

Joanna Wasilewska

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Etnografia czy sztuka? Pytanie niepotrzebne

Tekst ten zainspirowała moja praktyka i osobiste doświadczenie: udział w pracach nad projektem wystawy stałej Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Wpisują się one zatem, jak przypuszczam, w nurt autoetnografii czy też autorefleksji nad pracą muzealną z przedmiotem i kolekcją. Nie była to świadomie wybrana rama metodologiczna; dopiero sugestie recenzentów/-ek sprawiły, że zadałam sobie pytanie, w jakim stopniu przystaje ona do tego swobodnego zapisu. W rzeczy samej, jeśli rozumiemy autoetnografię nie jako strategię badawczą, tylko jako akt autonarracji, opisujący osobiste doświadczenia w danej dziedzinie, jak zauważa — rozróżniając poszczególne znaczenia tego pojęcia — Anna Kacperczyk, tekst ten spełnia jej kryteria [Kacperczyk 2014: 37–38]. Okazało się zatem, że „mówię prozą”; nie aspirując do podejścia teoretycznego, uznaję, że tego typu relacja — poza własną wartością dokumentalną dotyczącą konkretnego przypadku — może być punktem wyjścia do kilku ogólniejszych refleksji.

Prace nad wystawą rozpoczęły się jeszcze we wczesnych latach dwutyśnych, ale do otwarcia ekspozycji doszło dopiero w 2022 roku. Zadanie kończyło więc już kolejne muzealne pokolenie, a koncepcja w oczywisty sposób się zmieniała, jednak z kolekcją, którą można określić jako „etnograficzną”, cały czas pracował zespół złożony w większości z historyczek sztuki. Interdyscyplinarne podejście wypracowane przez ten zespół w praktyce ukształtowało charakter wystawy. Możliwe jednak, że ułatwiła to też płynna od samego początku tożsamość miejsca.

Muzeum Azji i Pacyfiku powstało w 1973 roku na podstawie kolekcji zgromadzonej w poprzedniej dekadzie w Indonezji przez Andrzeja Wawrzyniaka¹. Dyplomata, kierujący się osobistymi preferencjami i zafascynowany kulturą Indonezji, budował ją po części intuicyjnie, po części podążając za wzorcami z okresu kolonialnego, które wpłynęły też na charakter muzealnictwa indonezyjskiego we wczesnych latach niepodległości. W odróżnieniu jednak od kolekcji holenderskich, tworzonych przez profesjonalnych etnografów, kolonialnych urzędników i zamożnych dyletantów, nie dążył do skrupulatnego rozdzielania „sztuki” i „etnografii”. Co więcej, zbiór był prezentowany przede wszystkim pod hasłem „sztuki”. Słowo to pojawiało się zarówno w wypowiedziach samego kolekcjonera, jak i we wczesnych tekstach recenzyjnych.

Pierwsza wystawa prywatnej jeszcze kolekcji, w 1966 roku, nosiła tytuł *Sztuka mórz południowych*, co od razu ją pozycjonowało w oczach publiczności. Miała kilka edycji; pierwszą, w krakowskim Pałacu Sztuki, otwierał sam Karol Estreicher. Prasa z jednej strony informowała, że „wystawa urządzona została przez zespół krakowskich etnografów” [Lenczowski 1966], łączyła zbiory Wawrzyniaka i Muzeum Etnograficznego, a eksponaty „tworzą interesujący zestaw, obrazujący życie ludności Mórz Południowych” [Lenczowski 1966]. Z drugiej — dziennikarze podkreślali estetyczne aspekty wystawianych przedmiotów, a ich głębszej analizy podjął się w „Dzienniku Polskim” historyk sztuki Maciej Gutowski [Gutowski 1966]. Jego krótki tekst nie pozostawia wątpliwości, że „Całość wystawy obejmuje **sztukę** powstającą poprzez wiele epok i poprzez wiele kultur” [Gutowski 1966; wyr. — J.W.]. Krytyk waha się i formułuje stereotypowe po części sądy w zetknięciu z nieznanymi sobie zjawiskami, bez wątpienia jednak porusza się w obszarze interpretacji sztuki. *Nota bene* dokonuje pozytywnych ocen tego, co uważa za tradycyjne, niechętny jest zaś pracom współczesnych artystów, których traktuje zbiorczo i anonimowo, przypisując im powierzchowne i niezbyt twórcze powielanie wzorców europejskich.

Nie analizuję tu szczegółowo tekstów prasowych z tej epoki. Jednak zarówno w nich, jak w materiałach publikowanych przez samo muzeum wartości

¹ Andrzej Wawrzyniak (1931–2020), w młodości marynarz, następnie dyplomata, od lat 50. do 90. XX wieku pracujący m.in. na placówkach w Indonezji, Nepalu i Afganistanie, a także w misjach międzynarodowych. Zwiedził niemal całą Azję i Oceanię. W 1973 roku doprowadził do założenia na podstawie swojej kolekcji publicznego Muzeum Archipelagu Nusantara, przemianowanego w 1976 roku na Muzeum Azji i Pacyfiku. Mianowany jego dożywotnim (sic) dyrektorem, sprawował tę funkcję do 2013 roku. Muzeum nosi obecnie jego imię.

estetyczne są jednym z podstawowych wątków narracji, obok — mówiąc w uproszczeniu — (auto)biograficznego, egzotyczno-przygodowego i poznawczego. Brakuje natomiast typowego dla muzeów etnograficznych podejścia kontekstowego. Dobrym przykładem jest tu historia zbiorów z etnologicznej wyprawy azjatyckiej do Afganistanu, zorganizowanej w 1976 roku przez badaczy z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Muzeum zaangażowało się w to przedsięwzięcie i w efekcie pozyskało wiele ważnych obiektów. Jednak dokumentacja fotograficzna pozostała w posiadaniu Uniwersytetu i wydaje się, że muzeum nie podejmowało prób pozyskania jej kopii. Na wystawie *Sztuka rękodzielnicza Afganistanu* w 1979 roku, jak można wnosić z materiałów archiwalnych, wykorzystano kilka zdjęć do scenografii, jednak w niewielkim katalogu ich nie opublikowano, a nawet nie wspomniano [Ananicz 1979]. Przez czterdzieści lat zbiór przedmiotów i zbiór fotografii (obecnie w Cyfrowym Archiwum imienia Józefa Burszty²) prowadziły zasadniczo odrębne życie; dopiero organizacja wystawy stałej skutkowała większym wykorzystaniem tego zasobu do identyfikacji i kontekstualizacji eksponatów.

W zespole kuratorskim muzeum początkowo przeważali orientaliści i historycy sztuki, choć pojawiały się różne specjalności, w tym etnolodzy (np. Maria Wrońska-Friend, później znana badaczka Azji Południowo-Wschodniej i Papui-Nowej Gwinei). Gdy dołączyłam do nich w latach 90., na czele Działu Opracowania Zbiorów stała kustosz Barbara Pokorska, doświadczona historyczka sztuki, której zawdzięczam solidne podstawy muzealnego fachu. Zespół właśnie stabilizował się po okresie znacznej rotacji. Byli wśród nas także etnolog, archeolog, historyczka, nawet polonista, jednak przeważały metody właściwe ówczesnej historii sztuki. Kładziono duży nacisk na formalny opis obiektu (tym bardziej że jakość wymaganej dokumentacji fotograficznej bywała umiarkowana), jego datowanie i pochodzenie (często obie te cechy wymagały elementarnych ustaleń), a w przypadku znanego artysty — umiejscowienie w jego twórczości i interpretację. Wielką wagę przywiązywano do rozpoznania ikonograficznego. Ta metoda klasycznej historii sztuki przekładała się na rozległy zasób wiedzy o kontekście religijnym i kulturowym obiektów, wytworzonej w toku badań nad obiektem już w jego wcieleniu jako muzealium, a nie w terenie. Podstawowy był podział geograficzny i typologiczny kolekcji. Tak też na ogół konstruowaliśmy większe, przekrojowe wystawy poświęcone „sztuce i kulturze” (częste połączenie w tytułach i opisach) poszczególnych krajów lub regionów.

² www.cyfrowearchiwum.amu.edu.pl [data odczytu: 15.01.2025].

Pamiętać należy, że w Polsce nie było wówczas studiów historii sztuki Azji — ani zresztą żadnego innego obszaru spoza strefy euroatlantyckiej. Tematy azjatyckie pojawiały się w programach kształcenia incydentalnie i na ogół sprowadzały się do rzemiosła artystycznego lub relacji z Europą³. Badacze interesujący się sztuką innych kontynentów, tacy jak Andrzej Jakimowicz, byli chwalebnyymi wyjątkami [Jakimowicz 1986]. Osoby wykształcone, tak jak ja, na przełomie lat 80. i 90. XX wieku budowały swój zasób wiedzy bezpośrednio w kontakcie z obiektami i dostępną literaturą, głównie obcą.

Pierwsza koncepcja wystawy stałej zaczęła powstawać krótko po 2002 roku, kiedy to rozpoczęła się budowa nowej siedziby; nikt nie przypuszczał, że wskutek nieprawidłowości i opóźnień tej inwestycji na otwarciu ekspozycji przyjdzie czekać dwadzieścia lat. Pracami koncepcyjnymi kierowała Barbara Pokorska. Zapisem ówczesnego stanu projektu jest referat, jaki zaprezentowałam w 2005 roku na konferencji *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao* w Katowicach, a następnie opublikowałam w tomie pokonferencyjnym [Popczyk 2006]. Zarówno tytuł konferencji, publikacji, jak i artykułu: *Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie – jak pokazywać w Polsce sztukę azjatycką?* [Wasilewska-Dobkowska 2006b] jasno wskazują na kierunek interpretacji.

Artykuł ten ma niezbyt refleksyjny charakter, daje jednak (także mnie samej) wgląd w ówczesną koncepcję i sposób myślenia. Nie ma żadnych wątpliwości, że mowa w nim o „sztuce” i o „funkcjonowaniu dzieła sztuki pozaeuropejskiej w europejskim (...) muzeum” [Wasilewska-Dobkowska 2006b: 268] oraz że kolekcja obejmuje „zarówno dzieła sztuki w rozumieniu kultury zachodniej, jak i obiekty o charakterze etnologicznym (...) które mogą być podobnie odbierane” [Wasilewska-Dobkowska 2006b: 270]. Użyłam też sformułowania „konfrontacja postaw etnologa i historyka sztuki” [Wasilewska-Dobkowska 2006b], przy czym byt idealny, jakim jest muzealnik, powinien wypracować kompromis czy może raczej syntezę. Niemniej słowo „konfrontacja” wydaje się znamienne. W tekście pojawiają się też pytania o kryteria oceny istniejące w obrębie różnych kultur, a także o kulturową hybrydyzację, podówczas w dyskursie *Muzeum Azji i Pacyfiku* niemal nieobecna lub deprecjonowana.

³ W tym też obszarze bezpiecznie ulokowałam po 2000 roku temat własnej pracy doktorskiej, opublikowanej jako *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku* [Wasilewska-Dobkowska 2006a].

W ciągu następnych kilkunastu lat, podczas których prace nad ekspozycją wielokrotnie zamierały i rozpoczynały się ponownie, sposób myślenia o kolekcji przechylał się w stronę etnologii. Niewątpliwie miałam w tym swój udział — choćby z racji długoletnich kontaktów w ramach European Ethnology Museum Directors Group, do której w 2007 roku zaprosili mnie ówcześni dyrektorzy Tropenmuseum i Rijksmuseum voor Volkenkunde w Lejdzie: Lejo Schenk i Steven Engelsman. Wejście w tak sprofilowane środowisko siłą rzeczy wpłynęło na moje postrzeganie własnego muzeum. W istocie, zachodnioeuropejskie zbiory o podobnym charakterze należały zwykle do muzeów identyfikujących się jako etnologiczne. Zarazem jednak koledzy z tych instytucji dziwili się, że nie jestem antropolożką i nie prowadzę własnych badań terenowych... Muzeum Azji i Pacyfiku nadal balansowało w przestrzeni niedookreślonej.

Tymczasem do zespołu dołączały nowe osoby, również z etnologicznym wykształceniem, następowała też zmiana pokoleniowa w polskiej historii sztuki. Pojawiła się wreszcie znacząca grupa skupiona wokół Pracowni Sztuki Orientu na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu (obecnie Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata) i założyciela tych organizacji profesora Jerzego Malinowskiego. Jednocześnie światowa historia sztuki coraz wyraźniej otwierała się w stronę antropologii. Początkowo uważałam to zresztą za przejaw zachłanności tej drugiej i może niezupełnie bezpodstawnie, zważywszy tak kategoryczne wypowiedzi jak ta Janusza Barańskiego: „Muzeum etnograficzne (antropologiczne) powinno zajmować w systemie muzealnictwa miejsce naczelne. Podstawowym tego powodem jest centralny charakter nauk etnologicznych w humanistyce i naukach społecznych” [Barański 2014: 15].

W ostatnich latach przedpandemicznych prace nad wystawą stałą nabrały wreszcie tempa. Zespół kuratorski odpowiedzialny za jej obecny kształt to kierująca projektem Magdalena Ginter-Frołow (historyczka sztuki), Karolina Krzywicka (historyczka sztuki), Krzysztof Morawski (historyk sztuki) i Maria Szymańska-Ilnata (etnolożka, etnomuzykolożka). Inne osoby (w tym ja) uczestniczyły w procesie na zasadzie konsultacji i doradztwa w zakresie swoich specjalności. Jak widać, ten podstawowy skład kontynuował tradycję dominującej historii sztuki — w nowej wszak formie.

Zespół rozpoczął gruntowną pracę u podstaw od weryfikacji pierwotnych wyborów eksponatów, kolekcji i tematów. W tym samym czasie wprowadzano znaczące zmiany w bazie danych, w zakresie klasyfikacji i identyfikacji

obiektów, co było okazją do głębszej dyskusji o posiadanych zasobach i podejściu do nich. Historyczki sztuki pracujące z kolekcją używały zarówno aparatu badawczego polegającego na analizie form, ikonografii, przepływów wzorów, jak i pogłębionej pracy nad kontekstem. W tym ostatnim aspekcie bardzo przydatne było archiwum fotograficzne, badane i porządkowane jednocześnie ze zbiorem muzealiów. Część jego niewykorzystanych dotąd zasobów, w tym spuścizna Andrzeja Wawrzyniaka, okazała się bezpośrednio powiązana z historią kolekcji. Wydawać się to może oczywiste, ale bynajmniej nie było. Archiwum założyciela muzeum pozostawało nieznane pracownikom i publiczności. Znajdowało się częściowo w jego prywatnym posiadaniu, częściowo zaś w niezinwentaryzowanych zasobach pracowni fotograficznej. Dokumentuje kilkadziesiąt lat jego pracy dyplomatycznej i podróży, w tym sytuacje związane z wyborem obiektów, zakupów, spotkań z twórcami itp. Rozpoczęto wtedy proces jego digitalizacji i udostępniania⁴.

W latach 2019–2022 w praktyce zespołu pojawiło się wiele kwestii z dziedziny szeroko pojętej dekolonizacji. Dotyczyło to choćby rewizji przyjętego nazewnictwa geograficznego i etnograficznego czy prób ściślejszego określenia autorstwa. Istotne dla projektu było staranie, aby w narracji unikać „etnograficznego czasu teraźniejszego” i zastępować go informacją o historycznej zmienności danego zjawiska, łącznie ze współczesnością. Taka była zasada formułowania tekstów towarzyszących, choć przyznać trzeba, że same zestawienia przedmiotów o różnym datowaniu, jakie znalazły się na wystawie, mogą być przez część widzów odbierane w uproszczony sposób. Niemniej jednak obecna narracja jest wynikiem bardzo starannego namysłu nad używanym językiem.

Również niektóre formy ekspozycji starano się dostosować do wiedzy o tym, jak obiekty funkcjonowały w swoich środowiskach pochodzenia. Na przykład batik jawański, wystawiany dotąd jako dekoracyjne płaskie tkaniny, teraz zaprezentowano w układzie nawiązującym do sposobu ich noszenia, obok manekina pokazującego współczesną stylizację formalnego stroju. Dla odmiany niektóre obiekty o unikatowym charakterze, jak obiekty archeologiczne otwierające ekspozycję, otrzymały wyodrębnione pojedyncze gabloty skupiające na nich uwagę. Nowością, jeśli chodzi o sam dobór eksponatów, było umieszczenie w galerii indonezyjskiej obiektów sztuki turystycznej. Tworzone z myślą o zaspokojeniu określonych oczekiwań,

⁴ Archiwum Andrzeja Wawrzyniaka, <http://zbiory.muzeumazji.pl/zbiory/?Xkolekcja=266&lang=PL> [data odczytu: 05.09.2025].

łączą funkcję dostosowaną do potrzeb nabywcy z dekoracją odwołującą się do miejscowej tradycji artystycznej — w sposób dla tegoż nabywcy czytelny. Na wystawie zwracają uwagę na procesy hybrydyzacji i ich wpływ na to, co postrzegane jest jako „tradycyjne” lub „typowe”.

Podjęto po raz pierwszy badania proveniencyjne, czego skutkiem jest — w wypadku niektórych obiektów — obszerniejsza informacja o ich historii, a w ogólnej narracji nacisk na sposób tworzenia zbiorów. Przedstawiane są one jako wypadkowa wyborów i działań wielu osób, w większości wywodzących się z kultury innej niż reprezentowana, a nie jako pełny tejże kultury obraz. Stąd też tytuł wystawy w liczbie mnogiej: *Podróże na wschód* zamiast wcześniej proponowanej pojedynczej „Podróży na Wschód”⁵. Z pewnością coraz bardziej rozbudowana kontekstualizacja kolekcji oraz refleksje historyczne czy etyczne nad okolicznościami jej powstania tworzyć będą duże pole do dalszych badań.

Z dzisiejszej perspektywy można też zastanawiać się, czy nie podjęto zbyt mało starań o włączenie w proces pracy osób i środowisk wywodzących się z krajów pochodzenia zbiorów — lub też czy te procesy konsultacji, uzupełniania kolekcji lub materiałów audiowizualnych nie zostały za mało podkreślone.

Wystawa powstawała już po okresie multimedialnego boomu i zespół kuratorski wraz z projektantami (pracownia Kłaput Project) zdecydował o powściągliwym, przede wszystkim informacyjnym użyciu tego rodzaju elementów. Przedmiot, niesione przez niego informacje, treści i konteksty stanął w centrum zainteresowania kuratorów, projektantów i, zgodnie z ich wspólnymi założeniami, widzów. Skupienie się na nim okazało się punktem zbieżnym zarówno historycznoartystycznego, jak i etnologicznego spojrzenia.

Gdzieś między 1942 i 1952 rokiem Tadeusz Mańkowski, zasłużony badacz tego, co w jego epoce nazywano sztuką Orientu, zanotował: „Zdawałem sobie sprawę, że historia sztuki wymaga w wielu kierunkach odmiennych metod od historycznych, że konieczność wysnucia wniosków z samych dzieł

⁵ Pierwszej pogłębionej analizy wystawy podjęła się na łamach ZWAM Anna Nadolska-Styczyńska [Nadolska-Styczyńska 2023]. *Podróże na wschód* i działalność muzeum są też elementem badań Hanny Rudyk w ramach projektu *Reflexive and ethical mind. Decolonial dispositions and trajectories of museums of Islamic and Asian art in Germany, Switzerland, the Netherlands and Poland*, prowadzonego na Technische Universität w Berlinie w latach 2022–2024. Rezultaty projektu nie są jeszcze opublikowane, były kilkakrotnie prezentowane, m.in. <https://www.youtube.com/watch?v=MkLgELPUiRg> [data odczytu: 25.08.2025].

sztuki zbliża ją bardziej do nauk filologicznych” [Stanilewicz 2023: 257]. Tak komentuje to Karolina Stanilewicz: „W zdaniu tym uchwycił (...) pewną przewagę (...) wynikającą z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistym, dotykającym świadkiem przeszłości. Dzieło sztuki bowiem samo w sobie jest nośnikiem treści, wywołuje skojarzenia, zmusza do poszukiwania kontekstu” [Stanilewicz 2023]. Współczesna historyczka sztuki dokonuje interpretacji tego cytatu, czyniąc krok dalej w kierunku interdyscyplinarnego otwarcia.

Zwrot do społecznego kontekstu sztuki na gruncie polskim pojawił się późno. Zakorzeniona nieufność wobec takiego podejścia datuje się z czasów PRL, od sprzeciwu wobec powierzchownych schematów marksistowskich. Polska historia sztuki uciekała od nich w stronę samego dzieła i jego zagadnień formalnych. Co ciekawe, mentalność ta przetrwała znacznie dłużej niż sama presja i dopiero dziś jest dekonstruowana [Łabowicz-Dymanus 2024]. Jednak tradycyjne zainteresowanie dziełem sztuki, jego cechami formalnymi oraz treściami ma niewątpliwe zalety, umożliwia bowiem skupienie uwagi na przedmiocie, niezależnie od jego domniemanego charakteru. Jeśli nie staramy się za wszelką cenę ustalić jego statusu jako dzieła sztuki lub nie, ale traktujemy go jako materialne świadectwo kultury o pewnym zestawie cech, możemy poddać go wielostronnej interpretacji.

Czy myślenie oparte na kontakcie z przedmiotem pozostaje w stosunku „konfrontacji” do antropologicznego zainteresowania procesami, strukturami i zachowaniami ludzkimi? Z pewnością nie. Przedmiot wytworzony przez człowieka jest przecież świadectwem i produktem tychże procesów, struktur i zachowań; jest między nimi ciągłość. Muzea pracują z materialnymi przedmiotami; to one wciąż są większością muzealiów. Są to więc przestrzenie, w których można ową ciągłość pokazywać, czerpiąc swobodnie z różnych dziedzin wiedzy. Przestrzenie — dzięki wizualnym i narracyjnym narzędziom, jakimi mogą się posługiwać — stworzone do syntezy.

W ostatnich dekadach mamy do czynienia z procesami muzealnymi odwrotnymi wobec XX-wiecznych. W ubiegłym stuleciu istotnym nurtem i w badaniach akademickich, i w muzealnictwie była walka o uznanie sztuki ludowej i/lub sztuki znacznej części kultur innych niż zachodnia⁶ — za sztukę właśnie i włączenie w stosowny dla niej obszar. Zjawiska te

⁶ Części, bo uznanie za sztukę twórczości cywilizacji pisma, takich jak Chiny czy Indie, przyszło Europejczykom znacznie łatwiej; w końcu do swojej historii sztuki powszechnej włączył je już Stanisław Kostka Potocki w 1815 roku [Potocki 1992].

doczekały się licznych opracowań, w tym także monografii polskich po części je dekonstruujących, np. Hanny Schreiber czy Ewy Klekot [Schreiber 2012; Klekot 2021], nie ma więc powodu dokładniej tu ich omawiać. Warto jednak przypomnieć tradycję badań Ksawerego Piwockiego i Aleksandra Jackowskiego, których postawy analizuje obszernie w cytowanej książce Ewa Klekot [Klekot 2021]. Obaj wkroczyli na niepewny grunt między dyscyplinami od strony historii sztuki i to jej kryteria wprowadzali do badań nad wizualnością, z którą stykali się w strefie przypisanej do etnografii.

Piwocki deklarował: „kocham jej [sztuki ludowej — J.W.] plastyczne walory, uznając jej niezwykle wysoką na naszym gruncie rangę artystyczną” [Piwocki 1970: 41]. Jackowski wspominał po latach swoje rozmowy z Tadeuszem Sewerynem, mówiącym „od razu widać, że pan nie jest etnografem” [Jackowski 1994: 387] i ton wyższościowej satysfakcji pobrzmiewa zarówno w cytowanej wypowiedzi, jak i w narracji samego autora wspomnień. Obydwaj klasycy badań nad sztuką ludową próbowali „przeciągnąć ją” na swoją stronę. Wraz z innymi sobie współczesnymi stawali bezradni wobec samej jej definicji i domniemanego zakresu [Klekot 2021: 177–180], ale nie mieli wątpliwości, że jednak istnieje i da się ją badać metodami historii sztuki, takimi jak analiza formalna, ikonograficzna, śledzenie przekazu wzorów czy biografistyka. Zmierzając do powiększenia pola sztuki, tworzyli zarazem platformę łączącą dyscypliny. Taką platformą miało być również muzeum, zwłaszcza w praktyce i teorii Ksawerego Piwockiego. Jednakże — nadal muzeum etnograficzne, starannie oddzielone od muzeum kultury dominującej.

Umowność takiego oddzielenia czasem rysuje się szczególnie jaskrawo, zwłaszcza na przykładzie zbiorów pozaeuropejskich gromadzonych w okresie kolonialnym. W ówczesnej Europie pogłębiała się specjalizacja muzeów, w tym etnograficznych (osobno własnej, osobno obcych kultur) i artystycznych (na ogół bez tego rozgraniczenia). Przypisanie obiektów do jednej lub drugiej grupy bywa arbitralne w stopniu wręcz zabawnym.

Doskonałym przykładem są tu niderlandzkie Rijksmuseum voor Volkenkunde (obecnie Wereldmuseum) w Lejdzie i Rijksmuseum w Amsterdamie. Pierwsze identyfikowane było jako muzeum etnografii, drugie — jako muzeum sztuki, oba zaś posiadały w swoich zbiorach rzeźby o jednakowym charakterze. Zarówno kolekcja z Singosari (Lejda, w 2023 roku zwrócone do Museum Nasional Indonesia w Dżakarcie), jak i z Plaosanu (Amsterdam) to kamienne rzeźby o tematyce religijnej, pochodzące z założeń

świątynnych na Jawie, o pierwotnym przeznaczeniu kultowym, różniące się datowaniem (odpowiednio XIII i IX wiek), ale w obrębie epoki mocnych wpływów indyjskich, o niewątpliwie wysokich walorach artystycznych i estetycznych, a nawet podobnych gabarytach. Powodem, dla którego jeden zespół został „etnografią”, a drugi „sztuką”, były wybory, interpretacje i sądy dokonywane przez kolekcjonerów i kuratorów, a nie jakiegokolwiek immanentne cechy samych obiektów [van Wijk 2021]. Ten sam w gruncie rzeczy problem podsumował kiedyś jeden z byłych dyrektorów jednego z polskich muzeów etnograficznych, mówiąc mi w chwili szczerości: „jeśli coś jest w magazynie sztuki, to jest sztuką”.

Szeroki spór o nazwę i charakter paryskiego Musée du Quai Branly przed dwudziestu laty był kolejną odsłoną tych zmagania i zarazem jednym z kulminacyjnych punktów dyskusji o uwolnieniu materialnych świadectw „kultury” z domniemanych okowów „sztuki”. Batalia zresztą wcale się nie skończyła. Muzeum w oczach wielu krytyków nadal uchodzi za ostoję arbitralnej estetyzacji, którą wielu innych, zwłaszcza starszej daty, uważa z kolei za uprawnioną [Pomian 2024: 755–757].

Mieliśmy więc walkę o nadanie przedmiotom o nieelitarnym pochodzeniu nobilitującego statusu dzieła sztuki (triumf nauk o sztuce), a następnie o ich powrót ze sterylnych white cube’ów w kontekstowe otoczenie (odwet nauk etnologicznych). Czy po wszystkich tych zmaganiach pora wreszcie od konfrontacji przejść do współpracy i syntezy? Czy dzisiaj możemy swobodnie włączyć sztukę w opowieść o kulturze w szerokim znaczeniu?

Jakkolwiek banalnie by to brzmiało, ta sama rzecz może być wszak różnie interpretowana. Rysunek Aleksandra Kobzdeja⁷ z Wietnamu to źródło historyczne i antropologiczne, dokument osobistego spojrzenia artysty, dzieło sztuki, a nawet element historii rodzinnej (bo i z takim przypadkiem miałam do czynienia). Jest tym wszystkim naraz i zapewne jeszcze kilkoma rzeczami, na które jeszcze nie wpadliśmy. W muzeach etnologicznych — czy też, jak coraz częściej mówimy, muzeach kultur — przedmioty identyfikowane jako dzieła sztuki dość często są ilustracją większych zjawisk. W muzeach sztuki procesy takie zachodzą wolniej, co nie znaczy, że wcale.

⁷ Aleksander Kobzdej (1920–1972), malarz, grafik, scenograf. Jeden z czołowych przedstawicieli polskiego socrealizmu, który następnie zwrócił się w stronę abstrakcji i malarstwa materii. Za ważną inspirację tej radykalnej zmiany uważał podróż do Chin i Wietnamu w latach 1953–1954.

W Rijksmuseum, po gruntownej renowacji i otwarciu w 2013 roku galeria poświęcona XVII wiekowi przybrała nowy charakter. Historia „chwały holenderskiego Złotego Wieku” (wyrażenie kontestowane na gruncie dekolonialnym, niemniej wciąż obecne na oficjalnej stronie muzeum⁸) została opowiedziana dziełami sztuki — czy też artystycznymi obiektami. Kolejne redakcje wystawy poszerzają narrację o globalnej i kolonialnej obecności Niderlandów, o ważnym okresie w dziejach ich kultury. Jest to kultura „własna” z punktu widzenia muzeum, kraju, twórców wystawy, choć ilustrują ją obiekty różnego pochodzenia, dziedzictwo skomplikowanej historii globalnego handlu i nierównych relacji wymiany.

Na polskim gruncie podobną próbę podjęli kuratorzy Muzeum Narodowego w Warszawie: Grażyna Bastek, Antoni Ziemia i Ryszard Bobrow, tworząc otwartą w 2016 roku Galerię Sztuki Dawnej. Obiekty, w tym liczne obrazy, powszechnie postrzegane jako dzieła sztuki *par excellence*, ilustrują tam kolejne „przestrzenie społeczne”, jak określili to autorzy⁹. Są to „Kultura dworska”, „Religia i wiara w kościele i w domu” oraz „Miasto”, opowiadające o różnych aspektach epoki nowożytnej. Kuratorzy stanęli na stanowisku, że stary podział na sztuki plastyczne i zdobnicze jest sztuczny i anachroniczny w odniesieniu do nowożytności; zachowali go jednak w podtytule [Bastek 2016]. Konsekwencją połączenia obiektów różnego typu jest pewien spójny wizerunek kultury staropolskiej i zachodnioeuropejskiej. Warto jednak zauważyć, że jest to wciąż kultura elitarna i dominująca. Pomińmy dziedzictwo najniższych i najliczniejszych warstw społecznych, bo bardzo niewiele go się zachowało z czasów tak odległych. Nie ma jednak na tej wystawie np. dziedzictwa mniejszości etnicznych i religijnych dawnej Rzeczypospolitej, nawet tak znaczących w jej historii jak wyznawcy prawosławia. Nie jest to zarzut — muzeum dysponuje określonymi zbiorami, a kuratorzy określonymi zakresami specjalizacji.

Ciekawe jednak, czy tendencja minionej dekady rozwinie się dalej i czy powstaną wystawy łączące zasoby i specjalizacje na większą skalę? Czy zobaczymy w którymś z polskich muzeów narodowych analogiczną ekspozycję stałą, np. poświęconą sztuce XIX wieku, na której znajdą się także prace, jakie dziś oglądamy w muzeum etnograficznym?¹⁰ Czy ostatecznie

⁸ <https://www.rijksmuseum.nl/en/visit/inside-the-museum/17th-century> [data odczytu: 21.03.2025].

⁹ <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/galer/galeria-sztuki-dawnej/> [data odczytu: 21.03.2025].

¹⁰ Pojawiły się jednak ostatnio na wystawie czasowej „Kwestia kobieca 1550-2025” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

wszystkie muzea będą „muzeami kultur” — a więc czy Janusz Barański jednak miał rację? I co wtedy będzie jeszcze wyróżniać historię sztuki?

Najpewniej to, że nadal będzie się skupiać na wizualności. W katalogu wystawy *Muzeum? A po co?*, która miała być niejako teoretycznym wprowadzeniem do wystawy stałej Muzeum Azji i Pacyfiku [Banasik 2021], Zuzanna Sarnecka zastanawiała się nad tym, pisząc o przemianach historii sztuki wobec globalnych zasobów wizualnych, z którymi ma do czynienia. Ponieważ powstawały one i powstają w kontekście różnych kultur i społeczeństw, potrzebujemy także wiedzy o tych kontekstach, aby podjąć się (w miarę) sensownej ich analizy [Sarnecka 2021: 64], zawsze jednak skupiamy się na ich aspektach wizualnych czy ewentualnie wielozmysłowych.

Skądinąd nie zgadzam się z tą autorką, kiedy pisze, że „Sztuki Wschodu nie należy opisywać za pomocą narzędzi i terminologii opracowanych z myślą o sztuce powstałej na Zachodzie” [Sarnecka 2021: 71]. Narzędzia mają to do siebie, że można je do różnych materiałów przystosować i nie należy lekceważyć starannie wypracowanego ich kształtu. Jeśli zaś używamy samego pojęcia sztuki, a używamy choćby jako użytecznego skrótu, pociąga to za sobą używanie pewnych terminologii. Pozostaje czynić to ze świadomością, że nie muszą być one ostateczne i globalnie dominujące. Globalne są tylko pewne przejawy kultury, do których nadal pasuje ostrożne sformułowanie Clifforda Geertza sprzed pół wieku: „wszędzie pewne działania wydają się przeznaczone specjalnie do wykazania, że idee są widzialne, słyszalne, dotykalne, że można je ująć w formy (...)” [Geertz 2005: 124]. W kulturze europejskiej nazywamy to sztuką.

W każdym razie rzekoma antynomia między etnografią i historią sztuki wydaje się już dziś anachroniczna. Nie chodzi (nie powinno chodzić?) o dominację żadnej z nich, ale o synergię. Interdyscyplinarność wydaje się w obecnym momencie historycznym oczywistą, jeśli nie jedyną przyszłością nauki, a muzea właśnie, pracując z żywą tkanką przedmiotów o tak różnorodnych sensach, mają do niej właściwe przygotowanie. Przy tym mówią własnym głosem, nie tylko transmitując stan wiedzy z różnych dziedzin, lecz także go tworząc.

Oczywiście, konstatacja ta nie jest rewolucyjna, także na polskim gruncie. Padała już wielokrotnie, choćby w 2021 roku na konferencji *O naukowości muzeów* w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie skonstatowano, że „wystawa stała się medium alternatywnym w stosunku do tradycyjnych akademickich sposobów wytwarzania i komunikowania wiedzy” i rozwijano tę myśl

w istotnych dyskusjach *Wystawa jako miejsce uprawiania nauki* oraz *Muzealium jako przedmiot badań i instrument badawczy*, szczęśliwie utrwalonych w publikacji pokonferencyjnej [Pindera, Saciuk-Gąsowska, Słaboń 2022: 113–137]. Muzealnicy i muzealniczki coraz powszechniej czują specyfikę swojego doświadczenia, swojej wiedzy płynącej zarówno z refleksyjnej praktyki, jak i krytycznej współpracy z akademią. Skoro jednak zostałam zaproszona przez redakcję ZWAM do podzielenia się moimi uwagami¹¹, najwyraźniej potrzeba dyskusji na ten temat nadal istnieje.

Podróże na wschód to z pewnością nie radykalny projekt dekolonizacyjny, lecz próba przemyślenia i przewartościowania ekspozycji kultur obcych, pierwsza w Polsce na skalę ekspozycji stałej. Udało się ją przedsięwziąć dzięki elastycznemu podejściu do podziałów metodologicznych i muzealnemu „myśleniu obiektem” — a może i płynności wpisanej w same początki tego muzeum, która bywała i balastem, i atutem.

Bibliografia

Ananicz Zofia

1979: *Sztuka rękodzielnicza Afganistanu*, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku.

Banasik Barbara (red.)

2021: *Muzeum? A po co?*, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyńskiego.

Barański Janusz

2014: *Polskie muzeum etnograficzne w XXI wieku*, ZWAM, nr 1, <https://zwam.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2014/08/Baranski.pdf> [data odczytu: 20.03.2025].

Bastek Grażyna i in.

2016: *Galeria Sztuki Dawnej. Europejskie i staropolskie rzemiosło artystyczne, malarstwo i rzeźba od XV do XVIII wieku*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.

Geertz Clifford

2005: *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Gutowski Maciej

1966: *Sztuka mórz południowych*, „Dziennik Polski” 23–24.10.1966.

Jackowski Aleksander

1994: *Na skróty*, Sejny: Pogranicze.

¹¹ Przedstawiłam je najpierw na IV Wiosennym Seminarium Muzeologicznym *Muzeum etnograficzne na rozdrożu* w Chłudowie w 2024 roku; nb. wydaje się, że muzeum etnograficzne znajduje się na permanentnym rozdrożu i w nieustannych wyborach drogi tkwi jego żywotna siła.

Jakimowicz Andrzej

- 1986: *Zachód a kultura Wschodu. Jaki dzisiaj ma sens uprawianie na Zachodzie historii sztuki Wschodu?*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa: PWN

Kacperczyk Anna

- 2014: *Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, Tom X, nr 3, s. 32–74.

Klekot Ewa

- 2021: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.

Lenczowski Kazimierz

- 1966: *Wystawa Sztuki Mórz Południowych w Krakowie* [wycinek z niezidentyfikowanej gazety opatrzonej datą, w archiwum Muzeum Azji i Pacyfiku].

Łabowicz-Dymanus Karolina

- 2024: *Conservative traditions in Polish Art History: The Challenges of Overcoming Entrenched Paradigms*, „TaHiTi”, Tom 14, nr 2–3, s. 128–142.

Nadolska-Styczyńska Anna

- 2023: *Wrażenia z podróży na wschód. Rzecz o nowej wystawie stałej Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” nr 10, s. 339–352.

Pindera Agnieszka, Saciuk-Gąsowska Anna, Słaboń Natalia

- 2022: *O naukowości muzeów*, red. A. Pindera, A. Saciuk-Gąsowska, N. Słaboń, Łódź: Muzeum Sztuki.

Piwocki Ksawery

- 1970: *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław: Ossolineum.

Pomian Krzysztof

- 2024: *Muzeum. Historia światowa*, t. 3. *Na podbój świata. 1850–2020*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, Fundacja Terytoria Książki.

Popczyk Maria (red.)

- 2006: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice: Muzeum Śląskie.

Potocki Stanisław Kostka

- 1992: *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*, oprac. J.A. Ostrowski, J. Śliwa, Warszawa-Kraków: PWN

Sarnecka Zuzanna

- 2021: *Czym jest historia sztuki?*, [w:] *Muzeum? A po co?*, red. B. Banasik, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka, s. 53–71.

Schreiber Hanna

- 2012: *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswojanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Stanilewicz Karolina

- 2023: *Prace Tadeusza Mańkowskiego a współczesna praktyka badawcza. W kierunku nowej syntezy dziejów polskiej tkaniny artystycznej*, [w:] *Sylwetki badaczy. Tadeusz Mańkowski*, red. K. Stanilewicz, [Tkanina w Polsce, t. II], Warszawa-Łódź: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, s. 255–267.

Wasilewska-Dobkowska Joanna

2006a: *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa: Neriton.

2006b: *Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie — jak pokazywać w Polsce sztukę azjatycką?*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice: Muzeum Śląskie.

van Wijk Frederieke Karina

2021: *Heritage as Art: The first decades of the Dutch Asian Art society and its postcolonial legacy*, Master thesis, Leiden University Repository, <https://hdl.handle.net/1887/3247480> [data odczytu: 20.03.2025].

Strony internetowe

www.cyfrowearchiwum.amu.edu.pl [data odczytu: 21.03.2025].

<https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/galer/galeria-sztuki-dawnej/> [data odczytu: 21.03.2025].

<https://www.rijksmuseum.nl/en/visit/inside-the-museum/17th-century> [data odczytu: 21.03.2025].

<http://zbiory.muzeumazji.pl/zbiory/?Xkolekcja=266&lang=PL> [data odczytu: 05.09.2025].

Joanna Wasilewska**Ethnography or Art? An Unnecessary Question**

The reflections presented in the article were inspired by the author's professional practice and personal experience, specifically her participation in the development of the permanent exhibition at the Asia and Pacific Museum in Warsaw. The project lasted nearly twenty years and concluded with the opening in 2022. Over such a long period, the concept was naturally subject to modifications. One constant element of the process, however, was that most members of the curatorial team were art historians working with a collection that may be described as "ethnological." Their interdisciplinary approach was shaped directly through practice and influenced the final qualities of the exhibition. The article discusses the project and the debates surrounding its implementation, as well as its place in the museum's history. Its background is the presumed antinomy between art history and ethnology—an opposition now largely out-dated. The author raises the issue that such divisions in museum and research practice are conventional and artificial.

Keywords: Asia and Pacific Museum in Warsaw, exhibition, ethnology, art history

