

Katarzyna Maniak
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Pozaeuropejskie dziedzictwo kulturowe w europejskim muzeum – strategie (re)prezentacji¹

Abstract

Non-European Culture Heritage in a European Museum – Strategies of (Re)presentation

One can distinguish various ways of speaking about the Other in the history of ethnography museums. The initial exoticizing and objectifying attitude is being replaced by new strategies, which were developed in response to among others postcolonial studies and the new museology movement criticizing the nineteenth-century model of the institution. The new forms of exhibition presentations can be describe in term of reflective turn, which is fulfilled by emphasizing the colonial roots of mutual relations. There are also strategies touching upon the idea of a museum as a contact zone (James Clifford) or the idea of agon (popularized by Chantal Mouffe), in exhibitions following that train of thought unambiguous representation is replaced by creative meeting of different entities having equal rights. The last mentioned strategy uses tools of art in presenting non-European heritage.

I am interested in ways of presenting non-European collections in European museums, as well as convictions and visions behind them which are projected on the heritage of a community often deprived of voice.

Keywords: ethnography museums, non-European heritage, exhibitions.

¹ Nie analizuję w tekście pozaeuropejskich zbiorów i ekspozycji w polskich muzeach etnograficznych, zainteresowanych tym tematem odsyłam do publikacji: A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród za-
bytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Wydawnictwo
Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

W historii muzealnictwa etnograficznego wyróżniamy różne sposoby opowiadania o Innym. Każde z nich funkcjonowało w określonym kontekście, stanowiąc odbicie współczesnych im koncepcji Inności.

Obiekty, które nazywamy etnograficznymi, najpierw pojawiły się w gabinetach osobliwości i weszły w zakres zbiorów naturalnych, przyrodniczych (Topol 2006: 403). Występowały w roli reprezentantów rzeczywistości egzotycznej i osobliwej, skrajnie odmiennej od świata europejskiego. Dopiero w wieku XIX stały się przedmiotem osobnych kolekcji gromadzonych w formułujących się muzeach etnograficznych (Shelton 2006: 64–66).

Rozwijający się w drugiej połowie XIX stulecia ewolucjonizm wprowadził pojęcie człowieka prymitywnego i wiarę w stadialny rozwój ludzkości – paradygmaty, które znalazły swoje wydawałoby się niepodważalne odzwierciedlenia w praktykach kolekcjonerskich i ekspozycyjnych. Kultury pozaeuropejskie były rozpatrywane i przedstawiane jako te znajdujące się na początkowym stadium postępu człowieka. Zachwianie tego jednorodnego oglądu umożliwiły dopiero koncepcje stanowiące podstawy relatywizmu kulturowego (Bennett 2006: 278), rozwijane od początku XX wieku i głoszące konieczność uwzględniania kontekstów poszczególnych kultur. Jednolity obraz pozaeuropejskiego dziedzictwa uległ rozbiciu na różnorodne obszary kulturowe, rozpatrywane zgodnie z ich historycznymi i geograficznymi uwarunkowaniami. Wciąż jednak podtrzymany został autorytet europejskiego podmiotu, zdolnego do klasyfikowania, zarządzania i prezentowania Innego dziedzictwa, którego obiekty pokazywane były/są zgodnie z obowiązującymi taksonomiami, według ich pochodzenia, formy bądź funkcji.

Procesy te (ze względu na rozmiar niniejszego tekstu przedstawione w skrótowej i upraszczającej formule), stanowią punkt odniesienia dla dzisiejszych sposobów eksponowania pozaeuropejskich zasobów kultury. Dodatkowo na charakter współczesnych strategii prezentacji wpłynęły zmiany dokonujące się w obszarze humanistyki, m.in. teorie postmodernistyczne postulujące koniec „wielkich narracji” i dominacji zachodniej perspektywy, dyskurs postkolonializmu oraz krytyczne studia nad muzealnictwem. Choć oczywiście w muzeach wciąż obecne są manifestacje powielające i reprodukcujące przeszłe schematy, to chciałam przyrzec się tym, które wpisują się w postulaty zredefiniowania roli i misji muzeum etnograficznego.

Zwrot refleksyjny

Pierwsza z opisywanych strategii odnosi się do akcentowania przeszłości zbiorów etnograficznych i ich kolonialnych źródeł. Wkomponowuje się w nastawienie, które Wayne Modest, kurator Tropenmuseum w Amsterdamie, określa terminem *implicatedness* tłumaczonym jako nierozzerwalne złączenie czy stosunek

konsekwencji². Według Modesta wyrwane z pierwotnego kontekstu przedmioty obciążone są znaczeniami nadanymi im przez „świat Zachodu”, narzuconymi wyobrażeniami, które nie powinny być neutralizowane. Kolonializm nie może być więc traktowany w kategorii historycznego, zamkniętego już okresu, lecz jako nieodłączna i wymagająca ciągłej refleksji część współczesności³.

Przykład takiego krytycznego ujęcia zbiorów odnajdujemy w Muzeum Etnograficznym w Sztokholmie, na wystawie stałej *Pierwsze narody Ameryki Północnej*. Na ekspozycję zaprasza tekst wprowadzający: „Przedmioty ujawniają moc ludzkiej kreatywności i tęsknotę za pięknem. Ale przypominają także o tragedii, która dotknęła tak wielu podczas ekspansji zachodniej cywilizacji”⁴. Zgromadzone na wystawie obiekty przedstawiają codzienne życie, zwyczaje i praktyki rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej. Sposób ich wyeksponowania podkreśla cechy formalne rzeczy, kolorystykę, sztukę wykonania. Tradycyjny – w wyborze tematu i sposobu opisu danej kultury – wydźwięk wystawy zakłócają jednak przerywniki obrazujące niejednoznaczne i dramatyczne wątki spotkania obu kultur. W części zatytułowanej *White wash* (dosłownie tłumaczone jako „wybielić”, w przenośni „przedstawić w lepszym świetle”) na przykładzie pierwszej szkoły dla Indian Carlisle School zaprezentowano materiały (zdjęcia i opisy) obrazujące kolonialną politykę stosowaną wobec dzieci, działania zmierzające do narzucenia im europejskich standardów zachowania. Praktyki, które w oczach realizatorów były kolejnymi etapami procesu tworzenia nowego społeczeństwa, faktycznie stanowiły narzędzia kulturowej opresji. Fragment *Nasi Indianie* rodzi pytanie o mechanizmy włączenia rdzennych Amerykanów w obszar szwedzkiej/europejskiej kultury. Przedstawienia współczesnych zabawek, komiksów, plakatów, okładek książek pozwalają na rozpoznanie powielanych stereotypów. Obok umieszczono kostium Leo Westphala, który w latach 30. XX wieku występował w brazylijskim cyrku z „indiańskim show”. Przebraniu towarzyszy tekst komentujący wciąż utrzymującą się popularność stroju Indianina wśród uczestników balów i maskarad: „ubrani w skóry i frędzle stajemy się częścią dramatycznej historii zamienionej w mit”.

Strefa spotkania

Kolejny sposób prezentacji pozaeuropejskiego dziedzictwa kulturowego w muzeach etnograficznych występuje w kontrze do ujednolicających przedstawień pokazujących określoną wizję świata jako jedyną, słuszną i obowiązującą. Ekspozycje tego typu wydają się realizacją koncepcji Jamesa Clifforda, postulującej, by muzea stały się strefą spotkania (*contact zone*) równoprawnych podmiotów. W proponowanej przez Clifforda wersji instytucja ma dialogiczny wymiar, sta-

² Wystąpienie na konferencji *The Future of Ethnographic Museums* (19–21.06.2013). Pitt Rivers Museum, Keble College, University of Oxford.

³ Przy czym nie należy zapominać o jego reperkusjach i współczesnych przejawach.

⁴ Opisy pochodzą z wystawy, tłumaczenia autorka tekstu.

nowi miejsce kontaktu różnych stron, wpływających na siebie oraz wzajemnie się inspirujących. Nie ma więc w niej miejsca na dominację konkretnej perspektywy (Clifford 1997: 188–219).

Koncepcji tej blisko do kategorii *agonu*, rozpropagowanej przez teoretyczkę polityki Chantal Mouffe. Badaczka zakłada, że niewątpliwe istnienie pluralizmu postaw łączy się z obecnością konfliktu, antagonizmu niemożliwego do rozwiązania. Wiele różnych i często przeciwstawnych poglądów nie może zostać skomponowanych w jedną, harmonijną całość. Akceptacja jednych wymaga wykluczenia drugich. Mouffe proponuje wyjście z tej impasowej sytuacji. Agonizm jest sposobem na rozwiązanie konfliktu antagonistycznego, procesem opartym na zamianie biegunowego stosunku „wróg” – „przyjaciół” w relację „adwersarzy” połączonych wspólną przestrzenią symboliczną. „Główna różnica pomiędzy wrogami i adwersarzami polega na tym, że adwersarze są, by tak powiedzieć, «przyjacielskimi wrogami» – w tym sensie mają ze sobą coś wspólnego” (Mouffe 2013: 132). Model agonistyczny daje szansę na osiągnięcie „konfliktowego konsensusu”, czyli przyznania zgody co do zasad, a braku porozumienia w kwestii ich interpretacji i rozgrywania dyskusji właśnie na poziomie owych interpretacji. Chantal Mouffe stwierdza, iż prawdziwie wartościowe spotkanie powinno być przeprowadzane w formie agonistycznej, tak aby stwarzać warunki dla nawiązania relacji przy jednoczesnej akceptacji różnic istniejących pomiędzy podmiotami dialogu.

Realizacja wyżej opisanych wytycznych w formie wystawy wydaje się niezwykle trudnym zadaniem. Jak pokazać wielość równoznacznych perspektyw oraz zrezygnować z zuniwersalizowanej wersji rzeczywistości? Udało się to osiągnąć na wystawie *Czyje obiekty. Skarby sztuki z królestwa Beninu*, prezentowanej we wspomnianym już Muzeum Etnograficznym w Sztokholmie. Ekspozycja obejmuje dzieła z brązu, kości słoniowej, koralu, artefakty związane z obyczajowością Królestwa, zwłaszcza postacią władcy – króla Oba, a także obrazy współczesnego Beninu, wchodzącego w skład dzisiejszej Nigerii. Uwagę przykuwają cyfry stanowiące tło i punkt odniesienia wystawy – 1897 – data inwazji brytyjskiej, która spowodowała upadek prężnie rozwijającego się królestwa. Skutkiem ekspansji kolonialnej było m.in. wywiezienie około 4 tysięcy zabytkowych obiektów, które dziś możemy znaleźć w British Museum, muzeach etnograficznych w Berlinie, Wiedniu, Hamburgu, Oksfordzie, Chicago, a także w Nowym Jorku – w Metropolitan Museum of Art. Kolekcja Muzeum Sztokholmskiego opiera się na prywatnej darowiźnie przekazanej na początku XX wieku, wzbogaconej zakupem kilku współczesnych obiektów.

Wprowadzenie na wystawę stanowi literalne zastosowanie sugestii agonicznej dyskusji, odbiorca zostaje skonfrontowany z zagadnieniem repatriacji obiektów, słyszy wypowiedzi na temat prawa do posiadania i eksponowania przedmiotów należących do innych kultur. Z ekranów napływają sprzeczne twierdzenia:

Modlimy się, aby ludzie i rząd Austrii udowodnili swoje człowieczeństwo i wielkoduszość i zwrócili nam obiekty, które opuściły nasz kraj (Omo N’Oba Erediauwu);

British Museum pracuje z zagranicznymi muzeami i instytucjami – włączając te w Nigerii – w sposób, w którym kolekcja przechowywana w zaufaniu może być udostępniana w kontekście muzeum świata. Wierzymy, że w partnerstwie jesteśmy zdolni do promowania afrykańskiej kultury i historii świata (Neil Mac Gregor, Dyrektor British Museum).

Tak jakby zabrali duszę, rdzeń. Kiedy się je odzyska, powróci pełnia (księżniczka Theresa Erediauwa, Benin);

Muzea w Nigerii mają jedną z najlepszych na świecie reprezentacji własnej kultury i nasza kolekcja nie stanowiłaby znaczącego dodatku. Te artefakty mają istotną rolę informowania ponad 3 milionów okolicznych odbiorców o kulturze Beninu i – co musi być powiedziane – o historii brytyjskiego imperializmu (Julian Spalding, Dyrektor Muzeum w Glasgow).

Powrót każdego artefaktu do Beninu ma wielkie znaczenie, ponieważ obiekty powrócą na ołtarze przodków, gdzie religijnie, kulturalnie i historycznie należą (West African Museums Programme, Lagos, Nigeria).

Według mnie argument o zwrocie zawartości muzeum do krajów, z których pochodzą, jest odrzuceniem misji muzeum, która polega na prezentacji „Innego”, co z definicji oznacza: poza jego ojczystym środowiskiem. Obiekty sztuki są również ambasadorami rodzimej kultury i dzięki tej zdolności są elementem dialogu między ludźmi (Stephan Martin, Dyrektor Musee du quai Branly).

Wprowadzenie w ramy wystawy dyskusji na temat źródeł muzealnych kolekcji zmienia perspektywę oglądu, kwestię repatriacji pozostawia jednak nierozstrzygniętą. Pojawiają się głosy nawołujące do zwrotu artefaktów do kultur, z których pochodzą, opowiadające się za koniecznością odzyskania własnego dziedzictwa. Kontrargumenty wysuwają postulat uniwersalności kultury, określają muzea prowadzące globalną politykę jako miejsca odpowiednie do ochrony i rozpowszechniania obiektów. Cytując Piotra Piotrowskiego:

Sprawa jest [...] dość złożona. W gruncie rzeczy sprowadza się z jednej strony do problemów moralnych i pytania, czy muzea publiczne Zachodu ponoszą odpowiedzialność za imperialistyczną politykę państw kolonialnych i związany z nimi rabunek kulturowy. Z drugiej, ma ona wymiar ekonomiczny: zgromadzone w muzeach zachodnich antyki to olbrzymi majątek. Są jeszcze inne aspekty problemu: prawne, techniczne, czyli konserwatorskie, polityczne (Piotrowski 2011: 26).

Omówione „spotkanie” dotyczące repatriacji obiektów nie wyrokuje sposobu rozwiązania sytuacji, lecz stanowi przestrzeń negocjacji. Trzeba jednak pamiętać, iż u jego fundamentów leży podstawowa nierówność rzutująca na współczesną sytuację, w której to kultura pozaeuropejska musi walczyć o uznanie jej praw i pozycji.

Jeszcze inne próby partnerskiego spotkania kultur podejmowane są w wystawach tematycznych, w których obiekty pozaeuropejskie łączone są z tymi pochodzenia europejskiego, rzeczy współczesne pojawiają się obok historycznych, mieszają się dzieła sztuki, przedmioty użytkowe, artefakty. Proweniencja przedmiotów nie ma znaczenia, nie ma również miejsca na ich wartościowanie, kluczowy jest ogólny sens, temat, do którego odwołują. Z takich wystaw szczególnie

słynie szwajcarskie Muzeum Etnograficzne w Neuchâtel, podejmujące w ekspozycjach czasowych motywy uniwersalne, topoty takie jak ciało, śmierć, kobieta, dźwięk, kapitalizm (Jaworska 1996: 54–65). Ilustracją owego nastawienia była również czasowa ekspozycja *Sztuka włosów. Frywolność i trofeum*, pokazywana w Musée du quai Branly w Paryżu. Wystawa gromadząca przedmioty z rozmaitych dyscyplin skupiła się wokół podkreślania uniwersalności tematu i przekonania, iż jednostki ludzkie prezentują swój status, pozycję, charakter i poglądy właśnie przez włosy i ich uczesania. Zastosowany zabieg polegał na rozpoczęciu wystawy częścią obejmującą europejskie praktyki, symbole, znaczenia nadawane włosom, a następnie konfrontował je z pozaeuropejskimi zwyczajami. Wybór przedmiotów, a przede wszystkim teksty je opisujące, pomagały w rozpoznaniu obszarów wspólnych, tego, co łączy, a nie dzieli (Maniak 2013: 40–47). Tutaj w przeciwieństwie do różnicującego agonu akcent padł na podobieństwa pomiędzy kulturami europejskimi a dziedzictwem innych regionów świata.

W kontekście procesów zmierzających do równouprawnienia kultur można również rozpatrywać coraz powszechniejsze praktyki przeformułowania nazw muzeów etnograficznych. Muzeum Etnograficzne w Sztokholmie znalazło się w strukturach National Museum of World Culture, podobnie amsterdamskie muzeum zostało włączone w ramy National Museum for World Cultures, Muzeum z Berlina wkrótce zostanie przeniesione do powstającego Humboldt Forum. Również muzeum wiedeńskie podlega przekształceniom, w 2017 roku planowane jest jego ponowne otwarcie, tym razem pod szyldem World Museum. Choć za zmianami w strukturach muzeów stoją rozmaite czynniki (m.in. finansowe, polityczne), to można również zastanawiać się nad rolą nazwy zrównującej wszystkie kultury świata na jednym poziomie⁵. Przy analizie programów instytucji warto jednak każdorazowo zadawać pytania o faktyczną obecność dziedzictwa kultury europejskiej, o to, czy uzasadniona jest krytyka, którą Janusz Barański podjął wobec Musée du quai Branly:

[...] nie ma jej [kultury europejskiej – KM] na wystawie, nie poddaje się oglądowi jak równy z równymi, lecz niczym Mandelsztamowski „cień górala kremlowskiego” rozciąga się ponad resztą, potężna i dumna, narzucająca swoje zasady taksonomii, metafizyki, logiki i aksjologii (Barański 2013: 9).

To jest sztuka (?)

Ostatnia z wymienionych strategii prezentacji pozaeuropejskiego dziedzictwa kulturowego spełniana przez jego estetyzację posiada dłuższy od poprzednich rodowód. Przyjrzyć się jej w sposób szczegółowy. Jej źródeł można szukać w modzie

⁵ Na osobną interpretację zasługują różnice w nazwach muzeów: Museum of World CULTURE – Museum for World CULTURES, i związane z tym kwestie definiowania kultury, a także miejsce etnografii/antropologii i obecność innych dyscyplin w tak określanych instytucjach.

na *l'art nègre* panującej w Paryżu w pierwszych dekadach XX wieku; przedmioty pochodzące z Afryki, określane przymiotnikami: osobliwe, dzikie, Negro, zyskiwały estetyczne rozpoznanie i równoczesne uznanie na rynku sztuki (Grijp 2009: 57).

Historię burzliwego związku etnografii ze sztuką w przestrzeni muzealnej najlepiej obrazuje przejście, które dokonało się we Francji w latach 20. i 30. XX wieku, a dokładnie okres, w którym „eklektyczne i pełne sprzeczności Muzeum Etnograficzne zostaje zastąpione nowoczesnym Muzeum Człowieka” (Szerszeń 2015: 79).

Pierwsze – eklektyczne i pełne sprzeczności – Muzeum Etnograficzne mieściło się w Pałacu Trocadéro wzniesionym z okazji Wystawy Światowej w 1878 roku, budynku o osobliwej, inspirowanej sztuką mauretańską architekturze. Nieco fantastyczny wygląd Pałacu współgrał ze sposobem prezentacji muzealnych zbiorów, miały one bowiem zadziwić, wzbudzić zachwyt zwiedzających, a czasem także stanowić źródło inspiracji. Ekspozowane przedmioty były niedoświetlone, stłoczone w niewielkiej przestrzeni, nierzadko pokryte kurzem, opisane jedynie w niewielkim stopniu. Nie odsyłały do szerszego, kulturowego kontekstu, a raczej przypominały tajemnicze i pociągające zbiory gabinetów osobliwości. Jak pisze James Clifford, „brak spójnego uporządkowania naukowych eksponatów prowokował do traktowania ich raczej jako osobnych dzieł sztuki niż obiektów kulturowych” (Clifford 2000: 151). Ograniczenie do estetycznego wymiaru doświadczenia rzeczy w Trocadéro poświadcza już legendarna reakcja Pabla Picassa, który skupił się na cechach formalnych, zachwycił ich innością, nie dostrzegł jednak znaczeń i sposobów użycia przedmiotów (Szerszeń 2015: 72). Rzecz przyporządkowywana do kategorii „sztuka prymitywna” stawała się fetyszem, przedmiotem pożądania.

Muzeum Trocadéro według Jamesa Clifforda stanowiło w pewnym stopniu odbicie idei surrealizmu etnograficznego, obszaru wspólnego etnografii i awangardy artystycznej. Antropolog opisuje surrealizm etnograficzny jako synergii dwóch nastawień do rzeczywistości, która dokonała się w określonym momencie historycznym (Francja, lata 20. i 30. XX wieku), ale również jest wciąż obecna w praktyce etnograficznej. Jako elementy charakterystyczne dla surrealistycznej postawy etnograficznej wymienia rozpoznanie relatywizmu własnego porządku kulturowego, poszukiwania alternatywnych (egzotycznych) rzeczywistości, oparcie na poetyce fragmentu oraz eksplorowanie marginesów kultury i sfer tabuizowanych (Clifford 2009: 133–167). Surrealizm etnograficzny stara się ułatwić zrozumienie Innego, równocześnie jednak podważa to, co własne, czyniąc je obcym.

Miejsce takiego spotkania sztuki i etnografii, połączenia niezwykle twórczego i wykraczającego poza sferę estetyki, stanowiła przestrzeń czasopisma „Documents” wydawanego od 1929 roku. Pismo redagowane przez Georges’a Bataillé’a, Michela Leirisa i Carla Einsteina było według Tomasza Szerszenia „laboratorium mieszającym porządki sztuki i nauki”, eksperymentem, wystąpieniem przeciwko ujmowaniu świata w nieprzekraczalne ramy dyscyplin (Szerszeń 2015: 102). Podtytuł czasopisma brzmiał: „Archeologia. Sztuka. Etnografia. Rozmaitości”:

[...] w „Documents” wszystko jest tak samo istotne. Tak sformułowany podtytuł bierze – dosłownie – w nawias słowo „Sztuka”, stawiając je na równi z „Archeologią”, „Etnografią” i wreszcie z „Rozmaitościami”. Relatywizuje tym samym europejskie, wyidealizowane podejście do estetyki: w propagowanym w „Documents” antropologicznym ujęciu to, co uznaje się za „sztukę”, jest tylko jednym z wielu możliwych sposobów ludzkiej ekspresji, jednym z możliwych śladów obecności człowieka (Szerszeń 2015: 109).

Przytaczając kolejny fragment opracowania Szerszenia:

W „Documents” znaleźć można zarówno klasycznych artystów dziewiętnastowiecznych (Ingres, Delacroix, Degas), jak i mało znanych i hermetycznych twórców z wcześniejszych epok (Hercules Seghers, Antoine Caron, Piero di Cosimo), dzieła „prymitywów”, sztukę afrykańską, neolityczną, meksykański barok, współczesną kulturę popularną, artefakty archeologiczne i etnograficzne, bulwarowe i kryminalne warieté, wreszcie – całą masę zdjęć i artykułów poświęconych tematom, których nie sposób sklasyfikować (Szerszeń 2015: 100).

Ostatni, piętnasty numer pisma został wydany na początku 1931 roku. Po tym doświadczeniu interdyscyplinarnego opisu rozmaitych wymiarów rzeczywistości, próbie ujętej w formę czasopisma, ścieżki etnografii i sztuki zaczynają się rozdzielać. Etnografia zmierza ku profesjonalizacji⁶, i – jak każda dyscyplina walcząca o akademickie uznanie – stanowczo wyznacza granice badań i metodologie, wykluczając obszary, które mogłyby zakłócić bądź rozproszyć jej status. Podobne zmiany zachodzą w muzeach.

W 1928 roku na czele Muzeum Trocadéro stanęli Paul Rivet oraz Georges-Henri Rivière. Rozpoczął się okres reform i przekształceń, zakończony w 1936 roku wyburzeniem Pałacu Trocadéro i wybudowaniem Palais de Chaillot, który rok później stał się siedzibą Muzeum Człowieka (Musée de l’Homme). W nowym muzeum nie było już miejsca na zbiory „sztuki” czy estetyczne ujęcia eksponatów⁷. Rozdzieleniu uległa kolekcja muzeum, zbiory „sztuki prymitywnej” trafiły do Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie, część zbiorów poświęconych kulturze ludowej Francji została przekazana do nowo powstałego Musée national des Arts et Traditions Populaires. Naukowy paradygmat etnografii wymagał oparcia na klasyfikacji. Obiektom towarzyszyła więc kontekstowa interpretacja, wyjaśnienie funkcji i znaczenia. Przedmioty, wcześniej rozpoznawane jedynie na podstawie wartości estetycznej, pogrupowano zgodnie z kryterium pochodzenia i umieszczono wśród innych pochodzących z tego samego regionu (Trąbka 2010: 134).

Rozłam etnografii i sztuki nie był jednak trwały, obie formy interpretacji rzeczywistości spotykały/spotykają się w przestrzeniach muzealnych, w rozmaitych formatach i z różnymi skutkami.

Estetyzujące ujęcia przedmiotów nie są jedynie historyczną formą prezentacji, stosowaną np. we wspomnianym Muzeum Trocadéro, ale wciąż znajdują swo-

⁶ W 1925 r. we Francji powstaje Instytut Etnologii, Marcel Mauss prowadzi słynne wykłady.

⁷ Rivet wydał zakaz podkreślania estetycznego wymiaru eksponatów, który obowiązywał do lat 60. XX w. (Clifford 2000: 156).

je urzeczywistnienie. Szeroko komentowanym przykładem ich (ukrytej) obecności była wystawa „*Primitivism*” in the 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern* (Clifford 2000: 205–231) prezentowana w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1984 roku, jako zaś współczesną egzemplifikację możemy wskazać wystawę stałą paryskiego Musée du quai Branly (Barański 2013).

Nastawienie estetyzujące przekształcające niezachodnie obiekty w przedmioty sztuki spotkało się z liczną i słuszną krytyką, którą można streścić w dwóch głównych zarzutach. Przede wszystkim pojęcie sztuki jest kategorią ukształtowaną w świecie europejskim, stosowane więc w interpretacji wytworów świata pozaeuropejskiego jest nie tylko ich uproszczeniem, ale również przejawem władzy, skłonnością do podporządkowania Inności pod własne kategorie. Ponadto owo utożsamienie artefaktów z obiektami sztuki opiera się na szczególnej formie rozumienia sztuki – na sztuce modernistycznej, postrzeganej jako autonomiczna całość *ars pro arte*, skupiona na wizualności, cechach formalnych pracy i wrażeniach estetycznych.

Inny wymiar współobcowania antropologii i sztuki (prekursorsko realizowany w czasopiśmie „Documents”) staje się możliwy dopiero w przypadku przededefiniowana drugiej z nich. Podważanie paradygmatu modernistycznego zainicjowały ruchy awangardy, rozwijające się od pierwszej połowy XX wieku. Choć współczesne ujęcia sztuki bywają różnorodne, to wybrzmiewają w nich procesy deestetyzacji i ukontekstowania sztuki, czerpanie z metod i teorii innych dyscyplin, świadomość m.in. społecznych i politycznych uwikłań oraz, co istotne, traktowanie sztuki jak systemu kulturowego (Geertz 2005: 101–125). Sztuka jawi się więc jako szczególna forma i narzędzie opisu rzeczywistości.

Antropologia również podlegała rozmaitym transformacjom, z których z punktu widzenia niniejszego tekstu na uwagę zasługuje zwłaszcza podkreślenie jej interpretacyjnego charakteru. W perspektywie rozwiniętej przez Clifforda Geertza nacisk zostaje położony na literacki wymiar opisów etnograficznych. Prace etnografa/antropologa mają więc charakter kreatywny, stąd częste określanie dyscypliny „sztuką interpretacji” (Geertz 2000).

Jeszcze inaczej o wspólnym gruncie antropologii i sztuki pisze Dariusz Czaja, podkreślający bliskość formuł doświadczania:

[...] doświadczenie etnograficzne zawiera w sobie, jako warunek konieczny, doświadczenie estetyczne. Splatają się one ze sobą nierozdzielnie. Wszelkie próby wyodrębnienia jednego od drugiego nie mają najmniejszego sensu, są zajęciem jałowym. Oko i umysł pracują wspólnie. Linia demarkacyjna pomiędzy sztuką i nauką zamazuje się nieustannie. I chociaż efekty końcowe pracy artysty i antropologa różnią się od siebie, wspólny jest zysk poznawczy, który przynoszą. Nie kopiują oni, nie reprodukują wiernie rzeczywistości, ale twórczym gestem stwarzają ją na nowo. Pozwalają widzieć rzeczy inaczej, jakby po raz pierwszy... [...] Antropologia pozostaje najpierw i przede wszystkim sztuką inteligentnego widzenia (Czaja 2000: 395).

Antropologia również więc jawi się jako szczególna forma i narzędzie opisu rzeczywistości.

Coraz większym zainteresowaniem wśród badaczy i artystów zaczynają się cieszyć zjawiska i postawy na przecięciu, synkretyczne, wspólne dla obu pól, takie

jak *Mnemosyne* Aby'ego Warburga, *Widmowa Afryka* Michela Leirisa, przyjaźń Bronisława Malinowskiego i Witkacego⁸.

Spotkania sztuki z antropologią są coraz częstszą praktyką podejmowaną przez muzea etnograficzne. Realizowane są wystawy, w których obiekty sztuki przeplatają się z etnograficznymi artefaktami⁹ bądź same przyjmują zadanie reprezentowania innej rzeczywistości (ekspozycja *Secret Love. A New Look on Love in China*, Museum of World Culture, Göteborg¹⁰). Do pracy z kolekcjami muzealnymi i odbicia rezydencji w przestrzeni instytucji zachęcani są artyści.

W kontekście takiego współbrzmienia antropologii i sztuki nie sposób nie wspomnieć koncepcji Hala Fostera wyłożonej w tekście *Artysta jako etnograf*. Foster opisuje zwrot etnograficzny w sztuce (jako model funkcjonujący już od kilkadziesiąt lat, przygotowany sztuką minimalną), który charakteryzuje się zmianą podmiotu zainteresowania artystów. Artysta „jako etnograf” zwraca się w stronę Innego definiowanego w kategoriach tożsamości kulturowej, koncentruje się na rozmaitych kwestiach społecznych i politycznych, porusza problemy grup i historie wykluczonych. Hal Foster wypunktowuje zagrożenia związane z tą postawą, które widzi w możliwym protekcjonalizmie artysty w stosunku do owego Innego, lub przeciwnie, w zbytym utożsamieniu się i idealizacji, a także w braku refleksji nad swoją pozycją (Foster 2010: 199–233).

W przypadku wielu działań autorytet podmiotu mówiącego w imieniu Innych zostaje podtrzymany i nie stanowi przedmiotu namysłu. Zmienia się tylko język, w którym o Innych się opowiada. Jako ciekawy komentarz do tego zjawiska można potraktować pracę Jamesa Luna, artysty, potomka rdzennych mieszkańców Ameryki. Luna wykonał w San Diego Museum of Man w 1986 roku performance *In the Artifact Piece*, podczas którego uczynił siebie jednym z eksponatów wystawy poświęconej plemieniu Kumeyaay, mieszkańcom regionu San Diego (Lazzari, Schlesier 2004: 403). Artysta leżał w gablocie na piasku, wśród manekinów i przedmiotów przedstawiających historyczne już sposoby życia rdzennych mieszkańców Ameryki. Przepasany skórzanym pasem, otoczony podpisami opisującymi blizny na ciele, ślady burzliwego życia. Obok wystawiono jego przedmioty osobiste, m.in. papiery rozwodowe, współczesne obiekty rytualne używane w rezerwacie, w którym żył Luna, nalepki z hasłami politycznymi. Performance Jamesa Luni odnosił się do praktyki tworzenia emblematycznych, zamrożonych w czasie i statycznych przedstawień, stanowiących subiektywne wizje na temat innej kultury. Ale również poruszał temat nieuwzględniania punktów widzenia danej społeczności, fakt wypowiedziania się w czyimś imieniu, moment, w którym

⁸ Tematom tym poświęcono następujące numery czasopisma „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”: rocznik 65, nr 2–3, 2011; rocznik 61, nr 3–4, 2007; rocznik 54, nr 1–4, 2000. Podtytuł czasopisma brzmi: „Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka”, co wskazuje kierunki zainteresowań.

⁹ O rozumieniu kategorii „dzieło sztuki” i „artefakt” zob. M. Bał, *Dyskurs muzeum*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

¹⁰ <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/exhibitions/previous-exhibitions/secret-love/secret-love/> [dostęp: 15.09.2015].

„pojawia się tworzenie «innego» w neoprymitywistycznej masce, stabilizującej stereotypy i kulturowy autorytet artysty” (Markowska 2010: 2).

Ciekawa formuła związku sztuki i antropologii była realizowana w postkolonialnym muzeum laboratorium – Weltkulturen Museum we Frankfurcie, prowadzonym od 2010 do 2015 roku przez Clémentine Deliss¹¹. Niezależna kuratorka, była dyrektorka muzeum w centrum zainteresowania umieściła kolekcję, a cel podejmowanych działań widziała w zdekonstruowaniu taksonomii powstałych w duchu kolonializmu oraz zaproponowaniu nowych konfiguracji w rozumieniu przedmiotu. W 2011 roku w Weltkulturen Museum została uruchomiona przestrzeń *Weltkulturen Labor* – Laboratorium, w którym realizowane były działania wokół kolekcji. Do odbycia rezydencji zapraszano artystów, filmowców, pisarzy, kuratorów, którzy we współpracy z pracownikami muzeum tworzyli prace (obiekty, wydarzenia, instalacje) pokazywane na czasowych ekspozycjach, a następnie włączane do kolekcji. Rezydujące osoby najczęściej posiadały pozaeuropejską narodowość, pochodziły z Ameryki Południowej, Afryki, Azji.

Clémentine Deliss twierdzi, że muzea etnograficzne w przemyśleniu i zdefiniowaniu swojej roli na nowo potrzebują impulsów z zewnątrz. Szczególną pozycję w tym zadaniu wyznacza sztuce, co, jak tłumaczy, wynika z jej osobistego doświadczenia. Deliss najpierw skierowała swoją aktywność na pole sztuki, antropologią zainteresowała się właśnie z powodu twórczości współczesnych artystów (studiowała sztukę i antropologię społeczną). Obecność artystów i ich sposób doświadczenia oraz komentowania kolekcji muzeum etnograficznego opisuje w następujący sposób:

Artysta staje się moderatorem (*facilitator*), osobą interpretującą, zapewniającą nową optykę i nowe słowa, które mogą opisać obiekty. [...] Artyści są szczególnie bystrzymi kłusownikami (*astute poachers*), są wyjątkowo dobrzy w pracy z innymi dyscyplinami i zdolni do podważenia kanonu muzeum etnograficznego (Deliss 2014: 5).

Nie zaprzeczając temu przekonaniu, warto jednak podkreślić, że wybrzmiewa w nim romantyczna koncepcja artysty rozumianego jako postać o szczególnej umiejętności dostrzegania głębi rzeczy niedostępnej innym śmiertelnikom.

Jeszcze parę miesięcy temu, gdy na czele muzeum stała Deliss, na stronie internetowej można było znaleźć informację, że podstawę działalności instytucji stanowi kombinacja badań naukowych i wiedzy eksperckiej z wrażliwością wizualną. Muzealne zbiory ulegają natomiast nieprzerwanej interpretacji w poszukiwaniu alternatywnych klasyfikacji, a może raczej drogi, która pozwoli wyjść poza podziały¹².

Dzisiaj opis uległ minimalnej, choć wydaje się znaczącej zmianie: Wyjątkową cechą Muzeum jest tworzenie owocnych powiązań pomiędzy badaniami naukowymi a pionierską praktyką artystyczną. Muzealni kuratorzy współpracują z za-

¹¹ Clémentine Deliss została zwolniona z pełnionej przez siebie funkcji w maju 2015 roku. Nie podano oficjalnych powodów tej decyzji.

¹² www.weltkulturenmuseum.de/en/museum/portrait [dostęp: 10.12.2015].

praszonymi artystami, wymieniając wiedzę i idee. Przez kombinację antropologicznych kompetencji z wysokim stopniem wizualnej wrażliwości mogą pojawić się nowe i perspektywiczne przemyślenia dotyczące historycznych artefaktów.

Wystawą dokonującą ewaluacji przeszłych metod i praktyk muzealnych była ekspozycja *FOREIGN EXCHANGE (or the stories you wouldn't tell a stranger)* (16.01.2014 – 4.01.2015), analizująca sieć relacji łączących antropologię, kolonializm, handel i kapitał. Realizacje artystów powstałe w wyniku pracy z kolekcją dotyczyły procesów obiektywizacji i systematyzacji rzeczy z odmiennych porządków kulturowych oraz mechanizmów tworzenia wizualnych przedstawień Innego. Jako egzemplifikację metody rozbierania obowiązujących taksonomii można natomiast opisać projekt *Being Object Being Art* (31.10.2009 – 31.10.2010), wystawę i towarzyszącą jej publikację 130 obiektów z Ameryki, Afryki, Azji i Oceanii. Maski, rzeźby, lalki, naczynia, naszyjniki, torby zostały wyeksponowane w sposób charakterystyczny dla dzieł sztuki, doskonale oświetlone, opisane pod względem formy, kolorystyki, zastosowanych rozwiązań. Jednocześnie wtórował im komentarz kontekstowy, który przyzwyczailiśmy się napotykać w kontakcie z obiektami definiowanymi słowem etnograficzne. Wystawa *Being Object Being Art* dowodziła, iż rzecz w muzeum nie musi być rozpatrywana w apodyktycznej relacji „albo/lub”, lecz może być traktowana zgodnie z formułą „jak również”¹³.

Obecność sztuki i jej narzędzi w przestrzeni muzeum etnograficznego może więc być rozmaicie realizowana: od zawłaszczającej i zubożającej znaczenia przedmiotów estetyzacji do wykorzystywania sztuki do wzbogacenia sensów rzeczy.

Strategie (re)prezentacji

Omówione strategie (re)prezentacji pozaeuropejskiego dziedzictwa są wyrazem tendencji zmierzających do odrzucenia przeszłych formuł wystawienniczych i ich rehabilitacji przez krytyczną analizę źródeł muzealnictwa etnograficznego, akcentowanie równoprawności kultur czy poszukiwanie nowych kategorii opisu, m.in. z użyciem narzędzi sztuki. Oczywiście modele te mogą współwystępować i przenikać się w ramach jednego wydarzenia ekspozycyjnego. Trzeba jednak pamiętać, że zostały one ufundowane na relacjach zależnościowych, które wciąż zdarzają się wybrzmiewać w nierównowadze sił i ukrytym uprzywilejowaniu.

¹³ www.weltkulturenmuseum.de/en/ausstellungen/archiv/56?page=3 [dostęp: 10.12.2015].

Bibliografia

Bal M.

Dyskurs muzeum, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Barański J.

2013 *Reductio ad aestheticam przedmiotu muzealnego*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu”, t. IV, s. 7–18.

Bennett T.

2006 *Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, London, s. 263–280.

Clifford J.

1997 *Routes: Travel and Translations in the Late Twentieth Century*, Cambridge.

2000 *Kłopoty z kulturą*, przeł. E. Dżurak i in., Warszawa.

Czaja D.

2000 *Malinowski o kolorach. Między estetyką a antropologią*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, r. 54, nr 1–4, s. 385–398.

Deliss C.

2014 *Postcolonial Museum Laboratory: Clementine Deliss in conversation with Joanna Sokołowska*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 7, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/228/407> [dostęp: 15.06. 2015].

Foster H.

2010 *Artysta jako etnograf* [w:] H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków, s. 199–233.

Geertz C.

2000 *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak, S. Sikora, Warszawa.

2005 *Sztuka jako system kulturowy*, [w:] C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków, s. 101–125.

Grijp P.

2009 *Art and Exoticism: An Anthropology of the Yearning for Authenticity*, Berlin.

<http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/exhibitions/previous-exhibitions/secret-love/secret-love/>

Jaworska M.

1996 *Muzeum etnograficzne z dziesięcioletnim wyprzedzeniem*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, r. 50, nr 1–2, s. 54–65.

Lazzari M., Schlesier D.

2004 *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Boston.

Maniak K.

2013 *Zmieniając rzeczy – o ekspozycjach w muzeum etnograficznym*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu”, t. IV, s. 40–47.

Markowska A.

2010 *Etnograficzny zwrot w sztuce polskiej?*, „Opposite”, nr 1 <http://opposite.uni.wroc.pl/2010/markowska.htm> [dostęp: 6.04.2015].

Mouffe C.

2013 *Nowe spojrzenie na demokrację. Rozmowa z Chantal Mouffe*, [w:] M. Miessen, *Koszmar partycypacji*, przeł. M. Choptiany, Warszawa, s. 129–172.

Nadolska-Styczyńska A.

Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Piotrowski P.

2011 *Muzeum Krytyczne*, Poznań.

Shelton A.A.

2006 *Museums and Anthropologies: Practices and Narratives*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, London, s. 64–80.

Szerszeń T.

2015 *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, Gdańsk.

Topol O.

2005 *Deliss. Płaszczyzny percepcji*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków, s. 401–410.

Trąbka A.

2010 *Muzeum etnograficzne jako sposób opowiadania o innych kulturach. Przypadek muzeów paryskich*, [w:] *Antropologia zaangażowana (?)*, red. F. Wróblewski, Ł. Sochacki, J. Steblik, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, nr 38, s. 131–139.

www.weltkulturenmuseum.de/en/ausstellungen/archiv/56?page=3

www.weltkulturenmuseum.de/en/museum/portrait