

Agnieszka Trąbka

Muzeum etnograficzne jako sposób opowiadania o innych kulturach. Przypadek muzeów paryskich

Od drugiej połowy XX wieku etnografia zmagą się z pytaniem, w jaki sposób powinno się mówić, pisać, a także przedstawiać inne kultury. Przedmiotem mojego zainteresowania w niniejszym artykule jest muzeum etnograficzne jako miejsce takiego przedstawiania. Swoją refleksję zilustruję przykładem muzeów paryskich, w których na przestrzeni XX i XXI wieku doszło do kilku istotnych zmian w sposobie wystawiania eksponatów etnograficznych. W 1937 roku powstało nowoczesne, jak na owe czasy, Musée de l'Homme, zastępując dziewiętnastowieczne Musée Trocadero. Kilka lat temu miała miejsce kolejna wielka zmiana: etnograficzna część Musée de l'Homme trafiła do otwartego w 2006 roku Musée du Quai Branly, które budzi jednak wiele kontrowersji. Nie mniej skomplikowane były losy ekspozycji poświęconej kulturze ludowej Francji – jednak tu, z uwagi na ograniczenia formalne artykułu, nie będę w stanie zająć się tym tematem.

Muzeum etnograficzne czy muzeum sztuki?

Wiek XIX, czyli wiek, w którym powstawały pierwsze muzea etnograficzne, to z jednej strony okres rozwiniętego kolonializmu, a z drugiej – dominacji paradygmatu ewolucjonistycznego w naukach społecznych. „Jednym z podstawowych elementów obowiązującej wówczas myśli ewolucjonistycznej była koncepcja »naszych żyjących przodków«”. Eksponaty wystawiane w muzeach traktowane były jak artefakty, przeżytki, mające unaocznic Europejczykom wcześniejsze etapy rozwoju ludzkości. Owo „zainteresowanie wszelkiego rodzaju rzeczami egzotycznymi [...], fascynacja odmiennymi kulturami, związana z doniosłymi dla epoki sporami światopoglądowymi i z wielką rolą, jaką odgrywały w owych czasach relacje z podróży przyczynia się wyraźnie do popularności mu-

zeów etnograficznych”¹. Przykładem może być choćby paryskie Muzeum Trocadéro, którego początki są związane z Wystawą Światową w 1878 roku. Wtedy to wystawiono pochodzące z kolonii „egzotyczne” przedmioty wypożyczone z gabinetów osobliwości, a także eksponaty ilustrujące życie ludowych społeczności europejskich. Ekspozycja spotkała się z tak ogromnym zainteresowaniem, że rok później w jej miejscu powstało muzeum etnograficzne – Trocadéro – jego zbiory były systematycznie uzupełniane w trakcie wypraw i misji, przede wszystkim na tereny Afryki.

Muzeum mieściło się w nieco dziwnym, okrągłym, mauretańskim budynku. James Clifford pisze o nim „rupieciarnia egzotyki”², mając na myśli to, że eksponaty były źle sklasyfikowane i słabo opisane, gdyż „stosowano metodę porównawczą, niejednokrotnie pozbawiając fakty kulturowe ich naturalnego kontekstu”³. Wydaje się, że przy konstruowaniu ekspozycji przyjęto raczej klucz estetyczny niż etnograficzny, i koncentrowano się na przedmiotach, które mogły zachwycać bądź szokować zwiedzających. Wrażenie chaosu potęgowała duszna atmosfera i niedoświetlone wnętrza. Nie oznacza to bynajmniej, że Muzeum Trocadéro było przedsięwzięciem nieudanym. Wręcz przeciwnie, ze swoją koncepcją zbliżenia etnografii i sztuki świetnie wpisało się w panującą w Paryżu w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku modę na *l'art negre* i szeroko pojęty orientalizm. Stało się mekką artystów awangardowych, takich jak Pablo Picasso, André Derain czy Georges Braque, którzy w egzotycznych maskach i figurkach odnajdywali inspirację dla swojej twórczości.

James Clifford pisze, że Muzeum Trocadéro stworzone zostało w duchu surrealizmu etnograficznego. Wystawiane obiekty były postrzegane nie jako materialne przejawy tradycji czy kultury, którą trzeba ratować, ale jako nagromadzenie kodów i przedmiotów podatnych na twórcze aranżowanie nowych związków. Zresztą związki etnografii ze sztuką awangardową nie były w ówczesnym Paryżu jednostronne – także antropologowie związani z Trocadéro, tacy jak Michel Leiris, Paul Rivet czy Georges Henri Rivière, sympatyzowali z ruchem surrealistycznym.

Z końcem lat dwudziestych doszło jednak do osłabienia tych związków i do zwrotu ku profesjonalnej etnografii. W 1925 roku Paul Rivet stworzył, wspólnie z Marcellem Mausem i Lucienem Lévy-Bruhlem, Instytut Etnologii. Ten ośrodek badań miał zajmować się szkoleniem profesjonalnych badaczy terenowych i propagowaniem wiedzy etnograficznej oraz uczyć przyszłych kolekcjonerów, że obiekty etnograficzne nie są ani osobliwościami, ani dziełami sztuki. Obiekty takie są świadectwem, które musi być rozpatrywane w kontekście informacji, jakich do-

¹ K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004, s. 43–44.

² J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak et al., Warszawa 2000, s. 151. W opisie Muzeum Trocadéro opieram się przede wszystkim na tej właśnie książce oraz na materiałach ze strony internetowej: <http://vernier.gamsau.archi.fr:9999/mucem/fr/Musee-Le-projet/Histoire-de-l-institution/Musee-d-ethnographie-du-Trocadero> (dostęp: 12.11.2008).

³ K. Barańska, *op. cit.*, s. 44.

starczą o danej kulturze, a nie w kontekście ich wartości estetycznej. Dlatego trzeba wyrobić sobie nawyk gromadzenia wszelkiego rodzaju obiektów i wyzbyć się przede wszystkim dwóch nastawień: dotyczących czystego stylu oraz unikalności⁴.

Ogromne zainteresowanie sztuką afrykańską i sukces kilku wystaw zorganizowanych w Muzeum Trocadéro sprawiły, że zaczęto myśleć o uzupełnieniu kolekcji. Z pomocą Paula Riveta oraz Georges'a Henriego Rivière'a zorganizowana została misja Dakar–Dżibuti. Jej szefem został Marcel Griaule, sekretarzem – Michel Leiris⁵. Wyprawa trwała 21 miesięcy, a jej członkowie, zgodnie z planem, przemierzali Afrykę od Atlantyku do Morza Czerwonego. Choć w trakcie tej wyprawy zatrzymywali się na kilka dłuższych postojów, między innymi u Dogonów, którymi później zajął się Marcel Griaule w swojej pracy etnograficznej, to trudno uznać tę wyprawę za badania terenowe w znaczeniu, jakie nadawano im w Wielkiej Brytanii. Uczestnicy nie byli nastawieni na doświadczenie i interpretację, ale przede wszystkim na zbieranie eksponatów i „przeżycie przygody” (ten ostatni motyw jest u Leirisa głównym). Dodatkowo na początku XX wieku we Francji koncepcja badań terenowych niezwiązanych ze wzbogacaniem zbiorów narodowych nie była aż tak popularna, tak więc „wyobrażenie, że etnografia jest procesem zbierania, zdominowało misję Dakar–Dżibuti, która położyła główny nacisk na muzeografię. Obiekt etnograficzny – czy będzie to narzędzie, rzeźba czy maska – rozumiany był jako szczególnie wiarygodne „świadcstwo” prawdy o obcym społeczeństwie”⁶. Najlepiej świadczy o tym uzasadnienie takiego sposobu myślenia autorstwa samego Marcela Maussa, zawarte w *Instrukcji dla kolekcjonerów*: „Z uwagi na potrzebę, która sprawia, że ludzie zawsze pozostawiają ślad swojej działalności w materii, niemal wszystkie fenomeny życia społecznego mogą wyrażać się w określonych obiektach. Systematycznie pozyskiwany zbiór obiektów jest zatem bogatym nagromadzeniem dopuszczalnych świadectw (*pièces à conviction*). Ich zbiór tworzy zatem bardziej pewne i więcej ujawniające archiwum niż archiwum tekstów zapisanych, ponieważ są to autentyczne, autonomiczne obiekty, nie stworzone z uwagi na potrzebę danego przypadku, a zatem lepiej charakteryzują typy cywilizacji, niż cokolwiek innego”⁷. Podczas wyprawy zgromadzono około 3,5 tys. eksponatów, tysiące zdjęć, nagrań, notatek, opisów lokalnych języków. Dbano o to, aby przedmiotom towarzyszyła odpowiednia dokumentacja. Chociaż, jak już wspomniałam, misja wyruszała z zamiarem uzupełnienia zbiorów Musée de Trocadéro, to ostatecznie eksponaty trafiły do wybudowanego w latach trzydziestych Muzeum Człowieka.

Stało się tak, ponieważ Muzeum Trocadéro ucierpiało dosyć poważnie podczas pierwszej wojny światowej, na tyle poważnie, że podjęto decyzję o jego

⁴ Por. *ibidem*, s. 71–78, 137–140.

⁵ Szczegółowy opis przebiegu tej wyprawy został zawarty w: M. Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris 1934.

⁶ J. Clifford, *op. cit.*, s. 76.

⁷ *Ibidem*, s. 77.

zamknięciu oraz, niestety, zburzeniu Palais de Trocadéro, w którym się znajdowało. Część ekspozycji, poświęcona kulturze ludowej Francji, trafiła do założonego w latach 1935–1937 Musée National des Arts et Traditions Populaires (Narodowe Muzeum Sztuki i Tradycji Ludowych), którego dyrektorem został Georges Henri Rivière. Pozostała część miała trafić do Muzeum Człowieka, którego otwarcie w nowo wybudowanym Palais de Chaillot planowano połączyć z kolejną wystawą światową w 1937 roku. Dyrektorem Musée de l'Homme został z kolei Paul Rivet. Nie da się przecenić zasług Riveta i Rivière'a dla kondycji ówczesnej paryskiej etnografii.

Muzeum Człowieka miało być świadectwem postępu naukowego, miało ująć człowieczeństwo w całej pełni, stąd w jego skład wchodził nie tylko dział etnograficzny, ale także część poświęcona antropologii fizycznej oraz archeologii. Clifford pisze o postępowym, liberalnym i kosmopolitycznym przesłaniu tego muzeum, mówiącym, że człowieczeństwo jest całością niepodzielną, że żadna epoka ani żadna kultura nie może rościć sobie praw do wyłączności w reprezentowaniu gatunku ludzkiego. W przeciwieństwie do Muzeum Trocadéro, gdzie etnograf „miał licencję na szokowanie”, tutaj próbowano nazywać, klasyfikować Inność, i w ten sposób czynić ją zrozumiałą. Zrezygnowano z podkreślania estetycznej wartości eksponatów etnograficznych⁸. O ile w przypadku Muzeum Trocadéro pytanie o to, czy to muzeum sztuki czy kultury było zasadne, o tyle Muzeum Człowieka stawiało sobie cele czysto naukowe. Ta różnica znalazła odzwierciedlenie w sposobie wystawiania eksponatów.

W kontekście Musée de l'Homme adekwatne wydaje się, przywołane przez Annę Wieczorkiewicz, porównanie do świątyni: „Sekwencyjne przestrzenie muzeum, uporządkowanie obiektów, ich oświetlenie i detale architektoniczne dostarczają równocześnie detalu architektonicznego, jak i skryptu – jakkolwiek nie wszystkie muzea równie skutecznie. Sytuacja ta pod pewnymi względami przypomina średniowieczne katedry, w których wnętrzu pielgrzymi posuwali się ustrukturuowaną, narracyjną trasą, przystając na modlitwę czy kontemplację w określonych miejscach”⁹. Wydaje się, że Muzeum Człowieka dostarczało takiego skryptu – uwagę zwracała tu doskonała klasyfikacja: odmienne rasy i kultury przedstawione były sukcesywnie, analitycznie; obiekty kulturowe wraz z towarzyszącą im dokumentacją były pokazane w zrekonstruowanych, łatwych do interpretacji kontekstach. Przedmioty mające wartość estetyczną (maski czy rzeźby), które w Trocadéro wyeksponowano i wyizolowano, w Muzeum Człowieka pogrupowano regionami i umieszczono obok odpowiadających im przedmiotów użytkowych, niemających wartości estetycznej. Jednak mimo tych zalet w Muzeum Człowieka w dalszym ciągu widoczna była mentalność kolonialna. Za jeden z jej

⁸ *Ibidem*, s. 150–156.

⁹ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum jako miejsce rytuałów współczesności*, [w:] *Religia i kultura w globalizującym się świecie*, red. M. Kempy, G. Woroniecka, Kraków 1999, s. 39.

przejawów można potraktować fakt, że chociaż przedmiotem ekspozycji miała być cała ludzkość, człowiek w swojej pełni, to żadna z jej części nie była poświęcona kulturze zachodniej.

Musée du Quai Branly – przykład muzeum postkolonialnego?

Rozpoczęte w latach sześćdziesiątych XX wieku dyskusje o przedmiocie antropologii w obliczu zanikania jej tradycyjnych obiektów zainteresowania, a więc społeczności pierwotnych, musiały prędzej czy później wkroczyć także do muzeów etnograficznych. Powstało pytanie, czy skoro antropologia włączyła w obręb swojego zainteresowania wszystkie przejawy życia społecznego i wszystkie kultury, to czy również muzea powinny rozszerzyć zakres obiektów, które mogą stać się „eksponatami etnograficznymi”. Jednak jeszcze bardziej palącym problemem dla większości muzeów etnograficznych, także dla paryskiego Muzeum Człowieka, było dziedzictwo kolonializmu. Podjęto próbę zreorganizowania muzeum w taki sposób, aby zrezygnować z nacjonalistycznego przekazu, aby muzeum nie było pochwałą potęgi, ekspansji i dominacji Francji, tak jak miało to miejsce za czasów kolonialnych¹⁰.

Nowe muzeum było pomysłem Jacques’a Chiraca z 1996 roku, i najprawdopodobniej będzie w przyszłości nosić jego imię. Trafiły do niego eksponaty z etnograficznej części Muzeum Człowieka (które, nawiasem mówiąc, także musi w związku z tym zmienić swoją misję) oraz z Narodowego Muzeum Sztuk Afryki i Oceanii. Na uroczystym otwarciu 23 czerwca 2006 roku prezydent mówił: „U podstaw stworzenia Musée du Quai Branly leżały pobudki polityczne: oddać sprawiedliwość kulturom pozaeuropejskim. [...] Francja pragnie oddać hołd tym, którym przez lata, historia zadawała gwałt. Ludziom zranionym albo zabitym przez zachłanność i brutalność zdobywców. Ludziom upokorzonym, którym odmawiano prawa nawet do własnej historii. Chodzi o to, aby uznać miejsce, jakie ich wytwory artystyczne zajmują w naszym dziedzictwie; uznać nasz dług wobec społeczeństw, w których powstały [...] Zerwać z ignorancją i pogardą, przywrócić godność...”.

Założenie otwartości na inne kultury znajduje swoje odzwierciedlenie w architekturze budynku i wystroju jego wnętrza. Architektem Quai Branly jest Jean Nouvel, który wcześniej zyskał sławę jako twórca między innymi Instytutu Arabskiego w Paryżu. Sam budynek Musée du Quai Branly, zbudowany jakby na palach, i prowadzące do niego alejki otoczone są żywopłotami i krzewami, które z jednej strony mają oddzielać teren muzeum od zgiełku bulwarów, a z drugiej

¹⁰ Na temat muzeum jako instrumentu działania państwa kolonialnego pisze między innymi Benedict Anderson w książce *Wspólnoty wyobrażone*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 160–181.

– nawiązywać do roślinności egzotycznej. Takie nawiązania dostrzec można także w głównej sali wystawowej. Jak pisze Anna Wieczorkiewicz, „muzeum przekuwa ideologię na widoki. Określone teorie wspierane są tu przez wysnute z nich narracje, dostarczane w formie przestrzennej, jako trasy, które zwiedzający winien przebyć”¹¹. W tym kontekście znaczący wydaje się brak narzuconego kierunku zwiedzania muzeum. Z ciemnego tunelu wychodzi się bowiem w środku wielkiej sali wystawowej i można zacząć zwiedzanie od dowolnej części. Wszystkie ekspozycje wystawione są w jednej ogromnej sali, podzielonej na cztery części: Afryka, Azja, obie Ameryki, Australia i Oceania. Ten podział jest jednak niezbyt sztywny, czasami wręcz niezauważalny. Poszczególne części oddzielone są od siebie za pomocą niskich, niby-glinianych murków, które przywołują na myśl budownictwo społeczności pierwotnych. Wrażenie to podtrzymywane jest także przez dominujące w głównej sali kolory ziemi. Krytycy wskazują jednak na fakt, że chęć nawiązania do przyrody i architektury społeczności pierwotnych sprowadziła się tutaj do reprodukcji stereotypów, że żyją one z dala od cywilizacji, wśród dzikiej przyrody, a budują wyłącznie chatki z gliny¹².

O nowoczesnym i postkolonialnym charakterze muzeum miało także świadczyć zaproszenie do współpracy przy jego tworzeniu artystów ze społeczności australijskich Aborygenów. Powierzono im prace związane z wymalowaniem jednej z fasad oraz sufitów w biurach i sklepiku z pamiątkami. Trudno jednak uznać, że ten gest jest owym daniem głosu i przywróceniem godności kulturom australijskich Aborygenów – być może lepiej by było zaprosić ich do udziału w tworzeniu wystawy, a nie do malowania sufitów w budynkach administracji, do których zwiedzający nie mają wstępu.

Warto w kontekście tego muzeum wrócić do pytania o to, czy jest to bardziej muzeum sztuki czy etnografii. Wydaje się, że Musée du Quai Branly sytuuje się gdzieś pomiędzy Muzeum Trocadéro a Muzeum Człowieka, ale raczej jest bliższe temu pierwszemu. Przedmioty zostały wystawione tak, by podkreślić ich wartość artystyczną. To, co bez wątpienia zwraca uwagę i jest zarazem dosyć nietypowe to ciemność panująca w sali wystawowej i punktowo oświetlone ekspozycje. Takie rozwiązanie buduje atmosferę pewnego rodzaju tajemniczości, dzięki czemu wystawione przedmioty wydają się bardziej atrakcyjne i pociągające – są jak dzieła sztuki, wymagające specjalnej oprawy. Niektórym gablotom towarzyszą ekrany, na których zwiedzający może zobaczyć wykorzystanie danego ekspozycje w dawnych lub współczesnych obrzędach, tańce czy rytuały danej kultury. Wskazuje się, że kulturowe obiekty wystawiane w Musée du Quai Branly zostały przekształcone

¹¹ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 45.

¹² Por. H. Lebovics, *The Musée du Quai Branly: Art? Artifact? Spectacle!*, „French Politics, Culture and Society” 2006, t. 24; G.B. Dahl, R. Stade, *Anthropology, Museums and Contemporary Cultural Processes*, „Ethnos” 2000, nr 2.

w obrazu, a muzeum jest „spektaklem”¹³ – trzeba jednak przyznać, że to spektakl pełen tajemniczego piękna i atrakcyjny dla przeciętnego widza¹⁴.

Herman Lebovics zwraca uwagę, że tak naprawdę Musée du Quai Branly nie dokonuje rozrachunku z kolonializmem. Obiekty etnograficzne pokazane są nie jako zdobycze kolonialnej ekspansji, ale jako źródła inspiracji francuskich artystów i intelektualistów. Ekspozycja ma być dowodem wdzięczności Francji i uznaniem istotnej roli, jaką pozaeuropejska kultura i sztuka odegrała w powstawaniu francuskiej kultury. Niestety, kontekst, w jakim pozyskiwane były eksponaty i w jakim francuscy artyści mieli sposobność zapoznania się z nimi, został przemilczany¹⁵. Choć zmienił się układ eksponatów i rzeczywiście udało się pokazać ich piękno oraz artystyczną wartość, to stojąca za całością narracja pozostała podobna do tej, z jaką mieliśmy do czynienia w Muzeum Człowieka. W tym kontekście Anna Wieczorkiewicz pisze: „bohaterami tych narracji są nie tylko Inni, ale i My sami. (»My« odnosi się w tym przypadku do kultury twórców muzeów)”¹⁶. „Przedmioty naturalne i artefakty innych kultur wskazują na społeczeństwo, które je zgromadziło, na artystów, uczonych i koneserów umiejących rozpoznać wartość tych rzeczy i poświęcić się, aby je zdobyć bądź zakupić”¹⁷. We wszystkich wspomnianych muzeach ci, którzy pozyskali dany eksponat, etnografowie, podróżnicy, kolekcjonerzy i ofiarodawcy są ważnymi bohaterami tych narracji. Muzeum Człowieka było krytykowane za to, że w opisach eksponatów często informacja o danym obiekcie sprowadzała się do tego, z jakiej części świata podochoodzi i czyim jest darem, co sprawiało wrażenie, jakby jego „życie” zaczynało się wraz z odkryciem go przez badaczy czy kolekcjonerów pochodzących z Zachodu. Musée du Quai Branly w niewielkim stopniu zmieniło te opisy. Nie wprowadzono perspektywy historycznej; niekiedy eksponaty pochodzące z XIX wieku wystawione są obok dzieł sztuki powstałych w latach osiemdziesiątych XX wieku. Mimo uznania równości kultur i nacisku na komunikację między nimi oraz wzajemne wpływy¹⁸, w muzeum tym nie znalazły się eksponaty z Europy.

Francja konsekwentnie realizuje strategię budowania osobnych muzeów dla kultur europejskich i nieeuropejskich. Jeżeli chodzi o te pierwsze, to w 2001 roku zapadła decyzja, spowodowana między innymi coraz mniejszą liczbą zwiedzających, aby przekształcić Muzeum Narodowe Sztuk i Tradycji Ludowych w Muzeum Cywilizacji Europy i Basenu Morza Śródziemnego. Logiczną konsekwencją

¹³ Por. H. Lebovics, *loc. cit.*

¹⁴ Przynajmniej takie wrażenie odniosłam, zwiedzając to muzeum. Ze strony etnografów czy antropologów słyhać glosy krytyczne, ale generalnie muzeum cieszy się dużą popularnością, otwiera się na szeroką publiczność i – wzorem Luwru, który organizuje zwiedzanie śladami *Kodu Leonarda da Vinci* – oferuje program edukacyjny dla dzieci „Poszukiwanie kryształowej czaszki” itp.

¹⁵ Por. H. Lebovics, *loc. cit.*

¹⁶ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 47.

¹⁷ *Ibidem*, s. 42.

¹⁸ Na stronie internetowej i we wszystkich materiałach Muzeum zaraz po swojej nazwie umieszcza hasło: Musée du Quai Branly – là, où dialoguent les cultures.

tej zmiany była decyzja o przeniesieniu muzeum z Paryża do Marsylii, do Fortu św. Jana. Nowe muzeum ma obejmować już nie tylko kulturę ludową, wiejską, ale także cywilizację, kulturę miejską, od średniowiecza do czasów obecnych.

Muzeum Człowieka i Musée du Quai Branly nie było oczywiście ani jedynym, ani nawet pierwszym, które musiało zmierzyć się z dziedzictwem kolonializmu. Wcześniej dokonały tego muzea etnograficzne w Anglii, Belgii i Szwecji. Wydaje mi się, że przedsięwzięcie to można uznać za udane tylko częściowo: z pewnością udało się stworzyć nowoczesne, atrakcyjne dla zwiedzających miejsce; dowartościowano eksponaty pochodzące z dawnych kolonii, podkreślono ich artystyczną wartość i rolę, jaką odegrały, inspirując najwybitniejszych artystów awangardowych początku XX wieku, jednak chyba trzeba zgodzić się z cytowanym Hermanem Lebovicsem, że prawdziwy rozrachunek z kolonializmem nie został podjęty. Jak w takim razie powinno wyglądać prawdziwie postkolonialne muzeum etnograficzne? Być może, jak sugerują Gudrun Dahl i Ronald Stade¹⁹, powinno, wzorem antropologii, przedmiotem swojego zainteresowania uczynić także życie uchodźców, nielegalnych imigrantów czy migrantów poszukujących pracy i włączyć obiekty dokumentujące ich życie do swoich ekspozycji.

Summary

Ethnographic museum as a way of speaking about other cultures. The case of Paris museums

The article focuses on the history of ethnographic museums in Paris. Since 19th century there have been certain significant changes in the way ethnographic objects were treated. In 1937 Museum of Man replaced Museum Trocadero and recently, in 2006 Jacques Chirac opened new ethnographic museum: du Quai Branly. It provokes, however, controversies and discussions. In my analysis I try to illustrate the influence of most important questions in modern anthropology, such as heritage of colonialism, attitude towards cultures told „primitive” etc., on ethnographic exhibitions in Paris.

¹⁹ G.B. Dahl, R. Stade, *op. cit.*, s. 168.