



UPPSALA
UNIVERSITET

Konstvetenskapliga institutionen

Romuald Hazoumé och *La Bouche du Roi*

En afrikansk samtidskonstnär och hans betraktelse över dagens slaveri



Image courtesy: Felix Clay.

Författare: Björn Pettersson ©
Magisterprogrammet i konstvetenskap
Höstterminen 2014
Handledare: Johan Eriksson

ABSTRACT

Institution/Ämne	Uppsala universitet. Konstvetenskapliga institutionen, Konstvetenskap
------------------	---

Författare	Björn Pettersson
------------	------------------

Titel och undertitel:	Romuald Hazoumé och <i>La Bouche du Roi</i> , en afrikansk samtidskonstnär och hans betraktelse över dagens slaveri.
-----------------------	--

Engelsk titel:	Romuald Hazoumé and <i>La Bouche du Roi</i> , a contemporary African artist's contemplation about current slavery and exploitation.
----------------	---

Handledare	Johan Eriksson
------------	----------------

Ventileringsperiod:	Höstterm. (år)	Vårterm. (år)	Sommarterm. (år)
	2014		

Content:

The thesis is about the Benin artist Romuald Hazoumé and his installation *La Bouche du Roi*. In his artworks, he tells about the contemporary African situation and what it is like to be an African today. He assumes that slavery has not disappeared, it has just changed. The underlying context for African contemporary art is investigated in order to analyze *La Bouche du Roi* and Hazoumé's perspective. The contextual approach examines areas such as the contemporary African art scene, a traditional perspective, masks, slavery, colonization, globalization, postmodernism and post colonialism. The author places the Hazoumé in a post colonial context because there are parallels to the movement within his art. The central part of *La Bouche du Roi* consists of a slave ship which is constructed of 304 masks. A key source of inspiration is *Brookes*, a 1700th century print. The image shows the horrors that were connected with the transatlantic slave trade. It was used by the abolition movement to arouse public opinion against slavery. *La Bouche du Roi* stands in opposition to *Brookes* due to how the slaves are portrayed. In the latter they are shown as passive victims that have been stripped of their identity and culture. He uses the mask to tell that Africa has changed and to correct stereotypical misconceptions about the continent and its inhabitants. Due to their shape, they give associations to the traditional Africa, but they are made of plastic cans that have been used by Benin petrol smugglers. These people are poor and their work is very dangerous, but they don't have any other options. Hazoumé equate their harsh conditions with slavery. His masks can therefore be interpreted as a metaphor for slavery. According to Hazoumé greedy Africans and Westerners have a shared responsibility for the historic slave trade and its ongoing legacy. He has a vision of liberating his people. The basis for this is that his people, he is of Yoruba-origin, shall reestablish their identity and their culture. Due to this they will cease to be slaves and justice will be restored. The author finds some problematic aspects for the realization of his vision.

Keywords: Romuald Hazoumé, *La Bouche du Roi*, *Brookes*, slavery, slave ship, african masks, contemporary, African art, globalisation, colonialism, post colonialism, postmodernism, Lyotard.

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1. Introduktion.....	4
1.2. En kort beskrivning av <i>La Bouche du Roi</i>	7
1.3. Syfte och frågeställningar.....	8
1.4. Metod och material.....	9
1.5. Forskningsläget.....	10
1.6. Problem och avgränsningar.....	12
2. Romuald Hazoumé	14
2.1. Presentation.....	14
2.2. Hazoumés masker och hans val av material.....	16
2.3. Oljebranschen i Nigeria och bensinsmuggling.....	20
3. Traditionell afrikansk kontext	23
3.1. Afrikanska masker.....	23
3.2. Material och skulptörer.....	25
3.3. Yorubafolkets religion, Fa och syn på öde.....	25
3.4. Yoruba- och ansvarssymbolik i <i>La Bouche du Roi</i>	28
3.4.1. Tvillingar.....	28
3.4.2. Shango, åskorishan.....	28
3.4.3. Mammy Wata, vatten- och moderorisha.....	29
3.4.4. Xevioso och Achina, gud av åskstormar och regnbågar.....	29
3.4.5. Kungar, balansvåg och vapen.....	29
3.5. Museiperspektiv.....	32
4. Slaveri	35
4.1. Direkt och indirekt slaveri.....	35
4.2. Den transatlantiska slavhandeln.....	37
4.3. Muslimskt slaveri.....	39
4.4. Slaveriets avskaffande i det brittiska imperiet.....	40
4.5. Varorna som förekommer i <i>La Bouche du Roi</i>	42
5. Afrikansk samtidskonst och dess kontext	44
5.1. En kort översikt.....	44
5.2. Målgrupper.....	48
5.3. Förhållandet mellan stad, landsbygd och tradition.....	49
5.4. Konstnärer, koloniala och postkoloniala diskurser.....	50
6. Postkolonialism och postmodernism	53
6.1. Definition och målgrupper.....	53
6.2. Introduktion till Lyotards kunskapsformer.....	56
6.2.1. Narrativ och traditionell kunskap.....	56
6.2.2. Modernism och kolonialism.....	57
6.2.3. Det samtida tillståndet.....	59
7. Diskussion	62
8. Sammanfattning	67
9. Referenser	70
9.1. Tryckta källor.....	70
9.2. Otryckta källor.....	71
9.3. Internet.....	71
9.4. Bildförteckning.....	72

1. Inledning

1.1. Introduktion

Under sommaren 2006 hade jag förmånen att få vara med och sätta upp den beninske konstnären Romuald Hazoumés installation *La Bouche du Roi* (2005) på October Gallery i London, U.K. Verket visades för British Museum som sedan köpte det för £100.000.¹ Under 2007 och 2008 ställdes det ut i flera engelska städer i samband med 200-årsminnet av *The Abolition Act* 1807. Denna innebar att slavhandeln förbjöds inom det brittiska imperiet. Verket föreställer ett slavskepp och det är uppbyggt av masker. Titeln kan översättas till ”Konungens mun” och refererar till mynningen på den beninska Monofloden. Från området runt denna skeppades många slavar ut till ”den nya världen”. Vid den närbelägna staden Ouidah fanns det brittiska, franska, holländska och portugisiska fort. Deras syfte var att skydda sina respektive ländernas intressen i slavhandeln. Hazoumés främsta syfte är dock inte att behandla slaveri utifrån ett historiskt perspektiv, utan den samtida situationen: ”My piece is not talking about old slave ships; it's about what happens today.”² Han utgår från att slaveriet inte har försvunnit utan att det har ändrat karaktär. Detta speglar hans övergripande förklaring till *La Bouche du Roi*: “Art installation as a warning against all forms of modern slavery—in all manner of forms... more sophisticated than those of the past, that apparently will provide fewer sleepless and guilt-ridden nights.” För att närma sig det samtida tillståndet återanvänder Hazoumé material som hör samman med exploateringen av människor i Västafrika. Hans masker är till exempel tillverkade av plastdunkar som har använts av bensinsmugglare.

Uppsatsens övergripande mål är att analysera Hazoumés konstnärskap och *La Bouche du Roi*. Aspekter som utreds är bland andra hans tolkning av den samtida situationen, val av material och hur den symbolik som han använder hänger samman med hans yorubausprung. För att inordna uppsatsen i ett större sammanhang tolkas Hazoumés förhållande till den traditionella och samtida konsten i Västafrika. Den samtida konsten och dess framväxt motsvarar tiden från frigörelsen från kolonialismen fram till idag. Inom denna del behandlas olika förhållanden och problem som konstnärerna har att förhålla sig till. Sökandet efter identitet är av central betydelse. Uppsatsen utreder även slaveri från ett historiskt och ett samtida perspektiv. Hazoumés analys av samtids-tillståndet, globaliseringen och hans befrielsevision jämförs med den franske filosofen François Lyotards (1922-1998) teoribildning. Avsikten med detta är främst att positionera Hazoumé genom att undersöka förhållandet mellan postkolonialismen och postmodernismen.

Budskapet i *La Bouche du Roi* byggs upp genom att Hazoumé knyter samman flera olika områden som till exempel slaveri, traditionell kultur, masker, kolonialism, postkolonialism, globalisering och dagens situation. Utifrån denna grund och dess sammanhörande problematik presenterar han sin frigörelsevision. Centralt för denna är att människor som lever under slavliknande förhållanden skall återerindra sig sin identitet, kultur och sitt ursprung. Genom detta skall de kunna uppbåda den styrka och de förutsättningar som krävs för att kunna frigöra sig från förtrycket på egen hand. I *La Bouche du Roi* har Hazoumé därför försett flera av maskerna med kulturella symboler. De symboliserar att slavarerna har fått tillbaka sin identitet och därmed blivit fria.

En central inspirationskälla för *La Bouche du Roi* är *Brookes*, ett 1700-talstryck som föreställer lastutrymmet på ett engelskt slavskepp. Bilden publicerades ursprungligen av de engelska slaverimotståndarna för att väcka opinion. Den fick en mycket stor spridning och har blivit en av de starkaste sinnesbilderna för de omänskliga förhållanden som rådde ombord på de transatlantiska slavskeppen. I *Brookes* trängs 304 afrikanska slavar som är fastkedjade vid fartygsdäcket, *La Bouche du Roi* är uppbyggd av lika många masker. En tydlig skillnad är att verken har olika mål-

¹ Filmklipp som visar uppsättandet av *La Bouche du Roi* på British Museum: <https://www.youtube.com/watch?v=rCN0sic-jl8>, 2014-04-26.

² 1807 Commemorated: <http://www.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/art/labouche.html>, 2014-01-09.

grupper. *Brookes* främsta mål var att förmå, de i huvudsak vita och fria, åskådarna att ta avstånd från slaveriet och hjälpa till att befria de svarta slavarna. Bilden visar övergrepp som drabbar någon av en annan etnicitet på en fjärran plats, åskådarna behövde därför inte identifiera sig med slavarna. De kan därför representera ”de andra”. *La Bouche du Roi* primära målgrupp är yoruba, Hazoumés eget folk, men även alla andra som lever under slavliknande förhållanden. Individerna skall följaktligen identifiera sig med slavarna, vilka upphör att utgöra ”de andra”. Hazoumé är kritisk mot att afrikanerna framställs som passiva och hjälplösa offer i *Brookes*, som väntar på att bli befriade av de vita åskådarna. Han utmanar denna bild genom att slavarna i hans verk på egen hand skall kasta av sig sitt ok. Jag tolkar detta till att *Brookes* och *La Bouche du Roi* står i ett motsatsförhållande till varandra.

Hazoumés utgår från att det historiska utbytet av varor gav upphov till ett orättvist system som fortfarande präglar relationen mellan Afrika och västvärlden, samt den lokala och sociala verklighet som dagens kapitalistiska utbyte ger upphov till. För att visa den historiska kontexten rymmer *La Bouche du Roi* flera varor som ingick i den transatlantiska triangelhandeln. Hazoumé menar att slavliknande tillstånd fortfarande är en, numera inofficiellt, integrerad del av det ekonomiska systemet. Utifrån detta problematiserar han ansvarsfrågan för den transatlantiska slavhandeln och den samtida situationen. Han betraktar girighet och exploatering av medmänniskor och naturresurser som två av de främsta orsakerna till båda.³ Utifrån ett historiskt perspektiv drar han slutsatsen att giriga svarta och vita har en gemensam skuld. Han hävdar därför att afrikanerna måste komma till insikt om att de är delaktiga i problemen och engagera sig för att kunna lösa dem. De kan inte skylla allt på västvärlden och betrakta sig som offer.

Ett centralt tema i Hazoumés arbeten är den lokala handeln med globala produkter, som till exempel bensin. Han utreder bland annat den exploatering och de konsekvenser som den nigerianska oljeindustrin ger upphov till för Benin och Västafrika i allmänhet. I Nigeria subventionerar staten bensin och den är därför billigare än i grannländerna, detta har medfört en omfattande smuggling. Denna sker med hjälp av bland annat motorcyklar, mopeder, cyklar och båtar.⁴ Bensinen fraktas i plastdunkar, vilka utgör råmaterialet för Hazoumés masker. Arbetet är livsfarligt och det räcker med en gnista för att ekipagen skall förvandlas till explosionsartade eldsvådor. Dödsolyckor är inte ovanliga och det finns inga försäkringar som ger ekonomisk kompensation åt offrens familjer. Hazoumé likställer transportörernas arbetsförhållanden med slaveri, maskerna kan därför betraktas som en metafor för slaveri. Parallellen stärks av att dunkarna, transportörerna och andra människor som lever under slavliknande tillstånd utnyttjas till bristningsgränsen för att sedan kasseras.⁵

Hazoumé kritiserar även globaliseringen och menar att denna har medfört ett tillstånd av likriktning och rotlöshet som han benämner *Coca-Cola*-kultur. Denna innebär att människorna riskerar att förlora sin kultur och identitet. Rotlösheten har medfört att det har blivit lättare att exploatera människor för ekonomisk vinning. Temat möter omgående åskådarna i *La Bouche du Roi*. På en vägg vid slavskeppet finns det en introducerande text som lyder: ”They didn’t know where they were going, but they know where they had come from. Today they still don’t know where they are going, and they have forgotten where they come from”. Texten sammanfattar Hazoumés tolkning av dagens situation och den historiska utvecklingen rörande individernas förhållande till sin identitet och kunskap om sitt kulturella ursprung. Han menar att slavarna som genomled transporten över Atlanten inte glömde sitt ursprung. Detta skiljer dem från samtidsmänniskan som oavsett etnicitet riskerar att förlora sin identitet och kunskapen om sitt kulturella ursprung. Hazoumé framhåller dessutom att de flesta människor lever under liknande förhållanden, fast på olika nivåer. “We continue to be in that *Brookes*, we all, [...] not only black people but white people too [...] we are in

³ Coghlan, 2006, s. 1.

⁴ Cremlin, 2012, s. 98.

⁵ Spring, 2008, s. 131.

that same boat.”⁶ Han menar därför att även västerländska människor riskerar att bli rotlösa genom det globala tillståndet och bli utsugna av giriga chefer, vilka behandlar dem illa för att tjäna extra.

Ett annat område som Hazoumé kritiserar i *La Bouche du Roi* är den stereotypa västerländska bilden av Afrika, dess konst och masker. Han vill förändra denna genom att informera om den samtida situationen. Enligt honom har västerlänningar generellt begränsade kunskaper och de förknippar främst Afrika med masker. Genom att bruka masker försöker han därför att återknyta till och påverka deras referensramar. Den västerländska förståelsen av masker utgår bland annat från att de togs ur sin kontext och ställdes ut som tysta, anonyma och orörliga föremål på etnografiska museer. Maskerna är egentligen religiösa föremål som bärs under dansceremonier. Under danserna blir bärarna ofta medium för olika andar och naturkrafter, något som medför att deras identiteter suddas ut. Detta är en central skillnad mot maskerna i *La Bouche du Roi*, vilka är skapade som immobila utställningsföremål och vars funktion är att framhäva den tilltänkte bärarens identitet.

En stor del av den afrikanska samtidskonsten kan benämnas som postkolonial. Det finns flera likheter mellan denna riktning och *La Bouche du Roi*. Vid sidan av identitetssökande kan till exempel bearbetandet av olika teman som förhållandet till kolonialismen och det traditionella, slaveri och de problem som präglar dagens Afrika nämnas. Det är dock svårt att förmedla en enkel och avgränsad definition av postkolonialismen och att skilja den från postmodernismen. Båda är oppositionella och de kritiserar bland annat en framväxande eller redan förhärskande global kultur. De vänder sig dock mot olika områden. Postkolonialismen är lokalt förankrad och analyserar främst kolonialismens arv och strävar efter att bryta den samtida västerländska maktutövningen över de forna kolonierna. Postmodernismen kritiserar i huvudsak modernismen, dess sökande efter en enhetssanning, universella historieskrivning och den postindustriella samhälleliga situationen.

De postkoloniala teoretikerna tillskriver kolonialismens fortgående arv en stor betydelse, något som speglas av att de försöker att blottlägga, kritiskt granska och analysera koloniala diskurser och hur de har levt vidare fram till idag. Diskursernas syfte var att utöva hegemoni, det vill säga att de kolonialiserade skulle förmås till att överta och internalisera kolonialisternas perspektiv och värden.⁷ Individerna skulle därför anamma ett negativt perspektiv rörande sitt eget land, kultur och ytterst sig själva. Enligt teoretikerna medförde detta en splittrad självbild och identitet hos de kolonialiserade eftersom de kom att representera ”den andre”. Vid sidan av att bryta den västerländska maktutövningen vill postkolonialisterna återskapa befolkningarnas respektive identiteter utifrån deras kulturer och rätt till en egen historieskrivning. Här går det att finna tydliga beröringspunkter till Hazoumé. I *La Bouche du Roi* vill han bland annat skriva om sitt folks historia och framhålla hur den historiska exploateringen har lett fram till dagens situation.

Hazoumé har postkoloniala beröringspunkter medan Lyotard företräder ett postmodernt perspektiv. Lyotard utreder till skillnad från Hazoumé den rådande kunskapssituationen i västvärlden. Trots detta urskiljer och kritiserar de likartade aspekter, till exempel globalisering, rotlöshet, likriktning och manipulation. Båda menar även att samtidsstillståndet präglas av girighet och ett skevt förhållande till rättvisa. De formulerar dock olika lösningar för problemen. Hazoumé’s frigörelsevision innebär att yorubafolket skall återgå till sin identitet och traditionella kunskap, hans vision bygger följaktligen på det gemensamma och förenande. Denna kan motsvara det som Lyotard benämner narrativ kunskap. Lyotard menar dock att samtidsmänniskan inte kan återgå till det narrativa kunskapsstillståndet. Hans frigörelse baseras främst på en fri informationstillgång och kritik av maktens perspektiv. Detta medför att Lyotards frigörelsevision till stor del utgår från det splittrande och individuella. En förenande faktor är att båda tycks brister i att förklara olika aspekter rörande hur deras visioner konkret skall realiseras, något som medför flera obesvarade frågor.

⁶ 1807 Commemorated: <http://www.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/art/labouche.html>, 2013-01-26.

⁷ McLeod, 2003, location 525 (Kindle edition).

1.2. En kort beskrivning av *La Bouche du Roi*

La Bouche du Roi är en installation som är uppbyggd av flera olika material och tekniker. Huvuddelen utgörs av skeppet som är drygt 10 meter långt och uppbyggt av 304 masker, vilka motsvarar slavar på *Brookes*. Skeppet rymmer även flera varor som ingick i den transatlantiska triangelhandeln. Verket representerar inte en autentisk bild eftersom blandningen av slavar och varor är en konstruktion. Det som förmedlas är snarare en övergripande bild av kontexten där slaveriet ingick.

På de omgivande väggarna finns det flera bilder och texter som hjälper till att förstärka och förklara verket. För att knyta samman det förflutna och nutid visas det bland annat ett tryck av *Brookes* och två stora panoramabilder. Den ena föreställer platsen som slavar lämnade och den andra visar en samtida gata i Benin. Även maskerna knyter samman historia och samtid. Deras form och sammanhörande yorubasymboler anspelar på det traditionella arvet, men samtidigt är de tillverkade av kasserat material som hör samman med dagens situation. Maskerna speglar följaktligen även vad individerna och Afrika har blivit och Hazoumés befrielsevision. För att skapa en större förståelse kring dunkarna och bensinsmugglarnas arbetsvillkor visas det en sju minuter lång film på en vägg.⁸ Under maskerna finns det dolda högtalare, vilka förmedlar typiska ljud för slavskepp och de ropar även ut namn på de inhemska beninska språken yoruba, mahi och wémé. Hazoumé har dessutom placerat några små skålar med urin under maskerna, de skall tillsammans med lukten av varorna bilda en unken människolukt.

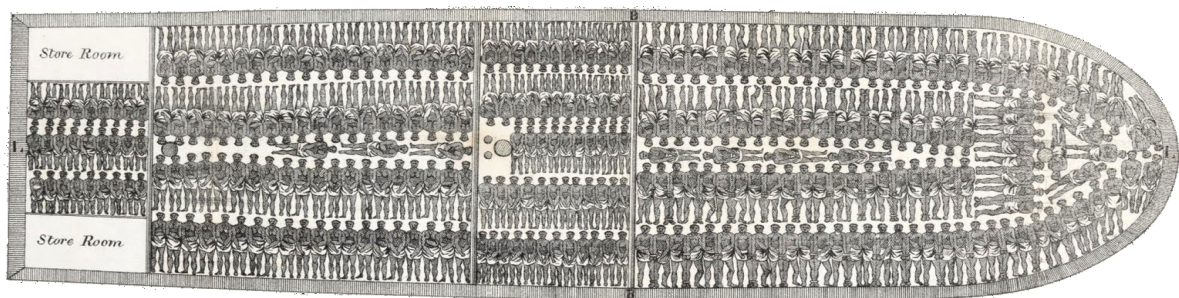


Bild 1. Bilden av *Brookes*, som även kallas *Description*, visar de omänskliga förhållanden som rådde ombord på slavskeppen under transporten över Atlanten. Den schematiska avbildningen har medfört att slavar har blivit avskalade sin kultur och identitet. Hazoumé är kritisk mot att slavar framställs som passiva offer.

Image courtesy: James Phillips & George Yard.



Bild 2. *La Bouche du Roi* skapades mellan 1997 och 2005. Under perioden 2007-2009 ställdes verket ut på bland annat British Museum, International Slavery Museum - NML i Liverpool, Bristol's City Museum, Laing Art Gallery i Newcastle och på Horniman Museum i London.⁹ *Image courtesy: British Museum.*

⁸ Zinsou, 2005, s. 34.

⁹ *La Bouche du Roi*, 2008, utställningskatalog, Horniman Museum, London, UK.



Bild 3: Romuald Hazoumè. Fotot är taget ungefär vid tiden för *La Bouche du Roi* tillkomst.



Bild 4: *Bidon Armé*, 2004. Hazoumè skapar sina masker av begagnade plastbensindunkar. De har använts av beninska bensinsmugglare.¹⁰
Image courtesy: Romuald Hazoumè.

1.3. Syfte och frågeställningar

Uppsatsens övergripande mål är att analysera Romuald Hazoumés konstnärskap och hans *La Bouche du Roi*. Vid närmandet utreds bland annat hans tolkning av hur den historiska utvecklingen har lett fram till dagens situation, exploatering, slaveri och *Brookes*, befrielsevision, masker och val av material, hur den yorubasymbolik som han använder hänger samman med hans ursprung och hans kritik mot hur masker har ställts ut i väst. För att skapa en kontextuell bakgrundsbild utreds även hans relation till områden som traditionell konst, afrikansk samtidskonst, kolonialism, historiskt och samtida slaveri, globalisering, postkolonialism och postmodernism. För att förtydliga de två sista jämförs hans tolkning och lösning av samtidens problem med den franske filosofen François Lyotards teoribildning.

En bakomliggande orsak till ämnesvalet är att Hazoumè är en av Västafrikas ledande konstnärer och att han har fått stor internationell uppmärksamhet. Det är därför viktigt att analysera hans konstnärskap och bakomliggande perspektiv, inte minst med tanke på att afrikansk samtidskonst och postkolonialism är två relativt utforskade områden inom svensk konstvetenskap. Hazoumè tillför även debatten kring slaveri en viktig nyansering rörande ansvarsfrågan. Han framhåller att både giriga afrikaner och vita var involverade i den transatlantiska slavhandeln och att de har ett ansvar för dess fortgående arv. Slaveri är dessutom ett aktuellt och viktigt ämne, något som stöds av att flera rapporter som, beroende av olika mätkriterier, menar att 21 till 30 miljoner människor lever under slavliknande förhållanden. Den lägsta summan är faktisk högre än antalet afrikanska slavar som fraktades över Atlanten.

¹⁰ Notera dunkarnas form. För att de skall rymma mer bensin hålls de ofta över öppna eldar vilket får dem att expandera. Samtidigt försvagas dock materialet. Till exempel kan en tiolitersdunk komma att rymma upp till 30 liter. Källa: Cremlin, 2012, s. 115.

1.4. Metod och material

Uppsatsämnet kan utifrån dess inneboende komplexitet beskrivas som relativt svåröverskådligt. Det har därför varit problematiskt att finna en enkel, klar, strukturerad och avgränsad metod. Ett bidragande problem är att uppsatsen sammanför till exempel afrikansk samtidskonst, traditionell konst, slaveri, postkolonialism och postmodernism. Områdena ställs i relation till Hazoumés konstnärskap och *La Bouche du Roi*. Närmandet till Hazoumés beskrivning av dagens sociala och politiska situation i Benin och Afrika i allmänhet kräver bakgrundskunskaper rörande dessa ämnen. De är som tidigare nämnts relativt utforskade inom svensk konstvetenskaplig forskning. Jag har därför försökt att förmedla en fyllig bakgrundsbeskrivning för att underlätta för oinsatta läsare.

Undersökningen är för enkelhetens skull uppdelad i fem underliggande delar, där varje kapitel utreder ett för uppsatsen centralt område. Den första delen behandlar Hazoumé, hans konstnärskap, masker, material, beskrivning av samtiden och den västafrikanska oljeindustrin. Därefter följer ett avsnitt om den traditionella afrikanska konsten, yorubafolkets religion, *Fa*, kulturella symboler i *La Bouche du Roi* och det västerländska museiperspektivet. Den tredje delen utreder och definierar slaveri. Inom denna undersöks bland annat samtida slavliknande tillstånd, det transatlantiska slaveriet, den haitiska slavrevolutionen och de engelska abolitionisternas arbete. Det följande kapitlet behandlar afrikansk samtidskonst, förhållandet till det traditionella, koloniala och postkoloniala koder. Den sista delen utreder förhållandet mellan postkolonialism och postmodernism. Inom denna jämförs Hazoumés åskådning med den franske filosofen Lyotards teoribildning. Resultaten från de olika delarna sammanförs i en diskussionsdel, vilken strävar efter att skapa en djupare förståelse och förtydliga de olika områdenas relation till Hazoumé och *La Bouche du Roi*.

Undersökningen utgår främst från litteraturstudier. Vid närmandet av Hazoumé har jag främst brukat tre böcker om honom; *Romuald Hazoumé*, red. Mary Cremlin (2012), *Romuald Hazoumé*, red. Martin Henatsch (2010) och *Romuald Hazoumé*, red. Marie-Cécile Zinsou (2005). I dessa har i flera olika författare bidragit med texter. Vidare finns det en del information om Hazoumé i form av intervjuer, utställningskataloger och artiklar. På grund av artiklarnas begränsade textutrymme tenderar de dock ofta till att presentera en generell bild av Hazoumé och hans verk. Det finns även en stor mängd information om Hazoumé, *La Bouche du Roi* och de sammanhörande områdena på internet. Det är dock svårt att verifiera sanningshalten på anonyma webbplatser. Urvalet utgår därför främst från sajter som är knutna till olika institutioner och tidskrifter.

Utredandet av den traditionella afrikanska konsten och hur maskerna har ställts ut i västvärlden baseras främst på *African Art* av Frank Willet (2002) och *Dansmaskens berättelse, Birgit Åkessons resor i Afrika* av Östberg & Lagercrantz (2007). Den litteratur som har använts för att definiera den afrikanska samtidskonsten är i huvudsak *Contemporary African Art* (1999) av Littlefield Kasfir och utställningskatalogen till *African Remix* (2006) på Moderna Museet i Stockholm. För att kunna problematisera och positionera Hazoumé och hans tolkning av dagens situation, dess historiska bakgrund, globalisering och befrielsevision jämförs hans åskådning med ett postkolonialt och ett postmodernt filosofiskt perspektiv. Närmandet till den postkoloniala åskådningen baseras till stor del från Kwame Anthony Appiahs *Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?* (1991), John McLeods *Beginning Postcolonialism* (2000) och Robert J. C. Youngs *Postcolonialism: A Very Short Introduction* (2003). Det postmoderna perspektivet utgår till stor del från den teoribildning som Lyotard presenterar i *The Postmodern Condition* (1977). För att kunna ta del av denna har jag läst en engelsk översättning från Manchester University Press (2005). Bakgrunden till urvalet är att texten är central inom den postmoderna teoribildningen. För att skapa en större förståelse har jag även brukat några filosofer som har tolkat Lyotards teoribildning.

Bearbetandet av *Brookes*, slaveriets historia, det engelska slaverimotståndet och samtida slavliknande tillstånd utgår till stor del från Dick Harrisons trilogi *En världshistoria om ofrihet* (2010).

För att visa svårigheterna med att uppskatta antalet människor som lever under slavliknande tillstånd idag har jag hämtat statistik från International Labour Organization och Global Slavery Index. Trots att Hazoumé främst utreder det samtida slaveriet finns det ett bakomliggande behov av att lyfta fram den bakomliggande kontexten i form av bland annat det transatlantiska slaveriet och dess avskaffande i det brittiska imperiet. Detta beror på att Hazoumé menar att det transatlantiska slaveriet bidrog till att lägga grunden för dagens slaveri och att *La Bouche du Roi* utgår från bilden av det engelska slavskeppet *Brookes*. För att indirekt visa att det finns stöd för Hazoumés antagande om en delad ansvarsbörda framhåller jag att det existerade ett inhemskt afrikanskt och ett muslimskt slaveri. Rörande svarta slavar var det senare ungefär lika omfattande som det transatlantiska.

Vid närmandet av samtidstillståndet i Västafrika har det bitvis varit svårt att få fram originalkällor om den nigerianska oljeindustrin, situationen i Benin, bensintransportörernas levnadsförhållanden och slavliknande tillstånd. Vid sidan av originalkällor har jag därför även utgått från tillförlitliga andrahandskällor som beskriver områdena, till exempel Africa Yearbook, Landguiden och Världsbanken. Inom samtliga områden finns det även flera mindre centrala källor, de kommer att presenteras i den löpande texten.

1.5. Forskningsläget

I undersökningen utreds och sammanförs flera olika områden, vilka ställs i relation till Hazoumé och *La Bouche du Roi*. Mig veterligen finns det ingen tidigare akademisk forskning som på ett liknande sätt utreder hans konstnärskap. Den akademiska forskningen kring Romuald Hazoumé är förhållandevis skral. Jag fann två veckor innan deadline för min uppsats en tysk doktorsavhandling om honom av Daniela Roth (2010), denna har jag dock inte kunnat få tag på. Vidare presenterades en mastersuppsats av Marthe Tveitan vid Oslo universitet 2008. Denna jämför *La Bouche du Roi* med den kanadensiske konstnären Brian Jungens (f. 1970) verk utifrån ett bricolagebaserat perspektiv. Jag har även funnit flera akademiska artiklar om olika aspekter av hans skapande. Mig veterligen har det skrivits få böcker om honom. Det finns även flera böcker om afrikansk samtidskonst som kort tar upp hans skapande. Flera av texterna är teoretiskt djuplodande och behandlar olika aspekter av hans konstnärskap, men jag har inte kunnat hitta någon som förmedlar ett grundläggande, brett perspektiv och som knyter samman de ämnen som jag behandlar. En stor del av skribenterna tenderar till att främst behandla Hazoumés förhållande till det nutida tillståndet.

Den internationella forskningen kring de till Hazoumé relaterade områdena kan betraktas som omfattande och det finns en hel del litteratur. Det finns dock problematiska aspekter inom de olika forskningsfälten. Till exempel rymmer den afrikanska samtidskonsten, postkolonialismen och postmodernismen komplexa och ibland motsägelsefulla teorier. Ett genomgående problem för uppsatsen har därför varit att formulera tydliga definitioner och enkla förklaringar kring underliggande aspekter. Materialet kan därför bitvis liknas vid fragmentariska tygstycken som jag har fått försöka att sy samman till ett lapptäcke.

Intresset kring traditionella afrikanska masker och övrig konst tog fart under kolonialiseringen på 1800-talet. I början betraktades Afrika som primitivt och den västerländska kulturen som överlägsen. En aspekt som kan stödja detta är att den afrikanska konsten länge, och i viss mån fortfarande, betraktades utifrån ett antropologiskt perspektiv till skillnad från dess europeiska motsvarighet som tolkades utifrån en historisk och konstvetenskaplig grund. Maskerna och den övriga utställda konsten betraktades ofta utifrån kriterier som hörde samman med den västerländska skulpturen, det vill säga en måttstock som bortsåg från deras eget sammanhang. Perspektivet har till stor del nyanserats och flera forskare försöker idag att undersöka maskerna utifrån deras egen kontext. De kan, liksom jag gör i uppsatsen, behandla dem utifrån ett perspektiv som inbegriper antropologiska, religiösa och konstvetenskapliga drag. Det tål att upprepas att Afrikas enorma

kulturella mångfald medför att det inte går att generalisera dess konst till att vara ett utslag av en enhetlig kultur.

Afrikansk samtidskonst är ett relativt nytt forskningsområde som sträcker sig tillbaka till 1990-talet. I litteraturen framgår det att riktningen inte utgör en enhetlig kulturell yttring, utan att även denna påverkas av Afrikas stora mångfald. Skribenterna urskiljer dock flera gemensamma aspekter, vilka ofta har beröringspunkter med postkolonialismen. Här kan till exempel konstnärernas förhållnings-sätt till deras bakomliggande kultur, kolonialismen, Afrikas samtida problem, globalisering och slaveri nämnas. I likhet med postkolonialisterna vill många av konstnärerna bidra till att skapa en egen identitet. Vidare utreds även deras arbetsförhållanden, roll på den internationella konstscenen och relation till mecenater.

Postkolonialismen och postmodernismen utgör två omfattande forskningsämnen, men trots detta är det problematiskt att formulera enkla definitioner av riktningarna. Båda är bitvis invecklade och rymmer inneboende motsägelser. Det är även svårt att utreda deras inbördes relation. Flera teoretiker menar att de utgör två skilda riktningar, vilka delvis utgår från samma grund. Deras åskådning står dock inte oemotsagd eftersom andra betraktar dem som två riktningar inom postmodernismen. Jag utgår från att det första alternativet eftersom postkolonialismen inte delar postmodernismens explicita grund, det vill säga att kritisera modernismen.

En faktor som bidrar till postkolonialismens definitionsproblem är att riktningen innefattar en stor geografisk spännvidd. Denna rymmer flera olika folkslag och kulturer. Här kan allt från Irland till Afrika, Central- och Sydamerika, Indien och Sydostasien nämnas. Ett gemensamt drag är dock utredandet av det koloniala arvet och de forna kolonialmakternas samtida maktutövande. Jag har utgått från ett urval av den omfattande litteratur som behandlar Västafrika och Afrika i allmänhet. Ett problem rörande postmodernismens definitionsproblem är att dess inneboende motsägelser kan tolkas till att vara i enlighet med dess natur. En frågeställning som hör samma med definitionsproblemen är om riktningen kan betraktas som ett brott mot modernismen eller som ett utslag av senmodernismen. Ifråga om Lyotard finns det ett omfattande material. Han har skrivit ett stort antal verk och det finns flera filosofer som har tolkat de kunskapsformer som han presenterar i *The Postmodern Condition*. Mig veterligen har ingen tidigare försökt att jämföra dem med Hazoumés *La Bouche du Roi* eller någon annan samtida afrikansk konstnärs verk.

Det historiska slaveriet i olika delar av världen är förhållandevis väl dokumenterat. Ett problem tycks dock vara att den allmänna västerländska förståelsen till stor del utgår från den transatlantiska slavhandeln och det nordamerikanska slaveriet som upphörde i samband med amerikanska inbördeskriget 1861-1865. Detta begränsade perspektiv kan medföra en felaktig och förenklad bild. Jag vill därför i likhet med Hazoumé bidra till att skapa ett mer nyanserat perspektiv. Den pågående forskningen kring samtida slaveri utgår bland annat från internationella organisationer som FN och dess underorgan International Labour Organization samt människorättsorganisationen Walk Free Foundation och deras Global Slavery Index. Vidare finns det flera forskare som är knutna till olika universitet. Den generella åskådningen utgår från att det samtida slaveriet främst är indirekt, det vill säga att individerna lever under slavliknande förhållanden.

1.6. Problem och avgränsningar

Det är bitvis svårt att förstå och förmedla en korrekt bild av bland annat traditionella afrikanska kulturer, postkolonialism och den samtida situationen i Afrika. En bidragande orsak till detta är att jag är uppvuxen i väst och därför har blivit präglad av dess perspektiv. Min avsaknad av ett första-handsperspektiv torde medföra att jag inte fullt ut kan förstå de postkoloniala teorierna och hur det är att vara afrikan idag. Mina beskrivningar av olika relaterade aspekter kan därför till viss del betraktas som andrahandstolkningar. Jag strävar efter att undvika brukandet av generaliseringar rörande afrikaner, deras kulturer, masker, slaveri och den samtida situationen. Ett relaterat problem är dock att Hazoumé vänder sig mot att skribenter ofta tolkar hans verk utifrån ett etnografiskt perspektiv. Ifråga om *La Bouche du Roi* måste jag dock betrakta de symboler som Hazoumé satt in i verket utifrån ett perspektiv som rymmer religiösa, kulturella och etnologiska aspekter.

Uppsatsens begränsade omfång utgör ett hinder vid utredandet av Hazoumé konstnärskap och de sammanhörande områdena i *La Bouche du Roi*. Denna aspekt står dock i motsatsförhållande till att en djupare förståelse av uppsatsämnet och dess sammanhörande områden kräver fylliga bakgrundsbeskrivningar. Det krävs följaktligen relevanta avvägningar och avgränsningar. Ifråga om de olika områdena strävar jag därför efter att förmedla enkla och grundläggande beskrivningar, något som dock kan vara problematiskt. Ett exempel är att det inte går att formulera en enkel, överskådlig och avgränsad definition av det traditionella Afrika och dess enorma kulturella mångfald, något som även avspeglas inom den afrikanska samtidskonsten. Inom den litteratur som behandlar afrikansk kultur är en del författare otydliga med om de avser Afrika som en helhet eller ett specifikt område. Detta speglas bland annat genom att det förekommer att yorubakulturen beskrivs utifrån ett mer generellt afrikanskt perspektiv. Jag har för enkelhetens skull valt att använda begreppet ”traditionell” för att beteckna historisk, förkolonial och folklig afrikansk konst. Det som avses är inhemska traditioner som föregick, existerade vid sidan av kolonialismen och som eventuellt har levt vidare fram till idag. Avgränsningen är dock problematisk eftersom alla kulturer genomgår en ständig förändring, de afrikanska har dessutom blivit påverkade av bland annat varandra, västvärlden, kristendomen och islam. Uppsatsen behandlar främst Benin och Västafrika, men trots detta är det svårt att tala om en enhetlig identitet eller konstscen. Hazoumé är medveten om svårigheterna med den enorma kulturella mångfalden. Han illustrerar denna med att det talas 55 språk i Benin och 345 i Nigeria.¹¹

Vid betraktandet av den afrikanska samtidskonsten utgår jag främst från postkolonial konst. Jag är dock medveten om att all samtida afrikansk konst inte är postkolonial. Avgränsningen baseras på att den postkoloniala konsten har fått stor internationell uppmärksamhet under de senaste åren. En bidragande anledning till att riktningen jämförs med Hazoumé, postkolonialismen och postmodernismen är att de uppvisar flera gemensamma beröringspunkter. I likhet med den traditionella och samtida afrikanska konsten är det även svårt att formulera enkla förklaringar av både postkolonialismen och postmodernismen. Båda utgör breda forskningsområden och jag försöker därför att bruka de mest centrala och accepterade definitionerna, något som även gör det lättare att betona olikheterna mellan riktningarna. Ifråga om avgränsningar utreds till exempel inte relationen mellan postkoloniala koder och globalismen eller förhållandet mellan det postmoderna och postmodernitet. Utifrån ett filosofiskt perspektiv är det dessutom problematiskt att betrakta Hazoumé's åskådning som en teoribildning. Antagandet stöds av att han, mig veterligen, inte har skrivit några artiklar om denna där han för ett hypotetiskt resonemang kring dess grundläggande argument. Hans åskådning går dock att jämföra med Lyotards teoribildning eftersom båda har likartade beskrivningar av till exempel samtidstillståndet och att de presenterar varsin frigörelsevision.

¹¹ Henatsch, 2011, s. 78.

Ett problem vid närmandet av traditionella afrikanska masker är att de kan betraktas utifrån två övergripande perspektiv. I *La Bouche du Roi* och flera andra av Hazoumés installationer finns båda representerade. Det första utgår från deras egen kontext, det vill säga att de är religiösa föremål som brukas under danser. Åskådning står i kontrast till ett äldre västerländskt perspektiv som innebär att maskerna togs ur sitt sammanhang och ställdes ut som tysta konstföremål på europeiska museer. Detta speglar även att råder ett problematiskt förhållande mellan det västerländska konstbegreppet och den traditionella afrikanska konsten. Problematiken torde till viss del avspeglas i de samtida konstnärernas, inklusive Hazoumé, framställning av det traditionella. Är deras arbeten att betrakta som autentiska eller som rekonstruktioner? Frågeställningen om det finns något autentiskt afrikanskt och hur en sådan definition skulle kunna påverka Hazoumés åskådning och verk är dock för omfattande och avancerad för att utredas inom uppsatsens ramar.

Ifråga om slaveri är det svårt att finna en lättöverskådlig och tydlig definition av vad som utgör samtida slavliknande tillstånd. Detta speglas av att olika organisationers uppskattningar om hur många som lever under slavliknande förhållanden skiljer sig med flera miljoner. Uppsatsens ramar tillåter dock inte ett utredande av skillnaden mellan de olika organisationernas mätkriterier. Definitionsproblemen medför att det blir svårare att utreda Hazoumés antagande om att slaveriet har förändrats. Han har dock löst problemet genom att klargöra att *La Bouche du Roi* omfattar alla som lever som slavar eller under slavliknande förhållanden. Hazoumé har följaktligen en vid definition av slaveri vilket stärks av att han tycks likställa slaveri med stor fattigdom och exploatering av människor. Ett annat problem som hör samman med det historiska slaveriet och bilden av *Brookes* är antalet slavar i denna. Siffran varierar i olika källor, men uppsatsens ramar ger inget utrymme för en djupare undersökning. Jag har därför brukat Hazoumés tal som innebär 304 slavar.

2. Romuald Hazoumé

2.1. Presentation

Romuald Hazoumé föddes 1962 i Porto-Novo som är huvudstad i Republiken Benin. Han inledde sin konstnärliga karriär i början av 1980-talet och har arbetat med flera olika material och tekniker som till exempel skulptur, oljemåleri, foto, video och installationer. Vid sidan av att kritisera den samtida situationen undersöker han bland annat västafrikanska myter, tecken, symboler och berättelser. Han förklarar sin verksamhet så här: "I answer questions that preoccupy my people. I am compelled to respond in my way." Han menar att detta är varför det beninska samhället och dess invånare är så mottagliga för hans konst: "They know it, because they know me, I am in the midst of them." Det finns dock flera problem som medför svårigheter att nå ut till befolkningen, vilka kommer att diskuteras i slutet av kapitlet. Hazoumés verk finns representerade på flera större konstmuseer som till exempel British Museum, Guggenheim och Centre Georges Pompidou.

Hazoumé är uppvuxen i en katolsk yorubafamilj, men trots detta har han inte förlorat kontakten med sitt traditionella ursprung.¹² Utifrån hans bakgrund menar Bartholomäus Grill att hans sätt att tänka är påverkat av både västerländsk utbildning och afrikanska traditioner.¹³ Det kulturella ursprunget, Västafrika, dess historia, det samtida tillståndet, yorubareligionen och *Fa* är centrala inspirationskällor för Hazoumé. Han spårar sitt yorubausprung tillbaka till en kraftfull babalawo (en präst eller *Fa*-specialist). Denne var en uppskattad rådgivare och minister hos kungen av Porto-Novo-regionen och fick som en hedersbetygelse namnet Hâtozoumé, vilket betyder "Pantern i djungeln". Namnet förändrades senare genom franskan till Hazoumé.¹⁴ På moderns sida finns det även kungliga smeder representerade.¹⁵ *Fa* utgör en integrerad del av yorubakulturen och motsvarar folkets samlade kollektiva kunskap. Begreppet utgår till stor del från berättelser och övergripande områden som ingår är till exempel kosmologi, filosofi och spådomar. Hazoumé definierar sitt förhållande till *Fa* så här: "Fa has made me discover myself. It is a complex art, which conveys the way the Yoruba consider the world, the assertion of their presence in the cosmos. I am a product of this culture and the capacity to rasp its essence through a contact with this universe has turned my perception of art and creation upside down".¹⁶

Hazoumé vill hellre betrakta sig som en *aré* än en konstnär: "I am not 'an artist', I am an *aré*".¹⁷ Jag har dock noterat att han benämner sig som konstnär och relaterar sig till andra konstnärer i olika sammanhang. En *aré* kan beskrivas som en traditionell och ambulerande yorubakonstnär som förmedlar traditioner och kunskap längs sina vandringar. Beträktandet av sig själv som en *aré* kan tolkas som att han vill fortsätta sitt folks "konstnärliga" tradition. De bidrog förr till ett interkulturellt utbyte mellan olika stammar och folkslag. Det går att finna likheter hos Hazoumé som besöker olika platser i västvärlden för att hålla utställningar och föredrag, där han försöker att berätta vad det innebär att vara afrikan idag. Vidare bidrar Hazoumés konstverk till att sprida hans budskap genom att de ställs ut runt om i världen.¹⁸ Dessutom klassificerar han sig som en universell konstnär, något som inte är synonymt med att bli betraktad som en europeisk konstnär. Det innebär snarare att hans konst är tillgänglig för alla, men att den på samma gång behåller sin särart.¹⁹ Ifråga om yorubaindivider upplever sig Hazoumé ha nått sina mål när hans konst "touching those who are

¹² Coghlan, 2006, s. 1.

¹³ Henatsch, 2010, s. 19.

¹⁴ Zinsou, 2005, s. 16.

¹⁵ Henatsch, 2010, s. 19.

¹⁶ Zinsou, 2005, s. 32.

¹⁷ Cremlin, 2012, s. 29.

¹⁸ Houghton, 2012, s. 15.

¹⁹ Hentash, 2010, s. 77.

not primarily targeted by art”.²⁰ En relevant frågeställning är om Hazoumés konst är avsedd att skapa en bro mellan Afrika och Europa. Han förnekar detta eftersom det primära målet är frågor som berör hans eget folk, men tillägger att konstverken även är intressanta för européer eftersom de blir påverkade av samma problem.²¹

Hazoumé försöker att beskriva hur utbytet av varor har definierat kontakten mellan Afrika och Europa, något som tydligt kan urskiljas i *La Bouche du Roi*. För Afrikas del innebar detta en exploatering där det fördes in europeiska varor som betalning för slavar och råvaror. Hazoumé utgår, som tidigare nämnts, från att denna grund har gett upphov till dagens orättvisa system. Ifråga om ett samtidsperspektiv försöker han följaktligen att utreda det samtida kapitalistiska utbytet och de sociala realiteter som detta har medfört. *La Bouche du Roi* och flera av hans andra arbeten strävar därför efter att belysa hur handelsvägar, exploatering av Afrikas människor och naturresurser upprätthålls genom fattigdom, slavliknande tillstånd och girighet.²² Detta kan sammanfalla med att han framhåller det mänskliga- och miljömässiga priset för upprätthållandet av en konsumentlivsstil. Han menar dessutom att denna hör samman med ytlig efterfrågan, det vill säga att det ofta fattas verkliga bakomliggande behov.²³

Det samtida tillståndet och globaliseringen är två områden som Hazoumé kritiserar. Han menar att de har medfört ett tillstånd av rot- och identitetslöshet vilket han liknar vid en *Coca-Cola*-kultur. Denna kan förklaras genom att Hazoumé har funnit tre faktorer som han menar är gemensamma för världens befolkning; Människor dricker *Coca-Cola*, klär sig i jeans och håller på att förlora sin kultur.²⁴ Hazoumé exemplifierar även *Coca-Cola*-kulturen med att många unga i Benin och England har större kunskaper om bland annat jeansmärken och Barack Obama än om den egna kulturen.²⁵ Vidare menar han att det till exempel är få tyskar som är kunniga om sin bakomliggande kultur.²⁶

Hazoumé utgår från att en konstnärs arbete skall präglas av äkthet och kraft om denne skall bli uppmärksam. Ifråga om afrikanska konstnärer menar han att deras bakomliggande grund utgår från deras kultur och identitet.²⁷ Denna har bidragit till att forma deras liv och konst.²⁸ Detta är en bakomliggande anledning till varför Hazoumé fortfarande bor kvar i Benin. André Magnin menar att det finns en stark koppling mellan Hazoumés konstnärliga individualitet, hans kulturella miljö och samhälle. Hans arbeten kan därför betraktas som en förlängning av den traditionella kunskapen och att det som han försöker att förmedla kommer från samhällslivet.²⁹ En konsekvens av Hazoumés ståndpunkt är att han är kritisk mot att afrikanska konstnärer bosätter sig i Europa. Han menar att detta kan medföra att de förlorar kontakten med den samtida situationen i Afrika. De vet följaktligen inte längre hur livet ter sig i kåkstädernas slum, med dess våld och hopplöshet.³⁰ Hazoumé exemplifierar detta med att det finns en del afrikanska konstnärer som är bosatta i bland annat New York och Paris, men att det är svårt att lära sig något om Afrika genom att titta på deras verk: ”They are consumed by western art and are all making western art products”.³¹ Det går här att finna ett visst stöd hos Kasfir som tar upp att afrikanska konstnärer som lever i diasporan ofta är insatta i den pågående kulturteoretiska debatten, men att de är distanserade eftersom de befinner sig långt hemifrån. Den nigerianske curatören Okwui som är bosatt i USA beskriver förhållandet som en form av dubbelseende. Han förklarar att detta byggs upp av det ”det seende ögat” och ”minnenas

²⁰ Zinsou, 2005, s. 17.

²¹ Henatsch, 2010, s. 106.

²² October Gallery: <http://www.octobergallery.co.uk/exhibitions/2005haz/index.shtml>, 2014-04-30.

²³ BBC: http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2006/05/05/capcult_romualdhazoume_feature.shtml, 2014-08-23.

²⁴ Henatsch, 2011, s. 90.

²⁵ Middagstal av Romuald Hazoumé på October Gallery, 2008.

²⁶ Henatsch, 2011, s. 78.

²⁷ Henatsch, 2010, s. 76.

²⁸ Houghton, 2012, s. 2.

²⁹ Cremlin, 2012, s. 97.

³⁰ Henatsch, 2010, s. 26.

³¹ Henatsch, 2010, s. 29.

sinne”.³² Det första begreppet kan motsvara konstnärernas nuvarande livssituation och den information som de har tillgång till rörande det samtida Afrika. Detta kan innebära att de inte kan uppleva kontinenten utifrån ett förstahandsperspektiv. Det andra begreppet torde referera till deras bakomliggande minnen av Afrika. Jag tolkar det till att dubbelseendet kan medföra problem när konstnärerna skall behandla Afrika i sina verk. De riskerar att tolka den information som de får rörande samtiden utifrån sina gamla minnen, något som kan medföra en delvis felaktig bild.

Hazoumé framhåller att Afrika är en mycket rik kontinent, men att afrikanerna har varit oförmögna att organisera och rättvist fördela sina tillgångar.³³ Han menar att afrikanerna har förstört och fortsätter att förstöra sitt paradiset genom att sälja ut det till européerna. Detta stärks av att han ifrågasätter varför befolkningen egentligen behöver hjälp av utländska aktörer som inte ens har en fjärdedel av Afrikas resurser.³⁴ Trots att det finns stora naturtillgångar i Västafrika har exploateringen medfört att ett fåtal har blivit rika medan en stor del av befolkningen får existera under ovissa levnadsförhållanden. Idag tvingas fattiga och desperata människor till att ta farliga arbeten för att överleva och försörja sina familjer. Hazoumé sammanfattar det till att: “People are obliged to find their own way of survival”. Hazoumé är dessutom kritisk till uppgörelser mellan samtida afrikanska ledare och stora multinationella företag.³⁵ En möjlig tolkning är att företagen generellt suger ut Afrika och att inhemska, giriga och korrumperade aktörer skor sig på sina medmänniskors bekostnad. Vid sidan av handeln med utländska företag vänder sig Hazoumé även mot att råvaror säljs billigt mellan afrikanska stater, något som han tycks betrakta som en form av utsugning. Han menar att detta innebär att länderna inte stärker varandra, något som i längden medför att de inte kan bilda en panafrikansk union.³⁶

2.2. Hazoumés masker och hans val av material

Hazoumé började skapa masker av begagnade bensindunkar, skräp, upphittade föremål och med en stor portion ironi under mitten av 1980-talet. De har sedan kommit att bli kännetecknande för hans konst. Maskerna kan sägas fortsätta en kulturell tradition samtidigt som de innebär en kritik mot den samtida sociala utvecklingen.³⁷ Denna dualism kan tydligt urskiljas i *La Bouche du Roi*, något som medför att maskerna rymmer flera referenser till bland annat traditionella afrikanska masker, den västerländska stereotypa bilden av masker, globaliseringen och den samtida situationen i Benin och Afrika.³⁸ En konsekvens av detta är att de är öppna för olika tolkningar. Det bör understrykas att Hazoumés masker inte är synonyma med traditionella dansmasker: “I have never made masks. I have produced works which people are only able to encounter formally by simply seeing masks in them.”³⁹ En bakomliggande anledning till att han skapar maskliknande föremål är: “People expects Africans to make masks. So I make masks”.⁴⁰ Hazoumés masker kan generellt betraktas utifrån två övergripande perspektiv som torde sammanstråla i *La Bouche du Roi* och andra av hans verk. Det första är att de väcker kraftfulla associationer till Afrika och att han brukar dem för att skapa referenser till förfäderna. Det andra är att Hazoumé kritiserar samhällsutvecklingen och att, han som tidigare nämnts, vänder sig mot den västerländska stereotypa bilden av afrikaner och masker. Hazoumé menar att maskerna och deras material utgör det bästa sättet att representera det samtida Västafrika, hans folk och dess sökande efter sin identitet. Han sammanfattar det till att: “The best way of serve the people today in Africa is by giving expression to their suffering via the most popular object in Benin today. That isn't the car, but the jerrycan in the streets. And these canisters

³² Kasfir, 1999, s. 13.

³³ Henatsch, 2010, s. 107.

³⁴ Zinsou, 2005, s. 34-35.

³⁵ 1807 Commemorated: <http://www.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/art/labouche.html>, 2014-04-30.

³⁶ Henatsch, 2010, s. 73.

³⁷ Henatsch, 2010, s. 7.

³⁸ Cremlin, 2012, s. 32.

³⁹ Henatsch, 2010, s. 55.

⁴⁰ Henatsch, 2010, s. 45.

are already masks”.⁴¹ Det finns gott om utslitna och bortkastade dunkar i Benin och övriga Västafrika.⁴² Hazoumé framhåller att nittio procent av de som äger mopeder eller andra fordon i Benin brukar dem för sitt bensinbehov.⁴³

Hazoumé utgår från att Afrika har blivit slutstationen i det globala kretsloppet.⁴⁴ Utifrån hans perspektiv kan dunkarna även symbolisera att Afrika har blivit översvämmat med västerländskt skräp. En stor del av dunkarna är tillverkade i Tyskland och de är gjorda av ett material som inte är återvinningsbart.⁴⁵ Hazoumé förklarar situationen så här: “today Europeans have taken away all our masks, in return they have left us waste which we do not even manufacture ourselves”. Hazoumé brukar därför bortkastat material för att uttrycka sin kritik: ”I send back to the West that which belongs to them, that is to say, the refuse of consumer society that invades us every day”.⁴⁶ Genom att omvandla västerländskt skräp till konst så skapar han en ny vara med ett stort ekonomiskt värde, vilken han sänder tillbaka till väst. Utifrån brukandet av kasserat material går det att finna likheter till flera andra samtida afrikanska konstnärer. Under nittioalet uppstod det en ny generation av konstnärer som bland annat använder återvinning som medium och ämne.⁴⁷

En bakomliggande anledning till att Hazoumé arbetar med kasserat material är att han försöker att spåra minnen och utreda relationer mellan objekt och människor. Han menar att historien fortfarande finns bevarad i föremålen: “...Materials tell us a lot about the life of people – it is a way of connecting with their lives – everything we use says something about us, whether it is the plastic bottle from which we have drunk, the wrappers of the things we consume, the butt of a smoked cigarette - all the things we reject and throw away are still part of us, part of our lives in a way. It is in these materials that we can read about the lives of people... It is like a kind of modern-day archaeology. I make work about life in Africa, about how people cope with everyday hardship and danger, sometimes with humour and style, and sometimes with great difficulty”.⁴⁸ Hazoumé har applicerat det samtidsarkeologiska närmandet på bensindunkarna för att framhålla bensintransportörernas livshistorier.⁴⁹ I *La Bouche du Roi* och andra installationer har han knappt bearbetat de ofta illa medfarna maskernas ytor för att bevara deras inneboende spår, det vill säga dunkarnas skavanker. Flera av maskerna har även kvar sina tidigare ägares namn, vilka är påmålade eller inristade. Utifrån spåren menar Hazoumé att åskådarna till exempel kan utläsa en del rörande de tidigare ägarnas utbildningsnivå, religion och mognad.⁵⁰

I *La Bouche du Roi* och andra av hans verk har bensindunkarnas funktion, att rymma bränsle, ersatts med att förmedla ett kritiskt budskap.⁵¹ Maskerna uttrycker Hazoumé syn på det samtida politiska och ekonomiska systemet. De skall illustrera hans åskådning att slaveriet har förändrats: ”In many ways slavery has never ended – many people live in the same kind of conditions, bound to work their whole life for rich bosses who use them without regard for their humanity, and who then throw them away, like refuse”. I ett annat sammanhang beskriver han att: “*La Bouche du Roi* is about what is happening now. Slavery continues today but in different forms. Now it is run by the bankers who oppress the weak people in the pursuit of profit, profit, profit.”⁵² Med utgångspunkt i bensintransportörernas dåliga arbets- och levnadsförhållanden kan dunkarna betraktas som en metafor för allt slaveri, både historiskt och samtida. Vid sidan av *La Bouche du Roi* kan det historiskt samman-

⁴¹ Henatsch, 2010, s. 90.

⁴² Romuald Hazoumé, interview in Brisbane. Källa: youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=g4fwwACgsK0>, 2014-03-15.

⁴³ Henatsch, 2010, s. 90.

⁴⁴ Cremlin, 2012, s. 74.

⁴⁵ Zinsou, 2005, s. 32.

⁴⁶ CAACART: <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&bio=en&m=35>, 2014-03-15.

⁴⁷ Cremlin, 2012, s. 46.

⁴⁸ BBC: http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2006/05/05/capcult_romualdhazoume_feature.shtml, 2013-04-26.

⁴⁹ Zinsou, 2005, s. 32.

⁵⁰ Henatsch, 2010, s. 90.

⁵¹ Coghlan, 2006, s. 1.

⁵² Artknobs: <http://tom-flynn.blogspot.no/2008/12/romuald-hazoume-makes-difference.html>, 2014-09-05.

bindande perspektivet även ses i Hazoumés skulptur *Dan Ayido Houeda, Rainbow Serpent* (2007). Även denna är skapad av masker och föreställer en orm som äter upp sin egen svans, något som innebär att det skapas en cirkel. Verket skall symbolisera lidande eftersom historien återupprepas. Enligt Hazoumé är ett syfte med skulpturen att uppmärksamma åskådarna på faran med att ignorera återkommande historiska mönster, i det här fallet slaveri och exploatering.⁵³

Utifrån den dehumaniserande effekt som slaveri och slavliknande tillstånd medför finns det likheter till dunkarnas roll som ansiktslösa enheter inom ett kommersiellt system. Det går här att återknyta till Hazoumés antagande om att både dunkarna och de som lever under slavliknande förhållanden utnyttjas till bristningsgränsen innan de kasseras. I *La Bouche du Roi* speglas detta av att några av maskerna är sönderslagna. Utifrån ett samtidsperspektiv torde det gå att dra paralleller till de bensinsmugglare och alla andra människor som omkommer under slavliknande arbeten. Vid sidan av det kritiska budskapet menar Hazoumé även att bensinen i dunkarna representerar energi och att denna är livsnödvändig för Benin: ”If the supply of gasoline coming from Nigeria in these containers were to be stopped, we'd all be finished! The country and the government would collapse. The Energy coming from the cans is the force of the people. This is what allows the people in Benin to offer resistance. The jerrycan is able to represent the people because the people are so strong”.⁵⁴ Detta kan tolkas till att energin i dunkarna motsvarar den inre styrka och drivkraft som hans folk behöver för att kunna kämpa mot exploateringen. Eftersom energin är gemensam för alla dunkarna så skulle den även kunna representera kraften hos deras bakomliggande kultur.

Vid sidan av de masker som ingår i *La Bouche du Roi* och andra installationer ställer Hazoumé även ut masker som enskilda konstverk. Det finns en påtaglig skillnad mellan de två kategorierna. Generellt kan de som ingår i installationerna tolkas som anonyma och lidande människor som lever under slavliknande förhållanden. De separata maskerna kan däremot betraktas som porträtt av verkliga personer eller människotyper som Hazoumé har observerat och återgivit.⁵⁵

⁵³ Henatsch, 2010, s. 107.

⁵⁴ Henatsch, 2010, s. 90.

⁵⁵ Houghton, 2009, s. 3.



Bild 5. Dan Ayido Houeda, *Rainbow Serpent*, 2007.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 6. *Slavar i La Bouche du Roi*.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 7: Hazoumé, *Dogon*, 1996.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 8: Hazoumé, *Wax Lolo*, 2009.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 9: Hazoumé, *Citoyenne*, 1997.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.

2.3. Oljebranschen i Nigeria och bensinsmuggling

Nigerias oljeindustri är ett exempel på hur Afrikas naturresurser exploateras. Landet är en av världens tio största oljeproducenter och oljan utgör grunden för dess ekonomi. Denna står för 80 procent av statsinkomsten och 90 procent av exporten.⁵⁶ Merparten skeppas ut som råolja och ungefär en fjärdedel av denna transporteras till USA. Oljan har en låg svavelhalt och den är därför eftertraktad trots att produktionskostnaden är sju gånger högre än i Mellanöstern. Det statliga oljebolaget Nigerian National Petroleum Corporation (NNPC) har tre olika roller; som branschregulator, producent och försäljare. NNPC samarbetar med flera utländska oljebolag och det amerikanska bolaget Shell är en av de större aktörerna.⁵⁷

Det råder stora orättvisor bland den nigerianska befolkningen. Nigeria har runt 160 miljoner invånare och enligt landets motsvarighet till statistiska centralbyrån levde tre av fem nigerianer i stor fattigdom 2010.⁵⁸ Enligt Världsbanken innebär extrem fattigdom att individen har mindre än 1,25 dollar att leva på per dag.⁵⁹ En rapport från Världsbanken 2004 visar dessutom att 20 procent av befolkningen äger 99 procent av landets tillgångar.⁶⁰ Dessutom är stölder och korruption vanligt förekommande inom oljeindustrin, något som bidrar till att rikedomarna inte kommer folket till godo. Detta har medfört att den nigerianska staten gått miste om flera miljarder dollar. Nigeria har fyra egna raffinaderier, men de är dåligt underhållna. Förhållandena har medfört en låg produktionsnivå och en allvarlig bensinbrist. Det oljerika landet tvingas därför att importera ungefär 90 procent av sitt oljeproduktsbehov.⁶¹ Bensinbristen har resulterat i flera våldsamma protester och kravaller, vilka har krävt många människoliv. För att lugna ned stämningen införde den nigerianska staten subventioner på oljevaror som bensin och fotogen. Fram till 2012 kostade därför bensinen en tredjedel i förhållande till grannländerna, det vill säga Benin, Tchad, Niger och Kamerun. Detta har medfört en omfattande och lönsam smuggling, vilken bidrog till en fortsatt bränslebrist i Nigeria. Regeringen har vid flera tillfällen försökt att avskaffa subventionerna, något som dock varit problematiskt. Många nigerianer betraktar de låga bensinpriserna som en av få fördelar som kommer folket till godo av landets stora oljetillgångar. Det råder även tvivel om huruvida de resurser som skulle frigöras vid ett eventuellt avskaffande kommer att användas till folkets bästa.⁶²

Vid betraktandet av Nigeria går det att finna stöd för Hazoumés antagande om att afrikanerna hittills har varit dåliga på att rättvist fördela kontinentens stora resurser. Vid sidan av de ekonomiska konsekvenserna har befolkningen i området fått betala ett högt miljö- och hälsomässigt pris. Under de 50 år som det har utvunnits olja i Nigerdeltat har miljön blivit kraftigt förorenad genom oljeläckor, dumpning av giftigt avfall och bränning av naturgas. Föroreningarna påverkar befolkningens hälsa, jordbruksmarker och fiskevattnen. Sämre skördar och fiskefångster har bidragit till att öka fattigdomen, denna stärks dessutom av att det sker en befolkningsökning i Nigeria.⁶³ Det rådande tillståndet kan sammanfattas till att en mindre grupp nigerianer och utländska företag berikar sig, samtidigt som en stor del av befolkningen får leva i armod.

Smuggeltrafiken, där Hazoumés dunkar ingår, kallas för *Kpayo* och denna har haft stor betydelse för Benin. Den illegala bensinen utgjorde ungefär 90 procent av landets förbrukning 2012.⁶⁴ En bidragande orsak till att smugglingen har kunnat fortgå i många år är att det även i Benin råder en utbredd korruption. Uppskattningsvis medförde *kpayo*-hanteringen att den beninska staten före

⁵⁶ 2013 index of economic freedom: <http://www.heritage.org/index/country/nigeria>, 2014-03-15.

⁵⁷ Landguiden: <http://www.landguiden.se/Lander/Afrika/Nigeria/Naturtillgangar-Energi>, 2014-03-15.

⁵⁸ Landguiden: <http://www.landguiden.se/Lander/Afrika/Nigeria/Sociala-Forhallanden>, 2014-03-15.

⁵⁹ Världsbanken: <http://www.worldbank.org/en/topic/poverty/overview>, 2014-08-23.

⁶⁰ Signum: <http://www.signum.se/archive/read.php?id=4244>, 2014-03-15.

⁶¹ Landguiden: <http://www.landguiden.se/Lander/Afrika/Nigeria/Naturtillgangar-Energi>, 2014-03-15.

⁶² Ibid.

⁶³ Signum: <http://www.signum.se/archive/read.php?id=4244>, 2014-03-15.

⁶⁴ Mehler, Melber & van Walraven, 2013, s. 63.

2012 årligen gick miste om skatteintäkter på ungefär 175 miljarder CFAfr.⁶⁵ De stora vinsterna och befolkningens beroende kan ha bidragit till att myndigheterna inte tycktes vilja göra något åt smugglingen eller transportörernas dåliga arbetsförhållanden. Hazoumé framhåller dessutom att befolkningen inte har råd att köpa den lagliga bensinen, vilken är nästan dubbelt så dyr.⁶⁶ Vid sidan av att uppmärksamma åskådarna på exploateringen av mänsklig arbetskraft vill Hazoumé även att hans verk skall betraktas som en hyllning till bensintransportörerna, som med livet som insats ser till att den beninska befolkningen får bensin varje dag.⁶⁷ Detta kan även spegla att Hazoumé framhåller att hans masker även skall vittna om den dagliga kampen för överlevnad.⁶⁸

Den andra januari 2012 beslutade den Nigerianska regeringen att avskaffa bensinsubventioneringen, något som direkt medförde en prishöjning från 65 till 140 naira per liter. Detta resulterade i sin tur att priset på den illegala bensinen i Benin temporärt kom att överträffa de officiella priserna. Under denna period bildades det ofta långa köer vid de officiella bensinstationerna. I Nigeria gav prishöjningen upphov till flera protester. I mitten av januari resulterade de i att priset stabiliserades vid 97 naira per liter. I Benin medförde detta en prishöjning på kpayo-bensinen, vilken förväntades ge en direkt effekt på de landets hushåll och affärsrörelser som var beroende av drivmedlet. Indirekt skulle höjningen medföra högre priser på varor på grund av ökade transportkostnader.⁶⁹ Den 17 november 2012 meddelade dessutom den beninske presidenten Thomas Yayi Boni (1952-) att han skulle stoppa den illegala handeln innan årets slut. Regeringen reducerade det officiella bensinpriset och lät armén genomföra razzior mot kpayo-återförsäljare. Efter ett år stod det dock klart att regeringen hade börjat förlora initiativet i kampen mot hanteringen. Detta speglas av en tillgången på smuggelbensinen ökade och att prisnivån sänktes.⁷⁰

Filmen som ingår i *La Bouche du Roi* förstärker verket genom att den framhäver människor som har fastnat i ekonomiska omständigheter som ligger utanför deras kontroll. I denna får åskådarna följa dunkarnas resa vilken också speglar bensintransportörernas situation. Individerna kan betraktas som förslavade av ett system och de har få andra försörjningsmöjligheter än att smuggla en vara som det egentligen finns stora tillgångar av i Västafrika. En bakomliggande orsak till situationen är att Benin är ett mycket fattigt land, till skillnad från Nigeria finns inga naturtillgångar i form av olja, guld, magnesium, fosfater och aluminium.⁷¹ 2013 var dess BNP blott 732 dollar per person.⁷² Utslaget över ett år ger detta en daglig summa att leva på som motsvarar ungefär 2 dollar. Detta kan ställas i relation till att bensintransportörernas dagliga ersättning motsvarar lite drygt två euro.⁷³

Hazoumé har även dokumenterat bensinsmugglarna och deras arbetsförhållanden genom att ta fotografier. För att förstärka deras budskap ger han dem ofta ironiska titlar. Bilderna är inte avsedda att förmedla skönhet, utan de skall underlätta för åskådarna att förstå hans arbeten.⁷⁴ Han började att ta fotografier då han insåg att detta var det enda sättet att övertyga människor i väst. De har oftast begränsade kunskaper om de förhållanden som är sammankopplade med den västafrikanska oljebranschen. I likhet med *La Bouche du Roi* utgör bilderna vittnesmål om ett dolt system som inbegriper en fruktansvärd exploatering.⁷⁵

⁶⁵ Mehler, Melber & van Walraven, 2012, s. 63.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Henatsch, 2010, s. 104.

⁶⁸ Henatsch, 2010, s. 26.

⁶⁹ International Monetary Fund: Benin, 2012, s. 57-59.

⁷⁰ Mediaf: <http://mediaf.org/?p=5645>, 2014-10-03.

⁷¹ Henatsch, 2010, s. 86-87.

⁷² Landguiden: <http://landguiden.se/Lander/Afrika/Benin/Ekonomi>, 2015-01-02.

⁷³ Henatsh, 2010, s. 71.

⁷⁴ Henatsch, 2010, s. 97.

⁷⁵ Houghton, 2009, s. 6.



Bild 10: Hazoumé, *Roulette Béninoise*, 2004.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 11: Hazoumé, *Twin Airbag*, 2004.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 12: Hazoumé, *Kpayo Army*, 2004.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 13: Hazoumé, *Crescent moon*, 2004.
Image courtesy: Romuald Hazoumé.

3. Traditionell afrikansk kontext

3.1. Afrikanska masker

Traditionella afrikanska masker är främst religiösa föremål och de utgör en integrerad del av ceremoniella kostymer. De bärs oftast av initierade dansare under rituella danser i samband med sociala och religiösa händelser. Här kan till exempel firande, initiationer, begravningar, bröllop, skördefester, krigsförberedelser och svåra tider nämnas. Ritualerna och ceremonierna ackompanjeras oftast med trummor och sång. Sker danserna nattetid kan även facklor användas.⁷⁶ Maskernas utformning är oftast grövre än den hos finsnidade skulpturer eftersom detta formspråk effektivare uttrycker deras budskap och symbolik. För att kunna förstå maskerna och bedöma deras inneboende kvalitéer krävs det att åskådarna har relevanta kunskaper om deras kontext och möjlighet att betrakta dem under dansceremonier. Det har därför varit svårt att uppnå dessa kunskaper vid betraktandet av maskerna som enskilda och immobila föremål på europeiska museum.

Hazoumés masker skiljer sig mot de traditionella eftersom de är skapade till att vara immobila utställningsföremål, vilka inte är avsedda att betraktas i rörelse under ceremoniella danser. En annan skillnad är att Hazoumés masker i huvudsak är knutna till hans tolkning av det samtida tillståndet. Maskerna anknyter därför främst till materialets bakgrund, men de rymmer även referenser till det kulturella arvet. Som tidigare nämnts framhåller Hazoumé att han inte tillverkar traditionella masker. Detta styrks av att de tillskrivs mystiska krafter och egenskaper inom yorubakulturen. Hazoumé menar därför att ingen masktillverkare eller konstnär skulle tillåtas att ställa ut autentiska masker på museer eller konstgallerier som simpla konstverk.⁷⁷

Det finns flera typer av masker och beroende på utformningen bärs de på olika sätt. Maskerna kan vara formgivna så att de täcker ansiktet, som en hjälm vilken omsluter huvudet eller som en hatt som sitter ovanpå skallen. Det finns även masker som är avsedda att hållas i händerna och maskliknande ornament som bärs på bröstet. Vidare förekommer det kostymer utan masker samt ceremonier där dansarnas kroppar och ansikten målas.⁷⁸ Afrikanska masker och skulpturer uppvisar en stor inbördes variation i fråga om stil. Skalan sträcker sig från naturalism till abstrakt stilisering. Det krävs därför kompletterande bakgrundskunskaper för att kunna förstå maskernas syfte och de idéer som reflekteras, i synnerhet rörande de abstrakta verken.⁷⁹ De äldre masker som finns bevarade härstammar främst från 1850 och framåt. En stor del av maskerna samlades in under kolonialväldet och de återfinns i hög utsträckning på etnografiska museer.⁸⁰ Maskerna har dock en betydligt längre historia eftersom ritualer och ceremonier har varit en integrerad del av afrikanska kulturer i tusentals år. En vanlig missuppfattning kring traditionell afrikansk konst är att denna kan beskrivas som statisk, men utifrån ett historiskt perspektiv har det skett en kontinuerlig utveckling. Denna har varierat från tid till tid och från plats till plats. Inte heller danserna där maskerna ingår representerar ett uråldrigt, tidlöst och oföränderligt tillstånd. Enligt Östberg skapas det ständigt nya masker och danser. Detta sker bland annat genom att det lånas masker, dansstilar och musik från grannar och andra källor.⁸¹ Det går även att finna stöd hos John Picton, han menar att det inte finns några belegg för tolkningen att den afrikanska skulpturen eller dess tillkomstmiljö är primitiv eller primal. Maskerna kan därför inte betraktas som utslag av traditioner som utgår från tidlös äkthet. Han betraktar en sådan åskådning som osaklig, intellektuellt ohållbar och en produkt av

⁷⁶ Willet, 2002, s. 160.

⁷⁷ Cremlin, 2012, s. 30.

⁷⁸ Willet, 2002, s. 162.

⁷⁹ Willet, 2002, s. 143.

⁸⁰ Gunnarsson, 2006, s. 40.

⁸¹ Östberg & Lagerkrantz, 2007, s. 98.

kolonialismens ideologier.⁸² Jag drar utifrån Picton och Östberg slutsatsen att maskerna i *La Bouche du Roi* står i opposition till missuppfattningen eftersom de strävar att visa att dagens Afrika inte representeras av immobila utställningsföremål som speglar en oföränderlig historia.

Dansmaskerna kan generellt betraktas som förmedlare mellan den fysiska världen och den övernaturliga. Den senare är bland annat befolkad av gudar, andeväsen och förfädersandar. Vid sidan av masker som representerar övernaturliga entiteter finns det även masker som är tillägnade historiska och mytiska gestalter samt abstrakta principer som fruktbarhet och rättvisa. Flera kulturer har dessutom specifika masker som är reserverade för olika samhällsklasser, till exempel medicinmän och krigare. Under ceremonierna kan maskerna betraktas som den kraft eller andliga verklighet som de uttrycker, något som innebär att de generellt inte symboliserar.⁸³ Under ceremonierna uppnår dansarna ofta en djup trans där de förlorar sin egen identitet och deras kroppar tas över av anden eller naturkraften som representeras av masken. En konsekvens av detta är maskerna bidrar till att upphäva skillnaden mellan människa och natur samt mellan de levande och förfäderna. Vid sidan av andliga väsen kan en del masker även utgöra clowner och tricksters vilka ställer till med upptåg, bedriva satir och lurendrejerier.⁸⁴ Det kan här tilläggas att maskerna och de rituella kostymerna bidrar till att dölja bärarnas mänskliga identitet. Detta är en central skillnad mot Hazoumés masker i *La Bouche du Roi* eftersom de försöker att lyfta fram de dehumaniserade individernas potentiella identitet. Hans strävan efter att göra maskerna mer individuella står också i opposition till det schematiska och anonyma perspektiv som finns representerat i *Brookes*.

Varje traditionell mask har en specifik spirituellt mening, något som medför att de flesta kulturer har flera typer av masker för att kunna åkalla olika entiteter. Generellt hör förfäders- och totemmasker till de mest kraftfulla. Några av de mest betydelsefulla maskerna är sammankopplade med förfädersandar efter exempelvis kungar och andra personer med högt socialt anseende. Maskernas makt ökar i samband med att de ärvs och en grundläggande regel är att desto mer framstående en ägare var under sin livstid ju kraftfullare blir han som förfädersande. Det finns masker som betraktas som speciellt mäktiga eftersom deras historia sträcker sig över flera generationer. En del masker kan dessutom få nya betydelser över tid. Det kan därför vara svårt att utläsa maskers funktion och uppskatta deras inneboende kraft genom att enbart analysera deras utseende. Korrekta tolkningar kräver följaktligen relevanta kunskaper om maskernas bakgrund.⁸⁵ Östberg och Lagerkrantz menar därför att utställningstexter på museer ofta representerar kvalificerade gissningar.⁸⁶

Jean Pigozzi betraktar maskerna i *La Bouche du Roi* som en omtolkning av dansarnas trans. Han menar att Hazoumé genom verket framför ett budskap som avslöjar galenskap och belyser aktuella händelser, slavliknande tillstånd och de förhållanden som gäller på den svarta bensinmarknaden.⁸⁷ Utifrån hans antagande går det att urskilja likheter till Oro Efe i yorubakulturen. Denne betraktas som nattens konung och bärare av arv och tradition. Vid de årliga Geldefestivalerna är han huvudperson under Efe-natten, vilken utgör den första delen av festivalen. Efe betyder skämtare och han underhåller publiken, men han har även en allvarligare sida och framhåller satiriskt olika missförhållanden som råder i samhället. Oro Efe låter makten få höra folkets röst genom att bland annat avslöja oordning, skandaler och sammansvärjningar. Han berör till exempel ämnen som politik, moral och betydelsefulla personer.⁸⁸ Detta låter snarlikt Hazoumé som också värnar om arv och tradition i *La Bouche du Roi*. Även han är satirisk och kritiserar politiska och moraliska aspekter samt belyser rådande missförhållanden, det vill säga att människor och naturresurser blir exploaterade för sned ekonomisk vinning. Utifrån detta perspektiv kan *La Bouche du Roi* sägas

⁸² Gunnarsson, 2006, s. 41.

⁸³ Östberg, W., & Lagerkrantz, 2007, s. 96.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Willett, 2002, s. 166.

⁸⁶ Östberg, W., & Lagerkrantz, 2007, s. 85.

⁸⁷ CAACART: <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&bio=en&m=35>, 2014-03-15.

⁸⁸ Östberg, W., & Lagerkrantz, s. ff. 49.

representera folkets röst som talar till makten.

Antalet afrikanska maskceremonier har minskat under de senaste århundradena och det finns flera bakomliggande orsaker. Kolonialismen bidrog bland annat till att förstöra de traditionella afrikanska samhällenas ekonomi och matproduceringsystem. Det har även skett en omfattande befolkningsomflyttning, vilken har medfört en försvagning av individernas stamidentitet och bakomliggande kultur.⁸⁹ En aspekt som kan stärka antagandet är att det har vuxit fram en stor klass av arbetslösa och undersysselsatta människor i de afrikanska storstäderna.⁹⁰ Dessutom har kristendom och islam underminerat de traditionella afrikanska religionernas inflytande. Bland yoruba är drygt 40 procent muslimer och mindre än 40 procent kristna. Endast 20 procent utövar fortfarande den traditionella animistiska yorubareligionen. De flesta som tillhör den kristna eller muslimska bebyggelsen följer dock vanligtvis på ett eller annat sätt den traditionella religiösa tron.⁹¹ Hazoumé är som tidigare nämnts inget undantag. Trots att han är född och uppvuxen i en katolsk familj har han inte förlorat kontakten med sitt traditionella yorubausprung.

3.2. Material och skulptörer

Vid skapandet av traditionella masker strävar skulptörerna främst efter att fånga andens eller entitetens psykologiska och moraliska karaktär, snarare än att skapa en naturalistisk framställning. Hazoumé tycks bruka ett liknande tillvägagångssätt, men en central skillnad är att hans masker snarare försöker att framhäva den potentielle bärarens natur. Hantverket att skapa masker och den sammanhörande kulturella och religiösa kunskapen går ofta i arv från far till son. De flesta masker är tillverkade av trä, men även andra material kan brukas. För att skapa ornament på maskernas ytor används till exempel horn, tänder, snäckor, frön, gräs och fjädrar. Djurhår kan brukas för att imitera hår och skägg. Dräkterna som hör samman med maskerna är ofta tillverkade av traditionella material som till exempel tyg, gräs och löv. Utvecklingen har även medfört att modernare material som till exempel t-shirts och klockor kan smyga sig in.⁹²

Arbetsprocessen inleds med att skulptören hugger ett lämpligt stycke trä och låter det torka i solen. Därefter börjar han snida masken. Skulptörerna arbetar ofta utan skisser, något som kräver en utvecklad visualiseringsförmåga av den slutliga produkten.⁹³ För att hugga ut de grövre dragen används en *azde* vilket är ett skarvyxliknande verktyg. Vid skapandet av finare detaljer används knivar, mejslar och sandpapper eller grövre blad. Maskerna målas sedan med färger som framställs av olika pigment, till exempel utvinns ockra- och jordtoner från växter och träd, träkol ger svart och mineralpulver från lera utgör grunden för vitt. Färgerna har ofta en symbolisk betydelse och jag finner paralleller till maskerna i *La Bouche du Roi*. De är generellt mörka, något som kan anspela på hudfärgen på hos Hazoumés folk. Han har även dekorerat en del masker med tunna färglager, vilka har en traditionell symbolisk innebörd.

3.3. Yorubafolkets religion, *Fa* och syn på öde

För att skapa en djupare förståelse kan *La Bouche du Roi* tolkas utifrån yorubafolkets traditionella religion och dess sammanhörande kulturella aspekter. Det går här att återknyta till *Fa* och dess kulturella kunskap, vilken ligger till grund för yorubasamhället. Begreppet motsvarar den totala mängden berättelser i form av sånger, historiska händelser och andra kulturella koncept. Den sammanhörande filosofin är främst berättande och förklarar bland annat relationen mellan den fysiska världen och den övernaturliga samt hur de påverkar varandra. En djupare förståelse av *Fa*

⁸⁹ Gunnarsson, 2006, s. 20.

⁹⁰ Kasfir, 1999, s. 21.

⁹¹ Le Roy et al., s. 133.

⁹² Östberg, W., & Lagerkrantz, 2007, s. 41.

⁹³ Willett, 2002, s. 148.

kräver att betraktaren har stora bakgrundskunskaper.⁹⁴ Hazoumé menar att det kan vara svårt för västerlänningar att förstå *Fa* eftersom denna utgår från en annan filosofisk kunskapstradition än den kartianska.⁹⁵ Dessutom liknar han *Fa* vid ett stort mysterium där allt faktiskt inte kan förstås.⁹⁶

Inom yorubareligionen finns det en allsmäktig gud som heter Olodumare (Den allsmäktige) eller Olorun (Himlens herre). Han har skapat himmel och jord, men även hundratals demigudar som kallas orishor. De kan beskrivas som ”animistiska personer”, vilka ofta har individuell kontroll över specifika element i naturen som till exempel floder, berg, åska, vind och hav.⁹⁷ Under orishorna står förfädersandarna som kallas *egungun*. Det kan undantagsvis inträffa att någon av dem upphöjs till orisha. Därefter kommer människan som befinner sig över djur och växter. De står sin tur över icke-levande ting.⁹⁸ Yorubafolket dyrkar inte Olodumare i någon högre utsträckning utan främst olika orishor. Detta kan förklara varför han inte finns representerad i *La Bouche du Roi*.

Förfädersandarna kan ta ett aktivt intresse i sina efterlevande och ge råd genom drömmar och dansarnas trans. Familjens välfärd är beroende av en god relation med förfäderna, vilken kan upprätthållas med bland annat böner och offer.⁹⁹ Det finns även en utbredd reinkarnationstro. Denna speglas av vissa yorubanamn, till exempel Babatunde (far återvänder), Yetunde (mor återvänder), Babatunji (far vaknar igen) och Sotunde (Den vise mannen återvänder). En vanlig uppfattning är att de döda har möjlighet att återfödas efter två generationer och att detta vanligtvis sker inom familjen. Det finns dock inga garantier för att en avliden släkting kan komma tillbaka som barn till ett visst par.¹⁰⁰ Vid betraktandet av *La Bouche du Roi* går det att finna paralleller till rösterna i högtalarna. Flera skribenter menar att de representerar individer som ropar genom århundradena, utifrån ett religiöst yorubaperspektiv skulle rösterna även kunna motsvara förfädersandar som kommunicerar med de levande och påminner dem om deras kulturella bakgrund. Rösterna kan också representera en kontinuitet, det vill säga att de berättar om att lidandet har fortgått under en lång tidsperiod. Utifrån ett reinkarnationsperspektiv kan de även tolkas till att individer har återföts genom århundradena. Det går här att återknyta till Hazoumés försök att bemöta hotet mot hans folk från den så kallade *Coca-Cola*-kulturen. Detta kan förklaras utifrån Daniella Roth som menar att han strävar efter att skapa ett kulturellt minne åt sitt folk för att de skall minnas sina rötter, något som skall motverka rotlösheten och exploateringen. Det är därför viktigt för honom att folket blir medvetna om sina kulturella tillgångar som *Fa*, dess symboler och berättelser.¹⁰¹ Detta kan sammanfalla med en samtida generell afrikansk postkolonial strävan att skapa en identitet och ett minne.

En annan aspekt som jag anser har relevans för tolkningen av *La Bouche du Roi* är hur ödet betraktas inom yorubatron. Kärnan i individens personlighet och öde representeras av dennes *ori*, vilket motsvarar ett inre eller spirituellt huvud. Det går också att betrakta *ori* som förmedlaren mellan individerna och orishorna. Den generella åskådningen är att människans öde bestäms innan hon föds och att detta är svårt att förändra. Det finns flera berättelser som förklarar hur det går till när individerna får sitt *ori*. En utgår från att de får välja ett *ori* i keramiker-orishan Ajalas lager. Denne är ansvarig för att tillverka *ori*-huvuden och hans produkter kan vara av bättre eller sämre kvalitet. Individens val kommer därför att medföra påtagliga konsekvenser under dennes levnad. I en annan berättelse får individen stå framför Olodumare som då förklarar vad personen skall leva upp till.¹⁰² Oavsett berättelse glömmar individerna sitt *ori* och öde i samband med födseln. De kan därför inleda projekt som inte är i enlighet med deras *ori*, vilka ofta leder till misslyckanden. Det är därför viktigt att rådfråga Orunmila som är spådomens orisha för att få kunskap om sitt *ori* och se

⁹⁴ Henatsch, 2010, s. 89.

⁹⁵ Hazoumé syftar här på den kunskapstradition som utgår från den franske filosofen René Descartes (1596-1650).

⁹⁶ Henatsch, 2010, s. 89.

⁹⁷ Caudillo, 2007, s. 4.

⁹⁸ Caudillo, 2007, s. 3.

⁹⁹ Leroy et al., 2002, s. 134.

¹⁰⁰ Leroy et al., 2002, s. 133.

¹⁰¹ Henatsch, 2010, s. 66.

¹⁰² Balogun, 2007, s. 122.

huruvida man följer den rätta vägen.¹⁰³ Genom detta kan individen lättare förverkliga sitt öde.¹⁰⁴ Det krävs dock arbete för att personen skall kunna utveckla sitt *oris* inneboende potential, begreppet *esé* motsvarar denna strävan.¹⁰⁵ Utifrån *ori*-begreppet går det att urskilja en dubbel amnesi vid betraktandet av *Coca-Cola*-kulturen. Den första aspekten innebär att yorubaindividerna glömmer bort sina förutbestämda öden i samband med födseln. Samtidsmänniskorna riskerar dessutom att glömma bort sitt ursprung och sin kultur. Kombinationen kan innebära att de riskerar att bli totalt distanserade från kunskapen rörande sina respektive *ori* och öden. En konsekvens av detta är att de inte kan upprätthålla en god relation med förfädersandarna, vilka de är beroende av. En möjlig slutsats är därför att de problem som präglar samtiden i form av exploatering av människor och naturresurser inte representerar projekt som är i enlighet med individernas *orin*.

Vid betraktandet av ödet utgör den fria viljan en problematiskt inverkan aspekt. Om allt är förutbestämt så torde individerna leva i illusionen av att ha en fri vilja. Vid betraktandet av berättelsen om keramiker-orishan Ajala är det inte ens säkert att valet av ett *ori* behöver utgöra en frivillig handling. E. O. Oduwole menar att valet påtvingas människan av krafter som är starkare än hon själv. Utifrån denna åskådning så finns det likheter till fatalismen, denna innebär att allt är förutbestämt och att det inte kan ske på något annat sätt. En oundviklig konsekvens av fatalismen är att individerna inte har något moraliskt ansvar.¹⁰⁶ Enligt Oladele Abiodun Balogun rymmer fatalismen beröringspunkter till determinismen, vilken utgår från att varje händelse i universum är resultatet av tidigare och bakomliggande orsaker. Påbudet att välja ett *ori* skulle därför kunna utgöra den första orsaken för individen. Det är dock svårt att formulera en enkel förklaring utifrån Baloguns perspektiv eftersom han utgår från att det finns två typer av determinism; hård och mjuk. Den hårda kan sägas motsvara fatalism och den tillåter inte någon frihet, men den mjuka antyder att människan kan ha en fri vilja.¹⁰⁷ Detta kan kort förklaras utifrån Wande Abimbola som hävdar att predeterminism inte nödvändigtvis tar bort fri vilja. Jag finner likheter till berättelsen om Olodumare som upplyser individerna om vad de skall leva upp till. Berättelsen kan tolkas till att det är förutbestämt vad individerna skall prestera under sin levnad, men att de genom okunskap eller fri vilja inte behöver uppfylla målet. En faktor som stärker uppfattningen att individerna har en fri vilja är att de rådfrågar spådomsgudinnan Orunmila för att få kunskap för att de skall kunna följa sitt *ori*. Kunskapen som Orunmila förmedlar torde medföra att personen får valfrihet att arbeta för att utveckla sitt *oris* potential. En annan aspekt som också kan indikera att individerna har en fri vilja är att de, enligt Abimbola, får stå till svars för sina val. Dessa faktorer torde vara överflödiga om allt är förutbestämt och individen saknar en fri vilja.

Jag tolkar det till att Hazoumé utgår från att människan har en fri vilja, något som kan motsvara mjuk determinism. Om allt skulle vara förutbestämt utifrån ett fatalistiskt perspektiv så torde *La Bouche du Roi* och alla andra verk där Hazoumé protesterar mot den rådande situationen vara överflödiga. Hans uppmaning till afrikanerna om att de måste engagera sig för att kunna lösa problemen som hör samman med dagens situation indikerar att han förutsätter att de kan ta ett moraliskt ansvar. Detta torde vara oförenligt med ett fatalistiskt perspektiv. Min tolkning är att *La Bouche du Roi* utifrån detta perspektiv skall påminna yorubaåskådarna om att deras *ori* eller öde är ett annat än det som dagens situation ger upphov till. För att kunna förverkliga sitt öde måste de återfå sin traditionella identitet, därefter kan de få kunskap om sitt *ori*. För att sedan uppnå målet kan individerna utgå från *ebo* som betyder offer och *esé* som motsvarar hårt arbete.¹⁰⁸ En motsägande och något långsökt fatalistisk förklaring skulle dock kunna vara att Hazoumés *ori* eller öde är att få människor att återerindra sig sitt ursprung och frigöra sig. Denna tolkning torde inte kräva någon fri vilja.

¹⁰³ Balogun, 2007, s. 125.

¹⁰⁴ Balogun, 2007, s. 122.

¹⁰⁵ Caudillo, 2007, s. 5.

¹⁰⁶ Balogun, 2007, s. 119.

¹⁰⁷ Balogun, 2007, s. 120.

¹⁰⁸ Balogun, 2007, s. 123.

3.4. Yoruba- och ansvarssymbolik i *La Bouche du Roi*

Enligt Hazoumé representerar de små kulturella objekt eller symboler som han har applicerat på många av maskerna personliga relationer till olika orishor och ett gemensamt kulturellt ursprung. På väggarna hänger det dessutom fotografier som visar maskerna med de kulturella objekten och människor som tillber olika orishor. Fotografierna skall tillsammans med kortare utställningstexter förtydliga de referenser som hör samman med verket. Genom objekten och symbolerna vill Hazoumé påminna åskådarna om att: "Every petrol can mask represents a living person with a name, a voice and beliefs."¹⁰⁹ Detta utgör en påtaglig skillnad mot de anonyma slavarna i *Brookes*. Hazoumé visar i *La Bouche du Roi* att bensintransportörerna och andra som lever under liknande förhållanden har upphört att vara slavar och anonyma brickor i ett kommersiellt system.

Det går att urskilja flera aspekter som kan medföra en begränsad förståelse hos västerländska åskådare vid beaktandet av *La Bouche du Roi*. De har förmodligen en generellt bristande kunskap rörande omständigheterna kring den västafrikanska oljeindustrin, dess globala kontext, slaveri, Afrika; dess samtid, kultur, religion och historia. Detta är problematiskt, inte minst i kombination med att konstinstallationer oftast har en begränsad informationsöverföringskapacitet. Om åskådarna inte har kännedom om de perspektiv som ligger till grund för *La Bouche du Roi* så kan detta medföra en ofullständig helhetsbild, något som kan resultera i felaktiga tolkningar. Utifrån detta perspektiv kan det därför vara svårt att arbeta med allmänt kända referenser som *Brookes* och afrikanska masker. Om en västerländsk åskådare väljer att främst tolka verket utifrån dessa, framför det samtida sammanhanget, så torde detta avsevärt reducera budskapet och komplexiteten. Tolkningsproblemet som hör samman åskådarnas bakgrundskunskaper kommer att behandlas mer ingående i samband med utredandet av redundanta och entropiska koder.

3.4.1. Tvillingar

Yorubafolket är ett av de folkslag som har störst antal tvillingfödselar.¹¹⁰ Det finns flera föreställningar kring tvillingar; de antas kunna skänka lycka, hälsa och välstånd åt sina familjer, men även katastrofer, sjukdomar och död. De behandlas därför med stor respekt, kärlek och omsorg. Tvillingar tros ha en förenad själ och om den ena avlider så kan detta rubba balansen och medföra allvarliga komplikationer hos den andre. För att motverka effekterna vid ett dödsfall utförs en speciell ritual av en Babalawo.¹¹¹ Därefter skapar en bildhuggare en *ibeji*, det vill säga en liten träfigur, som ett symboliskt substitut för den avlidne tvillingen. Föräldrarna ser sedan efter figuren, matar, klär och tvättar den rituellt.¹¹² När de avlider är det vanligt att den kvarvarande tvillingen tar över skötseln av figuren. Höjden på *ibeji*-figurerna är vanligtvis drygt 30 centimeter, men de som förekommer i *La Bouche du Roi* är mindre. Det kan även påpekas att Hazoumé's figurer inte är autentiska eftersom de ej har använts som substitut för avlidna tvillingar.

3.4.2. Shango, åskorishan

Det finns flera berättelser om Shangos ursprung, enligt en var han ursprungligen den tredje kungen av Oyo-emperiet och upphöjdes till orisha efter sin död. Shangos färg är blå och han ägnar sig bland annat åt att kasta blixnar, vilka tros lämna stenbladsavtryck på marken. Yorubaindivider med tillräckliga kunskaper kan urskilja avtrycken efter kraftiga oväder. Det kan här tilläggas att yorubaland efter Java har världens högsta frekvens av åskstormar.¹¹³ Hazoumé kan ha valt att inkludera Shango i *La Bouche du Roi* eftersom denne är en av de populäraste orishorna. Dessutom var han en

¹⁰⁹ Liverpool Museums: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/maritime/exhibitions/hazoume/>, 2014-03-15.

¹¹⁰ BBC: http://www.bbc.co.uk/worldservice/people/highlights/010607_twins.shtml, 2014-03-15.

¹¹¹ Leroy et al., 2002, s. 134.

¹¹² Leroy et al., 2002, s. 135.

¹¹³ Leroy et al., 2002, s. 133.

central symbol för afrikanskt motstånd under den europeiska slavhandeln. Hazoumé har försett de masker som refererar till Shango med tunna blå färglager och miniatyrdubbelyxor av järn.¹¹⁴

3.4.3. Mammy Wata, vatten- och moderorisha

Mammy Wata dyrkas av yoruba och flera andra västafrikanska folk.¹¹⁵ Det finns flera olika berättelser om henne. I en drar hon ned människor i vattnet och tar med dem till sitt undervattenslott där de får stanna i några dagar. Under vistelsen undervisar och ger hon dem ökad själslig insikt. När hon sedan släpper dem fria är de som nya människor. En möjlig förklaring till hennes närvaro i *La Bouche du Roi* är att denna kan anspela på det kulturella uppvaknandet, något som kan motsvara en ökad själslig insikt.

Hon har även blivit sammankopplad med moder- och havsorishan Yemaja, vilken är kvinnors beskyddare, för moderskapet i allmänhet och för gravida i synnerhet. Det finns även myter som berättar om att allt liv utgår från henne. Hon betraktas även som moder till omkring femton orishas, inklusive Shango.¹¹⁶ En annan möjlig förklaring till att hon finns med i *La Bouche du Roi* är att hon skulle kunna representera ursprunget för yorubafolket.

3.4.4. Xevioso och Achina, gud av åskstormar och regnbågar

I Benin indikerar röda stjärtfjädrar från den grå afrikanska papegojan trohet till orishan Xevioso. Han är stark, våldsam och skapare av åskstormar och regnbågar. Kulten av Xevioso är tätt sammanbunden med den av orishan Achina. Röda fjädrar indikerar dessutom förmågan att mer allmänt kunna kommunicera med orishorna.¹¹⁷ En möjlig tolkning till att fjädern finns representerad i *La Bouche du Roi* är att denna kan symbolisera att relationen mellan individerna, deras ursprung, identitet och orishorna har blivit återupprättad.

3.4.5. Kungar, balansvåg och vapen

I aktern på *La Bouche du Roi* finns det två masker som föreställer en vit och en svart kung. De förekommer inte i *Brookes* och i förhållande till denna är kungarna placerade utanför det ursprungliga skeppet. En möjlig tolkning till detta är att de representerar främlingar och förrädare som är skyldiga till slaveriet, exploateringen och dess fortgående arv. För att visa det delade ansvaret mellan giriga svarta och vita har Hazoumé placerat en balansvåg som visar jämvikt mellan kungarna. Härskarna är avgränsade från de övriga med ett gevär vilket är en maktsymbol och ett verktyg för att kunna styra och kontrollera människor. Detta kan spegla att våld och hot fortfarande är en realitet för en stor del av de människor som befinner sig under slavliknande förhållanden.

Utifrån *La Bouche du Roi* och *Brookes* kan yorubafolket liknas vid ett fartyg som styrs mot sin undergång av giriga vita och svarta förövare. Utifrån de kulturella föremål som Hazoumé har applicerat på maskerna kan *La Bouche du Roi* tolkas till att motsvara ögonblicket för individernas ”kulturella uppvaknande”. För att folket skall kunna styra skeppet mot sitt eget öde måste de dock övervinna maktstrukturerna som representeras av de båda kungarna och geväret i aktern. Detta medför att det skapas ett spänningsförhållande i verket.

¹¹⁴ *La Bouche du Roi*, utställningstext, 2008, Horniman Museum, London, UK.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Princeton University: <https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Yemaja.html>, 2014-09-06.

¹¹⁷ *La Bouche du Roi*, utställningstext, 2008, Horniman Museum, London, UK.



Bild 14. I aktern på *La Bouche du Roi* finns det en vit och en svart kung. Balansvågen mellan dem visar jämvikt, något som symboliserar att de har ett gemensamt ansvar för slaveriet och dess fortgående arv. Geväret kan representera de maktmedel som används för att förtrycka människor som lever under slavliknande tillstånd. *Image courtesy: British Museum.*



Bild 15. Den röda fjädern på masken symboliserar orishan Xevioso. Röda fjädrar indikerar även förmågan att mer allmänt kunna kommunicera med orishorna. *Image courtesy: Romuald Hazoumé.*



Bild 16. Kvinnorna följer Mammy Wata, som är en vatten- och modersorisha. Foto som ingår i utställningen av *La Bouche du Roi*. *Image courtesy: Romuald Hazoumé.*



Bild 17. Mannen är en lärjunge till Shango. Åskorishan symboliseras av dubbelyxan på skulpturens huvud och det blå i hans klädnad. Foto som ingår i utställningen av *La Bouche du Roi*. *Image courtesy: Romuald Hazoumé.*



Bild 18: Masken symboliserar Shango. Åskorishans färg är blå och dubbelyxan är hans attribut.

Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 19: Den vita färgen och pärlorna symboliserar vattenorishan Mammy Wata.

Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 20: Träfiguren föreställer en *ibeji*. Detta är ett symboliskt substitut för avlidna yoruba-Tvillingar.

Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 21: En del masker är sönder-slagna. De skall utifrån ett historisk perspektiv symbolisera de slavar som inte överlevde transporten över Atlanten. Tolkade ur en samtida kontext kan de representera människor som avlider under slavliknande arbeten.

Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 22: Det finns några mycket smala masker i *La Bouche du Roi*. De skall symbolisera hur trångt det var ombord på slavskeppen.

Image courtesy: Romuald Hazoumé.



Bild 23: Många av maskerna har kvar sina tidigare ägares namn och olika skavanker. Hazoumé har knappt bearbetat dunkarnas ytor eftersom han vill bevara spår som visar bensintransportörens och dunkarnas historia som anonyma enheter i ett kommersiellt system.

Image courtesy: Romuald Hazoumé.

3.5. Museiperspektiv

Hazoumé är kritisk till hur afrikanska masker har ställts ut på västerländska museer och hur detta har bidragit till att påverka människors uppfattning om afrikaner och kontinenten. Han försöker därför att belysa västerländska missförstånd genom sina masker.¹¹⁸ Roth menar att Hazoumé konterkulturaliserar flera aspekter som hör samman med västs projektioner kring afrikanska masker. Här kan till exempel konst, material, konservering och immobilt utställningsförfarandet nämnas.¹¹⁹ Genom att leka med missförstånden och bruka dem på ett ironiskt sätt i exempelvis *La Bouche du Roi* försöker Hazoumé att göra åskådarna uppmärksamma på felaktigheterna. Begreppet konterkulturaliseringen innebär bland annat att de postkoloniala afrikanska konstnärerna inte vill låta missförstånden få stå oemotsagda. I sina verk lyfter de fram, betraktar och bearbetar klichéerna utifrån sin egen åskådning. Genom att leka med konventionerna på ett ironiskt sätt försöker de att påverka åskådarna till att förändra sina perspektiv.

När de afrikanska maskerna togs ur sitt naturliga sammanhang och ställdes ut på etnografiska museer reducerades de till tysta och konserverade utställningsobjekt. Detta medförde att de kom att betraktas utifrån en annan kontext. Roth framhåller att maskerna och de övriga afrikanska artefakterna på museerna bedömdes som enskilda västerländska skulpturer, något som de egentligen inte är. Utan deras sammanhörande dräkter kan de även betraktas som stympade. Anledningen till att man främst tog med sig maskerna till Europa är att det var svårt att transportera de skrymmande dräkterna.¹²⁰ Vid närmandet av begreppet kulturalisation utgår Roth från en konstsociologisk grund, denna innebär att konst definieras och behandlas utifrån ett samhälleligt perspektiv. Beträktaren tar sig följaktligen rätten att definiera vilka kriterier en artefakt skall uppfylla för att kunna bli klassificerad som konst. Utifrån Roths resonemang kan betraktandet av afrikanska artefakter utifrån det västerländska konstperspektivet utgöra ett exempel på kulturalisation. De blev följaktligen bedömda utifrån en måttstock som inte hörde samman med deras ursprungliga kontext. Hon utgår från att det vid denna typ av kulturalisation även kan ske jämförelser mellan olika kulturer, något som kan medföra att exotiska kulturer blir betraktade som främmande. Hon menar att detta även kan medföra en förväntan på afrikanska konstnärer att de skall vara kulturellt annorlunda.¹²¹

Roth menar att européerna begick något som hon benämner ”materialfel” då de ställde ut afrikanska artefakter som västerländska skulpturer. Detta kan spegla att maskerna kom att representera olika perspektiv i Afrika och i väst. I Europa kom de att symbolisera något externt och ytligt, något som medförde att centrala aspekter rörande deras bakgrund och funktion förbisågs. Roth hävdar därför att det västerländska masksamlandet ofta säger mer om samlarnas förståelse för fin konst än deras egentliga kunskaper om maskerna.¹²² Det afrikanska perspektivet utgår däremot från att maskerna är att betrakta som något internt och förvandlande. En aspekt som tydligt stödjer detta är att dansarnas inre, som tidigare nämnts, tas över av en andekraft.¹²³ Hazoumé kan därför sägas kritisera aspekter som motsvarar ”materialfelet” genom att framhäva kulturella och religiösa aspekter i *La Bouche du Roi*. En möjlig tolkning är att han vänder på det äldre västerländska utställningsförfarandet i *La Bouche du Roi*. Detta stöds av att maskerna är skapade som immobila västerländska skulpturer eller utställningsföremål. De kan därför sägas motsvara hur västerlänningar är vana att betrakta afrikanska masker.

Utifrån ett svenskt perspektiv kan utställningsförfarandet illustreras med den etnografiska missionsutställningen i Kungliga Vetenskapsakademiens hörsal 1907. Inför utställningen hade producenten

¹¹⁸ Cremlin, 2012, s. 76.

¹¹⁹ Henatsch, 2010, s. 51.

¹²⁰ Willet, 2002, s. 41.

¹²¹ Hentash, 2010, s. 46.

¹²² Henatsch, 2010, s. 51.

¹²³ Cremlin, 2012, s. 51.

Erland Nordenskiöld uppmanat svenska missionärer att samla in olika föremål. Anledning till detta var att missionärerna, till skillnad från ”fätöljetnologerna”, arbetade och levde nära afrikanerna. Utställningen bestod av ett stort antal föremål och de visades i täta och prydliga rader. De mest framträdande var religiösa föremål, vapen och musikinstrument. Det fanns även olika vardagsföremål representerade. Enligt Etnografiska museet bekräftade utställningen samtidens populära bild av det primitiva Afrika. Vid sidan av denna förmedlades även dåtidens stora berättelser om västvärldens modernitet, utveckling och civilisation.¹²⁴ Utifrån detta perspektiv kan västvärlden och Afrika betraktas till att stå i ett motsatsförhållande till varandra.

Om den ursprungliga helheten saknas på museerna så är åskådarna tvungna att forma sin uppfattning utifrån hur maskerna presenteras i utställningarna och i litteraturen. Det äldre utställningsförfarandet erbjöd begränsade tolkningsmöjligheter, något som kunde medföra att åskådarna läste in aspekter i maskerna som de aldrig haft för avsikt att förmedla.¹²⁵ Utifrån detta perspektiv är det lätt att göra felaktiga tolkningar. Ett exempel är att flera västerländska skribenter har beskrivit olika maskers ansiktsuttryck som skrämmande. Tolkningarna har dock visat sig vara felaktiga eftersom deras syfte varit att roa.¹²⁶ Det går här att återknyta till Östbergs antagande om att åskådarna måste känna till en masks historia för att kunna förstå den.¹²⁷ Ett inverkan problem är dessutom att maskerna på museerna ofta har fått representera något statiskt och oföränderligt, det vill säga att de tillskrivits ett bestämt syfte och en förklaring.¹²⁸ Om maskerna utgör den tydligaste referensen till Afrika i väst så är en möjlig tolkning att de även kan representera en statisk bild av kontinenten. Östberg menar att detta är fel eftersom utvecklingen inte har avstannat. Han betraktar därför maskerna på museerna som slocknade kopior eftersom showen fortsätter någon annanstans.¹²⁹ Som tidigare nämnts kan masker och danser successivt förändras över tid. Jag tolkar det till att även Hazoumé försöker att motverka förutfattade meningar om Afrika som en statisk och oföränderlig kontinent i *La Bouche du Roi*. Det går här att finna paralleller till André Malraux som menar att konstnärernas brukande av masker kan liknas vid en dialog för att skapa något nytt.¹³⁰ Utifrån denna åskådning finns det även likheter med Roth som hävdar att Hazoumé underminerar det västerländska betraktelsesättet genom att skapa masker av avfall istället för trä, det traditionella materialet.¹³¹ Genom detta torde han anspela på det traditionella för att kunna visa vad det innebär att vara afrikan idag.

Förhållandet mellan hur maskerna betraktas inom sina respektive kulturer och hur de i västvärlden tillskrivs autenticitet är ett annat problematiskt område. En gemensam definition på autentiska masker torde vara att de har brukats för rituella eller funktionella ändamål. På museerna betraktas ofta ålder och slitage som tecken på att maskerna är äkta. Ålderskriteriet skiljer dem från det afrikanska perspektivet eftersom detta utgår från maskernas inneboende kraft. Roth sammanfattar det till att värdet utgår från deras förmåga att kunna kommunicera med andarna.¹³² De rituella föremålen tillverkades därför oftast utan bakomliggande tankar på ekonomisk vinning. Enligt Östberg bryr sig inte afrikaner vanligtvis om den historiska patinan, skadade och slitna masker kan utan större betänkligheter repareras och målas om.¹³³ Detta stärks av Roth som menar att maskerna inte behövs längre än de kunde brukas.¹³⁴ Den historiska patinan tycks vara av stor betydelse för Hazoumés samtidsarkeologiska närmande, något som kan urskiljas i *La Bouche du Roi*. Patinan kan motsvara maskernas skavanker, vilka speglar dunkarnas och bensinsmugglarnas historia som

¹²⁴ Basutställningstext, Etnografiska museet, 2012, Stockholm.

¹²⁵ Willett, 2002, s. 160.

¹²⁶ Willett, 2002, s. 144.

¹²⁷ Östberg, W., & Lagerkrantz, 2007, s. 85.

¹²⁸ Willet, 2002, s. 160.

¹²⁹ Östberg, W., & Lagerkrantz, 2007, s. 93.

¹³⁰ Gunnarsson, 2006, s. 16.

¹³¹ Henatsch, 2010, s. 51.

¹³² Henatsch, 2010, s. 55.

¹³³ Östberg, W., & Lagerkrantz, 2007, s. 93.

¹³⁴ Henatsch, 2010, s. 51.

ansiktslösa enheter i ett kommersiellt system. Dunkarnas förslitningsskador torde därför innebära att verket får ett högre autenticitetsvärde. Det kan även tilläggas att motsatsförhållandet rörande ålder och inneboende kraft har medfört att det förekommer att afrikaner säljer kasserade masker, vilka inte ens behöver vara gamla, till västerlänningar. Willet framhåller att vissa Dogon-masker endast brukas en gång för att sedan lämnas åt sitt öde. Västerlänningar kan därför tolka deras förfall som ett tecken på ålder och äkthet.¹³⁵

Det finns flera skribenter som har dragit paralleller mellan utställningsperspektivet och hur de dehumaniserade slavarerna i *Brookes* har blivit framställda. Slavarerna har blivit avklädda och har fått sina huvuden rakade, något som bidrar till att reducera deras identitet och kulturella ursprung. Detta kan tolkas som att de i likhet med maskerna har blivit tagna ur sitt sammanhang och framställs som tysta, passiva och stilla utställningsföremål. En konsekvens av denna avskalning är att de inte tycks utmanar åskådarnas referensramar. Ifråga om *Brookes* tycks framställningen inte heller ha lämnat något utrymme för åskådarna att reflektera över om de hade ett eget ansvar för slaveriet, om de till exempel konsumerat slavproducerade varor. Maskerna och *Brookes* kan utifrån detta perspektiv jämföras med *La Bouche du Roi*. Genom att utgå från maskernas form, material och deras sammanhörande kulturella aspekter visar Hazoumé vad Afrika har varit och vad det har förvandlats till idag. Detta torde medföra att han till skillnad från *Brookes* och maskerna på etnografiska museer utmanar åskådarnas referensramar. Detta kan stödja mitt antagande om att *La Bouche du Roi* och *Brookes* står i ett motsatsförhållande till varandra.

Ett samtida grepp som har vunnit genomslagskraft på etnografiska museer är att komplettera maskutställningarna med filmsekvenser. De är ofta inspelade hos afrikanska stammar och visar danserna där de utställda maskerna ingår. Filmerna bidrar till att förmedla en bättre helhetsförståelse av maskerna och deras sammanhang. Utifrån ett pedagogiskt och etnografiskt perspektiv är detta ett stort steg framåt. Filmerna kan dock endast återge en mindre del av upplevelsen, de kan till exempel inte förmedla den upphetsade atmosfären och gemenskapen.¹³⁶ Vid betraktandet av denna utställningsmetod går det att urskilja tydliga paralleller till filmen om bensindunkarna i *La Bouche du Roi*. Även denna är avsedd för att visa den afrikanska kontext där hans stilla masker eller dunkar ingår. En central skillnad mellan filmerna är dock att de på de etnografiska museerna främst behandlar det traditionella, medan Hazoumé berättar om det samtida tillståndet.



Bild: 24. Ett samtida grepp på etnografiska museer är att komplettera traditionella masker med filmsekvenser som visar deras ursprungliga kontext. Etnografiska museet i Stockholm är ett exempel på museum som brukar filmsekvenser. Fotot visar att Hazoumé brukar samma tillvägagångssätt i *La Bouche du Roi*. En central skillnad är dock att hans film berättar om hur det är att vara afrikan idag.

Image courtesy: Homiman Museum.

¹³⁵ Willet, 2002, s. 169.

¹³⁶ Willet, 2002, s. 161.

4. Slaveri

4.1. Direkt och indirekt slaveri

Utifrån Hazoumés antagande om att slaveriet har förändrats går det att urskilja två former av ofrihet i *La Bouche du Roi*. Den första är det traditionella slaveriet som förekommer i *Brookes* och den andra är samtida slavliknande tillstånd. De två tillstånden kan förklaras utifrån Harrison som menar att slaveri kan indelas i direkt och indirekt. Traditionellt eller direkt slaveri innebär att människor kan ägas och behandlas som egendom. Slavarna kan bland annat brukas för tvångsarbete och sexuellt utnyttjande. De saknar rättshandlingsförmåga, något som innebär att de inte har rätt att föra sin talan eller kan hållas personligt ansvariga för sina handlingar. Traditionellt slaveri har förekommit i större delen av världen. Det var utbrett hos de antika romarna och grekerna, i Afrika, Asien och i Amerika innan européernas ankomst. Under 1200-talet avskaffades slaveriet successivt i Västeuropa, i Sverige förbjöds trældom 1335.¹³⁷

Harrison menar att slaveriets kärna utgår från ett förakt för den svage och dennes omständigheter.¹³⁸ Detta speglar att slaveriet generellt har drabbat de svagaste och mest utsatta grupperna i samhället. I sin trilogi upprepar Harrison vid flera tillfällen att det finns två huvudsakliga orsaker som har tvingat in människor i traditionellt slaveri. Den första är krig eller slavjägarexpeditioner där fångarna har blivit förslavade. De hade oftast en annan etnicitet och talade ett annat språk än sina nya herrar, något som kunde medföra rotlöshet eftersom de ryktes ur sitt sammanhang. Denna form kan spegla segrarens förakt mot den besegrade främlingen. Ett samtida exempel är Islamiska statens (IS) blodiga framfart i Irak och Syrien. De har bland annat förslavat många kvinnliga fångar. Vidare tycks de hysa ett stort förakt för alla som inte delar deras trosriktning. Den andra omständigheten är fattigdom och svält, något som har fått människor att sälja sig själva och sina barn till slaveri.¹³⁹ Slavarna hade ofta samma etnicitet som ägarna, men de blev ändå föraktade. Detta kan indikera en negativ relation mellan den rike och den fattige. Även denna form kan medföra ett utstötande ur gemenskapen och risk för rotlöshet. Samtida exempel på denna form kan vara fattiga familjer i exempelvis Indonesien, Thailand, och Kambodja som säljer sina döttrar till trafficking och bordeller där de exploateras sexuellt.¹⁴⁰

Trots att samtliga stater officiellt har avskaffat traditionellt slaveri, förekommer det fortfarande i flera länder.¹⁴¹ Förenta Nationernas fjärde artikel rörande de mänskliga rättigheterna förbjuder slaveri. Denna lyder: *Ingen får hållas i slaveri eller trældom; slaveri och slavhandel i alla dess former skall vara förbjudna.*¹⁴² Traditionellt slaveri förekom i en rad länder till långt in på 1900-talet, till exempel avskaffade Saudiarabien slaveriet 1962.¹⁴³ Mauretanien undertecknade 2007 som sista land FN:s deklaration. Trots att slaveriet är kriminaliserat så är det fortfarande vanligt förekommande i landet.¹⁴⁴ Det finns flera orsaker som kan bidra till att slaveri och slavliknande tillstånd kan fortleva i olika länder, till exempel att deras regeringar struntar i FN, att de är korruperade eller för svaga och fattiga för att kunna vidta åtgärder.¹⁴⁵

¹³⁷ Harrison: <http://blog.svd.se/historia/2011/03/11/det-svenska-slaveriets-svanesang/>, 2014-09-07.

¹³⁸ Harrison, 2010 c, s. 596.

¹³⁹ Harrison, 2010 a, s. 52.

¹⁴⁰ Lin Lean Lim, 1998, s. 180.

¹⁴¹ Harrison, 2010 c, s. 570.

¹⁴² FN: <http://www.fn.se/fn-info/vad-gor-fn/manskliga-rattigheter-och-demokrati/fns-allmana-forklaring-om-de-manskliga-rattigheterna->, 2014-09-07.

¹⁴³ Rodriguez, 2011, s. 483.

¹⁴⁴ Bickerstaff, 2010, s. 23.

¹⁴⁵ Harrison, 2010 c, s. 596.

Det indirekta slaveriet är den samtida dominerande formen. Det är mer subtilt och innebär att individen lever under sådana omständigheter att denne i praktiken är att betrakta som ofri. En faktor som bidrar till att ofrihetssystemen kan fortleva är att de ofta anpassas efter de rådande juridiska omständigheterna.¹⁴⁶ Detta medför definitionsproblem, något som innebär att det är svårt att uppskatta hur många människor som lever under slavliknande förhållanden, till exempel uppskattar International Labour Organization siffran till cirka 21 miljoner.¹⁴⁷ Global Slavery Index menar däremot att antalet är 29,8 miljoner.¹⁴⁸ Detta innebär att mellan 20-30 miljoner människor lever under slavliknande förhållanden. Av dessa lever uppskattningsvis 670 000 till 740 000 i Nigeria och cirka 76 000 till 84 000 i Benin.¹⁴⁹ Detta kan ställas i relation till storleken på ländernas respektive befolkningar, Nigeria har cirka 160 miljoner invånare och Benin närmare 10 miljoner.

Skuldslaveri är en av de vanligast förekommande formerna av indirekt ofrihet. Arbetsgivaren äger inte personen, men denne är tvungen att sätta sig i skuld för att kunna försörja sig och sin familj. Skulden till arbetsgivaren ökar sedan snabbare än individen kan avbetala, alternativt är lönen så låg att individen inte har några möjligheter att förändra sin livssituation. Skuldslavar är vanligtvis hårt bundna till sina arbetsgivare och de har ofta inte rätt att söka jobb någon annanstans. Om de blir sjuka, för gamla eller avlider så kallas ofta en av sönerna till arbetsplatsen som ersättare. Detta innebär att skulden kan gå i arv.¹⁵⁰ En annan form som delvis sammanfaller med skuldslaveri är trafficking, där främst unga kvinnor luras till exempelvis västvärlden med löften om jobb. Väl framme tvingas de att prostituera sig för att kunna betala av en ofta påstådd skuld till sina arbetsgivare. Traffickingen torde sammanfalla med Hazoumés antagande om att det även förekommer exploatering av människor i västvärlden. Det finns dessutom en utbredd trafficking i Benin, något som stödjer Hazoumés antagande om förekomsten av slavliknande tillstånd i Västafrika.

Utifrån den samtida kontexten urskiljer jag en gråzon i Hazoumés definition av slaveri. Han tycks inte göra någon tydlig distinktion mellan de som är offer för indirekt slaveri, som till exempel skuldslaveri, eller desperata människor som lever under fattiga förhållanden och som drabbas av exploatering. Detta sammanfaller med att det finns många människor i Västafrika som lever under stor fattigdom och svåra förhållanden. Hazoumé framhåller, som tidigare nämnts, att bensintransportörerna tvingas till att ta farliga arbeten för att överleva och kunna försörja sina familjer. Jag betraktar därför Hazoumés definition av slavliknande tillstånd som vidare än den som har formulerats av FN. En möjlig tolkning är att Hazoumé utgår från att fattigdom och dåliga levnadsförhållanden kan liknas vid kedjor som håller kvar människor i ett utsatt och slavliknande tillstånd.

Det går att urskilja flera likheter mellan slavliknande tillstånd och bensintransportörernas livssituation. Gruppen utgörs främst av fattiga människor som inte har några andra försörjningsmöjligheter. Deras löner torde vara så låga att de i praktiken är oförmögna att förändra sin livssituation. Genom omständigheter som de inte kan påverka så tvingas de till att riskera sina liv, samtidigt som andra blir rika på deras bekostnad. Vidare tycks många människor i Västafrika sitta fast i ett tillstånd av fattigdom och maktlöshet. Det går här att dra paralleller till Harisson som menar att en metod för att öka slavarnas effektivitet är att driva dem hårt och inpränta rot- och maktlöshet i deras medvetanden. Enligt Hazoumé riskerar människorna dessutom att bli rotlösa genom den så kallade *Coca-Cola*-kulturen.

Det går utifrån Hazoumés beskrivning rörande exploatering och stor fattigdom i Benin och andra subsahariska afrikanska länder att dra paralleller till Trevor Johnson.¹⁵¹ Denne utgår från ett

¹⁴⁶ Harrison, 2010 c, s. 562.

¹⁴⁷ International Labour Organization: http://www.ilo.org/sapfl/Informationresources/ILOPublications/WCMS_181953/lang--en/index.htm, 2014-03-15.

¹⁴⁸ Global Slavery Index: <http://www.globalslaveryindex.org/faq/>, 2014-04-05.

¹⁴⁹ Global Slavery Index: <http://www.globalslaveryindex.org/>, 2014-03-15.

¹⁵⁰ Harrison, 2010 c, s. 589.

¹⁵¹ World Socialist Web Site: <http://www.wsws.org/en/articles/2001/04/slav-a19.html>, 2014-03-15.

socialistiskt perspektiv och urskiljer ytliga likheter mellan dagens situation och slavhandeln under 1700- och 1800-talen. Han hävdar dock att den bakomliggande grunden har förändrats. Dagens slavliknande tillstånd bottnar enligt Johnson från kapitalismens utveckling i Afrika under de senaste årtiondena. Han menar att flera transnationella företag utnyttjar den rådande fattigdomen för att exploatera den billiga inhemska arbetskraften. Företagen brukar bland annat denna för utvinna och förädla Afrikas stora naturresurser. Produkterna säljs sedan med stor vinst i västvärlden.¹⁵²

Hazoumés antagande om att slaveriet har förändrats kan betraktas utifrån Harrisons kritik mot marxistiska och nyliberala ideologiska förklaringsmodeller. Han utgår från att de och andra ideologiskt färgade tolkningar kan medföra generaliseringar och missförstånd. Marxisterna har enligt Harrison fel i sitt antagande om att slaveriet var utmärkande för ett visst produktionssätt i det förflutna, det vill säga slavsamhället. Det främsta argumentet mot den marxistiska åskådningen är att slaveriet har förekommit i olika former under alla tider. Kommunismen var inte heller förskonad från slavliknande förhållanden, något som kan exemplifieras med Lenins, Stalins och Maos arbetsläger. Harrison förkastar även nyliberalernas argument om att frihandel är den bästa lösningen för att avskaffa slaveriet.¹⁵³ En konsekvens av denna kan bli att de förekommande formerna av ofrihet anpassas efter de nya förutsättningarna. Jag urskiljer flera paralleller mellan Johnsons beskrivning av kapitalismens utveckling i Afrika och Hazoumés åskådning. Utifrån detta perspektiv kan slavliknande tillstånd ha blivit anpassade till de nya omständigheterna.

4.2. Den transatlantiska slavhandeln

Under 1500-talet etablerades stora socker- och tobaksplantager i ”den nya världen”, något som medförde en omfattande efterfrågan på billig arbetskraft. Denna kom att utgöra grunden för den transatlantiska slavhandeln. Under de följande århundradena utvecklades hanteringen till ett lukrativt ekonomiskt system där slavar såldes med stor vinst i Amerika. Portugal dominerade handeln under 1500-talet, men under 1600-talet togs den över av England, Frankrike och Nederländerna.¹⁵⁴ Slavnäringen ingick i den transatlantiska triangelhandeln, denna innebar att olika varor transporterades mellan Europa, Afrika och Amerika. Européerna fraktade varor till Afrika, vilka byttes mot bland annat slavar. Dessa fördes över Atlanten och såldes med stor förtjänst. Från nya världen seglade skeppen till Europa lastade med bland annat bomull, kryddor, socker, tobak, matvaror och timmer. De första fyra varorna producerades till stor del med hjälp av slavarbetskraft.

Den transatlantiska triangelhandeln där slaveriet ingick var av stor betydelse för den ekonomiska utvecklingen i Europa, Amerika och Afrika. När de europeiska nationerna band samman regionala ekonomier och skapade globala nätverk blev handeln med mänsklig arbetskraft en bärande näringsgren. Harrison menar att den västerländska handelskapitalismen utgjorde en av de starkaste drivkrafterna bakom slaveriets expansion.¹⁵⁵ Det är utifrån denna kontext som Hazoumé bland annat utreder relationen mellan städerna Porto-Novo och Liverpool. De ingick i samma kretslopp. Liverpool var centrum för den engelska slavhandeln och i Porto-Novo fanns det en stor utskeppningshamn för slavar, denna brukades även för import av varor. Monoflodens mynning ligger förövrigt på den historiska slavkusten, vilken omfattade landområdet i Beninbukten, det vill säga dagens Togo, Benin och västra Nigeria. Namnet *La Bouche du Roi* är en förvrängning av det ursprungliga portugisiska namnet *A Boca do Rio* som betyder flodens mun.

¹⁵² World Socialist Web Site: <http://www.wsws.org/en/articles/2001/04/slav-a19.html>, 2014-03-15.

¹⁵³ Harrison, 2010 c, s. 597.

¹⁵⁴ Harrison, 2010 b, s. 27.

¹⁵⁵ Harrison, 2010 c, s. 549.

Med hjälp av slavarbetskraft kunde de amerikanska plantagerna producera tobak, socker, bomull och kryddor till en minimal kostnad. Varorna såldes sedan med en stor vinst i Europa. Detta kan exemplifieras med att handeln med slavproducerat socker bidrog till att stärka den brittiska ekonomin.¹⁵⁶ Utställningen av *La Bouche du Roi* i Liverpool kan därför tjäna som en påminnelse om stadens mörka historiska arv. Detta stärks av att Liverpool var *Brookes* hemmahamn. I staden fanns det dessutom många köpmän som blev rika på hanteringen. Enligt flera källor investerades en del av överskottet från den engelska slavhandeln för att stimulera landets industriella utveckling och handel. Det är dock osäkert hur stor betydelse investeringarna egentligen hade. Enligt Knick Harley så sträcker sig uppskattningarna från en marginell till en stor påverkan.¹⁵⁷

Under tidsperioden 1525-1867 transporterades uppskattningsvis 10-12 miljoner slavar över Atlanten. Merparten fördes till Karibien och Sydamerika, endast en mindre del kom till USA. Enligt Harrison genomfördes det ungefär 43 600 slavtransporter, men det är svårt att verifiera antalet turer och slavar eftersom en del av slavhandeln sköttes illegalt. De flesta slavskepp var av mindre storlek, ett typiskt fransk fartyg från 1700-talet var runt 20 meter långt och det kunde rymma upp till 300 slavar. Detta kan jämföras med *Brookes* som var runt 30 meter långt. En förklaring till deras begränsade storlek var att det var svårt och farligt att navigera i de afrikanska farvattnen. För att kunna kontrollera slavarerna var de som tidigare nämnts tätt packade och fastkedjade i fartygsdäcket. Kvinnorna var dock ofta inte lika hårt bevakade som männen. Det kan tilläggas att även kvinnor och barn finns representerade i *La Bouche du Roi*. De symboliseras av ett antal masker som är av mindre storlek. Besättningarna var på sin vakt och de hade ofta tillgång till vapen. Manskaper fruktade att slavarerna skulle göra uppror eller begå självmord genom att slänga sig överbord. Deras oro var befogad eftersom det förekom flera uppror med blandade resultat.¹⁵⁸ Geväret i *La Bouche du Roi* kan därför utifrån ett historiskt perspektiv symbolisera att besättningen kontrollerade slavarerna med hjälp av vapenmakt.

Överfärden kunde ta upp till två månader och slavarerna levde under omänskliga förhållanden. Sjukdomar, brist på vatten, föda, trångboddhet och ohygieniska förhållanden medförde att många avled. En faktor som bidrog till trångboddheten var att många kaptener tog ombord fler slavar än vad som officiellt hade överenskommit. Genom detta ville de kompensera bortfallet och öka vinsten.¹⁵⁹ Dessutom bidrog de brutala medel som besättningarna använde för att slå ned alla former av motstånd till den höga dödligheten. Det går här att återknyta till de sönderslagna maskerna i *La Bouche du Roi*. Utifrån ett historiskt perspektiv kan de symbolisera slavarerna som inte överlevde sjöresan.¹⁶⁰ Det totala antalet slavar som omkom är dock högre än de som avled under överfarten. En stor mängd slavar togs från det afrikanska inlandet och många av dem dog under den långa och ansträngande färden till kusten. Strapatserna minskade deras motståndskraft och det var vanligt med sjukdomar. Innan slavarerna såldes hölls de ofta inspärrade och smittade då varandra.¹⁶¹ Förutsättningarna för epidemier ombord på skeppen torde därför ha varit optimala. När skeppen nådde sina slutdestinationer sattes de ofta i karantän eftersom myndigheterna visste vilka sjukdomar som de kunde medföra. Slavskepparna lärde sig dock med tiden att de kunde minska dödligheten och öka vinsten genom att förbättra de hygieniska förhållandena. En metod som brukades var att slavarerna togs upp på däck i mindre grupper och tvättades med havsvatten.¹⁶²

Slavhandlarna brukade flera metoder för att kontrollera och hindra slavarerna från att organisera sig. Ett sätt var att splittra dem, något som medförde att slavar från skilda områden och med olika språk

¹⁵⁶ Harley, 2013, s. 2 ff. <http://www.nuff.ox.ac.uk/economics/history/Paper113/harley113.pdf>

¹⁵⁷ Harley, 2013, s. 2 ff. <http://www.nuff.ox.ac.uk/economics/history/Paper113/harley113.pdf>

¹⁵⁸ Department for Communities and Local Government Publications: http://www.hastingsbme.org.uk/links_reports_files/HM%20Govt%20Slavery.pdf, 2014-05-09.

¹⁵⁹ Harrison, 2010 b, s. 143.

¹⁶⁰ Utställningstext från *La Bouche du Roi*, 2008, Horniman Museum, London.

¹⁶¹ Harrison, 2010 b, s. 145.

¹⁶² Harrison, 2010 b, s. 148-149.

blandades. Detta medförde bland annat att familjer skingrades när de såldes. Individerna slets ur sitt kulturella och sociala sammanhang, något som ökade risken för rotlöshet. Det går här att finna paralleller till Yacouba Konaté som menar att blandningen av flera olika språk, det vill säga rösterna som ropas ut i högtalarna, i *La Bouche du Roi* kan tolkas som en mardrömsversion av den bibliska berättelsen om Babels torn.¹⁶³ Utifrån ett samtida perspektiv finner jag även likheter till Hazoumés *Coca-Cola*-kultur och dess rotlöshet. De grundläggande förutsättningarna för denna är dock annorlunda, men båda tycks sträva efter att kontrollera människor genom att reducera individernas kulturella förankring.

Utifrån ett historiskt perspektiv framgår det tydligt att giriga vita och svarta aktivt deltog i den transatlantiska slavhandeln, något som visar att de har ett gemensamt ansvar. Hazoumé menar att de vita slavhandlarna inte hade kunnat genomföra den transatlantiska slavhandeln utan aktiv hjälp från afrikaner: "In Europe and Africa people were guilty of the same bad things."¹⁶⁴ Ett tydligt belägg för skulden är att slaverna såldes av andra afrikaner. Till stor del var slaverna infångade i samband med stamfejder och regelrätta slavjägarexpeditioner. De afrikanska härskarna sålde ytterst sällan sina egna stammedlemmar eller undersåtar som slavar. Den transatlantiska slavhandeln medförde att en del afrikanska riken som till exempel Asante, Dahomey och Oyo blev rika och mäktiga. Det var dock något som grannfolken fick betala dyrt för.¹⁶⁵

4.3. Muslimskt slaveri

Importen av svarta slavar från Afrika till den muslimska världen pågick från 600-talet fram till 1800-talet. Enligt Clarence-Smith sträcker sig uppskattningarna från 11,5 miljoner till 17 miljoner afrikanska slavar.¹⁶⁶ Denna del av den muslimska slavhandeln var följaktligen ungefär lika omfattande som den transatlantiska. Bland muslimernas slavar var svarta afrikaner i majoritet, men även araber, berber, kaukasier, perser, turkar, slaver, briter, holländare, östeuropéer och skandinaver fanns representerade. Vid sidan av krig och slavjägarexpeditioner anskaffades slavar även genom handel och skatter. En påtaglig skillnad mot det rasistiska transatlantiska slaveriet är att det muslimska i hög utsträckning baserades på religionstillhörighet. Muslimer fick inte äga trosfränder som slavar, något som medförde att de fick hämta slavar från de otrogna områden. Det finns dock flera exempel på rasism där svarta muslimer togs som slavar. Vidare kan det tilläggas att inte heller den västerländska slaveridebatten varit fri från ett religionstillhörighetsperspektiv. Det finns ett fåtal bevarade källor som menar att svarta slavar skulle frisläppas om de döpte sig till den kristna tron.¹⁶⁷

De områden som främst importerade svarta slavar var dagens Nordafrika, Persien, Osmanska riket och arabiska halvön. För att frakta slaverna använde slavhandlarna tre huvudsakliga transportleder. Den första utgjordes av kamelkaravaner som färdades norrut genom Sahara. Transportvägen etablerades redan under antiken och kom senare att domineras av araber. Den andra ruten gick över Röda havet och färden tog högst två dygn. Slavhandlarna brukade oftast mindre fartyg, vilka hade kapacitet att frakta 10-20 slavar. Den tredje ruten innebar att slaverna skeppades ut från Östafrika till arabiska halvön, Indien och Iran. Vanligtvis användes fartygstypen *dhow*, vilken hade en lastkapacitet på ungefär 100-150 slavar. Resorna tog ungefär en månad och slaverna levde under fruktansvärda förhållanden, vilka var fullt jämförbara med de som rådde ombord på de transatlantiska slavskeppen. Dödligheten var hög och upp till 10 procent av slaverna dog under resan. För att kompensera bortfallet och öka vinsten använde skepparna samma metod som sina vita kollegor, de lastade så många slavar som möjligt på fartygen.¹⁶⁸

¹⁶³ Cremlin, 2012, s. 116.

¹⁶⁴ The Journal: <http://www.thejournal.co.uk/culture/arts/modern-message-afloat-slaver-4707156>, 2014-05-09.

¹⁶⁵ Harrison, 2010 b, s. 225.

¹⁶⁶ Clarence-Smith, 2006, s. 11-12.

¹⁶⁷ Harrison, 2010 c, s. 24.

¹⁶⁸ Harrison, 2010 c, s. 409-412.

Den muslimska inblandningen visar tydligt att den afrikanska handeln med svarta slavar var betydligt mer omfattande än enbart det transatlantiska, något som torde indikera vidden av de giriga afrikanernas inblandning. Jag anser att detta stödjer Hazoumés antagande om att vita och svarta hade ett gemensamt ansvar för slavhandeln. Den muslimska slavhandeln innebär dessutom att det fanns en tredje stor aktör, något som ytterligare problematiserar ansvarsfrågan.

4.4. Slaveriets avskaffande i det brittiska imperiet

I *La Bouche du Roi* hänvisar Hazoumé till Haitis befrielsekamp: "On 25 March 1807 the British Parliament passed an act abolishing the Atlantic Slave Trade. Abolition was ultimately achieved by the continual resistance of enslaved people such as Toussaint L'Overture who led the 1791 slave revolution in Haiti. It would be thirty years before slavery itself was finally abolished throughout the British Empire although it still exists in many parts of the world."¹⁶⁹ Haiti var ursprungligen en fransk koloni och det är den enda nation som hittills har uppnått självständighet genom slavuppror. Frigörelsen krävde runt 100 000 svarta och 24 000 vita dödsoffer.¹⁷⁰ Frigörelsen utgör ett tydligt stöd för Hazoumés antagande om att alla slavar inte var passiva offer. Upproret inspirerade flera andra slavar till väpnade uppror, men det var få som lyckades frigöra sig genom väpnad kamp. Vid sidan av Haiti lyckades ett fåtal afrikanska slavar att starta några uppror, rymma och bilda mindre samhällen och ta kontrollen över några slavskepp. Utifrån ett historiskt perspektiv har det varit svårt för slavar att befria sig på egen hand. Det finns flera stora väpnade slavuppror som har misslyckats, till exempel Spartacus revolt i Italien (73-71 f. Kr.) och Zanj-upproret i nuvarande Irak (869-883 e. kr). Det skrala resultatet torde visa att svarta slavar, liksom vita slavar hos romarna eller muslimerna, hade små chanser att frigöra sig genom uppror. Utifrån denna åskådning torde Haitis frigörelse ha haft en mindre betydelse, inte minst med tanke på att britererna avskaffade det transatlantiska slaveriet och att de var drivande i att avskaffa det inhemska afrikanska slaveriet.

Jag betraktar Hazoumés referens till Haiti som problematisk och menar att denna kan förmedla en missvisande bild som bortser från de vita slaverimotståndarnas ansträngningar. Deras arbete bidrog i högsta grad till slaveriets avskaffande eftersom de påverkade folket och makthavarna till att ta ställning mot slaveriets etiska existensberättigande. Det är även problematiskt att spekulera kring hur en väpnad revolt av "de andra" skulle ha kunnat uppnå en liknande attitydförändring. En inledningsvis framgångsrik revolt hade förmodligen krävt många engelska dödsoffer, något som faktiskt hade kunnat vända opinionen mot slavarerna och minska förståelsen för deras sak. Den brittiska militära övermakten i fråga om antal soldater, moderna vapen, logistik, industriell kapacitet och andra resurser hade dessutom medfört stora problem för slavarerna att vinna ett utdraget befrielsekrig. Hazoumés hänvisning till Haiti torde dock kunna tjäna som en inspirationskälla, yorubaindividerna bör inte vara passiva eftersom det inte är omöjligt att uppnå frigörelse på egen hand. För att väcka omvärldens sympati bör de bruka andra metoder än våld. En faktor som kan stödja antagandet är att Hazoumé försöker att informera de västerländska åskådarna om de rådande förhållandena i Västafrika.

De västerländska slaverimotståndarna kallades för abolitionister och England var deras kärnland. Rörelsen förekom även i andra västeuropeiska länder och Amerika. Inledningsvis var deras främsta mål att avskaffa slavhandeln, inte själva slaveriet. De utgick från att detta skulle själv dö om handeln förbjöds.¹⁷¹ Abolitionisterna strävade efter att väcka opinion och de försökte bland annat att få stöd från engelska industriarbetare, kvinnor och befriade slavar. Deras ansträngningar och intensiva propaganda gav önskad effekt. Motståndet mot slaveriet utvecklades successivt till en folkrörelse, vilken fick starkt stöd i parlamentet. Förekomsten av de västerländska abolitionisterna motiverar

¹⁶⁹ Utställningstext från *La Bouche du Roi*, 2008, Horniman Museum, London.

¹⁷⁰ Black Past: <http://www.blackpast.org/gah/haitian-revolution-1791-1804>, 2014-09-07.

¹⁷¹ Harrison, 2010 c, s. 30.

frågeställningen om det fanns några liknande folkrörelser mot slaveri i Afrika eller inom den muslimska världen. Jag har dock inte kunnat finna några motsvarande rörelser.

Abolitionisterna utgjordes av en brokig skara människor, de utgick främst från religiösa, sociala och moraliska perspektiv. Den första engelska abolitionistgruppen bildades av kväkare i London 1783. Kväkarna hade förövrigt protesterat mot slaveriet i USA sedan 1680-talet. Andra religiösa grupper som engagerade sig i kampen var till exempel anglikaner, baptister, metodister och swedenborgare. Dessutom fanns allt från humanister till ekonomer representerade i rörelsen. Humanisterna var inspirerade av den franska revolutionens tankar om jämlikhet och mänskliga rättigheter. Slaveriet avskaffades under revolutionen, bland annat med hänvisning till den franske filosofen Charles-Louis de Secondat Montesquieu (1689-1755) som hävdade att ofrihet stred mot naturrätten.¹⁷² Andra franska tänkare som också vände sig mot slaveriet var till exempel Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) och Voltaire (som egentligen hette François-Marie Arouet 1694-1778).¹⁷³ Den franske kejsaren Napoleon Bonaparte (1769-1821) återinförde dock slaveriet 1802. Vid sidan av de moraliska aspekterna utgick ekonomerna ofta från att det var bättre med lågavlönade arbetare än slavar. Under denna tid utforskades dessutom den afrikanska kontinenten, bland annat grundades *African Association* 1788. De upptäcktsresandes beskrivningar bidrog till att förbättra synen på de svarta. Till exempel skrev historieprofessorn George Shepperson (1922-) om den skotske upptäcktsresanden Mungo Park (1771-1806): "his writing indicated that Africans were human beings with their own cultures and commerce (and not monstrous creatures), with whom constructive relations would be possible."¹⁷⁴

Bilden av *Brookes* spelade en central roll för abolitionisternas intensiva propagandarbete för att skapa opinion mot slaveriet. Denna visar en storskalig och nästan industriell hantering. En konsekvens av dehumaniseringen av slavarna är att deras perspektiv är frånvarande i bilden, något som stärker antagandet om att de representerar "de andra". De vita åskådarna kan inte urskilja några personliga drag som gör det lättare för dem att identifiera sig med de enskilda individerna. Enligt Hazoumé och en del postkolonialister har det dehumaniserande sättet att avbilda afrikaner i bland annat *Brookes*, på etnografiska museer och i populärkulturen levt vidare fram till idag, något som de är kritiska mot. Enligt Christofer Spring så försöker Hazoumé att motverka det dehumaniserande perspektivet i *La Bouche du Roi*.¹⁷⁵ Spring och Marcus Wood menar att slavarna i bilden är framställda som passiva offer, vilka är i behov av de vita abolitionisternas hjälp för att bli befriade. *Brookes* kan följaktligen sägas bortse från slavarnas egen kamp för att befria sig. Ett argument som talar för att en del slavar gjorde motstånd var att besättningarna var beväpnade för att kunna slå ned eventuella uppror. Vidare bör även den rådande kontexten vid verkets tillkomst beaktas. Slaveriet var allmänt accepterat, något som medförde att abolitionisterna var tvungna att porträttera slavarna som lidande och hjälplösa. Genom detta kunde de framkalla sympati och skuld känslor hos den europeiska publiken. Wood menar att detta var nödvändigt för den abolitionistiska polemiken mot slavhandeln. Han menar dessutom att avskalandet av de svartas kultur medförde att slavarna i *The Brookes* kom att utgöra en blank sida för de vita åskådarna att skriva in sin skuld på.¹⁷⁶

Det är problematiskt att enbart betrakta *Brookes* utifrån slavarna och deras kamp. Detta skulle kunna medföra ett skevt historiskt perspektiv som bortser från abolitionisternas strävan och deras stora betydelse för slaveriets avskaffande. En faktor som stödjer antagandet är att deras arbete, som tidigare nämnts, bidrog till att briter blev drivande i processen att avskaffa det inhemska afrikanska slaveriet. Det är svårt att spekulera i vilka metoder som slavarna skulle ha brukat för att kunna avskaffa slaveriet. Hade de varit kapabla till att befria sig på egen hand så hade de förmodligen gjort det på hemmaplan, i Amerika och inom den muslimska världen. Här går det även

¹⁷² Waddicor, 1970, s. 157.

¹⁷³ Morgan, K., 2007, s. 150.

¹⁷⁴ Shepperson, 1971, s. 278.

¹⁷⁵ Spring, 2008, s. 126.

¹⁷⁶ Wood, 1999, s. 23.

att återknyta till att jag inte har funnit några afrikanska abolitionistiska folkrörelser.

Det är svårt att spekulera i hur 1700-talets abolitionister skulle ha framställt slavarna som individuella och kapabla till att frigöra sig på egen hand, men ändå kunnat få allmänheten till att ta ställning mot slaveriet. Om slavarna hade utbildats som starka och inte i behov av hjälp så hade förmodligen avsevärt färre engagerat sig i att avskaffa slaveriet. Jag har dock inte kunnat finna några belägg som talar för att Hazoumé hävdar att slavarna hade kunnat avskaffa det transatlantiska slaveriet på egen hand. Det kan tilläggas att jag inte har funnit någon beskrivning av varken Hazoumé eller postkolonialisterna på hur en alternativ bild skulle ha utformats.

The Slave Trade Act ”An Act for the Abolition of the Slave Trade” 1807 var en av abolitionisternas största triumfer och ett stort steg mot slaveriets avskaffande. Akten innebar att slavhandeln förbjöds inom det brittiska imperiet. Det var som tidigare nämnts för att uppmärksamma 200-årsminnet av denna som British Museum köpte in *La Bouche du Roi* 2006. Trots förbudet fortsatte brittiska fartyg att transportera slavar över Atlanten, men akten gav *Royal Navy* rätt att inspektera misstänkta skepp. För varje slav som påträffades ombord fick redaren böta 100 pund. Detta medförde dock att besättningarna på de slavskepp som riskerade att bli bordade kunde slänga slavar överbord för att reducera bötesbeloppet. Flottan fick senare även rätt att hindra andra länders slavtransporter.¹⁷⁷ Patrulleringen gav ett gott resultat, från 1808 till 1860 bordade *Royal Navys* västafrikaskvadron cirka 1600 skepp och befriade runt 150 000 afrikanska slavar.¹⁷⁸

Britterna likställde 1827 deltagandet i slavhandeln med sjöröveri, ett brott som var belagt med dödsstraff.¹⁷⁹ Det så kallade Baptistkriget på Jamaica kom starkt att bidra till slaveriets slutliga avskaffande i det brittiska imperiet. Oroligheterna startade i samband med att en fredlig strejk som leddes av baptistpastorn Samuel Sharpe (1801-1832) urartade. Revolten slogs brutalt ned av den brittiska garnisonen och jamaicansk milis. Händelsen kan illustrera hur svårt det var för slavar att frigöra sig genom väpnad kamp mot det brittiska imperiet. Revolten kan ställas i opposition mot Hazoumés referens till Haitis väpnade frigörelse. Den egna brutaliteten och det stora antalet dödsoffer chockade den engelska allmänheten och parlamentet tillsatte två utredningar. De bidrog till att *The Slavery Abolition Act* godkändes den 28 augusti 1833. Denna innebar att slaveriet blev olagligt i hela det brittiska imperiet.¹⁸⁰

4.5. Varorna som förekommer i *La Bouche du Roi*

La Bouche du Roi innehåller som tidigare nämnts flera slavrelaterade varor som ingick i den transatlantiska slavhandeln; alkohol, vapen, speglar, pärlor, snäckor, tyg, kryddor och tobak. Vidare kan dunkarna representera bensin, en samtida vara som Hazoumé förknippar med slaveri. Utifrån de varor som européerna brukade för att byta till sig slavar av andra afrikaner finner Grill en samtida likhet. Han menar att den rika minoriteten i Afrika spenderar en stor del av sina rikedomar, som de fått genom exploatering, på västerländska lyxvaror.¹⁸¹

Gin utgjorde en stor del av den brittiska alkohol som exporterades till Afrika, spritsorten var enkel och billig att tillverka. En del av ginflaskorna i *La Bouche du Roi* är uppställda för att markera masterna. De skall även symbolisera att det förekom att besättningsmedlemmar drack alkohol samtidigt som slavarna led under däck. Vid sidan av att vara ett maktmedel för att kontrollera slavarna ombord symboliserar geväret i aktern även att många afrikanska härskare importerade skjutvapen för att befästa och öka sin makt och rikedom. Vapnen användes bland annat vid

¹⁷⁷ Harrison, 2010 c, s. 34.

¹⁷⁸ Royal Navy Museum: http://www.royalnavalmuseum.org/visit_see_victory_cfexhibition_infosheet.htm, 2014-03-20.

¹⁷⁹ Naphy, 2011, s. clx.

¹⁸⁰ *The Slavery Abolition Act*, 1833.

¹⁸¹ Henatsch, 2010, s. 40.

konflikter och slavjakter. Hazoumé finner likheter mellan den historiska vapenhandeln och de samtida afrikanska oroligheterna. Han menar att västerlänningar ofta är delaktiga i att provocera fram konflikterna och att de dessutom tjänar pengar på att sälja vapen till de stridande parterna.¹⁸²

Tobak, socker och bomull var, som tidigare nämnts, tre av de största exportvarorna som framställdes på slavplantagerna. I *La Bouche du Roi* finns tobaken representerad i form av torkade blad och bomullen i form av tyg. England var vid denna tid en av världens största tygproducenter och en stor del av den bomull som importerades var odlad av slavar. De kryddor som förekommer i verket är kummin, peppar och kryddnejlikor. En mindre del av importvarorna från nya världen, inklusive tyg, fördes även vidare från Europa till Afrika. Jag tolkar det till att kretsloppet slöts, de afrikanska handelsmännen fick till viss del slavproducerade varor från Amerika som betalning för slaverna.

Med utgångspunkt i sockrets stora betydelse torde det vara märkligt att varan inte finns representerad i *La Bouche du Roi*. Sockret spelade dessutom en central roll för de brittiska slaverimotståndarna. De kom underfund med att försäljningen bidrog till slavhandelns upprätthållande, något som 1791 medförde att runt 400 000 abolitionister inledde en bojkott av slavproducerat socker. Deras ansträngningar medförde att försäljningen sjönk med en tredjedel i flera områden i England. Under 1820-talet återupptog abolitionisterna bojkotten då de försökte att uppnå ett totalt avskaffande av slaveriet.¹⁸³ Jag har inte kunnat finna någon tillfredsställande förklaring till varför socker inte finns representerat i *La Bouche du Roi*. En möjlig tolkning är att varan har blivit intimt förknippat med abolitionisterna. Dess närvaro i verket skulle eventuellt kunna medföra att fokus flyttas från slavarnas egen kamp.



Bild 25, 26 och 27. Européerna använde till exempel alkohol, vapen, speglar, tyg, kryddor, pärlor och snäckor för att byta till sig slavar av afrikanerna. På andra sidan Atlanten fick slaverna bland annat arbeta på tobaks-, krydd- och bomullsplantager. Varorna som de producerade exporterades och såldes med stor vinst i Europa. Det var många som tjänade mycket pengar på exploateringen av slavar.

Image courtesy: 25 & 26: British Museum, 27: Musée du quai.

¹⁸² Henatsch, 2010, s. 78.

¹⁸³ The Abolition Project: http://abolition.e2bn.org/campaign_17.html, 2014-03-15.

5. Afrikansk samtidskonst och dess kontext

5.1. En kort översikt

Forskningen kring den afrikanska samtidskonsten är förhållandevis ung och den inleddes i början av 1990-talet. Vid sidan av innehåll och det historiska utvecklingsperspektivet behandlar forskningen bland annat konstnärernas arbets- och marknadsförhållanden. De två sista omfattar till exempel möjligheter till utbildning, att kunna ställa ut sin konst för att finna köpare samt förhållandet till mecenater. De senare bidrar till att underlätta konstnärernas yrkesval och utveckling, något som dock kan medföra ett ekonomiskt beroende. De samtida konstnärerna har till stor del arbetat för en västerländsk publik eller på uppdrag för olika institutioner. En bidragande orsak till kundkretsen är att priserna på deras verk motsvarar de som råder på den internationella konstmarknaden, vilka ligger högre än den generella afrikanska lönenivån.¹⁸⁴ De främsta samtida afrikanska konstverken inbringar höga priser, något som innebär att de även kan betraktas som handelsvaror och investeringar. Det estetiska värdet torde därför vara intimt sammanbundet med det ekonomiska värdet.¹⁸⁵ Förhållandet omfattar även Hazoumés verk. Vid sidan av *La Bouche du Roi* som såldes för £100.000 betingar även hans enskilda masker höga priser. Auktionshuset *Christie* sålde till exempel nyligen tre av hans masker; *Baby Doll* för €4375, *Aspis* för €5250 och *Soleil* för €4375.¹⁸⁶

Många afrikanska samtidskonstnärer har, liksom Hazoumé, ett politiskt budskap och de ägnar sig åt att beskriva de problem som präglar dagens Afrika. Utifrån deras verk går det att finna paralleller till postkoloniala aspekter som till exempel sökandet efter en egen identitet och historieskrivning. Flera av dem brukar bland annat referenser från det traditionella, kolonialismen, slaveri, exploatering, det samtida samhället och dess förhållande till en internationell kontext. Jag finner det något motsägelsefullt att flera av konstnärerna är kritiska mot globaliseringen samtidigt som deras verk kan betraktas som investeringar och handelsvaror på den internationella konstmarknaden. Denna kan tolkas som en del av globaliseringen. Konstnärerna torde därför till viss del vara beroende av globaliseringen för att kunna protestera mot den.

Det är problematiskt att generellt klassificera samtidskonsten som postkolonial, till exempel är inte all konst politisk. Liksom i väst finns det många afrikanska konstnärer som ägnar sig åt att måla idylliska verk. En klassificering av all samtidskonst som postkolonial kan dessutom, enligt Kasfir, medföra att kontinentens historia före kolonialismen ignoreras. Han menar att detta skulle medföra ett felaktigt historiskt perspektiv. Detta kan spegla att det moderna Afrika, vars ålder är drygt 50 år, står i opposition mot världsdelen uråldriga historia.¹⁸⁷ För de flesta av dagens afrikanska länder varade kolonialismen i ungefär 60 år. Tillsammans med tiden efter frigörelsen motsvarar detta en period på drygt 100 år, något som kan ställas i relation till att konsthistorien på vissa platser sträcker sig minst två tusen år tillbaka.¹⁸⁸ Den samtida afrikanska konsten är inte, lika lite som den västerländska, fristående från den historiska kontexten. I fråga om Afrika bygger dess framväxande på *bricolage* där bland annat redan existerande äldre förkoloniala och koloniala strukturer ingår.¹⁸⁹ Begreppet innebär kort att Hazoumé och de postkoloniala konstnärerna ofta brukar och sammanblandar olika referenser, stilar, tekniker och material för att finna nya sätt att uttrycka sina budskap. I likhet med Hazoumé kan konstnärerna arbeta med begagnat och massproducerat material, som till exempel hans bensindunkar, för att omvandla det till konst.

¹⁸⁴ Willet, 2002, s. 237.

¹⁸⁵ Appiah, 1991, s. 338.

¹⁸⁶ Christies: <http://www.christies.com/LotFinder/searchresults.aspx?entry=hazoume%C3%A9>, 2014-05-21.

¹⁸⁷ Gunnarsson, 2006, s. 10.

¹⁸⁸ Kasfir, 1999, s. 12.

¹⁸⁹ Kasfir, 1999, s. 9.

Den afrikanska samtidskonstens framväxande kan enligt Njami grovt indelas i tre etapper. Den första motsvarar tiden efter självständigheten och ett centralt tema var att uppmärksamma de gemensamma rötterna. Många konstnärer använde afrikansk symbolik för att visa att de var befriade från allt kolonialt inflytande. De försökte att finna nya sätt för att förstå samhället och formulera en ny social, ekonomisk och kulturell politik. Njami menar att de afrikanska nationerna blivit berövade sina respektive identiteter. Detta medförde att de tog sin tillflykt till olika nationalistiska rörelser, vars teoretiska grunder till stor del formulerades av anhängare till panafricanismen. Han hävdar att konstnärerna främst ville framhäva sig som ett kollektiv som drevs av samma impulser och inte som individer.¹⁹⁰ Det går här att finna likheter till Hazoumé som menar att konstnärerna spelade en stor roll för att rekonstruera länderna efter kolonisationen eftersom de deltog i skapandet av de nya ländernas nationella identiteter. Arbetet utgick enligt Hazoumé till stor del från konstnärernas traditionella position i deras samhällen.¹⁹¹

Vid skapandet av de nationella afrikanska identiteterna framträdde dock ett påtagligt problem. Kolonialmakterna hade delat upp kontinenten i olika nationer utan att ta hänsyn till befolkningsammansättningen. Länderna kunde därför rymma många olika etniciteter, språk och dialekter, något som gjorde det svårt att finna en gemensam identitet. Detta kan exemplifieras med Benin som har 42 olika etniska grupper. Den ofrivilliga etniska sammansättningen kan vara en orsak till att postkolonialisterna ofta vänder sig mot de afrikanska nationalstaterna med motiveringen att de utgör ett kolonialt arv (postkolonialismen kommer att behandlas i nästa kapitel). Det går att urskilja drag av detta hos Hazoumé eftersom han snarare tycks värna sitt eget folkslag och afrikaner i allmänhet än de afrikanska nationalstaterna.

Grill berättar att den postkoloniala konsten fram till 1980-talet endast uppmärksammades av en mindre grupp Afrika-entusiaster och att den även tolkades av etnologer, vilka tenderade till att klassificera konstverken som kollektiv stamkonst som utgick från avgudadyrkan, fetischism eller förfädersdyrkan. Han framhåller dessutom att allmänheten hade en begränsad kunskap, denna var främst bekant med så kallad ”etnokitsch”. Begreppet motsvarar till stor del billiga massreproduktioner som bland annat såldes på flygplatser.¹⁹² Den andra perioden kan betraktas som en motreaktion och den varade från slutet av 1970-talet fram till slutet av 1990-talet. Grundläggande för denna var att många konstnärer kände sig begränsade inom ursprungets snäva ramar och obekväma med den bild som yttervärlden skapat av dem. Konstnärerna ville inte längre enbart definiera sig utifrån sitt ursprung och dess relation till omvärlden, utan även i förhållande till sig själva och de egna samhällena.¹⁹³ Njami menar att de inte ville bli betraktade som exotiska individer och konfronteras med en värld som inte var deras egen.¹⁹⁴ Här går det även att återknyta till David Elliot. Han berättar att det fanns en del afrikanska konstnärer som var oroliga över att deras verk egentligen visades för att fylla en ”geografisk lucka”. Flera avstod därför från att delta i utställningar. Enligt Elliot bottnade deras oro bland annat i att det gjordes en del undermåliga utställningar. Kvaliteten var inte nödvändigtvis dålig, men de byggde ofta på en föreställning om att Afrika var annorlunda mot resten av världen.¹⁹⁵

Den tredje etappen kännetecknas av ett fortsatt sökande, men detta har ändrat karaktär. Utifrån Njami kan det samtida tillståndet och konsten sammanfattas till att allt skall göras, byggas upp och upplevas. Han utgår från att konstnärerna samtidigt måste skapa ett minne och en identitet.¹⁹⁶ Postkolonialisterna vill, som tidigare nämnts, att folken skall ha rätt till sin egen identitet och historie-

¹⁹⁰ Gunnarsson, 2006, s. 52.

¹⁹¹ Houghton, 2012, s. 3.

¹⁹² Henatsch, 2010, s. 27.

¹⁹³ Gunnarsson, 2006, s. 52.

¹⁹⁴ Gunnarsson, 2006, s. 17.

¹⁹⁵ Moderna museet: <http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Utställningar/2006/Africa-Remix/Elliott-om-afrikansk-konst/>, 2014-03-15.

¹⁹⁶ Gunnarsson, 2006, s. 10.

skrivning. För att kunna göra detta kan konstnärerna bruka introspektion över den förkoloniala tiden, den koloniala perioden och tiden efter frigörelsen för att tolka det samtida tillståndet. Utifrån hans tolkning innebär detta att konstnärerna vill skapa ett nytt öde som bättre stämmer överens med det som har blivit.¹⁹⁷ Även Hazoumé torde ha brukat introspektion över den historiska kontexten vid skapandet av *La Bouche du Roi* för att kunna tolka och beskriva den samtida situationen. Jag menar därför att även han försöker att skapa ett öde som stämmer bättre överens med vad hans folk har blivit och vad det innebär att vara afrikan idag. Utifrån Njamis resonemang finns det paralleller till postkoloniala diskurser, vilka strävar efter att förändra de tidigare kolonialiserade folkens världsbild och självuppfattning. Postkolonialisterna kritiserar de koloniala diskurser och hur de påverkade de kolonialiserades sätt att tänka. Diskursernas yttersta mål var, som tidigare nämnts, att individerna skulle anta ett europeiskt perspektiv och se ned på sin egen kultur. Koloniala och postkoloniala diskurser kommer att behandlas i nästa kapitel.

Hazoumé upplever att samtida afrikanska konstverk ofta tolkas utifrån ett västerländskt etnografiskt perspektiv. Detta innebär att de till stor del indelas utifrån ursprung och etnicitet, något som medför att skaparna och de idéer som de förmedlar ignoreras. Han vänder sig därför mot försök till kategoriseringar rörande den afrikanska samtidskonsten, en utgångspunkt är att de bidrar till att skapa en generaliserade och felaktig bild. Han uttrycker sin kritik så här: "This very thought is a misunderstanding of what contemporary art and art in general mean. But they forget that art essentially is like a potato: it grows everywhere in the world, but it has different tastes."¹⁹⁸ En annan aspekt som talar för antagandet är att Hazoumé är ovillig att tala om *Fa* med skribenter eftersom han upplever att detta kan medföra att de skriver etnologiska texter om hans arbeten. Han menar att tillvägagångssättet reducerar afrikaner till ett observerat fenomen: "We are always observed from an ethnological point of view! We're only allowed to exist in this way. We're not allowed to be artists!"¹⁹⁹ Detta kan spegla Roths åskådning om att det kan finnas en förväntan på afrikanska konstnärer de skall vara annorlunda. Vidare finns det likheter till Marie-Laure Bernadacs antagande om att det vid betraktandet av Afrika oftast finns en spänning mellan historia och antropologi.²⁰⁰

I Västvärlden tycks det även finnas en okunskap kring afrikansk samtidskonst, något som kan exemplifieras med att Hazoumé fått frågan om huruvida denna existerar. Han svarade: "Obviously I said yes, and obviously the present doesn't exist in a vacuum."²⁰¹ Utifrån detta är det viktigt att understryka att Hazoumé och hans konst inte har uppstått ur ett vakuum, Benin har en rik konsthistoria som sträcker sig ett par tusen år tillbaka. Vid sidan av traditionella masker och träskulpturer tillverkades dessutom ett stort antal högstående bronsskulpturer under 1500-talet och framåt. Han verkar även inom en samtida kontext, något som speglas av att flera skribenter framhåller att det finns flera framstående beninska konstnärer och att landets konstscen har genomgått en dynamisk utveckling under de senaste 20 åren. Vid sidan av Hazoumé kan till exempel konstnärerna Calixte Dakpogan (1958-), Georges Adéagbo (1942-), Dominique Zinkpè (1969-) och Willian Adjéte Wilson (1952-), Gérard Quenum (1971-), Rafiy Okefolahan (1979) och Cyprien Tokudagba (1939-2012) nämnas.

Njami menar att samtidskonstnärernas roll har förändrats. Det har blivit viktigare för dem att försöka definiera sin roll på den internationella scenen i egenskap av individer snarare än att försöka bevisa något rörande sitt ursprung. Detta drag kunde bland annat indirekt ses i vandringsutställningen *Africa Remix* som bestod av ett 60-tal konstnärer från 25 olika länder. Hazoumé deltog i denna med några verk. På Moderna Museets hemsida framhålls det att konstnärerna representerar sina konstnärskap, inte sina länder.²⁰² Detta kan sammanföras med att Njami, som var chefscurator

¹⁹⁷ Gunnarsson, 2006, s. 52.

¹⁹⁸ Coghlan, 2006, s. 2.

¹⁹⁹ Henatsch, 2010, s. 66.

²⁰⁰ Zinzou, 2005, s. 35.

²⁰¹ The Guardian: <http://www.theguardian.com/world/2014/feb/17/african-artists-benin-museum-thrives>, 2014-04-17.

²⁰² Moderna museet: <http://www.modernamuseet.se/stockholm/utställningar/2006/africa-remix/>, 2014-04-28.

för utställningen, menar att konstnärerna försöker att definiera sig som människor och skapa en estetisk kod med personliga och lättigenkännliga referenser.²⁰³ Vid sidan av Hazoumé har flera av de konstnärer som brukar återvinning av material skapat egna personliga koder. Här kan till exempel El Anatsui (1944-) från Ghana och Gérard Quenum från Benin nämnas. Den förste skapar bland annat traditionella ”tygstycken” av främst skruvkorkar och tillhörande metalletiketter från spritflaskor. Quenum använder ofta västerländska vita plastdockhuvuden som han svärtat ned i sina skulpturer. I likhet med Hazoumé rymmer deras konstverk underliggande politiska budskap och en önskan om att berätta om dagens Afrika. Hazoumé framhåller dessutom att det finns fler färdigheter som konstnärerna måste behärska för att kunna bli internationellt erkända och respekterade. Han menar att de bland annat måste kunna svara snabbt på epost, tillhandahålla högupplösta fotografier samt leverera konstverk inom utsatt tid.²⁰⁴

Vid betraktandet av antagandet om att konstnärerna verkar i länder som söker jämvikt är det av vikt att framhålla hur Hazoumé betraktar förhållandet mellan konstnärer och politiker. Han jämför inte grupperna, men hävdar att konstnärerna spelar en viktig roll i det som han benämner ”folkets politik”. Denna innebär att de är förpliktigade att vara kritiska och berätta sanningen om samhället, eftersom deras folkvalda politiker verkar vara inkapabla till detta.²⁰⁵ Detta speglar att Hazoumé utgår att det finns skillnader mot den europeiska konsten: ”Our art is something else, it's not so egocentric, since it's more made for the community”.²⁰⁶ Han menar följaktligen att många konstnärer arbetar för att hjälpa sina samhällen. Hans inställning speglas även av citatet: ”Our role as artists, is to return art to the community. Just as the masks served the people, so too art has to serve the community”.²⁰⁷ Jag har tyvärr inte kunnat finna några källor rörande hur Hazoumé förhåller sig till västerländska konstnärer som med en politisk agenda vill förbättra samhället. Hazoumé lyfter även fram att det finns ett starkt yttre hot mot konstnärernas respektive kulturer vilket torde motsvara den så kallade *Coca-Cola*-kulturen. Ett utplånande av kulturen skulle medföra att individerna skulle bli frikopplade från sina folk, något som skulle ödelägga den sociala gemenskapen. Hazoumé menar därför att de måste bygga upp ett samordnat motstånd för att kunna bemöta hotet.²⁰⁸ Jag har dock inte funnit några källor som konkret redogör för vad han menar eller hur han praktiskt vill gå till väga.



Bild 28: Gérard Quenum, *Babaláwos*, 2012, trä, tyg, metall och plastdockor. Detalj till vänster.
Image courtesy: Jonathan Greet.



Bild 29: El Anatsui, *Tsiatsia - searching for connection*, 2013, bland annat aluminium; skruvkorkar, metalletiketter och koppartråd.
Image courtesy: Jonathan Greet.

²⁰³ Gunnarsson, 2006, s. 53.

²⁰⁴ Hentasch, 2010, s. 77.

²⁰⁵ Houghton, 2012, s. 5.

²⁰⁶ Hentasch, 2010, s. 77.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Houghton, 2012, s. 3.

5.2. Målgrupper

De afrikanska samtida konstnärerna vänder sig mot både en lokal och en internationell publik. Njami antar att detta kan innebära att de försöker att definiera sin roll i sina respektive samhällen vilka söker jämvikt och i ett större sammanhang av internationellt skapande.²⁰⁹ Det går att finna tydliga paralleller till Hazoumé som genom *La Bouche du Roi* strävar efter att kommunicera med den lokala publiken i Benin och Västafrika samt med en internationell publik. Vidare försöker han att behandla både lokala och globala problem. Med utgångspunkt i *La Bouche du Roi*s inneboende komplexitet drar jag slutsatsen att verket erbjuder olika tolkningsmöjligheter för yoruba, afrikaner i allmänhet och västerlänningar. Detta eftersom målgrupperna inte har samma referensramar. Västerlänningar torde ha en kulturbarriär, något som innebär att de är i avsaknad av den bakgrundskunskap som krävs för att kunna förstå kulturspecifik kunskap och den samtida situationen i Västafrika. Detta torde medföra att deras tolkningar baseras på färre och enklare referenser i verket. Vidare finns det även, oavsett ursprung, en skillnad mellan den stora massan och de som har avancerade kunskaper om till exempel samtidskonst, samtidsförståelse, historia och afrikansk kultur. Denna aspekt kommer att behandlas mer ingående i nästa delkapitel.

Hazoumé ställer ut huvuddelen av sina verk i väst, men trots detta är hans primära målgrupp yoruba och andra afrikaner. Förklaringen till detta är att Hazoumé utgår från att afrikanska konstnärer främst får uppmärksamhet i afrikansk media när de först har figurerat i utländsk press.²¹⁰ Ifråga om Benin tycks det finnas två problematiska aspekter som försvårar för Hazoumé att nå ut med sin konst och sitt budskap till allmänheten. Det första är att det tycks finnas ett ointresse för samtida konst och kultur, något som han menar speglar att landets politiker inte förstår värdet av deras kultur.²¹¹ Vidare betraktar han den inhemska mediebevakningen av samtidskonsten som bristfällig. Det är därför svårt för befolkningen att ta del av konstnärernas arbeten och budskap: ”They do not find out through the local media, because African journalists have ears only for the mediocre politics of our country.” Det går här att återknyta till konstnärernas betydelse inom ”folkets politik”. Utifrån Hazoumé’s beskrivning finns det följaktligen ett stort behov av deras kritik samtidigt som det är problematiskt för dem att nå ut med sitt budskap.

Jag urskiljer flera problematiska aspekter som är sammankopplade med Hazoumé’s antagandet om att konstnärerna först måste bli uppmärksammade i västerländsk media. Denna är inte en helt öppen och tillgänglig kommunikationskanal. Konstnärerna torde därför vara beroende av journalisternas välvilja att skriva om dem. Det är dock inte säkert att skribenterna har den bakgrundskunskap som krävs för att kunna förmedla en korrekt beskrivning av verken och deras inneboende budskap. En tänkbar konsekvens skulle kunna vara att de afrikanska journalisterna får ta del av en begränsad beskrivning rörande konstnärerna, deras arbeten och budskap. Utifrån denna får de sedan närma sig konstnärerna för att kunna förmedla en mer korrekt bild. Detta torde även gälla för Hazoumé eftersom han är beroende av den västerländska konstscenen och media för att kunna få ut sitt budskap till både sitt eget folk, övriga afrikaner och västerlänningar.

²⁰⁹ Gunnarsson, 2006, s. 53.

²¹⁰ Coghlan, 2006, s. 2.

²¹¹ Henatsch, 2010, s. 80.

5.3. Förhållandet mellan stad, landsbygd och tradition

Ett annat område som är problematiskt är konstnärernas förhållande till relationen mellan stad och landsbygd. Denna kan beskrivas som att de kompletterar varandra och fyller specifika funktioner, genom detta skapar de en känsla av enhet. Staden representerar bland annat modernitet, kaos och trängsel. Den har en materiell, konkret och administrativ funktion. Detta kan illustreras med huvudstäder eftersom de utgör nationernas respektive centrum, här finns den politiska och ekonomiska makten. Landsbygden har en mer symbolisk och metaforisk funktion, denna associeras till exempel med traditioner och förfäder.²¹² Utifrån *La Bouche Du Roi* drar jag slutsatsen att landsbygden även kan kopplas samman med etnicitet.

Samtidskonsten är till stor del koncentrerad till städerna. Det är även här som det finns en konstpublik, men den har en begränsad storlek. Njami menar dock att detta inte är specifikt för Afrika och drar paralleller till väst där det är få samtidsutställningar som kan konkurrera med exempel Chagall eller Picasso. Folk tenderar till att besöka sådant som de känner till.²¹³ Ett annat problem som Elliot framhåller är den afrikanska bristen på infrastruktur, något som bland annat innebär att det inte finns så många museer och konstgallerier. Han understryker dock att det även är svårt att få se samtidskonst på många platser i västvärlden.²¹⁴ År 2005 förbättrades dock förutsättningarna i Benin då *Zinsou Foundation* öppnades i Cotonou. Detta är ett galleri och kulturellt center, vars mål bland annat är att stödja afrikansk samtidskonst.²¹⁵ Centret är ett privat initiativ och bakom detta står den förmögna Zinsou-familjen, men även Hazoumé spelade en roll för dess tillkomst. Enligt Grill är Zinsou Foundation det första afrikanska centret för samtidskonst som är värt namnet. 2013 förbättrades förutsättningarna ytterligare då Zinsou Foundation öppnade ett beninskt samtidskonstmuseum i Ouidah. Grill menar att detta bland annat har medfört att *La Bouche du Roi* kan ställas ut på hemmaplan. Han formulerar det i termer av att verket som tidigare legat för ankar i flera ”konsthamnar” i Europa och USA slutligen kan segla hem.²¹⁶

De flesta samtidskonstnärer är urbana och Njami menar att stadsbon i högre utsträckning än landsbygdsbefolkningen är frigjord från sina rötter och sitt förflutna. Eftersom merparten av konstnärerna är stadsbor så torde även de ha en viss distans till det traditionella. Jag upplever detta problematiskt rörande deras närmande och brukande av traditionella aspekter. Hazoumé är inget undantag, han bor i Cotonou och arbetar i Porto-Novo. Hans beskrivning av sitt kulturella ursprung och identitet torde dock till stor del utgå från landsbygden, detta stärks av hans referenser till masker, förfäder, *Fa* och yorubareligionen. En möjlig tolkning är att Hazoumé brukar landsbygden som en symbol för Västafrika och för kontinenten generellt snarare än för fosterlandet. Om konstnärerna är distanserade torde detta medföra att de kan betrakta arvet utifrån och bruka det för sina egna syften. Till exempel blandar konstnärer, liksom Hazoumé, det traditionella med något aktuellt tema.

Konstnärernas sammanförande av det traditionella och det aktuella kan medföra en risk för att de omarbetar det traditionella. En aspekt som stärker antagandet är att den samtida afrikanska konsten i högre grad utän den traditionella motsvarar det västerländska konstbegreppet. Samtidskonstnärerna som verkar på den internationella scenen torde även ha kommit i kontakt med den västerländska åskådningen om att konstverk skall vara originella och unika. Kasfir menar att detta skiljer dem från traditionella afrikanska genrer, vilka ofta utgår från prototyper, något som begränsar deras originalitet.²¹⁷ Många av de samtida afrikanska konstnärerna har fått en västerländsk konst-

²¹² Gunnarsson, 2006, s. 136.

²¹³ Moderna Museet: <http://www.modernamuseet.se/sv/Stockholm/Utställningar/2006/Africa-Remix/Texter/>, 2014-03-15.

²¹⁴ Moderna Museet: <http://www.modernamuseet.se/sv/Stockholm/Utställningar/2006/Africa-Remix/Elliott-om-afrikansk-konst/>, 2014-03-15.

²¹⁵ British Museum: https://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2007/la_bouche_du_roi.aspx, 2014-04-26.

²¹⁶ Henatsch, 2010, s. 40.

²¹⁷ Kasfir, 1999, s. 125.

utbildning. Enligt Jean-Hubert Martin har de genom detta lärt sig att bruka samtidskonstens språk, dess metoder och tekniker, något som medfört att de har vunnit större acceptans på den internationella konstscenen. Detta har medfört att de kan berätta för en västerländsk publik om olika ämnen och förhållanden som är aktuella i det postkoloniala Afrika.²¹⁸ De kan följaktligen bruka det samtida gällande språket och det traditionella för sina egna syften. Utifrån detta kan det finnas en risk för att det traditionella reduceras till en rekonstruktion av svunna värden som ställs mot dagens situation. Vidare kan även konstnärernas tolkning och gestaltning inverka på publikens förståelse av det traditionella.

5.4. Konstnärer, koloniala och postkoloniala diskurser

Det postkoloniala tillståndet kan kort definieras som tiden efter kolonialismen, men detta är inte enhetligt eftersom det förekommer många regionala skillnader, motsägelser och olika processer. Mångfalden medför att det inte går att formulera en enkel och avgränsad beskrivning. En förenande aspekt är dock att konsten i de respektive områdena i hög utsträckning har blivit skapad i relation till ländernas koloniala historia.²¹⁹ Det är därför viktigt att understryka att inte heller kolonialismen utgjorde ett enhetligt tillstånd. Beroende på tillvägagångssätt lämnade de olika kolonialmakterna skiftande arv. Vissa var brutala i sin maktutövning, till exempel belgarna i Kongo, medan andra påtvingade undersåtarna västerländsk kulturell överlägsenhet genom subtila medel som sociala system och skolsystem. Frankrike kan nämnas eftersom Benin var en fransk koloni mellan 1892 till 1960. De franska myndigheterna strävade efter att befolkningarna i deras kolonier skulle bli som fransmän, det vill säga att tala språket och anamma ett franskt levnadssätt.²²⁰ Detta speglas av att Hazoumé talar franska. Vid närmandet av postkolonialismen är förståelsen kring hur dess teoretiker betraktar kolonialismen och dess fortgående arv av stor betydelse.

Ett centralt område för den postkoloniala forskningen är att kritiskt granska och analysera koloniala diskurser och hur de har levt vidare. Diskurserna och våld var två metoder som brukades för att kontrollera de kolonialiserade folken. Young beskriver det koloniala styret som ett sätt att legitimera och normalisera det våld med vilket länderna blivit ockuperade och som dessutom utgjorde en del av maktutövningen.²²¹ De koloniala diskursernas syfte var att utöva hegemoni, det vill säga att de kolonialiserade skulle förmås till att överta och internalisera kolonialisternas perspektiv och värden. Koloniala diskurser opererar inom intersektionen där makt och språk möts. En faktor som förenar postkolonialisterna och postmodernisterna och är att de betraktar språket som ett verktyg som kan brukas för att manipulera och uppnå makt. Utifrån detta perspektiv utgör språket mer än en enkel och passiv kommunikationsform som reflekterar verkligheten. Det bidrar aktivt till att skapa en persons världsåskådning, vilken bland annat upprätthålls genom att individen delar upp verkligheten i mer eller mindre betydelsefulla delar.²²² Utifrån denna beskrivning torde kolonialmakternas språk och dess sammanhörande världsbild kan företräda de högre kvalitéerna, medan de kolonialiserades perspektiv motsvarar de lägre kvalitéerna. Genom att överta kolonialisternas perspektiv skulle de därför överta kolonialisternas negativa syn rörande deras eget land, kultur och ytterst dem själva. Postkolonialisterna menar följaktligen att de koloniala diskurserna bidrog till att splittra de kolonialiserades självuppfattning, identitet och gemenskap. Diskurserna tvingade individerna att betrakta sig själva som ”den andre”. Young hävdar att detta fångslar medvetandet lika säkert som kedjor binder kroppen.²²³ Han framhåller även att distinktionen mellan man (själv) och den färgade mannen (den andre) var viktig för kolonial dominans.²²⁴ Jag finner likheter till Hazoumés antagande om att hans folk riskerar att förlora sin identitet och kultur till förmån för ett västerländskt och

²¹⁸ Gunnarsson, 2006, s. 24.

²¹⁹ Shillington, 2005, s. 109.

²²⁰ The Abolition Project: http://abolition.e2bn.org/campaign_17.html, 2014-03-15.

²²¹ Young, 2003, location 1962 (Kindle edition).

²²² McLeod, 2010, location 532 (Kindle edition).

²²³ McLeod, 2010, location 577 (Kindle edition).

²²⁴ Young, 2003, location 580 (Kindle edition).

globalt perspektiv. Detta torde hindra folket från utvecklas optimalt utifrån sina förutsättningar.

Njami utgår från att ett berörande av den afrikanska samtiden innebär en omtolkning av historien.²²⁵ Jag upplever denna utgångspunkt som central för postkolonialisterna. De postkoloniala koderna kan kort sammanfattas till att sträva efter att få människor att utveckla ett nytt synsätt som är befriat från koloniala perspektiv. Flera av postkolonialisterna arbetar för att de tidigare kolonialiserade skall kunna återgå till eller återskapa sin egen kulturella identitet. Det finns tydliga likheter hos Hazoumé som vill att hans folk skall återfå sin identitet och kultur. Skapandet eller återgången till en egen kulturell identitet hör samman med att Hazoumé och postkolonialisterna vill rekonstruera historien för de tidigare kolonialiserade. De utgår, som tidigare nämnts, från att folken har rätt till sin egen historieskrivning. Postkolonialisternas betraktar de koloniala diskurserna som sammanhörande med den västerländska historieskrivning som berör de tidigare kolonialiserade områdena. Denna betraktas som konstruerad av koloniserarna för att lättare kunna upprätthålla kulturell kontroll. Ett exempel på kritisk röst mot den västerländska historieskrivningen är Amilcar Cabral (1924-1973): "The colonialists usually say that it was they who brought us into history: today we show that this it not so. They made us leave history, our history, to follow them, right at the back, to follow the progress of their history."²²⁶ Detta kan sammanfalla med att Njami utgår från att dagens Afrika till stor del är resultatet av en historia som har korrigerats av omvärlden. Han menar att det är det svårt att föreställa sig en afrikanshet som har skapats utanför det historiska sammanhanget. Enligt hans resonemang är det nästan omöjligt för afrikaner att föreställa sig själva på något annat sätt än i förhållande till andra, i det här fallet koloniserarna.²²⁷ Dessutom utgår Roth från att det endast går att porträttera Afrika och afrikaner genom europeiska ögon eftersom hon inte kan urskilja några andra alternativ.²²⁸ Utifrån Roths resonemang kan detta tolkas till att Hazoumé försöker att skapa ett alternativt perspektiv.

Detta kan sammanfalla med att Njami menar att konstnärerna till viss del kan betraktas som ironiska iakttagare eller etnologer. De utforskar en kultur som inte är deras egen, men som de kan sägas vara nedsänkta i. Denna kultur skulle kunna motsvara den bild av Afrika som omvärlden har konstruerat. För att blottlägga de koloniala diskurserna och ersätta dem med ett nytt synsätt, det vill säga ett postkolonialt förhållningssätt, försöker de bland annat att dekonstruera de klichéer som det internationella samfundets bild av Afrika vilar på. Genom att leka med deras konventioner kan konstnärerna utnyttja och vända de vapen som hittills har brukats mot Afrikaner mot andra.²²⁹ Det går här att dra paralleller till Roth som menar att Hazoumé slår tillbaka mot väst med deras egen metod, det vill säga den etnografiska.²³⁰ Detta kan tolkas som att han kritiskt granskar, lyfter fram och driver med västliga föreställningar om Afrika i *La Bouche du Roi*. Det går här att återknyta till att han kritiserar det etnografiska perspektivet och hur masker har ställts ut och tolkats i västvärlden.

Vid sidan av de koloniala diskurserna vänder sig postkolonialisterna även ofta mot globaliseringen. De menar att båda rymmer aspekter som bidrar till att reducera individernas världsbild och deras kulturella identitet. Här finns det tydliga likheter med Hazoumés *Coca-Cola*-kultur, inom vilken det går att urskilja motsvarigheter till koloniala diskurser och globaliseringsaspekter. En skillnad mellan de koloniala diskurserna och globaliseringen tycks vara att den senare inte enbart strävar efter att befästa västerländsk överhöghet, utan att få alla människor att anta en gemensam och rotlös kultur. Jag har dock inte kunnat finna någon källa där Hazoumé tydliggör förhållandet mellan de koloniala diskurserna och globaliseringen inom *Coca-Cola*-kulturen.

²²⁵ Gunnarsson, 2006, s. 18.

²²⁶ Young, 2003, location 533 (Kindle edition).

²²⁷ Gunnarsson, 2006, s. 52.

²²⁸ Henatsch, 2010, s. 47.

²²⁹ Gunnarsson, 2006, s. 53.

²³⁰ Henatsch, 2011, s. 48.

Vid betraktandet av den identitet som postkolonialisterna anser att afrikanerna skall återknyta till är en relevant frågeställning om denna innebär att de skall återgå till ett traditionellt levnadsmönster. Appiah utgår från att de postkoloniala författarna inte i någon högre utsträckning utgår från en äldre traditionalism, utan främst från Afrika som kontinent och dess folk.²³¹ Detta kan även gälla för Hazoumé. Jag inte funnit något som tyder på att han uppmanar sitt folk till att återuppta ett traditionellt levnadssätt. Detta kan tolkas till att han snarare vill att hans folk skall förenas genom sin kultur, något som skall medföra frigörelse, en större rättvisa och solidaritet. Genom detta får de ett annat ramverk som de kan bruka för att förhålla sig till samtiden och omvärlden.

Enligt McLeod innebär övervinnandet av de koloniala diskurserna även psykologiska förändringar vid sidan av de politiska och ekonomiska. Han menar att är kolonialismen är övervunnen först då de tidigare kolonialiserade individernas sätt att tänka rörande aspekter som identitet och världsbild har blivit förändrade. Detta kan kort sammanfattas till att individerna skall upphöra att replikera de koloniala diskurserna. McLeod benämner processen som leder fram mot målet för att dekolonialisera medvetandet.²³² För att till fullo kunna förkasta de dominerande diskurserna menar McLeod att de postkoloniala diskurserna i likhet med de koloniala måste vända sig mot både de tidigare kolonialiserade och de före detta kolonisatörerna. Varaktiga förändringar uppnås lättast om alla kan förmås att avfärda det dominerande språket som har delat upp människor i herre och slav, härskare och undersåte.²³³ De postkoloniala diskurserna skall följaktligen medföra en större rättvisa, förståelse och bättre relationer mellan jordens folk. Min tolkning är att båda grupperna skall internalisera de postkoloniala diskurserna och därigenom utveckla en bättre samexistens. Utifrån det historiskt skrala resultatet av slavuppror torde detta därför utgöra ett bättre alternativ än en väpnad kamp. Det går här att finna en central likhet till *La Bouche du Roi* eftersom denna strävar efter att öka förståelsen mellan olika folkslag. En aspekt som stödjer antagandet är att Hazoumé, som tidigare nämnts, arbetar mot både ett lokalt och ett globalt perspektiv. På det lokala planet försöker han att påverka befolkningen till att tänka annorlunda rörande sin egen kultur och sitt ursprung. På en global nivå strävar han efter att förändra och öka den västerländska publikens förståelsen kring dagens Afrika och befolkningens situation.

Utifrån postkolonialisternas beskrivningar av maktutövning och manipulation finns det likheter till filosofen Lars Gustafssons begrepp ”problemformuleringsprivilegiet”. Detta innebär att makt-havarna ensidigt tolkar, definierar och formulerar problemen. De torde därför även skapa premisser eller förutsättningar som ligger till grund för lösningarna. Detta medför dock en uppenbar och problematisk konsekvens eftersom lösningarna ligger i linje med makthavarnas perspektiv och intressen.²³⁴ Begreppen avsändaroffentlighet och mottagaroffentlighet är relevanta för att förstå problemformuleringsprivilegiet. Det första avser vem som har rätt att utforma och påverka budskapet. Mottagaroffentligheten innebär vem som har rätt att ta del av det.²³⁵ Vid betraktandet av privilegiet går det att finna likheter till de koloniala och postkoloniala diskurserna. Båda har de tidigare kolonialiserade och människorna i västvärlden som målgrupper. De koloniala koderna ville övertyga dem om att acceptera den västerländska överhögheten som den naturliga ordningen. Som tidigare nämnts vänder Hazoumé och de postkoloniala diskurserna till samma grupper för att skapa en större förståelse mellan världens folk. Utifrån problemformuleringsprivilegiet är en möjlig tolkning att båda riktningarnas tycks sträva efter att få formulera problemen och lösningarna. Detta torde innebära att de vill representera maktens språk för att därigenom kunna utöva hegemoni.

²³¹ Appiah, 1991, s. 353.

²³² McLeod, 2010, location 605 (Kindle edition).

²³³ McLeod, 2010, location 611 (Kindle edition).

²³⁴ Gustafsson, 1989, s. 40.

²³⁵ Gustafsson, 1989, s. 27.

6. Postkolonialism och postmodernism

6.1. Definition och målgrupper

En central beröringspunkt mellan postkolonialismen och postmodernismen är att modernismen kan betraktas som en grund för båda riktningarna. Postmodernismen utgår till stor del från kritik mot modernismen, något som kan ställas i relation till Appiah och flera postkolonialister som hävdar att modernismen utgjorde motorn bakom kolonialismen. Båda riktningarna kan betraktas som oppositionella och deras respektive förespråkare urskiljer och försöker att definiera en framväxande eller redan dominerande global kultur. Globaliseringen utgår från en ekonomisk, kulturell och politisk grund. Tillståndet kan beskrivas i termer av att kommunikationsutvecklingen har medfört att världens folk och länder knutits samman i ömsesidiga beroendeförhållanden. Utifrån ett kapitalistiskt perspektiv har utvecklingen medfört att ländernas ekonomier har blivit integrerade eller sammanblandade med varandra.²³⁶ Kasfir framhåller även att globaliseringen har sammankopplat Europa och de postkoloniala områdena.²³⁷ Informationsteknologin har en central betydelse för globaliseringen eftersom denna har medfört ett ökat och lättillgängligt informations- och kapitalflöde. På ett kulturellt plan har globaliseringen dessutom bidragit till en utökad, men mindre lokalt förankrad världsbild. Globaliseringen har även bidragit till en maktförskjutning från nationalstatlig nivå till över- och mellanstatliga organ. EU, FN och Världsbanken kan brukas som exempel på organ som arbetar för en ökad globalisering. Det finns även flera transnationella företag som verkar inom den globala kontexten. Postkolonialisterna är ofta kritiska mot maktutövningen som ligger till grund för globaliseringen.

Trots likheterna kritiserar postkolonialismen och postmodernismen olika områden. Vid sidan av modernismen analyserar och kritiserar postmodernismen det postindustriella samhället och maktutövningen utifrån ett övergripande västerländskt perspektiv. Postkolonialismen är mer geografiskt bunden och utreder främst, som tidigare nämnts, det koloniala arvet och den fortgående västerländska maktutövning över de tidigare kolonierna. Utifrån detta perspektiv kan riktningen beteckna ett ifrågasättande av kolonialismens diskurser, sociala hierarkier och maktstrukturer. Vid en jämförelse med Gustafssons problemformuleringsprivilegium går det att urskilja en likhet mellan kolonialismen, postkolonialismen och postmodernismen. Företrädarna för alla tre riktningarna tycks vilja formulera problemen och lösningarna. Detta kan innebära att de strävar efter att få representera maktens språk.

Kasfir framhåller att flera teoretiker menar att spridandet av global kapitalism är ett centralt drag hos modernismen.²³⁸ McLeod beskriver relationen mellan kolonialism och kapitalism i termer av att de utgjorde ett stöd för varandra.²³⁹ Kolonialismen var utifrån ett kapitalistiskt perspektiv mycket lukrativ för väst, något som kan förklaras utifrån Young. Denne hävdar att det koloniala övertagandet till stor del bottnade i en önskan om att till lägsta tänkbara kostnad säkra naturtillgångar och den inhemska arbetskraften. Övertagandet bidrog även till att kolonialmakterna fick ett större inflytande på den internationella marknaden.

Postmodernismen vänder sig mot modernismens, inklusive kolonialisternas, universella historieskrivning. De menade att denna bland annat bidrog till att marginalisera olika grupper, det vill säga att utestänga dem från makt, diskurser och status. Det går här att dra paralleller till Ralf Wadenström som menar att det postmoderna tänkandet försvarar marginella eller utestängda

²³⁶ Nationalencyklopedin: <http://www.ne.se/globalisering>, 2014-09-07.

²³⁷ Kasfir, 1999, s. 11.

²³⁸ Kasfir, 1999, s. 13-14.

²³⁹ McLeod, 2010, location 317 (Kindle edition).

kulturers, diskursers och språks berättigande. En metod som postmodernisterna kan bruka är att dekonstruera dominerande diskurser och ifrågasätta den rådande ordningen. En av deras utgångspunkter rörande det moderna samhället är att majoritetens befrielse undan förtryck ofta skulle utgå från en privilegierad minoritet. Postmodernisterna utgångspunkt i att det inte längre finns några stora berättelser att uppfylla medför att marginaliserade grupper och individer inte längre ingår i ett större historiskt sammanhang. De har följaktligen inte längre någon roll vid uppfyllandet av en universell framtidsplan. Det här att dra paralleller till Wadenström som framhåller att varje nutid har många förflutna och att varje plats talar med många röster. Grunden för detta är bland annat att de nya historierna skrivs av grupper som tidigare sällan kom till orda eller vars talan fördes av någon annan.²⁴⁰ Exempel på dessa grupper kan vara arbetare, feminister, homosexuella, etniska minoriteter och tidigare kolonialiserade. Det finns likheter till postkolonialisterna, vilka också vill lyfta fram lokala perspektiv som har blivit tystade av dominerande ideologier. Generellt är postkolonialisterna kritiska mot den västerländska historieskrivningen, en av deras utgångspunkter är att denna betraktar de tidigare kolonialiserade utifrån ett perspektiv som inte är deras eget. De vill, som tidigare nämnts, att de kolonialiserade folken skall ha rätt till sin egen historieskrivning och ha möjlighet till att skapa eller återknyta till sina egna identiteter. Det går att tolka den stora komplexitet som präglar Afrika utifrån Wadenström och postkolonialisterna. Båda tycks mena att det inte finns en singulär historisk tolkning utan många olika perspektiv och berättelser.

Postkolonialismens kärntrupp utgörs enligt Appiah av en ”comprador intelligentsia”, vilken består av en mindre grupp av författare, tänkare och konstnärer. Till stor del har de fått en västerländsk utbildning. De har formulerat en bild av väst och en av Afrika, vilken de presenterar för världen och hemmapubliken.²⁴¹ Utifrån detta går det att finna tydliga likheter till Hazoumé som beskriver den nutida afrikanska situationen för afrikaner och västerlänningar, samtidigt som han även förmedlar en bild av globaliseringen. Ett stöd för åskådningen kan vara att Magnin menar att Hazoumé presenterar en bild av ett Afrika som är i färd med att konstruera och uppfinna sig självt.²⁴² Utifrån Appiah drar jag paralleller till den postmoderna teoribildningen eftersom även denna upprätthålls av ett mindre antal intellektuella, vilka också presenterar sin åskådning. Båda riktningarna menar även att de har den breda massan och den lilla människan som mål. Detta medför frågor om relationen mellan elitistiska och folkliga aspekter inom teoribildningarna. Förhållandet mellan dem kan delvis förklaras genom deras inneboende redundanta och entropiska koder. Båda kodtyperna finns representerade i *La Bouche du Roi*.

Den breda massan är i hög utsträckning mottagare för de redundanta koderna, vilka kan betraktas som gemensamma och generella. Koderna bygger främst på enkla och lättigenkännliga referenser. *La Bouche du Roi* vänder sig till yorubafolket, andra västafrikanska etniciteter, afrikaner i allmänhet och en internationell konstpublik. Det är möjligt att åskådarna urskiljer olika redundanta koder beroende på deras ursprung och bakgrundskunskaper. Yorubafolket torde därför kunna urskilja fler kulturspecifika redundanta koder i *La Bouche du Roi* än de övriga grupperna, något som medför en större helhetsförståelse. Bakgrunden till detta är att de har en högre kunskapsnivå rörande de kulturella och religiösa aspekterna i verket. Övriga västafrikaner kan ha en viss inblick i dessa områden och de torde ha kännedom om samtidstillståndet i området. Kunskapen sjunker sedan successivt beroende på avstånd till yorubafolket och Västafrika. En lägre kunskapsnivå torde medföra att betraktarens tolkning bygger på färre och enklare redundanta koder. Här går det att återknyta till att västerlänningar generellt har bristande kunskaper om det traditionella och samtida Afrika. Utifrån ett västerländskt redundant perspektiv kan det därför vara svårt för oinvigda att identifiera sig med slavarna och därmed förstå Hazoumé's antagande om att även de lever under liknande förhållanden, fast på en annan nivå.

²⁴⁰ Wadenström, 1998, s. 182.

²⁴¹ Appiah, 1991, s. 348.

²⁴² Cremlin, 2012, s. 99.

En annan problematiskt inverkan är att individer ur den breda massan har begränsade kunskaper om samtidskonstens teoretiska grund och formspråk. Detta oavsett om de är afrikaner eller västerlänningar. En stor del av de teoretiska aspekter som hör samman med samtidskonsten motsvarar i hög grad entropiska eller smala koder. Ett kännetecknande drag är att de utgår från en högre teoretisk nivå, något som innebär att åskådaren måste ha avancerade kunskaper för att kunna förstå dem. Deras målgrupp motsvarar därför en intellektuell elit.²⁴³ Vid sidan av de som ingår i ”comprador intelligentsian” vänder sig de entropiska koderna även till bland andra akademiker, museiintendenter, konstkritiker och journalister som har stor kännedom om afrikansk samtidskonst. De behärskar verktygen som krävs för att kunna närma sig och tolka *La Bouche du Roi*. Det finns tydliga entropiska drag hos både Hazoumé och Lyotard. Deras åskådningar och referenser är bitvis mycket komplexa, något som medför att endast ett fåtal till fullo kan förstå deras verk.

Det går att betrakta maskerna i *La Bouche du Roi* utifrån de redundanta och de entropiska koderna. En av de tydligaste redundanta koderna torde vara maskernas referens till Afrika. Vid sidan av maskerna utgör *Brookes* en redundant kod för slaveri. Genom att sammanföra dem förstärks sambandet mellan afrikaner och slaveri. Denna tolkning torde vara lättillgänglig för åskådare med begränsade kunskaper. Ett övergripande exempel på smal kod är att Hazoumé skapar sina masker utifrån en ny kontext som skiljer sig mot både det traditionella afrikanska perspektivet och det västerländska utställningsförfarandet. Jag utgår från att denna förståelse är central för att kunna närma sig flera andra smala koder i verket. En annan smal kod torde vara att maskerna är tillverkade av skräp och därför utgör en referens till den samtida exploateringen av människor och naturtillgångar i Västafrika samt globaliseringen. Även den västerländska publikens förståelse kring att maskerna och deras tillhörande yorubakulturella artefakter speglar Hazoumé's frigörelsevision torde kräva avancerade förkunskaper. Ett annat exempel på entropisk kod är hans implicita kritik mot att de traditionella dansmaskerna togs ur sitt sammanhang och ställdes ut som döda föremål eller konstverk på etnografiska museer. Förståelsen av hans kritik kräver kunskaper om utställningsförfarandet och att han har skapat maskerna i *La Bouche du Roi* i enlighet med detta.

En aspekt som visar att Hazoumé's konst inte kan betraktas som postmodern är att han ej framför någon kritik mot modernismen. Jag är enig med Kasfir om att det endast torde vara en mindre del av de afrikanska samtidskonstnärerna som har tillräckliga kunskaper om modernismen, dess styrkor och begränsningar, för att kunna delta i diskussionen.²⁴⁴ Detta medför att jag ställer mig i opposition till Seán Kissane som påstår att Hazoumé är postmodern. Denne hävdar lätt förvirrande att Hazoumé's verk är postmoderna eftersom de är yoruba och att hans arbeten inte är postmoderna eftersom de är yoruba.²⁴⁵ De är till viss del är yoruba och utgör en del av samtidskonsten, men detta innebär dock inte att de är postmoderna. En möjlig förklaring till Kissanes missförstånd är att den postmoderna konsten och den postkoloniala överlappar varandra genom att båda i hög utsträckning tillämpar *bricolage*. Antagandet stärks genom att Appiah framhåller att den mest slående likheten mellan riktningarna är tillståndet av hybriditet. En annan aspekt som talar mot Kissanes påstående är att varken Hazoumé's verk eller den övriga samtida afrikanska konsten generellt kan definieras som postmodern. Bakgrunden till detta är att riktningen hade sin storhetstid i väst under 1980-talet, något som innebär att den snarare kan betraktas som historisk än samtida.²⁴⁶

²⁴³ Fiske, 2002, s. 11 ff.

²⁴⁴ Kasfir, 1999, s. 13.

²⁴⁵ Cremlin, 2012, s. 73.

²⁴⁶ Kasfir, 1999, s. 13-14.

6.2. Introduktion till Lyotards kunskapsformer

Lyotard urskiljer tre kunskapsformer; narrativ, vetenskaplig och performativ. Genom att jämföra dem med Hazoumés perspektiv går det att skapa en djupare förståelse. Den narrativa kunskapsformen motsvarar traditionell kulturell kunskap, och det finns tydliga likheter mellan denna och Hazoumés frigörelsevision. Lyotard utgår dock från att människan inte kan återknyta till den narrativa kunskapsformen. Han menar att denna blev undanträngd av den vetenskapliga kunskapsformen, vilken låg till grund för modernismen. Genom detta bröts den narrativa kunskapens kontinuitet. Lyotard hävdar därefter att den vetenskapliga kunskapen i sin tur blev falsifierad, något som medfört att samtidsmänniskan inte har något att luta sig tillbaka mot. Den performativa kunskapen utgör den samtida dominerande formen och denna rymmer inte några kriterier för att avgöra vad som är sant eller falskt. Lyotard menar att detta har gett upphov till ett skevt förhållande till rättvisa. Han utgår från att falsifieringen av modernismen medförde att sökandet efter en universell sanning har reducerats till instrumentellt förnuft och ändamålsrationalitet, där uppnåendet av kortsiktiga ekonomiska och teknologiska mål är av stor betydelse. Inom kunskapsformen finns det ett effektivitetskriterium som kan sammanfattas till att allt är tillåtet så länge det är effektivt.²⁴⁷ Jag finner likheter mellan den performativa kunskapen och Hazoumés beskrivning av situationen i Västafrika. Som tidigare nämnts präglas denna av uppnåendet av kortsiktiga ekonomiska mål samt ett skevt förhållande till rättvisa. För att uppnå största effektivitet och vinst tas det liten hänsyn till människorna och miljön i området.

6.2.1. Narrativ och traditionell kunskap

Lyotards narrativa kunskap kan beskrivas som heterogen, partiell och lokalt förankrad. Den utgår från en kulturell grund och har vuxit fram genom att olika perspektiv har visat sig användbara och anammats. Detta medför att konventioner, kontinuitet och traditioner har en central betydelse. En konsekvens av detta är att kunskapsformen inte behöver anknyta till kriterier som är externa till berättarprocessen.²⁴⁸ Även normer för samhälle och social samhörighet förmedlas genom berättelserna. Detta medför att kulturer har ett naturligt förhållande till rättvisa och att de rymmer ett inneboende konsensus. Det går utifrån den narrativa kunskapsformen att finna tydliga beröringspunkter till yorubareligionen och *Fa*. Denna består också i huvudsak av muntliga berättelser, vilka kollektivt rymmer folkets samlade kunskaper. Deras berättelser behöver därför inte heller anknyta till kriterier som är externa till berättarprocessen. En förenande aspekt mellan den narrativa kunskapen och *Fa* är att båda rymmer en stor komplexitet. Det är följaktligen främst medlemmar av en kultur som på ett grundläggande plan kan förstå dess kulturspecifika kunskap. Det går här att återknyta till att yorubaindivider torde kunna urskilja fler redundanta kulturella koder i *La Bouche du Roi* än andra folkslag, något som medför bättre förutsättningar för en större helhetsförståelse.

Myter kan betraktas som en form av legitimeringsberättelserna inom både den narrativa kunskapen och motsvarande hos yorubakulturen. Enligt Wadenström speglar de vanligtvis en frigörelse som redan har inträffat.²⁴⁹ Legitimitet uppnås följaktligen genom att skåda bakåt, något som speglas av att myterna ofta utspelade sig i forntiden. Karaktärer som ofta medverkar i myterna är hjältar, gudar och andra övernaturliga väsen.²⁵⁰ Inom yorubamyterna kan de centrala gestalterna bland annat motsvara förfäder, orishor och olika animistiska väsen. En möjlig tolkning är därför att frigörelsen inom yorubatron redan har inträffat. Antagandet stöds av att Hazoumé vill att hans folk skall återerindra sig sitt ursprung för att uppnå sin frigörelse. Detta kan innebära att både den narrativa kunskapen och Hazoumés vision står i ett motsatsförhållande till modernismens strävan efter en framtida och kommande universell frigörelse.

²⁴⁷ Benjamin (red.), 1992, s. 107.

²⁴⁸ Browning, 2000, s. 27.

²⁴⁹ Wadenström, 1998, s. 43.

²⁵⁰ Armstrong, 2005, s. 25.

Både den narrativa kunskapens och yorubas tidsuppfattning kan betraktas som cykliska. Detta skiljer dem från den linjära historieskrivning som kännetecknar modernismen. Antagandet stöds av yorubas reinkarnationstro, det vill säga att individerna återföds. Enligt Lyotard motsvarar kristendomen den första stora och universella berättelsen.²⁵¹ Vid en jämförelse med de antika och samtida polyteistiska religionerna, inklusive yorubas, finns det flera fundamentala skillnader. Till skillnad från kristendomen byggs de i hög utsträckning upp av lokalt förankrade berättelser.

Enligt Lyotard avfärdade modernismernas företrädare den narrativa kunskapen med utlåtanden som vidskepelse. Det går här att finna likheter till hur de traditionella afrikanska kulturerna betraktades av kolonistörerna. De uppfattades ofta som underlägsna och styrda av vidskepelse. Till exempel antogs förhållandena i Kongo motsvara den mänskliga kulturens lägsta nivå, medan de europeiska kulturerna betraktades som de mest högstående. Ifråga om betraktandet av traditionell afrikansk konst går det att finna stöd för antagandet hos Grill. Han menar att det förekom ett nedvärderande av denna, syftet med detta var att höja den europeiska kulturen till en överlägsen nivå. Det går här att återknyta till de koloniala diskurserna och deras mål att etablera en västerländsk hegemoni över de kolonialiserade.

6.2.2. Modernism och kolonialism

Lyotard utgår från att den vetenskapliga kunskapen låg till grund för modernismen och att riktningen strävade efter att finna en universell sanning. Vid sidan av forskningen skulle dess principer även styra aspekter som samhälle och historieskrivning. Detta sammanfaller med modernismens linjära utvecklingsperspektiv, vilket skulle leda fram till en kommande frigörelse, något som kan liknas vid en frälsningshistoria. Utsuddandet av kulturella skillnader är utifrån detta perspektiv av central betydelse för att förstå riktningen eftersom de motverkade en rationalisering av världen. Det finns flera postkolonialister som kritiserar modernismens strävan. Till exempel Appiah betraktar modernismen som en karakteristisk västerländsk process, han ställer sig frågande till varför det enbart är den västerländska civilisationen som har gett upphov till kulturella fenomen som utgör grunden för en utvecklingslinje med universell betydelse.²⁵²

Lyotard hävdar att den vetenskapliga kunskapen och i förlängningen modernismen misslyckades eftersom den inte kunde legitimera sin verksamhet och sina anspråk. Det vill säga att formulera ett universellt perspektiv med vilket alla andra kunde förklaras. Han kritiserar främst vetenskapen, men hans misstro omfattar även politisk och religiös legitimering. Modernismens vetenskap strävade efter att finna en universell sanning. En vetenskap är enligt Lyotard modern om den legitimerar sig genom en metadiskurs.²⁵³ Denna hänvisar sedan till legitimerande metaberättelser, var funktion till stor del är att utgöra stöd åt stora berättelser. Båda har universella anspråk, vilka kan bland annat handla om frigörelse eller upplysning. De kan till exempel omfatta vetenskapliga, politiska eller religiösa system.²⁵⁴ Det går att sammanfatta de stora berättelserna till att förmedla visioner om systemens eller religionernas betydelse för samhället eller mänskligheten. De representerar följaktligen skeenden som sträcker sig över långa tidsepoker. Wadenström utgår från att de anger centrala teman i olika världshistoriska berättelser.²⁵⁵

En rimlig konsekvens av antagandet att modernismen och dess enhetssträvan utgjorde grunden för kolonialismen är att de koloniala diskurserna ansluter sig till dess berättelser. Jag menar att de ytterst torde utgöra stöd för de stora berättelserna. Missionsutställningens (1907) berättelser om

²⁵¹ Wadenström, 1998, s. 27.

²⁵² Appiah, 1991, s. 343.

²⁵³ Lyotard, 2005, s. xxiii.

²⁵⁴ Wadenström, 1998, s. 25.

²⁵⁵ Wadenström, 1998, s. 27.

västvärldens modernitet och utveckling torde vara intimt sammankopplade med modernismen. I detta sammanhang kan berättelserna ha strävat efter att tränga undan traditionella perspektiv för att civilisera kontinenten utifrån ett europeiskt perspektiv. Utifrån ett postkolonialt perspektiv kan de även tolkas som en kolonial diskurs som brukades mot de svenska åskådarna för att få dem att acceptera den västerländska kulturella hegemonin över Afrika.

Vid sidan av modernismen och kristendomen kan även islam i visst avseende betraktas som en stor berättelse. Båda trosriktningarna har haft en stor påverkan på Afrika. Ett gemensamt drag är att de strävar efter att exkludera varandra och andra konkurrerande trosuppfattningar, detta kan ha bidragit till att undergräva de traditionella afrikanska religionerna.

Inom Lyotards teoribildning är begreppet språkspel centralt. En förklaring på detta är vad som får uttryckas inom olika sociala sammanhang. Det går att illustrera språkspel med sällskapsspel där varje drag måste följa reglerna. Juridik, analytisk filosofi och matlagningsprogram kan betraktas som tre exempel. Vid en jämförelse med samtidskonst menar Martin att konstvärlden, trots en önskan om motsatsen, styrs av vanor, konventioner och trender. Det går här att återknyta till att nya konstnärer måste behärska den outtalade helheten för att kunna etablera sig på konstscenen.²⁵⁶ Lyotard utgår från att det finns ett oändligt antal heterogena och inkommensurabla språkspel och de bildar tillsammans en samhörighet (social bond) som håller samman samhället.²⁵⁷ Lyotard hävdar dock att modernismen och dess universella strävan bortsåg från språkspelens heterogenitet och inkommensurabilitet. Dess språkspel ställde sig följaktligen vid sidan av den sociala samhörigheten och försökte att utesluta delar av de språkspel som ingick i detta.²⁵⁸ Utifrån Lyotards perspektiv torde Hazoumés kulturella samhörighet motsvara dessa språkspel. Lyotard urskiljer även en terror som hör samman med totaliserande språkspel. Denna kan sammanfattas till: ”be operational (that is, commensurable) or disappear”.²⁵⁹ Terrorn kan återfinnas inom den vetenskapliga och den performativa kunskapsformen. Det går även att finna liknande drag hos de koloniala diskurserna, vilka strävade efter att exkludera de traditionella afrikanska språkspel, som till exempel yorubas, och den sociala samhörigheten som de representerade.

Lyotard urskiljer en inneboende rättvisa inom modernismen, denna utgår från den franska upplysningsfilosofin och den spekulativa filosofin. Den franska upplysningsfilosofin har en politisk grund och menar att staten skall legitimeras genom folket. Rätten till kunskap är central för dess frigörelse. Genom utbildning skulle det skapas en elit som skulle föra folket och nationen framåt. Den spekulativa filosofins mål var däremot att förverkliga den universella idén.²⁶⁰ Riktningen utgår från att all kunskap kan spåras tillbaka till en grundläggande princip och att det finns ett ideal som styr etiskt och socialt handlande. Denna grund medför en strävan efter att förena idealet och principen till en idé. En tolkning av detta är att strävan efter rättvisa i det politiska och moraliska livet sammanfaller med sökandet efter vetenskaplig sanning. En tydlig likhet mellan den vetenskapliga kunskapen, den narrativa kunskapen och Hazoumés tolkning av yorubakulturen är följaktligen att alla tre rymmer ett inneboende förhållande till rättvisa. Vid betraktandet av den vetenskapliga kunskapen som låg till grund för modernismen går dock det att urskilja en skillnad mellan Lyotard och Hazoumé samt postkolonialister i allmänhet. Om modernismen motsvarar grunden för kolonialismen så torde inte Hazoumé och postkolonialisterna urskilja något sammanbindande perspektiv mellan riktningen och rättvisa. Mitt antagande utgår från att de betraktar kolonialismen som djupt orättvis.

²⁵⁶ Gunnarsson, 2006, s. 24.

²⁵⁷ Lyotard, 2005, s. 40.

²⁵⁸ Lyotard, 2005, s. 25.

²⁵⁹ Lyotard, 2005, s. xxiv.

²⁶⁰ Lyotard, 2005, s. 33.

6.2.3. Det samtida tillståndet

Lyotard utgår från att förkastandet av metaberättelserna och de stora berättelserna i kombination med den enorma informationsteknologiska utvecklingen sedan andra världskriget har bidragit till att förändra kunskapens natur.²⁶¹ Han menar även att den samtida performativa kunskapsformens strävan efter att öka systemeffektiviteten för att uppnå kortsiktiga ekonomiska och teknologiska mål har medfört påtagliga konsekvenser rörande rättvisa. Jag finner här flera beröringspunkter till Hazoumés beskrivning av situationen i Västafrika. Till exempel torde Nigerias oljeindustri utgå från uppfyllandet av kortsiktiga ekonomiska och teknologiska mål, utan att det tas någon större hänsyn till befolkningens och landets bästa. Detta kan spegla Hazoumés och Lyotards inställning om att det råder ett skevt förhållande till rättvisa. Utifrån Lyotard går det att tolka detta till att den performativa kunskapsformen till skillnad från den narrativa och den vetenskapliga saknar ett inneboende förhållande till rättvisa. Det finns följaktligen inte längre något sammanbindande perspektiv. Samma förhållande torde gälla för Hazoumés *Coca-Cola*-kultur.

Jag tolkar Lyotards och Hazoumés antaganden om att samtidsmänniskan har blivit distanserad eller rotlös till att de tycks mena att det har blivit enklare att manipulera människor för kortsiktiga politiska och ekonomiska syften. Hazoumé verkar ansluta sig till postkolonialisterna som menar att de koloniala diskurserna bidrog till att tränga undan den traditionella identiteten som ett led för kunna styra de kolonialiserade och rationalisera Afrika utifrån ett västerländskt perspektiv. Frigörelsen från kolonialismen innebar ett misslyckande, men enligt postkolonialisterna har väst fortsatt att utöva makt över de tidigare kolonierna. En möjlig tolkning är att de koloniala diskurserna levde vidare vid sidan av globaliseringen.

Lyotard betraktar en snabba och kraftiga informationsteknologiska utvecklingen som en bidragande orsak till modernismens misslyckande. Enligt honom har denna förändrat kunskapens natur och gett upphov till ett enormt och splittrat informationsflöde. Lyotard menar att detta har gynnat maktutövningen på bekostnad av rättvisan. Vid betraktandet av den performativa kunskapen och det globala systemet urskiljer Lyotard två centrala drag, det vill säga hög hastighet och informationsreducering. För att övertyga mottagarna måste makthavarna förmedla ett begränsat informationsurval, det vill säga att de utifrån det enorma heterogena materialet försöker att skapa en trovärdig, enkel och redundant helhetsbild. Detta skall bidra till att tiden för folkmassans beslutsprocess reduceras.²⁶² Det går här att återknyta till att både postmodernisterna och postkolonialisterna betraktar språket som ett verktyg för att manipulera och uppnå makt. Vidare finns det paralleller till Hazoumés *Coca-Cola*-kultur, vilken torde förmedla ett begränsat informationsurval som reducerar komplexiteten. Inom denna exkluderas bland annat kulturell kunskap och informationsflödet kan brukas för manipulation. Utifrån Hazoumés beskrivning torde denna förmodligen exkludera kulturell kunskap. Det torde vara lättare att styra hela världens befolkning om alla har en likadan, enkel, ytlig och rotlös världsbild. Utifrån Lyotards resonemang kan det samtida systemet tolkas till att förringa olika gruppers och individers behov, något som är nödvändigt för att kunna kontrollera befolknings-grupper. Det går här att dra paralleller till Lyotard som menar att den performativa kunskapen och det globala systemet även skall kunna anpassa individuell strävan till dess mål.²⁶³ Utifrån detta finns det beröringspunkter till Hazoumé och postkolonial teoribildning. Båda utgår från att behoven och perspektiven hos de tidigare kolonialiserade folken och individerna förringas.

²⁶¹ Lyotard, 2005, s. 3.

²⁶² Lyotard, 2005, s. 61.

²⁶³ Lyotard, 2005, s. 62.

6.2.4. Frigörelsevisioner

Hazoumé och Lyotard strävar båda efter ett tillstånd som respekterar individuell frihet och rättvisa. Deras åskådningar, metoder och mål är dock olika. Lyotards frigörelsevision utgår från att det är möjligt att förändra det globala systemet utifrån dess inre förutsättningar. Människan har inget annat val än att göra det bästa av situationen, hon kan inte återknyta till den narrativa eller vetenskapliga kunskapen. Detta skiljer honom från Hazoumé som vill att hans folk skall uppnå frihet genom att återknyta till en ursprunglig identitet, vilket kan motsvara den narrativa kunskapsformen. Det går här att återknyta till att jag inte har funnit några källor som indikerar att Hazoumé eftersträvar att hans folk skall återgå till förfädernas sätt att leva. Snarare tycks han liksom flera postkolonialister mena att de skall anamma ett mer rättvist förhållningssätt till den samtida världen som baseras på deras kultur.

Vid sidan av frihet skall deras visioner medföra ett förhållningssätt som respekterar rättvisa. De definierar dock begreppet rättvisa på olika sätt. Hazoumé tycks utgå från sin kulturs ramar, något som kan motsvara den narrativa kunskapens inneboende förhållande till rättvisa. Jag upplever att det är svårare att förklara Lyotards rättvisa. Denna skall vara oberoende av konsensus och utgå från språkspels heterogenitet. Förklaringen till att han bortser från konsensus är att begreppet inte motsvarar ett slutmål, utan ett temporärt tillstånd. Utifrån detta finner jag det problematiskt att han tycks klassificera rättvisa som ett värde. En möjlig tolkning är därför att det finns en universell definition av begreppet. Detta i kombination med att dess grund består av ett mycket stort antal heterogena språkspel skapar ett problematiskt förhållande. Filosofen David Harvey framhåller att det är svårt att förstå hur en konstant definition av begreppet rättvisa kan förhålla sig opåverkat av sin egen grund.²⁶⁴

För att lösa de problem som Lyotard urskiljer har han formulerat en ny legitimeringsform för kunskap, vilken han benämner paralogi. Denna skall bland annat medföra frihet, rättvisa, fri informationstillgång och bättre forskningsvillkor. Han utgår från att den performativa kunskapen vid sidan av att vara ett maktmedel för myndigheterna även rymmer förutsättningar för uppfinnarens paralogi. Genom detta ges individen möjlighet att generera nya idéer, regler och underminera maktens språkspel. Bland tillvägagångssätten kan experiment, uppfinningar och uppmärksammandet av skillnader nämnas. Övergripande mål för paralogin tycks vara att undergräva den helhetsbild som makthavarna förmedlar genom att individerna får ta del av information som inte är överensstämmande med den som makthavarna förmedlar. Genom detta skall både manipuleringen och terrorn reduceras. Det finns dock flera sammanhörande problematiska aspekter. En är att paralogin tycks vara i avsaknad av metodologiska principer, en negativ konsekvens av detta kan vara att allt blir tillåtet.²⁶⁵

Paralogin kan tolkas till att vända sig mot två av den performativa kunskapens nyckelfunktioner, det vill säga reduktion av komplexitet och ökad systemeffektivitet. Grunden för detta är att individens beslutsfattande tar längre tid om denne, genom fri informationstillgång, får fler perspektiv att välja mellan. En konsekvens av detta är att paralogin även torde motarbeta uppfyllandet av kortsiktiga ekonomiska och teknologiska mål. Det går här att finna paralleller till Hazoumé och de postkoloniala diskurserna eftersom båda strävar efter att människor skall få ta del av alternativ information. Med utgångspunkt i att postkolonialisterna vänder sig mot den västerländska maktutövningen torde även de sträva efter att undergräva makthavarnas perspektiv. Dessutom torde återgången till Hazoumé's folks kultur och identitet med stor sannolikhet medföra en ökad komplexitet, till skillnad från *Coca-Cola*-kulturen, och därmed en minskning av systemeffektiviteten.

²⁶⁴ Harvey, 2008, s. 52.

²⁶⁵ Nola & Irzik, 2002, s. 420.

Jag upplever att Hazoumé och Lyotard är otydliga i sina respektive förklaringar rörande hur deras respektive befrielsevisioner konkret skall genomföras. Det finns till exempel flera relevanta och inverkan ekonomiska aspekter där varken Lyotard eller Hazoumé ger några tydliga svar. Ett förtydligande kring dem hade avsevärt underlättat förståelsen. Lyotard vill öppna samtliga databanker för att allmänheten skall få en fri informationstillgång. Detta skulle förbättra förutsättningarna för språkspelen eftersom individerna vid varje given tidpunkt skulle ha tillgång till relevant information.²⁶⁶ Det är dock svårt att genomföra paralogin eftersom han inte förklarar hur genomförandet av en fri informationstillgång skall gå till. En problematiskt inverkan aspekt är dessutom att han beskriver kunskap som en handelsvara. Detta bör innebära att information har ett ekonomiskt värde. Jag anser därför att det är rimligt att anta att ägarna inte vill lämna ifrån sig sin egendom. Det går att urskilja ett liknande problem hos Hazoumé. Vid uppfyllandet av hans befrielsevision måste folket övervinna de som har kontroll över oljefälten, övriga naturtillgångar och makten att exploatera sina medmänniskor. Med stor sannolikhet kommer inte heller de att självmant ge upp sin egendom och sina privilegier, oavsett om de är beninier, nigerianer eller västerlänningar. Det är även svårt att förutsäga hur det globala systemet skulle reagera eftersom naturresurserna ligger inom dess intressesfär. Reaktionen torde bli olika beroende på om frigörelsen sker med eller utan vapen. Vid beaktandet av den sammanhörande problematiken är det möjligt att deras befrielsevisioner kan ge upphov till större konsekvenser än vad de ger uttryck för i sina respektive verk. En aspekt som stödjer antagandet är att kapitalet inte är lätt att övervinna. Bakgrunden till detta är att det inte är fristående utan utgör en integrerad del av en större kontext. Denna rymmer bland annat sociala strukturer och processer.²⁶⁷

²⁶⁶ Lyotard, 2005, s. 67.

²⁶⁷ Rojek, 1993, s. 93.

7. Diskussion

Hazoumé kan främst positioneras inom en postkolonial kontext och jag placerar honom inom den mindre kärna av intellektuella som Appiah identifierar. Antagandet stöds av att han liksom flera samtida afrikanska konstnärer har ett underliggande politiskt budskap. De kan till exempel arbeta med teman som dagens problem, identitet, rotlöshet, globalisering tradition, kolonialism och slaveri. Dessutom delar han och postkolonialisterna uppfattningen att det har rått en orättvis relation mellan väst och Afrika under de senaste århundradena. De menar att denna har fortsatt fram till idag och att västvärlden fortfarande utövar hegemoni över kontinenten. Vidare tycks de vara eniga om att inflytandet medförde att de kolonialiserade skulle påverkas till att utveckla en negativ bild av sig själva och sin kultur. Jag tolkar detta till att Hazoumé förenas med postkolonialisterna i deras strävan efter att reducera det västerländska inflytandet. Vid sidan av koloniala koderna, och deras motsvarighet hos Hazoumé, kritiserar båda globaliseringen eftersom de menar att denna bidrar till att reducera människors identitet och bakomliggande kulturer. Inom den så kallade *Coca-Cola*-kulturen tycks dock inte Hazoumé göra någon tydlig distinktion mellan globala aspekter och koloniala koder. Hazoumé och postkolonialisterna formulerar snarlika lösningar rörande den samtida problematiken, till exempel att de tidigare kolonialiserades identiteter och perspektiv kan återställas genom rätten till en egen historieskrivning. Detta kan urskiljas i *La Bouche du Roi*.

Det går inte utifrån en strikt definition att klassificera Hazoumé och de flesta andra samtida afrikanska konstnärer som postmoderna. Merparten av dem utgår inte från postmodernismens generella grund, det vill säga att kritisera modernismen. Det förekommer dock att skribenter betraktar Hazoumés verk och samtida afrikanskt konst som postmodern. Jag urskiljer två tänkbara förklaringar till missförstånden. Det kan bero på en okunskap rörande förhållandet mellan postkolonialismens och postmodernismens respektive teoretiska grund, något som kan medföra att de lättvindigt klassificerar samtida konst som postmodern. Det är även möjligt att tekniken *bricolage*, vilken ofta brukas av Hazoumé och inom de båda riktningarna, bidrar till att skribenterna har svårt att hålla isär dem.

Postkolonialismen och postmodernismen har båda beröringspunkter med modernismen. Flera teoretiker menar att modernismen var motorn bakom kolonialismen. Deras respektive utgångspunkter är dock olika, något som bland annat speglas i deras syn på rättvisa. Enligt de västerländska modernisterna så rymde riktningen en inneboende rättvisa. De menade bland annat att den universella utvecklingen skulle leda till att alla fick det bättre. Inom kolonialismen går det att urskilja liknande drag, det vill säga att afrikanerna skulle få det bättre genom att bli ”civiliserade”. Detta står dock i kontrast mot att de även blev exploaterade. En tänkbar tolkning rörande detta är att Hazoumé och postkolonialisterna vänder sig samman med den rättvisa som hör samman med modernismen. Grunden till detta är att de upplever kolonialismen som djupt orättvis.

I *La Bouche du Roi* presenterar Hazoumé en bild av samtidens Afrika och dess relation med omvärlden för sitt folk, andra afrikaner och en internationell publik. Han vill informera om hur det är att vara afrikan idag och få till förändringar. En möjlig tolkning är att han ansluter sig till de postkolonialister som vill uppnå en varaktig förändring genom att skapa en större internationell förståelse mellan människor och olika folkslag. Drag av detta går även att urskilja i Hazoumés fotografier av *kpayo*-hanteringen och i hans kritik mot hur afrikanska masker har ställts ut på etnografiska museer. Genom detta vill han medvetandegöra orättvisor och korrigera missförstånd, något som skall öka förståelsen och väcka sympati för afrikaner hos västerlänningar. Ifråga om museikritiken vill han visa vad som sker i Afrika idag, något som innebär att den konserverade bild som presenteras av kontinenten på museerna är felaktig.

La Bouche du Roi utgör ett exempel på *bricolage* eftersom Hazoumé sammanför massproducerat material med olika tekniker och stilar. Han knyter även samman materialet med olika teman som det transatlantiska slaveriet, äldre afrikanska konsttraditioner, yorubafolkets religion och kultur, det västerländska utställningsförfarandet, betraktandet av afrikaner, samtidskonst och den samtida situationen. Detta kan illustreras med att han kopplar samman Afrika, det historiska slaveriet och den nutida situationen genom att utgå från masker, bensindunkar och *Brookes*. Ifråga om de två första består kopplingen i att dunkarna redan faktiskt är utformade som masker, det vill säga ett av de föremål som folk främst förknippar med Afrika. Bruket av dunkar innebär följaktligen att han sammanför två skilda referenser för att berätta om dagens situation. Detta innebär även att han brukar en form av *ready mades* och förvandlar värdelöst skräp till dyrbara konstverk. Om maskerna i *La Bouche du Roi* symboliserar hans folk så är en möjlig tolkning att de exploaterade människorna kan betraktas som värdelösa, men att omvandlingen till fria individer med en egen identitet visar att de egentligen har ett högt människovärde. Vidare kan Hazoumés dunkmasker även betraktas som en personlig och lättigenkännlig referens, vilken han kan bruka som ett varumärke på den lokala och internationella konstmarknaden.

Kravet på en egen historieskrivning medför att Hazoumé och postkolonialisterna kritiserar den västerländska historieskrivningen. De tycks betrakta denna som ett maktverktyg som har brukats för att marginalisera befolkningarnas egna perspektiv. Detta kan tydligt urskiljas i *La Bouche du Roi* eftersom Hazoumé menar att befolkningen riskerar att förlora sin kultur och identitet. Vidare kan det historiska perspektiv som Hazoumé presenterar beskrivas i termer av lidande, något som står i opposition till den västerländska modernismens kärntankar om framåtskridande och frigörelse. Han tycks mena att ett fortsatt följande av den inslagna vägen enbart kommer att medföra ett fortsatt lidande. Följaktligen krävs det ett annat tillvägagångssätt, det vill säga en återgång till deras kulturella identitet, för att bryta den onda cirkeln. Detta kan motsvara det mentala övervinnandet av de koloniala diskurserna, vilket McLeod benämner som dekolonialisering av medvetandet.

Hazoumé tycks främst utgå från en yoruba- eller afrikansk identitet snarare än en nationalstatlig beninsk. Antagandet stärks av att han ofta refererar till sig själv som yoruba och sin folks kultur eller som afrikan. Hans inställning kan därför ha beröringspunkter med den kritiska postkoloniala åskådningen att de afrikanska nationalstaterna utgör ett arv efter kolonialisterna. Den kulturella identitet som Hazoumé eftersträvar innebär förmodligen inte att befolkningen skall återgå till ett traditionellt levnadssätt. Jag upplever snarare att dagens situation kan betraktas som ett onaturligt tillstånd som står i kontrast till hans folks kultur, identitet och förutsättningar. Återgången torde därför snarare medföra ett mer normalt förhållningssätt till tillvaron. Detta kan innebära att tradition och modernitet inte utgör motsatsförhållanden i *La Bouche du Roi* och andra av hans verk.

Utifrån Hazoumés historiska perspektiv har olika tillstånd av ofrihet utgjort en integrerad del av ekonomin fram till idag. Detta sammanfaller med hans antagande om att slaveriet har ändrat karaktär, något som kan ses i dagens Benin. Där förekommer det bland annat skuldslaveri, barnarbete och trafficking. Det finns stöd för hans åskådning hos Harrison som menar att slaveriet har gått från traditionellt ägande till slavliknande tillstånd. Jag har dock inte kunnat finna någon tydlig information om bensintransportörernas förhållanden. Denna osäkerhet kan spegla att Hazoumé inte tycks göra någon distinktion mellan slavliknande tillstånd och att vara utblottad. En aspekt som ökar osäkerheten är att jag inte har kunnat knyta Hazoumés förklaring av slaveriet till en bakomliggande ideologisk teoribildning. Det är inte säkert att bensintransportörerna behöver skuldsätta sig för att arbetsgivarna skall kunna hålla kvar dem. Liksom många andra afrikaner lever de under fattiga förhållanden och de har få försörjningsmöjligheter. Det är därför svårt för dem att förändra sin livssituation och att värja sig mot att bli exploaterade. Detta kan sammanfalla med att Hazoumé framhåller att många människor i Västafrika är förslavade av ett ekonomiskt system. Hans resonemang tyder på att han har en vidare definition av slaveri än Harrison och FN. En aspekt som stärker detta är hans antagande om att många i väst lever under samma villkor, men på en annan nivå.

Det är svårt att betvivla Hazoumés utgångspunkt om att girighet utgör en drivkraft vid exploateringen av medmänniskor och naturresurser, oavsett ras eller århundrade. Det finns belegg för hans antagande om att giriga svarta och vita har ett gemensamt ansvar för det transatlantiska slaveriet och för dess fortgående arv. Afrikanerna var, då som nu, inte enbart offer utan även förövare. Detta stärks av det utbredda inhemska afrikanska slaveriet och att de sålde många miljoner svarta slavar till västerlänningar och muslimer. Det finns här paralleller till Harrisons antagande om att slaveriets kärna utgår från föraktet för den svagare, oavsett om det baseras på etnicitet eller socioekonomiska omständigheter. Inom det historiska slaveriet såldes sällan egna stammedlemmar, slavarna hade oftast inte samma etnicitet. Detta kan skilja dem från bensintransportörerna eftersom jag inte har kunnat finna någon etnisk dimension i exploateringen. De kan följaktligen utnyttjas av någon med samma etnicitet eller nationalitet. Tolkat utifrån Harrison kan den negativa relationen följaktligen utgå från den rikes förakt för den fattige. Utifrån detta håller jag med Hazoumé om att afrikanerna är delaktiga i problemen och att de måste engagera sig för att lösa dem. Det går inte att passivt skuldbelägga västvärlden, utifrån en sådan inställning finns det likheter till framställningen av slavarna i *Brookes*, vilka väntar på att bli befriade av abolitionisterna.

Det går utifrån *La Bouche du Roi* att knyta samman Roths begrepp materialfel och konterkulturalisation med Njamis antagande om att konstnärerna kan betraktas som ironiska åskådare eller etnologer. Utifrån detta perspektiv kan de tolkas till att studera, återge och leka med västerländska klichéer rörande den kultur som tillskrivs afrikaner. Det går här att finna paralleller till Hazoumés masker. Jag utgår från att Hazoumé har skapat dem i enlighet med hur de presenterades på de etnografiska museerna, det vill säga som västerländska skulpturer och stilla utställningsföremål. I likhet med museiutställningarna tycks Hazoumé betrakta ålderspatinan som viktig för att visa maskernas autenticitet, något som skiljer dem från traditionella masker. Detta stöds av att han inte har bearbetat maskernas ytor för att bevara deras inneboende spår. Vidare speglar hans film utställningsförfarandet att komplettera maskerna med filmsekvenser som visar deras ursprungliga sammanhang och danser. Hazoumés film visar dock den samtida kontexten där dunkarna ingår, vilket torde bidra till att förtydliga vad det innebär att vara afrikan idag. Hans masker kan följaktligen representera vad dagens afrikaner har utvecklats till och deras inneboende potential. Till skillnad från de traditionella strävar hans masker efter att lyfta fram den potentiella bärarens identitet. Utifrån Hazoumés bearbetande av det som kan motsvara materialfelet menar jag att han brukar de västerländska utställningskonventionerna för att kritisera dem och för att föra ut sitt budskap. En konsekvens av den bakomliggande kontexten är att maskerna i *La Bouche du Roi* i högre grad utmanar åskådarnas referensramar än *Brookes* och de afrikanska maskerna på de västerländska etnografiska museerna.

Hazoumés och postkolonialisternas utgångspunkt i det traditionella är bitvis problematiskt. Deras respektive historiesyn kan till viss del betraktas som rekonstruktioner. Detta styrks av Appiahs antagande om att postkolonialisternas mål är att konstruera en bild av Afrika för världen. För att uppnå detta kan de bland annat bruka historieskrivning och det traditionella som verktyg. De postkoloniala konstnärerna blandar ofta det traditionella med sin samtidsolkning och egna budskap. Syntesen kan bidra till att upprätthålla, konstruera och förändra åskådarnas förståelse för det traditionella. Förhållandet mellan konstnärerna och det traditionella är dessutom problematiskt eftersom de flesta är urbana, enligt Njami är stadsbor mer frigjorda från sina rötter och i högre utsträckning distanserade iakttagare. Detta torde problematisera samtidskonstnärernas brukande av det traditionella, något som innebär att det är svårt att avgöra om de generellt presenterar en autentisk bild. Problematiken kan appliceras på Hazoumé. Exempel på faktorer som kan bidra till att göra honom distanserad är att han är uppvuxen i en katolsk familj, har fått en västerländsk utbildning och bor i en storstad. Med utgångspunkt i mina bristfälliga kunskaper är det dock svårt att avgöra frigörelsevisionen i *La Bouche du Roi* generellt utgår från en autentisk bild av yorubakulturen eller om den bygger på Hazoumés egen rekonstruktion.

Yoruba är den främsta målgruppen för *La Bouche du Roi*, något som innebär att de skall identifiera sig med maskerna, eller individerna. Genom att vara aktiva och återfå sin kulturella identitet upphör de att vara slavar. I jämförelse med *Brookes*, som främst var avsedd för vita åskådare, representerar afrikanerna därför inte längre en stereotyp, passiv och negativ bild av ”de andra”. Detta stärker mitt antagande om att *Brookes* och *La Bouche du Roi* står i ett motsatsförhållande till varandra. Vid sidan av Yoruba har *La Bouche du Roi* två huvudsakliga målgrupper, det vill säga en generell afrikansk och en västerländsk publik. De olika målgrupperna torde utifrån sina respektive referensramar förstå verket på olika sätt. Grupperna kan i sin tur indelas i de som tolkar installationen utifrån dess redundanta koder eller smala koder. Det finns därför stöd för Njamis antagande om att det kan vara problematiskt för samtida afrikanska konstnärer att balansera mellan två olika roller, det vill säga att skapa jämvikt i sina egna samhällen och att etablera sig som konstnärer för en internationell publik. Ifråga om de redundanta koderna så torde yoruba och andra närstående folkslag ha de största kunskaperna rörande de kulturella, religiösa referenserna och den samtida situationen i Västafrika. Kunskapsnivån torde sedan sjunka i enlighet med avståndet till Västafrika. Detta kan exemplifieras med att västerlänningar generellt har begränsade kunskaper inom de områden som *La Bouche du Roi* behandlar. Detta kan medföra att de får basera sina tolkningar på färre och enklare referenser i verket, två av de mest redundanta koderna är afrikanska masker och bilden av *Brookes*. Utifrån dem, filmen och texterna i utställningen kan de förhoppningsvis förstå att verket behandlar samtida slaveri. Vidare brukar inte denna grupp i någon högre utsträckning besöka samtidskonstutställningar. Gruppen som behärskar de smala koder, oavsett om de är västerlänningar eller afrikaner, torde ha störst förståelse för *La Bouche du Roi* och postkoloniala konstverk. Deras tolkning kräver avancerade och breda förkunskaper, vid sidan av samtidsituationen i Västafrika, de identitetsmässiga, historiska, kulturella och religiösa referenserna samt Hazoumés befrielsevision så skall de även ha insikt i postkolonialismens teoribildning och samtidskonstens kontext.

Utifrån Appiahs resonemang rörande att en mindre elit bland postkolonialisterna förmedlar sin världsbild går det att dra paralleller till Hazoumé. Även han skapar och förmedlar en bild av Afrika. Vidare utgår också postmodernismen från en mindre elit. Det går utifrån Hazoumé och de ledande grupperna inom riktningarna att urskilja beröringspunkter till Gustafssons problemformuleringsprivilegium. Jag tolkar det till att samtliga tycks eftersträva rätten att formulera problemen och lösningarna. Det går här att dra paralleller till Hazoumés historiska perspektiv, där han tolkar utvecklingen fram till idag. *La Bouche du Roi* och *Rainbow Serpent* kan därför betraktas som en varning för att ignorera återkommande historiska mönster rörande slaveri och exploatering. Utifrån den bild som han förmedlar formulerar han även en frigörelsevision som lösningen på problemen. Hans begrepp ”folkets politik” kan stödja åskådningen om att han strävar efter tolkningsföreträde. Dess grund utgår från att konstnärerna till skillnad från politikerna skall berätta sanningen om samhället. Antagandet torde förutsätta att de är bättre lämpade än politikerna till att lösa problemen.

Postkolonialismen och postmodernismen vill värna om marginaliserade grupper och individer. Deras folklighet kan dock ifrågasättas, det vill säga om teoribildningarna utgår från elitens perspektiv eller den breda massans generella åskådning. Detta speglas bland annat av de redundanta och smala koderna, vilka finns representerade i *La Bouche du Roi*. Beroende på bakgrund torde verket erbjuda olika tolkningsmöjligheter. Med utgångspunkt i att den breda massan av västerlänningar har begränsade kunskaper om förhållandena i Västafrika kan det vara svårt för dem att identifiera sig med individerna i *La Bouche du Roi*. Vidare torde det vara svårt för dem att ta till sig Hazoumés budskap om att de lever under samma problem som afrikanerna och påverkas av den så kallade *Coca-Cola*-kulturen, fast på olika nivåer.

Hazoumé är otydlig rörande referensen till den blodiga slavrevolutionen på Haiti och dess relevans för hans frigörelsevision. Jag finner det dock mindre troligt att *La Bouche du Roi* uppmanar yoruba-

individer och andra som lever under slavliknande tillstånd till väpnad kamp för att uppnå frigörelse. Revolutionen visar dock tydligt att alla slavar inte var så passiva som de framställs i *Brookes*. Hänvisningen kan betraktas utifrån den postkoloniala åskådningen om att man bör bedriva ett informationsarbete för att öka förståelsen och därigenom bidra till en fredlig samexistens mellan olika folkslag. Även detta perspektiv finns representerat i *La Bouche du Roi*, Hazoumé vänder sig mot en internationell publik för att skapa en större förståelse kring den samtida situationen i Västafrika. Det går utifrån hans och postkolonialisternas informativa tillvägagångssätt att dra paralleller till abolitionisternas intensiva propagandaarbete, något som hade stor betydelse för slaveriets avskaffande i det brittiska imperiet. Metoden torde vara effektivare än en väpnad konflikt, något som faktiskt kan motarbeta en större förståelse och en varaktig förändring. Detta är en bidragande orsak till att jag drar slutsatsen att Hazoumé förmodligen inte uppmanar sitt folk till väpnad kamp. Haitireferensen kan även medföra ett skevt historiskt perspektiv. Bakgrunden till detta är att abolitionisternas stora betydelse för slaveriets avskaffande inte framhålls tydligt i *La Bouche du Roi*. Antagandet stöds även av att det inte fanns några abolitionistiska folkrörelser i Afrika och att Hazoumé hävdar att afrikanerna inte kunde förhindra slaveriet eftersom de inte stod enade mot det.

Det finns tydliga likheter mellan Hazoumés befrielsevision och Lyotards narrativa kunskapsform. Båda utgår från en lokal grund och de har vuxit fram genom att folk har anammat fungerande perspektiv. Legitimeringen utgår från myter som speglar en frigörelse som redan har inträffat. Den kulturella identitet som Hazoumé eftertraktar torde även delvis kunna förklaras utifrån de språkspel som Lyotard menar utgör det sociala bandet. Det vill säga det som ligger till grund för samhällets sammanhållning och rättvisa. Denna aspekt stärker antagandet om att Hazoumés frigörelsevision bland annat utgår från det gemensamma och sammanbindande. Hans *Coca-Cola*-kultur kan sammanfalla med att Lyotards antagande om att dagens människor blir manipulerade och rotlösa. Båda tycks utgå från att samtiden präglas av jakten på kortsiktiga ekonomiska mål och ett skevt förhållande till rättvisa. Hazoumé och Lyotard formulerar dock skilda lösningar. Lyotard menar att samtidsmänniskan är distanserad och att hon inte längre kan återknyta till den narrativa kunskapsformen. Hon får göra det bästa av den samtida situationen och försöka att undergräva makthavarnas perspektiv, något som innebär att hans befrielsevision utgår från det splittrande och individuella. Skillnaden är även tydlig i deras syn på rättvisa. Hazoumé utgår från att denna finns inbäddad i kulturens ramar, medan Lyotard utgår från att den skall vara oberoende av konsensus.

Hazoumé kan upplevas som otydlig rörande flera aspekter kring sin frigörelsevisionen i *La Bouche du Roi*. Exempel på detta är hur folket konkret skall kasta av sig ”slavoket” efter att de har fått tillbaka sin identitet och hur de sedan skall förhålla sig till omvärlden. Inte heller Lyotard presenterar någon tydlig förklaring till hur hans vision praktiskt skall realiseras. Jag har inte funnit några källor där Hazoumé och Lyotard redogör för de ekonomiska konsekvenser som genomförandet skulle medföra. De tycks inte heller reflektera över hur det globala systemet skulle reagera. Jag upplever att dessa frågor lämnas öppna i *La Bouche du Roi* och i *The Postmodern Condition*.

8. Sammanfattning

Uppsatsens utreder den beninske konstnären Romuald Hazoumés konstnärskap och dennes installation *La Bouche du Roi*. Aspekter som analyseras är bland andra slaveri från ett historiskt och samtida perspektiv, hans tolkning av den samtida situationen, val av material, yorubasymbolik och kritik mot hur Afrika har framställts i väst. För att inordna uppsatsen i ett större sammanhang tolkas Hazoumés förhållande till den traditionella och samtida konsten i Västafrika. Hazoumés analys av samtidsstillståndet, globaliseringen och hans befrielsevision jämförs med den postmoderne franske filosofen François Lyotards (1922-1998) teoribildning. Avsikten med detta är främst att positionera Hazoumé genom att undersöka förhållandet mellan postkolonialismen och postmodernismen.

La Bouche du Roi kan beskrivas som en betraktelse över slaveri, girighet och exploatering. Titeln betyder ”Kungens mun” och refererar till den beninska Monoflodens mynning. Platsen brukades tidigare för att skeppa ut afrikanska slavar. Verket är uppbyggt av 304 masker som vardera motsvarar en individ, tillsammans bildar de formen av ett slavskepp. En central inspirationskälla är bilden av slavskeppet *Brookes* (1789) som togs fram av de brittiska slaverimotståndarna. För att återknyta till dagens situation är maskerna skapade av plastbensindunkar som har använts av beninska bensinsmugglare. De lever under hårda förhållanden och Hazoumé betraktar därför maskerna som en metafor för slaveri. Han menar även att dunkarna är det samtida föremål som bäst visar hans folks lidande. Med *La Bouche du Roi* vill han visa vad det innebär att vara afrikan idag.

Hazoumé utreder från ett historiskt perspektiv hur utbyte av varor och exploatering har lett fram till dagens situation. Han menar att det under de senaste århundradena har rått en orättvis relation och att väst fortfarande utövar hegemoni över de forna kolonierna, något som har medfört att afrikanerna riskerar att förlora sin kulturella identitet. Han utgår från att slaveriet inte har försvunnit utan att det har förändrats. Hazoumé menar även att de problem som präglar Afrika inte är fristående utan att de ingår i en global kontext, vilken har medfört likriktning, rotlöshet, historielöshet och en konsumentkultur. Han liknar tillståndet vid en *Coca-Cola*-kultur, vilken har medfört att även människor i väst riskerar att förlora sin identitet. I *La Bouche du Roi* problematiserar Hazoumé även ansvarsfrågan för den transatlantiska slavhandeln och dess fortgående arv. Han utgår från att vita och svarta har en gemensam skuld, detta illustreras av två masker i aktern som föreställer en afrikansk och en europeisk kung. Det delade ansvaret visas genom en balansvåg mellan dem, denna visar jämvikt. Han menar även att afrikanerna är delaktiga i de samtida problemen och att de måste engagera sig för att kunna lösa dem.

I *La Bouche du Roi* presenterar han en frigörelsevision för slaveriets avskaffande. Denna utgår från att yoruba, det vill säga hans eget folk, och afrikaner i allmänhet skall bli medvetna om sin kultur och identitet. Genom detta skall de få de förutsättningar som krävs för att kunna befria sig på egen hand och skapa en större rättvisa. För att visa att individerna har blivit fria har han försett många av maskerna med kulturella yorubasymboler. Befrielsevisionen speglas även av att yorubafolket och övriga afrikaner utgör den främsta målgruppen och de skall identifiera sig med slavarerna i verket. Detta utgör en central skillnad mot *Brookes* eftersom denna främst vände sig till vita åskådare, vilka skulle förmås till att ta ställning mot slaveriet. De behövde dock inte identifiera sig med de passivt framställda slavarerna som dessutom blivit avskalade sin kultur och identitet. Utifrån denna aspekt kan *La Bouche du Roi* och *Brookes* betraktas till att stå i ett motsatsförhållande till varandra. För att förklara *Brookes*, den bakomliggande kontexten och dess relation till Hazoumés verk utreds kort den transatlantiska slavhandeln och abolitionisternas kamp mot slaveriet.

Hazoumé kopplar samman det förflutna och nutiden genom att bruka masker. Genom detta kan han berätta om vad Afrika har utvecklats till. Maskerna formspråk återknyter till det traditionella Afrika, traditionerna och förfäderna. De torde dessutom vara ett av de objekt som människor främst för-

knippar med kontinenten. Vid sidan av detta berättar materialet som de är tillverkade av om den samtida situationen. I hans installationer kan maskerna därför motsvara anonyma arbetare eller slavar i ekonomiska system. Hazoumé menar att dunkarna är det samtida föremål som bäst representerar hans folk. Vid sidan av bensinsmugglarna brukar en stor del av de beninier som köper den illegala bensinen plastdunkar. Bensinsmugglarna använder bland annat motorcyklar, mopeder och cyklar för att transportera drivmedlet. Arbetet är livsfarligt och det räcker med en gnista för att orsaka dödsolyckor. Hazoumé understryker att transportörerna inte har någon annan möjlighet att försörja sina familjer och att de är förslavade av ett ekonomiskt system. Hazoumé menar att båda brukas till bristningsgränsen innan de kasseras. Parallellen stärks av att maskerna ställs ut i obearbetat skick, många uppvisar förslitningskador och har sina tidigare ägares namn påmålade.

Utifrån maskernas eller individernas kontext som ansiktslösa enheter försöker Hazoumé att framhäva den potentielle bärarens identitet. Denna aspekt skiljer dem både från traditionella masker och visar Hazoumés kritik av hur masker ställdes ut på etnografiska museer därför väst. De traditionella maskerna bärs främst under religiösa danser. Under dessa dansarna ofta över av den kraft eller ande som masken representerar, något som bidrar till att dölja bärarens identitet. Hazoumé och flera postkolonialister menar att det västerländska utställningsförfarandet har bidragit till en felaktig bild av Afrika. Till exempel så togs maskerna togs ur sin kontext och presenterades till stor del ut som tysta, anonyma, konserverade och immobile föremål. På museerna betraktades maskerna till stor del som västerländska skulpturer, något som de inte är. Enligt flera teoretiker har framställningarna även bidragit till att skapa en bild av Afrika som en oföränderlig kontinent. Hazoumé brukar dessa klichéer för att korrigera den felaktiga bilden. Genom att bruka samtida material vill han visa att Afrika inte motsvarar den oföränderliga bilden. Vidare vill han visa att västerlänningar har tagit Afrikas masker och kontinentens rikedomar, i gengäld har de lämnat kvar skräp. Han bryter kretsloppet genom att sända tillbaka avfallet som konst.

Hazoumé kan placeras inom en postkolonial kontext. I likhet med många samtida afrikanska konstnärer förmedlar han ett kritiskt politiskt budskap och bearbetar olika teman som till exempel de samtida problem som präglar kontinenten, tradition, slaveri, kolonialism, globalisering och identitet. Detta speglas av att Hazoumé knyter samman dessa områden och sin frigörelsevision i *La Bouche du Roi*. Postkolonialisterna vill liksom Hazoumé reducera det västerländska inflytandet och strävar efter att de tidigare kolonialiserade skall få rätt till sin egen historieskrivning, kultur och identitet. I *La Bouche du Roi* finns det drag som står i opposition mot den modernistiska västerländska historieskrivningen som byggde på framåtskridande och alla skulle få det bättre. En möjlig tolkning är att utvecklingen har medfört lidande för hans folk och att det inte kommer att bli bättre om befolkningen fortsätter på den inslagna vägen. I *La Bouche du Roi* utgår Hazoumés historieskrivningen främst från yorubafolket, men även från ett generellt afrikanskt perspektiv.

Modernismen kan utgöra en gemensam utgångspunkt för både postmodernismen och postkolonialismen, men riktningarna kritiserar olika områden. Postkolonialisterna kritiserar bland annat den västerländska maktutövningen och de koloniala berättelserna, vilkas mål var att få befolkningarna att internalisera kolonialisternas perspektiv. Ytterst innebar detta att de skulle utveckla en negativ bild av sig själva och sin kultur. Utifrån detta går det att urskilja tydliga paralleller till Hazoumés åskådning eftersom han försöker att påverka befolkningens negativa bild av sig själva i *La Bouche du Roi*. Postmodernismen utgår från ett västerländskt perspektiv och vänder sig generellt mot modernismen och dess strävan efter att finna en enhetlig sanning. En parallell mellan riktningarna är att båda utgår från en mindre grupp av intellektuella. Det går att räkna in Hazoumé i denna kategori eftersom en djupare tolkning av *La Bouche du Roi* kräver avancerade bakgrundskunskaper. Detta medför frågor om hur allmängiltig Hazoumés åskådning är för den breda massan.

Hazoumés och Lyotards samtidstolkningar uppvisar flera likheter. Båda tycks utgå från att det finns ett globalt system som styrs av kortsiktiga ekonomiska mål. Lyotard talar inte om slaveri, men anser

liksom Hazoumé att systemet utövar en orättvis maktutövning. Båda menar dessutom att samtidsmänniskan manipuleras och har blivit rotlös. Det finns tydliga berörelsepunkter mellan Hazoumés befrielsevision och det som Lyotard benämner som narrativ kunskap. Båda utgår från traditionell och kulturell kunskap. Detta innebär att Hazoumés frigörelsevision i *La Bouche du Roi* utgår från yorubas kultur, det vill säga det gemensamma och sammanhållande. Lyotard menar dock att den narrativa kunskapen trängdes undan av den vetenskapliga, denna blev dock senare själv falsifierad. Samtidsmänniskan kan följaktligen inte återknyta till någon av dem. Lyotard kalla den samtida dominerande kunskapsformen för performativ, inom denna finns det inget objektivi sätt att avgöra vad som är sant eller falskt. Lyotards frigörelsevision utgår från fri informationstillgång och ett undergrävande av maktstrukturer. Till skillnad från Hazoumés utgår denna från det individuella och splittrande. Detta skiljer honom från Hazoumé och den generella postkolonialismen som bygger på det gemensamma och enande. De vill i hög utsträckning försöka att återskapa en gemensam identitet utifrån deras arv. Vid betraktandet av Hazoumés och Lyotards respektive frigörelsevisioner går det att urskilja flera brister som är problematiska för att de skall kunna realisera dem.

9. Referenser

9.1. Tryckta källor

- Appiah, K., *Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?*, 1991, Critical Inquiry Winter
- Armstrong, K., *Myternas historia*, 2005, Bonniers, Stockholm.
- Balogun, O., L., *The concept of Ori and human destiny in Traditional Yoruba thought: a soft deterministic interpretation*, 2007, Nordic Journal of African Studies.
- Benjamin, A., E., (red.), *Judging Lyotard*, 1992, Routledge, New York.
- Bickerstaff, L., *Modern-Day Slavery*, 2010, The Rosen Publishing Group, INC., New York.
- Browning, *Lyotard and the end of grand narratives*, 2000, University of Wales Press, Cardiff.
- Caudillo, D., *Prayers to the Orishas* 2007, Wenlin Institute.
- Cremlin, M., (red.) *Romuald Hazoumé*, 2012, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irland.
- Fiske, J., *Introduction to Communication Studies*, 2 ed., 2002, Routledge, New York.
- Gunnarsson, A., (red.), *African Remix*, 2006, utställningskatalog, Moderna Museet, Stockholm.
- Gustafsson, L., *Problemformuleringsprivilegiet*, 1989, Norstedts, Stockholm.
- Harrison, D., *En världshistoria om ofrihet, Slaveri: forntiden till renässansen*, 2010 (a), Historiska Media, Lund.
- Harrison, D., *En världshistoria om ofrihet, Slaveri: 1500-1800*, 2010 (b), Historiska Media, Lund.
- Harrison, D., *En världshistoria om ofrihet, Slaveri: 1800 till nutid*, 2010 (c), Historiska Media, Lund.
- Harley, C., K., *Slavery, The British Atlantic Economy and the Industrial Revolution*, 2013, number 113, Oxford University.
- Harvey, D., *The Condition of Postmodernity*, 2008, Blackwell, Cambridge USA, Oxford U.K.
- Henatsch, M., (red.), *Romuald Hazoumé*, 2011, Hartje Cantz, Ostfildern.
- Houghton, G., *Romuald Hazoumé – Cargo Land*, 2012, utställningskatalog, October Gallery.
- Houghton, G., *Romuald Hazoumé – Made in Porto-Novo*, 2009, utställningskatalog, October Gallery, London.
- Kasfir, L., *Contemporary African Art*, 1999, Thames & Hudson, London & New York.
- Leroy et al., *Yoruba Customs and Beliefs Pertaining to Twins*, 2002, Twin Research and Human Genetics, Cambridge Press.
- Lin Lean Lim, *The Sex Sector: The Economic and Social Bases of Prostitution in Southeast Asia*, 1998, International Labour Office, Geneva.
- Lyotard, J., F., *La condition postmoderne*, 1979, Minuit, Paris.
- Lyotard, J., F., *The Postmodern Condition*, 2005, Manchester University Press.
- McLeod, J., *Beginning Postcolonialism*, 2000, Kindle edition, Manchester University Press.
- Mehler, Melber & van Walraven, 2013, *Africa Yearbook Volume 9: Politics, Economy and Society South of the Sahara in 2012*, Brill, Leiden.
- Mobolade, T., *Ibeji Custom in Yorubaland*, 1971, African Arts, MIT Press, Cambridge, USA.
- Morgan, K., *Slavery and the British Empire: From Africa to America*, 2007, Oxford University Press, Oxford.
- Morizer, C., *Romuald Hazoumé, La Bouche du Roi*, 2006, utställningskatalog, Musée du quai Branly/Flammarion, Paris.
- Naphy, W., G., *The Protestant Revolution: From Martin Luther to Martin Luther King Jr.*, 2011, Random House, New York.
- Nolas, R. & Irzik, G., *Incrudelity towards Lyotard: a critique of a postmodernist account of science and knowledge*, 2002, University of Auckland and Bogazic University, Istanbul.
- Rodriguez, 2011, *Slavery in the Modern World: A History of Political, Social, and Economic Oppression*, Volym 2, ABC-CLIO INC., Santa Barbara, California.
- Rojek, C., Turner, B., *The politics of Lyotard, Justice and social theory*, 2002, Routledge, New York
- Romuald Hazoumé, La Bouche du Roi*, 2008, utställningskatalog, Horniman Museum, London.

- Roth, D., *Romuald Hazoumè: Mister Kanister und die orale Postmoderne*, 2010, Ludwig-Maximilians-Universität, W. Fink, cop, München.
- Shepperson, G., *Mungo Park and the Scottish Contribution to Africa*, 1971, African Affairs, Volym 70, Royal African Society, 1971, London.
- Shillington, K., *Encyclopedia of African History – Volumes 1-3*, 2005, Routledge, New York.
- Spring, C., *Anganza Africa – African Art Now*, 2008, Laurence King Publishing, London.
- Tveitan, M., *Bricolage, A Comparative Reading of Brian Jungen's Prototype for a New Understanding and Romuald Hazoumè's La Bouche du Roi*, 2008, Oslo Universitet.
- Young, R., *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, 2003, Kindle edition, Oxford University Press.
- Willet, F., *African Art*, 2002, Thames & Hudson, London & New York.
- Waddicor, M., H., *Montesquieu and the Philosophy of Natural Law*, 1970, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Wadenström, R., *Små och stora Europeiska historier*, 1998, Helsingfors universitet, Finland.
- Wood, M., *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865*, 2000, Manchester University Press, Manchester.
- Östberg, W., & Lagerkrantz, A-C., *Dansmaskens berättelse, Birgitt Åkessons resor i Afrika*, 2007, Etnografiska museet, Stockholm.

9.2. Otryckta källor

- Middagstal av Romuald Hazoumè, 2008, *October Gallery*, London.
- Basutställningstexter på *Etnografiska museet* i Stockholm, 2012.
- La Bouche du Roi*, Utställningstexter, 2008, Horniman Museum, London.

9.3. Internet

- 1807 Commemorated: <http://www.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/art/labouche.html>, 2014-03-15.
- 2013 index of economic freedom: <http://www.heritage.org/index/country/nigeria>, 2014-03-15.
- Aesthetica magazine: <http://www.aestheticamagazine.com/romuald-hazoume>, 2014-05-21.
- Artknobs: <http://tom-flynn.blogspot.no/2008/12/romuald-hazoum-makes-difference.html>, 2014-09-05.
- BBC: www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2006/05/05/capcult_romualdhazoume_feature.shtml, 2014-08-23.
- BBC: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6938032.stm>, 2014-03-15.
- Black Past: <http://www.blackpast.org/gah/haitian-revolution-1791-1804>, 2014-09-07.
- CAACART: <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&bio=en&m=35>, 2014-03-15.
- Christies: <http://www.christies.com/LotFinder/searchresults.aspx?entry=hazoum%C3%A9>, 2014-05-21.
- FN: <http://www.un.org/en/events/slaveryabolitionday/>, 2014-03-15.
- Harrison: <http://blog.svd.se/historia/2011/03/11/det-svenska-slaveriets-svanesang/>, 2014-09-07.
- Hazoume interview, Brisbane: <http://www.youtube.com/watch?v=g4fwwACgsK0>, 2014-03-15.
- Landguiden: <http://www.landguiden.se/Lander/Afrika/Benin/Ekonomi>, 2015-01-0
- Landguiden: <http://www.landguiden.se/Lander/Afrika/Nigeria/Naturtillgangar-Energi>, 2014-03-15.
- Landguiden: <http://www.landguiden.se/Lander/Afrika/Nigeria/Sociala-Forhallanden>, 2014-03-15.
- Liverpool Museums: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/mediacentre/displayrelease.aspx?id=539>, 2014-03-15.

[Remix/Texter/](#), 2014-03-15.

Moderna Museet: <http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Utställningar/2006/Africa-Remix/Elliott-om-afrikansk-konst/>, 2014-03-15.

Nationalencyklopedin: <http://www.ne.se/globalisering>, 2014-09-07.

Princeton university: <https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Yemaja.html>, 2014-09-06.

Setting up *La Bouche Roi*: <https://www.youtube.com/watch?v=rCN0sic-jI8>, 2014-04-23.

Signum: <http://www.signum.se/archive/read.php?id=4244>, 2014-03-15.

The Abolition Project: http://abolition.e2bn.org/campaign_17.html, 2014-03-15.

Världsbanken: <http://www.worldbank.org/en/topic/poverty/overview>, 2014-08-23.

9.4. Bildförteckning

Omslag: Romuald Hazoumé och *La Bouche du Roi*, 2007, foto: Felix Clay.

1. *Brookes*, James Phillips & George Yard, 1787, London, U.K.

2. *La Bouche du Roi*, 2006, Foto: British Museum.

3. Porträtt av Romuald Hazoumé.

4. Hazoumé, *Bidon Armé*, 2004.

5. Hazoumé, *Dan Ayido Houeda, Rainbow Serpent*, 2007, foto: Hazoumé.

6. Detalj från *La Bouche du Roi*: tätt sammanpackade masker, foto: British Museum.

7. Hazoumé, *Dogon*, 1996. foto: Pascal Maître.

8. Hazoumé, *Wax Lolo*, 2009, foto: Jonathan Greet.

9. Hazoumé, *Citoyenne*, 1997, foto: Erik-Christian Ahounou.

10. Hazoumé, *Roulette Béninoise*, 2004.

11. Hazoumé, *Twin Airbag*, 2004.

12. Hazoumé, *Kpayo army*, 2004.

13. Hazoumé, *Crescent moon*, 2004.

14. Detalj från *La Bouche du Roi*: kungar, balansvåg och gevär. Foto: British Museum.

15. Detalj från *La Bouche du Roi*: mask som symboliserar Xevioso. Foto: Romuald Hazoumé.

16. Detalj från *La Bouche du Roi*, mammy Wata-lärjungar. Foto: Romuald Hazoumé.

17. Detalj från *La Bouche du Roi*, Shango-lärjunge. Foto: Romuald Hazoumé.

18. Detalj från *La Bouche du Roi*: mask som symboliserar Shango. Foto: Romuald Hazoumé.

19. Detalj från *La Bouche du Roi*: mask med symbol för avliden tvilling. Foto: Romuald Hazoumé.

20. Detalj från *La Bouche du Roi*: mask som symboliserar Mammy Wata. Foto: Romuald Hazoumé.

21. Detalj från *La Bouche du Roi*, sönderslagen mask, foto: Romuald Hazoumé.

22. Detalj från *La Bouche du Roi*, smal mask, foto: Romuald Hazoumé.

23. Detalj från *La Bouche du Roi*, mask med tidigare ägares namn, foto: Romuald Hazoumé.

24. Detalj från *La Bouche du Roi*, film som visar maskernas kontext, foto: Horniman Museum.

25. Översiktssbild av varor i *La Bouche du Roi*, foto: British Museum.

26. Detalj från *La Bouche du Roi*: sprit, snäckor och pärlor. Foto: British Museum.

27. Detalj från *La Bouche du Roi*: tobaksblad, foto: Musée du quai.

28. Gérard Quenum, *Babaláwos*, 2012, foto: Jonathan Greet.

29. El Anatsui, *Tsiatsia - searching for cloth*, 2013, foto: Jonathan Greet.