

Barański, Janusz

Reductio ad aestheticam przedmiotu muzealnego

Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu 4, 7-18

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Reductio ad aestheticam przedmiotu muzealnego

W roku 2012 miałem okazję odwiedzić jedną z ikon współczesnego muzealnictwa antropologicznego, *Musé de quai Branly* w Paryżu, i od tego zdarzenia chciałbym zacząć moje uwagi. Być może część z państwa, a może wszyscy, byli w tym muzeum i przypuszczam, że w wielu przypadkach przybycie do zaprojektowanej z niezwykłym rozmachem, finezją i kunsztem architektonicznym placówki muzealnej poprzedzone było emocjami oraz oczekiwaniami rozbudzonymi niegdyś szeroką akcją informacyjną i promocyjną. Także mnie nie ominął ten nastrój, który jednak stopniowo ustępował wraz z upływem kolejnych godzin spędzonych we wnętrzach spadkobiercy *Musée de l'Homme*.

Niewątpliwie Muzeum może służyć za wzór wykorzystania najnowszych osiągnięć techniki, które zostały wprzęgnięte w dzieło nie tylko ekspozycji artefaktów reprezentowanych tutaj licznych społeczeństw, lecz i przybliżenia pierwotnych środowisk naturalnych i kulturowych, w których występowały lub występują. Stąd począwszy od śpiewu ptaków, który usłyszymy w ogrodzie stworzonym na zewnątrz budynku, oddzielonym wysokim szklanym ekranem od hałasu ulicznego, przez widoczne na ekspozycji stalej liczne fotografie, filmy, prezentacje multimedialne, narracje mówione, dioramy, mapy, po dźwięki muzyki towarzyszącej praktykom obrzędowym czy odgłosy zwykłej codzienności – wszystko to ma nam w jak największym stopniu uobecnąć odległe w czasie i/lub przestrzeni różnicowanie kulturowe. Cel zostaje do pewnego stopnia osiągnięty – do pewnego stopnia, bo też wystawiennicze możliwości rekonstrukcji kontekstu każdego z eksponatów są wysoce ograniczone, skoro tysiące ich mają nam unaocznic bogactwo kulturowe niemal całego globu. Jednak to nie oczywisty niedosyt, wynikający z tych w istocie nieprzezwycięzalnych trudności, sprawia, że zwiedzający może wraz z przemieszczaniem się po przepaścistym wnętrzu poczuć się zawiedziony. Naprawdę, nie można mieć poważnych zastrzeżeń wobec formy wystawienniczej, wątpliwości budzi natomiast treść. Tę treść, lecz i przyświecającą jej ideę, oddają dobrze użyte powyżej określenia: „nam” i „niemal całego globu” – nam, czyli Europejczykom, i niemal całego globu, jako że na ekspozycji reprezentowane są kultury wszystkich kontynentów z wyjątkiem Europy.

A zatem my, mieszkańcy Starego Świata, choć przyglądamy się prezentacjom różnych innych światów, nie jesteśmy tutaj reprezentowani, podobnie jak i nasze kultury, pomimo informacji, że podstawową misją Muzeum jest „bycie forum swobodnego wyrażania myśli w świecie oraz promocja budowania dialogu pomiędzy kulturami światowymi (zarówno nie-zachodnimi, jak i zachodnimi)”¹. Co więcej, wprawdzie swoją przestrzeń muzealną mają kultury obu Ameryk, próżno by jednak tam szukać na przykład kultury *White Anglo-*

1 *Musé de quai Branly* [informator muzealny], [b.m., b.r.], s. 7.

-*Saxon Protestants* zamieszkujących rozległe przestrzenie Ameryki Północnej, tamtejsze miejskie dżungle i dawniejsze prairie, dziś zwykle równo obsiane pszenicą czy kukurydzą. Owszem, pokazuje się niedgdysejszych mieszkańców owych otwartych przestrzeni, którzy w czasach Buffalo Billa wytrwale uganiali się za przemierzającymi je bizonami. Dedukując z powyższej obserwacji o braku reprezentacji kultur europejskich w Muzeum, można domniemywać, że europejskość *WASPs* wykluczyła ich z przywileju prezentacji kultur obu Ameryk, podobnie jak wszelkie jej przejawy południowoamerykańskie, afrykańskie czy azjatyckie. Wydaje się ponadto, że dołączono do niej przypadki kultury współczesnej dotyczące już wszystkich pozostałych kontynentów, zapewne z tą europejskością utożsamione, co sprawia, że – znów – nie zobaczymy tutaj industrialnego czy postindustrialnego świata współczesnej Japonii, a jedynie ten historyczny: świat samurajów, gejsz czy sztuki rodzajowej *ukiyo-e*. Podobnie dotyczy to i Australii, którą reprezentują akrylowe obrazy „czasu snu” Aborygenów, dla których pierwowzorem było obrzędowe *sand painting* – kompozycje z piasku, tudzież bumerangi i trąby *didgeridoo*. Na tej podstawie nieco niedouczony zwiedzający mógłby przypuszczać, że łąd ten to przypadek olbrzymiego rezerwatu, w którym, jak w podobnym miejscu opisywanym przez Aldousa Huxleya, tubylcy „zachowali dotychczas swoje wstrętne zwyczaje, np. małżeństwa, jeśli pani wie, co to znaczy, moja miłutka panienko – jak poucza przybyłą w to miejsce bohaterkę powieści nadzorujący je Kustosz – rodziny, żadnego przysposabiania, potworne przesady”².

Rzecz jasna, niemal sto lat po Huxleyu, we współczesnej epoce poprawności politycznej, nikomu nie przysłyby do głowy takie komentarze, odnosi się jednak nieodparte wrażenie, że Muzeum Branly stanowi jako taki muzealny odpowiednik Rezerwatu Dzikich z książki Huxleya. Literacki obraz stworzony przez wyobraźnię pisarza, niszy pierwotnych wierzeń, namiętności, wrażliwości, leżącej na pograniczu Nowego Wspaniałego Świata, geniuszu umysłu ludzkiego i jego wytworów, nasuwa skojarzenia z tym, co widzimy w paryskim muzeum. Pokazywani tutaj „dzicy” nie napawają już jednak trwogą i obrzydzeniem, a wręcz przeciwnie – przywodzą do uczuć rozrzewnienia i podziwu w porównaniu z kulturami Francuzów, Polaków czy pielgrzymujących do Paryża Amerykanów. Warto pamiętać, że to wszak w języku pomysłodawców muzeum tworzył autor koncepcji dobrego dzikiego, Jan Jakub Rousseau i to on, w duchu humanizmu oświeceniowego, również walnie przyczynił się do popularyzacji idei równości wszelkich przedstawicieli rodzaju ludzkiego. Nic dziwnego zatem, że w słowie wstępnym do informatora muzealnego dyrektor tej paryskiej instytucji deklaruje: „*Musé de quai Branly* jest muzeum, które nie zamierza udzielać lekcji z pozycji autorytetu, lecz raczej zamierza wznosić mosty pomiędzy kulturami”³.

Jeżeli powyższy opis muzeum paryskiego jest adekwatny do rzeczywistości, to aż ciśnie się do głowy myśl, że przecież wszystkie (lub prawie wszystkie) muzea antropologiczne, w Polsce zwane etnograficznymi, jak również wiele pokrewnych im muzeów i izb regionalnych, to takie właśnie obrazy „świata dzikich”, który albo już nie istnieje, albo jest od nas daleko, a często dąży do ucieleśnienia obu tych cech. Fakt odległości przestrzennej nie powinien dziwić – wszak muzea tego rodzaju interesuje nade wszystko odmiennność kulturowa; podobnie dystans czasowy – przecież muzeum, niczym Hegłowska sowa Minerwy, rozpościera swe skrzydła nad tym, co przemija. Słowem, dystans czasowo-przestrzenny okazuje się koniecznym warunkiem racji bytu muzeum antropologicznego – czy to będzie *Musé de quai Branly*, warszawskie Muzeum Etnograficzne, czy też dział ludowy w Muzeum Regionalnym w Radomsku, i jest to zrozumiałe. Istnieje jednak pewne „ale”. Mianowi-

2 A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, (tłum.) S. Kuszelewska, Warszawa 1985, s. 52.

3 *Musé de quai Branly*, op. cit., s. 4.

cie, wbrew przytoczonej deklaracji dyrektora tego pierwszego, że muzeum „nie zamierza udzielać lekcji z pozycji autorytetu”, w praktyce niemal bez wyjątku występuje właśnie z takiej pozycji. I nie jest to oczywiście autorytet dyrektora, rady programowej czy sponsora finansującego instytucję, który by w słowach wyrażających wyższość cywilizacyjną czy umysłową dekretował jakieś „prawdy”. Jest to autorytet nominalnie wielkiego nieobecnego, Europejczyka, a dokładniej człowieka Zachodu w rozmaitych jego współczesnych odmianach, w tym tej wspomnianej postindustrialnej japońskiej, słowem – nieobecność zachodniego dyskursu, który byłby reprezentowany przez odpowiednią kolekcję. Jednak mimo braku reprezentacji Europy jej dyskurs realnie jest wszechobecny, choć skryty za zbiorami „egzotycznych” artefaktów. To jego narzędzia narracyjne pozwalają na rozprawianie w wystawowych opisach i interpretacjach o obyczajach, rytuałach, magiach, monoteizmach i politeizmach, lewiratach i sororatach, nie zważając na to, że terminy takie zwykle nie istnieją w językach kultur poddanych wiwisekcji, oraz ilustrowanie powyższych praktyk rozmaitymi obiektami „sztuki”, nie zważając na to, że i ten termin zwykle w owych językach nie występuje. Reprezentowana przez niego kultura Zachodu spogląda na miriadę dawniejszych i/lub współczesnych rozmaitych „egzotycznych” kultur niczym starszy i mądrzejszy brat gdzieś z boku, pozostając w cieniu, niewidoczna, bo wszechobecna i z owego symulowanego cienia feruje wyroki w sprawach jej młodszych braci – afrykańskich czy aborygeńskich. Oto łagodniejsza wersja postkolonialnego widzenia z pozycji orientalizmu, jak to rozumiał Edward Said⁴.

Nie należy wierzyć zapewnieniom, że Muzeum Branly „zamierza wznosić mosty między kulturami”, albowiem choć byśmy nie wiem jak się natężali, to nie zobaczymy „mostu” łączącego kultury obu Ameryk, Azji, Afryki, Australii i Oceanii z kulturą Europy oraz jej licznych współczesnych wcieleń pozaeuropejskich. A przecież to ona pełni tutaj rolę kluczową, skoro od setek lat gra pierwsze skrzypce w orkiestrze składającej się z wszelkich kultur światowych. Nie ma jej 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. Twórcy omawianej wystawy, jak również i wielu innych podobnych, dawniejszych i współczesnych, nie odebrali lekcji płynących z najnowszego namysłu nad reprezentacją, przekładem kulturowym i kulturowym relatywizmem, racjonalnością, konstruktywizmem poznawczym i wieloma innymi słupami milowymi współczesnej teorii i metodologii, ważnymi zwłaszcza w sferze wielokulturowości, a więc wielości ludzkich światów w ich – by posłużyć się klasycznymi transcendentaliami filozoficznymi – ontologii, epistemologii i aksjologii. Sięgnijmy jedynie do ustaleń dwóch, nieżyjących już niestety diagnostów kondycji ostatniej doby: Jeana Baudrillarda i Leszka Kołakowskiego, którzy pomogą nam w krytycznym namyśle nad powyższymi „obrazkami z wystawy”.

Zapewne dla pierwszego *Musé de quai Branly* byłoby dobrym przykładem symulowanej hiperrzeczywistości, niczym ów Disneyland, który istnieje po to, by ukrywać, że prawdziwym Disneylandem jest „realny” kraj⁵, „realne” społeczeństwo⁵. Pokazywany na wystawie świat „niewinnych prostaczków”, dobrych dzikich – w ujęciu Rousseau, ma nas utwierdzić w przekonaniu, że ten nasz, nieobecny, nie jest infantylny, jest dojrzały i dorosły, godny miana i przywilejów starszego brata, a może nawet rodzica. Słowa Baudrillarda o Disneylandzie pasują jak ulał do paryskiego muzeum:

4 E. Said, *Orientalizm*, (tłum.) M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

5 J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, (tłum.) T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, (red.) R. Nycz, Kraków 1999, s. 188.

Ten świat musi być infantylny, aby narzucić przekonanie, że dorośli są gdzie indziej, w 'realnym' świecie, i aby ukryć, że prawdziwa infantylność otacza nas zewsząd, i jest to w szczególności infantylność samych dorosłych, którzy przybywają tu bawić się w dzieci i podtrzymywać iluzję co do ich rzeczywistej infantylności⁶.

Adekwatność tego wymyka z wypowiedzi filozofa współczesności potwierdza również wrażenie muzealnika, który stwierdza: „Przekraczając linię szklanej fasady wkraczamy do tajemniczego ogrodu ciekawi i podnieceni jak mali bohaterowie książki Frances Burnett”⁷. W istocie, ogród stanowi nieodłączną część Muzeum, przyczyniając się do wrażenia parku tematycznego, którym jest i sam wspomniany Disneyland występujący w licznych już narodowych wersjach.

Kołakowski z kolei wykazuje, w nieco bardziej zasadniczym tonie, że złudzeniem jest poczucie osiągnięcia jakiejś transcendentalnej, wartościująco neutralnej i niezaangażowanej wykładni poznawczej, która z wyżyn nieskażonego niczym obiektywizmu pozwalałaby spoglądać na rozmaite kultury. Nie ma czegoś takiego jak „kulturalny (kulturowy) uniwersalizm”, a każde społeczeństwo jest w tym sensie barbarzyńskie, że ograniczane nieprzewidywalnym konstruktywizmem widzenia i rozumienia świata. Prowadzi to do niepodważalnych konkluzji, że „antropolog mógłby zrozumieć dzikiego w sposób doskonały tylko wtedy, gdyby sam stał się dzikim, a więc antropologiem być przestał”⁸, a nawet – konsekwentnie: „To, co nazywamy duchem naukowym, jest postawą kulturalną, związaną swoiście z cywilizacją zachodnią i z jej hierarchią wartości”⁹. Próba stworzenia takiej uniwersalnej perspektywy oglądu nie może powieść się i w diskutowanym przypadku, tym bardziej że zaniechano stworzenia jak najbardziej adekwatnej jego reprezentacji – przywołania na świadka kulturę Zachodu, a nie uczynienie z niej ponurego sędziego, który pod zasłoną fajerwerków światła, dźwięku, ekranów dotykowych i niezliczonych multimedialnych nowinek technicznych zdaje się jednak, choć w nowej szacie, wciąż uosabiać błędy swych historycznych poprzedników.

W szczególności to złudzenie wskazane przez Kołakowskiego, tutaj prowadzące do oczywistej mistyfikacji, wyraża się w deklaracji, że u podstaw stworzenia Muzeum legła idea pokazania „sztuk i cywilizacji Afryki, Azji, Oceanii i Ameryki”¹⁰ – jak to ujęto w informatorze muzealnym. Pierwsza pozycja owych „sztuk” wskazuje na przyjętą hierarchię wartości, że mianowicie to nade wszystko reprezentacje tej sfery ludzkiej aktywności, pochodzące z różnych części świata, mają służyć – przypomnijmy – wznoszeniu mostów między kulturami. Nie przypadkiem zatem za emblemat Muzeum Branly przyjęto statuettę terakotową z okresu między VII a II wiekiem przed Chrystusem, z archeologicznego stanowiska *Chupicuaro* w zachodnim Meksyku. W opisie tego dzieła oprócz „wspaniałej kolorystyki” oraz „bogactwa krzywizn” wskazuje się na „modernistyczną ornamentykę” rzeźby¹¹. Nie wystarczy zatem redukcja statuetki do dominanty wizualnej, charakterystycznej dla wieków sztuki Zachodu, reprezentowanej przez ową „kolorystykę” czy „krzywi-

6 *Ibidem*, s. 198.

7 M. Maciudzińska, *Przestrzeń dla sztuki prymitywnej. Muzeum Quai Branly Jeana Nouvela*, [w:] *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis. Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM*, (red.) E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2012, s. 164.

8 L. Kołakowski, *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenia uniwersalizmu kulturalnego*, [w:] *Idem, Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1983, s. 15.

9 *Ibidem*.

10 *Musé de quai Branly, op.cit.*, s. 1.

11 *Ibidem*, s. 7.

zny”, to jeszcze opisuje się ją w kategoriach jednego z nowszych nurtów tej sztuki. Tak jakby nie było doświadczenia wystawy „Primitivism” in the 20th Century Art w nowojorskiej MOM-ie w 1984 roku i jej druzgocącej krytyki ze strony środowisk antropologicznych za redukcję artefaktów kultur pozaeuropejskich do kryteriów europejskiej sztuki modernistycznej. Dobrym jej przykładem byłaby uwaga wypowiedziana mniej więcej w tamtym czasie na temat modernizmu, autorstwa Jamesa Clifforda, który podkreśla „jego zamiłowania do przywłaszczania czy też ratowania inności, tworzenia niezachodnich przedmiotów sztuki na swój własny obraz, odkrywania uniwersalnych, ahistorycznych zdolności człowieka”¹². Z kolei posłużenie się pojęciem „cywilizacji” brzmi nad wyraz fałszywie wobec faktu wspomnianej nieobecności na wystawie tej z nich, w której to pojęcie ukuto. Ot, naskórkowy wyraz poprawności politycznej, nadanie miana „cywilizacji” „dzikim”, z równoczesnym puszczaniem oka do zachodniego odbiorcy, że to pewna konwencja dyskursywna – jeśli będzie trzeba, to obowiązująca do odwołania.

Biorąc pod uwagę wcześniejsze spostrzeżenia, całociowy efekt to osobliwy mariaż dwóch przesłanek: misji muzealnej – „gdzie kultury spotykają się w dialogu” i sztuki pozaeuropejskiej, który ma wieść do domyślnej konkluzji, że dialog międzykulturowy staje się możliwy, gdy poznamy sztukę odnośnych kultur. Oto wyraz znamiennego *reductio ad aestheticam*, które poprzedziło pojawienie się wspomnianego modernizmu i trwa do dziś pod rozmaitymi postaciami aż po współczesną neoawangardę, pop-art czy postmodernizm, choć wyzwanie temu podejściu rzuciła już pierwsza awangarda. Te ostatnie wspomniane nurty takie rozumienie sztuki już otwarcie podważają – jej deestetyzacja idzie w parze z konceptualizacją lub przynajmniej nasycaeniem treściami społecznymi czy politycznymi. Sztuka w tym ujęciu rozumiana jest już nade wszystko jako system kulturowy, a więc na sposób zgoła antropologiczny. Czy nie było stać na otwarcie się na taką szeroką perspektywę twórców Muzeum Branly? A może i dla zachodnich badaczy, i dla wyrafinowanych krytyków jedynie interesująca jest sztuka innych ludów, jedyna rzecz podobna do ich świata i godna uwagi? Przypuszczenie jest chyba uzasadnione, skoro Muzeum jest spadkobiercą *Musée de l'Homme*, które podejrzewano o to, że potajemnie było w istocie muzeum sztuki¹³.

Eksponowanie dominanty estetycznej artefaktów muzealnych, niepomne na niepowodzenie wspomnianej wystawy w MOM-ie, zaczęło się już w trakcie kampanii reklamowej poprzedzającej otwarcie instytucji, gdy na plakatach, w prasie, telewizji pojawiały się obiekty, które pozbawione były jakiegokolwiek informacji choćby o pochodzeniu czy czasie powstania dzieł¹⁴. Nasuwa się nieodparcie podejrzenie, iż sam akt ich wyboru do pokazania na olbrzymiej wystawie w jednej ze stolic świata Zachodu należy rozumieć jako samoistne usankcjonowanie ich ważności i wartości. Nie wystarczy przy tym informacja, którą zapewne należałoby interpretować w kategoriach racji ostatecznej, że głównym konsultantem w tworzeniu koncepcji Muzeum był sam Claude Lévi-Strauss, którego imię nadano zresztą scenie teatralnej będącej częścią kompleksu muzealnego. To przecież nie kto inny jak on nauczał, że

nie chodzi wyłącznie o gromadzenie przedmiotów, lecz przede wszystkim o zrozumienie ludzi; mniej ważne jest też przechowywanie zasuszonych szczątków, niczym w zielniku, idzie natomiast o opis i analizę form istnienia, w których obserwator uczestniczy w sposób jak najbardziej bezpośredni¹⁵.

12 J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, (tłum.) E. Dzurak [et al.], Warszawa 2000, s. 209.

13 *Ibidem*, s. 223.

14 M. Maciudzińska, *op. cit.*, s. 159.

15 C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, (tłum.) K. Pomian, Warszawa 1970, s. 481.

Zgodny był tutaj z opinią wyrażoną kiedyś przez artystkę z kanadyjskiego plemienia Cree, Joane Cardinal-Schubert, która skomentowała nowo otwartą wystawę w *Glenbow Museum* w Calgary, że pokazuje 300-letnie eksponaty, które nie mają już nic wspólnego z życiem jej ludu, a są jedynie wyrazem lekceważenia jego realnych współczesnych problemów¹⁶.

Cóż z tego, że organizatorzy Muzeum powołują się na autorytet wielkiego antropologa. Równocześnie muzealna i naukowa poprawność ujawnia swą hipokryzję wobec wspomnianego braku reprezentacji kultur europejskich, co w nieco szerszym wymiarze wytyka muzealnictwu antropologicznemu Barbara Kirshenblatt-Gimblett:

etnologia usuwa kulturę ze świata i wprowadza ją ponownie, jako etnologię, do muzeum. (...) muzea stały się kustoszami zbiorów i wystaw przebrzmiałego paradygmatu – muzea etnologii przeobraziły się w muzea historii idei etnologicznej¹⁷;

można by rzec – za Lévi-Straussem – że stały się „przechowalnią zasuszonych szczątków”. Nieustanne zapewnienia o dialogu kultur, przerzucaniu mostów, lepszym rozumieniu odmienności, które znajdziemy w informacjach i narracjach paryskiego muzeum, to podstawowe elementy idei i misji etnologii. Wszelako samo Muzeum, jeśli tylko nieco poskrobać po atrakcyjnej wizualnie, akustycznie, a nawet sensorycznie powierzchni, jawi się ostatecznie nade wszystko jako eksponent prymarności „wielkiego nieobecnego” – kultury Zachodu, a tysiączne artefakty pokazane na wystawie stale pełnią w tym dziele w zawołowany sposób rolę jedynie usługową. Warto by się jednak zastanowić, czy współczesna myśl antropologiczna i praktyka muzealnicza w ogóle udźwignęłyby ciężar ukazania i tegoż nieobecnego, wyszedłszy jednak poza kojec raczkującej *anthropology at home*. To już jest temat wykraczający poza niniejszą problematykę, choć godzien osobnej dyskusji, która się wszakże toczy tu i ówdzie.

Wspomniany wcześniej Baudrillard ukuł kiedyś termin „antyetnologia” określający spadkobierczynię etnologii. W odróżnieniu od tej drugiej, która badała jeszcze empirycznie uchwytnie ludy i ich kultury, zadaniem pierwszej jest – jak podkreślał z naciśkiem – „szpikowanie wszystkiego fikcyjnymi różnicami i fikcyjnymi Dzikimi”¹⁸. Rezerwaty, skanseny, muzea, parki tematyczne to świat po etnologii, świat antyetnologii, to wspomniana wcześniej symulowana hiperrzeczywistość, która – według Baudrillarda – rozciąga się jeszcze dalej, właściwie to jest wszędzie. Zapewne przesadził w tym ostatnim punkcie, w ferworze tworzenia nowego systemu ontologicznego, niemniej uwagi jego są – wobec poczynionych powyżej spostrzeżeń – adekwatne przynajmniej w stosunku do świata muzeów. Ta sumulacyjna aktywność dotyczy w szczególności dyskuutowanego tutaj paradygmatu estetyzującego w muzealnictwie antropologicznym i nie tylko. Wydaje się, że w polskiej etnograficznej praktyce muzealniczej ujawnia się to ze szczególną siłą, między innymi w reakcji na fakt zaniknięcia tzw. tradycyjnej kultury ludowej, przez pokolenia podstawowego przedmiotu zainteresowania nie tylko muzeów etnograficznych, lecz również akademii. Będący tego konsekwencją narastający przez lata deficyt zakresu przedmiotowego skutkuje poszukiwaniem już nie relikwów czy mutacji tejże kultury ludowej, lecz nawet tworzenia jej swoistych klonów, do czego przyczynia się częstokroć i samo muzeum etnograficzne, wspomagane nierzadko przez środowiska

16 M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992, s. 161.

17 B. Kirshenblatt-Gimblett, *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, (tłum.) K. i J. Sielicczy, „Etnografia Nowa”, (2011), t. II, s. 133.

18 J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 184.

działaczy kulturalnych, a nawet część środowiska akademickiego.

Sięgnijmy zatem po rodzimy przykład takiej *reductio ad aestheticam*, wyrażający razem „nowy” paradygmat, którego reprezentantem niech będzie projekt warszawskiego Muzeum Etnograficznego pod nazwą „Etnokolekcja”¹⁹. Jak można wnioskować z danych na stronie internetowej, projekt ów służy z jednej strony propagowaniu twórczości inspirowanej rękodziełem ludowym, z drugiej zaś budowaniu nowej kolekcji. Znamienne są tutaj sformułowania towarzyszące na przykład edycji z roku 2011 dotyczącej zabawek, a mianowicie zaproszenie do współpracy „projektantów, manufaktur, twórców wysmakowanych, ciekawych zabawek ekologicznych i edukacyjnych, inspirowanych sztuką ludową, etniczną”. Przedstawione prace ocenia komisja, która z kolei w przypadku konkursu na współczesną wycinankę składała się z „artystów, projektantów, publicystów, krytyków sztuki, ludzi nauki i kultury”. Owi enigmatyczni „ludzie nauki i kultury”, wobec dominacji w projekcie twórców i – ogólnie – znawców sztuki, jawią się li tylko jako niezbędny ozdobnik. Nawet zdjęcia z tegorocznej wystawy na skwerze im. A. Małachowskiego, pochodzące z wyprawy do Etiopii, prezentują tamten świat, gdzie – jak się podkreśla – „pierwotne formy, ozdoby twarzy, elementy dawnej biżuterii przeplatają się z przedmiotami należącymi do cywilizacji XXI wieku”. Jak widać, etnograficzny kulturalizm definitywnie przegrywa z estetycznym formalizmem. W podobnej konwencji utrzymana była inna inicjatywa – pokaz mody inspirowanej „dawnymi ludowymi »trendami«” (w internetowej ilustracji fotograficznej uwagę zwraca model prezentujący nagi tors w pasiastym stroju przypominającym szkocki kilt) czy uczestnictwo w organizacji festiwalu teatrów obrzędowych, „które czerpią inspirację z kultury tradycyjnej regionu”. Zauważa się przy tym: „Są to już jednak tylko echa olbrzymiego bogactwa kultury Mazowsza, życia obrzędowego, które niegdyś tętniło w naszym regionie i nadawało mu niepowtarzalny koloryt i charakter”.

Ogólnie, mamy tutaj zatem nade wszystko wyraźną obecność owej *reductio ad aestheticam*, wyrażającą się artystycznym charakterem konkursów organizowanych w ramach projektu „Etnokolekcja” oraz naciskiem na tę sferę również w przypadku innych przedsięwzięć. Projekty te sprowadzają się nade wszystko do „nostalgicznej inspiracji” – jak to określa Ester Pasztory²⁰, a Baudrillard bezkompromisowo mówi o eksploracji owych „pośmiertnych Dzikich”, tutaj – można by rzec – „własnych dzikich”, w duchu ogólniejszej zasady: „Umarła kultura ludowa, niech żyje kultura ludowa!”. Warto jednak podkreślić, że ta druga kultura ludowa, w szczególności w przypadku pierwszego projektu, ma już status *simulacrum*, włóczkowo-bibułkowo-pasiakowych klonów stworzonych w osobliwym laboratorium wyobraźni nostalgicznej – ku uciesze dzieci, działaczy kulturalnych, tudzież artystów i ludzi biznesu wietrzących interes w modzie na *etnodesign*. Utożsamianie z kolei „etniczności” z „ludowością”, włączanie następnie w tak ustanowione pole semantyczne „ekologii” i „edukacji”, czyni z całości projekt o cechach pedagogiki kulturalno-oświatowej, a zarazem powiela kliszę ludowości jako krynicy dobrostanu, który został bezpowrotnie stracony. Choć i tutaj znajdziemy porozumiewawcze mruganie okiem, podobnie jak w przypadku *Musée de quai Branly*: jakakolwiek kultura ludowa czy – ogólniej – tradycyjna może jest i dobra dla dzieci, rynkowo zorientowanych artystów, ludowców czy aktywistów folklorystycznych, to jednak „prawdziwe” życie jest przecież gdzie indziej, zbyt ważne, by mogło zajmować się nim muzeum etnograficzne, a może i antropologia jako taka. Całość dopełnia wrażenie kapitulanciej deklaracji: te „prawdziwe”, poważne sprawy zostawmy ekonomistom, politologom, socjologom...

19 Zob. www.ethnomuseum.website.pl; (data dostępu 03.10.12).

20 E. Pasztory, *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*, Austin 2005, s. 36.

Powyższe nie oznacza, że warszawskie Muzeum Etnograficzne zajmuje się jedynie takimi projektami. Istnieje wszak na przykład wystawa stała pokazująca zbiory z różnych stron świata, wpisując się zresztą w formułę „kontynentalną”, którą posługuje się i Muzeum Branly. Ta część realizuje jeszcze „stary” paradygmat – kulturową mapę świata. Jest ona już jednak, jak ustaliliśmy, jedynie symulacją owych czasowo/przestrzennie oddalonych sposobów życia ludzi. Baudrillard pisze wręcz, że „są to pośmiertni Dżicy: zamrożeni, hibernowani, wysterylizowani, zagłaskani na śmierć, zmienili się w referencyjne *simulacra*”²¹. Należy jednak uczciwie stwierdzić, że trudno wskazać muzeum antropologiczne, które dotrzymałoby kroku zmianom w rzeczywistości człowieka i rzeczywistości antropologii jako nauki, a i ta poszukuje wciąż względnie klarownej definicji określającej jej zakres przedmiotowy. Ani Muzeum Branly, ani warszawskie Muzeum Etnograficzne nie są tutaj wyjątkami i należy – z drugiej strony – docenić podejmowane przez nie starania dotrzymania kroku zmieniającemu się otoczeniu. Wszelako do uniknięcia zbaczania na ideologiczne manowce niezbędny jest dużo większy wysiłek dekonstrukcji i redefinicji pojęcia muzeum antropologicznego, w ślad za zmianami, które odbywają się w łonie samej antropologii, która – jak się rzekło – również ma poważne kłopoty z własną tożsamością.

Przybyšovowi wkraczającemu do *Musée de quai Branly* czy warszawskiego Muzeum Etnograficznego, czy też do licznych innych placówek muzealnych tego typu, proponuje się nierzadko ucztę estetyczną, której dostarczają czasem i tysiączne eksponaty z różnych stron świata reprezentujące rzeźbę, malarstwo, grafikę, tkaninę, instrumenty muzyczne, elementy architektury, rękodzieło, a nawet nietrwale kompozycje sypane z piasku czy układane z kwiatów, siłą rzeczy możliwe do poznania jedynie za pośrednictwem fotografii. Warto zauważyć, że wyliczanka powyższa brzmi znajomo, przyjaźnie – niemal wszystkie te kategorie znajdziemy w zachodnim kręgu kulturowym pod emblematem sztuki, a dokładniej plastyki. Nie powinniśmy jednak ulegać ich „oczywistości”, albowiem to prowadzi do ujmowania wedle nich sztuki nieeuropejskiej, prymitywnej, ludowej, gromadzonej w magazynach i salach wystawowych muzeów, jak te omawiane powyżej, redukcji jej właśnie do owego zachodniego kanonu, z jego wizualnością, materialnością podłoża, walorami artystycznymi (kryteriów: harmonii, formy, zasady dekorum itd.), rysu indywidualnego, by nie rzec – błysku geniuszu twórcy. Co więcej, lupem tak rozumianej zachłanności estetycznej padają i artefakty oraz reprezentujące je dziedziny bynajmniej za sztukę nie uważane w ich rodzimych kontekstach kulturowych.

Tymczasem, jak wskazano wcześniej, przynajmniej od początków awangardy w sztuce europejskiej mamy do czynienia z przesunięciem w kierunku anestetyki, w kierunku na przykład zaangażowania społecznego czy politycznego, co tym bardziej czyni anachronicznymi wystawę w Muzeum Branly i w placówkach jemu podobnych. Kantowskie rozumienie estetyki, estetyki czystej przeznaczonej do kontemplacji, nie do utrzymania dziś jako uniwersalna kategoria heurystyczna, każe nawet muzykę i taniec umieszczać na specjalnej scenie, wskutek czego zostają one w ten sposób wyodrębnione, obramowane, poddane kontemplacji niczym płótna w ramach²². Konsekwencją tego jest również i dyskutowana tutaj *reductio ad aestheticam*, tendencja do prowadzenia wszelkich możliwych form ludzkiej aktywności do ujęcia w kategoriach sztuki. Jest ona również wypadkową nieublaganej ewolucji, trwającej już dobrych kilka wieków, w kierunku późniejszej koncepcji estetyzmu – autotelicznego rozumienia sztuki, która doprowadziła do zmiany statusu jej dzieł – sztuka stała się przedmiotem swoistego kultu, kolekcjonerstwa, przypisania elicie

21 J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 183.

22 S. Errington, *What Became Authentic Primitive Art?*, „Cultural Anthropology”, (1994), t. II, s. 206.

społecznej. Dotyczy to i interesującej nas tutaj perspektywy międzykulturowej – rozmaite sposoby na życie padają łupem estetyzującego zachodniego spojrzenia. Przewyciężenie takiego nastawienia z korzyścią dla lepszego rozumienia inności kulturowej oraz samowiedzy i badacza, i muzealnika wydaje się wciąż jednym z podstawowych celów praktyki muzealnej. Nie potrzeba nam zachodnich wzorców estetyki, tej czystej, autonomicznej, często sformalizowanej, bo kryteria te redukują wytwory ludzkiej twórczości i – ogólniej – ludzkiego życia w różnych częściach świata do kanonów, technik i stylów często im obcych. Dotyczy to choćby wspomnianego *sand painting* Aborygenów australijskich, przedstawiających mitologiczny „czas snu”, który – znowu – nie poddaje się interpretacji w kategoriach po europejsku rozumianej transcendencji, bo ów świat to w równym stopniu i zmysłowa rzeczywistość tu i teraz. Dzieła te są nieodłączną częścią rozmaitych ceremonii, lecz także – w obrębie wierzeń religijnych – służą wyznaczaniu topografii sięgających owego mitycznego „czasu snu”. Wiele ich przypadków to zarazem mapy i diagramy, które są czysto poznawczymi dodatkami do powieści o śladach pozostawionych w terenie przez działania mitycznych przodków. Natomiast zmiana techniki przedstawiania na malarstwo akrylowe, niejako pod dyktando obcych, zachodnich kanonów, jest tutaj oczywistym dowodem prób sprostania oczekiwaniom zachodniego odbiorcy, w tym i badacza, i muzealnika. W Muzeum Branly zobaczymy zatem nie tylko te pierwotne przedstawienia, wyrwane ze wskazanego powyżej pokrótce kontekstu kulturowego i utrwalone na płótnie, lecz i olbrzymie płaszczyzny stropu muzealnego pomalowane przez aborygeńskich malarzy, którzy w ten sposób wychodzą naprzeciw wyobraźni i wrażliwości Zachodu. Na takie „uznanie” tubylczy artyści musieli sobie jednak zasłużyć. Pasztory podaje wcześniejszy przykład jednego z muzeów nowojorskich, któremu akrylowe obrazy Aborygenów zaoferowano jako dzieła sztuki nowoczesnej. Jednak kurator muzealny odrzucił je jako niespełniające kryterium nowoczesności, przekazano je zatem do działu sztuki pierwotnej, gdzie z kolei nie chciano ich przyjąć, ponieważ nie spełniały kryterium tradycyjności. System klasyfikacyjny muzeum nie był w stanie poradzić sobie z tym przypadkiem, mimo że dzieła „wyglądały” jak sztuka²³. Oto żaloszny finał nie tyle porzucenia źródła przez twórcę i odbiorcę, w tym badacza, lecz prób upchania i procesu twórczego, i badawczego w ideologiczne ramy myśli zachodniej.

Być może powyższa charakterystyka reprezentantów muzealnictwa antropologicznego jest zbyt krytyczna. Na jej usprawiedliwienie przemawia jednak obawa, że tkwimy wciąż w schematach myślowych i aksjologicznych, które skutecznie utrudniają rozumienie kulturowo zróżnicowanej kondycji ludzkiej. Istnieje natomiast potrzeba większego otwarcia się na tę wielość po dokonaniu aktu zawieszenia dotychczasowych kryteriów rozumienia świata, tutaj reprezentowanych przez ową redukcję do estetyki. Miejmy nadzieję, że i Muzeum Branly, i warszawskie Muzeum Etnograficzne znajdą się w forpoczcie tej zmiany, zwiększając dozę deklarowanej przeciw potrzeby dialogu. Na przykład staną się ogniwami w sieci muzeów antropologicznych świata, określonej kiedyś przeze mnie jako *musaeum mundi*²⁴. Przynajmniej w przypadku pierwszego widać już jakieś tego symptomy, a mianowicie akcję wypożyczeń obiektów w obrębie zawiązanej sieci muzeów i instytucji kultury, cyrkulacji, którą można już liczyć w setkach artefaktów rocznie. *Musé de quai Branly* podejmuje również współpracę z krajami pochodzenia kolekcji, w celu pogłębiania ich rozumienia w właściwych dla nich kontekstach.

Być może te i inne formy otwarcia na różne tradycje umysłowe w obrębie antropologii

23 E. Pasztory, *op. cit.*, s. 10.

24 J. Barański, *Etnologia i okolice: eseje antyperyferyjne*, Kraków 2010, s. 357-388.

i praktyk muzealnych ułatwią również przewyższenie wskazanego powyżej estetyzującego i europocentrycznego zarazem przesunięcia, które w konsekwencji narzuca oświeceniowe, zachodnie kryteria opisu, wyjaśnienia i interpretacji już nie tylko samej sztuki, lecz i całości kultury, która jest wszak dziedziną dużo szerszą. Dekonstrukcja tej europocentrycznej *episteme* możliwa będzie jednak tylko wtedy, gdy sama kultura europejska, zachodnia, wraz z jej różnymi mutacjami pozaeuropejskimi, odważnie stanie naprzeciw innych tradycji kulturowych, sprowincjonalizuje się – jak to określa Dipesh Chakrabarty²⁵ (2011) – rezygnując z wciąż praktykowanej uprzywilejowanej roli sędziego, miast bycia jedynie świadkiem pośród równych sobie. Postulat prowincjonalizacji proponuję rozumieć tutaj szeroko – może dotyczyć równie dobrze relacji: elity – „zwykli ludzie”, władza – obywatele, miasto – wieś, centrum – peryferie, teraźniejszość – przeszłość, nowoczesność – tradycja. Zwiększy się wówczas szansa na „zrozumienie ludzi” – nawzajem, jak tego chciał Lévi-Strauss, nie z jednego, autorytatywnego punktu widzenia. Refleksja na niwie antropologii i muzeum antropologicznego obiecuje w tym względzie więcej niż można przypuszczać.

Literatura:

Ames Michael, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, UBC Press, Vancouver 1992.

Barański Janusz, *Etnologia i okolice: eseje antyperyferyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, (tłum.) T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, (red.) R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 175-189.

Chakrabarty Dipesh, *Prowincjonalizacja Europy: myśl postkolonialna i różnica historyczna*, (tłum.) D. Kołodziejczyk [et al.], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Clifford James, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, (tłum.) E. Dżurak [et al.], Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Errington Shally, *What Became Authentic Primitive Art?*, „Cultural Anthropology”, (1994), t. II, s. 201-26.

Huxley Aldous, *Nowy wspaniały świat*, (tłum.) S. Kuszelewska, Oficyna Liberalów, Warszawa 1985.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara, *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, (tłum.) K. i J. Sieliccy, „Etnografia Nowa”, (2011), t. III, s. 125-36.

25 D. Chakrabarty, *Prowincjonalizacja Europy: myśl postkolonialna i różnica historyczna*, (tłum.) D. Kołodziejczyk [et al.], Poznań 2011.

Kolakowski Leszek, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Aneks, Londyn 1983.

Lévi-Strauss Claude, *Antropologia strukturalna*, (tłum.) K. Pomian, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Maciudzińska Magdalena, *Przestrzeń dla sztuki prymitywnej. Muzeum Quai Branly Jeana Nouvela*, [w:] *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis. Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM*, (red.) E. Kowalska, E. Urbaniak, Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno 2010, s. 159-164.

Musé de quai Branly: where cultures meet in dialogue (informator muzealny), [b.m.], [b.r.].

Pasztor Ester, *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*, University of Texas Press, Austin 2005.

Said Edward, *Orientalizm*, (tłum.) M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005.

Strony internetowe:

www.ethnomuseum.website.pl (data dostępu 03.10.12)

Janusz Barański
(Institute of Ethnology and Cultural Anthropology of Jagiellonian University)
The reductio ad aestheticam of a museum object

Ethnographic museums still remain, to a significant degree, within the sphere of the influence exerted by the classic Enlightenment understanding of aesthetics, and they reduce at the very beginning the criteria of the selection of museum exhibits, and also understanding them to the Eurocentric canon. Furthermore, specifically-understood aesthetical attractiveness still turns out to be a dominating agent, determining, whether something will turn out to be the subject of the interest of the member of museum personnel to the detriment of other functions, which, to a significant degree, distorts understanding museum exhibits, representing certain cultural systems. The consequence of that may sometimes be the enforcement of reducing criteria, for instance, of beauty, form, proportions, the selection of colours etc. upon artifacts, and, as a consequence, entire cultures to which they are (at times) completely strange and incomprehensible. Overcoming such an attitude to the benefit of the better understanding of cultural otherness and the knowledge of oneself still seems to be one of the fundamental objectives of ethnographic museum.