

УДК 069(6)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.4>**Гамалія Катерина Миколаївна,**

доктор мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-8982-2005

gamaleya@ukr.net

Артеменко Євгенія Олегівна,

старший науковий співробітник

Національного музею «Київська картинна галерея»

ORCID ID: 0000-0003-1012-4130

artemenko-jane@ukr.net

ОЗНАКИ КУЛЬТУРНОГО НАЦІОНАЛІЗМУ В МУЗЕЙНО-ГАЛЕРЕЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕКОЛОНІЗОВАНИХ КРАЇН АФРИКИ

Метою статті є визначення проблематики та шляхів формування національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Африки крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності. В основу дослідження покладено теорію постколоніалізму, застосовано художньо-стилістичний, іконографічний, біографічний та порівняльно-історичний методи. Наукова новизна полягає в тому, що вперше, на тлі трьох африканських країн (Південно-Африканська Республіка, Танзанія, Сенегал), досліджено розробку стратегії постколоніальної культурної політики після здобуття незалежності, та відповідне функціонування музеїв, галерей, інших видів організацій мистецького спрямування. В результаті порівняльного аналізу було виявлено, що вищезазначені держави мають спільну проблему первинної мультикультурності суспільств, яка разом з досвідом колоніальної залежності призвела до гібридизації культури. Музеї та галереї означених країн перебувають у тісній взаємодії з державою та є міждисциплінарними центрами знань. Мистецтво корінного населення є пріоритетним з точки зору вивчення та експонування, але і мистецтво екс-колонізаторів повністю не зникло з виставкових залів. Кожна з країн вибудовує свій особливий тип відносин у сфері культури з колишнім окупантом: рівновіддалене партнерство (Південно-Африканська Республіка та Велика Британія, Нідерланди), партнерські відносини у форматі «ad hoc» (Танзанія та Німеччина, Велика Британія), союзництво, якому притаманні риси неоімперіалізму (неоколоніалізму) (Сенегал та Франція). Дослідження є корисним практичним напрацюванням для мистецтвознавців, особливо музейників, культурних менеджерів, а також для державних службовців у сфері культури, істориків, політологів.

Ключові слова: музейна діяльність, постколоніалізм, ідентичність, Африка, культурний націоналізм, мистецтво корінного населення, галерейна справа.

Gamaliia Kateryna, Artemenko Yevheniia. FEATURES OF CULTURAL NATIONALISM IN MUSEUM AND GALLERY ACTIVITIES OF DECOLONIZED COUNTRIES OF AFRICA

The purpose of article is to define a system of approaches to the formation of the national and cultural identity of post-colonial African countries through the prism of their museum and gallery activities of various forms of ownership. The research is based on the theory of postcolonialism, stylistic, iconographic, biographical and comparative-historical methods are applied. The scientific novelty lies in the fact that for the first time, against the background of three African countries (South Africa, Tanzania, Senegal), the development of a post-colonial cultural policy strategy and the functioning of museums, galleries, and other types of artistic organizations were examined. As a result of the comparative analysis, it was found that all the above-mentioned states have a common problem of the primary multiculturalism of societies, which, together with the experience of colonial dependence, led to the hybridization of culture. Their museums and galleries are in close interaction with the state and are interdisciplinary centers of knowledge. The art of the indigenous population is a priority in terms of study and exposure, but the art of the ex-colonizers has not completely disappeared from the exhibition halls. Each of the countries builds its own special type of cultural relations with the former occupier: equidistant partnership (South Africa and the United Kingdom, the Netherlands), partnerships in the "ad hoc" format (Tanzania and Germany,

Great Britain), an alliance with features of neoimperialism (neocolonialism) (Senegal and France). The research is useful practical training for art historians, especially museum workers, cultural managers, as well as for civil servants in the field of culture, historians, political scientists.

Key words: *postcolonialism, identity, Africa, cultural nationalism, indigenous art, museum, gallery.*

Постановка проблеми. Важливого значення набуває розробка нової культурної політики післявоєнної України, яка має вирішити питання репрезентації мистецтва російської художньої школи, що входить до колекцій українських музеїв, а також з'ясувати характер (чи відсутність) відносин з країною-агресором у сфері культури. Особливо гостро це питання стоїть для Національного музею «Київська картинна галерея», який володіє найбільшим зібранням творів російської художньої школи в Україні.

Дослідження музейно-галерейної діяльності Південно-Африканської Республіки, Танзанії та Сенегалу є надзвичайно корисним з точки зору одержаного досвіду зазначеними країнами, перед якими постав ще складніший, ніж в Україні, комплекс проблем, дотичних до культурного самовизначення нації, а саме: велика кількість етносів, народів, що проживають в межах однієї держави, неможливість створення гомогенного культурно-мистецького середовища; руйнівний вплив з боку колонізаторів. До того ж, достатній проміжок часу відділяє від здобуття незалежності цими країнами, щоб ґрунтовно проаналізувати їхні досягнення і помилки нинішньої культурної співпраці з колишнім агресором.

Актуальність дослідження полягає у зверненні до застосування постколоніальної теорії для вивчення культурної пам'яті, вдаючись до розгляду концептуальних особливостей музейно-галерейної діяльності інституцій державної та приватної форм власності. В українській історіографії наявні наукові праці із розробкою постколоніальної теорії, що стосувалися, здебільшого, літератури та історії, а не мистецтва та музеїв. Наразі існує нагальна потреба в ревізії місця російського мистецтва в музейному державному фонді України. Поза тим, звернення до вивчення культурно-мистецьких процесів в країнах Африки є даниною сучасності, адже ці регіони мають величез-

ний потенціал для зміни балансу сил на глобальному арт-ринку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазвичай, поняття націоналізму поєднує в собі культурну та політичну складові. Більшість видатних дослідників, зокрема впливовий американський філософ Ганс Кох, сходяться на думці, що культура за даних умов підпорядковується політиці, тобто звернення до культури є способом досягнення політичної мети. Так, для Ернеста Гелнера культура – це лише епіфеномен, «хибна свідомість... яку навряд чи потрібно аналізувати...» [6, с. 124]. Зі свого боку, Ерік Гобсбаум і Терренс Рейнджер припускають, що національні традиції «винайдені» елітами, стурбованими легітимізацією державної влади [7, с. 3]. Дещо схожу характеристику націоналізму можна знайти в працях багатьох інших поважних вчених (Е. Гідденс, Д. Лейтін, Ч. Тіллі).

Справжній прорив у становленні постколоніалізму як окремого підходу, спершу в літературознавстві, зробила книга Едварда Саїда «Культура й імперіалізм», в якій він, розглядаючи взаємопов'язаність культури й імперіалізму, вживає словосполучення «неминулість минулого», наголошуючи, що «звернення до минулого – одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього» [1, с. 37].

Національна згуртованість залежить від культурного об'єднання та наявності спільних спогадів, уявлень про минуле. Бенедикт Андерсон говорить про здатність долати забуття як про одну з основоположних рис нації [2, с. 195]. Вона, за Ентоні Смітом, є групою, члени якої плекають спільні міфи, спогади, символи, вартості і традиції, створюють і поширюють характерну публічну культуру й дотримуються спільних цінностей і спільних законів [12, с. 27].

Особливо важливим є питання культурного націоналізму для держав, які тривалий час перебували під колоніальним гнітом колишніх імперій. Отже, Фредерік Барнард тлумачить

слова німецького філософа Йоганна-Готфріда Гердера у такому розумінні: будь-яка імперія забезпечує свою життєздатність за допомогою реалізації типових репресивних практик, однією з яких є фальсифікація культурної пам'яті місцевого населення на окупованих територіях [3, с. 12]. Вкрай важка ситуація складалась в тих колонізованих країнах, які в різний час перебували під протекторатом різних імперій. Втім, Мирослав Грох впевнений, що долучившись до деколонізаційного процесу, ці країни відразу ж знайшли в собі сили, терпіння та натхнення відновити історичну справедливість, культурну пам'ять і розробити таку культурну політику, ефективність якої дозволить з гідністю заявити про себе у відповідному регіоні та світі [8, с. 9–13].

Музеї відіграють націєтворчу роль, продукуючи та поширюючи наративи про націю, що віддзеркалюють сутність національної ідентичності, єдності та гідності. Музеї та галереї сприяють легітимізації національних прагнень культурних спільнот. У цьому контексті доцільно згадати про фундаментальне за своїм змістом есе Керол Дункан з даної теми, в якому вона звертає увагу на «політичну корисність» художніх музеїв [4, с. 92], які вона влучно описує як «потужні машини, що визначають ідентичність» [там само, 101].

Таким чином, **метою статті** є визначення проблематики та шляхів формування національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Африки крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Колонізація Південної Африки європейськими поселенцями почалася у другій половині XVII ст., коли в районі нинішнього міста Кейптаун оселилися бури (предки голландців – африканери, що говорили мовою африкаанс). Однак перше відкриття Південної Африки відбулося в 1652 р., коли Голландська Ост-Індська компанія направила мореплавця Яна Ван Рібeka дослідити південне узбережжя Африки і віднайти там зручні гавані (з метою опорного пункту на шляху з Європи в Індію і назад). Почали населяти цю територію і вихідці з Данії, Німеччини, Франції, Скандинавії.

Після втрати північноамериканських колоній у ході Війни за незалежність і утворення США, Великобританія вирішила витіснити бурів і захопити південні регіони Африки, що й відбулося в результаті двох англо-бурських війн у 1880–1881 рр. та у 1899–1902 рр. Далі в Південно-Африканській Республіці сталися події, що вилилися в сумнозвісну доктрину апартеїду – офіційну політику расової дискримінації, сегрегації та гноблення, яку впродовж 1948–1991 рр. здійснювала влада проти місцевого темношкірого населення, а також переселенців з Азії [11, с. 79]. Варто підкреслити, що Південно-Африканська Республіка, як і більшість африканських країн, є строкастою за складом племен, етносів, субетносів та народностей. Наразі там проживає 9 основних етнічних груп та затверджені 11 офіційних мов держави (мова африканізованих нащадків європейських колонізаторів – африкаанс – є найпоширенішою).

У 2015 р. з'явився рух «RhodesMustFall», точкою відліку якого можна вважати перформативну дію студентського активіста Чумані Максвелле в Університеті Кейптауна: він кинув відро з екскрементами в статую британського імперіаліста Сесіла Джона Родса [15]. Цей акт започаткував ланцюгову реакцію, коли молодь кидала виклик через пам'ятники та споруди, що нагадують про болісне минуле і досі знаходяться в громадських місцях. Ця досить серйозна подія опосередковано має стосунок і до дослідження процесів у музейній сфері Південно-Африканської Республіки, оскільки тамтешні музеї є неодмінною частиною і платформою для проведення наукових пошуків закладами вищої освіти, лабораторіями та іншими науковими центрами.

Музеї та галереї справді відіграли важливу роль у формуванні наративу історії мистецтва Південної Африки. Вони стали «святилищами», які через певні типи виставок і персоналії художників викристалізували націоналістичні ідеали. Таким, наприклад, було мистецтво темношкірих районів («township art»), що засвідчувало собою колорит та образне мислення корінного населення, а також порушувало питання індустріалізації й економічного розвитку держави в часи

політичного постапартеїду та мистецького постмодернізму. Це також було одним з елементів африканізму.

Задовго до кінця апартеїду художники Південної Африки замислювалися над своєю національною культурою та своїм майбутнім після нього, вдаючись до експериментів з давніми тотемними символами, ментально поєднуючи у такий спосіб минуле і теперішнє.

Південноафриканська національна галерея, що розташована у Кейптауні, була заснована ще в кінці XIX ст., тому колекція в основному складається з голландських, французьких, британських робіт XVII–XIX ст., а також мистецтва південноафриканських митців XX ст., скульптури, декоративно-прикладного мистецтва різних місцевих племен та етносів. Перша робота темношкірого південноафриканського художника ввійшла до колекції у 1964 р. Постійна експозиція музею представлена зазвичай місцевими митцями. Особливо хочеться наголосити на тому, що працівники музею проводять надзвичайно кропітку науково-дослідницьку роботу та виставкову діяльність, спрямовану на «деколонізацію свідомості» та глобальне охоплення зацікавленої аудиторії.

Примітною в плані креативного підходу до створення експозиції та формування національної південноафриканської ідентичності є виставка, що відкрила двері для відвідувачів у 2022 р., під назвою «Breaking Down the Walls – 150 years of Art Collecting», куратором якої, до слова, є білошкірий науковець та письменник Ендрю Лампрехт, що народився і здобув освіту в Південно-Африканській Республіці [13].

Він побудував виставку не за хронологічним принципом, а за тематичним, виставивши якомога більше творів з музейних фондів, а також розширивши поняття «твору» завдяки доданим технологічним об'єктам, предметам археології та соціальної історії, що зняло традиційні обмеження з художньої розповіді про південноафриканську реальність. Виставка торкається питань деколоніального порядку денного: переслідує мету подальшого продовження расової та культурної інклюзії, чесної репрезентації Південної Африки. А найбільш

вражаючою стала «Кімната відсутності» – чорна зала без світла, лише з етикетками на стінах, в яких йдеться про південноафриканських митців і мистецтво доколоніального, колоніального та періоду апартеїду, які нам невідомі, забуті та втрачені.

Південно-Африканська Республіка і досі дуже чутлива до присутності та інтелектуально-творчої діяльності європейців (особливо нідерландців та англійців) в межах країни, навіть попри те, що в пріоритеті на керівні, науково-методичні, кураторські посади в музеях, галереях, в системі органів влади призначення темношкірих африканців. Отже, має місце рівновіддалене партнерство з елементами південноафриканської проактивності та європейської регульованої пасивності.

Танзанія утворилася внаслідок об'єднання континентальної частини Танганьїки та острова Занзібар в 1964 р. Танганьїка перебувала під протекторатом Німеччини з 1880-х рр. до 1919 р., після чого потрапила під британський контроль. Занзібар же перетворився на територію, окуповану англійцями, у 1890 р. Невдовзі Танганьїка проголосила незалежність у 1961 р., а Занзібар – у 1963 р. Танзанія є етнічно розмаїтою країною, однак виділяють домінуючу чисельність народів банту (загальна назва сотень етнічних груп на території Африки південніше Сахари) та суахілі (змішане населення бантумовних народів з арабами, персами та індійцями).

Варто підкреслити, що мистецтво Танзанії поділяється на такі категорії, як: традиційне (скульптура Маконде або Уджамаа, мистецтво Зарамо), модернізм (міжкультурний синтез художніх практик європейців й африканців) та сучасне (натхненне новітнім розвитком науки та техніки). На додачу до цього, мистецтво модернізму, створене в 1960-х – 1970-х рр. також іменують «національним» [10, с. 30]. Безсумнівно, що наявність такої чіткої категоризації, особливо в частині традиційного мистецтва, коли творчі практики кількох племен об'єднуються в гомогенні за стилем підкатегорії, є вельми позитивним фактором, адже полегшує державним управлінцям та мистецтвознавцям

роботу в напрямку ідентифікації національно-культурної моделі розвитку країни.

Прояви культурного націоналізму в Танзанії стали помітними майже відразу після здобуття незалежності. Впродовж 1961–1967 рр. талановиті представники молодшої нації прагнули створити об'єкти візуального мистецтва з національним забарвленням, заглиблюючись в ремісниче минуле місцевих етносів та готуючи у такий спосіб підґрунтя для пізнання якісно нових художніх течій та віянь. Не так багато імен художників відомі з періоду ранньої незалежності та наступного періоду Уджамаа, оскільки розвиток образотворчого мистецтва в цей час очолили державні інституції. Проте деякі імена танзанійських митців все ж можна назвати: Сем Нтіро, Елімо Нджау, Еліас Дженго, Кіуре Мсангі, Самакі Ліканкоа, Едуард Саїд Тінгатінга та Джордж Ліланга.

Збагнувши, що мистецтво може чудово виконувати єдиальну та націєтворчу функцію, перший президент Танзанії Джуліус Ньєрере почав використовувати його з пропагандистською метою задля поширення танзанійського варіанту соціалізму – Уджамаа. Таким чином, протягом 1967–1984 рр. з'явилася нова естетика та іконографія, що лягли в основу символів та цінностей національної культури Танзанії.

Національний музей Танзанії був заснований у 1980 р. як наукова, освітня та культурна інституція, хоча початок формування його колекції можна датувати ще 1899 р. Зі здобуттям незалежності Танзанії він став Національним музеєм, започаткувавши систематичне поповнення колекції творами образотворчого мистецтва місцевих художників.

Виставки творів корінного населення (теракотова пластика Зігула, Джозефа Лукаса Кітамбі, портрети подружжя з Букоби невідомого художника початку ХХ ст. тощо) в стінах Національного музею Танзанії завжди мають приголомшливий успіх та сприяють підняттю національного духу.

Національною мистецькою візиткою Танзанії є живопис тінга-тінга. Це стиль наївного мистецтва, який розвинувся у другій половині ХХ ст. завдяки танзанійському худож-

нику Едварду Саїду Тінгатінзі, пізніше поширившись на всю Східну Африку. Не маючи відповідних художніх матеріалів, митець малював на оргаліті фарбою для велосипедів надзвичайно яскраві сюжети дикої природи та сільського життя [14]. Після смерті художника його послідовники продовжили його справу та об'єдналися в «The Tingatinga Arts Cooperative Society». Музеї та галереї Танзанії охоче підтримують статус впізнаваності тінга-тінга, тому реалізують відповідні проєкти не лише в Танзанії, а й за кордоном: в Німеччині, Швейцарії, Японії, Китаї, Італії, США, Данії та ін.

Наразі мистецтво Танзанії розвивається у вільному доступі до різних видів ресурсів та джерел натхнення, отримуючи безпрецедентну підтримку з боку приватного сектору та міжнародних організацій, зокрема від культурних центрів колишніх колонізаторів (Готье-Інститут, Британська Рада). Танзанійські мистецтвознавчі кола напрочуд ініціативні щодо спільного дослідження свого мистецтва з міжнародними партнерами та поширення своєї культури далеко за межі Африканського континенту (проєкт «Vinyago – Indigenous Voices» про зміни ужиткового значення масок Танзанії, що знаходяться в німецьких музеях).

Отже, мистецтву Танзанії притаманні перманентні процеси глибинного розвитку, інтерпретацій та самодостатність. Танзанійці чудово розуміються на трендах та тенденціях міжнародного арт-ринку, тому в гідному світлі представляють свою автентичну туристам та іншим зацікавленим особам. З Великою Британією та Німеччиною (більшою мірою) Танзанія підтримує партнерські відносини у форматі «ad hoc», тобто з окремих спеціальних питань та в нечисленних випадках.

Французьке завоювання Сенегалу датується початком ХVІІ ст. У цей час в затоці річки Сенегал, в регіоні Сен-Луї, французи розгорнули широку торгівлю. Горé, острів біля узбережжя Дакара (столиці Сенегалу), зрештою контролювався Францією з 1817 р. по 1960 р. Він використовувався як база для французьких торгових компаній, які займалися купівлею рабів, золота та камеді акації (гуміарабіку). З 1854 р. губернатор Луї Леон

Сезар Федерб сприяв французькій колонізації і материкової частини Сенегалу.

Історично та економічно так склалося, що Сенегал майже завжди був територією, привабливою для мігрантів з Малі, Гвінеї, Гвінеї-Бісау, Мавританії та Гамбії. Сьогодні більшість населення країни – мусульмани. Таким чином, головні етноси, що становлять сенегальську націю, – це волоф (переважно міський народ, мусульмани-суніти), фульбе (напівкочовий народ), серер (походять з долини річки Сенегал).

Перший президент незалежного Сенегалу Леопольд Седар Сенгор (представник народу серер), який здобув освіту й визнання у Франції, був блискучим теоретиком культури та автором доктрини «негритюду» (культурної винятковості африканської раси). Про культуру він говорив так: «це сума теоретичних та практичних знань, які дозволяють пізнати себе та інших і зрозуміти навколишнє середовище» [9, с. 20].

Мистецтво завжди несе в собі знання про певний етнос. І це скоріше добре, ніж погано, але породжує проблему, коли йдеться про пошук спільного знаменника в питанні національного мистецтва. Тому державою було вироблено фундаментальні положення, дотримання яких мало б забезпечити розвиток сенегальського мистецтва в коротко- та довгостроковій перспективі. По-перше, культурно-мистецький розвиток розглядався невід'ємною частиною економічного та соціального розвитку. По-друге, творчим людям гарантувалася свобода їхньої діяльності, а також віталася художні напрацювання в душі сенегальського культурного націоналізму, що автоматично підпадали б під поняття культурної спадщини, яка має бути доповнена та збережена за рахунок новітніх науково-технічних розробок.

Звісно, що не все з вище переліченого було втілено в життя. А якщо і втілено, то ефективно. Проте слід віддати належне далекоглядності Леопольда Седара Сенгора як теоретика культури, адже його програма дій таки заклала підвалини для Дакара як континентального хабу не лише сенегальських, а й інших африканських митців і арт-критиків.

Зважаючи на багатий міграційний досвід в минулому, культурний націоналізм Сенегалу має одну дуже важливу особливість, відмінну від решти попередньо досліджених країн, – фокус на безумовне культурне лідерство в регіоні. На це був розрахований Всесвітній фестиваль чорних мистецтв (FESMAN), ініційований Сенгором, що мав під своєю егідою в Сенегалі об'єднати все мистецтво темношкірих художників (не лише Африки). Також на реалізацію цієї ідеї було спрямоване проведення Бієнале сучасного африканського мистецтва «Dak'Art» (наймасштабніша бієнале на Африканському континенті).

Окрім цього, Музей чорних цивілізацій в Дакарі, що був відкритий у 2018 р. та є одним з найбільших такого спрямування у світі, продовжує собою лінію вказаної стратегії. Саме цей музей призначений для прийняття на зберігання предметів мистецтва, вкрадених колись французькими колонізаторами. В музеї зберігаються твори як представників континентальної Африки, так і африканської діаспори.

Музей африканського мистецтва імені Теодора Моно неординарний з точки зору колекції, що представляє історію та культуру Західної Африки, тобто Французької Західної Африки, а отже знову глибоко зачіпає історію колоніального минулого та допускає наявність в колективі музею наукових працівників французького походження. У такому разі мінімізувати ризики неокolonіальних наративів можна тільки за умови ідеологічно виваженого підходу до концепції діяльності музею.

Більше того, під патронатом Французького інституту в Сенегалі діє Галерея Манеж, офіційною метою якої є налагодження культурного діалогу між Сенегалом та Францією з акцентом на сучасному мистецтві. Серед сенегальських художників, яких підтримує галерея, можна виокремити Омара Ба.

Підбиваючи підсумки, можна констатувати, що держава, яка в першу чергу обирає регіональний вимір своєї діяльності, ігноруючи внутрішній голос народу до самовизначення, рано чи пізно зіткнеться зі спротивом національно-культурних сил. Такий розвиток подій не став винятком і для Сенегалу,

де протягом всього періоду незалежності виникали ті чи інші альтернативні контрмистецькі рухи корінного населення, серед яких Dak'Art «Off» (митці самовільно брали участь у виставці без наявності офіційного запрошення) [5, с. 4], «Sét Sétal» (вуличний стінопис), «The Village Des Arts» (індивідуальні художні практики в рамках резиденції) тощо.

Окрім цього, варто наголосити, що союзництву Сенегалу та Франції властиві ознаки, характерні для неоімперіалізму (неоколоніалізму), до речі, не лише в культурній сфері. І що найгірше – сенегальці добровільно цьому потурають, облудно вважаючи, що таке зближення сприяє зростанню нації та виводить їх на один статусний рівень з французами. У Сенегалі досі живі колоніальні традиції засилля французької мови, надання африканській еліті французького громадянства, права на вищу освіту у Франції, контроль французів над освітніми закладами Сенегалу та ін.

Висновки. В результаті порівняльного аналізу було виявлено такі спільні для всіх досліджуваних держав аспекти конструювання культурної пам'яті, як: наявність гібридної культури; тісні зв'язки музейно-

галерейної спільноти з державою; превалювання мистецтва корінного населення над мистецтвом колонізаторів; сприяння та підтримка творчості жінок-художниць; інтенсифікація процесів, пов'язаних з виходом та репрезентацією деколонізованого мистецтва на міжнародній арені.

Відмінності у формуванні національно-культурної ідентичності кожної держави полягають у різних типах відносин з колишніми колонізаторами, що склалися після 1960-х рр.: рівновіддалене партнерство з елементами південноафриканської проактивності та європейської регульованої пасивності (Південно-Африканська Республіка та Велика Британія, Нідерланди), партнерські відносини у форматі «ad hoc» (Танзанія та Німеччина, Велика Британія), союзництво, якому притаманні риси неоімперіалізму (неоколоніалізму) (Сенегал та Франція).

Перспективи подальших досліджень. Пріоритетним напрямом розробки даної теми є аналіз концептуальних засад репрезентації мистецтва деколонізованих країн у колекціях музеїв колишніх держав-метрополій – Великобританії, Франції, Німеччини, Нідерландів.

Література:

1. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
2. Anderson B. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London-New York : Verso, 2006. 240 p.
3. Barnard F. Herder on Nationality, Humanity and History. Montreal and Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003. 185 p.
4. Duncan C. Art Museums and the Ritual of Citizenship. *Poetics and Politics of Representation* : Conference Book, Washington, 26–28 September 1988. Washington, 1990. P. 89–102.
5. Fillitz T. Dak'Art Off. Between Local Art Forms and Global Art Canon Discourses. *Vaneasa Online Journal*. 2019. Vol. 7, no. 1. P. 1–25.
6. Gellner E. Nations and Nationalism. Hoboken : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 208 p.
7. Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 320 p.
8. Hroch M. Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations. New York : Columbia University Press, 2000. 117 p.
9. M'Bengue M. S. Cultural policy in Senegal. Paris : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1973. 61 p.
10. Makukula D. Z. The Development of Visual Arts in Tanzania from 1961 to 2015: A Focus on the National Cultural Policy and Institutions' Influences : Doctor of Philosophy of the Department of History and Cultural Studies. Berlin, 2019. 561 p.
11. Mdluli S. Chasing Colonial Ghosts: Decolonizing Art Institutions in "Post-Apartheid" South Africa. *ONCURATING. Decolonizing Art Institutions*. 2017. No. 35. P. 78–81.
12. Smith A. National Identity. Harmondsworth : Penguin, 1991. 227 p.

13. Southwell A. Dismantling silos and engaging our contested past at Iziko National Gallery. *Daily Maverick*. URL: <https://www.dailymaverick.co.za/article/2022-11-03-dismantling-silos-and-engaging-our-contested-past-at-iziko-national-gallery/> (date of access: 09.06.2023).

14. The Tingatinga Arts Cooperative Society. *Tingatinga Art*. URL: <https://www.tingatinga.ch/en/about.php> (date of access: 14.06.2023).

15. Timalisina T. Why Rhodes Must Fall. *Harvard Political Review*. URL: <https://harvardpolitics.com/rhodes-must-fall/> (date of access: 11.06.2023).

References:

1. Said, E. (2007). *Kultura y imperializm. Culture and Imperialism*. Krytyka. (Oryhinal opublikovano 1993 r.) [in Ukrainian].

2. Anderson, B. (2006). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. (Original work published 1983).

3. Barnard, F. (2003). *Herder on Nationality, Humanity and History*. McGill-Queen's University Press.

4. Duncan, C. (1990). Art Museums and the Ritual of Citizenship. *Poetics and Politics of Representation* (c. 89–102). Smithsonian Institution Press.

5. Fillitz, T. (2019). Dak' Art Off. Between Local Art Forms and Global Art Canon Discourses. *Vaneasa Online Journal*, 7(1), 1–25.

6. Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Blackwell Publishing Ltd. (Original work published 1983).

7. Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.

8. Hroch, M. (2000). *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Columbia University Press. (Original work published 1985).

9. M'Bengue, M. S. (1973). *Cultural policy in Senegal*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

10. Makukula, D. Z. (2019). *The Development of Visual Arts in Tanzania from 1961 to 2015: A Focus on the National Cultural Policy and Institutions' Influences* [Doctor of Philosophy of the Department of History and Cultural Studies]. Freie Universität Berlin.

11. Mdluli, S. (2017). Chasing Colonial Ghosts: Decolonizing Art Institutions in “Post-Apartheid” South Africa. *ONCURATING. Decolonizing Art Institutions*, (35), 78–81.

12. Smith, A. (1991). *National Identity*. Penguin.

13. Southwell, A. (2022, 3 November). Dismantling silos and engaging our contested past at Iziko National Gallery. *Daily Maverick*. <https://www.dailymaverick.co.za/article/2022-11-03-dismantling-silos-and-engaging-our-contested-past-at-iziko-national-gallery/>.

14. The Tingatinga Arts Cooperative Society. (b. d.). *Tingatinga Art*. <https://www.tingatinga.ch/en/about.php>.

15. Timalisina, T. (2021, 21 March). Why Rhodes Must Fall. *Harvard Political Review*. <https://harvardpolitics.com/rhodes-must-fall/>.