



ROZPRAWA DOKTORSKA
w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Gwata Ntai: Nie pozbyli się siniaków pozostawionych w przeszłości.

Ndagwata: Wschodnioafrykańska sztuka malowania twarzy i ciała przez Masajów i społeczności pokrewne.

Anne Ntinyari Mwiti

Akademia Sztuki w Szczecinie

Promotor

prof. dr hab. Łukasz Skąpski

Szczecin, 2023

SPIS TREŚCI

1. 1.0 OPERACYJNA DEFINICJA POJĘĆ	3
2. 2.0 PRZEDSTAWIENIE PROBLEMU.....	4
3. 3.0 ZAKRES I OGRANICZENIA	5
4. 4.0 CEL PROJEKTU	5
5. 5.0 TRZECIA PRZESTRZEŃ W AFRYKAŃSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ. PRZEJŚCIE OD NATYWNEGO DO ZGLOBALIZOWANEGO	5
6. 6.0 JAK I DLACZEGO PRAKTYCZNY PROJEKT	13
7. 7.0 METODYKA.....	16
8. 7.1 FAZA 1	16
9. 7.2 FAZA 2	16
10. 7.3 FAZA 3	17
11. 7.4 FAZA 4	17
12. 7.5 FAZA 5 KOŃCOWE SZKICE ATRAMENTU I PIÓRA.....	18
13. 7.6 FAZA 6	19
14. 7.7 FAZA 7	20
15. 7.8 FAZA 8	20
16. 7.9 FAZA 9	21
17. 7.1.0 FAZA 10	22
18. 7.1.1 FAZA 11	22
19. 7.1.2 JAK I DLACZEGO PROJEKT PRAKTYCZNY	23
20. 8.0 ABSTRACT	23
21. 9.0 ODNOŚNIKI/ BIBLIOGRAFIA.....	24
X.0 DODATKI/ IlustracjeI	26
<u>OŚWIADCZENIE AUTORÓW</u>	36

1.0 OPERACYJNA DEFINICJA TERMINÓW

Masajowie (czasem pisane jako Masai): Nilotyczna grupa etniczna zamieszkująca południową Kenię i północną Tanzanię.

Ameru: Ameru lub Amĩĩrú to grupa etniczna Bantu zamieszkująca północne i wschodnie zbocza góry Kenia, w dawnej wschodniej prowincji Kenii.

Gwata Ntai: Termin wernakularny Ameru oznaczający „złapać”

Ndagwata: Termin wernakularny Ameru oznaczający „otrzymywać”.

Eunoto: Ceremonia Maasai, która odbywa się co 15 lat

Emurata: Ceremonia Maasai, która obejmuje obrzezanie w określonym wieku

Suri i Surma: Plemiona doliny Omo (Etiopia)

Liminalność: Środkowy „stan” – etap przejściowy. Liminalność to stan przejścia między jednym etapem a następnym, zwłaszcza między głównymi etapami w życiu lub podczas rytuału przejścia.

W ogólnym sensie liminalność jest okresem pośrednim, zazwyczaj naznaczonym niepewnością.

Trzecia Przestrzeń: Postkolonialna socjolingwistyczna teoria tożsamości i wspólnoty realizowana poprzez język. Przypisuje się go Homi K. Bhabha. Trzecia Teoria Przestrzeni wyjaśnia wyjątkowość każdej osoby, aktora lub kontekstu jako „hybrydę”: twórczą przewagę wynikającą z przebywania w miejscu, które jednocześnie jest i nie jest domem.

Gwata Ntai: Nie pozbyli się siniaków pozostawionych w przeszłości.

Ndagwata: Wschodnioafrykańska sztuka malowania twarzy i ciała przez Masajów i społeczności pokrewne.



RYS. 1 NASTOLATKI MAASAI NOSZĄCY TRADYCYJNE MALUNKI NA TWARZY, TANZANIA. ALAMY.COM

2.0 OPIS PROBLEMU

Przez długi czas uważano, że obrazy w Afryce nie istnieją w żadnym znaczącym stopniu, głównie dlatego, że można je było znaleźć na skórkach ludzkich ciał, na ścianach domów [22] i na ścianach skalnych - z których żaden nie był kolekcjonerski. Masajowie z Afryki Wschodniej od pokoleń zachowują swoje dziedzictwo kulturowe poprzez ceremonie, z których niektóre są przetwarzane za pomocą szczegółowych wzorów geometrycznych, takich jak obrazy twarzy i ciała.

Próbując połączyć się z moją osobistą historią i tożsamością, znalazłam mnóstwo informacji o tym, jak malarstwo jako gatunek było i nadal jest obecne jako malowanie twarzy i ciała wśród społeczności Masajów w Afryce Wschodniej.

Cel i znaczenie tych tradycyjnych form malowania twarzy i ciała szybko się gubią wraz z postępem nowoczesności i formalnej edukacji.

Ten zestaw czarno-białych abstrakcyjnych obrazów został zainspirowany obrazami twarzy i ciała ludu Masajów z Kenii, północnej Tanzanii i wybranych społeczności Doliny Omo (Etiopia) oraz zagadkami i przysłowiami Ameru ze wschodniej Kenii.

3.0 ZAKRES I OGRANICZENIA

Badanie obejmuje niematerialną kulturę Ameru ze wschodniej Kenii poprzez ich rodzime zagadki i przysłowia, malowidła twarzy społeczności Masajów w Afryce Wschodniej oraz malowidła twarzy i ciała plemion z Doliny Omo w Etiopii. Odbywa się to poprzez zbiór zdjęć fotograficznych z Internetu, które zostały zrobione przez fotografów podczas ceremonii Masajów Eunoto. Ta metoda zbierania danych wtórnych została wybrana ze względu na charakter ceremonii Masajów eunoto, podczas których co 15 lat odbywa się malowanie twarzy. Dolina Omo w Etiopii nie jest fizycznie możliwa do pokonania łatwo ani wygodnie, ponieważ znajduje się poza moim krajem zamieszkania (Kenia).

4.0 CEL PROJEKTU

Masajowie z Afryki Wschodniej od pokoleń zachowują swoje dziedzictwo kulturowe poprzez ceremonie, z których niektóre są przetwarzane za pomocą szczegółowych wzorów geometrycznych, takich jak obrazy twarzy i ciała. Te wzory twarzy są wyprane po ceremoniach Eunoto i Emurata, nie pozostawiając żadnych śladów pięknie szczegółowych projektów do wykorzystania w przyszłości, oprócz dokumentacji fotograficznej wykonanej przez turystów. To zainspirowało projekt malarstwa, które obecnie pełni podwójną rolę zapisu i tworzenia nowych form artystycznych (obrazów abstrakcyjnych) inspirowanych tradycyjnymi maajskimi malowidłami twarzy i ciała. Obrazy są liminalną / trzecią przestrzenią praktycznej hybrydyczności, to znaczy nie tradycyjnymi malunkami twarzy, jak robią to społeczności Masajów, ale rozwinięciem abstrakcyjnych form inspirowanych geometrycznymi wzorami malowideł twarzy i ciała Masajów.

5.0 TRZECIA PRZESTRZEŃ W AFRYKAŃSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ. PRZEJŚCIE OD NATYWNEGO DO ZGLOBALIZOWANEGO

Praca teoretyczna, zaproponowana w artykule koncepcyjnym, oparta jest na kontekście teorii „trzeciej przestrzeni” – liminalności Homi Bhabha, którą Bhabha definiuje jako odpowiedź i rzeczywisty moment interwencji w codzienne życie ludzi, którzy próbują zajmować się zagadnieniami postkolonialnymi, takimi jak nowa era rządzenia.[10] Praktyczne projekty malarskie będą konceptualnie identyfikować się z teorią liminalności i tradycją zachodniej sztuki abstrakcyjnej.

Homi Bhabha w *The Location of Culture* z 2004 roku przedstawia teorię liminalności lub tego, co nazywa trzecią przestrzenią w kontekście postkolonializmu - szczelin między zderzającymi się kulturami - która daje początek czemuś innemu, czemuś nowemu i nierozpoznawalnemu, nowemu obszarowi negocjacji znaczenia i reprezentacji. Jest to przestrzeń „pomiędzy”, w której tworzą się nowe tożsamości kulturowe, reformują się i nieustannie się stają. Artyści pracujący w Trzeciej Przestrzeni mówią o kreatywności wynikającej z przebywania w miejscu, które jednocześnie jest i nie jest ich domem [6]. Daje to początek nowym formom, takim jak abstrakcyjne obrazy, które są inspirowane tradycyjnymi masajskimi wzorami geometrycznymi, takimi jak malunki na twarzach.

„Trzecia przestrzeń” jest wyjaśniona jako wyjątkowość każdej osoby, aktora, lub kontekstu traktowanego jako hybryda, gdzie hybrydowość jest najbardziej podstawowym znaczeniem, odnoszącym się do mieszanki dwóch lub więcej idei. Victor Turner (*Cultural Invisible Zones*) przypisuje kulturowe znaczenie liminalności kontrapunktowemu charakterowi i transformacyjnej naturze rytuału, który

wymusza pojawienie się tych granic. Liminalność, która w uproszczeniu oznacza środkowy „stan” – fazę przejściową, strefę graniczną lub świadomość pogranicza, co w pewnym sensie oznacza, że ma kluczowe znaczenie dla wyjaśnienia natury i znaczenia różnych form przestrzeni, które można zidentyfikować w doświadczeniu kulturowym człowieka.[6] Liminalność będąca środkowym „stanem” – etapem przejściowym lub stanem przejściowym między jednym etapem a następnym, szczególnie między głównymi etapami życia lub podczas rytuału przejścia. W pewnym sensie liminalność jest okresem pośrednim, zwykle naznaczonym niepewnością.[6]

Fetson Kalua w swoim artykule *Homi Bhabha's Third Space and African Identity* stwierdza, że w *The Location of Culture* (2004) Homi Bhabha rozwija fundamentalną ideę liminalności Victora Turnera wraz z powiązanymi z nią rejestrami symbolicznymi (takimi jak rytuał przejścia, limen, *communitas* i *antistructure*), które ulokowane są w rytuale, aby wyjaśnić drażliwą, niedwoistą i zmienną naturę tożsamości we współczesnym (w dużej mierze postkolonialnym) świecie. Zdaniem Homi Bhabhy perspektywa postkolonialna, która w jego sformułowaniu jest poprzedzona turnerowskim symbolicznym modelem liminalnego dramatu społecznego, nie jest jedynie cczą spekulacją, ani zwykłą refleksją, ani formą krytyki, ale procesem celebrowania dynamicznych przestrzeni zmian kulturowych charakteryzujących się zmianą tożsamości. [6]

Jako kulturowo środkowy etap i oś działania, limen staje się rodzajem przemieszczenia skutkującego „przesunięciem znaczenia, które jest celebrowane w artykulacji różnicy” (Bhabha 2004).[10] To właśnie ten poślizg praktycznie uniemożliwia całkowite i swobodne przemieszczanie się znaczeń kulturowych między dowolnymi dwoma lub więcej systemami zróżnicowania kulturowego. W konsekwencji prawda kultury musi być zawsze kwestionowana. Można to zobaczyć w graficznej ilustracji owalnej formy w serii obrazów. Dla Turnera „atrybuty liminalności lub liminalnych lub liminoidalnych *personae* (ludzi progowych) są z konieczności niejednoznaczne, ponieważ ten warunek i te osoby wymykają się lub przemykają przez sieć klasyfikacji, która zazwyczaj lokalizuje stany i pozycje w przestrzeni kulturowej” (Turner 1969). [6]. Tak więc liminalność jest momentem, „kiedy przeszłość utraciła kontrolę, a przyszłość nie nabrała jeszcze określonego kształtu” (Turner 1992, 133). Chociaż może to być chwila niepokoju uwolniona przez nieznaną przyszłość, jest to również „rozszerzone i ekscentryczne miejsce doświadczenia i upodmiotowienia” (Bhabha 2004). Innymi słowy, liminalność reprezentuje fazę w życiu podmiotu – jednostki, społeczności lub narodu – która przeczy wszelkim próbom ustalonych założeń dotyczących jego tożsamości z powodu nieodłącznych sprzeczności i niestabilności, które często prześladują podmiot. To transformacyjna natura rytuału sprawiła, że Turner zakochał się w idei *limina* [6], a która może odnosić się do masajskich malowideł na twarzach i ciałach podczas ceremonialnych rytuałów eunoto i emurata oraz rytuałów przejścia. Malowanie twarzy i ciała jest praktykowane wśród społeczności Masajów przy specjalnych okazjach przez różne grupy; wojowników, starsze kobiety i nowo obrzezanych chłopców. Czerwona ochra (ereko), mieszanina tlenku żelaza i tłuszczu zwierzęcego, jest nakładana palcami lub szczoteczką do zębów na głowę i twarz moranów, natomiast pasta kredowa (enturoto), będąca mieszaniną węgla wapnia i wody, jest używana głównie przez młodych obrzezanych chłopców, którzy również ozdabiają się czarną tkaniną i pokrywają swoje twarze węglem drzewnym jako kamuflażem.[14]

W swoim artykule *African Art* Janet stwierdza, że „przez długi czas uważano, że malarstwo w Afryce nie istnieje w znaczącym stopniu, głównie dlatego, że można je było znaleźć na skórkach ludzkich ciał, na ścianach domów i ścianach skalnych – z których żadnego nie można było kolekcjonować”[22].

Około 20 000 lat temu pierwsi ludzie rozdrabniali ziemię, węgiel drzewny i minerały oraz używali kolorowych proszków do tworzenia obrazów na ścianach jaskiń. Czasami proszki mieszano ze śliną lub tłuszczem zwierzęcym, tworząc płyn, który był dmuchany przez trzciny lub nakładany palcami. [37]

Pierwsze figuratywne malowidła przedstawiające ludzi znalezione w Afryce pochodzą sprzed około 10 000 lat i najwyraźniej pochodzą z doliny Nilu i rozciągały się na zachód aż do Mali około 8 000 lat temu. [13]

Historia malarstwa sięga wstecz do artefaktów prehistorycznych ludzi i obejmuje wszystkie kultury reprezentujące ciągłą, choć okresowo zakłócaną tradycję starożytności.

Rozwój we wschodnich częściach malarstwa światowego jest obecnie podobny do rozwoju malarstwa zachodniego w ogóle, w porównaniu z kilkoma wiekami wcześniej. Sztuka afrykańska, sztuka żydowska, sztuka islamu, sztuka indyjska, [3] sztuka chińska i sztuka japońska [4] miały znaczący wpływ na sztukę zachodnią i vice versa. [5]

Malarstwo wschodnie i zachodnie, początkowo służące celom użytkowym, a następnie mecenatowi imperialnemu, prywatnemu, obywatelskiemu i religijnemu, znalazło później odbiorców wśród arystokracji i klasy średniej. Od średniowiecza do renesansu, malarze pracowali dla kościoła i zamożnej arystokracji. Począwszy od epoki baroku, artyści otrzymywali prywatne zlecenia od lepiej wykształconej i zamożniejszej klasy średniej. [7]

W Afryce malarstwo postrzegano i praktykowano inaczej; jako modyfikacja ciała, w tym malowanie ciała, skaryfikacje i tatuowanie. Przedstawienia znaków na ciele na sztuce naskalnej w górach Tassili n'Ajjer w Algierii, zapisy tekstowe potwierdzające tę praktykę w starożytnej Nubii, zawite szczegóły znaków na twarzy na kulturowo symbolicznych dziełach artystycznych, w tym Brązowa Głowa z Ife i Nok Terracottas oraz odkrycie rysunków jaskiniowych sprzed 100 000 lat w jaskini Blombos w Afryce Południowej, wszystkie wskazują na to, że skóra była od dawna używana jako powierzchnia do malowania na kontynencie afrykańskim. [4]

W tysiącach grup etnicznych, w tym wśród mieszkańców dorzecza Omo w Etiopii, legendarnych Masajów, pasterzy Himba w Namibii, wyznawców Voodoo w Republice Beninu, Igbo, Tiv, Efik, Yoruba, Idoma, Igala, Nupe i Kanuri - by wymienić tylko kilka z Afryki, skóra była od dawna używana do przekazywania informacji o tożsamości, przynależności, osobistej historii, rodowodzie, statusie i wyborach estetycznych. [9]

Spośród wszystkich tych form ekspresji kulturowej, oznaczenia plemienne stają się coraz bardziej niepopularne. W wielu krajach na całym kontynencie praktyka ta została zdelegalizowana, głównie ze względu na jej obowiązkowy i niewymagający zgody charakter, a także ze względu na możliwość rozprzestrzeniania się chorób przenoszonych przez krew. [15]

Będąc mimowolnymi reprezentacjami dawnej ekspresji kulturowej, oznaczenia ciała są dziś często źródłem stygmatyzacji, wyśmiewania, dyskryminacji i wykluczenia, ponieważ postrzeganie oznaczeń plemiennych uległo wpływowi doświadczeń kolonialnych i nowoczesności. Obecnie są one często kojarzone z barbarzyńskim, prymitywnym i dzikim wyobrażeniem o rdzennej ekspresji kulturowej. [13]

Mimo niewielu okryć z tkanin, miejscowi są udrapowani w biżuterię i ozdoby. Rzeczywiście, używanie ciała jako powierzchni dla określonego rodzaju sztuki jest od dawna tradycją wielu mieszkańców ziemi.

Plemiona afrykańskie mają pięć głównych sposobów upiększania lub ozdabiania ciała. Są to skaryfikacja, malowanie ciała, koraliki, biżuteria, okaleczanie ciała. [18]

Malowanie ciała jest powszechną metodą i jest używane w rytuałach religijnych, uroczystościach oraz do wskazywania dojrzałości płciowej. Kolory często reprezentują plemię (tak jak koszulka sportowa wskazywałaby, jakiej drużynie kibicuje widz) lub mogą być użyte do przekazania określonej wiadomości o tej osobie. Olej, glina, kreda, popiół i produkty roślinne (owoce, soki itp.) są tradycyjnie używane do tworzenia różnych kolorów i faktur. Mężczyźni Masajscy z Afryki Wschodniej są malowani i dekorowani na całym ciele w wieku od 17 do 30 lat, aby wskazać ich etap życia, podczas gdy inne plemiona używają farb tylko do kultu lub żałoby. [20]

Plemienny „makijaż” odgrywa kluczową rolę w wielu różnych grupach. Makijaż, często w postaci farby na twarzy, jest używany z wielu różnych powodów i może oznaczać wiele różnych rzeczy, takich jak polowanie, powody religijne i tradycyjne, cele wojskowe lub przestraszenie wroga. Funkcjonuje również jako znaczniki społeczne, odróżniając chłopców od mężczyzn, mężczyzn od starszych mężczyzn, mężczyzn od kobiet i członków plemienia od osób z zewnątrz. Malowanie twarzy wskazuje na status i przekazuje silne znaczenie kulturowe. [14]

Szacuje się, że Afryka ma łącznie 3000 plemion, z których wszystkie różnią się niezwykle pod względem języka, kultury i tradycji. [8]

Niektóre z najbardziej znanych plemion w Afryce, które malują ciała, to plemię Zulusów, którego członkowie mieszkają w RPA, Lesotho i Zimbabwie, Masajowie, których można spotkać w Tanzanii i Kenii; Buszmeni San, którzy mieszkają w Botswany, Namibii i Republiki Południowej Afryki oraz Jorubów, którzy mieszkają w Nigerii, Beninie, Ghanie i Togo.

Dodatkowe plemiona to Xhosa, którzy mieszkają w Afryce Południowej; Hausa, mieszkający w Nigerze, Gabonie, Burkina Faso i Kamerunie; Himba, którzy mieszkają w Angoli i Namibii; Borana Oromo, którzy mieszkają w Etiopii i Kenii; Kalenjin z Kenii; Chaga z Tanzanii i Fulani z Nigerii, Gwinei, Sudanu i Senegalu. [16]

Farby do twarzy są zwykle wykonane z gliny o różnych odcieniach przy użyciu suszonych roślin i kwiatów. Każdy kolor i każdy symbol ma określone i specyficzne znaczenie. [14]

Czarny jest zwykle używany do oznaczenia władzy, zła, śmierci i tajemnicy, podczas gdy szary jest powszechnie używany do oznaczania bezpieczeństwa, autorytetu, dojrzałości i stabilności. Fioletowy powszechnie oznacza królewskość, luksus, mądrość i pasję, a żółty jest używany do radości, energii i ciepła. Kolor czerwony oznacza niebezpieczeństwo, śmiałość, pilność i energię, a niebieski oznacza spokój, spokój, pewność siebie i przywiązanie. Zielony jest zazwyczaj używany jako symbol życia, wzrostu, świeżości i uzdrawiania podczas gdy biel oznacza nadzieję, czystość i światło. [22]

Kolory te, to jak są dobierane, używane i w jakiej konkretnej funkcji czy ceremoniale, tworzą to, co po części określamy mianem kultury.

Kultura jest terminem parasolowym, który obejmuje zachowania społeczne, instytucje i normy występujące w społeczeństwach ludzkich, a także wiedzę, przekonania, sztukę, prawo, zwyczaje, zdolności i zwyczaje jednostek w tych grupach. [13] Powszechna Deklaracja o Różnorodności Kulturowej, przyjęta przez UNESCO w 2001 r., jest instrumentem prawnym, który uznaje różnorodność kulturową za

„wspólne dziedzictwo ludzkości” i uważa jej ochronę za konkretny i etyczny imperatyw, nierozzerwalnie związany z poszanowaniem godności ludzkiej. [9]

Poza Deklaracją Zasad przyjętą w 2003 roku na Fазie Genewskiej Światowego Szczytu Społeczeństwa Informacyjnego (WSIS), Konwencja UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, przyjęta w październiku 2005 roku, jest prawnie wiążącym instrumentem wszystkie Państwa-Strony Konwencji, które uznają [8] dziedzictwo kulturowe za wyróżniający charakter dóbr, usług i działań kulturalnych jako nośników tożsamości, wartości i znaczenia; że choć dobra, usługi i działania kulturalne mają istotną wartość ekonomiczną, nie są zwykłymi towarami lub dobrami konsumpcyjnymi, które mogą być traktowane jedynie jako przedmioty handlu. [13]

Z drugiej strony różnorodność kulturowa to jakość zróżnicowanych lub odmiennych kultur, w przeciwieństwie do monokultury, globalnej monokultury lub homogenizacji kultur, zbliżonej do kulturowego rozkładu. Wyrażenie różnorodność kulturowa może również odnosić się do tego, że różne kultury szanują swoje różnice. Wyrażenie „różnorodność kulturowa” jest również czasami używane w odniesieniu do różnorodności społeczeństw lub kultur ludzkich w określonym regionie lub na całym świecie, podczas gdy często mówi się, że globalizacja ma negatywny wpływ na różnorodność kulturową świata.

Kulturowe uniwersalia występują w społeczeństwach ludzkich i obejmują formy ekspresji, takie jak sztuka, muzyka, taniec, rytuały, religia i technologie, takie jak używanie narzędzi, gotowanie, schronienie i odzież. [13]

Kultura materialna obejmuje fizyczne przejawy kultury, takie jak technologia, architektura i sztuka, podczas gdy niematerialne aspekty kultury, takie jak zasady organizacji społecznej (w tym praktyki organizacji politycznych i instytucji społecznych), mitologia, filozofia, literatura zarówno pisana, jak i ustna) i nauka składają się na niematerialne dziedzictwo kulturowe społeczeństwa. [8]

Waluta kulturowa to bogactwo intelektualne, które społeczeństwo, organizacja i/lub społeczność pielęgnuje, gdy aktywnie zachęca do uwzględniania różnych perspektyw; bada autentyczne wyrażanie różnic i uczenie się; i dokonuje aktów autentycznej inkluzji. Waluta kulturowa w dziedzinie socjologii lub kapitału kulturowego obejmuje społeczne aktywa osoby, czyli wykształcenie, intelekt, styl wypowiedzi, styl ubierania się, które promują mobilność społeczną w społeczeństwie warstwowym. [13]

Teoria tożsamości kulturowej w odniesieniu do tożsamości kulturowej odnosi się do poczucia przynależności danej osoby do określonej kultury lub grupy. Proces ten obejmuje poznawanie i akceptację tradycji, dziedzictwa, języka, religii, przodków, estetyki, wzorców myślenia i struktur społecznych danej kultury. Zwykle ludzie internalizują przekonania, wartości, normy i praktyki społeczne swojej kultury i identyfikują się z tą kulturą. Kultura staje się częścią ich samoświadomości. [13] Jednak w niektórych badaniach zauważono, że istniejąca teoria tożsamości kulturowej może nie uwzględniać faktu, że różne jednostki i grupy mogą nie reagować lub nie interpretować wydarzeń, zdarzeń, postaw itp. w taki sam sposób jak inne jednostki lub grupy.

Myron Lustig zauważa, że tożsamość kulturowa ma kluczowe znaczenie dla poczucia własnej wartości. Dzieje się tak dlatego, że tożsamości kulturowe „są centralnymi, dynamicznymi i wielopłaszczyznowymi składnikami koncepcji własnej osoby”. [13] Lustig zwraca również uwagę, że tożsamości kulturowe są dynamiczne i istnieją w zmieniającym się kontekście społecznym. W rezultacie tożsamość osoby zmienia

się wraz z jej bieżącymi doświadczeniami życiowymi. [13] Inni badacze opisują tożsamość kulturową jako odnoszącą się do treści wartości jako zasad przewodnich, znaczących symboli i stylów życia, które jednostki dzielą z innymi, choć niekoniecznie w ramach rozpoznawalnych grup. Ponadto Boski i in. zwracają uwagę, że większość książek i badań ignorowała tożsamość kulturową jako konstrukt teoretyczny w dziedzinie psychologii międzykulturowej. Zamiast tego, książki i czasopisma informują o pracach na temat tożsamości społecznej. Tożsamość społeczna jest opisywana jako poczucie „Naszości”, czyli przywiązania do grupy, której się jest członkiem, oraz przez porównanie z innymi. [9]

O ile ten konstrukt „Naszości” i tożsamości społecznej jest prawdopodobnie do zaakceptowania, świat powoli ulega wpływom skutków „banalnego imperializmu”, w którym świat zachodni, poprzez nową technologię informacyjną, używa „miękkiej siły” aby zmusić tradycyjne kultury i światopoglądy do zaakceptowania imperializmu kulturowego. Różnorodność kulturowa jest cenna sama w sobie, dla zachowania ludzkiego dziedzictwa historycznego i wiedzy, lub cenna instrumentalnie, ponieważ udostępnia więcej sposobów rozwiązywania problemów i reagowania na katastrofy, naturalne lub inne [28]

Sztuka była tradycyjnie wykorzystywana przez wieki jako środek wyrazu kulturowego, ponieważ ma wyjątkową zdolność odzwierciedlania społeczeństw i ich sposobu życia. Pomaga nam zrozumieć, kim jesteśmy jako istoty ludzkie i skąd pochodzimy, wpływając na to, jak odnosimy się do siebie nawzajem. [29] Na przykład w społeczności Masajów w Afryce Wschodniej, w ramach ceremonii Eunoto, morani (wojownicy) tradycyjnie nakładają na swoje głowy czerwoną ochrę. Kolor ten symbolizował odrodzenie, siłę i odwagę. Amiiiru z Afryki Wschodniej tradycyjnie używali białej ochry w okresie obrzezania chłopców. Malunki na ciele/formy artystyczne na skórze tych dwóch społeczności były środkiem komunikowania ich światopoglądu z resztą świata. Używają oni sztuki jako wyrazu swoich wewnętrznych myśli, uczuć i doświadczeń. [21]

Światopogląd Masajów i Amiiiru obejmuje ich filozofię naturalną, fundamentalne, egzystencjalne i normatywne postulaty, tematy, wartości, emocje i etykę, wyrażając podstawową orientację poznawczą jednostek w ich społecznościach. Obejmuje również ich społeczeństwo obejmując całość wiedzy i „punktu widzenia” jednostki w społeczeństwie. Często przyjmuje się, że światopoglądy działają na świadomym poziomie, bezpośrednio dostępnym artykulacji i dyskusji, w przeciwieństwie do istniejących na głębszym, przedświadomym poziomie, takim jak idea „gruntu” w psychologii Gestalt i analizie mediów. [23]

Masajom z Afryki Wschodniej udało się zachować swoje praktyki kulturowe i światopogląd poprzez kultywowanie swoich ceremonii (Eunoto) (Emurata), sprzeciwiając się publicznej edukacji i wykorzystywanie ustnych tradycji jako metod datowania przeszłych wydarzeń. [27]

Masajowie (czasami zapisywani jako Maasai) to nilotyczna grupa etniczna zamieszkująca południową Kenię i północną Tanzanię. Są jedną z najbardziej znanych lokalnych populacji ze względu na ich miejsce zamieszkania w pobliżu wielu parków dzikich zwierząt w rejonach Wielkich Jezior Afrykańskich oraz ich charakterystyczne zwyczaje i ubiór. Masajowie posługują się językiem Maa, należącym do rodziny nilo-saharyjskiej, spokrewnionej z Dinka i Nuer. Kształcą się również w językach urzędowych Kenii i Tanzanii, suahili i angielskim.

Masajowie to plemię ludzi żyjących w niektórych częściach Tanzanii i Kenii, znanych jako wysocy i zaciekli wojownicy. Można ich rozpoznać po specjalnym czerwonym ubraniu, które noszą, zwanym Shuka.

Maasai Shuka stała się ich znakiem rozpoznawczym i noszą ją z najwyższą dumą i elegancją. Zdominowana przez kolor czerwony; inne kolory podstawowe używane w różnych wzorach Shuka reprezentują różne aspekty – lub elementy – kultury Masajów. [14]

Spółeczność Masajów stanowi jedną całość, a ich światopogląd jest wpajany i kodowany w ich psychice już od momentu narodzin.

Masajscy wojownicy praktykują wzajemne malowanie ciała po udanym polowaniu na lwa (empikas), lub podczas ceremonii (eunoto), która odbywa się co 15 lat. Malowanie twarzy jest czasami stosowane przez proroka (Oloiboni) w procesie zwanym emuny w Maa.

Kobiety malują ciało tylko podczas ceremonii, podczas których matki z synami (moranami) golą głowy i nakładają czerwoną ochrę podczas ceremonii eunoto. Twarze panien młodych były malowane przez starsze kobiety czerwoną ochrą, podobnie czerwoną ochrą nakładały na twarze młode dziewczęta śpiewające dla wojowników w ceremonii eunoto. Nowo obrzezani chłopcy malują twarze kredą za każdym razem, gdy wychodzą z manyatta, aby uchronić się przed złymi duchami / oczami, ponieważ uważa się, że są oni bezbronni wobec tego typu ataków. [15]



RYS. 2 CHŁOPCY MAASAI Z POMALOWANYMI TWARZAMI BIAŁĄ OCHRĄ. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI DREAMSTIME. COM

Z kolei Meru lub Amĩĩrũ (w tym Ngaa) to grupa etniczna Bantu, która zamieszkuje region Meru w Kenii na żyznych ziemiach północnych i wschodnich zboczy góry Kenia, w dawnej Prowincji Wschodniej Kenii. Nazwa „Meru” odnosi się zarówno do ludu, jak i do regionu, który przez wiele lat był jedyną jednostką administracyjną. W 1992 roku Wielkie Meru zostało podzielone na trzy jednostki administracyjne: Meru Centralne, Nyambene i Tharaka-Nithi (Tharaka i Meru Południowe). Po ogłoszeniu nowej konstytucji w Kenii 27 sierpnia 2010 roku, Wielkie Meru zostało ponownie zdefiniowane i obecnie składa się z bliźniaczych hrabstw Tharaka-Nithi i Meru.[4] Wielkie Meru obejmowało około 13 000 km² (5 000 mil

kwadratowych), rozciągając się od rzeki Thuci, na granicy z hrabstwem Embu na południu, do granicy z hrabstwem Isiolo na północy.

Lud Ameru składa się z dziewięciu grup: Igoji, Imenti, Tigania, Mitine, Igembe, Mwimbi, Muthambi, Chuka i Tharaka. Tharaka żyją w półpustynnej części większego Meru i razem z Mwimbi, Muthambi i Chuka tworzą okręg Tharaka-Nithi. Ameru nie są jednak spokrewnieni z Wameru z północnej Tanzanii, poza tym, że obie te grupy są rolniczymi społecznościami Bantu. [37]

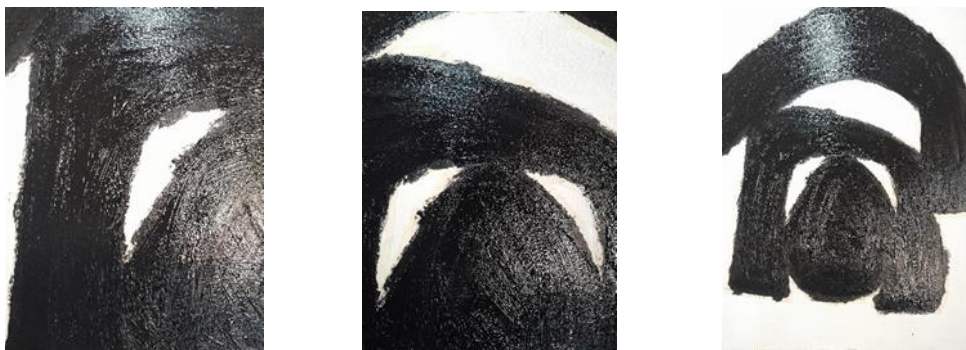


RYS. 3 AMERU, MAŻ I ŻONA

Wybrałam i przytoczyłam tutaj krótkie historie Amiiiru i Masajów ze starej Afryki Wschodniej, ponieważ są to dwie społeczności, które są bezpośrednim dziedzictwem kulturowym mającym znaczenie dla moich badań i są istotne dla części malarskiej doktoratu.

Można zauważyć, że zagadki, rymowanki, tradycyjna muzyka i ceremonie były metodami wykorzystywanymi do przekazywania dzieciom kulturowego „światopoglądu” społeczności tradycyjnych plemion Maasai i Ameru. W tym projekcie, który uważam za trzecią przestrzeń hybrydowości, możliwe jest zapożyczenie wzorców i folkloru (tradycyjnych wierzeń, zwyczajów i historii społeczności przekazywanych ustnie z pokolenia na pokolenie) z niematerialnej sztuki ludowej do tworzenia nowych form, takich jak czarno-białe obrazy na płótnie.

Seria dwudziestu abstrakcyjnych obrazów powstał w procesie wyodrębniania i / lub wycofywania pomysłów i obrazów z czegoś innego, w tym przypadku z geometrycznych wzorów malowideł na twarzach i ciałach Masajów. W tych pracach wykorzystałam impastowe pociągnięcia pędzla, które tworzą na obrazach efekt faktury, jak pokazano na próbkach trzech poniższych ilustracji.

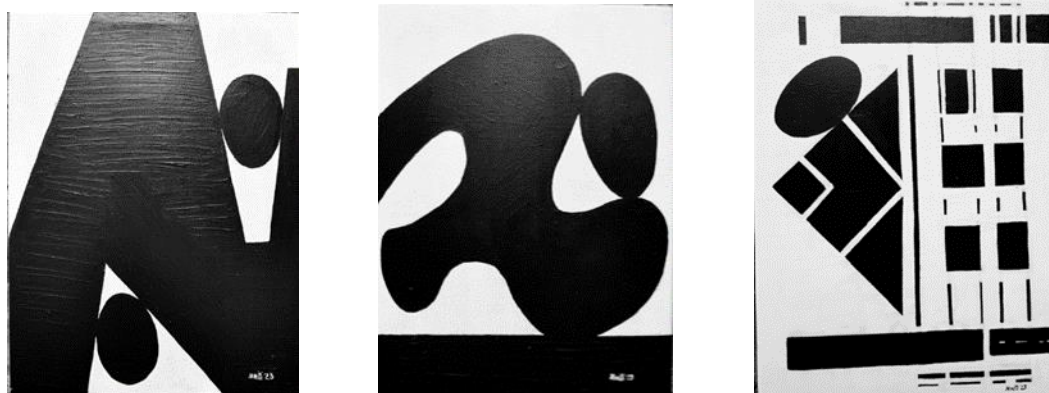


RYC. 5 PROCES TWORZENIA IMPASTÓW W DZIELACH SZTUKI

6.1.3 JAK I DLACZEGO - PROJEKT PRAKTYCZNY

Eksploracja obrazów twarzy i ciała Masajów i pokrewnych społeczności Afryki Wschodniej jako inspiracji do stworzenia serii abstrakcyjnych obrazów była wynikiem wytrwałego poszukiwania mojej własnej tożsamości, która jest obarczona wielością i niejasnościami. Śledzę swoją historię i dziedzictwo kulturowe poprzez badanie migracji ludu Masajów (mój ojcowski element i pochodzenie) wzdłuż rzeki Nil, nad którą, w różnych krajach, osiedliły się społeczności Masajów, rozciągając się od Południowego Sudanu, Etiopii i Kenii do północnej Tanzanii. Wybrane społeczności to Suri/Surma z doliny Omo (Etiopia) oraz plemiona Masajów z Kenii i północnej Tanzanii obejmujące dawny region Afryki Wschodniej.

Dwadzieścia obrazów w formacie portretowym 80x60 cm jest odzwierciedleniem poszukiwania istotnego znaczenia i kontroli nad moim rozproszonym dziedzictwem. Odchodząc od eksperymentowania ze stylami i tematyką (co praktykowałam przez lata), ten zbiór prac tworzy nietypowe DNA i „życie”, które trzyma się tego, co czuję, że się „wymyka”. Obrazy (czarno-białe abstrakcje) oznaczają napięcie myśli, rozumowania, pseudo-wolności i samoświadomości mojej tożsamości. W tych pracach zauważyć można próbę uzyskania kontroli nad owalnym kształtem jako formą, która reprezentuje podświadomy, ważki dla mnie problem, jak nie utracić całkowicie mojego światopoglądu; ostatecznie umiejscowienie „owalu” w obrazach jest świadomym i celowym wyborem. Co zauważalne, owalny kształt staje się motywem przewodnim i punktem centralnym abstrakcyjnych kompozycji jako powtarzalna forma, nić wiążąca serię. Co więcej, wybrane farby – neutralne czerń i biel – dają poczucie prostoty; jednocześnie czerń, zapożyczona z palety barw Masajów, jest używana symbolicznie, reprezentując moc i mistykę (życzliwego Boga).



RYS. 22 OBRAZY CZARNO-BIAŁE SYGNOWANE

Użyte w pracach środki wyrazu nie są dla mnie nowością, opierają się na wcześniejszym minimalistycznym stylu, który rozwinęłam się podczas miesięcznej rezydencji Tafaria Art Foundation w 2019 roku. Znaną sygnaturą są wyraźne linie, określone granice, subtelne formy, które są w stanie zawieszenia w komunikacji ze sobą, minimalistyczna paleta kolorów – wszystko to składa się na celowy proces myślowy i liczne wybory o charakterze graficznym.

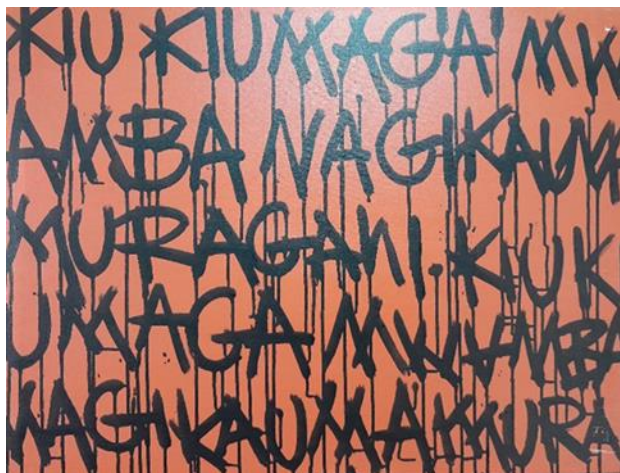
Tak jak prace dobrze podtrzymują swój wizualny ciężar i grawitację dzięki rozumianym i kontrolowanym zasadom projektowania, tak umieszczenie każdego elementu na pionowym formacie płótna przechwytyje energię obrazu dzięki wizualnemu napięciu generowanemu przez czarne formy. Asymetryczna równowaga jest stosowana i realizowana w każdym z dzieł, aczkolwiek każdy obraz jest osobną abstrakcją i spontaniczną ekspresją.

Zbiór prac powstał w ciągu trzech lat (2020-2023) od konceptualizacji pomysłów do ukończenia dwudziestu obrazów na płótnie. Pracowałam zgodnie z filozofią utrzymywania procesów jak najbliżej źródła inspiracji (masajskich malowideł twarzy i ciała). Intryguje mnie kontrast, gra ciemności ze światłem, przyciąganie pustej przestrzeni przeciwko chęci jej wypełnienia, rozmieszczenie linii i kształtu oraz subtelne faktury, takie jak użycie impastu. To właśnie ukształtowało graficzną filozofię czarno-białej palety kolorów, w świadomym dążeniu do uproszczenia procesu i projektów, mając na uwadze, że proces nigdy nie jest prosty, a dobry projekt musi być zawsze zrównoważony i mocny.

Nieświadomie musiałem pozwolić obrazowi przejąć kontrolę, nie tracąc jednocześnie kontroli nad intencjonalnością form – malowideł twarzy i ciała Masajów. Szukałam odpowiedzi i ujawniałam intymny, spersonalizowany wgląd w mój wewnętrzny krajobraz - zarówno graficznie, jak i metaforycznie - znany i nieznany, z istniejącego i wyobrażonego.

Malowidła twarzy i ciała wśród społeczności Masajów są tradycyjnie wykonywane podczas określonych ceremonii (Eunoto i Emurata) z jasnym zrozumieniem i znaczeniami kulturowymi. W ten sposób Masajowie nieustannie zachowują swoje dziedzictwo kulturowe i światopogląd z pokolenia na pokolenie. Tę niematerialną kulturę materialną spletają niczym tkaninę. Wykorzystanie bawełnianej tkaniny (płótna) w procesie malowania to mój pomysł na przedstawienie skóry, na której Masajowie malują, a także symbol tkanki społecznej. Przygotowałam płótno, nakładając najpierw biały podkład winylowy, a następnie kilka warstw farby akrylowej w kolorach zapożyczonych z palety barw masajskich (czerwony ochra, zielony, żółty i niebieski). Po tym procesie nastąpił etap pisania zagadek pogrubioną czarną farbą akrylową. Powodem umieszczenia zagadek na obrazach jest graficzne zilustrowanie

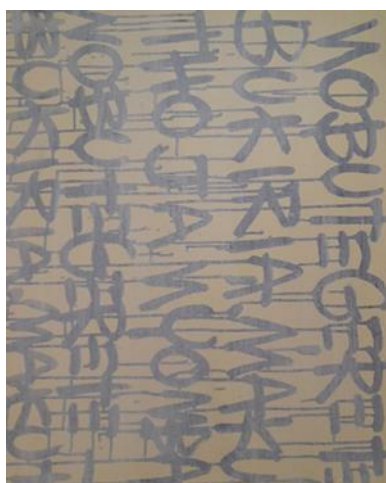
koncepcji kultury niematerialnej, która stanowi kręgosłup wszystkich tradycyjnych kultur afrykańskich. Każde afrykańskie dziecko urodzone w tradycji danej społeczności jest nieświadomie uczone zwyczajów swojej społeczności poprzez zagadki, przysłowia i piosenki.



RYC. 23 RĘCZNIE MALOWANE TEKSTY ZAGADEK NA KOLOROWYM PŁÓTNIE PRZED POKRYCIEM BIAŁYM LASERUNKIEM

Nadejście nowoczesności, formalnej edukacji i technologii powoli zastępuje istotę afrykańskich tradycji, filozofii, a ostatecznie ich światopoglądu. Te impulsy, które spajały tradycyjne społeczności, są zastępowane przez nowe kultury zachodnie, które wydają się bardziej atrakcyjne.

Koncepcja zastąpienia tradycyjnych praktyk kulturowych wśród społeczności kenijskich nowoczesnymi kulturami świata zachodniego jest symbolicznie zilustrowana białym laserunkiem pokrywającym teksty.



RYСУNEK 24 RĘCZNIE MALOWANE TEKSTY WYBRANEJ ZAGADKI MERU NA PŁÓTNIE 80X60 CM

Po zakończeniu ceremonii pomalowana skóra jest czyszczona i/lub zdzierana, a cały proces malowania i efekt artystyczny zostaje utracony. W tej grupie obrazów staram się, i mam nadzieję, że z powodzeniem, nie powielać wzorów masajskich malowideł twarzy i ciała, ale stworzyć nową formę dzieła sztuki w medium malarskim, które jest szczerze inspirowane sztuką ceremonialną.

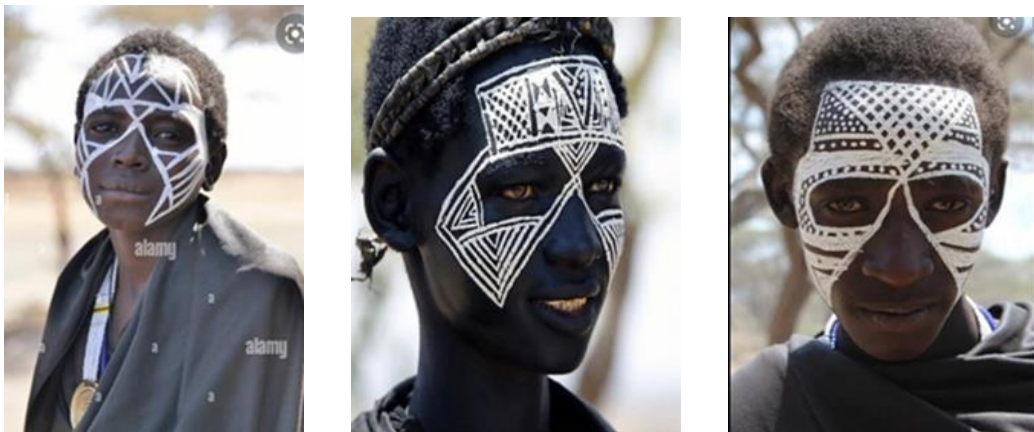
Tradycyjna praktyka kulturowego/ceremonialnego malowania twarzy i ciała nie była wcześniej wykorzystywana w ramach współczesnej praktyki artystycznej a ten projekt doktorancki daje mi dwojaką możliwość – udokumentowania i podkreślenia tej tradycji za pośrednictwem międzynarodowego stylu, jakim jest sztuka abstrakcyjna.

7.0 METODOLOGIA

Proces metodologiczny składał się z kilku etapów, które wyjaśniono poniżej.

7.1 FAZA 1

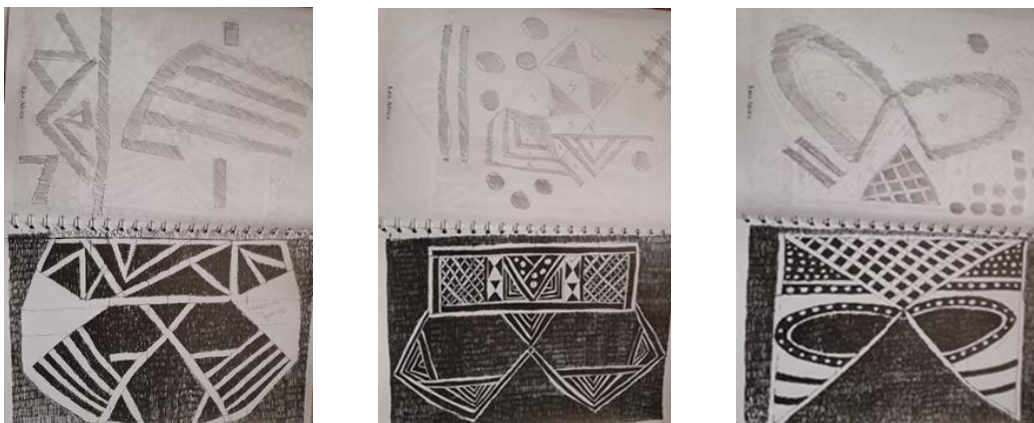
Wyszukanie z internetu fotografii malowanych twarzy Maasajów ze Wschodniej Afryki.



RYS. 6 WSZYSTKIE ZDJĘCIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ALAMY.COM

7.2 FAZA 2

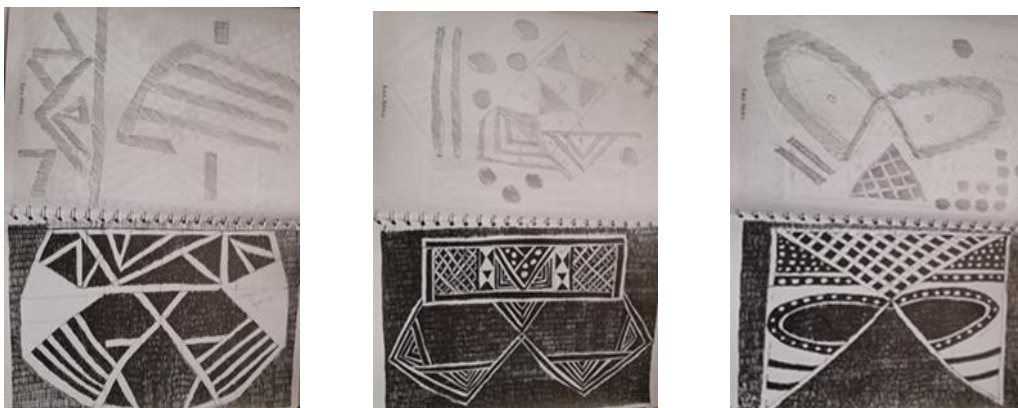
Odtworzenie obrazów fotograficznych na rysunkach (tusz/pióro) w formacie a4.



RYS. 7 ROZWÓJ RYSUNKÓW ATRAMENTEM I PIÓRKIEM PF W SUROWE SZKICE OŁÓWKIEM GRAFITOWYM

7.3 FAZA 3

Opracowanie abstrakcyjnych szkiców z rysunków tuszem i ołówkiem.



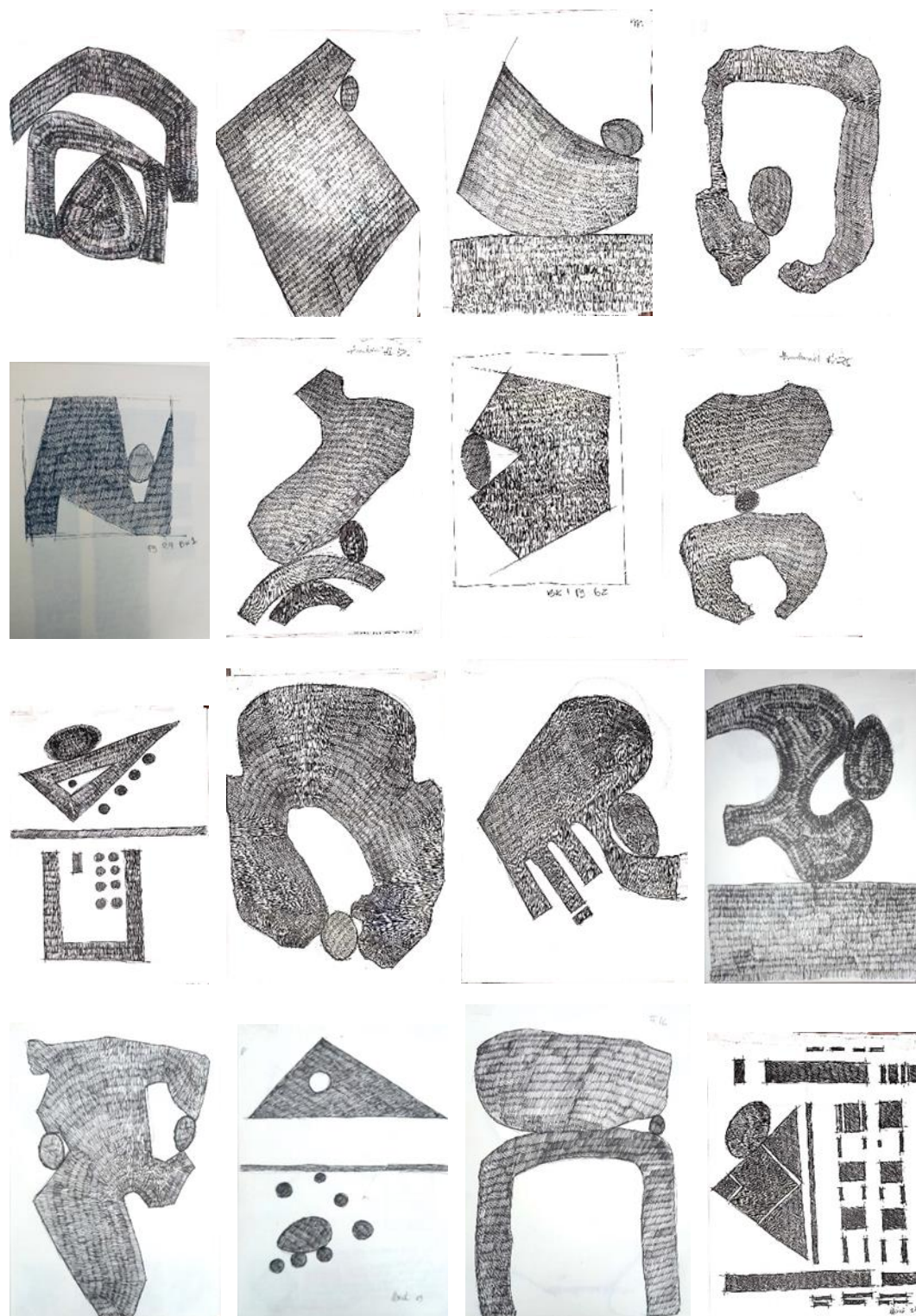
RYS. 8 WSTĘPNE SZKICE ABSTRAKCI OŁÓWKIEM GRAFITOWYM

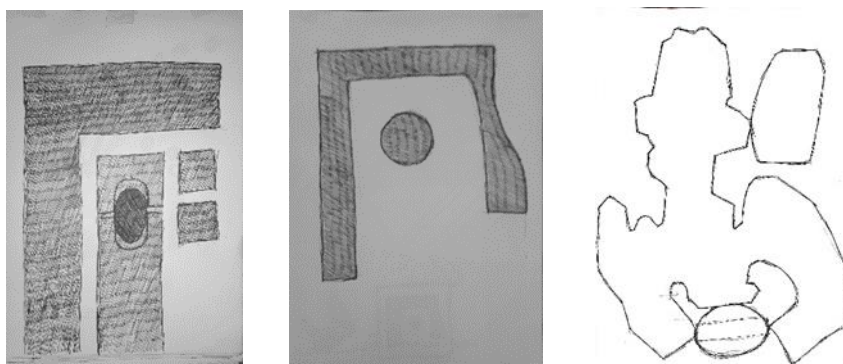
7.4 FAZA 4 Dalsze rozwijanie rysunków ołówkiem w rysunki robocze.



RYS. 11 OPRACOWANIE MAŁYCH SZKICÓW

7.5 FAZA 5 KOŃCOWE SZKICE ATRAMENTEM I PIÓREM

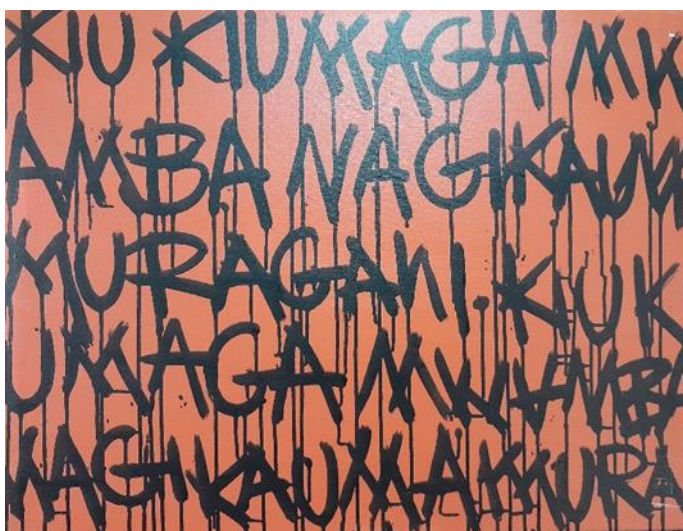




RYS. 12 KOŃCOWE SZKICE ATRAMENTU I PIÓRA

7.6 FAZA 6

Przygotowanie płócien w formacie 80x60cm. Następnie grunt podkładem winylowym w różnych kolorach, używanych przez społeczności Masajów i pisanie zagadek w tle. Celem tego procesu było nadanie faktury tłu obrazów.



RYS. 14 PODKŁAD Z TEKSTAMI ZAGADEK MERU

7.7 FAZA 7

Zmiana orientacji płótna poziomej do pionowej. Sprawiało to, że teksty są obrazami, a nie słowami, które można łatwo odczytać.

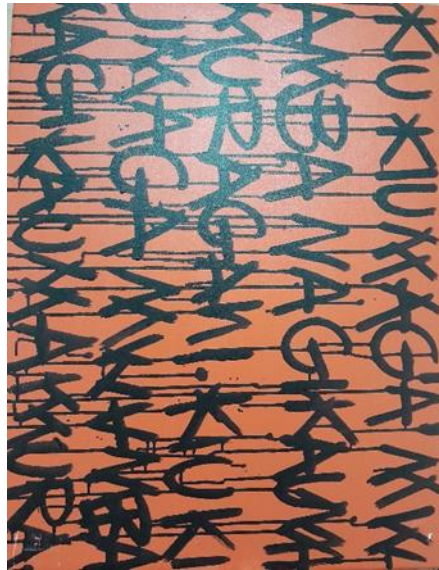


FIGURA 15 *FORMAT ORIENTACJI PORTRETOWEJ DO TWORZENIA OBRAZU*

7.8 FAZA 8

Biała farba pokrywająca zagadki jako rozcieńczony miks farby i wody, aby uzyskać efekt półprzezroczystości.

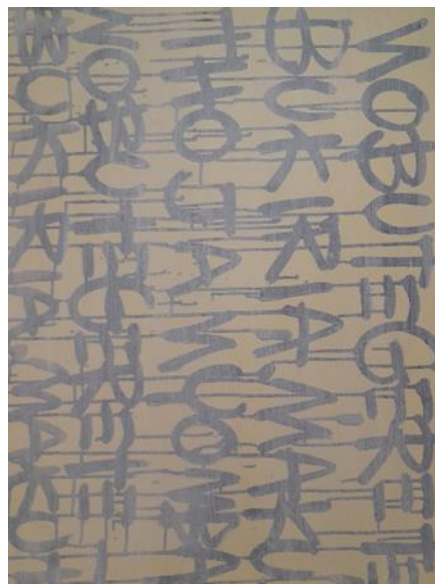


FIGURA 16 *NAKŁADANIE BIAŁEJ FARBY W CELU TWORZENIA LASERUNKU*

7.9 FAZA 9

Od malowania twarzy przez szkice do ostatecznego obrazu. Jak koncepcja ewoluuje i staje się abstrakcyjna.



RYS. 17 PROCES PROJEKTOWANIA OBRAZÓW



RYS. 18 SKOŃCZONY OBRAZ

7.1.0 FAZA 10

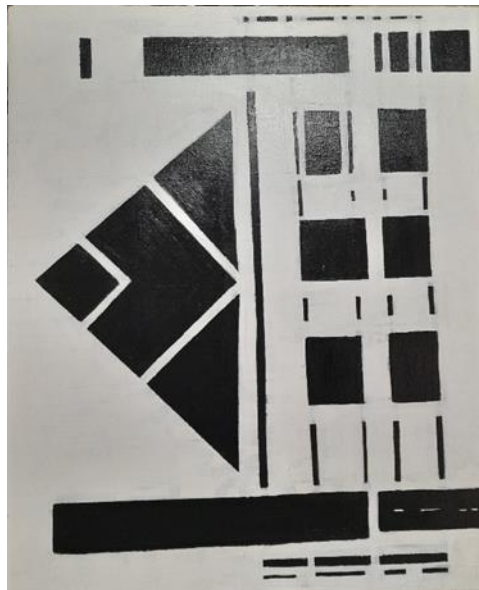
Przeniesienie obrazów do formatu 80 x 60 cm.



RYS. 19 WYKORZYSTANIE TAŚMY MASKUJĄCEJ DO TWORZENIA WYRAŻNYCH KRAWĘDZI

7.1.1 FAZA 11

Skończona abstrakcyjna praca geometryczna.



RYS. 20 GEOMETRYCZNA ABSTRAKCYJA, OBRAZ KOŃCOWY

7.1.2 ETAP 12

Podpisane dzieła wybrane z dwudziestu prac



RYS. 21 EKSPOZYCJA UKOŃCZONYCH, SYGNOWANYCH OBRAZÓW CZARNO-BIAŁYCH

8.0 ABSTRACT

Gwata Ntai (Złap zagadkę): „*Nie pozbyli się siniaków pozostawionych w przeszłości*”. Ndagwata (Łapię): „*Wschodnioafrykańska sztuka malowania twarzy i ciała przez Masajów i społeczności pokrewne*”. Projekt doktorski oparty na praktyce obejmuje realizację serii dwudziestu czarno-białych obrazów. Przez długi czas uważano, że w Afryce malarstwo nie zaznaczyło się w istotnym stopniu, głównie dlatego, że można je było znaleźć na skórkach ludzkich ciał, na ścianach domów i na skalnych płaszczyznach – żadne z nich nie nadawało się do kolekcjonowania.

Masajowie z Afryki Wschodniej od pokoleń zachowują swoje dziedzictwo kulturowe poprzez ceremonie, z których niektóre są przetwarzane przez szczegółowe abstrakcyjne malowidła twarzy i ciała. Próbując połączyć się z osobistą historią i tożsamością odkryłam, że malarstwo jako gatunek było i jest nadal obecne w Afryce Wschodniej wśród społeczności Masajów. Ten oparty na praktyce doktorat bada zagadki i przysłowia Ameru ze wschodniej Kenii, malarstwo na twarzach i ciałach Masajów z Kenii, północnej Tanzanii oraz wybranych społeczności doliny Omo (Etiopia) jako źródła inspiracji do stworzenia serii czarno-białych obrazów abstrakcyjnych. Projekt będzie obejmował wystawę składającą się z obrazów nawiązujących do tradycyjnych „masajskich obrazów na twarzy” z Kenii. Tekst „Gwata Ntai” w luźnym tłumaczeniu oznacza „Złapać zagadkę” w języku Kimeru, jednym z języków Bantu w Afryce Wschodniej. Studiując historię Meru i Masajów z dawnej Afryki Wschodniej, można zauważyć, że zagadki, rymy i tradycyjna muzyka były metodami wykorzystywanymi do przekazywania dzieciom kulturowego „światopoglądu” społeczności. W tym projekcie, który uważam za „liminalny” lub należący do „trzeciej przestrzeni” hybrydowości, zapożyczyłam wzory z niematerialnej sztuki ludowej, oraz

malouneków na twarzach i ciałach Masajów i pokrewnych społeczności, aby stworzyć „nowe formy”, takie jak obrazy na płótnie. Według ustnego folkloru Meru, po *Gwata Ntai* („Łap Zagadkę”) następuje reakcja *Ndagwata*, co oznacza „łapie”. W tym przypadku użycie formy jest sposobem na przygotowanie się do pytania, które następuje po sprawdzeniu u odbiorcy jego wiedzy kulturowej. Tradycyjny, kulturowy cel i znaczenie tej formy sztuki ludowej nie ma już obecnie takiego znaczenia ze względu na postęp nowoczesności i formalnej edukacji; jest to zilustrowane na obrazach jako ledwo przebijające słowa pojawiające się spod białego laserunku. Mój projekt malarski ponownie chce ożywić cel i zastosowanie niematerialnej sztuki ludowej przy użyciu języka wernakularnego. Szczegółowa koncepcja została opracowana z pomocą szkiców (tusze, pióro oraz akwarele) i doprowadziła do realizacji ostatecznego dzieła jako obrazów i produktów multimedialnych.

9.0 PIŚMIENICTWO/ SPIS BIBLIOGRAFIA

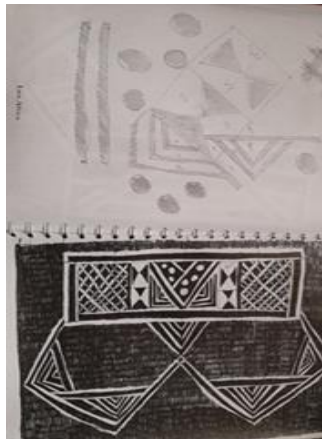
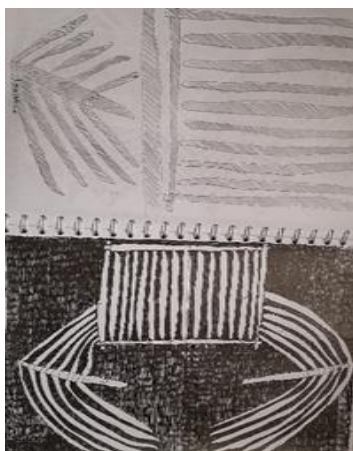
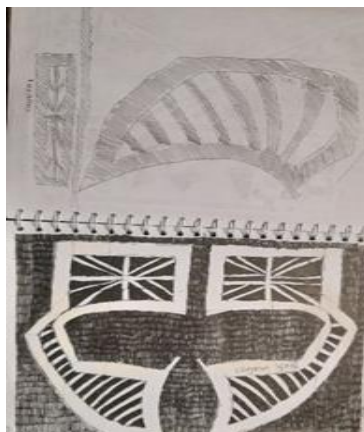
1. Art, n. OEP online. December 2011. Oxford University Press
2. Art: definition Oxford Dictionaries
3. Boski, P., Strus, K. & Tiaga. E. (2004). *Cultural identity, existential anxiety, and traditionalism*. E-books. Retrieved Feb. 28, 2013.
4. Chibbu, Uchendu Eugene (November 24, 2014). *Repositioning Culture for development, women and development in a Nigerian rural community, Community, work and Family* pp. 334-350
5. Clausen, John A. (ed) (1968) *Socialization and Society*, Boston: Little Brown and company.
6. Fetson Kalua in his journal article, *Homi Bhabha's Third Space and African identity* Journal of African Cultural Studies , June 2009, Vol. 21, No. 1, [Post-colonial Theory](June,2009),pp.23-32 Published by: Taylor & Francis, Ltd.
7. Finnemore, Martha (1996). *National Interests in International Society*. Cornell University Press. Pp 22-24, 26-27
8. Groh, A. (2019). *Theories of Culture*. London: Routledge. ISBN 978-1-138-66865-2
9. Grusec, Joan E.; Hastings, Paul D. Handbook of Socialization; *Theory and Research*, Guilford Press, 2007- pg. 547
10. Homi K. Bhabha, 1994 *The location of culture/Homi K. Bhabha*. Simultaneously published in the USA and Canada by Routledge 29 West 35th Street, New York, NY 10001
11. <https://artincontext.org/abstract-artists/>
12. <https://doi.org/10.2307/3774788>
13. https://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_diversity
14. https://en.wikipedia.org/wiki/Nilotic_peoples
15. <https://nypost.com/2019/01/28/a-rare-look-inside-the-daily-life-of-a-rural-african-tribe/>
16. <https://www.britannica.com/art/African-art>

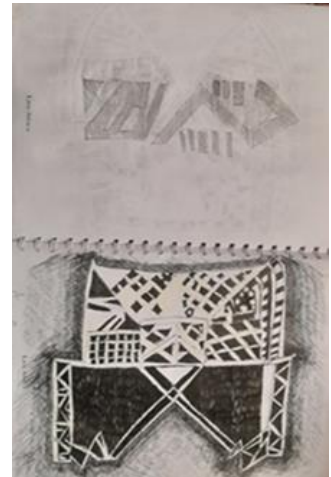
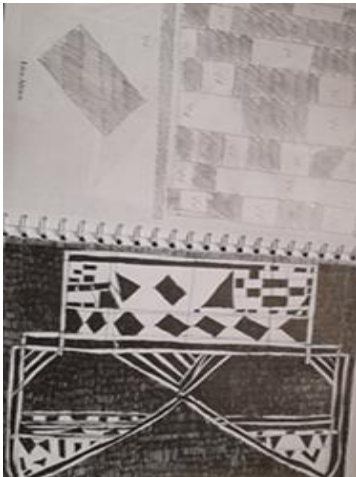
17. <https://www.eden-gallery.com/news/why-is-art-important>
18. <https://www.jstor.org/stable/3774788>
19. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-art>
20. <https://www2.palomar.edu> *Social organization: social groups*
21. J.P.E Harper-Scott and Jim Samson (2009) *An Introduction to Music Studies*- Cambridge; Cambridge University Press. Pp 52-55
22. Janet B. Hess. Assistant Professor of Art History, Hutchins School of Liberal Studies, Sonoma State University, Rohnert Park, Calif. Author of *Art and Architecture in Postcolonial Africa*.
23. Lapinski, M.K.; Rimal, R.N. (2005). *An Explication of Social norms. Communication Theory*. 15 (2): 127-147
24. Legro, Jeffrey W. (1997). *Which norms matter? Revisiting the Failure of internationalism*. International organization. 51
25. Lustig, M.W. (2013). *Intercultural Competence Interpersonal Communication across Cultures*, 7th ed. New York: Pearson.
26. Macious, John J. (2013) Boston: Pearson. Pg. 126
27. Monga, C.1996. *Anthropology of Anger: Civil Society and Democracy in Africa*. Boulder. Co. Lynne Rienner.
28. North, Douglass C. (1991) 'Institutions' – *Journal of Economic Perspectives*. 5 (1): 97-112-
29. Palmer, Gary B. (1996). *Toward A Theory of Cultural linguistics*. University of Texas Press P. 114
30. Powell J. Richard, 2002. *Black Art; A Cultural History*. Thames & Hudson world of art
31. Pristl, A.C.; Kilian, S.; Mann, A. (2020). *When does a social worm catch the worm? Disentangling social-normative influences on Sustainable Consumption behavior*. *Consumer Behav*. 20
32. Record of the Art Museum, Princeton University
33. Sabrin, Mohamed (2013) *Exploring the Intellectual Foundations of the Egyptian National Education*.
34. Sanchez-Burks, J., Nisbett, R.E., & Ybarra, O. (2000). Cultural styles, relational schemas, and prejudice against out-groups. *Journal of Personality and Social Psychology*, (79(2), 174-189.
35. Sayre, Shay; Cynthia King (2010). *Entertainment and Society: Influences, Impacts, and Innovation* (2nd Ed.) Oxon, New York
36. *Theories of Identity*. (2012). Retrieved Feb. 28, 2012.
37. Tylor, Edward, (1871), *Primitive Culture*. Vol. 1 New York: J.P. Putnam's Son
Vol. 58, No. 1/2 (1999), pp. 7-15 (9 pages) published By: Princeton University Art Museum
38. Vossen, Rainer. 1982. *The Eastern Nilotes: Linguistic and Historical Reconstructions*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. ISBN 3-496-00698-6

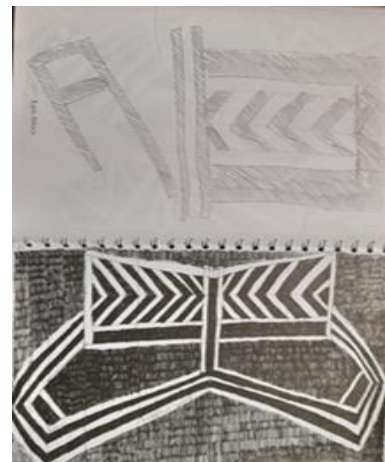
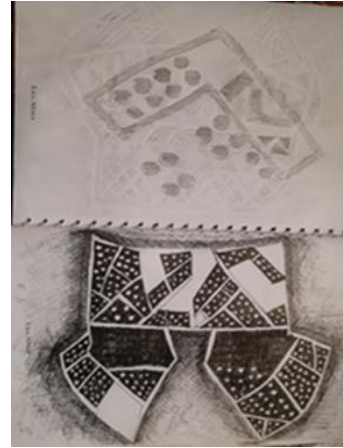
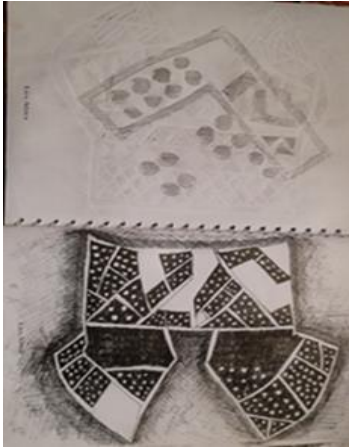
39. WA Thiongo. N. 1986. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Curry

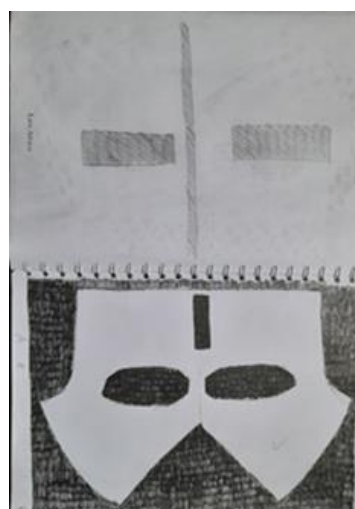
X.0 DODATKI

PRZYKŁADY ROZWINIĘCIA OBRAZU W RYSUNKI



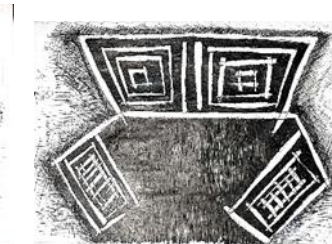
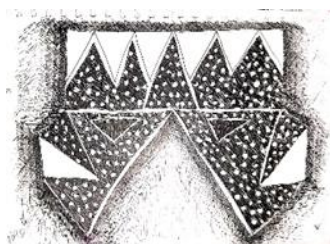
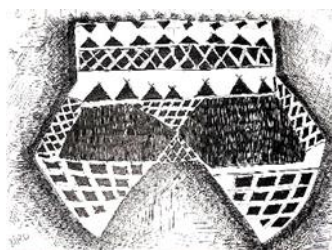
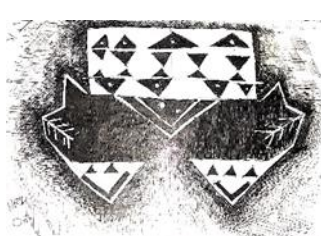
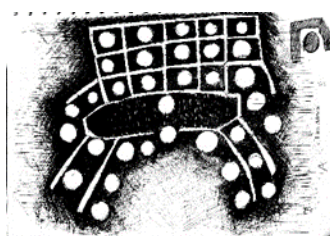


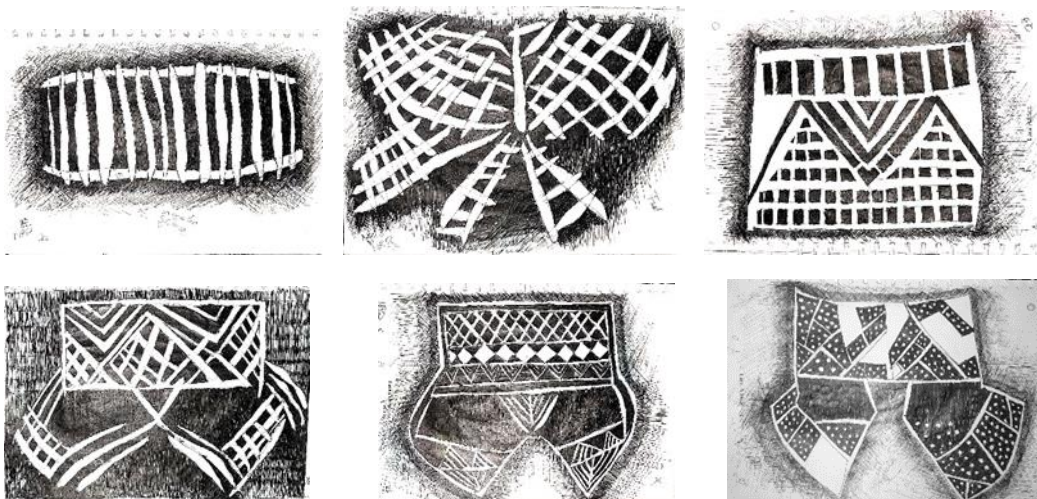




X. I DODATKI

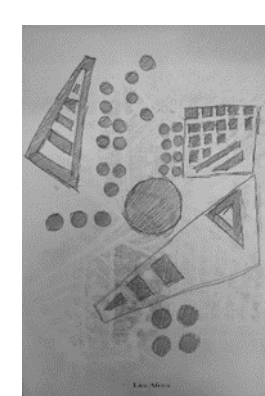
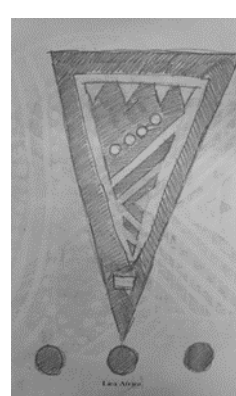
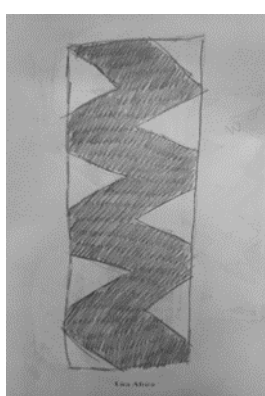
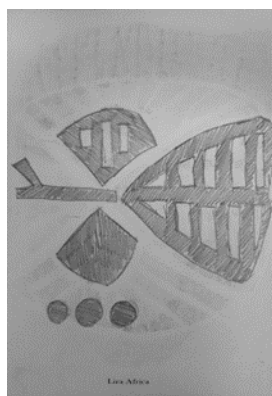
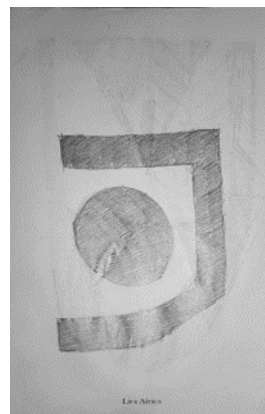
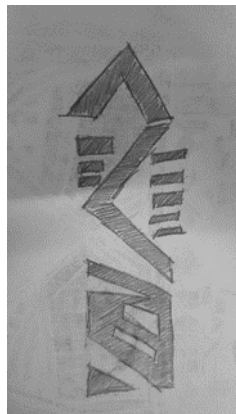
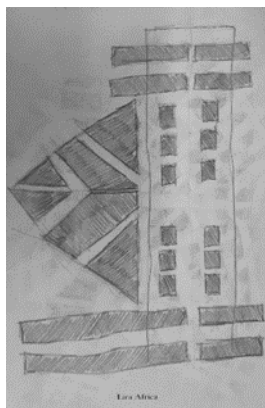
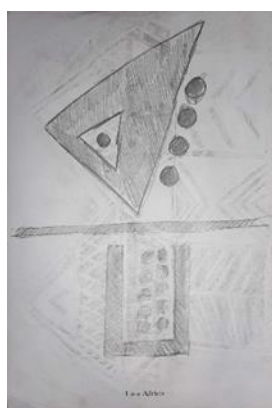
PRÓBKI SZKICÓW TUSZEM I PIÓREM

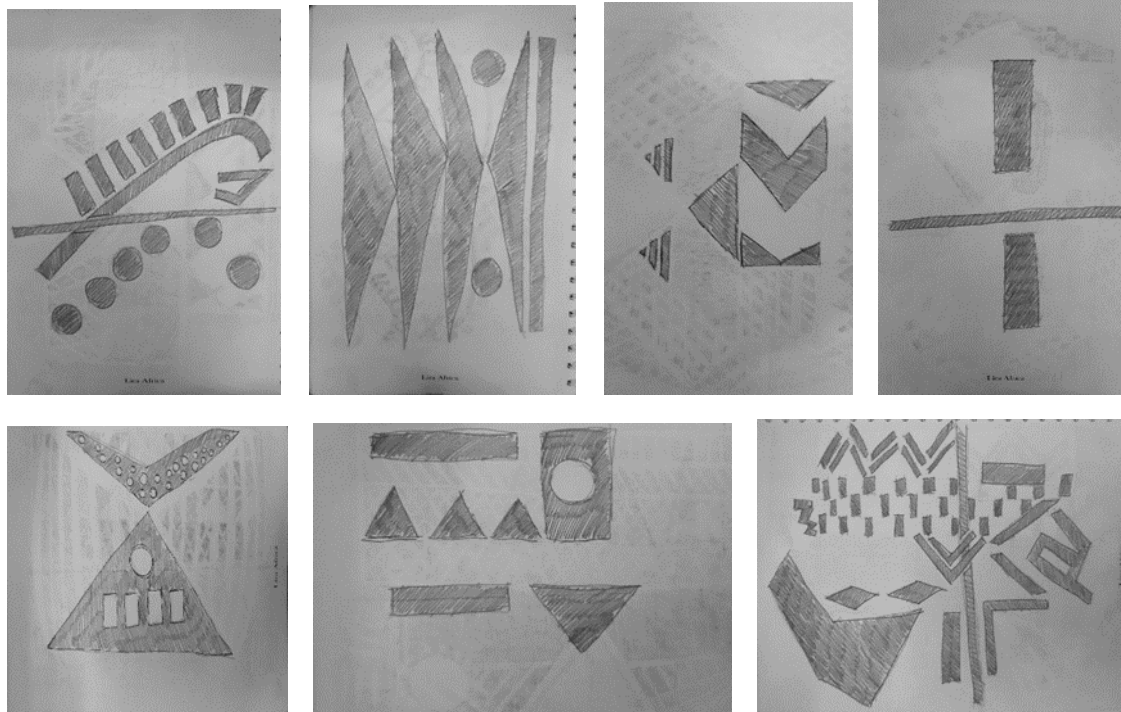




X.II ZAŁĄCZNIKI

PRZYKŁADY SZKICÓW OŁÓWKIEM





X.III DODATKI

Zagadki i przysłowia Meru przekazane ustnie przez moją matkę.

Zagadki („Ntai”)

Nr seryjny.	Zagadka (Ntai)	Odpowiedź (Gichukio)
1.	Nyomba iti mwari	Nkaara
2.	Kubu kubu matumene	Rwiro rwa akaa
3.	Ita ndee nani mbite na ndee tuoge ujugu nguo	Rwoo rwa nyomba
4.	Mbakite njirene kenda nkethagwa	Iugu
5.	Kaniini gakurukite nyakwe gukia	Njuki
6.	Gatinki rwanđa	Muriithi uti nguo
7.	Kaniini utimeria	Nkonko
8.	Kinya saa nani nkinye saa	Kiratu muthangene
9.	Kwaba kaini kwanwa na gwetu gutirainwa	Ithumbi bia muti
10.	Biiri biiri bingwanene	Thorua na ntankaro
11.	Nuu ubutegerete bukiria	Makutho ja nyomba
12	Ndeji nkuu na ndeji nkuu	Ngorogoro kana nkwa

13	Wakindwa ni muntu wa nthuki yenu	Tooro
14	Ndene ni nyama na iguru ni muruito	Nkara
15	Kiiri mbunange, kiiri ngaciure, kiiri metho igana	Inanasi
16	Winakwo na utikionaga	Igoti
17	Munda jwa akaa atheri	Marigu

Przysłowia (“Njuno”)

S. No.	Przysłowia używane zazwyczaj przez starszych mieszkańców Meru
1.	Kaara kamwe gatiuragaa ndaa
2.	Mwamba aiyaga ntaame ya gutaa
3	Mugwi jwikagwa jutirathaga
4	Gantu kaitha kararagia ruuji rutai
5	Mwana waitha ekiromo kiri ruuji
6	Guti mwana waitema kaara agitemera ithe nyama
7	Kienjagwa mwene enda
8	Guti kuraja nkinyo
9	Guti barakura barendwa
10	Gukwia ti kugitwa
11	Kiu kiumaga mwamba na gikauma murogi
12	Kumagwa igocokagwa
13	Ume kukurukite inya
14	Kia kiiri matuku
15	Murega akiathwa atiregaga agikunjwa
16	Guti wa kiu na wa mugongo
17	Bia muka wa birijagirwa mamburene
18	Iraga kithana tomurago
19	Mwanthwa kirira nuuri kiawe

20	Muceera na mukundu akundukaga tawe
21	Guti mwamba na mutegeri
22	Ncamba iti kiero
23	Ikurumaruma itiambagwa ndwara
24	Mwamba utimugwete ni muria kawe
25	Ndinga na ndinga iti maruru
26	Runyunyagwa rwaikemba
27	Mugwi juri nkoro jutirathaga
28	Kuejana ni kuithania ngito
29	Guti mucoriro jutiejaga kiragara
30	Ndigwaka maguta nagwe ukambaka muju
31	Inoragia aria igiite
32	Metho ja kiura jatigiragia ngombe inyua ruuji
33	Ukamena kaganda utirona murari
34	Ndamu niyo ndito gukira ruuji
35	Itharagia urakua
36	Nyama ya ruume ititujagirwa nathi
37	Bubu tibwa kaguta
38	Kaba kurerwa umae nkuriki ya kuaga
39	Gutendera ti kugwaa
40	Rwego ruri matu
41	Njogu itiatagia ikinya riayo
42	Ng'ombe itithiragiria ingi nyaki
43	Nkoma ni mucau
44	Nkia iti maruru
45	Jukumawa juri jumwithi
46	Kagwitema gati ururu
47	Kuthekerwa ni antu ti kuriwa ni mbiti

48	Igo rithekagia itumo (gikuo)
49	Into bia arume biithagirwa biri iraando
50	Thina nita wonje; itumaga muntu akaa nkombo ya kiu.

X.IV ZAŁĄCZNIKI

DZIENNIK CZASOWY PHD 2023

S#	MIESIĄC	DZIAŁALNOŚĆ	TERMINARZ	UWAGI
1	15-30 STYCZNIA	Projekt 1 raportu Szkice Kontynuuj malowanie	Połowa marca Koniec stycznia W trakcie	Gotowe
2	LUTY	20 kompletnych obrazów	Koniec lutego	Gotowe
3	MARCH 10/3/23	Projekt 1 wysłany do organizatora Otrzymanie uwag i poprawek 10/3/23	PROJEKT 1 POPRAWIONY	Gotowe
4	MARZEC 11/3/23	PROJEKT 2, 3, 4 SPRAWOZDANIE	W drodze	Gotowe
5	MARZEC 11/3/2323/3/23	Projekt 5 bez zdjęć i ostateczny Wysyłka dzieł sztuki za pośrednictwem firmy DHL Sfinalizowanie raportu doktorskiego i przesłanie go do promotora prof. Łukasza Skąpskiego	Poprawione i odesłane od promotora prof. Łukasza Skąpskiego	Gotowe
4	KWIECIEŃ 1/4/23		15/4/23 Praca nad korektami i formatowaniem raportu	

5	MAJ 1/5/23	Review from Promoters Reviews from other Professors of Academy of Arts in Poland		
6	CZERWIEC 1/6/23	Any videos and preparations for the exhibition organized		
7	LIPIEC 14/7/2023	PRESENTATION OF PHD		

OŚWIADCZENIE AUTORÓW

Oświadczam, że jest to mój własny, oryginalny raport oparty na praktyce i pracach artystycznych, które nie były wcześniej pokazywane poprzez wystawy lub jako dyskurs akademicki.

Podpis..... DATA.....
[Signature]..... DATA..... *25th May 2023*