nie uosabia władzy ani stanu umysłu, nie może być przekształcona w koncept artystyczny, a zatem nie może być sprzedawana Europejczykom⁸. Potwierdzają to słowa Antimbe Guindo, antykwariusza z Sangi, który stwierdził, że „sztuka afrykańska to rzeczy, przedmioty dokończone, produkowane dla turystów”. Opinia ta nie jest odosobniona, wielu informatorów wskazuje, że sztuka służy rozwojowi rodziny, poprawieniu jej bytu, daje pracę i pieniądze. Trzeba pamiętać, że znakomita część wyrobów rzeźbiarzy przeznaczana jest dla turystów.

Sztuka afrykańska długo pozostawała poza zainteresowaniem artystów zachodnich. Zmiana nastąpiła na początku XX wieku, dzięki uznanym artystom europejskim, którzy zwrócili uwagę na jej walory estetyczne. Od tego czasu notujemy duże zainteresowanie ze strony europejskich kolekcjonerów. Wyobrażenia o sztuce afrykańskiej wpisywały się w postrzeganie całego kontynentu jako egzotycznego, nieskażonego cywilizacją, pociągającego romantyczną przygodą. Paul Guillaume – jeden z pierwszych organizatorów wystaw sztuki afrykańskiej w Europie – definiował „rzeźbę murzyńską” jako „rzeźbę nietkniętą obcymi wpływami”⁹.

Sztuka afrykańska w odczuciu odbiorcy europejskiego uważana jest za autentyczną, jednak problem w tym, że termin ten jest różnie rozumiany. Hanna Schreiber, omawiając zainteresowanie zachodnich odbiorców sztuką afrykańską, zauważa, że na „zachodniego odbiorcę amatora jak lep działały te dzieła, które mają więcej wspólnego z dziejącym się równolegle procesem ‘wynajdywania tradycji’”. Stąd popularność tzw. sztuki turystycznej, ‘suwenirowej’, wreszcie ogromna popularność sklepów ze ‘sztuką ludową’ czy ‘etniczną’, niespełniającą wymogów ‘autentyczności’ w ocenie wytrawnego kolekcjonera”¹⁰. Kolekcjonerzy zwracają szczególną uwagę na autentyczność¹¹ obiektu. Biorąc pod uwagę sposób opisu obiektu w renomowanych galeriach, antykwariatach, można dojść do wniosku, że wartość obiektu w oczach kolekcjonera podnosi informacja o poprzednim właścicielu. Jeśli poprzedni kolekcjoner cieszył się dobrą opinią w środowisku – wartość

⁸ G. Gontier, *Le Voyage des objets. Réflexion sur les motivations d'une collection d'Art primitif et son milieu*, Paris 2016, s. 41.

⁹ Ch. Clark, *Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes*, „African Arts”, 2003, nr 36, s. 6, cytat za: H. Schreiber, „Autentycznie egzotyczna!” – miejsce sztuki afrykańskiej w koncepcji „sztuki prymitywnej”, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. S. Szafrński et al., Szczecin 2014, s. 49.

¹⁰ H. Schreiber, *op. cit.*, s. 49.

¹¹ Jak zauważył Craig Fees, autentyczność nie jest cechą obiektywną samą w sobie, jest to cecha im przypisana. Za autentyczne uważa się te obiekty, które są obdarzone tym terminem przez autorytet (C. Fees, *Tourism and the politics of authenticity in a North Cotswold Town*, [w:] *The Tourism Image. Myths and Myth Making in Tourism*, red. T. Selwyn, Chichester 1996, s. 122).

obiekty wzrasta, jeśli zaś był osobą nieznaną – wartość jest znikoma. Kolekcjonerzy bardzo rzadko posiadają wiedzę na temat sposobu pozyskania obiektu w terenie. Dla etnologa czy muzealnika są to istotne wiadomości. Anna Wieczorkiewicz zauważa, że turyści „skłonni są uznać za autentyczne to, co w sposób wiarygodny odzwierciedla cechy pierwowzoru”¹². Sama autorka za autentyczny wyrób uważa „przedmiot wykonany przez miejscowego twórcę w tradycyjnym celu i pozostający w zgodzie z zakorzenionymi w danej kulturze wzorcami”¹³. Na temat autentyczności będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

Muzealnicy, dokonując zakupu obiektów w terenie, starają się tak dobierać artefakty, aby były one reprezentatywne dla danej kultury na określonym etapie jej rozwoju. Kolekcje pochodzące z różnych okresów pozwalają na określanie procesu przemian zachodzących w kulturze. Do muzealnych magazynów trafiają więc tak przedmioty „stare”, „autentyczne”, jak i „nowe”, „skomercjalizowane”, tworzone na potrzeby zmieniającego się rynku, co współcześnie oznacza zmiany powodowane masowym ruchem turystycznym. W środowisku muzealników można usłyszeć opinię, że wykonywanie obiektów sztuki dla komercji – na zamówienie osób spoza tradycyjnej społeczności – jest czymś degradującym. „W oczach kolekcjonerów lub kuratorów muzealnych noszą one (...) piętno współczesnych, skomercjalizowanych czasów, nie pozostawiając miejsca na doszukiwanie się metaforycznych znaczeń symboli, historii rytuału. Poszukiwane i cenne jest natomiast przywiązanie do tradycji czy swoiście rozumiany konserwatyzm”¹⁴.

W tej sytuacji warto zadać pytanie, czy istnieje „klasyczna”, „kanoniczna” sztuka afrykańska? Przeciwnym temu określeniu jest Gilles Gontier, który uważa, że: „Kodyfikacja afrykańskich stylów odnosi się do świata, który jest mityczny, jesteśmy w lokalnej tradycji, która przeciwstawia się temu, aby była koncepcją uniwersalistyczną świata, który jest już historią. Styl jest raczej tutaj znacznikiem etnicznym prawie niezmiennym. Tradycją, naprawdę. Nic nie ma to wspólnego z kompleksowym klasycyzmem”¹⁵. Niemniej pojęcie to pojawia się w wielu opracowaniach i rzeczywistości antykwarycznej¹⁶. Zadowala to antykwariuszy i touro-

¹² A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 52. Cytowany fragment dotyczy co prawda pokazów w skansenach, w których uczestniczą turyści, lecz można go także odnieść do kupowanej przez nich sztuki pamiątkarskiej. A. Wieczorkiewicz podobnie jak Dean MacCannell, twierdzi, że turysta, pragnąc autentyczności, „chce dostać się za kulisy i zobaczyć coś co nie będzie tylko widowiskiem” (A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 159). Zaspokojenie pragnienia autentyczności jest jednym z istotnych zadań turystyki kulturowej. Turysta, wykupując „egzotyczną” wycieczkę oczekuje spotkania z autentycznymi „pierwotnymi” kulturami, ukoronowaniem tego ma być zakup „oryginalnej” pamiątki z podróży.

¹³ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 53.

¹⁴ H. Schreiber, *op. cit.*, s. 49.

¹⁵ G. Gontier, *op. cit.*, s. 30.

¹⁶ Zjawisko to wymaga dalszych, pogłębionych badań.

peratorów organizujących wyjazdy do Afryki. Wyobrażenie o sztuce kanonicznej ułatwia im funkcjonowanie, tworzy bowiem stereotyp, którym łatwo jest posługiwać się w przestrzeni publicznej i który ułatwia wypromowanie towaru czy też usługi.

Antykwariusze starają się nie oferować klientom tzw. nietypowych lub dotychczas nieznanych wyrobów, nie dlatego, że nie są nimi zainteresowani, ale dlatego, że klient nie jest nimi zainteresowany. Widać to wyraźnie na targach sztuki w dużych europejskich miastach¹⁷. Antykwariusze w Europie czy w Afryce są przede wszystkim handlowcami i muszą reagować na potrzeby rynku. Galerie, antykwiariaty, oferują tylko to co się sprzedaje. Renomowane galerie sprzedają przedmioty, które dawno opuściły Afrykę, od dłuższego czasu są w europejskich rękach. Jako miejsce pochodzenia przypisuje się im nazwę antykwiariatu, w którym zostały kupione, a nie miejsce zakupu (np. w Afryce). Daje to zachodniemu klientowi gwarancję, że są one stare, autentyczne. Jak zauważa G. Gontier, obiekty te mają już „biały rodowód”¹⁸, który nadaje autentyzm kupowanemu obiektowi. Renomowani kolekcjonerzy określają, decydują czy dany obiekt jest autentyczny czy też nie¹⁹.

Sztuka kanoniczna

Analizując literaturę dotyczącą sztuki Dogonów, zauważyć można bardzo podobne albo czasami nawet te same rzeźby, maski, ilustrujące ich sztukę, a właściwie powielające pewne schematy²⁰. Ekspozowanie ciągle tych samych przedmiotów lub wykonanych w tym samym stylu, buduje w odbiorcy przekonanie o istnieniu pewnego kanonu. Skutkuje to tym, że obiekt wykonany przez dogońskiego czy też jakiegokolwiek lokalnego twórcę, jeśli nie jest podobny, nie nawiązuje stylistycznie do publikowanych wizerunków przedmiotów, uważany jest za nieau-

¹⁷ Przykładem mogą być targi: Bruneaf Cultures, The World Arts Fair, odbywające w Brukseli oraz Parours des Mondes w Paryżu.

¹⁸ G. Gontier, *op. cit.*, s. 55.

¹⁹ W 2018 roku przygotowując wystawę poświęconą Ajnom (lud autochtoniczny zamieszkujący Hokkaido) natknąłem się na naszyjnik pochodzący z kolekcji renomowanego nowojorskiego kolekcjonera. Ajnscy muzealnicy, których poprosiłem o konsultację, zakwestionowali jego autentyczność. Poprosiłem o wyjaśnienia antykwariusza pośredniczącego w sprzedaży. Nie przedstawił żadnych argumentów stwierdził, że skoro kolekcjoner powiedział, że ten przedmiot pochodzi od Ajnów to znaczy że to jest prawda. Obiekt miał już „biały rodowód” i w odczuciu antykwariusza nie należy tego kwestionować.

²⁰ Jaskrawym przykładem takiego powielania mogą być zestawienia ilustracji przedstawiających siedzące postaci ludzkie w pracach Alberta Theile (A. Theile, *Sztuka Afryki*, Warszawa 1974, s. 242) i Elsy Leuzinger (E. Leuzinger, *Africa Nera*, Milano 1961, s. 80–81) oraz postaci stojące publikowane u Tibora Bodrogi (T. Bodrogi, *Sztuka Afryki*, Wrocław 1968, ryciny 9 i 10), Jean Laude (J. Laude, *Les arts de l'Afrique noire*, Paris 1972, s. 89) oraz wymienionego już A. Theile (A. Theile, *op. cit.*, s. 245).

tentyczny. Przykładem takiego kanonicznego przedstawienia sztuki afrykańskiej może być opis „stylu” dogońskiego w pracy A. Trojan:

Bez względu na rozmiar, sprawia ona wrażenie monumentalnej, jest trójwymiarowa, zamknięta w przestrzeni cylindrycznej, wynikającej z użytkowanego materiału, jaki stanowi zwykle pień drzewa. Istoty materiału nigdy się nie zatracą. Postać ludzka czy zwierzęca zachowuje w mniejszym lub większym stopniu cylindryczne kształty. Figurki ludzkie mają proste ramiona, ręce wyciągnięte wzdłuż ciała albo złożone na brzuchu lub biuście. Wszystkie elementy są mniejszymi formami cylindrycznymi, a twarz jest zwykle stylizowana²¹.

„Klasyczny” styl dogoński rozwinął się w kierunku swoistego kubizmu: wydłużone głowy, kwadratowe ramiona, zwężone ku dołowi kończyny, zastrzone na końcach piersi, fryzury przecięte trzema lub czterema liniami – tak był on definiowany w drugiej połowie XX wieku. Na początku XXI wieku, wskutek masowej turystyki, pojęcie to uległo pewnej modyfikacji. Jacek Łapott – etnolog, prowadzący od połowy lat 70. XX wieku badania wśród Dogonów – uważa, że:

„styl dogoński”, to jedno z kryteriów kwalifikujących wytwory społeczeństw afrykańskich w kategorii historii sztuki. Jeśli przedmiot ma charakterystyczny kształt głowy, wydłużone ramiona, fryzurę, nos w formie strzałki, a czasami bródkę, uniesione do góry ręce lub oparte na udach – to bez wątpienia możemy go zaliczyć do ‘stylu dogońskiego’. Rzeźby powstające poza krajem Dogonów są wykonywane ściśle według zdjęć znalezionych w albumach o sztuce Afryki. Można nawet w takim wypadku założyć, że im bardziej rzeźba jest zgodna ze wszystkimi kanonami stylistycznymi rzeźby dogońskiej, tym mniej ma ona wspólnego z ich krajem i kulturą. W tymże ‘stylu’ pojawiają się także liczne pamiątki czy przedmioty użytkowe stanowiące wyposażenie *campement* – stołki, popielniczki w formie żółwia czy kajmana (jaszczurki). Mało kto wie, że nie mają one już nic wspólnego z *atem* – tradycją Dogonów²².

W sztuce Dogonów, mimo jej zróżnicowania, widoczne są wspólne cechy – takie jak tendencja w kierunku stylizacji – widoczna szczególnie w rzeźbach. Jak już zauważono, cechą charakterystyczną jest bardzo proste, wręcz schematyczne ukazanie ludzkiego ciała. Subiektywnie odnosi się wrażenie, że z jednej strony, nieruchomość sylwetek dodaje im majestatu, a z drugiej „obserwuje się” delikatny ruch. W przeciwieństwie do maski, która funkcjonuje w przestrzeni społecznej, rzeźba ma raczej wymiar intymny, funkcjonuje przede wszystkim w obrębie rodziny. Rzeźby będące istotną częścią ołtarzy, przedstawiają najczęściej przodków, przypominają tych, którzy niedawno zmarli i przodków już niepamiętanych z imienia. Jednym z ich podstawowych „zadań” jest opieka nad rodziną, ta jednak musi skła-

²¹ A. Trojan, *op. cit.*, s. 147.

²² J. Łapott, *Dogonowie z Mali. Społeczność tradycyjna w procesie przemian*, Szczecin-Żory 2012, s. 358–359.

dać im stosowne ofiary. Dominują rzeźby wykonywane z drewna – kamień czy też glina występują dość rzadko – najczęściej są to pełnoplastyczne wyobrażenia postaci męskiej, zwykle przodka. W przeszłości, plastyka tego rodzaju umieszczana była na grobach lub w jaskiniach służących Dogonom za nekropolie²³. Współcześnie, wyroby z kamienia należą do rzadkości. Na rynku antykwarycznym istniały w latach 80. XX w. (były to jednak rzadkie przypadki), później zniknęły prawie całkowicie z oferty antykwariuszy. Było to zapewne spowodowane małym zainteresowaniem ze strony odbiorców (turystów), którzy dokonując zakupów biorą pod uwagę ciężar kupowanego przedmiotu, co jest związane z limitem wagi narzucanym przez linie lotnicze.

Charakterystycznym elementem sztuki Dogonów – szczególnie dostrzeganym przez turystów – są maski silnie osadzone w mitologii. W kulturze wielu ludów woltyjskich, maska spełnia bardzo ważną rolę w życiu duchowym społeczności. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie Dogonów, gdzie swoista kultura maski przenika wszystkie dziedziny życia. Anne Doquet uważa społeczeństwo Dogonów za społeczeństwo masek, ich tożsamość jest związana z maskami. Twierdzi, że maskę możemy uznać za odzwierciedlenie kultury dogońskiej i jej ewolucji. Szacuje się, że współcześnie istnieje około 80 typów masek, ich struktura w większości odnosi się do linii wertykalnych bądź horyzontalnych. Elementy innej dużej grupy masek nawiązują do trójkątów. Wszystkie maski mają duże geometryczne oczy, zazwyczaj są one polichromowane, choć wiele z nich wraz z upływem czasu traci swój kolor²⁴. Sztuka Dogonów często kojarzona jest z tzw. stylem *tellem* (najczęściej dotyczy to rzeźb)²⁵. Prawdopodobnie jest to obca naleciałość, lecz silnie wtopiona w nowe środowisko, tak więc trudno dziś określić, w jakim stopniu wpłynęła ona na wytwory rodzimej plastyki dogońskiej. Nie można wykluczyć, że był to styl właściwy dla autochtonów Falez Bandiagary²⁶. Rzeźby *tellem* przedstawiają postać ludzką z rękoma wychodzącymi z korpusu i uniesionymi do góry – współcześnie są najpopularniejszą formą plastyki dogońskiej.

W niniejszym artykule nie poruszam kwestii związanej z bardzo charakterystycznym elementem sztuki Dogonów, jakimi są malowidła naskalne²⁷. One

²³ M. Griaule, *Masques Dogons*, Paris 1994, s. 157–160.

²⁴ A. Doquet, *Les masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris 1999.

²⁵ Rzeźby w stylu *tellem* przedstawiają najczęściej postać ludzką z ręką lub rękoma wychodzącymi z korpusu i uniesionymi do góry. W niektórych rzeźbach ramiona są tak silnie stylizowane, że stanowią jednolitą płaszczyznę przewyższającą korpus i głowę.

²⁶ Za autochtonów Falez Bandiagary uważa się przedstawicieli kultury Tellem (stąd nazwa), która zanikła po przybyciu Dogonów około XV wieku.

²⁷ Malowidła na skale w Songo (wioska leżąca na płaskowyżu, 14 km na północny-zachód od Bandiagary) są największym istniejącym skupiskiem malowideł naskalnych w Afryce Zachodniej. Szczegółowej analizy zmian w stylistyce malowideł dokonały Cornelia Kleinitz i Brigit Dietz. Zauważyły one, że dość często dodawano nowe motywy i z tego powodu zamalowywana przestrzeń

również podlegają ewolucji – nie wiąże się to jednak z rynkiem antykwarycznym.

Na temat sztuki Dogonów („stylu” dogońskiego) dysponujemy bogatą literaturą. Zupełnie inaczej wygląda to w przypadku Sombów. Albert-Marie Maurice, w pochodzącym z połowy XX w. obszernym opracowaniu poświęconym Sombom zamieszkującym Masyw Atakora (Benin, Togo), opisuje szczegółowo ich kulturę: życie ekonomiczne, społeczne, obrzędy przejścia i wierzenia, nic nie wspomina jednak o ich sztuce²⁸. Prawie dwadzieścia lat później, Paul Mercier, w swojej monografii Sombów, koncentruje się na historii, tradycji i zachodzących zmianach. Podobnie jak jego poprzednik, nie wspomina o sztuce charakterystycznej dla Sombów²⁹. Próżno również szukać wzmianek na temat sztuki tego ludu w specjalistycznych opracowaniach czy wydawnictwach albumowych poświęconych sztuce Afryki. Dwójka autorów francuskich, architekt i geograf Guy-Hermann Padenou oraz etnogeografka Monique Barruée-Pastor, opisując tradycyjną architekturę Sombów, zwracają uwagę na jej walory estetyczne³⁰. Nawiązują do koncepcji niemieckiego historyka sztuki Erwina Panofskyego mówiącej, że „jeśli każdy obiekt może być postrzegany w kategoriach estetycznych, jest prawie niemożliwe naukowo ustalić, w jakim momencie przedmiot staje się dziełem sztuki”³¹. W tym kontekście, autorzy zwracają uwagę na fakt, że tradycyjne zagrody Sombów *tekyente*, co prawda nie były zbudowane³², aby być przedmiotem podziwu (dlatego trudno jest zakwalifikować je jako dzieła sztuki), ale trudno im odmówić uroku. Obcokrajow-

była coraz większa. Na początku, motywy te przypominały już istniejące, dopiero niedawno wprowadzone zostały nowe formy, a stare przeszły pewne modyfikacje stylistyczne. Malowidła z Songo są rzadkim przykładem dynamizmu związanego z ekspresją wizualną Dogonów. Tradycja sztuki naskalnej w Songo charakteryzuje się kontynuacją procesu przemian i powtarzalnością motywów, poprzez dodawanie nowych, modyfikację i reinterpretację już istniejących (C. Kleinitz, B. Dietz, *Art rupestre au Pays Dogon*, [w:] *Regards sur les Dogon du Mali*, red. Rogier M. A. Bedaux, Diderik J. van der Waals, Leyde 2003, s. 142).

²⁸ A.-M. Maurice, *op. cit.*

²⁹ P. Mercier, *Tradition changement historie: les 'Somba' du Dahomey septentrional*, Paris 1968.

³⁰ G.-H. Padenou, M. Barruée-Pastor, *Architecture, société et paysage Bétammaribé au Togo. Contribution à l'anthropologie de l'habitat*, Toulouse 2006, s. 283–287. W literaturze polskiej kwestie związane z architekturą Sombów poruszają J. Łapott oraz Sławomir Krysiak: J. Łapott, *Wyprawa Naukowa Sahel '87 – sprawozdanie z przebiegu i wyników działalności etnologicznej ekspedycji do Afryki*, „Materiały Zachodniopomorskie”, 1991, t. 37, s. 290; S. Krysiak, *Tradycyjne budownictwo ludów Somba z rejonu Wzgórz Atakora w północno-zachodnim Beninie*, „Materiały Zachodniopomorskie”, 1993, t. 39, s. 353–380). Nie analizują oni budownictwa Sombów w kontekście estetycznym. S. Krysiak dość szczegółowo omawia kwestie związane z technikami budowlanymi, funkcjonowaniem zagrody w kontekście społecznym i religijnym.

³¹ G.-H. Padenou, M. Barruée-Pastor, *op. cit.*, s. 284.

³² Etnolodzy zwracają uwagę, że nie należy analizować obiektów niezgodnie z ich przeznaczeniem, w oderwaniu od ich pierwotnego, właściwego kontekstu.

cy dostrzegają głównie ich walory estetyczne³³. Nawet jeśli budowniczy *tenkyete* nie mieli na celu eksponowania ich walorów artystycznych, to i tak wyróżniają się pod względem estetycznym. Walory artystyczne są więc istotne tak dla ludzi Zachodu, jak i dla Afrykańczyków, nawet jeśli postrzegamy je z różnych perspektyw³⁴.

Biorąc pod uwagę niewielką ilość artefaktów o charakterze artystycznym, trudno jest opisać „kanoniczną sztukę” ludów zamieszkujących Masyw Atakora. Współczesność – poprzez rozwój ruchu turystycznego – wymusiła jednak na mieszkańcach Atakora pojawienie się lokalnej sztuki pamiątkarskiej. Według koncepcji rozwoju amerykańskiego ekonomisty Walta Whitmana Rostowa zmiany przebiegają od „tradycji” do „nowoczesności”, rozumianej jako rozwój ekonomiczny³⁵. „W takim ujęciu – według Ryszarda Vorbricha – „tradycyjna kultura” etykietowana jest mianem ‘bariery rozwoju’”³⁶. W „rozwoju” – w zachodnim, ekonomicznym tego słowa ujęciu – kultura tradycyjna istotnie może go spowalniać. Można też zaobserwować sytuację odwrotną kiedy to „rozwoj” następuje dzięki tradycji. Współcześni neoewolucjoniści proces zmian kulturowych łączą z dyfuzją czyli zapożyczaniem elementów z innych kultur. Oryginalny przejaw takiego zapożyczania można zaobserwować na przykładzie rynku pamiątkarskiego w Natitingou, o czym będzie mowa w dalszej części.

Potrzeba autentyczności³⁷

Po odzyskaniu niepodległości, młoda Republika Mali wabiła turystów plakatami zachęcającymi „do polowania na antylopy i strusie (...), do przejechania autokarem w poprzek Sahary ...”³⁸. W latach 70. XX w. promowano Mali dzięki zadziwiającej kosmogonii Dogonów. Na początku wieku XXI, na stronie internetowej ministerstwa turystyki pojawiło się hasło: „Mali jest krajem autentycznym”. „Autentyczność” – od ćwierćwiecza to pojęcie-klucz w promocji turystyki, którym posługują się zarówno służby krajowe, jak i zagraniczne agencje turystyczne, stało się najbardziej charakterystyczną cechą przypisywaną Mali – jako krajowi turystyki³⁹. Idea

³³ G.-H. Padenou, M. Barrué-Pastor, *op. cit.*, s. 284.

³⁴ Tamże, s. 284, 286.

³⁵ W. W. Rostow, *Stages of Economic Growth*, Cambridge 1959.

³⁶ R. Vorbrich, *Wstęp. Rozwój a kultura. Zarys dyskursu*, [w:] *Rozwój a kultura. Perspektywy poznawcze i praktyczne*, red. R. Vorbrich, Wrocław 2012, s. 15.

³⁷ Problematykę autentyczności afrykańskiej w dyskursie intelektualistów omawia w swoim artykule Krystyna Żytowiecka: *Z problematyki afrykańskiego autentyzmu*, [w:] *Tradycja i współczesność w Azji, Afryce i Ameryce Łacińskiej*, red. E. Szymański, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 155–170.

³⁸ W. Tomski, *Bylem w Timbaktu*, „Poznaj Świat”, 1961, nr 9, s. 19.

³⁹ A. Doquet, „Guides, guidons et guitares”. *Authenticité et guides touristiques au Mali*, „Cahiers d’Études Africaines”, 2009, t. XLIX (1–2), nr 193–194, s. 73.



Artisana przy stawie z krokodylami, jednej z wioskowych atrakcji, Amani (Mali), luty 2009 (fot. Lucjan Buchalik)

autentyczności pojawiła się początkowo u zachodnich badaczy. Według Jean-Loup Amsela jej prekursorami byli francuscy naukowcy: Maurice Delafosse i Marcel Griaule⁴⁰. Dostarczyli oni podstawy idei autentycznej Afryki, można ich nazwać „ojcami malijskiej autentyczności”. Wraz z rozwojem turystyki, autentyczność przedmiotu przeszła na drugi plan – „falszywy autentyk” nie jest po prostu przedmiotem samym w sobie, ale relacją między odwiedzającymi a przewodnikami, relacją, w której przedmiot jest mediatorem⁴¹.

W ujęciu sztuki europejskiej, oryginał jest jeden. Każdy inny obiekt, który wygląda tak samo jest kopią lub falsyfikatem. W *artisanach*⁴², galeriach i muzeach,



Sandały „oryginalna” pamiątka z kraju Dogonów oferowana przez wioskową artisane w kraju Dogonów, Banani (Mali), luty 2009 (fot. Lucjan Buchalik)

⁴⁰ J.-L. Amsel, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris 2001, s. 173.

⁴¹ Tamże, s. 79–81.

⁴² *Artisana* (lokalny antykwariat) to najczęściej mały sklepik usytuowany w miejscach odwie-

znajdziemy wiele takich samych masek, rzeźb czy też innych obiektów o walorach artystycznych, różnią się one jedynie w detalach i staranności wykonania, a mimo to etnolog nie powie, że to podróbki. Kluczem do zrozumienia może być cytowane już określenie „podpory materialne”, którego używa Jacek J. Pawlik⁴³. Dla użytkownika owego obiektu, *muzealium*, to żadne dzieło sztuki, a obiekt sakralny, lepiej lub gorzej wykonany.

Antykwariusze afrykańscy, zachęcając turystę do zakupu figurki czy maski, mówią: „to bardzo stare i oryginalne”, mimo, iż wprawne oko dostrzeże, że wykonana została niedawno⁴⁴. Poniekąd mają rację, klient dyskutując dłużej dowiadyuje się, że rzeczywiście sprzedawany przedmiot nie jest stary, ale „ta maska jest z nami od dawna, tańczyli w niej jeszcze nasi przodkowie”. Przy czym chodzi tu nie o konkretną sprzedawaną właśnie maskę, a o pewien jej typ, który od pokoleń funkcjonuje w konkretnej kulturze⁴⁵. Zachodzi pytanie, czy rozmowa toczy się o „oryginał”, „kopii” czy „falsyfikację”. Wydaje się, że lepszym wyznacznikiem będzie tu kwestia „użytkowania”, czyli tego czy dany obiekt był używany, czy zrobiony został z myślą o lokalnym użytkowniku. J. Łapott ujmuje to tak:

z punktu widzenia etnologii, a szczególnie etnologii muzealnej, obiekt oryginalny to taki, który został stworzony w odpowiedzi na miejscowe zapotrzebowanie i był przez taką społeczność używany. (...) Chodzi o to, czy dany obiekt znalazł (czasem nawet tylko na chwilę) swoje miejsce w kulturze. (...) Bez znaczenia są w tym wypadku jego walory estetyczne w naszym rozumieniu słowa⁴⁶.

J. Łapott jest etnologiem-terenowcem zdobywającym doświadczenie w terenie, jego słowa są więc szczególnie istotne. Starając się uściślić tę wypowiedź, można dodać, że „oryginalny obiekt”, to taki, który został wykonany przez rzemieślnika z myślą o lokalnym kliencie, a nie o rynku pamiątkarskim. Przykładem niech będą naczynia ceramiczne – z tradycyjnym garncarstwem można się spotkać na wielu

dzianych przez turystów lub też stragan na targu, miejsce sprzedaży lokalnych dzieł sztuki, pamiątek dla turystów czy rzemiosła artystycznego. Termin *artisana* może być także użyty w odniesieniu do towarów oferowanych na sprzedaż. Na formularzu odprawy celnej w Burkina Faso istnieje kategoria *artisana*, produkty tak zakwalifikowane są traktowane w sposób uprzywilejowany. To forma wspierania własnego rzemiosła artystycznego.

⁴³ J. J. Pawlik, *Rola sztuki w afrykańskim kulcie przodków*, [w:] *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, red. J. J. Pawlik, M. Szupejko, Warszawa 2009, s. 109.

⁴⁴ Antykwariusze zachodni podkreślając „biały rodowód”, zwracają uwagę na długi czas funkcjonowania kolekcji na Zachodzie, a tym samym – odległy czas jej powstania.

⁴⁵ Przykładem może być „stara” maska *albarga*, osadzona w mitologii Dogonów, jej przeciwieństwem jest stosunkowo nowa maska policjanta. Szerzej problem ten omawiam w rozdziale czwartym monografii poświęconej Dogonom: L. Buchalik, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*, 2010, Żory: Muzeum Miejskie w Żorach, s. 242, 257.

⁴⁶ J. Łapott, *Sztuka Afryki u progu XXI wieku – refleksje etnologa*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, 2009, t. 4, s. 122.

obszarach Afryki jeszcze teraz. Garncarka swoje produkty przynosi na targ i nie jest istotne dla niej kto kupi jej wyroby. Zakupu najczęściej dokonuje kobieta, która potrzebuje naczynia w swoim gospodarstwie, ale zdarza się, że kupuje je turysta jako „oryginalne trofeum” z wyprawy, albo muzealnik celem wzbogacenia kolekcji⁴⁷. Naczynie kupione przez kobietę i turystę niczym się nie różnią. Garncarka nie wie, który garnek kupi lokalny klient, a który turysta, wszystkie naczynia są tak samo wykonane. Tylko nieliczne znajdują się poza terenem, na którym zostały wyprodukowane.

Muzealnicy opisujący artefakty w muzeum, a nawet pozyskujący je w terenie (w *artisanach*), niejednokrotnie mają problemy z identyfikacją. Problem ten nie występuje, kiedy zakupu dokonuje się bezpośrednio u rzeźbiarza lub użytkownika. Obiekt kupiony od pośrednika w Polsce czy też w Afryce będzie nastroczał poważnych problemów identyfikacyjnych. Mówi o tym Ewa Prądyńska, wspominając swoje dylematy dotyczące opisu obiektów przypisywanych ludowi Bamana. Píše, że należy „wyraźnie odróżnić sztukę Bamana od sztuki w stylu Bamana. Sztuka Bamana to sztuka wykonywana przez Bamana w celu użytkowania jej wytworów. Nie jest to jakiś zamknięty, stały twór. Jak każda sztuka, ciągle ulega przeobrażeniom”⁴⁸, na co zwracała uwagę A. Trojan w cytowanym we wstępie fragmencie.

Jak już wspomniano, dla współczesnego kolekcjonera, gwarantem autentyczności obiektu nie jest informacja kto, kiedy i gdzie dokonał zakupu w terenie, a z jakiej zachodniej kolekcji pochodzi, „ponieważ stare i prestiżowe kolekcje, z których pochodzi, zostały stworzone w czasie, gdy fałszywki były rzadkie, a nawet nieistniejące w tej dziedzinie, ale znaczy to również, że ewentualny nabywca będzie mógł dodać swemu własnemu nazwisku trochę blasku”⁴⁹. Ciekawym przykładem na autentyczność, oryginalność współczesnej sztuki afrykańskiej, może być rzeźbiarz Marcel Kambou z Tambil (okolice Gaoua, Burkina Faso) wykonujący figurki w tradycyjnym stylu i „nowoczesne” nawiązujące do sztuki zachodu. Wśród wykonanych przez niego prac była jedna figurka przedstawiająca parę w uścisku – według rzeźbiarza przedstawia ona tańczącą parę. Patrząc na obie rzeźby, w stylu tradycyjnym i „nowoczesną”, można dojść do prostego wniosku: rzeź-

⁴⁷ Dużo większą szansę na zainteresowanie turystów, kolekcjonerów, mają rzeźby i maski, niż jakikolwiek przedmiot życia codziennego (wyroby plecione, ceramika), nawet jeśli jest pięknie i artystycznie wykonany. „Clémentine Deliss píše: ‘Postrzeganie sztuki afrykańskiej przez Zachód zostało zdominowane przez paradygmat estetyki, który w świetle rozwoju nowoczesności i jej związków z afrykańską sztuką implikuje grabieżczą relację zbudowaną na europejskiej recepcji kryteriów formalnych oraz rabunku na wielką skalę obiektów z kontynentu afrykańskiego’” (C. Deliss, *Swobodne spadanie – stopklatka. Afryka, wystawy, artyści*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2006, s. 386–387, cyt. za H. Schreiber, *op. cit.*, s. 53).

⁴⁸ E. Prądyńska, *Sztuka Bamana w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. S. Szafranski et al., Szczecin 2014, s. 497.

⁴⁹ G. Gontier, *op. cit.*, s. 24–25.



Tańcząca para rzeźba Marcela Kambou z Tampil (Burkina Faso), luty 2017 (fot. Lucjan Buchalik)

by tradycyjne przeznaczone są na rynek wewnętrzny i używane w ceremoniach religii tradycyjnej, a te drugie – przeznaczone na rynek pamiątkarski. Rzeźbiarz potwierdził moje przypuszczenia, ale dodał, że turyści kupują też rzeźby tradycyjne, a okoliczni mieszkańcy – rzeźby w „nowoczesnej” stylistyce. Przykładem może być wspomniana już tańcząca para, która została zamówiona przez mieszkańca jednej z okolicznych wsi, celem złożenia na ołtarzu. Jak zauważył rzeźbiarz, figurki takie „można ofiarować fetyszowi w sprawach damsko-męskich. Jeśli chcesz mieć żonę lub życzysz komuś żony, to można złożyć taką rzeźbę w ofierze fetyszowi. Jeśli w małżeństwie coś złego się dzieje, ktoś ci żonę podrywa, to wtedy też składa się taką rzeźbę”. Podobne słowa można usłyszeć od dogońskiego rzeźbiarza, Paniere Doumbo z Youga, który mówi: „Kiedyś te rzeźby były

tylko dla fetyszy, a dziś także dla turystów”⁵⁰. W tej sytuacji bardzo trudno jest określić, co jest autentyczne, a co jest masową produkcją przeznaczoną na rynek pamiątkarski.

Pamiątki w stylu dogońskim wyszły poza kraj Dogonów i stały się częścią drugiego obiegu handlu pamiątkami – można je kupić na całym obszarze Afryki Zachodniej. Zjawisko to pojawiło się wraz z rozwojem turystyki w ostatnich dekadach XX wieku. Obiekt sztuki z całą swoją bogatą symboliką został wyrwany z kraju pochodzenia, stał się nie pamiątką z pobytu wśród Dogonów, ale suwenirem wizyty w Afryce jako takiej. Christopher B. Steiner, opisując afrykański rynek sztuki, kompleksowo przeanalizował ekonomiczną sieć handlową z jej własnym logicznym systemem wewnętrznym oraz prawami, które nią rządzą. Stworzył nową, dość krytyczną perspektywę dotyczącą symbolicznych kodów i ekonomicznych wartości, które uczestniczą w procesie geograficznego i kulturowego przemieszczania się sztuki pamiątkarskiej. Zakwestionował pojęcie autentyczności w sztuce afrykańskiej oferowanej do sprzedaży na wtórnym rynku artisanalnym.

⁵⁰ J. Lapott, *Dogonowie ... op. cit.*, s. 354.

Rzeczywiście, w tym przypadku kategorie autentyczności i tradycyjności tracą swoje pierwotne znaczenie, wymuszając rewizję dotychczasowych dość stereotypowo traktowanych obiektów – podmiotów afrykańskiego rynku antykwarycznego⁵¹.

Zmiany pod wpływem turystyki⁵²

Jeśli porównamy sztukę pamiątkarską Sombów i Dogonów, zauważymy wyraźne różnice. Sombowie, nie mając własnych wyrobów artystycznych, muszą wymyślać pamiątki⁵³. Antykwariusze prowadzący swoje *artisan*y w kraju Sombów, w dużej mierze importują przedmioty sztuki pamiątkarskiej. Zupełnie inna sytuacja jest w kraju Dogonów – bogactwo ich sztuki (przede wszystkim maski i rzeźby) znalazło należne miejsce w przemyśle pamiątkarskim. Sztuka ich ewoluje pod wpływem gustu turystów⁵⁴.

Dogonowie w większości sami produkowali pamiątki, ale w czasach rozkwitu ruchu turystycznego zapotrzebowanie było tak duże, że sprowadzali wyroby artystyczne z innych terenów, nawet z Bamako. Sombowie dość nieśmiało sami zaczęli produkcję pamiątek – ich asortyment (w porównaniu do Dogonów) jest niewielki. Sprzedawcy w wioskach, to najczęściej osoby przypadkowe, oferujący zazwyczaj małe przedmioty – większe, np. łuki, są rzadkością. W latach 90. XX wieku stanowiły one istotną część oferowanego asortymentu. Dwadzieścia lat póź-

⁵¹ Ch. B. Steiner, *African Art in Transit*, Cambridge 1994, cytata za K. Podyma, *Sztuka ... op.cit.*

⁵² Proces zmian w sztuce we współczesnej Afryce jest zjawiskiem złożonym, zmienia się nie tylko „sztuka” ale i jej miejsce w kulturze. Niniejszy artykuł nie wyczerpuje tej problematyki, analizuje tylko zmiany pod wpływem masowego ruchu turystycznego. Należy jednak pamiętać o zmianach następujących pod wpływem wielkich religii uniwersalistycznych, głównie islamu. Faktem jest, że wielu Dogonów wskutek przyjęcia islamu zmienia swój stosunek do tradycji, w tym sztuki, więzi łączące człowieka z tradycją ulegają rozluźnieniu.

⁵³ Podobne zjawisko, wymyślania lokalnych pamiątek zaobserwowano na Zanzibarze w „Stone Town” jest wielu handlowców sprzedających dzieła sztuki Masajów. Oni wszyscy (Masajowie – LB) wyemigrowali z północnych dzielnic Arusha i Kilimandżaro, głównie podążając za turystami. (...) Większość z nich zajmowała się jakiś czas handlem pamiątkami i regularnie podróżowała między Zanzibarem i w głąb lądu. Duża część Masajów związała się z turystyką, po ciężkiej suszy w latach 90-tych, kiedy to padło większość ich bydła. (...) Co jest interesujące, większość sztuki tradycyjnej w Stone Town Masaj lub w stylu Masaj jest tworzone przez mieszkańców Zanzibaru. Masajowie mężczyźni, którzy robią biżuterię z paciorków są kulturową niezwykłością ponieważ w ich własnej kulturze robienie paciorków jest zadaniem wyłącznie kobiet” (N. B. Salazar, *Imaged or Imagined? Cultural Representations and the „Tourismification” of Peoples and Places*, „Cahiers d’Études Africaines”, 2009, t. XLIX (1–2), nr 193–194, s. 63). Nie trzeba szukać egzotycznych przykładów, aby zilustrować to zjawisko. W Bieszczadach nad Soliną jako lokalne pamiątki – z braku własnych pamiątek – sprzedaje się podhalańskie ciupagi.

⁵⁴ Wskutek fali niepokoju na północy Mali – związanych z kolejną rebelią Tuaregów – w drugiej dekadzie XXI wieku masowy ruch turystyczny zamarł. Obserwacja tego procesu, w jaki sposób będzie przebiegał i jaki będzie miał wpływ na ich sztukę może być interesującym tematem badawczym.

niej ich ilość znacznie się zmniejszyła, zaczęły też dominować przedmioty małe, łatwe do transportu z punktu widzenia turysty. Kiedy przyjeżdża samochód z turystami, osoby oferujące pamiątki na sprzedaż wyciągają je z zagród, rozkładają na ziemi lub przynoszą w koszach. Można kupić gliniane figurki zwierząt, fleciki, puszczalki, proce. W ofercie nie ma obiektów obcych, tylko wyroby własne.

Jest rzeczą naturalną, że każdy turysta chce przywieźć pamiątkę z kraju, który zwiedzał. Można wskazać trzy kategorie takich miejsc zakupu. Bardziej wymagający, poszukujący oryginalnych obiektów, kupują je na wsiach.

Dla turystów preferujących wygodę są to *artisany* przy hotelowych recepcjach i ich okolice. Dominują tutaj pamiątki „ogólnoafrykańskie” – turysta ma świadomość, że nie są to rzeczy oryginalne. Przykładem może być *artisansa* w recepcji hotelu Belevue w Natitingou, gdzie można znaleźć pamiątki z różnych stron Afryki: tarcze Kapsiki z Kamerunu, miecze *takouba* z Nigru i Mali, obiekty wykonane w stylu dogońskim, jak drzwi do spichlerza, arka *Nommo*, maski ludów Dan, Baule, Guro, drewniane figurki – tzw. kolonizatorzy z Wybrzeża Kości Słoniowej, lamparty z brązu w stylu Benin, stołki w stylu Aszanti, zdobione kosze Fulbów, czy też „ogólnoafrykańskie”: bębny *djembe*, biżuteria, rzeźby zwierząt (żyraf, słoni, wielbłądów, hipopotamów), wyroby z kamienia: zwierzęta, pudełka, kobiety z hebanu, dziadki do orzechów, brązy: postaci ludzi, baobabów, lwów, koni, żyraf, drewniane rzeźby bliźniąt z łańcuchem, skórzane torby.

Trzecia kategoria punktów zakupu, to *artisany* usytuowane w centrum miasta lub miejscach często odwiedzanych przez turystów (np. muzeum w Natitingou). Pełnią one funkcję pośrednią – oferują przedmioty nawiązujące do tradycji Somów, które można spotkać w wioskach, jak i pamiątki „ogólnoafrykańskie”.

Pierwszą kategorię punktów sprzedaży odwiedzają prawie wszyscy turyści, ale nie wszyscy dokonują tam zakupów. Ci, którzy decydują się na „autentyczność” korzystają z okazji, ci zaś, którzy preferują walory artystyczne wolą robić zakupy w *artisanach* oferujących dobrze wykonane obiekty sztuki „ogólnoafrykańskiej”.

Najliczniejszy i chyba najbardziej widoczny jest trzeci rodzaj punktów sprzedaży, czyli *artisany* w miastach. W listopadzie 2011 roku w Natitingou funkcjonowały cztery *artisany*, prowadzone przez Senegalczyka, Malijczyka, Nigeryjczyka i Beninczyka z pobliskiego Djougou oraz pięć *artisan* na placu muzealnym. Sprzedawcy oferowali w nich przedmioty wywodzące się z tradycji ludów Atakory: nakrycia głowy, flety, siekierki. Była też spora grupa przedmiotów prezentująca kulturę innych ludów, rzeźby i maski (Lobi, Dogon, Bambara, Aszanti, Guro, Baule, Dan), naszyjniki, bransolety, przedmioty związane z kultem *voo-dou*, tkaniny artystyczne (bogolany, batiki). Pochodzący z Djougou sprzedawca, Lawa Tokou, znał źródło pochodzenia sprzedawanych obiektów, inni twierdzili, że oferowane przedmioty są wyrobami lokalnymi. Senegalczyk N'Diaye z przekonaniem tłumaczył, że oferowane do sprzedaży maski kupuje w sezonie suchym w okolicznych wsiach. Mó-



Artisany przy muzeum, Natitingou (Benin), październik 2017 (fot. Lucjan Buchalik)

więc to, wskazywał na maski wykonane w stylu Dogon i Guro – by podkreślić ich niezwykłość, tę część *artisany*, w której je gromadził nazywał „galerią Alibaby”. Drugi Senegalczyk, Guey Morta, akcentował różnorodność masek, a ich pochodzenie przypisywał poszczególnym wioskom. Obaj sprzedawcy wyraźnie podkreślali, że mają na składzie wyroby współczesne (batiki, modele tradycyjnej zagrody *Tata Somba*, zabawki, ozdoby) i stare – kupowane w wioskach. Można było jednak odnieść nieodparte wrażenie, że maski zostały kupione w hurtowniach lub bezpośrednio u rzemieślników, poza terenem zamieszkanym przez Sombów. W *artisanach* zaś sprzedawcy tworzą im historię, która wzbudzi zainteresowanie turystów. Przypuszczalnie antykwariusze kierują się zasadą, że skoro maska pełni istotną rolę w kulturach Afryki i jest na nią zapotrzebowanie, a nie występuje na danym terenie, to należy ją „stworzyć”, a jej pochodzenie osadzić w lokalnych warunkach. Wyjątkiem była postawa antykwariusza Lawa Tokou, który przyjął inną koncepcję: owszem w swojej *artisanie* sprzedaje wyroby w stylu różnych ludów, ale wyraźnie to podkreśla – mówi, to jest od Dogonów z Mali albo od Dan z Wybrzeża Kości Słoniowej. Według pochodzącego z południa Beninu przewodnika turystycznego, Rasaka Sanna: „Tu nie ma oryginalnych pamiątek. W pobliżu Nati nie ma warsztatów produkujących pamiątki. Przywozi się je z Cotonou. A i tak wielu turystów, jeśli jedzie do Ouaga, to tam zaopatruje się w pamiątki – jest duży wybór i jest taniej”.

W październiku 2017 roku, w centrum Natitingou funkcjonowała tylko jedna *artisana* – „człowieka w krawacie”. Było to kilka pomieszczeń, w których znaj-

dowały się obiekty z różnych części Afryki. Właściciel potrafił ciekawie opowiadać o posiadanych przedmiotach, nie był nachalny, inteligentnie łączył obiekty z lokalną rzeczywistością, prawidłowo interpretował niektóre maski, np. na temat *tji-wara* mówił: „Gazela pochodzi z Mali, rzeźby Moba są z Togo, a maska Mossi z Burkiny Faso”. Niektóre maski przypisywał Sombom. „Tu jest kraj Somba, dlatego jest tyle masek Somba”. Wskazywał na różne maski (wykonane w różnych stylach) twierdził, że to maski Sombów. Gdy kupujący powątpiewał w przypisane przez niego pochodzenie maski, energicznie zaprzeczał. Maski wykonane w stylu Guro przypisywał regionowi Pendjari – prawdopodobnie dlatego, że wielu turystów przyjeżdża do Natitingou, by odwiedzić Park Narodowy Pendjari. Wracając z Parku, pragną nabyć oryginalną pamiątkę. W tej sytuacji, oferta „człowieka w krawacie” wydaje się interesująca. Krajowi zamieszkанemu przez Sombów przypisywał również maski wykonane w stylu Dan. Uważał, że „to maski ludu, który mieszka za górami. W języku tamari, *dan* oznacza: za górami. Często można usłyszeć, że Dan to grupa etniczna z Wybrzeża Kości Słoniowej. To prawda, lecz Dan dotyczy ludów, które żyją za górami, nawet w Liberii”. Sprzedawca sugerował, że oferowana maska może należeć do każdego ludu zamieszkującego w górach, w taki sposób nawiązywał do górzystego terenu zamieszkанego przez Sombów. Z kolei właściciel jednej z *artisan* usytuowanych w pobliżu dużego hotelu, pracujący w zawodzie od 1982 roku, posiadał obiekty z różnych regionów Afryki. W przeciwieństwie do „człowieka w krawacie”, nie łączył posiadanych obiektów z tym regionem. Wyraźnie mówił, że maski w stylu Guro czy Dan pochodzą z Wybrzeża Kości Słoniowej.

Asortyment towarów w ośmiu *artisanach*, czynnych przy muzeum w październiku 2017 roku, był bardzo zróżnicowany. Można było kupić „drzwi dogońskie”, figurki *aku-aba*, zdobione pudełka tuareskie, maski wykonane w stylu ludu Dan – tak jak w stylu masajskim, polskim itp.), sprzedawane jako oryginalne maski Somba. Z przedmiotów, które rzeczywiście można łączyć z tradycyjną kulturą Sombów można było nabyć nakrycia głowy, łuki, kołczany ze strzałami, plecione tarcze. Pojawiły się też nowe produkty nawiązujące do kolorytu Afryki i oddające jej szeroko pojętą egzotykę. Interesującymi przykładami tego nowego trendu w pamiątkarstwie mogą być: naszyjniki wykonane z popularnych w Afryce Zachodniej wielobarwnych tkanin – bransolety obszyte tkaninami, wachlarze (na wzór dalekowschodni) z tkaniny, rękojeści wykonane ze skóry. Tylko w jednej *artisanie* w pobliżu muzeum, na pytanie o maski Somba, jej właściciel, Senegalczyk powiedział: „To nie istnieje. Przepraszam Pana, ale Somba nie mają masek”. Ceny w *artisanach* przy muzeum były wygórowane, szczególnie u kobiet.

Zainteresowanie sztuką Afryki rozpoczęło się co prawda na początku XX wieku – wtedy też pojawiły się pierwsze kolekcje – ale masowa produkcja sztuki afrykańskiej przeznaczonej na rynek turystyczny rozpoczęła się w drugiej poło-



Właściciel *artisansa* „Chez l’homme cravate” oferuje maski ludów Masywu Atakora, Natitingou (Benin), październik 2017 (fot. Lucjan Buchalik)

wie XX wieku⁵⁵. W tym też czasie powstały niepodległe państwa afrykańskie, które wprowadziły zakaz wywozu dzieł sztuki. Waclaw Korabiewicz, w książce *Do Timbaktu*, wspominając swój pobyt w kraju Dogonów, pisze o patrolach, które na drogach kontrolowały bagaże podróżnych, w poszukiwaniu obiektów dogońskich⁵⁶. Później nastąpiła zmiana podejścia władz do wywozu sztuki Dogonów przez turystów. A. Doquet pisała, że „w latach sześćdziesiątych w Bamako pełno było butików z ‘antykami’”. Zniesienie kontroli nad wywozem przedmiotów etnograficznych ułatwiło handel przedmiotami, których cena znacznie wzrosła, a nawet kilku antykwariuszy malijskich osiedliło się w Paryżu. Pomiedzy 1945–1970 znaczna część spuścizny artystycznej Dogonów znalazła się w muzeach i prywatnych kolekcjach na Zachodzie. Sztuka Dogonów została wyniesiona do roli symbolu sztuki afrykańskiej i była uważana za jedną z najbardziej autentycznych⁵⁷.

⁵⁵ Związane jest to z rozwojem lotnictwa pasażerskiego, dzięki któremu stała się możliwa masowa turystyka.

⁵⁶ W. Korabiewicz, *Do Timbaktu*, Warszawa 1967, s. 259–260. O zakazie wywozu wszelkich zabytków sztuki plemiennej w niepodległych państwach afrykańskich wspomina także A. Trojan (A. Trojan, *op. cit.*, s. 222).

⁵⁷ A. Doquet, *Les masques ... op. cit.*, s. 118, cytat za J. Łapott, *Dogonowie ... op. cit.*, s. 349.



Marthae Yokossi jedna z właściolelek *artisan*y przy muzeum oferuje do sprzedaży wachlarz, Natitingou (Benin), październik 2017 (fot. Lucjan Buchalik)

Można zaryzykować twierdzenie, że w muzeach znajduje się dogońska sztuka kanoniczna, znana i uznana przez fachowców. Natomiast w *artisanach* znajdujących się w kraju Dogonów na obszarach odwiedzanych przez turystów, spotykamy sztukę żywo reagującą na potrzeby rynku. Pojawiają się nowe motywy, zmienia się kolorystyka, spotyka się też obsceniczne statuetki, co kiedyś byłoby nie do pomyslenia. Obecnie, o tym jakie produkuje się maski i rzeźby, decyduje gust odbiorcy – to rynek określa kierunki rozwoju. W kraju Dogonów, masowy ruch turystyczny „stał się katalizatorem podtrzymującym i warunkującym rozwój sztuki tradycyjnej. Stając się przedmiotem handlu, obiekt tradycyjnej kultury dogońskiej zyskał wymiar ekonomiczny, który ukonstytuował zupełnie nową jego definicję i co ważniejsze – funkcję bliższą strukturom

myślenia europejskiego. Obiekt opisywany jako sztuka wymknął się tam z ram życia tradycyjnego, pozwalając tym samym na wprowadzenie istotnych zmian w zakresie reguł produkcyjnych, te zaś pozwoliły na przemianę „nie-sztuki tradycyjnej” w sztukę tradycyjną”⁵⁸.

Wyroby artystyczne znajdujące się w obiegu handlowym, J. Łapott podzielił na cztery grupy:

- przedmioty o cechach wyrobów „artystycznych” (głównie rzeźby i maski, najczęściej bez strojów), używane na specjalne okazje, ściśle związane z tradycyjną kulturą społeczności, oraz inne wytwory noszące cechy rzemiosła artystycznego;
- przedmioty rzeźbione „w duchu” (stylu) miejscowej tradycji, nie używane „w celach obrzędowych”, wytwarzane z myślą o turystach;
- przedmioty *stricte* pamiątkarskie, niemające w przeszłości umocowania w tradycji, spotykane głównie w *artisanach* w dużych miastach;

⁵⁸ K. Podyma, *Narodziny czy renesans? Paradoxs sztuki Kurumbów na tle społeczno-ekonomicznych zmian życia codziennego*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. S. Szafranski et al., Szczecin 2014, s. 485.

- przedmioty podobne, a czasami nawet lepsze od oryginałów, wykonywane z zachowaniem dawnych technik, zwykle na podstawie ilustracji w albumach⁵⁹.

W pracy *Dogonowie z Mali*, J. Łapott zauważa, że „w początkowym okresie rozwoju turystyki, przy niewielkiej liczbie osób odwiedzających kraj Dogonów, istniała możliwość zakupu na miejscu wielu oryginalnych przedmiotów dnia codziennego i rękodziela lub wspomnianej sztuki. Z czasem takich przedmiotów jednak zabrakło. Skończyły się, a liczba turystów cały czas się zwiększała”⁶⁰. Pomimo tego, „na stronach reklamujących w Internecie takie antykwariaty o wiele częściej spotyka się obiekty współczesne lub podrobione zamiast oryginalnych. Duże galerie w Europie i na świecie reklamują swoje kolekcje słowami: ‘Wszystkie obiekty kultury Dogonów na tej stronie zostały uznane jako autentyczne, w większości z racji oznak użytkowania i wieku’⁶¹. Natomiast w handlu antykwarycznym

liczą się w zasadzie tylko walory stylistyczne i estetyczne danego obiektu określanego jako przedmiot sztuki, często nawet autor, miejsce pochodzenia czy wytworzenia nie jest ważne. Na terenie Mali, w wioskach Bamana, natknąć się można na warsztaty zatrudniające po kilka lub kilkanaście osób wytwarzających dziesiątki i setki poszukiwanych przez turystów i kolekcjonerów obiektów sztuki dogońskiej. *Grand Marché* w Bamako, to nie tylko miejsce handlu, ale też masowej produkcji rzeźb i masek dogońskich oraz figurek odlewanych w brązie, nawiązujących czasami do sztuki kultury Tellem. Podobne warsztaty znajdują się w Burkina Faso, a nawet w Abidżanie na Wybrzeżu Kości Słoniowej. Obiekty tego rodzaju kupowane są przez antykwariuszy ‘w stanie surowym’ i ich cena wynosi około 2 dolarów amerykańskich za sztukę. Ten sam stółek ‘dogoński’ po pomalowaniu i spatynowaniu kosztuje w *artisanie* około 20–30 dolarów⁶².

Twórczość dziecięca również jest elementem rynku pamiątkarskiego – tematyką tą zajmowała się Enid Schildkrout z American Museum of Natural History w Nowym Jorku. Wyróżniła ona trzy typy rysunków: postaci w maskach (najpopularniejsze), architektura, miejsca związane z *sacrum*⁶³. Z najpopularniejszymi rysunkami, przedstawiającymi tancerzy w maskach, turyści odwiedzający kraj Dogonów mogą się zetknąć już na drogach dojazdowych do Sangi (turystycznego centrum kraju Dogonów), gdzie sprzedają je dzieci. Ta specyficzna sztuka dziecięca początkowo wykonywana była w zeszytach szkolnych i oferowana potem do sprzedaży turystom. Według niektórych informatorów, kiedyś istotnie były to

⁵⁹ J. Łapott, *Sztuka ... op. cit.*, s. 123–125.

⁶⁰ J. Łapott, *Dogonowie ... op. cit.*, s. 349.

⁶¹ Tamże, s. 348.

⁶² Tamże, s. 351.

⁶³ E. Schildkrout, *Drawing Tradition: Dogon Children's Art. in the Age of Tourism*, „African Arts”, 2004, t. 37, s. 46–53.

działa wykonywane przez dzieci, później tego typu twórczością podobno parali się również dorośli. Według J. Łapotta wyroby takie pojawiły się na rynku pamiątkarskim na początku lat 90. XX w. „Paradoksalnie, wszystkie ich wytwory zostały wykonane na miejscu, w kraju Dogonów, co w świecie ‘pamiątek turystycznych’ nie jest takie oczywiste”⁶⁴. Nieco później oferta została poszerzona o małe postaci tancerzy w maskach, wykonywane z gumy ze starego obuwia⁶⁵. Maski dogońskie stanowią istotną część twórczości dziecięcej. Można je również zobaczyć na wizytówkach wykonywanych własnoręcznie przez dzieci i przekazywanych turystom, by pomogli nawiązać kontakt listowny z rówieśnikami w Europie⁶⁶.

Innym ciekawym zjawiskiem jest miniaturyzacja samych masek. Obiekt, aby był atrakcyjny dla turysty – oprócz walorów „egzotycznych” – powinien być łatwy w transporcie. Sprzedawcy doskonale orientują się w rygorach transportu lotniczego. Oferowany towar powinien być lekki, najlepiej mały i co ważne – mieć niekłopotliwe w pakowaniu gabaryty. Dogońska maska *kanaga* jest stosunkowo lekka, ale jej kształt powoduje pewne komplikacje w pakowaniu bagażu. W jednej z *artisan* w Ouagadougou znalazłem małą, zminiaturyzowaną *kanagę*. Na uwagę, że „ta maska jest za mała, by mógł w niej tańczyć dorosły”, sprzedawca stwierdził, że jest mała, bo to maska dziecięca – nie jest to zgodne z prawdą, bo dzieci nie tańczą w maskach, o czym nie wie kupujący. To przykład nowego trendu w sztuce pamiątkarskiej, wynikającego z popularyzowania się transportu lotniczego. Antykwariusze zauważyli, że turyści nie chcą kupować ciężkich i dużych – a co za tym idzie kłopotliwych w transporcie obiektów – oferują więc mniejsze ich wersje.

Sztuka pamiątkarska oferowana w *artisanach* żywo reaguje na potrzeby rynku. Jeśli sprzedawca zauważy, że klienci pytają o określone obiekty, rynek zostanie nimi bardzo szybko wręcz zasypany. Katarzyna Podyma uważa, że współcześni antykwariusze na swój sposób zrewolucjonizowali lokalny rynek sztuki. „Pośrednik-antykwariusz stał się tym czynnikiem, który bada rynek, reaguje na jego potrzeby, wreszcie wyznacza kierunki rozwoju”⁶⁷. Przykładem wyznaczania nowych kierunków w sztuce pamiątkarskiej mogą być odlewy z brązu. Na początku XXI wieku pojawiły się w Ouagadougou odlewy prezentujące kobietę i mężczyznę w erotycznym kontekście trącącym pornografią. Mimo, iż kraj Dogonów nie słynie z odlewnictwa, bardzo szybko sprowadzono tego typu figurki, by zaspokoić

⁶⁴ Tamże, s. 355.

⁶⁵ Kolekcja figurek przedstawiających tancerzy w maskach dogońskich, wykonanych z kolorowej gumy, tworzywy sztucznych, znajduje się w zasobach Muzeum Miejskiego w Żorach.

⁶⁶ W tym kontekście interesujące jest podejście dorosłych do sprawy masek. W myśl tradycji dzieci nie powinny mieć kontaktu z maskami. Fakt, że tancerze w maskach, rysowani bądź wykonywani z gumy, nie są prawdziwymi maskami, lecz tylko zabawkami, namiastkami prawdziwych masek. Niemniej, owo obcowanie dzieci z maskami może świadczyć o laicyzacji sfery masek.

⁶⁷ K. Podyma, *Sztuka bogactwem Afryki?*, Żory 2011, [maszynopis].

potrzeby turystów. Pojawiły się nowe, nieznane do tej pory w kulturze Dogonów przedmioty, przeznaczone dla zewnętrznego odbiorcy. Spora część pamiątek dogońskich produkowana jest poza krajem Dogonów. Wykonują je przedstawiciele różnych ludów – uwzględniając styl Dogonów, starają się przede wszystkim zaspokoić oczekiwania nabywcy, którym jest turysta. Są także rzeźbiarze dogońscy, którzy, nie posiadając należytej wiedzy na temat tradycyjnych wyrobów, odtwarzają je z literatury. Zdarza się, że zajmują się tym ludzie, którzy nie znają tradycyjnego przekazu, a prace swoje wykonują na podstawie kserokopii albumów poświęconych sztuce afrykańskiej. Takie kserokopie krążą po kraju Dogonów i służą jako pomoce dydaktyczne.

*

W literaturze omawiającej sztukę Afryki można się spotkać z głosami oburzenia w kontekście wywożenia dzieł sztuki. Niektórzy autorzy uważają, że „Afryka znów jest grabiona”⁶⁸. Na problem wywozu dzieł sztuki zwraca uwagę dyrektor Royal British Columbia Museum (Kanada), Jack Lohman. Uważa on, że Afryce trudno się bronić przed wywozem jej dzieł sztuki – stanowią one część światowego dziedzictwa kultury. Szacuje, że około 90 procent jej dóbr kultury znajduje się poza kontynentem, ma wątpliwości, czy te obiekty powinny być wystawiane. Twierdzi, że „afrykańskie figurki, które podziwiamy w zachodnich czy polskich muzeach, przeważnie były dla Afrykańczyków czymś więcej niż tylko sztuką. Część rzeczy, które tak beztrzesko oglądamy, w ogóle nie powinno ujrzeć światła dziennego, niektóre nie powinny być dotykane”⁶⁹. W rozważaniach na ten temat można pójść jeszcze dalej. Gadiolou Dolo – muzułmanin, mający chłodny stosunek do religii tradycyjnej – twierdzi, że „*fetysz* umieszczony w ziemi⁷⁰, musi pozostać na swoim miejscu, jego przemieszczenie lub kradzież skutkuje nieszczęściem”. Stosując li tylko kryterium *sacrum*, muzea powinny pozbyć się większości swoich zbiorów. Sytuacja jest jednak o wiele bardziej skomplikowana, trudno tu analizować wszystkie niuanse tej delikatnej materii⁷¹.

Ubolewający nad współczesnym wywozem dzieł sztuki z Afryki zapominają, że nie mówią o dziełach sztuki *stricto*, lecz w zasadniczej części o sztuce pamiątkarskiej, która, by spełniła swoją funkcję, powinna zostać wywieziona z miejsca

⁶⁸ M. Palin, *Sahara*, Warszawa 2004, s. 136.

⁶⁹ J. Lohman, *Grabież dzieł sztuki – tu nikt nie ma czystych rąk*, wywiad Mileny Rachid Chehab, „Dziennik Gazeta Prawna”, 2010, nr 74, 16–18.04.10., s. 19–20.

⁷⁰ Termin *fetysz* w Afryce Zachodniej używany jest w różnych kontekstach. W tym przypadku chodzi o rzeźbę przodka, będącą istotnym elementem ołtarza, której podstawa wetknięta jest w ziemię.

⁷¹ Przykładem złożoności tej materii mogą być zespoły folklorystyczne występujące dla turystów w maskach. Według moich rozmówców, maski mają swoją sakralną moc tylko w czasie autentycznych uroczystości religijnych. Występy dla turystów odbywają się w maskach zdesakralizowanych. Ta sama maska może być używana i w tańcach dla turystów i w tańcach religijnych, należy tylko złożyć stosowne ofiary.

jej wytworzenia. Inną kwestią pozostaje fakt, że na wielu obszarach sztuka pamiątkarska jest podstawowym źródłem utrzymania. W Bandiagarze, tablica informująca o zakazie wywozu artefaktów archeologicznych dość wstydliwie została zdeponowana pod murem w mało widocznym miejscu⁷², jak sądzę, ażeby nie „straszyć”, nie zniechęcać potencjalnych klientów do zakupów w *artisanach*. Ponowne wprowadzenie zakazu wywozu dzieł sztuki (obowiązujący niegdyś w Mali, o czym była mowa wcześniej) spowodowałoby pogłębienie strefy ubóstwa w turystycznych regionach Afryki. Zjawisko to można obserwować już dziś w kraju Dogonów, niegdyś licznie odwiedzanego przez turystów, dzięki czemu lokalni rzemieślnicy mieli stały dopływ klientów. Gwałtowny spadek liczby turystów kupujących pamiątki spowodował powrót do tradycyjnych metod gospodarowania, co związane jest z powrotem ubóstwa. Kwestionując wywóz obiektów sztuki z Afryki, należy pamiętać, że turystyka i związany z nią rynek pamiątkarski (rzemiosło artystyczne) są istotnymi gałęziami gospodarki wielu krajów.

Dr Lucjan Buchalik, etnolog, afrykanista, absolwent UW, (2008) stopień doktora na UAM w Poznaniu; dyrektor Muzeum Miejskiego w Żorach; od 2003 prowadzi badania etnologiczne w Afryce Zachodniej (Mali, Burkina Faso, Benin) dotyczące pokrewieństwa żartów, aktualnie z zakresu antropologii turystyki; autor książek: *Kolorowy Sahel*, *Niewolnicy kobiet czyli pokrewieństwo żartów Dogonów i Kurumba*, *Dogon ya gali*. *Dawny świat Dogonów* oraz kilkudziesięciu artykułów w literaturze fachowej.

Bibliografia

1. Amsel J.-L., *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris 2001.
2. Bodrogi T., *Sztuka Afryki*, Wrocław 1968.
3. Buchalik L., *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*, 2010, Żory: Muzeum Miejskie w Żorach,
4. Clark Ch., *Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes*, „African Arts”, 2003, nr 36.
5. Deliss C., *Swobodne spadanie – stopklatka. Afryka, wystawy, artyści*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2006.
6. Doquet A., *Les masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris 1999.
7. Doquet A., „*Guides, guidons et guitares*”. *Authenticité et guides touristiques au Mali*, „Cahiers d'Études Africaines”, 2009, t. XLIX (1–2), nr 193–194, s. 73–94.

⁷² Należy wyraźnie odróżnić handel zrabowanymi z grobów artefaktami od sztuki pamiątkarskiej. Autor niniejszego artykułu koncentruje się na przejawach współczesnej sztuki funkcjonującej głównie w przemyśle turystycznym, nie pochwalając grabieży z miejsc kultu i stanowisk archeologicznych.

8. Fees C., *Tourism and the politics of authenticity in a North Cotswold Town*, [w:] *The Tourism Image. Myths and Myth Making in Tourism*, red. T. Selwyn, Chichester 1996.
9. Gontier G., *Le Voyage des objets. Réflexion sur les motivations d'une collection d'Art primitif et son milieu*, Paris 2016.
10. Griaule M., *Masques Dogons*, Paris 1994.
11. Kleinitz C., Dietz B., *Art rupestre au Pays Dogon*, [w:] *Regards sur les Dogon du Mali*, red. Rogier M. A. Bedaux, Diderik J. van der Waals, Leyde 2003, s. 138–145.
12. Korabiewicz W., *Do Timbaktu*, Warszawa 1967.
13. Krysik S., *Tradycyjne budownictwo ludów Somba z rejonu Wzgórz Atacora w północno-zachodnim Beninie*, „Materiały Zachodniopomorskie”, 1993, t. 39, s. 353–380.
14. Laude J., *Les arts de l'Afrique noire*, Paris 1972.
15. Leuzinger E., *Africa Nera*, Milano 1961.
16. Lohman J., *Grabież dzieł sztuki – tu nikt nie ma czystych rąk*, wywiad Mileny Rachid Chehab, „Dziennik Gazeta Prawna”, 2010, nr 74, 16–18.04.10., s. 19–20.
17. Łapott J., *Wyprowa Naukowa Sahel'87 – sprawozdanie z przebiegu i wyników działalności etnologicznej ekspedycji do Afryki*, „Materiały Zachodniopomorskie”, 1991, t. 37, s. 281–311.
18. Łapott J., *Sztuka Afryki u progu XXI wieku – refleksje etnologa*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, 2009, t. 4, s. 117–126.
19. Łapott J., *Dogonowie z Mali. Społeczność tradycyjna w procesie przemian*, Szczecin–Żory 2012.
20. Maurice A.-M., *Atakora, Otiau Otammari Osuri. Peuple du Nord Bénin*, Paris 1950.
21. Mercier P., *Tradition changement historie: les 'Somba' du Dahomey septentrional*, Paris 1968.
22. Padenou G.-H., Barrué-Pastor M., *Architecture, société et paysage Bétammaribé au Togo. Contribution à l'anthropologie de l'habitat*, Toulouse 2006.
23. Palin M., *Sahara*, Warszawa 2004.
24. Pawlik J. J., *Rola sztuki w afrykańskim kulcie przodków*, [w:] *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, red. J. J. Pawlik, M. Szupejko, Warszawa 2009, s. 106–117.
25. Podyma K., *Sztuka bogactwem Afryki?*, Żory 2011, [maszynopis].
26. Podyma K., *Narodziny czy renesans? Paradoks sztuki Kurumbów na tle społeczno-ekonomicznych zmian życia codziennego*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. S. Szafrński et al., Szczecin 2014, s. 483–494.
27. Prądyńska E., *Sztuka Bamana w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. S. Szafrński et al., Szczecin 2014, s. 495–524.
28. Rostow W. W., *Stages of Economic Growth*, Cambridge 1959.
29. Salazar N. B., *Imaged or Imagined? Cultural Representations and the „Tourismification” of Peoples and Places*, „Cahiers d'Études Africaines”, 2009, t. XLIX (1–2), nr 193–194, s. 49–71.
30. Schildkrout E., *Drawing Tradition: Dogon Children's Art. in the Age of Tourism*, „African Arts”, 2004, t. 37, s. 46–53.

31. Schreiber H., „*Autentycznie egzotyczna!*” – *miejsce sztuki afrykańskiej w koncepcji „sztuki prymitywnej”*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. S. Szafrński et al., Szczecin 2014, s. 43–58.
32. Steiner Ch. B., *African Art in Transit*, Cambridge 1994.
33. Theile A., *Sztuka Afryki*, Warszawa 1974.
34. Tomski W., *Byłem w Timbaktu*, „Poznaj Świat”, 1961, nr 9, s. 17–19.
35. Trojan A., *Sztuka Czarnej Afryki. Dzieje, Kultura, Wierzenia*, Warszawa 1973.
36. Vorbrich R., *Wstęp. Rozwój a kultura. Zarys dyskursu*, [w:] *Rozwój a kultura. Perspektywy poznawcze i praktyczne*, red. R. Vorbrich, Wrocław 2012, s. 16.
37. Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.
38. Żytowiecka K., *Z problematyki afrykańskiego autentyzmu*, [w:] *Tradycja i współczesność w Azji, Afryce i Ameryce Łacińskiej*, red. E. Szymański, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 155–170.