

Iwona Morawińska

 <https://orcid.org/0009-0004-2305-106X>

Muzeum Warszawy

Tradycyjna tkanina afrykańska i jej współczesne symboliczne zastosowanie w sztuce

Traditional African textiles and
their contemporary symbolic uses in art

Streszczenie. Tradycyjne tkaniny afrykańskie zajmują bardzo ważne miejsce we współczesnej sztuce młodych artystów pochodzenia afrykańskiego. Traktowane są jako symbol powrotu do utraconej tożsamości. Artykuł ma na celu przybliżenie twórczości kilku młodych artystów, dzięki którym możemy zrozumieć ich potrzebę powrotu do korzeni i zobaczyć próby identyfikowania się z własną kulturą z krajów afrykańskich.

Słowa kluczowe: tkanina; sztuka współczesna; symbol; diaspora afrykańska; ankara; sanyan

Abstract. Traditional African fabrics occupy a very important place in the contemporary art of young artists of African origin. They are treated as a symbol of returning to a lost identity. The article aims to introduce the figures of several young artists, thanks to whom we can understand their need to return to their roots and see their attempts to identify with their own culture of African regions.

Keywords: textile; contemporary art; symbol; African diaspora; ankara; sanyan

Wstęp

Tradycyjne tkaniny są bogatą częścią kultury państw afrykańskich sięgającą stuleci. Ręczna produkcja tekstyliów na całym kontynencie jest bardzo zróżnicowana, od technik tkackich po metody barwienia, z których każda ma szczególne znaczenie i często jest specyficzna dla danego regionu. Wzór, kolor i tkanina używane w afrykańskich projektach tekstylnych służą do komunikacji o głębokim znaczeniu, często symbolizując historię regionu, status społeczny ich posiadacza, wierzenia i wartości wspólnotowe. Noszone są podczas ceremonii i ważnych wydarzeń. Artykuł ma na celu zaprezentowanie czterech wybranych twórców, którzy wpisują się w kanon artystów współczesnych świadomie

nawiązujących w swojej twórczości do tradycyjnych tkanin afrykańskich. Powtarzający się motyw tkaniny afrykańskiej ma charakter symboliczny i jest związany z bardzo ważną kwestią przynależności i tożsamości młodych Afrykanów w kontekście historycznym, społecznym, politycznym oraz ekonomicznym współczesnej Afryki. Opisani w tym artykule artyści problem identyfikacji poruszają w dwojaki sposób. El Anatsui i Yinka Shonibare to twórcy podnoszący temat teraźniejszych skutków kolonializmu polegających na westernizacji Afryki, co osłabia autentyczność afrykańskiej sztuki tekstylnej. Rolą artystów jest kwestionowanie konwencjonalnego pojęcia tego, czym może być współczesna afrykańska sztuka tekstylna, oraz wyjaśnianie, jak działają mechanizmy wpływu zachodnich firm, konsumpcji, komercjalizacji oraz jakie są trudności życia w diasporze. Z kolei Nengi Omuku i Zohra Opoku to dwie artystki o korzeniach nigerskich i ghańskich, mocno związane z europejską szkołą artystyczną. Są one zaliczane do grupy młodych artystów subiektywnie i osobiście podchodzących do afrykańskich tkanin jako sposobu wyrażania tożsamości. Obie opowiadają o brakach, których doświadczyły, żyjąc w Europie. W sposób sentymentalny wracają do tradycji tkackich swoich przodków.

El Anatsui

El Anatsui (urodzony w 1944 r. w Anyako w Ghanie)¹ jest uznanym rzeźbiarzem. Jego długoletni i bogaty dorobek artystyczny cechuje różnorodność mediów oraz konsekwencja. Przez większość swojej kariery związany jest z Nigerią, gdzie mieszka i tworzy. Artysta urodził się w epoce kolonialnej w Ghanie, ale dorastał w państwie niepodległym. Jego edukacja artystyczna natomiast opierała się na brytyjskim programie nauczania. W 1969 roku uzyskał dyplom ze sztuk wizualnych w College of Art and Built Environment (dawniej Kwame Nkrumah University of Science and Technology) w Ghanie. Na początku swojej drogi artystycznej Anatsui pracował głównie w drewnie. Na tym etapie poszukiwał kierunku swoich działań. Odczuwał braki, które uniemożliwiały mu pełny rozwój artystyczny. Zwrócił uwagę, że jego edukacja była oparta na przekazywaniu wiedzy zgodnie z zachodnim modelem praktyki i teorii sztuki. Z tego względu ani on, ani reszta uczniów nie mieli możliwości jako młodzi artyści uczyć się o twórczości swoich poprzedników w dziedzinie kultury i sztuki ghańskiej. Najistotniejsze było to, że brakowało im nie tylko wiedzy, ale też poczucia identyfikacji z własną tradycją i kulturą. W wyniku tych przemyśleń Anatsui zaczął odwiedzać różne miejsca i instytucje kultury w Ghanie i Nigerii. W taki sposób poznał *adinkra*, system znaków i symboli, którego źródłem jest kultura ludu

1 BINDER 2011, s. 3.

Akan z Ghany. Był to jego punkt wyjścia do rozwinięcia dalszych działań artystycznych. Z racji swojego doświadczenia skutków kolonializmu dążył do tego, by tematyka jego prac odnosiła się do obecnego stanu Afryki postkolonialnej; chciał też walczyć o odzyskanie wartości kulturowych Afryki na drodze niekonwencjonalnej praktyki artystycznej. W latach 80. był już znanym artystą poza Afryką. W 1990 roku miał jedną z pierwszych ważniejszych wystaw w Harlem Studio w Nowym Jorku. W 2007 roku wziął udział w 52. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji². Od tamtego czasu artysta wystawia w najważniejszych instytucjach kultury i sztuki.

El Anatsui jest znany z monumentalnych prac zrobionych z wyrzuconych i zgniecionych aluminiowych puszek, kapsli, plastikowych nakrętek od butelek znanych marek zachodnich i innych odpadów, zwykle połączonych miedzianym drucikiem. Proces łączenia drobnych elementów może trwać miesiącami w zależności od zamierzonych wielkości, a zaangażowanych w pracę może być nawet kilkudziesięciu asystentów. Efektem zszytych kawałków aluminium jest różnobarwna, metalowa, miękka „tkanina” podatna na ugniecenia i drapowanie. Jako rezultat końcowy powstają tzw. monumentalne ściany, reliefowe kobierce czy ornamentalne instalacje. Warto wspomnieć, że wykonane z barwnych odpadów prace mają walory zarówno malarskie, jak i rzeźbiarskie (il. 1).



1. El Anatsui, *Rising Sea (Wznoszące się morze)*, aluminium, miedziany drut, 800 × 1400 cm, 2019. <https://www.explore-vc.org/en/objects/el-anatsui-rising-sea.html> [dostęp: 27.11.2024]

2 *Ibidem.*

Rzeźby Anatsui, jak mówi sam autor, nie nawiązują bezpośrednio do tkanin afrykańskich, choć zawierają kilka ich cech³. Nie jest założeniem artysty dosłowne wykorzystanie tradycyjnych afrykańskich tekstyliów i skupienie się na nich. Twórca jest zorientowany na sam proces tworzenia, który jest czasochłonny i angażuje wiele osób, co jest analogiczne do procesu ręcznego wyrabiania tekstyliów, będących jednym z głównych dziedzictw Ghany i Nigerii – krajów, z którymi artysta jest związany. Warto wspomnieć, że ojciec i brat artysty zajmowali się tkactwem *kente* – ghańskiej tkaniny z pasków jedwabiu i bawełny, wyrabianej głównie przez mężczyzn. Artysta tworzy z odpadów, które mają symboliczny wymiar jako pozostałości po zachodnich kolonizatorach. Metaforycznie materiał jest „tkany” (sposobem opisanym wyżej) przy użyciu materiału zachodniej kultury konsumpcyjnej, który wyparł nie tylko kulturę tkanin, ale również inne rodzaje dziedzictwa kulturowego, które od czasów kolonialnych grabieży znajdują się w europejskich muzeach. Zatem wielkoformatowe „metalowe tkaniny”, takie jak praca z 2003 roku zatytułowana *Old Man's Cloth (Ubranie starca)*, to symbol kondycji współczesnej kultury afrykańskiej, symbol terażniejszości i pozostałości kolonializmu⁴.

El Anatsui pracuje z aluminiowymi i plastikowymi odpadami, które nawiązują do śladów, jakie pozostawili po sobie kolonizatorzy europejscy w Afryce. Dowodem tego są obecne zjawiska polityczno-ekonomiczne, które mają wpływ na społeczeństwo na całym kontynencie. Rodzimą kulturę i tradycję wyparły m.in. zachodni konsumpcyjny styl życia oraz zachodni system nauczania. Anatsui pokazuje, że kraje afrykańskie podnoszą się i znajdują sposób na otrząśnięcie się z traumatycznych doświadczeń z czasu zachodniej kolonizacji. Artysta w swoich pracach nie rozpamiętuje przeszłości, ale raczej uznaje, iż przeszłość już się wydarzyła i naród może spojrzeć na nią wstecz i zdać sobie sprawę, że jego członkowie są teraz silniejsi i odmienili samych siebie⁵.

3 El Anatsui w wywiadzie dla MoMAA w 2008 r. wyjaśnia, że nie jest jego zadaniem w pracy twórczej nawiązywać do tradycyjnych tkanin afrykańskich: „Because I did not live with my father, I was not exposed to it. But most of my brothers who grew up at home are able to weave. I consider my current sculptural work to have several attributes of fabric, but I am not interested in textiles (...) textiles did not attract me at all” (tłum. własne: „Ponieważ nie mieszkalem z ojcem, nie miałem z tym styczności. Ale większość moich braci, którzy wychowali się w domu, potrafi tkąć. Uważam, że moja obecna praca rzeźbiarska ma kilka cech tkaniny, ale nie jestem zainteresowany tekstyliami (...) tekstylia w ogóle mnie nie pociągały”), <https://momaa.org/interviews/el-anatsui-interview/> [dostęp: 26.11.2024].

4 ANKORA 2022, s. 52.

5 *Ibidem*.



2. El Anatsui, *Old Man's Cloth (Ubranie Starca)*, aluminium, miedziany drut, 487,7 × 520,7 cm, 2003. <https://harn.emuseum.com/objects/10025/old-mans-cloth> [dostęp: 27.11.2024]

Yinka Shonibare

Yinka Shonibare (urodzony w 1962 r. w Londynie⁶) jest brytyjskim artystą pochodzenia nigeryjskiego. Urodził się w zamożnej rodzinie, która przeniósła się z Londynu do Lagos w Nigerii, kiedy miał 3 lata. W wieku 17 lat wrócił do Londynu, gdzie uczył się w szkole ogólnokształcącej Farleigh School (kiedyś Red Rice School) w Hampshire. W wieku 19 lat młody Shonibare zachorował na tle neurologicznym, co było spowodowane poprzecznym zapaleniem rdzenia. Od tamtej pory artysta zmagają się z częściowym paraliżem ciała. Pomimo problemów z poruszaniem ukończył studia artystyczne w Central Saint Martins College of Art and Design (kiedyś Byam Shaw School of Art) w Londynie, a następnie w Goldsmiths na Uniwersytecie Londyńskim⁷.

6 Yinka Shonibare RA (b. 1962), Royal Academy of Arts, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/yinka-shonibare-ra> [dostęp: 28.11.2024].

7 *Ibidem*.

Shonibare jest znanym artystą pochodzenia afrykańskiego, mocno osadzonym w świecie sztuki współczesnej. Początki jego aktywności artystycznej były obiecujące, w znacznym stopniu dzięki wsparciu wpływowego niegdyś kuratora pochodzenia nigeryjskiego, Okwuia Enwezora. Shonibare wykorzystuje w swojej twórczości szerokie spektrum mediów i środków ekspresji, takich jak: malarstwo, rzeźba, fotografia, instalacje, film, performance oraz teatr. Artysta ma również ugruntowaną pozycję w kanonie artystów współczesnych stosujących tradycyjne afrykańskie tkaniny w sposób symboliczny, przekazujących pewne spostrzeżenia na temat historii kolonialnej i jej konsekwencji w teraźniejszości. Wykorzystuje do tego tkaninę o wzorzystej strukturze, zwaną *ankara*, która dzisiaj jest powszechnie znana jako tradycyjna tkanina afrykańska. Jednak mało znana historia pochodzenia tej tkaniny wskazuje, że tak naprawdę jest to wyrób holenderski, tzw. holenderski druk woskowy, który nie ma nic wspólnego z afrykańską tradycją.

Historia przypisanej identyfikacji tkaniny *ankara* sięga XIX wieku i dotyczy holenderskich kolonii na wyspach Indonezji. Europejscy kolonizatorzy nauczyli się indonezyjskiej technologii drukowania wzorów na tkaninie za pomocą wosku, który był wykorzystywany w celach ochrony części tkaniny przed zabarwieniem. Próbuąc obniżyć koszty produkcji i zwiększyć jej skalę, Holendrzy zbudowali fabryki, w których fabrycznie drukowane wzory zastępowały rzemieślniczo wyrabiane batikowe tkaniny. Była to produkcja nastawiona na duży zysk, jednak na lokalnym rynku okazała się fiaskiem. Indonezyjczycy odmówili kupowania własnych tradycyjnych tkanin od obcokrajowców. Wówczas Holendrzy znaleźli inny rynek zbytu – towar zawieziono do Afryki Zachodniej, skąd zaczęto stopniowo rozprzestrzeniać na cały kontynent. Wzory zmodyfikowano i dostosowywano do wzorów afrykańskich w zależności od regionu. Współcześnie uproszczona i bardziej wydajna metoda druku przemysłowego na bawełnianej tkaninie nastawiona jest na produkcję masową. Tkanina *ankara* stała się symbolem afrykańskiej tożsamości, a w istocie jest to produkt epoki kolonialnej. Shonibare był zaintrygowany współczesnym wydzźwiękiem kolonializmu – ery dominacji i ekspansji białych.

Jedno z najbardziej znanych dzieł artysty z 2003 roku, zatytułowane *Scramble for Africa (Wyścig o Afrykę)*, ukazuje kolonialne zawłaszczanie obcej kultury. Instalacja składa się z 14 bezgłowych manekinów naturalnej wielkości, reprezentujących 14 przywódców państw europejskich, siedzących przy stole z mapą Afryki i energicznie gestykulujących. Jest to teatralne przedstawienie dramatycznej konferencji berlińskiej, wydarzenia historycznego, które miało miejsce w latach 1884–1885. Podczas spotkania w Berlinie wiodące mocarstwa europejskie, stosując bezwzględną ekspansję kolonialną, podzieliły kontynent afrykański na strefy wpływów, nie zważając na ludzi żyjących na tej ziemi. Do dziś widoczne są skutki sztucznego podziału politycznego Afryki, który nie respektował granic etnicznych

ani kulturowych. Manekiny w *Scramble for Africa* zostały ubrane w wiktoriańskie, szyte na miarę garnitury z tkaniny ankara. Dziś jest to materiał wciąż powszechnie utożsamiany z tradycją afrykańską. Shonibare nazywa to zjawisko skrzywioną percepcją estetyki afrykańskiej⁸. Niestety najbardziej narażone i dotknięte jest nią społeczeństwo Afrykańczyków żyjących w diasporze w świecie zachodnim. Artysta, wykorzystując w swoich pracach o kolonialnej historii tkaninę ankara, chce zobrazować, jak historia wpływa na przyszłość. Dla niego ankara jest symbolem europejskiej bezmyślności (manekiny bez głów), której nieprzemyślane konsekwencje miały wpływ na kształtowanie się tożsamości afrykańskiej. Jest to również symbol zawłaszczenia, dominacji i kolonizacji.



3. Yinka Shonibare, *Scramble for Africa* (*Wyścig o Afrykę*), instalacja, 14 manekinów z włókna szklanego naturalnej wielkości, 14 krzeseł, stół, holenderski воск drukowany na bawełnianym materiale, 2003. <https://www.thecollector.com/yinka-shonibare-african-fabrics/> [dostęp: 28.11.2024]

Dzięki pracom Shonibare'a nasuwa się konkluzja na temat kolonializmu, który jawi się dziś bardziej jako proces ciągły, a nie wydarzenie historyczne. Artysta tworzy zabawne zestawienie tradycyjnych wiktoriańskich sylwetek wykonanych

8 HEMMINGS 2007, s. 35.

z estetycznie połączonych nieafrykańskich tekstyliów. Jednocześnie przypomina, że europejska arystokracja została zbudowana na eksploatacji afrykańskich kolonii. Wiktoriański garnitur uszyty z materiału z wzorzystych motywów nawiązuje do tego, jak europejska industrializacja była zależna od skradzionych zasobów Afryki oraz siły jej mieszkańców.

Nengi Omuku

Nengi Omuku (urodzona w 1987 r. w Warri w Nigerii) studiowała w Slade School of Fine Art w Kolegium Uniwersyteckim w Londynie⁹, gdzie zdobyła warsztat techniki malarskiej. Z czasem zainteresowania artystki szły w kierunku zgłębiania swojej tożsamości. Omuku zaczęła częściej podróżować do swojej ojczyzny Nigerii. Tam odkrywała historię swoich przodków oraz tradycje zakorzenione w kulturze nigeryjskiej. W ten sposób zafascynowała się sanyanem – ręcznie wyrobianym materiałem sukienniczym, popularnym wśród rdzennej społeczności nigeryjskiej Yoruba. Technika wytwórstwa ludowego, znana i stosowana obecnie, pochodzi jeszcze sprzed czasów kolonialnych. Tradycyjny materiał sanyan wykonuje się z dzikiego jedwabiu z kokonów ćmy. Z reguły gotowy materiał ma kolor beżowy lub brązowy w zależności od regionu Nigerii. Materiał charakteryzuje się wąskimi pasami – przechodzącymi w szereg białymi oraz przechodzącymi wzdłuż ażurowymi. Do tej pory jest wyrabiany i noszony na specjalne okoliczności.

Tradycyjny materiał sanyan został wykorzystany przez Omuku w technice malarstwa olejnego. Artystka zastąpiła zwykle przemysłowe płótno nigeryjskim, ręcznie robionym sanyanem, co ma znaczenie symboliczne, o czym będzie mowa dalej. Samo przygotowanie powierzchni do malowania jest również znaczącym procesem, który polega na zszyciu ze sobą nieregularnych bloków tekstyliów. Środkowa część tak przygotowanego podłoża o różnej wielkości wypełniona jest przeważnie przedstawieniem figuratywnym. Artystka obrazuje głównie uzupełnione enigmatycznymi postaciami idylliczne, niebiańskie krajobrazy. Gotowe prace montowane są na prętach i zawieszane tak, aby niezamalowane rewersy obrazów były widoczne i by widzowie mogli podziwiać również samą tkaninę sanyan. Trzeba również podkreślić, że ramami obrazów są symbolicznie niezamalowane części sanyanu oraz wystające nieregularne, dolne krawędzie.

9 Nengi Omuku, Kasmin Gallery, <https://www.kasmingallery.com/artists/329-nengi-omuku/> [dostęp: 25.11.2014].



4. Nengi Omuku, *Repose (Odpooczynek)*, olej na sanyaniu, 218 × 213 cm, 2022, Nengi Omuku, Houldsworth, <https://www.houldsworth.co.uk/artists/168-nengi-omuku/works/12869-nengi-omuku-repose-2022/> [dostęp: 26.11.2024]

Można powiedzieć, że nigeryjska artystka na początku swojej drogi twórczej, kiedy uczyła się w Wielkiej Brytanii i tworzyła swoje pierwsze prace, odczuwała pewne braki, które wymagały dopełniania w wymiarze duchowym. Zmieniło się to poprzez współpracę z powierzchnią – materiałem sięgającym czasów prekolonialnych. Wejście w interakcję z sanyanem ma wymiar symboliczny – łączy zachodni warsztat malarski z zachodnioafrykańskim dziedzictwem. Twórczość Omuku pełni funkcję uzdrawiającą. Artystce, a także całemu jej pokoleniu, brakuje tożsamości życia w diasporze. Omuku nadmienia również, że jej wewnętrzne poczucie społecznego wyobcowania wzmacnia niepokój narastający w Lagos, gdzie napięcia polityczne i konflikty trwają od czasu brytyjskiej kolonizacji Nigerii w 1884 roku¹⁰.

10 *Ibidem*.

Artystka coraz częściej postrzega swoją praktykę jako rozmowę ze swoim medium. Poprzez gruntownie zbadanie historii i metody techniki sanyan odkrywa jej symboliczną funkcję, jako nieodzowny element ceremoniałów w życiu domowym jak i narodowym. Coraz częściej prezentowane w jej pracach postaci przedstawiane są we wzorzystych ubraniach. Twórczość Omuku jest swego rodzaju podróżą sentymentalną i pragnieniem, by doświadczyć swojej przedkolonialnej ojczyzny. Powracanie do przeszłości i uzdrawianie terażniejszości to proces spinający ze sobą skrawki będącego zarówno podłożem, jak i ramą sanyanu.

Zohra Opoku

Zohra Opoku (urodzona w 1976 r. w Altdöbern w Niemczech) jest artystką, która obecnie mieszka i tworzy w Ghanie. W swojej twórczości wykorzystuje takie media jak wideo, instalacje, performance, ale najbardziej znana jest z pracy z fotografią i tkaniną. Studiowała fotografię oraz projektowanie mody i design na University of Applied Sciences w Hamburgu. Wychowywana była po części przez dziadków od strony matki Niemki, ponieważ jej ojciec Ghańczyk wcześniej zmarł. Artystka od urodzenia do wieku dojrzalego mieszkała w Niemczech. W 2011 roku wyjechała do Ghany i zamieszkała w stolicy kraju, Akrze, w rodzinnych stronach swojego ojca. Początkowo odnosiła sukcesy w zawodzie projektantki, ale uważa, że nie była to forma rozwoju kulturowego¹¹. Z czasem zaczęła tworzyć prace metodą łączenia fotografii z materiałem. Od czasu wyjazdu do Ghany materiał stał się dla niej kluczowym medium w pracy. Jak sama mówi:

I think the textiles were coming back to me strongly when I started living in Ghana. Everything is textile for me in Ghana. It has so many meanings, histories, and backgrounds that I wouldn't really feel or be able to touch on in Germany – or understand. Even if I would want to dive into the same topics I'm touching on in Ghana, it's just not the same energy. It's like once you are in Ghana, Ghana becomes you and you become Ghana. I was also able to articulate my family heritage, my emotions within my identity, using Ghanaian symbolism and traditions¹².

11 J. Grosse, *Zohra Opoku: Empowering Children of Color to Love Themselves*, Contemporary And, <https://contemporaryand.com/magazines/zohra-opoku-empowering-children-of-color-to-love-themselves/> [dostęp: 29.11.2024].

12 „Myślę, że tekstylia mocno do mnie przemawiały, odkąd zaczęłam mieszkać w Ghanie. Wszystko w Ghanie jest dla mnie tekstylne. Ma to tak wiele znaczeń, historii i tła, których w Niemczech bym nie poczuła, nie była w stanie dotknąć ani zrozumieć. Nawet gdybym chciała zagłębić się w te same tematy, których dotykam w Ghanie, to po prostu nie jest to ta sama energia. To tak, jak kiedy jesteś w Ghanie, Ghana staje się tobą, a ty stajesz się Ghaną. Mogłam

Twórczość Opoku opiera się głównie na technice drukowania fotografii bezpośrednio na oryginalnej tkaninie kente, do czego artystka wykorzystuje zdjęcia rodzinne i autoportrety. W efekcie powstają liryczne kompozycje, które łączą osobiste doświadczenia i zbiorową pamięć. Poprzez praktykę skupioną na tekstyliach i fotografii Opoku eksploruje niuanse tożsamości kulturowej, która stała się kluczowa w jej pracach, odkąd przeprowadziła się z Niemiec do Ghany. Prace artystki to symbol osobistej podróży duchowej do swoich przodków, tradycji i tożsamości.



5. Zohra Opoku, *KWAME & MAX*, nadruk sitowy na bawełnianym żakardzie, denim, nić, oryginalna tkanina ewe kente, szycie ręczne, 160 × 165 cm, 2017, Zohra Opoku, <https://www.zohraopoku.com/unraveled-threads> [dostęp: 29.11.2024]

też wyrazić swoje dziedzictwo rodzinne, moje emocje w ramach mojej tożsamości, używając ghańskiej symboliki i tradycji” (tłum. własne), E. Eshun, *Zohra Opoku's Evocative Reflections on Mortality and Resilience*, Aperture, <https://aperture.org/editorial/zohra-opokus-evocative-reflections-on-mortality-and-resilience/> [dostęp: 29.11.2024].

Podsumowanie

Na przykładzie wyżej opisanej twórczości kilku artystów pochodzenia afrykańskiego można powiedzieć, że dziedzictwo afrykańskiej sztuki tekstylnej przechodzi ewolucję i jest obecnie symbolem utraconej tożsamości, co odczuwają członkowie narodów afrykańskich oraz społeczności żyjące w diasporze. Artysty tacy jak El Anatsui oraz Yinka Shonibare mierzą się z kolonializmem, którego skutki do dziś są odczuwalne w życiu społecznym, kulturowym, politycznym i gospodarczo-ekonomicznym państw Afryki. Artysty za pomocą sztuki odwracają narracje zachodnie, przywracają przeszłość po to, aby na nowo spojrzeć w terażniejszość. Działają również jako obrońcy dziedzictwa i wartości państw afrykańskich. Artystki Nengi Omuku i Zohra Opoku w sposób subiektywny i osobisty wykorzystują tradycyjne afrykańskie tekstylia, łącząc je z europejską szkołą artystyczną. Tematem jest tu brakująca tożsamość, którą artystki odczuwały, żyjąc w Europie. Tradycyjne afrykańskie tekstylia w kontekście współczesnej sztuki afrykańskiej są symbolem odzyskania tożsamości, uzdrowienia i siły. Są również formą przepracowywania traum, aby móc żyć jako wolny człowiek.

Bibliografia

Opracowania

- ANKORA 2022 – Mirabel Ankora, *Material Culture, African Textiles and National Identity*, Guelph 2022.
- BINDER 2011 – Lisa Binder, *El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa*, New York 2011.
- HEMMINGS 2007 – Jessica Hemmings, *Post-cultural hybrid: Yinka Shonibare*, „Surface Design Journal”, Gothenburg 2007.

Źródła internetowe

- Ekow Eshun, *Zohra Opoku's Evocative Reflections on Mortality and Resilience*, *Aperture*, 21 września 2023, <https://aperture.org/editorial/zohra-opokus-evocative-reflections-on-mortality-and-resilience/> [dostęp: 29.11.2024].
- Julia Grosse, *Zohra Opoku: Empowering Children of Color to Love Themselves*, *Contemporary And*, 6 września 2024, <https://contemporaryand.com/magazines/zohra-opoku-empowering-children-of-color-to-love-themselves/> [dostęp: 28.11.2024].
- Nengi Omuku, Houldsworth, <https://www.houldsworth.co.uk/artists/168-nengi-omuku/works/12869-nengi-omuku-repose-2022/> [dostęp: 26.11.2024].

Nengi Omuku, Kasmin Gallery, <https://www.kasmingallery.com/artists/329-nengi-omuku/> [dostęp: 25.11.2024].

Objects, Explore, <https://www.explore-vc.org/en/objects/el-anatsui-rising-sea.html> [dostęp: 27.11.2024].

Yinka Shonibare RA (b. 1962), Royal Academy of Arts, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/yinka-shonibare-ra> [dostęp: 28.11.2024].

Zohra Opoku, <https://www.zohraopoku.com/unraveled-threads> [dostęp: 29.11.2024].