

 <https://orcid.org/0000-0001-9562-9394>

Aleksandra Wilkos

GŁOŚNA PUSTKA. AFROFUTURYZM JAKO DEKOLONIZACJA

Kiluanji Kia Henda, angiolski artysta konceptualny, znalazł podczas jednej z podróży przez pustynię Namib porzucony, zardzewiały szyld. Wygięte arabskie tworzą słowo *miragem*¹, „miraż” po portugalsku. Znamienna jest i nazwa pustyni. *Namib* w języku nama ma dwa znaczenia: „olbrzymi” oraz „miejsce, gdzie nic nie ma”². Szyld zainspirował Angolczyka do stworzenia ekspozycji, której nazwa to *A City Called Mirage*. Chociaż artysta jest niemalże nieznan w Polsce, jego prace były już wystawiane w madryckim CA2M, londyńskiej Tate, meksykańskim Tamayo czy w Kantonie, a oprócz tego Afrykanin może się pochwalić między innymi prestiżowymi rezydencjami artystycznymi w Wenecji, Paryżu czy Sharjah³. *A City Called Mirage* to pierwsza samodzielna wystawa Hendy w Nowym Jorku⁴.

Do dekodowania znaczenia szyldu oraz pozostałych elementów ekspozycji nie wystarczy znajomość języka

portugalskiego czy wprawne oko. Twórczość Hendy jest bezpośrednio związana z historią post- i neokolonializmu Angoli oraz jej specyficznymi problemami⁵. Niniejszy tekst ma na celu przybliżenie polskiemu odbiorcy jego twórczości i problematyki, którą porusza. W tym celu konieczne będzie osadzenie twórczości Hendy w kontekście społeczno-politycznym oraz przyjęcie precyzyjnych narzędzi metodologicznych.

Aby przeanalizować prace angiolskiego twórcy, przyjmijmy multimodalne rozumienie metonimii, metafory i amalgamatu. Chociaż w tradycyjnym językoznawstwie metonimia i metafora są rozumiane jako zjawiska *stricte* językowe, dla językoznawców kognitywnych jest to zjawisko o charakterze poznawczym⁶. Nie

¹ Zob. <https://context.reverso.net/traducao/portugues-ingles/miragem> (dostęp: 1.10.2021).

² Zob. <https://www.britannica.com/place/Namib> (dostęp: 1.10.2021).

³ Zob. <http://gfilomenasoaes.com/kiluanji-kia-henda> (dostęp: 1.10.2021).

⁴ Galeria Tate.

⁵ A.C. Aguiar Rodrigues, *Arquivo, arte e memória: Ruínas e vestígios na poética de António Ole e Kiluanji Kia Henda*, „Revista África[s]” 2010, nr 7 (13), s. 48–65; A.S. Salazar, *Is God a Communist?*, „Galerias Municipais” 2010, <https://galeriasmunicipais.pt/en/jornal/is-god-a-communist/> (dostęp: 1.10.2021).

⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we Live by*, University of Chicago Press, Chicago 2008; Z. Kövecses, G. Radden, *Towards a Theory of Metonymy* [w:] U. Panther, G. Radden (red.), *Metonymy in Language and Thought*, Benjamins, Amsterdam 1999.

Kiluanji Kia Henda, *Hotel Flamingo*, 2019–2020⁷

dziwi zatem, że wielu językoznawców kognitywnych zaczęło dostrzegać i analizować je w komunikacji multimodalnej wykraczającej poza kanał werbalny.

Jako prekursora multimodalnego podejścia do metonimii i metafory często wskazuje się Charlesa Forceville'a⁸, a wiele polskich badaczek korzystało z tego aparatu w swoich analizach

instalacji artystycznej⁹, filmu¹⁰, muzyki¹¹ czy obrazu¹². Postrzeganie inter-

⁷ Wszystkie fotografie dzięki uprzejmości Galerii Filomeny Soares w Lizbonie.

⁸ A. Abdel-Raheem, *Decoding Images: Toward a Theory of Pictorial Framing*, „Discourse & Society” 2017, nr 4 (28), s. 327–352, JSTOR, www.jstor.org/stable/26377305 (dostęp: 10.06.2021); C. Forceville, *Visual and Multimodal Communication: Applying the Relevance Principle*, Oxford University Press, New York 2020.

⁹ D. Dąbrowska, *A Multimodal Perspective on Metaphors and Metonymies in Art: A Case Study of the Artwork Agora by Magdalena Abakanowicz*, „Crossroads. A Journal of English Studies” 2016, nr 13 (5), s. 4–12.

¹⁰ A. Mierzwińska-Hajnos, *More Than Classical Music: Multimodality in Walt Disney's Fantasia. A Conceptual Blending Analysis*, <https://sisu.ut.ee/sites/default/files/proovin/files/mierzwinska-hajnos.pdf> (dostęp: 1.10.2021).

¹¹ A. Mierzwińska-Hajnos, *Where Music and Text Meet: A Multimodal Analysis of Vissi d'Arte Aria 84–106*, „LaMiCuS. Language, Mind, Culture and Society” 2019, nr 2, s. 84–106; E. Górka, *From Music to Language and Back*, „LaMiCuS. Language, Mind, Culture and Society” 2018, nr 2, s. 82–100.

¹² E. Bolek, *Język i obraz w plakacie teatralnym – analizy multimodalne*, <https://phavi.umcs.pl/at/>

tekstualności jako przynależnej metodologii językoznawstwa kognitywnego zawdzięczamy Chantelle Van Heerden¹³.

Tytuł i dzieło – duet werbalno-wizualny

Tytuł dzieła, zdaniem Rolanda Barthes'a, działa jako zakotwiczenie, które pozwala nam zawęzić ramy interpretacyjne¹⁴. Nie inaczej jest w przypadku *A City Called Mirage*. Pochodzący z Luandy Henda mieszkał 30 kilometrów od miasta-mirażu, Kilamby. Kilamba, „dziecko” chińskich inwestorów, wygląda z lotu ptaka jak płyta główna. Naturalna pustynia zastąpiła tę zurbanizowaną i choć Kilamba miała pomieścić aż pół miliona mieszkańców, tylko 220 tysięcy z niemal trzech tysięcy mieszkań udało się sprzedać. Do przeprowadzki zachęcali w filmach promocyjnych zatrudnieni aktorzy – w rzeczywistości struktura społeczna Angoli przypomina klepsydrę, gdzie klasa średnia jest zbyt mała, by mogła załudnić Kilambę¹⁵.

Nie był to jedyny przypadek propagandy sukcesu. W wywiadzie dla czasopisma „Buala” Henda gorzko komentuje:

„Dziś dziennikarze stali się wielkimi rywalami artystów [w tworzeniu – A.W.]. Wygląda na to, że w dziennikarstwie można już manipulować, fantazjować, a nawet kłamać. W zawodzie, który od strony etycznej powinien być niezachwianie wierny faktom”¹⁶. Rozdźwięk między propagandą a prawdą oraz zacieranie się granicy między rzeczywistością i fikcją to motywy, które są bardzo widoczne nie tylko w twórczości Hendy, ale i innych angolskich twórców. Jest to powracający motyw również w literaturze José Eduardo Agualusy. Na przykład w opowiadaniu *Falszywe szczęśliwe wspomnienia* bohater konfrontuje się z odkryciem, że wspomnienie jego pierwszego pocałunku, choć niezwykle ważne, musi być w jakimś stopniu fałszywe¹⁷. Z kolei w jednej z ostatnich powieści, *Sprzedawca przeszłości*, bohater zajmuje się pisaniem fikcyjnych biografii dla polityków¹⁸. W kraju, którego historię najpierw zaczęli spisywać kolonizatorzy, a następnie kreowały angolskie media¹⁹, pamięć wspólnotowa pełna jest Agualusowych różnic. Oprócz kontrastujących narracji wobec tych samych wydarzeń i postaci historycznych pełen przeciwieństw i dysonansów jest też

attachments/2019/1104/214023-jezyk-i-obraz.pdf (dostęp: 1.10.2021).

¹³ Ch. Van Heerden, *Intertextuality Reinterpreted: A Cognitive Linguistics Approach with Specific Reference to Conceptual Blending*, University of South Africa, Pretoria 2008, <https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/924/dissertation.pdf> (dostęp: 1.10.2021).

¹⁴ R. Barthes, S. Heath, *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York 2009.

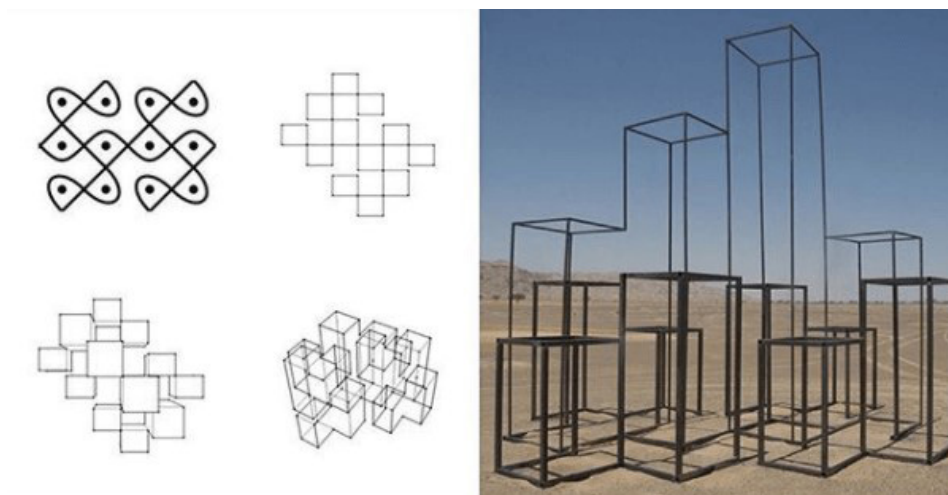
¹⁵ L. Revers, *Angola's Chinese-built Ghost Town*, <https://www.bbc.com/news/world-africa-18646243> (dostęp: 1.10.2021).

¹⁶ Zob. <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/e-necessaria-uma-revolucao-cultural-entrevista-a-kiluanji-kia-henda> (dostęp: 1.10.2021).

¹⁷ J.E. Agualusa, *Falszywe szczęśliwe wspomnienia*, przeł. G. Borowski, „Dekada Literacka” 2011, nr 246 (3).

¹⁸ K.M. Buchweitz, T. Lebedeff, *Análise da construção da identidade em o vendedor de passados, de José Eduardo Agualusa*, „Nonada: Letras em Revista” 2016, nr 27 (2), s. 143–154 (dostęp: 1.10.2021).

¹⁹ Zob. <https://www.mironline.ca/angola-propaganda-machine/> (dostęp: 1.10.2021).

Kiluanji Kia Henda, *Paradise Metallic*, 2014

obraz kraju, zwanego często krajem *lixo e luxo*, czyli śmieci i luksusu²⁰. Na arenie tego kraju brawurowe innowacje ścierają się ze skrajnym ubóstwem.

Forma jest pełna treści

Te kontrasty i paradoksy manifestują się również w żywej tkance angolskich miast – już niekoniecznie żywych – oraz w napięciu między efemerycznością a stałością. Miasto, rzeźba i architektura kojarzą nam się z czymś stałym, solidnym, odpornym na próbę czasu. Z tą ideą współgra każdy element ekspozycji Hendy. Rdza szyldu dobitnie pokazuje porażkę materii w walce z siłami natury. Na terenie pustyni Maliha Henda nakreślił *Paradise Metallic*, gdzie mężczyźni wznoszą nie miasto,

a żelazny szkielet jego panoramy. Tak jak zamki z piasku, konstrukcje metalicznego raju ulegają destrukcji. Z pozoru banalne, minimalistyczne kompozycje wykorzystują tradycyjną sztukę rysunków narratologicznych w piasku (*sona*), aby nadać kształt i stworzyć opowieść zarysami miast, których nie ma.

Sonę, wizualny akompaniament narracji ludu Chokwe, cechuje efemeryczność i lokalność. Rysunki w piasku służą ilustracji opowiadanej historii, legendy, mitu czy innej przekazywanej wiedzy. Wiąż *sony* z afrykańską oraturą jest zatem oczywista²¹. Najbardziej skomplikowane *sony* zna tylko *akwa kuta sona* (ten, który potrafi kreślić). Gdy opowiada historię, opowiadający zaczyna ją od stworzenia palcami wgłębień w piasku, a następnie

²⁰ Zob. <https://www.dn.pt/lusa/reportagem-do-lixo-ao-luxo-com-arte-para-sobreviver-em-angola--10945668.html> (dostęp: 1.10.2021).

²¹ Zob. <https://www.mathteacherscircle.org/assets/session-materials/EllisMathematicsofSona.pdf> (dostęp: 1.10.2021).

jednym ciągłym ruchem prowadzi linię tak, że okrąża ona każdy punkt. Każda linia jest wykonana z pedanterią, a wszystkie *sony* łączy jedna estetyka.

Wytyczenie fundamentu Metalicznego Raju za pomocą projektu w *sonie* możemy interpretować na wiele sposobów. Od hłodu wobec spuścizny kulturowej terenów Angoli, do odczuwania nierozzerwalnej więzi między niematerialnym dziedzictwem kraju a zindustrializowaną teraźniejszością. Na tym nie kończy się gra nawiązań artysty do historii i kultury Angoli.

Porachunki z doświadczeniem kolonialnym są widoczne również w dwóch innych seriach fotografii Hendy: *Balumuka/Ambush* z 2011 roku oraz *Redefining the Power*²². Fotografie z serii *Ambush* zostały zrobione w forcie San Miguel, gdzie znajdują się usunięte z cokołów pomniki takich postaci, jak Paulo Dias de Novais, pierwszy król Portugalii Alfons Henryk (port. Afonso Henriques, nazywany Zdobywcą), renesansowy „książę poetów” Luís Vaz de Camões czy królowa państwa Ndongo, Nzinga Mbande, znana również jako Ana de Sousa.

Królowa Nzinga, znana też jako Ginga, pozostaje ważna w angolskiej pamięci zbiorowej, choć interpretacje tej postaci różnią się diametralnie²³. O estymie świadczy chociażby pomnik, który znajdował się na placu Kinaxixi i gdzie wróci po pracach budowlanych w okolicy placu. Jej portret znajduje się też na monecie o wartości 20 kwanz. O silnych kontrowersjach i krytyce świadczą nadal

żywe legendy o królowej – że zabijała swoich kochanków po wspólnej nocy oraz podejrzenia, że otruła własnego brata. Problematyczne jest też to, że brała czynny udział w handlu niewolnikami od lat 20. do 60. XVII wieku (Miller 1975). Ginga, której imię *notabene* oznacza obrót lub zwrot, doskonale oddawało jej polityczną strategię. Udało jej się sprawnie budować tymczasowe sojusze z Portugalczykami, Holendrami czy ościennymi królestwami, między innymi Matamba czy Kongo. Chociaż historycy Portugalii często skupiają się na jej chrzcie, znajomości języka portugalskiego i bliskich relacjach z gubernatorem Correia, Ginga nie aprobowała ingerencji portugalskiej w Afryce i poparła Holendrów przeciwko Portugalczykom, gdy było to dla niej korzystne. Mimo wielu zamachów na swoje życie i licznych wrogów, jej spryt, inteligencja i instynkt polityczny pozwoliły jej rządzić aż do naturalnej śmierci w sędziwym wieku.

Zarówno *sona*, jak i Ginga, są wkomponowane w fotografiach Kiluanjiego Kia Hendy tak, by zderzyć je ze współczesnością i postawić na kontrast między tym, co stałe, a tym, co tymczasowe. Rzeczy pozornie trwałe są w pracach Angolczyka ulotne, a ulotne jest utrwalone w medium fotografii. Możemy przyjrzeć się elementom i kompozycji w jego pracy również przez pryzmat narzędzi, jakie oferuje nam językoznawstwo kognitywne.

Amalgamaty kognitywne w komunikacji multimodalnej

Jak podaje *Słownik języka polskiego PWN*, amalgamat to stop metalu z rtęcią

²² Zob. <https://galeriasmunicipais.pt/en/jornal/is-god-a-communist/> (dostęp: 1.10.2021).

²³ Zob. https://www.researchgate.net/publication/335742487_Nzinga_Mbandi_From_Story_to_Myth (dostęp: 1.10.2021).

albo mieszanina różnych elementów. Dla twórców teorii amalgamatów, Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera, amalgamat kognitywny to produkt integracji pojęciowej, czyli „dynamiczna struktura, która powstała w wyniku procesu stapiania wybranych elementów obecnych w przestrzeniach wyjściowych”²⁴. Aby powstał amalgamat, potrzebne są przynajmniej dwa pojęcia bazowe, których elementy znaczeniowe ulegną następującym procesom: selekcji, projekcji czy rzutowaniu oraz kompresji (Mierzwińska-Hajnos 2019, s. 641). Amalgamat może zawierać też elementy, które nie były częścią żadnego pojęcia wyjściowego. Jak definiuje Mark Turner²⁵ w swoim wykładzie zatytułowanym *The Origin of Ideas*, amalgamaty to koncepty-hybrydy, jak człowiek-lew. Aby zilustrować, czym jest amalgamat, posłużymy się przykładem znanym w europejskim imaginarium, czyli syreną. Dla syreny przestrzeniami wyjściowymi będą koncepty kobiety i ryby, z których są rzutowane następujące cechy: syrena to nie dowolna część ciała kobiety i ciała ryby, ale części określone. Syrena posiada część cech kobiety i część cech ryby. Te elementy konceptualne pojęć wyjściowych, które znalazły się w amalgamacie, tworzą tak zwaną przestrzeń emergentną²⁶. To tam znajdują się te elementy, które uległy konkretnym

procesom. Syrena ma też charakterystyki, których nie posiada ani kobieta, ani ryba: jest istotą mityczną – to zguba żeglarzy, potwór o magicznym głosie.

Syrena może być analizowana jako amalgamat manifestujący się na płaszczyźnie językowej, ale – jak i inne zjawiska obserwowane przez językoznawców kognitywnych – wykracza poza jeden kanał komunikacji. Amalgamatem kognitywnym będzie zatem zarówno treść słowa „syrena”, jak i jej wizualna reprezentacja. Amalgamat może opierać się na więcej niż dwóch przestrzeniach wyjściowych. Na przykład sfinks w greckiej tradycji ma głowę kobiety, skrzydła ptaka i lwie łapy.

Kiluanji Kia Henda stworzył serię prac, w których jego bliscy zastępują obalone pomniki. Tak *Obalenie władzy III* komentuje ArtMuseum: „Angolski artysta portretuje między innymi projektanta mody Shunnoza Fielę dos Santosa na pustym cokole w centrum Luandy. Usunięty z niego posąg przedstawiał portugalskiego kolonizatora Paolę Diasa de Novaisa”²⁷. Możemy potraktować tytuł, cokół z kolonizatorem i cokół z projektantem mody jako trzy przestrzenie, które muszą być zintegrowane pojęciowo w amalgamat, by zinterpretować dzieło. Istnienie pomnika portugalskiego kolonizatora było wyrazistym przykładem tego, jak portugalska propaganda demonstrowała swoją obecność w przestrzeni symbolicznej miasta, co było manifestacją siły i przezwagi, jaką Portugalia miała nad Angolą

²⁴ A. Mierzwińska-Hajnos, *Fuga daemonum, czyli dziurawiec jako amalgamat pojęciowy. Studium kognitywne*, „Etnolingwistyka” 2017, t. 29, s. 35.

²⁵ Zob. https://www.youtube.com/watch?v=Zv_Vu-eaZu0&ab_channel=CaseWesternReserveUniversity (dostęp: 1.10.2021).

²⁶ Zob. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=935421> (dostęp: 1.10.2021).

²⁷ Zob. <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/henda-kiluanji-kia-redefining-the-power-iii> (dostęp: 1.10.2021).

nie tylko w czysto politycznym wymiarze, i ukazywało, z jaką mocą dążyła do narzucenia konkretnej narracji historycznej. W projekcie Hendy gest, w którym kolejna osoba zajmuje pomnik, to odpowiedź na *horror vacui*, jakiego doświadcza przestrzeń symboliczna miasta. Jest to też propozycja alternatywnej narracji, alternatywnych bohaterów i bohaterek – już nie kolonizatorów, a rodaków.



Kiluanji Kia Henda, *Segundo Regicídio* (*The Black Square*), 2018

Tożsamość post- czy neokolonialna jest też tematem innej pracy angolskiego artysty. *Kupiec wenecki* to fotografia z 2011 roku, która przedstawia Afrykankę w tradycyjnym ubraniu afrykańskim, objuczonego podróbkami torebek

projektantów. Model pozuje w Palazzo Cavalli-Franchetti w Wenecji. Ten pałac został wybudowany z wykorzystaniem niewolniczej pracy czarnych. Kia Henda tłumaczy, że wybrał to miejsce, by unocznąć niewidzialną lub przemilczaną rolę Afrykanów w Europie²⁸.

Elegancja i bogactwo architektury kontrastują z tandetnością torebek. Choć Tate Modern opisuje strój jako afrykański, nie jest to typowo afrykański *look*. Mężczyzna ma długie, szerokie spodnie, oprócz tego bufiastą koszulę i szal. Rdzenny Angolczyk nie założyłby szala, a już na pewno nie nosiłby długich, szerokich spodni ani koszuli. *Capulana* jest częściej używana przez kobiety²⁹. Choć moda angolska nie boi się intensywnych kolorów ani odważnych wzorów, nie są to pastele ani pionowe pasy. Popularne jest wykorzystywanie wzorów łączących różne geometryczne motywy w intensywnych, kontrastujących z sobą kolorach, na przykład żółty i niebieski albo czerwony i czarny.

Dobry gust w angolskiej modzie męskiej rozumiany jest jako połączenie klasycznego kroju z awangardową grą kolorów, wzorów albo kojarzącą się z dandysami przesadą na poziomie formy. Wspomniany już projektant, Shunnoz Fiel dos Santos, dobrze to exemplifikuje. Klasyczność czekoladowego garnituru przełamuje pistacjowa zielen koszuli i akcentów, kontrastująca z głębką, zimną czerwienią nici.

²⁸ Zob. <https://www.tate.org.uk/art/artists/kiluanji-kia-henda-23100/introducing-kiluanji-kia-henda> (dostęp: 1.10.2021).

²⁹ Zob. <https://k8afrika.com/what-is-a-capulana/> (dostęp: 1.10.2021).



Kiluanji Kia Henda, *Othello's Fate (Act II)*, 2013

Kupiec wenecki nie wyśmiewa jednak przaśności stroju modela. Umieszczenie modela w wykwintnym miejscu ma nam przypomnieć o miejscu, jakie zajmowali w handlu Afrykanie. Kolejnym intertekstualnym nawiązaniem u artysty jest gra z inną postacią szekspirowską, Otellem. Jak zauważa Anna Branach-Kallas, intertekstualność jest ważną cechą literatury postkolonialnej, a związek intertekstualny może być pewnego rodzaju amplifikacją, czyli uwypukleniem i umieszczeniem w centrum tego, co w klasycznym utworze było marginalne³⁰. W pracach

Angolczyka uwypuklony jest problem rasy: głęboki brąz Otella z fotografii akcentuje głęboki brąz mebli, które go otaczają. Na fotografiach Hendy Otello jest nagi, bezbronny, otoczony pełnymi przepychu europejskimi meblami. Zdaniem Any Teixeira Pinto, jakie znalazło się w „ArtForum”, Otello Hendy jest Otellem nękanym przez zinternalizowaną przemoc o podłożu rasowym³¹.

Otello Hendy jest Otellem hybrydycznym. Nie jest kopią ani przedłużeniem szekspirowskiej postaci, a polemiką z nim. Możemy za Chantelle van Heerden czytać intertekstualność jako szczególny

³⁰ Zob. A. Branach-Kallas, *(Nie)przekładalność kultur: postkolonialne porównania*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2 (16), s. 59–76, DOI 10.12775/LC.2015.018.

³¹ Zob. <https://www.artforum.com/print/reviews/202104/kiluanji-kia-henda-85285> (dostęp: 1.10.2021).

przykład amalgamatu kognitywnego. Oznacza to, że dzieła Hendy jako teksty kultury funkcjonują w intymnej relacji nie tylko względem kontekstu socjopolitycznego, w jakim powstają, ale i w intymnej relacji względem innych tekstów kultury. Aby poprawnie odczytać dzieło-amalgamat, należy trafnie zidentyfikować koncepty, z których owo dzieło czerpie. Należy zatem założyć, że utwór jest częścią większej całości nie tylko względem pozostałych prac, ale i względem większego polisystemu tekstów kultury. Choć mogłoby się to wydawać oczywiste, twórczość Hendy nie tylko przedstawia detronizację czy absurdy starych porządków, ale i sama jest detronizacją lub ironicznym komentarzem do innych narracji.

Intertekstualność repositionuje teksty względem siebie – odbiorca tekstu staje się jego współtwórcą. Warto tu przypomnieć *rememory*, koncept przywoływany w kontekście twórczości Toni Morrison przez Hayles za Alondrą Nelson³²: powrót do określonych narracji może służyć temu, by osoby doświadczające wiktylizacji mogły poradzić sobie z dehumanizacją, jakiej doświadczyły. Pejzaż Afryki czy jej wiwisekcja zostaje zastąpiona portretem i autoportretem Afrykanina. Jak zaznacza Hayles dla czasopisma „Buala”, „(...) istnieją dwie kluczowe kwestie dla afrykańskiego kontekstu: zdolność opisywania i poznawania własnej historii oraz zdolność projektowania własnej przyszłości. Afrofuturyzm jest wentylem, przez który

próbuję abstrahować od terażniejszości”³³. Afrofuturyzm nie jest więc tylko estetyką, ale i założeniem artystycznym. Kiluanji Kia Henda w swoich pracach pokazuje, że afrykańskość zawsze z nami była, tak dyskretnie, jak plan budynku czy dłoń, która go konstruuje. Na jądro ciemności można skierować światła jupiterów. Unaocznienie Afryki nie tylko służy temu, by pokazać, że była, ale też że jest i że będzie.

Bibliografia

- Abdel-Raheem A., *Decoding Images: Toward a Theory of Pictorial Framing*, „Discourse & Society” 2017, nr 4 (28), s. 327–352, JSTOR, www.jstor.org/stable/26377305 (dostęp: 10.06.2021).
- Agualusa J.E., *Falszywe szczęśliwe wspomnienia*, przeł. G. Borowski, „Dekada Literacka” 2011, nr 246 (3).
- Aguiar Rodrigues A.C., *Arquivo, arte e memória: Ruínas e vestígios na poética de António Ole e Kiluanji Kia Henda*, „Revista África[s]” 2010, nr 7 (13), s. 48–65, <https://revistas.uneb.br/index.php/africanas/article/view/8579> (dostęp: 26.10.2021).
- Barthes R., Heath S., *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York 2009.
- Bolek E., *Język i obraz w plakacie teatralnym – analizy multimodalne*, <https://phavi.umcs.pl/at/attachments/2019/1104/214023-jezyk-i-obraz.pdf> (dostęp: 1.10.2021).
- Branach-Kallas A., *(Nie)przekładalność kultury: postkolonialne porównania*, „Literaria Copernicana” 2015, nr 2 (16), s. 59–76, DOI 10.12775/LC.2015.018.
- Buchweitz K.M., Lebedeff T., *Análise da construção da identidade em o vendedor de passados, de José Eduardo Agualusa*,

³² A.G. Weheliye, „Feenin”: *Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music*, „Social Text” 2002, nr 71 (21): *Afrofuturism*, s. 21–47.

³³ Zob. <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/kiluanji-kia-henda-to-me> (dostęp: 1.10.2021).

- „Nonada: Letras em Revista” 2016, nr 27 (2), s. 143–154 (dostęp: 1.10.2021).
- Dąbrowska D., *A Multimodal Perspective on Metaphors and Metonymies in Art: A Case Study of the Artwork Agora by Magdalena Abakanowicz*, „Crossroads. A Journal of English Studies” 2016, nr 13 (5), s. 4–12.
- Forceville C., *Visual and Multimodal Communication: Applying the Relevance Principle*, Oxford University Press, New York 2020.
- Górska E., *From Music to Language and Back*, „LaMiCuS. Language, Mind, Culture and Society” 2018, nr 2, s. 82–100.
- Heerden Ch. Van, *Intertextuality Reinterpreted: A Cognitive Linguistics Approach with Specific Reference to Conceptual Blending*, University of South Africa, Pretoria 2008, <https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/924/dissertation.pdf>.
- Kövecses Z., Radden G., *Towards a Theory of Metonymy* [w:] U. Panther, G. Radden (red.), *Metonymy in Language and Thought*, Benjamins, Amsterdam 1999.
- Lakoff G., Johnson M., *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
- Mierzińska-Hajnos A., *Fuga daemonum, czyli dziurawiec jako amalgamat pojęciowy. Studium kognitywne*, „Etnolingwistyka” 2017, t. 29, s. 27–41.
- Mierzińska-Hajnos A., *More Than Classical Music: Multimodality in Walt Disney's Fantasia. A Conceptual Blending Analysis*, <https://sisu.ut.ee/sites/default/files/proovin/files/mierziwska-hajnos.pdf> (dostęp: 1.10.2021).
- Mierzińska-Hajnos A., *Where Music and Text Meet: A Multimodal Analysis of Vissi d'Arte Aria 84-106*, „LaMiCuS. Language, Mind, Culture and Society” 2019, nr 2, s. 84–106.
- Revers L., *Angola's Chinese-built Ghost Town*, <https://www.bbc.com/news/world-africa-18646243> (dostęp: 1.10.2021).
- Salazar A.S., *Is God a Communist?*, „Galerias Municipais” 2010, nr 22 (12).
- Weheliye A.G., *“Feenin”: Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music*, „Social Text” 2002, nr 71 (21): *Afrofuturism*, s. 21–47.

Źródła internetowe

- <https://gfilomenasoaes.com/kiluanji-kia-henda> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2015.018/7373> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/henda-kiluanji-kia-redefining-the-power-iii> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://context.reverso.net/traducao/portugues-ingles/miragem> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://galeriasmunicipais.pt/en/jornal/is-god-a-communist/> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://galeriasmunicipais.pt/en/jornal/is-god-a-communist/> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://k8afrika.com/what-is-a-capulana/> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.artforum.com/print/reviews/202104/kiluanji-kia-henda-85285> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.britannica.com/place/Namib> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/kiluanji-kia-henda-to-me> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=935421> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.dn.pt/lusa/reportagem-dolixo-ao-luxo-com-arte-para-sobreviver-em-angola--10945668.html> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.matteacherscircle.org/assets/session-materials/EllisMathematicsofSona.pdf> (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.mironline.ca/angola-propaganda-machine/> (dostęp: 1.10.2021).
- https://www.researchgate.net/publication/335742487_Nzinga_Mbandi_From_Story_to_Myth (dostęp: 1.10.2021).
- <https://www.tate.org.uk/art/artists/kiluanji-kia-henda-23100/introducing-kiluanji-kia-henda> (dostęp: 1.10.2021).