

Muzeum? A po co?



katalog wystawy
19.11.2021 – 11.09.2022

Muzeum? A po co?

katalog wystawy

19.11.2021–11.09.2022



Redakcja

dr. Barbara Banasik

Autorki tekstów

dr. Barbara Banasik

dr hab. Joanna Hańderek, prof. UJ

dr Zuzanna Sarnecka

dr Monika Stobiecka

Współpraca

dr Magdalena Ginter-Frołow

Aleksandra Fudalej

dr Joanna Wasilewska

Projekt graficzny, skład i łamanie

Magdalena Czechowska,

studio kreatywne ULUMIO creatives

Fotografie

Agnieszka Piasecka,

studio kreatywne ULUMIO creatives

Ilustracje

Pracownia Fotografii Muzeum Azji
i Pacyfiku

Muzeum Narodowe w Warszawie

British Library

Cornell University

Redakcja językowa

Joanna Cieloch-Niewiadomska

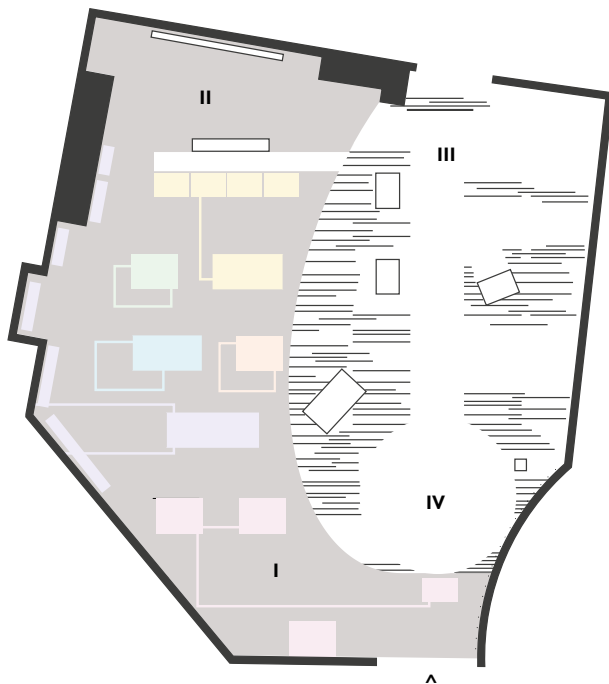
Tłumaczenie z języka angielskiego

artykułu dr Zuzanny Sarneckiej

dr Joanna Figiel

Wolontariat

Weronika Sekuła



Strefa I – Historyczna



Część 1

Gabinet starożytności



Część 2

Galeria



Część 3

Gabinet sztuki



Część 4

Zbrojownia



Część 5

Gabinet przyrodniczy



Część 6

Skarbiec

Strefa II – Pokój interakcji

Strefa III – Problemowa

Strefa IV – Pokój kontemplacji

ISBN 978-83-65160-15-7

© Muzeum Azji i Pacyfiku

im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie

Warszawa 2021



M U Z E

U M ?

A P O

C O ?

Spis treści

Wstęp	9
Joanna Wasilewska	
Jak mówić o kulturze? Jak mówić o świecie?	11
Barbara Banasik	
Rozpoznać potencjalne	27
Monika Stobiecka	
Czym jest historia sztuki?	53
Zuzanna Sarnecka	
Zobacz	73
Joanna Hańderek	
Muzeum? A po co?	93
Barbara Banasik	
Literatura	107
Noty katalogowe	112

Joanna Wasilewska

historyczka sztuki. Interesuje się relacjami kulturowymi i artystycznymi pomiędzy Europą i Azją, także w aspekcie muzealnictwa, tradycjami teatrów azjatyckich, kostiumologią.

Zorganizowała ponad 50 wystaw, opracowała ponad 2.000 muzealiów. Od 2013 r. kieruje Muzeum Azji i Pacyfiku.

Muzeum Azji i Pacyfiku szykuje się do otwarcia w 2022 roku ekspozycji stałej. Po raz pierwszy będzie mogło zaprezentować na taką skalę swoje zbiory, w tym założycielską kolekcję Andrzeja Wawrzyniaka (1931–2020) z Indonezji. „Podróże na wschód”, bo taki będzie tytuł wystawy, powstawały przez wiele lat – jak chcemy je dziś pokazać? Czyje to będą podróże i do kogo? Szukając odpowiedzi na te pytania, prezentujemy Państwu wystawę czasową „Muzeum? A po co?”, która zapowiada nasze wielkie otwarcie.

W naszej pracy stykamy się na co dzień z różnymi stereotypami. Przełamywanie ich wyznacza kierunki naszych działań. Skłonność do podziału na „swoich” i „obcych” jest znana powszechnie i od najdawniejszych czasów. Jednak kategoryczna, a zarazem złudnie (i obłudnie) racjonalizowana hierarchia ludzi, kultur czy epok stała się w epoce kolonialnej specjalnością europejskiego Zachodu, nadającego sobie pozycję uniwersalnego wzorca.

W 1828 roku Krystyn Lach-Szyrma, Polak odwiedzający londyński East India House, pisał: „Muzeum starożytności indyjskich nie jest tak liczne, jak bogate, lecz trzeba głębiej znajomości spraw Wschodu i panujących tam wyobrażeń, żeby je zrozumieć, a przynajmniej odgadnąć. [...] Brama czworogłowy, Budda i Krishnu* stali samotni, będąc przedmiotem już nie czci, lecz próżnej ciekawości. Jak zmiana miejsca i bogów znaczenie odmienia! [...] Londyn wydawał mi się dawnym Rzymem, gdzie podbitych ludów bogi w Panteonie zgromadzano [...]” (Lach-Szyrma 1981, 328–329). Widział więc, podobnie jak my, mechanizmy tworzenia zbiorów muzealnych, jednak przyjmował je jako nieuchronne procesy. Dziś postrzegamy je z innej perspektywy, analizując ich pozorną oczywistość i dokonując nowych ocen etycznych.

Jakkolwiek w wymiarze czysto politycznym procesy dekolonizacyjne pozornie zakończyły się przed kilkudziesięciu laty, znacznie wolniej zmieniają się instytucje i relacje długiego trwania. Należą do nich także muzea. Zmiany w muzealnictwie, kwestionujące dawną hierarchię, zachodzą już od kilku dziesięcioleci i same są również z różnych pozycji kwestionowane.

W naszej części Europy nadal powszechne pozostaje mniemanie, że skoro „nie mieliśmy kolonii”, a co więcej, sami byliśmy ofiarą obcego kolonializmu, problem ten nas nie dotyczy. Mniemanie to pozostaje żywotne pomimo dyskusji wokół historii dawnej Rzeczypospolitej i relacji Polaków z mniejszościami. Wytrzymuje nawet zderzenie ze źródłami. Żywe emocje generowane tą tematyką wpisują się w publicystyczne i polityczne wojny kulturowe.

Oczywiście sytuacja muzeów polskich czy też środkowoeuropejskich jest w istocie specyficzna. XIX wiek, okres kształtowania się samej idei muzeów, to tutaj starcie idei narodowych z dominacją regionalnych mocarstw, zaś wiek XX – żelazna kurtyna i włączenie do strefy wpływów Związku Radzieckiego, a co za tym idzie – „socjalistycznego postkolonializmu” (Kola 2018). W tym ostatnim kontekście powstało też Muzeum Azji i Pacyfiku, co otwiera dziś nowe perspektywy reinterpretacji jego historii (a nawet i nazwy).

Tymczasem po raz pierwszy prezentuje ono wystawę, która podejmuje próbę krytycznego spojrzenia na relację pomiędzy muzeum jako instytucją, ukształtowaną w konkretnym miejscu i czasie, a dziedzictwem ludzi i przyrody, które jest przedmiotem jej działań. Efekty tej próby, opinie widzów i czytelników katalogu, będą dalszym ciągiem eksperymentu.

* czyli Brahmā, Buddha i Kṛṣṇa [przyp. – BB]

Jak mówić o kulturze? Jak mówić o świecie?

Barbara Banasik

Barbara Banasik

historyczka sztuki
i indolożka, kuratorka
kolekcji Azji Południowej
w Muzeum Azji i Pacyfiku.
Laureatka „Diamentowe-
go Grantu” MNiSW (2013)
i „PRELUDIUM” (2019),
w ramach którego realizu-
je na Wydziale Orienta-
listycznym Uniwersytetu
Warszawskiego badania
nad malarstwem majṭhili
z Indii.

Jaką rolę w naszym rozumieniu świata odgrywa język?

Czy wpływa na to, jak go postrzegamy i jak wyobrażamy sobie inne kraje, kultury, ludzi, których nie znamy?

Muzea i wystawy były i są naszymi oknami na świat. Dzięki nim możemy podróżować w czasie i oglądać przedmioty sprzed wielu stuleci, a nawet tysiącleci, snuć domysły, jak wyglądało wtedy życie. Podobnie jest z wystawami prezentującymi sztukę i kulturę krajów odległych geograficznie – zaczynamy wyobrażać sobie te nieznane nam światy.

W roku 1883 dr M. Haberlandt z Warszawy obejrzał w Wiedniu wystawę sztuki z Indii i opisał swoje doświadczenie w „Przeglądzie Tygodniowym”. Czytając tę relację, widzimy, jak bardzo poruszyło go to, co zobaczył, choć jego wrażenia są inne niż te, których moglibyśmy się spodziewać:

„Lud indyjski odgraniczony od innych w swej nadgangesowej ziemi, wysnuwał wszystko sam z siebie i sam się wychował na to czym jest obecnie: na genialnego dziwaka, na fantastyka wśród ludów, którego nastroju, sposobu myślenia, form życiowych, my europejczycy, z właściwych mu objawów nie zawsze zrozumieć możemy. Pierwsza zaraz część tego zbioru wpadająca w oko widzowi, obudza w nas uczucie czegoś zabawnego: to świat indyjskich bogów jaskrawo pomalowanych. Wielu się śmieje przed tą panoramą, nie tylko młodzież zawsze do wesołości skłonna, poważny nawet człowiek, nie oznajomiony z duchem Indyan, ma wesoły uśmiech na ustach i dziwna rzecz – nie zadaje sobie najmniejszego trudu, by go powstrzymać” (Haberlandt 1883, 524).

Podobne zdanie usłyszałam kilka lat temu w Europie od osoby badającej sztukę Indii zawodowo. Obie te opinie wyrastają z postawy, która ogląda i ocenia wytwory innych kultur przez pryzmat dziedzictwa europejskiego, dlatego nazywamy ją **europocentryzmem**. Perspektywa europocentryczna u Haberlandta jest bardzo wyraźna. I dzięki tym wyrażanym otwarcie i wprost opiniom, w których wskazuje na podstawy swojego – europejskiego – oglądu i swojej oceny, widzimy czarno na białym źródła naszego współczesnego światopoglądu, którego często się wypieramy. Dzisiejsza edukacja w Polsce, Europie, Ameryce Północnej oparta jest na wzorcach ze starożytnych Grecji i Rzymu (o konsekwencjach – patrz np. Mirzoeff 2018). To sztukę

grecką i rzymską, tamte mitologie i pisma filozoficzne stawia się za wzór i wskazuje jako fundament cywilizacji europejskiej, źródło całej myśli, nauki i sztuki. Białe marmury z ateńskiego Partenonu w powszechnym wyobrażeniu stanowią ucieleśnienie ideałów sztuki i jednocześnie są punktem odniesienia dla kolejnych doświadczeń. Dziś już wiemy, że rzeźby te nie były białe, a polichromowane, przypominały więc bardziej te indyjskie. Haberlandt o przywiązaniu do starożytnych wzorców europejskich pisał wprost:

„Zapatrywanie się na mitologię, tylko ze strony artystycznej, nie jest wszakże jedynie możebnem, a jeśli nie ma być jednostronnem, musi też z innych zgłębić ją punktów; dla nas jednak, wychowawców Grecyi, zdaje się słusznem i najodpowiedniejszym. [...] Grecy nas do tego przyzwyczaili żeśmy obie [mitologię i sztukę – przyp. BB] za jedno brać przywykli” (Haberlandt 1883, 526–527).

Te przekonania warunkują również to, jak dziś opisujemy świat. W mitologii greckiej czy nordyckiej mówimy o „bogach”, ale już w hinduizmie, buddyzmie itd. – o „bóstwach”. Słowa „bożek” czy „bożyszcze” pojawiają się już znacznie rzadziej niż w starszej literaturze, ale słowo „bóstwo” funkcjonuje niemal jak termin gatunkowy oznaczający 'bóg nie-europejski'. Dlaczego więc Zeus jest bogiem, a Viṣṇu – bóstwem? Nie decydują o tym reguły języka polskiego tylko uzus, czyli językowe przyzwyczajenie sięgające kilka wieków wstecz, gdy pierwsi tłumacze i podróżnicy polscy opisywali religie, których nie znali i nie rozumieli.

I gdy dziś czytamy relacje sprzed 150 lat, widzimy, że kultura i sztuka Azji opisywana była językiem innym niż ta z Europy, bez zachowania zasad dekorum, niczym ciekawostka, osobliwość, egzotyczna dziwnostka. Wynika to oczywiście z traktowania innych kultur z wyższością, stawiania siebie i dorobku naszych przodków ponad dziedzictwo innych narodów. Czy to przekonanie jest żywe i dziś? Tak, jest.

il. 1

Muzeum Kolonialne

Burton Brothers studio
negatyw
ok. 1880
Museum of New Zealand –
Te Papa Tongarewa

C.014974



Jak nazywamy i opisujemy świat?

Słowa, których używamy do opisu świata, niosą różne znaczenia, skojarzenia, są nośnikami rozmaitych wartości – etycznych, moralnych, estetycznych, poznawczych, emocjonalnych itd. Analizując język tekstów z różnych epok i używane w nich terminy, badacze i badaczki rekonstruują dominujące poglądy i tendencje w społeczeństwie, np. dotyczące wychowania dzieci. Treść danego tekstu daje nam wgląd w światopogląd autora, natomiast przyglądając się słowom używanym do opisu innych krajów i kultur, mamy wgląd także w powszechne wyobrażenia o nich. Język zdradza również, co jest dozwolone, akceptowalne w danym społeczeństwie, jakie poglądy i wyobrażenia dominowały. Innymi słowy – w jaki sposób jako społeczeństwo wyobrażamy sobie świat. A to, jakich słów używamy do jego opisu, ukazuje, jaki mamy stosunek do jego mieszkańców. Przykładem takiego rozdzielania światów i wartościowania jest wspomniana wyżej para „bóg” – „bóstwo”.

W ten sposób konstruowany jest językowy obraz świata (JOS). Jego elementem są również dobrze nam znane stereotypy. JOS jest jednak pojęciem szerszym, również ponadczasowym (stereotypy mogą się dezaktualizować, niejako podlegają modom), dlatego pozwala na odczytywanie wartości:

„Językowy obraz świata to ponadjednostkowa (społeczna) interpretacja rzeczywistości z pozycji zdrowego rozsądku (z pozycji szarego człowieka), istniejąca w postaci struktury pojęciowej w umyśle i wyrażająca się na różnych poziomach języka” (Rak 2010, 487).

Za pomocą języka nie tylko opisujemy, ale również porządkujemy świat. Odbijają się w nim powszechne w danej kulturze sądy o świecie. Jednocześnie język ma rolę twórczą – za jego pomocą kreujemy obrazy rzeczywistości, reprodukowujemy wartości i stosunek do tego, co zewnętrzne – innych ludzi, przekonań, kultur. W języku polskim jest więc wiele związków frazeologicznych czy typowych epitetów, które odzwierciedlają nasze wyobrażenie o kulturach Azji i Oceanii. Odwołują się one do zjawisk, które były dla użytkowników języka zaskakujące, może niezrozumiałe. Do najbardziej popularnych należą na pewno „święta krowa” (‘o kimś cieszącym się przywilejami, specjalnym sposobem traktowania; ktoś, kogo z jakichś względów nie można krytykować, oceniać’, Fliciński 2012, 413), „goły jak święty turecki” (‘biedny; o człowieku, który nie dysponuje akurat pieniędzmi’, Fliciński 2012, 112) czy najbardziej jaskrawy przykład, który wyraża jednocześnie stereotyp i uprzedzenia, czyli „Czarny Lud” (‘wymaginowany, niczym nieusprawiedliwiony strach przed czymś, straszenie czymś, kimś wymyślonym’, Fliciński 2012, 66).

Poza związkami frazeologicznymi związanymi z wyobrażeniami na temat innych kultur w języku polskim mamy wiele słów wprost przejętych z języków Azji i Oceanii. Na co dzień nie zdajemy sobie sprawy, że używamy ich do określania najzwyklejszych przedmiotów – pochodzeniu niektórych z nich można się przyjrzeć na wystawie w Pokoju interakcji.



Kiedy więc już mówimy o nieeuropejskich kulturach, krajach i ich mieszkańcach, zazwyczaj używamy przymiotnika „inny”. Terminy „Inny” lub „Obcy” funkcjonują w nauce jako pojęcia opisujące naszą relację ze światem zewnętrznym. Związane są z punktami przestrzeni – konkretnym miejscem, które jest „nasze”, „znane” – wobec którego określamy, co jest obce, nieznane (Simmel 1975, 204). W różnych więc miejscach na świecie „Inny” oznaczać będzie różne zbiory, zawsze jednak całe grupy, a nie poszczególne jednostki. Żeby jednak Inny pojawił się w naszym opisie świata, najpierw musi do niego wejść i zostać tu na stałe – czy to zamieszkać, czy też wpisać się w wyobrażenia o kulturach: zagościć w sztuce, zdobnictwie lub importowanych przedmiotach, bo „obcość [...] [oznacza – przyp. BB], że blisko znajduje się osoba daleka” (Simmel 1975, 205).

Obcy może więc swobodnie funkcjonować w obrębie „naszej” kultury, nie stając się nigdy jej częścią, tak jak np. przedmioty z laki (patrz pocztówka 19), moda na „styl chiński” i fascynacja sztuką japońską (patrz pocztówka 15). Ich przykładami są także Gabinet Chiński króla Jana III Sobieskiego w Pałacu w Wilanowie i Ogród Chiński króla Stanisława Augusta w Łazienkach. Albo trochę bliżej naszych czasów – wzór *boteh* (nazywany również *paisley*), które odnaleźć możemy w co drugim sklepie odzieżowym lub wnętrzarskim, ale wciąż pamiętamy o jego nieeuropejskim pochodzeniu (il. 2). Ścieżkę wędrówek tego i innych motywów możemy prześledzić w Pokoju interakcji.

il. 2

Obraz haftowany nakṣi kāñthā

twórca z Bangladeszu
nici jedwabne i bawełniane
na tkaninie bawełnianej
2 poł. XX w.

MAP 15546



Obcy może również wejść na stałe do miejscowego repertuaru kultury, a jej użytkownicy mogą w ogóle nie zdawać sobie z tego sprawy. Tak było na przykład z szachami – ta najpopularniejsza dziś gra planszowa dotarła do Europy w IX wieku.* W XV wieku jej zasady zostały nieco zmodyfikowane w stosunku do indyjskiego i perskiego oryginału, ale wciąż nosi jego ślady. Na przykład kończące grę wyrażenie „szach mat” pochodzi z języka perskiego i oznacza ‘król jest pokonany’ (il. 3). Więcej takich przykładów znajdziemy w Pokoju interakcji.

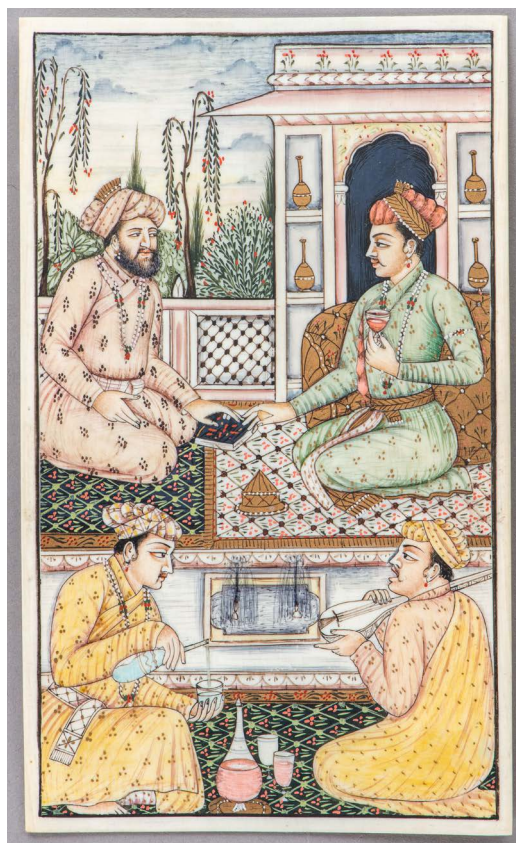
Mieszkańcy Azji i Oceanii, przedstawiciele wszystkich tych grup kulturowych byli – i chyba wciąż dla wielu są – Obcy i Inni w sposób wykluczający „wspólnotę na gruncie tego, co ogólne, co łączy różne kategorie” (Simmel 1975, 211). Stosunek do takiego Innego pełen jest dystansu, opiera się na podkreślaniu różnic i braku wspólnoty wartości. Na tym właśnie mechanizmie zbudowany był m.in. europejski imperializm i kolonialny stosunek do Innego, któremu odmawiano ogólnych właściwości uważanych za specyficznie ludzkie (Simmel 1975, 211).

il. 3

Gra w szachy

twórca z Indii
tempera na kości słoniowej
2 poł. XX w.

MAP 8818



* Prototypy szachów pochodzą z Persji i Indii. Stamtąd rozprzestrzeniły się najpierw po całej Azji, aż trafiły do Europy. Przybyły tutaj co najmniej trzema niezależnymi drogami, m.in. wraz z Arabami, którzy w VIII wieku podbili Półwysep Iberyjski oraz z Azji Centralnej do Rosji. W XI wieku były już niezwykle popularne w Hiszpanii (MacDonell 1898, 131).

Orientalizm, czyli mit mistycznego Wschodu

Po II wojnie światowej zaczęły upadać kolonie, a państwa na całym świecie odzyskiwały niepodległość. W latach 70. XX wieku perspektywa kolonializmu była już na tyle odległa, że badacze i badaczki z Europy i Ameryki Północnej zaczęli krytycznie przyglądać się relacjom Zachód–Wschód na poziomie produktów kultury, języka. Wtedy również amerykański badacz palestyńskiego pochodzenia Edward Said opublikował książkę, w której opisał zjawisko orientalizmu i wskazał na jego wielowiekowe istnienie w kulturze europejskiej oraz jego konsekwencje dla współczesności (Said 2005).

Z perspektywy pospolitej codzienności oznacza to funkcjonowanie w obrębie wykreowanych o Azji mitów, które powstały z wyobrażeń, tęsknot, upodobań dominujących w nowoczesnej Europie. I tak kultura europejska stworzyła obraz tajemniczego, mistycznego Orientu. Z jednej strony – pełnego głębokich, duchowych przeżyć, które uosabiają wędrowni nadzy asceci w Indiach, fakirzy na dywanach nabitych gwoździami czy wirujący w transie derwisze. Z drugiej strony jest to świat niezwykle zmysłowy, okraszony cielesnymi przyjemnościami – obfitymi ucztami, ciężkimi perfumami, tancerkami w haremach i *Kamasutrą*. Oba te mity – duchowej i zmysłowej Azji – zostały wykreowane w Europie przez literaturę, sztukę i filozofię XVIII i XIX wieku. Odpowiadały na potrzeby i tęsknoty Europejczyków, obiecując im, że to, czego poszukują w życiu, znajduje się w dalekim Orientcie. Pisma filozoficzne stworzyły mit mistycznej Azji, a sztuka (tworzona w końcu dla przyjemności i rozrywki) wykreowała obraz krainy rozkoszy cielesnych (Manicka 2008, 71–72).

To oczywiście uproszczenie, ale procesy te doprowadziły do tego, że dziś po duchowe oczyszczenie jeździmy do Indii i Tybetu. Wymienić tu można również wiele przykładów z popkultury powtarzających te mity, chociażby książkę *Jedź, módl się, kochaj* (2006)*, w której część „módl” dzieje się w Indiach, a „kochaj” – w Indonezji; teledysk do piosenki *Hymn For The Weekend* zespołu Coldplay (2016) z Beyoncé wcielającą się w egzotyczną uwodzicielkę, ucieleśniającą wszystkie wyobrażenia o Oriencie, od „Bliskiego Wschodu” po Indonezję, w jednej osobie; film *Seks w wielkim mieście 2* (2010)**, który koncentruje się na cielesnych uciechach Abu Zabi. Oba te mity mają też swoje odzwierciedlenie w kolekcjach muzealnych. W zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku znajduje się wiele przykładów rzeźby i malarstwa o tematyce erotycznej, głównie z Indii. Jedna z najwyższych frekwencji w historii Muzeum przypada właśnie na czas wystawy *Ars Erotica Asiatica* w 1994 roku (il. 4).

W XIX wieku orientalizm zawładnął wyobraźnią Europejczyków na tyle, że odrębnił się osobny rodzaj malarstwa akademickiego. W 2008 roku Muzeum Narodowe w Warszawie otworzyło wystawę czasową *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i w I. połowie XX wieku*, gdzie prezentowano przykłady tego nurtu ze zbiorów MNW, w tym obrazy najbardziej znanych artystów, takich jak Józef Brandt,

* Tytuł oryginału: *Eat, Pray, Love*, książka Elizabeth Gilbert z 2006 r.; wydanie polskie: *Jedź, módl się, kochaj*, tłum. Marta Jabłońska-Majchrzak, wyd. Rebis, 2007; film: *Jedź, módl się, kochaj*, 2010

** Tytuł oryginału: *Sex and the City 2* (2010)

Wojciech Kossak, January Suchodolski i Henryk Rodakowski. Orientalizm w malarstwie realizował się przede wszystkim w egzotycznych pejzażach, scenach rodzajowych trzech typów: polowania, haremy i pustynie, oraz scenach biblijnych osadzonych w arabskim pejzażu (Kozak 2008). We wstępie wystawy kuratorzy pisali:

„Polowania należały do najpopularniejszych sportów w krajach Bliskiego Wschodu i Północnej Afryki. Natomiast sceny haremowe urosły do rangi odrębnej kategorii i stwarzały nową formułę dla ukazywania tematyki erotycznej. Ulubionym tematem wielu artystów było ukazywanie nagich odalisek, czego przykładem mogą być prezentowane na wystawie obrazy: *Dziewczyna w kąpieeli* Pantaleona Szyndlera, *Odaliska* Tadeusza Popiela”.*



il. 4

**Plakat wystawy *Ars Erotica Asiatica*,
Muzeum Azji i Pacyfiku**

Andrzej Strumiłło
1994 r.

WIZ/MAP 22/114



Ten XIX-wieczny orientalizm w malarstwie europejskim przedstawiał zatem jedynie najbliższych sąsiadów Europy i wyłącznie świat islamu, głównie arabski, czego skutki obserwujemy do dziś – w powszechnym wyobrażeniu islam = Arabowie. Pod hasłem „orientalizm” (które dosłownie oznacza skierowanie na wschód) znalazły się zatem kraje Afryki Północnej, południowa Hiszpania i Grecja oraz Turcja i Azja Południowo-Zachodnia. „Orientalny” stał się synonimem „egzotycznego”, a odbywająca się dwieście lat później warszawska wystawa nadal wrzucała „wszystko, co nie-europejskie” do jednego worka, nęcąc widzów mistycznymi wizjami odległych i tajemniczych krain i obiecując panoramę świata, a w rzeczywistości pokazując nam kraje, które znajdowały się tuż za granicami Europy. Takie bezkrytyczne i bezrefleksyjne używanie terminów historycznych (bo w istocie ten nurt malarstwa nazywano orientalizmem w XIX wieku) utrwała istniejące stereotypy i mity, a zamiast poszerzać horyzonty, zawęża je.

*

Dostęp 14 czerwca 2021 r. <http://orientalizm.mnw.art.pl/przewodnik.html>

Europocentryzm – co to jest?

Czynników sprzyjających rozwojowi orientalizmu w sztuce było oczywiście więcej, a jednym z kluczowych było wynikające z europejskiego poczucia wyższości narzucanie własnych wzorców kulturowych, schematów myślenia i rozumienia świata na inne kultury. Postawę taką nazywamy europocentryzmem. Doprowadziło to (i prowadzi wciąż) do powstania wielu fałszywych interpretacji dzieł sztuki, artefaktów, zwyczajów. Jak podaje *Encyklopedia PWN*, orientalizm to:

„[...] w szerszym znaczeniu postawa właściwa Europejczykom, wyrażająca ich stosunek do kultury i obyczaju krajów Wschodu; przejawiała się najczęściej w stereotypach wywodzących się z powierzchownej znajomości realiów wsch., upowszechnianych m.in. przez popularną literaturę”.*

Orientalizm i europocentryzm to zatem dwa aspekty jednego zjawiska. Postawa stawiająca jako punkt odniesienia, normę, wobec której się określamy, Europę powoduje powstawanie orientalizmu, który określa stosunek do kultur Azji.

Przykładem nieadekwatności stosowania europejskich terminów i metod kategoryzacji świata w sposób globalny jest podział na *sacrum* i *profanum*, czyli świętość i codzienność. W kulturze europejskiej wydaje nam się to proste do rozdzielenia – kościół, świątynia są przestrzeniami świętymi, obrazy i rzeźby religijne również należą do sfery świętości. Natomiast malarstwo rodzajowe, literatura obyczajowa należą do sfery codzienności. Jednak podział typowy dla kultury europejskiej nie jest uniwersalny. Gdy przyjrzymy się na przykład sztuce Indii, okaże się, że nie jesteśmy w stanie rozdzielić życia religijnego od świeckiego. Europejskie kategorie nie tylko się nie sprawdzają, ale wręcz zafałszują nasz obraz świata (por. też Wrońska-Friend 2015, 55–58). Europocentryzm przekłada się więc również na nasz stosunek do sztuki z Azji i Pacyfiku, jej postrzeganie i wyobrażenie o niej. Możemy się z nimi skonfrontować w *Galerii*, która znajduje się w pierwszej części wystawy *Muzeum? A po co?* (**fot. 1**). Nie znajdziemy tu żadnego obrazu olejnego na płótnie ani marmurowej rzeźby. Ale czy materiały, których używa twórca, decydują o tym, czy jest to sztuka? Czy może elementem decydującym jest funkcja i dziełem sztuki jest to, co wieszamy w tym charakterze nad stołem w jadalni? A czy jeśli obrazy na ścianie powstają z okazji święta religijnego, to sprawia to, że przestają być sztuką? A może to kwestia wyrazu estetycznego – tego, czy dany obiekt nam się podoba? Poczucie

* Dostęp 14 czerwca 2021 r. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/orientalizm;3951763.html>



fot. 1

Buddha Amida

twórca z Japonii
XVIII w.

MAP 7229

Lama Rgyal tshab rje

[czyt. Działtał Dzie]

twórca z Mongolii
poł. XIX w.

MAP 6273/1

Buddha wzywający Ziemię na świadkinię

twórca z Mjanmy
2 poł. XIX w.

MAP 19723

Skrzydlaty demon

twórca z Bali, Indonezja
2 poł. XX w.

MAP 18140

piękna jest jednak również uwarunkowane kulturowo. Ale nie tylko – zmienia się także w czasie, stąd zmiany trendów i mody. Możemy swój odbiór malarstwa i rzeźby z tej części wystawy skonfrontować ponownie z wrażeniami doktora Haberlandta sprzed 150 lat, w których warto zwrócić uwagę również na dobór epitetów:

„Chciałoby się ucałować malarza za tę naiwną prostotę, którą z dziecięcym uczuciem tchnął w obrazki swoje. Pełen powabu wdzięk nieśmiały, kierujący jego ręką, każe nam zapomnieć, że praca jego bardzo jest niewprawną i niedoskonałą” (Haberlandt 1883, 531).



Dekolonizacja, czyli mit „białej” Europy

Europocentryzm, orientalizm, postkolonializm – czy to są w ogóle tematy, którymi musimy się dziś zajmować? Okazuje się, że w wyniku tych (i kilku innych) procesów przekłamujemy również swoją własną historię i kulturę. Z oficjalnych narracji usunięto wiele „nie-europejskich” elementów i tak zrodził się funkcjonujący do dziś mit „białej” Europy.

W 2020 roku premierę miały dwa amerykańskie seriale – *Wielka* (*The Great*), opowiadający o początkach funkcjonowania Katarzyny Wielkiej na rosyjskim dworze, oraz *Bridgertonowie* (*Bridgerton*), którego akcja rozgrywa się na brytyjskim dworze. Oba seriale są historyczną fikcją i nie aspirują do wiernego oddawania realiów życia czy faktów historycznych, raczej luźno się nimi inspirują. Pierwszy umiejscowiony jest w połowie XVIII wieku, drugi na początku XIX wieku – oba na największych królewskich dworach imperiów, które swoimi terytoriami obejmowały pół świata. Nie powinno więc dziwić, że mieszkający tam dworzanie pochodzili z różnych części globu. A jednak widzowie zszokowani byli widokiem różnych kolorów skóry i zarzucali serialom ahistoryczność i nierealność (nie rozważamy tu doboru aktorów odgrywających konkretne postaci historyczne, a zróżnicowanie etniczne samego dworu). Czy rzeczywiście? Na dworze cara Piotra I (męża Katarzyny Wielkiej) mieszkał m.in. Abram Hannibal, Abisyńczyk, któremu car nadał tytuły szlacheckie. Jego prawnuk również odbiegał wyglądem od stereotypowego Rosjanina, a stał się najsłynniejszym poetą Rosji. Był to Aleksander Puszkina. Czarnoskóry był również Alexander Dumas, francuski pisarz, syn markiza i autor *Trzech muszkieterów* i *Hrabiego Monte Christo*, żyjący w XIX wieku. Jeszcze wcześniej, bo w 1603 roku William Shakespeare opublikował jedną ze swych najsłynniejszych sztuk – *Otella*. Tytułowy bohater jest generałem wojsk weneckich, mężem córki weneckiego senatora. Jest również ciemnoskóry, ponieważ był Maurem pochodzącym z północnej Afryki. Nie jest to zresztą jedyna sztuka Shakespeare’a, w której pojawiają się bohaterowie o innym niż europejskie pochodzeniu i innym niż biały kolorze skóry (zob. Loomba 2002).

Podobnie wyglądały polskie dwory i miasta. Integralną częścią społeczeństwa były osoby pochodzące z Azji: Żydzi, Tatarzy, Turcy, Ormianie, Karaimi, Romowie, którzy w XVI wieku stanowili ok. 10% populacji (Kukło 2009, 222–224). Byli to często ludzie bardzo dobrze wykształceni, pracujący na dworach, zajmujący się handlem międzynarodowym, wojskowością i medycyną. Nadwornym lekarzem króla Jana III Sobieskiego był Abraham ben Josziahu o karaimskim pochodzeniu. Z rodziny polskich Tatarów pochodziła Magdalena Abakanowicz, polska rzeźbiarka i przyjaciółka Muzeum Azji i Pacyfiku, choć Tatarzy zapisali się



fot. 2

Bóg Śiva Natarāja [czyt. Nataradża]

twórca z Indii
2 poł. XX w.

MAP 11651

Kobieta

twórca z Flores, Indonezja
3 ćw. XX w.

MAP 18926

Trzy postacie

twórca z grupy Asmatów
Papua, Indonezja
2 poł. XX w.

MAP 17512

w polskiej historii przede wszystkim jako najważniejsi dowódcy wojsk. Do dziś w Polsce funkcjonuje wiele zabytków architektury i urbanistyki, które świadczą o tej multietniczności (np. architektura tatarska w Krużynianach, kamienice ormiańskie na Rynku w Zamościu). W pierwszej części wystawy – historycznej – przywracamy obiektom z Azji i Pacyfiku należne im w europejskich gabinetach i muzeach miejsce. Pokazujemy, gdzie, zgodnie z przyjętą w tamtych czasach klasyfikacją, znalazłyby się poszczególne zbiory, gdyby nie chowano ich w magazynach lub nie umieszczano wszystkich razem w gabinetach osobliwości.

Obalenie mitu „białej” Europy to tylko jeden z aspektów dekolonizacji wiedzy. Inne obejmują język (np. określanie naszych zwyczajów „normalnymi”, co sugerowałoby, że wszystkie inne są aberracją – pytanie „czy w Mongolii je się normalnie?”, to przecież pytanie o to, czy je się za pomocą widelca), terminologię (np. określenia geograficzne – Bliski Wschód, Daleki Wschód określają odległość tych terenów od Europy, ale nie mają nic wspólnego z nazwami historycznymi, jak krainy, czy geograficznymi, jak równiny). Dlatego też „dekolonizacja” niekoniecznie wiąże się z posiadaniem kolonii w przeszłości. Polska, która ich nie miała, bardzo o nie zabiegała, więc gdyby nie wybuch wojny, zapewne mielibyśmy również polski kolonializm transkontynentalny. W obszarze procesów kolonialnych leży również historia stosunków Polski z tzw. Kresami (znów słownictwo!). Polska korzystała także ze wszystkich zdobyczy kolonializmu – gospodarczych, kulturowych, naukowych. Badacze i badaczki korzystali z wiedzy, politycy i polityczki – z rozkładu sił politycznych i przywilejów dla Europejczyków narzuconych innym krajom przez kolonizatorów.

Trwała obecność w naszej codzienności pojedynczych elementów „z zagranicy” nie oznacza jednak, że „Obcy”, z którego kulturą tworzymy trwałą relację, przestaje nim być. Indusi nie przestają być „Innymi” tylko dlatego, że gramy w szachy. Gdyby tak było, nie mielibyśmy dziś problemu z ksenofobią, rasizmem i zawłaszczaniem kulturowym (*cultural appropriation*), czyli „podkradaniem” elementów z innych kultur i używaniem ich w innym kontekście, często jako atrakcyjny wizualnie dodatek, gadżet, ciekawostka. Dlaczego takie czerpanie i zapożyczenia rodzą oburzenie? Ponieważ stanowią one kontynuację nowożytnych gabinetów osobliwości (*Wunderkammern*), gdzie zbierano przedmioty dziwne, egzotyczne, niezrozumiałe – inne. Odzierając je z ich kontekstu, znaczenia, wartości (często były to przedmioty związane z „duchowością”, Europejczycy przy pomocy instytucji kultury (np. muzeów) stosowali przemoc symboliczną, w których klasa panująca narzucała swoją wizję świata i podporządkowywała jej inne grupy (społeczne, kulturowe). Dzisiejsze działania zwykłych ludzi mogą więc być – niezamierzoną i nieświadomą – kontynuacją tych wielowiekowych działań opresyjnych. Nie chodzi więc o to, by nie czerpać z dziedzictwa światowego, ale by robić to w sposób świadomy i pełen szacunku do zestawu wartości, który może być odmienny.

I na tym właśnie w życiu codziennym polega dekolonizacja. A o tym, jak robią to muzea, możemy przeczytać w kolejnych artykułach.

☀
fot. 3

Klamra do pasa

twórca z Azerbejdżanu
kon. XIX w.

MAP 18413

Balsaminka

twórca z Indii
1 poł. XX w.

MAP 6537

Naszyjnik

twórca z grupy Pasztunów,
Afganistan
2 poł. XX w.

MAP 13514

Kolczyk do nosa

twórca z grupy Pasztunów,
Pakistan
2 poł. XX w.

MAP 10487

Bizuteria do włosów

twórca z grupy Pasztunów,
Afganistan
3 ćw. XX w.

MAP 3536

Pas

twórca z Afganistanu
lub Pakistanu
1 poł. XX w.

MAP 16849



Rozpoznać potencjalne

Monika Stobiecka

Monika Stobiecka

historyczka sztuki
i archeolożka, adiunkt-
ka na Wydziale „Artes
Liberales” Uniwersytetu
Warszawskiego. Laureatka
„Diamantowego Grantu”
MNiSW (2014), stypen-
dystka Fundacji z Brzezia
Lanckorońskich (2016),
Fundacji Kościuszkowskiej
(2018) oraz Fundacji na
Rzecz Nauki Polskiej (2019).
Finalistka konkursu nagród
naukowych tygodnika
„Polityka” (2020).

Historia muzeów i dekolonizacja

Ostatnie lata działalności instytucji kulturalnych na świecie upłynęły pod znakiem adaptacji do gwałtownie i radykalnie zmieniających się okoliczności gospodarczych i polityczno-społecznych. Te istotne przemiany o skali globalnej zaowocowały różnymi wystawami muzealnymi, które mierzą się z problemami zmiany klimatycznej i antropocenu (obecnej epoki geologicznej zdominowanej przez człowieka i jego wpływ na środowisko)*, kryzysu demokracji i wzrastających nacjonalizmów**, przyspieszonego tempa rozwoju technologii, trwającej pandemii czy wreszcie schedy kolonializmów, których piętno odczuwają współcześnie niepodległe państwa.

Dekolonizacja powoli staje się priorytetem w praktycznych działaniach uniwersytetów, szkół i muzeów. O tych instytucjach pisze badacz i teoretyk kultury wizualnej Nicolas Mirzeoff w eseju *Opróżnić muzeum, zdekolonizować sylabus, otworzyć teorię* (Mirzeoff 2018), powołując się na liczne apele młodych aktywistów, by realnie zmierzyć się z dziedzictwem wielowiekowej przemocy i opresji praktykowanej przez kraje Zachodu na krajach Afryki, Azji, Ameryki Południowej czy Australii i Oceanii. Gdy czołowi przedstawiciele światowej humanistyki wskazują na kryzysową sytuację państw Globalnego Południa*** wobec pogłębiających się zmian klimatycznych (Chakrabarty 2014, Genidogan 2021), rosnące napięcia polityczne wynikające z nierówności gospodarczych i wreszcie technologicznej hegemonii państw Globalnej Północy (Mignolo 2011, Stigl 2016), to właśnie dekolonizacja zdaje się mieć doniosłe znaczenie w wyjaśnianiu kondycji współczesnego świata. Stanowi także strategię identyfikowania i plan naprawczy wobec aktualnie odczuwalnych następstw kolonialnych (*colonial aftermaths*) (Domańska 2008), niegdyś legitymizowanych i reprezentowanych między innymi w instytucji nowoczesnego muzeum.

Nawoływania badaczy i tzw. publicznych intelektualistów (*public intellectuals*)****, czyli naukowców i komentatorów rzeczywistości kulturalnej i społecznej, znajdują swoje odzwierciedlenie w dyskusjach prowadzonych obecnie przez muzealników i badaczy

* Przykładem mogą być chociażby wystawy zorganizowane w 2019 i 2020 roku w Warszawie: w Muzeum Sztuki Nowoczesnej „Wiek Północia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany” (dostęp: 28 marca 2021, <https://wiekpolcienia.artmuseum.pl/pl>) czy w Centrum Sztuki Współczesnej U-Jazdowski „Bezludzka Ziemia” (dostęp: 28 marca 2021, <https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/bezludzka-ziemia>); w tym kontekście warto dodać, że Tom Jeffery wskazuje, że ekologiczność i dekolonizacja to obecnie priorytety muzeów, proponuje też pojęcie „ekodekolonizacji” (zob. Jeffery 2021).

** W tym kontekście należałoby czytać chociażby zorganizowaną w 2021 roku wystawę „Archeomoderna. Polska sztuka nowoczesna i mity państwowotwórcze” w Muzeum Narodowym w Szczecinie (dostęp: 30 marca 2021, https://muzeum.szczecin.pl/wystawy/czasowe/1163-wystawa-czasowa-archeomoderna-polska-sztuka-nowoczesna-i-mity-panstwotworcze.html?fbclid=IwAR3P-_2vYXqtBmvtePFD5_Fwo22j4RYt6hFCd1RP81n8LiTFriPisfTVqU#.YBxsQEzSJA.s.facebook).

*** Globalne Południe i Globalna Północ: terminy wprowadzone w ramach refleksji nad historycznymi i współczesnymi relacjami geopolitycznymi i gospodarczymi na świecie. Przez długi czas akademicy posługiwali się podziałem na progresywny Zachód i nierozwinięty lub rozwijający się Wschód (zob. Said 2005), który całkowicie stracił na adekwatności po II wojnie światowej. W czasie zimnej wojny mówiono o krajach pierwszego świata (kapitalizm), drugiego świata (socjalizm) i trzeciego świata (kraje, które nie przystawały do pierwszego i drugiego świata). Obecnie nie używa się pojęcia „kraje trzeciego świata”, które uważane jest za stygmatyzujące; częściej mówimy o Globalnej Północy, na którą składają się Stany Zjednoczone, Kanada oraz rozwinięte części Europy i Azji (dawniej pierwszy i drugi świat); oraz Globalnym Południem, do którego należą Afryka, Ameryka Łacińska oraz rozwijające się kraje Azji i Bliskiego Wschodu (trzeci świat). Krytyczne opracowanie: Mignolo 2014.

**** Mowa tu przede wszystkim o naukowcach i filozofach, którzy aktywnie zajmują się popularyzacją swoich badań, przyjmując często pozycję (aktywistycznego) zaangażowania, na bieżąco komentując rzeczywistość.

krytycznych studiów nad dziedzictwem (*critical heritage studies*). Tradycyjna instytucja muzeum wymaga więc przemyślenia i krytycznego zmierzenia się z historią. Przejawem tego typu potrzeb była m.in. zagorzala dyskusja na kongresie Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM w Kyoto w 2019 roku. Debatowano tam nad nowym brzmieniem definicji muzeum i zaproponowano następującą:

„Muzea są demokratycznymi, inkluzywnymi i wielogłosowymi przestrzeniami krytycznego dialogu o przeszłościach i przyszłościach. Świadome konfliktów i wyzwań współczesności oraz odnoszące się do nich, przechowują artefakty i okazy powierzone im przez społeczeństwo, chronią różnorodne pamięci dla przyszłych pokoleń, zapewniają wszystkim równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie mają na celu zysku. Opierają się na współuczestnictwie i jawności, współpracują aktywnie i na partnerskich zasadach z różnymi społecznościami, aby zbierać, przechowywać, badać, interpretować, wystawiać oraz pogłębiać rozumienia świata, a przez to przyczyniać się do wzmacniania godności ludzkiej i sprawiedliwości społecznej, globalnej równości i dobrostanu naszej planety” (Wasilewska 2019).

Współczesne muzeum zatem nie kieruje się w przeszłość ku nostalgii, lecz wychodzi ku przyszłości, krytycznie mierząc się z rzeczywistością.

W tym tekście będę myśleć o muzeum przez kategorie wybrzmiewające w przedstawionej wyżej propozycji nowej definicji muzeum: sprawiedliwości epistemicznej*, czyli równego traktowania różnych rodzajów wiedzy – uznawania za tak samo uprawnione metody opisu świata pochodzące z każdego miejsca na świecie i niestawiania europejskiego wzorca wiedzy i nauki jako jedyne właściwego – i krytycznego, interwencyjnego, czyli reagującego na konkretne wątki historii, podejścia do przeszłości. W swoich rozważaniach wyjdę od skrótowego przytoczenia historii rozwoju nowoczesnej instytucji muzeum, by twierdzić, że nawet rewolucja Nowej Muzeologii – kontestującego ruchu muzealnego końca lat 80., ujętego w książce Georges’a Henriego Rivière’a, wieloletniego dyrektora wspomnianej Międzynarodowej Rady Muzeów – nie do końca zmierzyła się z potrzebą dekolonizacji muzeum. Następnie, odwołując się do rozważań kuratorki i badaczki kultury wizualnej Arielli Aïshy Azoulay zaprezentowanych w *Potential History. Unlearning Imperialism* (Azoulay 2019), którymi inspirowany jest tytuł tego artykułu, spekulować będę o potencjalnej historii, w której kultury niezachodnie reprezentowane byłyby w świecie zachodnim w sposób nieopresyjny i dekolonialny. Za ilustrację posłużą eksponaty prezentowane na wystawie *Muzeum? A po co?*. Celem mojego tekstu jest przede wszystkim rozpoczęcie dialogu o potencjalnych tematach wystaw poprzez utworzenie teoretycznej mapy obszarów badawczych i praktyk muzealnych, które otwierałyby się na narracje oparte na równościowym traktowaniu wszystkich rodzajów wiedzy i kultury, realizujące zatem hasło sprawiedliwości epistemicznej (Domańska 2016).

* Postulat artykułowany przez badaczy i badaczki studiów postkolonialnych wiążący się ze zdjęciem jarzma „zachodnio-europejskiego imperializmu poznawczego” (*cognitive Western imperialism*) (zob. Domańska 2016), to znaczy promowanie takiego sposobu uprawiania nauki, który byłby dekolonizujący wobec wielowiekowej hegemonii europejskich uniwersytetów i akademii. Chodzi zatem o „dekolonizację poznawczą niezachodnioeuropejskich rodzajów wiedzy” (Domańska 2016, 48), czyli próby wykroczenia poza paradygmaty naukowe wytworzone i praktykowane w Europie.



fot. 4

Bodhisattva Guanyin

twórca z Chin
VI/VII w.

MAP 3723

Bogini Durgā zabijająca demona Mahikṣę [czyt. Mahiszę]

twórca z Jawy, Indonezja
X w.

MAP 1801

Buddha

twórca z Jawy, Indonezja
VIII w.

MAP 1793



W stronę nowoczesnego muzeum...

Historia muzealnictwa sięga czasów starożytnych i już wtedy rodzi się tradycja publicznego prezentowania obiektów zagrabionych na fali wojen i konfliktów. O ile zatem grecki *museion* był instytucją o profilu naukowym, pinakoteka zaś galerią obrazów, o tyle już Rzymianie wykorzystywali publiczne przestrzenie, takie jak fora czy łaźnie, do prezentowania wojennych trofeów, takich jak *tituli* (tabliczki z inskrypcjami) i *simulacra* (podobizny, rzeźby i obrazy figuratywne). W czasach średniowiecza doszło do załamania tradycji udostępniania zbiorów, niemniej kolekcjonerstwo rozwijało się pod patronatem duchowieństwa i koronowanych głów. Odrodzenie idei przyniosły czasy renesansu, kiedy to możni i arystokracja urządzali *studioli*, czyli zamknięte gabinety, w których prezentowano prywatne zbiory. Ta koncepcja dalej rozrastała się w czasach nowożytnych, przynosząc nowe formy protomuzealne — m.in. ogrody eksponujące rzeźby (*Antiquario*, *Lapidarium*), skarbcce (*Schatzkammern*), gabinety sztuki (*Kunstammern*), starożytności (*Antiquitätenkammern*) czy osobliwości (*Wunderkammern*).

Te ostatnie, spośród wyspecjalizowanych gabinetów kolekcjonerów-uczonych, zasługują na szczególną uwagę, to właśnie bowiem do nich trafiały pierwsze artefakty z zamorskich kolonii zakładanych od końca XV wieku. Pochodzące z Nowego Świata* niecodzienne, nieznanne, jak stwierdza antropolożka kultury Anna Wieczorkiewicz: „kurioza mediowały obcość, dając wyobrażenie tego, co trudno wyrazić w ramach tradycyjnych pojęć” (Wieczorkiewicz 2006, 314). Polska badaczka podkreśla, że kategoria osobliwości zapośredniczała mentalne zawłaszczanie nieznannych lądów.

Te przez wieki zbierane obiekty: artefakty, dzieła sztuki, a także wszelakie obiekty pochodzenia naturalnego trafiły wreszcie w połowie XVIII wieku do nowo powstających muzeów, takich jak British Museum (utworzone za sprawą przekazania kolekcji Hansa Sloane’a) czy Luwr (do którego utworzenia przyczyniła się Rewolucja Francuska). Nowoczesność stała się epoką muzeów: instytucji, które gromadziły zbiory, by dalej na ich podstawie ilustrować porządek świata (Hooper-Greenhill 2002, Bennett 2018). Muzeum stało się świecką świątynią, która pełniła ważną funkcję edukacyjną i wychowawczą (Duncan 2005, Bennett 2018). Wyłaniające się w XIX wieku muzea, których specjalizacje powiązane były z rozwijaniem się nowych dyscyplin akademickich, wspierały uniwersytety, ucząc, wyjaśniając i wykładając obowiązujące paradygmaty



fot. 5

Uprawa ryżu

twórca z Bali, Indonezja
2 poł. XX w.

MAP 14604

Bogini Kālī stojąca na ciele boga Śivy

Sana Devi
Bihar, Indie
lata 70. XX w.

MAP 4560

„Moja Matka Nandi”

Mañawila, klan Garrawurra
Liyagawumirr, grupa jęz.
Dhuwala, połowa Yirritja,
Ziemia Arnhem, Australia
przed 1982 r.

MAP 6489

Historia wiedzy Calonarang

twórca z Bali, Indonezja
poł. XIX w.

MAP 17367

*

Wprowadzony w XVI wieku w Europie termin, używany, by oznaczyć lądy odkryte przez Europejczyków w okresie wielkich odkryć geograficznych.

i wizje świata (Hooper-Greenhill 2002, Moser 2010, Bennett 2018, Stobiecka 2020). Zbiory spoza Europy, zwłaszcza w wielkich muzeach tzw. encyklopedycznych, uniwersalnych lub też *über museums** (Swain 2007) (np. British Museum w Londynie, Luwr w Paryżu, Altes Museum w Berlinie), prezentowano celem wykazania kontrastu między „rozwinętą” i „progressywną” Europą a „zapóznioną” i „prymitywną” resztą świata. Tendencje te zostały umocnione i spotęgowane, gdy zaczęto organizować wielkie wystawy światowe (np. w Londynie w Pałacu Kryształowym w 1851 roku lub w Paryżu w 1889 roku, na którą zbudowano wieżę Eiffela), o czym przekonująco pisał Timothy Mitchell, badacz związany z II falą studiów postkolonialnych (Mitchell 2001). Jak zresztą trafnie zauważał:

„wszystko [na wystawach światowych] wydawało się zorganizowane tak, jakby widz miał przed oczyma rzeczywistość lub obraz. Przed obserwującym podmiotem rzeczywistość tworzyła [...] uporządkowany system znaczeń, który sam głosił, że jest znaczącym wobec tego, co znaczone” (Mitchell 2001, 28–29).

Dziewiętnaste stulecie – wiek wystaw i nowoczesnego muzeum – utrwaliło przekonanie, że eksponat reprezentuje rzeczywistość (Mitchell 2001, 30).

Nie bez powodu zresztą te pozaeuropejskie zbiory często nadal umieszcza się w ciemniejszych galeriach, odległych korytarzach, by przestrzennie i wizualnie realizować „estetykę kolonialną”, jak nazywa ten rodzaj planowania Nicolas Mirzeoff (Mirzeoff 2018). Utrwalił się zatem ten stworzony w XIX wieku i pokutujący w niektórych instytucjach po dziś dzień obraz imperialnego muzeum, które przy pomocy przestrzeni, środków wizualnych, takich jak scenografia i sposób prowadzenia narracji lub język opisów, podporządkowuje niezachodnie kultury poprzez wystawiane eksponaty i budowane wokół nich narracje. Należy jednak zaznaczyć, że mowa tu o muzeach przedstawiających obiekty z całego świata (czyli prezentowane „w zestawieniu” z Europą), zaś ciemność w galeriach podyktowana może być nie tylko wyborami kuratorów, ale także względami konserwatorskimi.


fot. 6

Opowieść o Thach Sanh, III część
[czyt. Tjak Sañ]

twórca z Wietnamu
2 poł. XX w.
MAP 19915

Panteon chiński

twórca z Chin
poł. XIX w.
MAP 4399

„Spokojna fala”

Chen Chi Chein
Tajwan
2 poł. XX w.
MAP 14844

* W tłumaczeniu byłyby to „nad-muzea”, to znaczy wielkie, uniwersalizujące instytucje prezentujące zbiory z całego świata w jednej siedzibie.

Krytyczne studia muzealne albo Nowa Muzeologia

Tym muzealnym porządkiem oświeceniowej instytucji, która „uczy i wykląda”, zachwiała rewolucja pod szyldem Nowej Muzeologii, ruchu badaczy i badaczek, którzy krytycznie zmierzili się z instytucją XX-wiecznego muzeum. W wydanej w 1989 roku publikacji *New Museology* pod redakcją Petera Vergo podsumowali rozliczne debaty odbywające się w kręgu anglosaskim od lat 70. (Vergo 1989a, Popczyk 2005). Podważając dominujący wówczas pogląd, że muzeum to instytucja transparentna, neutralna i apolityczna, położyli nacisk na analizę praktyk muzealnych i podkreślili ich rozmaite aspekty ideologiczne, ekonomiczne i polityczne. Wśród badaczy i badaczek identyfikujących się z Nową Muzeologią znaleźli się między innymi: Peter Vergo, Charles Saumarez Smith, Nick Merriam, Carol Duncan, Eilean Hooper-Greenhill, Mieke Bal, Tony Bennett, Douglas Crimp, Barbara Kirschenblatt-Gimblett, Susan M. Pearce czy Victoria Newhouse.

Wśród postulatów głoszonych przez badaczy i badaczki znalazł się apel o zwrócenie uwagi na społeczny kontekst działalności muzeum jako zarówno instytucji edukacyjnej, otwartej, partycypacyjnej, demokratycznej, jak i usytuowanej w konkretnych realiach kulturowych, politycznych i gospodarczych. Antropolodzy muzealni, których głosy wyznaczały kierunek prowadzonych w ramach Nowej Muzeologii debat, patrząc z perspektywy dystansu, sugerowali zmierzenie się z ideologicznym i wartościującym aspektem muzeów (Vergo 1989a). Zachęcano także do krytycznych interpretacji historii muzealnych kolekcji (Hooper-Greenhill 2002, Gosden i in. 2006, por. Dudley 2010). Umożliwiano intensywną wymianę myśli pomiędzy muzeum a światem akademickim, zwracając uwagę na wielowiekowe powiązania obu środowisk (Hooper-Greenhill 2002, Marstine 2006, por. Piotrowski 2011).

Co więcej, badacze promowali ścisłą współpracę między poszczególnymi działami instytucji (edukacji, wystaw, promocji itd.). Uznano, że muzeum jest instytucją żywą, dynamiczną, płynną, która w przeciwieństwie do krytykowanego modelu „muzeum-skamieliny” (Vergo 1989b), opierającego się na elitarniej, zamkniętej strukturze i skoncentrowanego na rozważaniach teoretycznych, powinna aktywnie angażować się w życie społeczno-kulturalne. W tym duchu postulowano, by muzea adaptowały się do realiów współczesności, to bowiem jedyna ścieżka, by zachować i obronić tradycję tej instytucji. Wreszcie, na fali akademickiego fermentu wywołanego upowszechnianiem się teorii krytycznych

(podówczas przede wszystkim perspektywy feministycznej i postkolonialnej), zachęcano do organizowania wystaw problemowych, a nie wyłącznie przekrojowych (czyli dyskutujących konkretne zagadnienie, a nie wyłącznie prezentujących wybrany aspekt kultury w sposób ogólny, np. „stroje świata”).

Sformułowano kilka kluczowych zasad, które wyznaczają kierunek współczesnego wystawiennictwa. Wychodząc od stwierdzenia, że wystawa stanowi metodę stawiania problemów i pytań (Karp i Kratz 2015), nie zaś prezentowania paradygmatycznej wiedzy – jak miało to miejsce w ramach tradycyjnego muzealnictwa – promowano odejście od klasyfikacji, szablonów i typologii. Krytyka typologii jako muzealnej strategii, której efektem była estetyzacja artefaktów o różnorodnych funkcjach (Alberti 2005, Bal 2005, Stobiecka 2020), podpięła fundamentalne założenie o potrzebie uwolnienia obiektów i zdjęcia z nich jarzma „dzieł sztuki”, na takie etykiety bowiem w większości były skazane zbiory etnograficzne i archeologiczne (por. z następnym artykułem w katalogu). Wreszcie, nowe wystawiennictwo miało angażować nowe media (w tamtym czasie przede wszystkim audio-przewodniki, na początku XXI wieku już multimedia), które dawały gwarancję otwartego, równego i wolnego dostępu do dziedzictwa (Cameron i Kenderdine 2007, Kidd 2014), co wówczas oznaczało zerwanie z hermetycznymi i ekskluzywnymi modelami ekspozycji zakładającymi przygotowanie merytoryczne zwiedzających.

Pomimo doniosłego wkładu w przeobrażenia współczesnych muzeów postulaty Nowej Muzeologii nie zostały w pełni zaakceptowane. Głosy sprzeciwu wobec tej krytycznej optyki wyrazili przede wszystkim dyrektorzy najważniejszych angloamerykańskich muzeów. Ich opinie zebrał amerykański historyk sztuki i kurator James Cuno w tomie *Whose Muse?* (Cuno 2004). Zajmując pozycję konserwatywną, dyrektorzy sugerowali, że muzeum ma się opierać różnorodnym rewizjom interpretacyjnym (np. reinterpretacjom kolekcji z pozycji feministycznej, postkolonialnej itd.) i komercjalizacji, jest bowiem instytucją globalną i uniwersalną. Ta postawa zachęciła też francuskiego historyka sztuki i dyrektora Muzeum Picassa Jeana Claira do głoszenia postulatów powrotu do elitarnej funkcji muzeów (Clair 2010). Wychodząc z założenia, że dziedzictwo jest dobrem międzynarodowym, Cuno w innej publikacji dowodził, że muzeum powinno bronić się przed restytucjami, czyli zwrotami zagrabionych (np. podczas wojen i najazdów) obiektów, restytucje mają bowiem zdaniem autora charakter „nacjonalistyczny” (Cuno 2008).

W tym miejscu docieram zatem do najważniejszego dla prowadzonych tutaj rozważań rezultatu debat Nowej Muzeologii – otwarcia debaty na temat restytucji dziedzictwa kulturowego.





fot. 7

Tabakiera

twórca z Chin
XVIII w.

MAP 10138

Tabakiera

twórca z Chin
2 poł. XIX w.

MAP 12986

Pojemnik *hip maak* na przyprawę do betelu

twórca z Mjanmy
2 poł. XX w.

MAP 19212

Pojemnik na przyprawę do betelu

twórca z Sumatry, Indonezja
2 poł. XIX w.

MAP 2050

Pojemnik na przyprawę do betelu

twórca z Kambodży
3 ćw. XX w.

MAP 17884

Pojemnik na przyprawę do betelu

twórca z Sumatry, Indonezja
2 poł. XIX w.

MAP 2037

Dekolonizacja muzeów?

Restytucja, czyli postulat zwrotu zagrabionych obiektów, pojawiła się jako kluczowy problem z zakresu polityki kulturalnej w ramach procesu dekolonizacji, czyli wyzwania się dawnych kolonii spod imperialnej władzy, zachodzącego stopniowo po II wojnie światowej. Niepodległe już państwa, niegdyś eksploatowane terytoria zamorskie, takie jak Indie, Indonezja, Nowa Zelandia, zaczęły się domagać zwrotu dziedzictwa kulturowego zagrabionego na fali wielowiekowej przemocy.

Do najsłynniejszych i najgłośniejszych sporów należą przede wszystkim trwający od lat 80. konflikt między Grecją a Wielką Brytanią o schedę antyku (marmurowe rzeźby z ateńskiego Partenonu) (Stobiecka 2020, 183–189, tam dalsza literatura), a także niedawno obszernie omówiony przez archeologa Dana Hicksa problem dziedzictwa Beninu (mosiężne rzeźby z Królestwa Beninu w zachodniej Afryce, pochodzące z XV–XIX wieku) (Hicks 2020), które zostało rozproszone po europejskich i amerykańskich muzeach pod koniec XIX wieku. O losach zagrabionego w czasach kolonialnych dziedzictwa decydują jednak nie zawsze badacze, muzealnicy i kuratorzy, którzy od kilku dekad zabiegają i zachęcają do restytucji, ale politycy. Wiele muzeów, by wymienić te najbardziej znane – Weltmuseum w Wiedniu, Quai Branly w Paryżu czy muzea berlińskie – rozpoczęły zwroty obiektów ze swoich kolekcji. Jest to oczywiście proces żmudny i wymaga zaangażowania władz państwowych, gdyż zbiory muzealne w Europie należą do skarbu państwa. Przełomowe, jak się wydaje, w tym kontekście było przemówienie prezydenta Francji, Emmanuela Macrona, który w 2017 roku w Burkina Faso zobowiązał się do zwrotu dziedzictwa do Afryki do 2022 roku. Realnym efektem jego deklaracji stał się w rok później raport *Restytucja dziedzictwa afrykańskiego. W stronę nowej etyki relacyjnej* sporządzony przez Felwine’a Sarra i Bénédicte Savoy (Sarr i Savoy 2018), który posłużył do egzekwowania planowanych zwrotów. Ten polityczny ferment zachęcił egipskiego ministra kultury Zahiho Hawassa do wznowienia rozmów o restytucji dziedzictwa egipskiego. Po podjętej w 2007 roku próbie wypożyczenia ważnych zabytków egipskich z czołowych europejskich muzeów (British Museum, Luwr i Neues Museum w Berlinie), która została zignorowana przez dyrektorów tych instytucji, niedawna zmiana tonu polityki kulturalnej rozbudziła nadzieje na powrót zabytków do kraju. Zabiegają o to i alarmują zresztą nie tylko osoby profesjonalnie związane z urzędami kultury, ale i artyści. W 2015 roku, w reakcji na brak odpowiedzi ze strony Niemiec na prośbę o wypożyczenie popiersia Nefertiti znajdującego się w zbiorach berlińskiego Neues Museum, egipsko-niemiecki duet artystyczny w składzie Nory Al-Badri i Jana Nikolaia Nellesa dokonał „cyfrowego piractwa”, w ramach którego artyści nielegalnie zeskanowali rzeźbę w muzeum i stworzyli na jej podstawie model, wydrukowany następnie na drukarce trójwymiarowej i wystawiony na Off-Biennale w Egipcie w tym samym roku. Tym samym po raz pierwszy Nefertiti wróciła „do domu”.

fot. 8

s. 42–43

Pojemnik

twórca z Annam, Wietnam
XV–XVI w.

MAP 9282

Flakon

twórca z Chin
XIV w.

MAP 14462

Pojemnik na kosmetyki

twórca z Radżastanu, Indie
2 poł. XX w.

MAP 8041

Potencjalne historie, kolekcje i wystawy

Klimat toczonych dyskusji politycznych zachęca nas zatem do „oduczenia się imperializmu” (Azoulay 2019), do czego nawołuje Ariella Aïsha Azoulay, analizując historię i praktyki fotografowania. Pisząc o tym, jak fotografowanie wpłynęło na zmianę statusu artefaktów pochodzących z terytoriów kolonii, podkreśla wagę oddzielenia obiektów od ich historii, kontekstu, ludzi i tworzonej przez nich rzeczywistości. Azoulay ostrzega jednak przed myśleniem o restytucji jako „prostym rozwiązaniu” (*magic solution*) (Azoulay 2019, 20) i rekompensacie po przemocy kolonialnej. Badaczka i kuratorka sugeruje krytyczne zmierzenie się ze schedą kolonializmów poprzez praktykowanie „potencjalnej historii” (*potential history*). Potencjalna historia zachęca do dekodowania, dekompresowania (*de-*), cofania, przewijania (*re-*, od *reversing*, *rewinding*), oduczania się (*un-*, od *unlearning*, *undoing*).

W takim właśnie charakterze występują artefakty na wystawie *Muzeum? A po co?*, praktycznie ilustrując dekodowanie, cofanie i oduczanie się imperializmu. Zaaranżowane w „potencjalnych” protomuzeach: Gabinecie starożytności, Galerii, Gabinecie sztuki, Zbrojowni, Gabinecie przyrodniczym i Skarbcu, formach znanych z przednowoczesnego, nowożytnego muzealnictwa. W ten sposób obiekty, które jak pisałam uprzednio, zwykle eksponowano w gabinetach osobliwości jako kurioza osławiające Nowy Świat, trafiają do właściwych dla ich statusu przestrzeni wystawienniczych.

Rzeźby pochodzące z Indii i Indonezji nie zasilają zbioru ciekawostek, ale równoprawnie ilustrują rozwój starożytnej sztuki, stając się elementami Gabinetu starożytności, otwartego ogrodu rzeźby popularnego w renesansowej Europie. Przedstawienia Buddy, Kārttikeyi czy Durgi biorą udział w projektowaniu potencjalnej przeszłości, w której mogłyby być wystawione wraz z statuami Apolla, Herkulesa czy Afrodyty (**fot. 4**).

Galeria obrazów także uczestniczy w snuciu potencjalnych scenariuszy rewizji kanonu sztuki, który nawet dziś opiera się dekolonizacji, zawierając w miażdżącej przewadze dzieła sztuki europejskiej. Chociażby australijski obraz malowany na korze przewraca tradycyjne myślenie o sztuce, swoją poświadczoną strukturą nawiązując do sztuki najbardziej współczesnej (**fot. 5**). Nie tylko zatem przedstawienia, ale i techniki, materiały, farby czy podłoża, rozszerzają zakres naszego myślenia o sztuce, zwłaszcza zaś o imperialnym i wykluczającym charakterze instytucji sztuki regulowanych przez szereg zasad i wytycznych (**fot. 6**).

Bogactwo materiałów, tworzyw i mediów artystycznych rewiduje nasze postrzeganie sztuki Azji i Pacyfiku. W tej optyce chociażby porównanie z europejskim rzemiosłem artystycznym ukazuje maestrię, kunszt





i kreatywność, które nie były zawsze sprawiedliwie oceniane. Finezyjne kadzielnice, misternie wykonane naczynia czy bogato dekorowane tabakiery prezentowane w *Gabinecie sztuki* (fot. 7, 8) rozbijają tradycyjne myślenie o prezentowanych w tych gabinetach w XVI-wiecznej Europie zbiorach, które ograniczały się do obiektów rzemiosła, malarstwa i rzeźby opartych na ówczesnych i tamtejszych kanonach piękna, np. złotych solniczek czy intarsjowanych szkatuł.

Wreszcie, wystawa zadaje ważne pytania o etykę eksponowania obiektów z Azji i Pacyfiku. Tutaj szczególnie istotna jest interwencyjna postawa wobec dziedzictwa religijnego, które zwykło być prezentowane w bodaj najbardziej przemocowy sposób. Oświeceniowe muzea, a przed nimi gabinety osobliwości, odzierały obiekty z kontekstów, narzucając ich artystyczne uwikłanie, a w związku z tym i ocenę estetyczną, i kazały nam patrzeć na nie wyłącznie jako na dzieła sztuki. Te problematyczne zbiory dziś stają się przedmiotami restytucji i obiektami pionierskich badań z użyciem nowych technologii. W ten sposób ujawniono chociażby mumię dziecka (*fardo*) w paryskim Muzeum Quai Branly, uważaną za grzechotkę. Elementem grzechoczącym w małym peruwiańskim *fardo* nie były koraliki, lecz zmumifikowane zwłoki dziecka (por. Vey 2015). W podobny sposób, to znaczy odarty z kontekstu, można czytać korwary (fot. 9), czyli rzeźby antropomorficzne, w których w głowie rzeźby umieszczano czaszkę celem uosobienia zmarłego. Te właśnie religijne obiekty, z którymi związany był trójetapowy ceremoniał religijny (rzeźbienie wyobrażenia zmarłego, personifikacja, czyli przejście duszy do rzeźby, ceremonia zwabienia cienia zmarłego do rzeźby) do Europy najczęściej trafiały bez ludzkich czaszek, jednocześnie zatem stając się po prostu oderwanymi od kontekstu „egzotycznymi rzeźbami”. Znajdujący się w zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku korwar został wykonywany na Wyspie Biak przez członka rodziny Ronsumbre w latach 90. XX wieku i choć wprawdzie nie służył już rytuałowi, wpisywał się w ważną tradycję religijną.

Podjmując temat statusu dziedzictwa religijnego, Muzeum nie tylko stara się włączyć w ważne dyskusje etyczne, ale i dokonuje niezwykle potrzebnego gestu — oducza imperializmu, który dyktuje nazywanie „dziełami sztuki” wszystkiego tego, co opiera się europejskiej percepcji i poznaniu.



fot. 9

Korwar kaku

twórca z rodziny Ronsumbre,
wyspa Biak, Indonezja
lata 90. XX w.

MAP 21633

Jakie znaczenie dla współczesnych muzeów ma dekolonizacja?

Ten krytyczny i praktyczny ruch wymierzony jest w pisanie historii kolekcji, organizowanie wystaw i prowadzenie działalności edukacyjnej w duchu sprawiedliwości epistemicznej.

Pod hasłem dekolonizacji należy zatem myśleć nie tylko o przyszłych wystawach, lecz także o tych, które już uformowały nasze podejście do dziedzictwa kulturowego. Dekolonizacja bowiem otwiera na nowe, sprawiedliwe, zaadaptowane do wyzwań współczesności sposoby myślenia o dziedzictwie. Mapując potencjalne obszary interwencji, chcę tekst ten nie zamknąć konkluzjami, lecz otworzyć na dalsze poszukiwania badawcze.

Rozpoczynając od istoty muzeów, czyli zbiorów: dekolonizacja pozwala nam przemyśleć status rozmaitych artefaktów, którym przez wieki przydawano etykietkę „dzieł sztuki”, pomimo częstokroć wątpliwych walorów artystycznych. Zdejmując imperialną soczewkę, która w nowoczesnych muzeach dyktowała okocentryzm i patrzenie na obiekty jako na dzieła sztuki (Classen i Howes, 2006), choć częściowo przywracamy ich pierwotne konteksty: archeologiczne, etnograficzne, rytualne, sakralne, użytkowe. Dekolonizacja rewiduje status obiektów, pozwalając na budowanie sprawiedliwej platformy, w której wszelakim „muzealnym rzeczom” oddaje się ich wartość historyczną, kulturową i społeczną. Jednocześnie to podejście pozwala przededefiniować kluczowe pojęcia dla dyskursu muzealnego, jak chociażby „sztuka” czy „kultura materialna”.

**Dekolonizacja
umożliwia pyta-
nia o to, czym były
artefakty, zanim
znalazły się w mu-
zeum. Jakie zna-
czenie nadawano
im w niezachodnich
kontekstach kultu-
rowych? Jakie funk-
cje pełniły? Jakie
historie opowiadają
nam dziś?**



Dekolonizacja, po drugie, zachęca do krytycznego zmierzenia się z historiami kolekcji, sposobami pozyskiwania zbiorów czy biografiami kolekcjonerów. Cenieni archeolodzy czy etnografowie mogą spaść z piedestałów, gdy badania ujawnią ich stosunek do mieszkańców badanych terytoriów czy modele lokalnej współpracy. W tym sensie krytyczne badania proveniencji i dziejów kolekcji mogą rzucić nowe (i niejednokrotnie potrzebne!) światło na uznanych „kustoszy dziedzictwa”. W rezultacie dekolonizacja historii muzealnictwa i kolekcjonerstwa przyczynia się do stawiania ważnych pytań:

Jak pozyskano zbiory?

W jaki sposób pozycjonowano się wobec zniewolonych społeczeństw? Jakie narracje wokół kolekcji budowali ich właściciele? W jakich okolicznościach dochodziło do przekazania kolekcji do muzeów, jakie patronowały temu hasła i motywacje?

Po trzecie, dekolonizacja ma potencjał rewidowania stanu badań muzealnych. Te mogą dotyczyć historii wystaw, sposobów konstruowania narracji czy metod analizy i interpretacji eksponatów. Podejście to otwiera na ważne pytania:

Jak pisano o niezachodnich zbiorach?

Jak je interpretowano? Jakie znaczenia im nadawano? W jaki sposób prezentowano je szerokiej publiczności?



fol. 10

Tarcza *jamasj*

autor z grupy Asmatów,
Papua Zach., Indonezja
2 poł. XX w.

MAP 18955

Tarcza

autor z grupy Dayaków,
Kalimantan, Borneo,
Indonezja
1 poł. XX w.

MAP 312

Hełm

autor z grupy Nagów,
Czin, Mjanma
2 poł. XX w.

MAP 19261





Po czwarte, aktualnie trwające debaty na temat restytucji dziedzictwa w ramach polityki dekolonizacyjnej powinny także inspirować takie kraje jak Polska, które wprawdzie nie mają za sobą historii zamorskich podbojów, niemniej angażując się w odzyskiwanie swoich zbiorów, mogłyby wyrażać solidarność z państwami, które dotykała wielowiekowa przemoc. Ten argument wskazała Dorota Michalska w recenzji otwartej w 2020 roku wystawy stałej w Muzeum Narodowym w Warszawie (Michalska 2021). Odwołując się do wrażliwości na straty wojenne i batalii restytucyjnych toczonych przez państwo polskie, zachęciła do myślenia o polskim wystawiennictwie poprzez kategorię dekolonizacji. W istocie bowiem i tutaj otwierają się ważne pytania – nie tylko badawcze, ale i etyczne:



fot. 11

Bumerang

twórca z Australii
2 poł. XX w.

MAP 12936

Oszczep

twórca z Kalimantanu,
Borneo, Indonezja
1 poł. XX w.

MAP 133

Maczuga

twórca z Oceanii-Melanezji
2 poł. XIX w.

MAP 11972

Wyrzutnia oszczepów

twórca z grupy Iatmul (?),
East Sepik, Papua-Nowa
Gwinea
2 poł. XX w.

MAP 10000

Miotacz oszczepów woomera

twórca z Australii
l. 70 XX w.

MAP 20700

Jak prezentować zagraniczne kolekcje? Które muzea i jakie wystawy organizowane w Polsce wymagają dekolonizacji?

Jakie narracje towarzyszą i towarzyszyły eksponatom niezachodnim prezentowanym w polskich muzeach?

Wreszcie, po piąte, dekolonizacja przeszłości kieruje się w przyszłość relacji społecznych, pozwalając na równy, sprawiedliwy i niedyskryminujący sposób uczestnictwa w kulturze, którą reprezentują artefakty stanowiące dziedzictwo globalne, to jest dziedzictwo wszystkich mieszkańców Ziemi (Spivak 2005).

Czym jest historia sztuki?

Artykuł tłumaczony na
język polski z oryginału
w języku angielskim.

Zuzanna Sarnecka

Zuzanna Sarnecka

historyczka sztuki, adiunkt
w Instytucie Historii Sztuki
Uniwersytetu Warszaw-
skiego. Stopień doktora
nauk humanistycznych
otrzymała na Uniwersy-
tecie w Cambridge (2017).
Prowadzi projekt finan-
sowany przez Narodowe
Centrum Nauki dotyczą-
cy dewocyjnych rzeźb
terakotowych w Państwie
Kościelnym (1450–1550).
Jest członkiem międzynaro-
dowych organizacji ICOM
oraz Renaissance Society
of America. Zajmuje się ba-
daniem materialności dzieł
sztuki późnego średniowie-
cza i epoki nowożytnej.

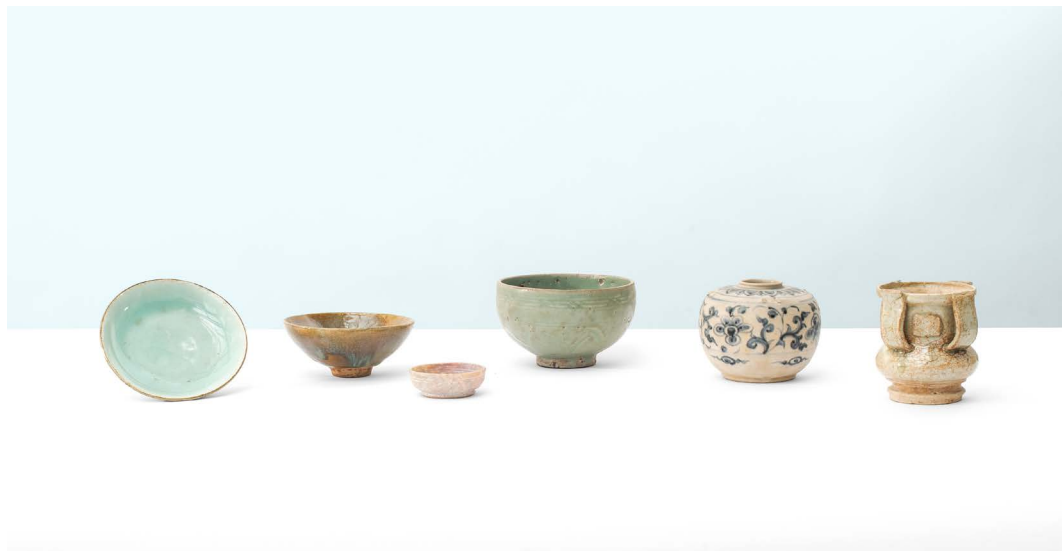
Czym jest historia sztuki? Do czego jest nam potrzebna? Czy jest narzędziem przydatnym w opisywaniu otaczającego nas świata?

Historia sztuki skupia się na badaniu kultur wizualnych, czyli obrazów kultury oraz naszej zdolności do nadawania im sensu. Co ważne, zdolność ta jest zdeterminowana kulturowo i historycznie. Dawniej historia sztuki koncentrowała się głównie na badaniu tego, co zaczęto nazywać sztukami pięknymi – malarstwa, rzeźby i architektury, często pomijając inne elementy wizualnego krajobrazu, składające się na złożoną i zawiłą tkankę kultury wizualnej danej społeczności. Ta mnogość przedmiotów i obrazów jest kluczem do zrozumienia, dlaczego nigdy nie można mówić o jednej kulturze wizualnej, tylko o wielu kulturach wizualnych, z których każda jest kształtowana przez własne praktyki i dostęp do dwuwymiarowych i trójwymiarowych artefaktów. W przeszłości, tak jak i dzisiaj, ludzi otaczały przedmioty, które można było obejrzeć, usłyszeć, powąchać, których można było posmakować lub dotknąć. Nawet jeśli jedynymi cennymi obiektami, które posiadali, były seladonowa miska (**fot. 12**) czy srebrna spinka do włosów inkrustowana turkusem i perłami (**fot. 13**), to kultura wizualna, której byli częścią, wykraczała daleko poza te przedmioty i obejmowała rzeczy, jakie dostrzegali dookoła.

Jakie pytania powinniśmy zadawać jako historycy i historyczki sztuki, aby zrozumieć ten pochodzący z Chin wielobarwny obraz malowany tuszem i farbami wodnymi na jedwabiu i papierze (**fot. 6**)? Skala, w jakiej przedstawione są trzy postacie u góry obrazu, sugeruje, że są one najważniejsze. Ich szaty wyraźnie się odróżniają – od jasnoniebieskich i żółtych, poprzez intensywnie czerwone, po głęboką czerń. Uwaga poświęcona przez artystę lub artystkę na pokazanie, że to trzy różne osoby, wydaje się mieć znaczenie. Te wstępne obserwacje pozostawiają jednak bez odpowiedzi wiele pytań: kim są te ważne osoby? Kim są inne postacie przedstawione na obrazie? Jaką funkcję pełnił ten obraz? Czy mamy do czynienia z ilustracją historyczną czy religijną? Nic nie osiągniemy bez zrozumienia tej konkretnej kultury i zdolności zidentyfikowania przedstawionych postaci. Po dalszych rozważaniach możemy stwierdzić, że obraz ten ma charakter religijny i przedstawia panteon chińskich bogów, boskich i świętych istot z trzech głównych tradycji religijnych. Trzy siedzące postacie u góry obrazu to, od lewej, Laozi (Lao Tzu), założyciel taoizmu, Buddha Śākyamuni, założyciel buddyzmu, i Konfucjusz, założyciel konfucjanizmu. Wśród innych posta-

ci, które jesteśmy w stanie zidentyfikować, jest Nefrytowy Cesarz otoczony czterema ministrami. Jednak tożsamość wielu innych postaci pozostaje dla nas trudna do określenia. Możemy podziwiać subtelnie nakreślony krajobraz i istoty symboliczne: *qilina*, mityczną bestię z jednym rogiem, czy żółwia z wężem na skorupie, będącego ważnym elementem mitologii taoizmu.

Poddając wnikliwej analizie przedmioty wytworzone dla określonych społeczności, możemy zidentyfikować ważne, potencjalnie znaczące właściwości danego przedmiotu, takie jak np. odporność materiału, wykorzystanie kreski, koloru czy skali. Jednak bez znajomości kultury wizualnej, z której wywodzi się dany przedmiot, nie możemy skupić się na próbach rekonstrukcji jego znaczenia, a jedynie na jego formie.



fol. 12

Talerz

twórca z Chin lub Wietnamu
XVIII–XIX w.

MAP 21183

Czarka

twórca z Chin lub Wietnamu
XII–XIII w. (?)

MAP 21186

Naczynie

twórca z Tajlandii
1 poł. XX w.

MAP 6519/2

Misa

twórca z Wietnamu
XV w.

MAP 21228

Wazon

twórca z Wietnamu
XV/XVI w.

MAP 14587

Kadzielnica

twórca z Wietnamu
XVI–XVII w.

MAP 21268



fot. 13

górny rząd, od lewej:

Bransoleta na kostkę

twórca z Azji Południowo-Wschodniej
1 poł. XX w.

MAP 16225

Kolczyki

twórca z grupy Pasztunów,
Afganistan
2 poł. XIX w.

MAP 3530

Spinka do włosów

twórca z Mongolii
3 ćw. XX w.

MAP 6007

Flakon na perfumy

twórca z Afganistanu
1 poł. XX w.

MAP 3225

środkowy rząd, od lewej:

Wisior

twórca z Chin
poł. XIX w.

MAP 8624

Bransoleta

twórca z Leh, Ladakh, Indie
2 poł. XX w.

MAP 14369

dolny rząd, od lewej:

Papierośnica

twórca z Turcji lub Armenii
2 poł. XIX w.

MAP 12478

Nakładka na paznokcie

twórca z Chin
1 poł. XX w.

MAP 3983

Naszyjnik

twórca z Afganistanu
1 poł. XX w.

MAP 4366

Kanony zachodnie i pułapka inkluzywności

Pisanie o nieeuropejskich kulturach wizualnych z perspektywy europejskiej historii sztuki wiąże się z wieloma wyzwaniami i obfituje w pytania dotyczące sztuki tworzonej w różnych okresach historycznych, kontekstach (sztuka religijna i sakralna powinna być rozważana nieco inaczej niż przedmioty codziennego użytku) i regionach. Niewątpliwie, tak bogaty i zróżnicowany materiał należy badać przy pomocy specjalnych narzędzi analitycznych i konkretnych pytań badawczych. Jednak zarówno te narzędzia, jak i pytania często powstają (lub są przyjmowane) na podstawie kanonów sztuki Zachodu. Kapitalizm i wynikająca z niego dominacja Globalnej Północy w świecie sprawiły, że Zachodowi „udało się ustanowić swoją historię sztuki jako jedyny międzynarodowo ważny kanon, który jest w stanie nazwać sztuką daną formę twórczej ekspresji” (Badovinac 2006).

Historia sztuki zawsze przywiązywała wagę do rozwoju artystów i artystek w przekonującym obrazowaniu przestrzeni, do realistycznego przedstawiania świata i prymatu wzoru artystycznego, tzn. intelektualnych zasad kierujących kompozycją danego dzieła. Kategorie te pomijają charakterystyczne dla danej kultury aspekty dzieł sztuki i często są zbyt ograniczone, aby przy ich pomocy analizować przedmioty, które nie są *Mona Lisą* Leonarda. Nie dowiedzielibyśmy się prawie nic, stawiając te pytania przed współczesną kopią korony z Korei Południowej z V lub VI wieku (**fot. 15**).

Możemy lepiej zrozumieć ten przedmiot, poddając analizie jego właściwości fizyczne, np. zwracając uwagę na kontrast pomiędzy filigranowymi złożonymi liśćmi a twardością elementów jadeitowych (w skali Mohsa jadeit ma twardość 7, dla porównania gips – 2, a diament – 10). Aby zrozumieć znaczenie tego obiektu, musimy pomyśleć o jego funkcji, tradycji podobnych przedmiotów, sposobie wykorzystania materiałów, dźwięku złotych liści delikatnie poruszanych przez wiatr, kiedy koronę nosili królowie Silla. Te obserwacje pozwalają nam się skupić na sprawczości tego artefaktu, a dokładniej na jego roli społecznej oraz umiejętności konstruowania historii, tworzenia tożsamości i ustanawiania wzajemnych relacji między różnymi bytami (Callon 1991, 140).

Taką perspektywę promuje nowy, oparty na teoriach posthumanistycznych nurt historii sztuki, który sugeruje, by skupiać się na pogłębionej analizie samych przedmiotów, zamiast postrzegać je jako „nośniki pochodzącego z zewnątrz symbolicznego i społecznego przekazu” (Gell 1992, 43).

Stawiane od lat 70. XX w. pytania o sprawczość sztuki, materiały i techniki pozwoliły skierować uwagę historyków sztuki na artefakty, które wcześniej rzadko były obiektem badań naukowych. Takie jak obrazy Pierwszych Narodów malowane na korze drzewa eukaliptusowego przy użyciu pigmentów mineralnych pozyskiwanych lokalnie. Jeden z nich – obraz autorstwa Normana Manawili (ok. 1933–1991) – przedstawia jaszczurkę na drzewie i ilustruje śpiewaną legendę o życiu duchowym społeczności z Centralnej Ziemi Arnhem (fot. 14). Co ważne, praca ta została namalowana na zamówienie Centrum Sztu-



fot. 14

„Moja Matka Nandi”

Norman Marjawa, klan
Garrawurra Liyagawumirr,
grupa jęz. Dhuwala, połowa
Yirritja
Milingimbi, Ziemia
Arnhema, Terytorium
Północne, Australia
przed 1982 r.

MAP 6489

ki Milingimbi w celach komercyjnych. Podobne strategie marketingu malarzy Pierwszych Narodów odzwierciedlają chęć włączenia artystów i artystek spoza nurtu sztuki Zachodu w globalną wymianę myśli artystycznej i kolekcjonerstwa (Belting 2009). Warto zauważyć, że azjatycki rynek sztuki rozwija się w zawrotnym tempie, a na aukcjach organizowanych w Azji przez domy aukcyjne Christie's i Sotheby's, w tym w Pekinie, Dosze, Dubaju, Hongkongu i Szanghaju, dzieła sztuki uzyskują astronomiczne ceny. Jednocześnie tamtejsi kuratorzy i kuratorki organizują w Azji targi sztuki, takie jak niezwykle udane India Art Fair czy Art Basel Hongkong, których wyraźnym celem jest zapewnienie większej widoczności współczesnym artystom i artystkom niezachodnim. Te aukcje i targi mają pozytywny wpływ na światową scenę artystyczną, ale jednocześnie utrwalają mechanizmy skonstruowane przez zachodnie instytucje. Dlatego też sukces artystów spoza Zachodu nadal mierzony jest według kryteriów stworzonych w Europie i Stanach Zjednoczonych. Jego miarą są stypendia lub rezydencje artystyczne finansowane przez zachodnie instytucje, wystawy indywidualne organizowane w zachodnich muzeach lub galeriach, sukces komercyjny odzwierciedlony w cenach uzyskiwanych przez dzieła sztuki na aukcjach lub targach sztuki oraz liczba krytycznych tekstów dotyczących dorobku artystycznego danego twórcy lub twórczyni. Jak pokazano w opisach na kartach na wystawie [pocztówki 29, 30], uwzględnienie obrazów autorstwa K.K. Hebbara czy Qi Baishiego na obecnej wystawie ma na celu podważenie wyborów dokonywanych przez międzynarodowe instytucje, które dokonują arbitralnych wyborów i promują tyl-



ko wybrane jednostki. Przy tym pomijają często to, co należałoby uznać za główny nurt sztuki w danej społeczności. Jednocześnie, aby odnieść sukces, artyści muszą być „wierni” własnemu dziedzictwu kulturowemu, a ich dzieła – łatwo zrozumiałe w zachodnim kontekście. Innymi słowy, powierzchowna inkluzywność zachodniej historii sztuki i jej instytucji, takich jak muzea czy galerie sztuki, nie przekłada się na faktyczne upodmiotowienie artystów i artystek spoza Europy.

Proces modernizacji, który w pewnym sensie zobowiązał Zachód do większej inkluzywności, zaowocował otwarciem się na sztukę „innych”, ale jedynie poprzez dopuszczenie indywidualnych twórców i twórczyń, a nie ich zbiorowych doświadczeń, które wymykają się kategoriom dostosowanym do europejskich realiów. W związku z tym artyści i artystki spoza Europy muszą dziś domagać się uznania swojej tożsamości, podczas gdy „nowo zainteresowany Zachód zaczął już włączać ich prace do swoich zbiorów muzealnych – gdzie znajdują się w oderwaniu od własnego, oryginalnego kontekstu” (Badovinac 2006). O odnoszących sukcesy artystach i artystkach spoza Europy powstają liczne teksty z dziedziny historii sztuki, które często ignorują specyfikę lokalnej sceny artystycznej i kultury wizualnej, do której należą ich dzieła. Badacze i badaczki wpisują te obiekty w istniejącą, wypracowaną narrację, która wciąż jest nacjonalistyczna i zideologizowana.



fot. 15

Opaska

twórca z grupy Dayaków,
Kalimantan, Borneo,
Indonezja
przed 1993
MAP 13679

Korona

twórca z Nowej Kaledonii
2018 r.
MAP 21472

Korona ze stūpq na podstawie

twórca z Mjanmy
1 poł. XX w.
MAP 19213-19215

Korona ceremonialna

twórca z Minangkabau,
Sumatra, Indonezja
2 poł. XX w.
MAP 17523

Opaska

twórca z Sumby, Indonezja
2 poł. XX w.
MAP 17934

Korona

(kopia w skali 1:2)
twórca z Korei
3 ćw. XX w.
(pierwowzór z V-VI w.)
MAP 14882





fot. 16

Sītā i Hanumān w ogrodzie demona Rāvaṇy

A. Muang
2 poł. XX w.

MAP 16545

Koń

twórczyni z Fu Tu, Hubei,
Chiny
2001 r.

MAP 19139

Żółty tygrys

twórczyni z Fu Tu, Hubei,
Chiny
2001 r.

MAP 19150

Przedmioty z różnych kultur trafiały do europejskich kolekcji na różne sposoby – w wyniku krucjat religijnych i szabrow, w efekcie globalnego handlu i wymiany towarów czy jako upominki dyplomatyczne. Takie artefakty były traktowane jako cenne dobra lub osobliwości i jako takie zapisały się w historii europejskich *Wunderkammern* czyli gabinetów osobliwości. W zbiorach tych przedmioty często dzieliły się na *artificialia*, czyli stworzone ręką ludzką, i *naturalia*, czyli wywodzące się ze świata naturalnego (Avery, Calaresu, Laven 2015). Te dwie kategorie określały główne powody włączenia danego artefaktu do gabinetu osobliwości, a mianowicie umiejętności techniczne i mistrzostwo zauważalne w jego formie (*artificialia*) lub egzotyczny status cudu natury (*naturalia*) (Kaufmann 1978, 24)*. Zebrane przedmioty odzwierciedlały zainteresowanie złożonością i pięknem form powstałych w kontekście kultur nieeuropejskich, tak jak na przykład ta kolorowa chińska wycinanka, która wydaje się zbyt delikatna, aby jej dotykać, i najwyraźniej została stworzona po to, aby podziwiać ją wyłącznie poprzez zmysł wzroku (fot. 16). Delikatna bibuła, w której z niezwykłą precyzją wycięto nożem sylwetkę tygrysa, pomalowana jest farbą wodną. To jedna z pięćdziesięciu pięciu chińskich wycinanek, które znajdują się w zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie i świadczą o wyspecjalizowanej produkcji tego typu dzieł sztuki w prowincji Hubei. Uważa się, że tygrysy odganiają złe duchy, a żywe kolory wraz z przedstawionym zwierzęciem sugerują, że pierwotnie podobne wycinanki mogły być obiektami apotropaicznymi, które miały chronić przed nieszczęściem.

Zainteresowanie światem przyrody odległych krain, a zwłaszcza sposobem wykorzystywania zasobów naturalnych przez lokalne społeczności, zaowocowało ogromnym rynkiem zbytu dla artefaktów z kości słoniowej i innych, które obecnie uważamy za problematyczne z etycznego punktu widzenia, takich jak np. ta szpila do włosów wykonana z piór zimorodka, charakteryzujących się intensywnie niebieskim odcieniem (fot. 17). Czyste piękno tego obiektu kontrastuje z nieodłącznym cierpieniem ptaków zabijanych w celu pozyskania unikatowego, naturalnego surowca.

Debata dotycząca postępowania z kością słoniową w zbiorach muzeów na całym świecie jest powodowana świadomością odrażających realiów handlu wyrobami z tego materiału (Good, Tyrrell, Zhou, Macdonald 2019). Obawa, że eksponowanie tych zniewalających, gładkich, kremowych przedmiotów będzie wzbudzać ciągłe zainteresowanie prywatnych kolekcjonerów i stale rosnący popyt dla tego typu artefaktów, zaowoco-

* O tych kategoriach w odniesieniu do Kunstkamery Rudolfa II zob. Kaufmann 1978, 24.

wała wstrząsającymi działaniami, w tym np. masowym paleniem kości słoniowej w kwietniu 2016 roku w Kenii (Cole 2018; Curnow 2018). Konieczność ochrony zwierząt i przyrody w obszarach pozyskiwania kości słoniowej wywołała uzasadnione rozważania o konieczności zniszczenia, deakcesji lub usunięcia z wystaw wszystkich zachowanych w zbiorach publicznych dzieł sztuki z kości słoniowej.

Europejska chęć posiadania – za wszelką cenę – nieznanych przedmiotów karmiła się zarówno ciekawością, jak i chęcią zamanifestowania kulturowego triumfu Zachodu, który był w stanie gromadzić i eksponować przedmioty ze skolonizowanych części świata. W wysoce arbitralny i wybiórczy sposób przedmioty te pozbawiono pierwotnych kontekstów kulturowych. Kolekcjonerzy wynajdywali, kupowali lub wybierali tylko to, co z różnych powodów wydawało się im istotne – ze względów estetycznych, edukacyjnych lub finansowych. Wyrwanie przedmiotów z miejsca ich pochodzenia miało wpływ na paradygmat historii sztuki Zachodu – badania i oceny dzieł sztuki, przypisywania ich do nadmiernie uproszczonych kategorii. Gabinety osobliwości stwarzały możliwości krytycznej produkcji wiedzy poprzez porównywanie artefaktów z odległych stron świata. Jednakże, patrząc z perspektywy historycznej, procesowi temu często brakowało zniuansowanego podejścia, które wyrastałoby z prawdziwego zrozumienia kontekstu, co prowadziło do przyjęcia nadmiernie uproszczonych i uogólnionych kategorii. Dawni goście gabinetów osobliwości mogli kontemplować przyrodę, naukę i sztukę odległych kultur i twierdzić, że wiedzą już o nich wszystko.

Historia artystycznych translacji została napisana z perspektywy Zachodu i skrzywiła nasze postrzeganie w kierunku europocentrycznej metody badań. Badacze i badaczki koncentrują się na tym, w jaki sposób kultura europejska wzbogaciła się w wyniku interakcji z innymi kulturami (Contadini 1999). W konsekwencji kwestia centrum i periferii została włączona do procesu formowania się dyscypliny historii sztuki. Deborah Cherry zaznacza: „Konstruowała obraz siebie w relacji z »Innymi«. A centralnym elementem tworzenia się tej podmiotowości były kolekcje muzealne oraz ekspozycje sztuki i wzornictwa stworzonego poza Zachodem” (Cherry 2007, 4).

Jednak patrząc z bardziej pozytywnej perspektywy, historia sztuki – poprzez badania nad historią kolekcji muzealnych oraz globalnych translacji artystycznych – nadal rekonstruuje biografie niezachodnich dzieł sztuki i śledzi ich historie od powstania do umieszczenia ich w obecnych miejscach (Kubler 1962). Pouczające badania Avinoama Shalema pokazują, jak islamskie artefakty, takie jak wyroby złotnicze z inskrypcjami ze świętych tekstów, zostały „schrystianizowane” po przewiezieniu do Europy i osadzeniu ich w całkowicie odmiennym kontekście artystycznym i kulturowym (Shalem 1998). Badania nad pochodzeniem tych eksponatów są jednym z najważniejszych i najbardziej obiecujących tropów w globalnej historii sztuki, ale muszą być one zawsze umocowane w badaniach kultur wizualnych i lokalnych kontekstów charakterystycznych dla analizowanych obiektów.



fol. 17

Audycja na dworze

Firoz i Fareed
Indie
2 poł. XX w.
MAP 12290

Lampa

twórca z Indii
poł. XX w.
MAP 21921

Szpila do włosów z feniksem i kwiatami

twórca z Chin
poł. XIX w.
MAP 3967

Netsuke – Shouxing z brzoskwinia

[czyt. Szolśing]
Gyokuyosai
Tokio, Japonia
1 poł. XIX w.
MAP 9114

Scena z eposu „Rāmāyaṇa”

twórca z Bali, Indonezja
2 poł. XX w.
MAP 3882

Orant z naczyniem ofiarnym

twórca z Mjanmy
1 poł. XX w.
MAP 19869

Nieśmiertelna He Xiang

[czyt. He Śien-gu]
twórca z Chin
poł. XIX w.
MAP 11792

Grzebień ozdobny

twórca z Jawy, Indonezja
2 poł. XX w.
MAP 17172

Model dżonki

twórca z Wietnamu
2 poł. XX w.
MAP 12477

Postać w stylu wayang – mężczyzna

[czyt. Iajang]
twórca z Jawy, Indonezja
1 poł. XX w.
MAP 938

Ząb kaszalota z rysunkiem statku

twórca z Chin (?)
1 poł. XX w.
MAP 14160





fol. 18

Głowa Buddy

twórca z Jawy, Indonezja
VIII w.

MAP 1810

Głowa boga Viṣṇu (?)

[czyt. Wiśnu]

twórca z grupy Khmerów,
Angkor, Kambodża
XIII w.

MAP 16426

Bogini Durgā zabijająca demona Mahiṣę

[czyt. Mahiszę]

twórca z Nepalu
XVIII w.

MAP 12403

Bodhisattva Guanyin

twórca z Chin
VIII–X w. (?)

MAP 6266

Dzwon

twórca z Jawy, Indonezja
VIII–X w.

MAP 2092

Bóg Kārttikeya

twórca z Indii
2 poł. XIX w.

MAP 3760

Pojęcie tożsamości ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia ryzyka, jakie niosą za sobą badania z zakresu historii sztuki dotyczące dzieł pochodzących z kontekstu niezachodniego. Odkąd Zachód zaczął gromadzić eksponaty ze Wschodu, istniało rozróżnienie pomiędzy złożoną i różnorodną mapą europejskich dziedzictw narodowych a pojedynczym, kumulatywnym „Innym”. Co więcej, jak zauważył O’Doherty, ponadczasowość gabinetów osobliwości i muzeów sprawia, że te przestrzenie i uwięzione w nich eksponaty zdają się być zawieszone w „czyścicu” – wszystko, co trafia do muzealnej kolekcji, z pewnością pozostanie w niej na zawsze (O’Doherty 1999, 15). Wydaje się to szczególnie problematyczne w przypadku obiektów dewocyjnych, które – przynajmniej dla części odwiedzających – nadal nacechowane są znaczeniami sakralnymi. Funkcja kultowa jest oczywista w przypadku kamiennej rzeźby czteroramiennej Kārttikeyi (**fol. 18**). Przedstawiony jest on *en face*, z prawą dłonią uniesioną w geście ochrony, czyli *abhaya*, a lewą w geście błogosławieństwa, czyli *varada*. Za postacią Kārttikeyi znajduje się jego wierzchowiec – paw. Analiza przedstawionych postaci i gestów, a także niewielki rozmiar eksponatu (30×11×7 cm) i trzpień u dołu rzeźby, sugerują, że stanowiła ona część jakiegoś większego obiektu. Być może była częścią domowego ołtarza, gdzie pokrywana kolorowymi proszkami i ozdabiana świeżymi kwiatami ożywiała jego formę i inspirowała pobożność. O pierwotnym kontekście kulturowym przedmiotu świadczą ponadto dwa znaki pisma telugu umieszczone z przodu podstawy, które sugerują, że statuetka pochodzi z południowych Indii.

Jak powinniśmy patrzeć na ten przedmiot, który niegdyś był centrum prywatnych modlitw? Przez długi czas religijne artefakty traktowano jak świeckie dzieła sztuki oraz część tego, co Wallach i Duncan opisali jako „nieskończoną, triumfalną procesję, świadczącą o dominacji Zachodu i jego panowaniu nad światem” (Duncan, Wallach 2004, 52). Jednak postrzeganie obiektów religijnych wydaje się powoli zmieniać – ważne pytania dotyczące ich reappropriacji* są rozważane w ramach badań nad ich pochodzeniem.

Sytuacje, w których historycy i historyczki sztuki lub kuratorzy i kuratorki z Zachodu świadomie ignorują lub zbyt upraszczają faktyczne różnice pomiędzy Wschodem a Zachodem nadal pozostają największym problemem w opisywaniu i wystawianiu sztuki z Azji w kontekście zachodnim. Na przykład w 1985 roku Pramod Chandra, kurator wystawy w National Gallery of Art w Waszyngtonie, wypożyczył szereg rzeźb z brązu z czasów panowania dynastii Čolów z kompleksu świątyni w Tamilnadu

* Reappropriacja, dosłownie ‘odzyskanie’, czyli zaadaptowanie wyrazu nacechowanego negatywnie w kontekście pozytywnym lub neutralnym.



fol. 19

Talerz *lâgan*

twórca z Uzbekistanu
l. 70-80. XX w.

MAP 9282

Talerz *lâgan*

twórca z Uzbekistanu
l. 70-80. XX w.

MAP 9279

Wazon

twórca z Chin
1 poł. XX w.

MAP 3449

Kadzielnica

twórca z Katmandu, Nepal
2 poł. XX w.

MAP 5553

Dzban

twórca z Chin
2 poł. XX w.

MAP 16962

(Indie). Jak zauważyła Tapati Guha-Thakurta, „sposób odnoszenia się do wszystkich tych rzeźb jako »bóstw«, w dziennikarskich tekstach zarówno Indii, jak i Ameryki, ukazuje ciągle mieszanie ich »religijnej« i »artystycznej« tożsamości”. W katalogu towarzyszącym wystawie badacze i badaczki przeanalizowali dzieła z Indii pod kątem ich pochodzenia, a towarzyszące wystawie oprowadzania pozwoliły widzom poznać jedynie atrybuty i moce bogów (Guha-Thakurta 2008, 169). W ten sposób Zachód próbował uczynić sztukę „Innych” łatwiejszą w zarządzaniu, używając terminologii z zachodniej historii sztuki, aby opisać coś o zgoła odmiennej tożsamości. Vidya Dehejia stwierdziła, że cykliczna koncepcja czasu w Indiach „być może przyczyniła się do obojętności wobec dokumentacji historycznej”. Dlaczego więc kuratorzy i kuratorki mieliby dążyć do stworzenia odrębnej metanarracji w odniesieniu do sztuki indyjskiej? (Dehejia 1997, 7). Aby zadowolić zachodnią publiczność? Wszechobecne w podejściu metodologicznym zachodnich historyków sztuki jest założenie, że aby stworzyć kompleksową wystawę sztuki Wschodu, należy wprowadzić kategorie różnych szkół i gatunków. Jest to błędne założenie, gdyż terminy te są transponowane z zachodniego kontekstu, który opiera się na liniowej koncepcji czasu. W konsekwencji widzowie w polskich muzeach doświadczają prezentacji historii sztuki w ramach wystaw, które mają na celu zorganizować „poruszanie się [po wystawie] i odbiór [dzieł sztuki] w systematyczny i produktywny sposób, który sprzyja odbiorowi wystawy jako całości, a nie jako szeregu wartościowych, odrębnych dzieł sztuki” (Leahy 2008, 75).



fol. 20

Ośmiu Nieśmiertelnych

twórca z Chin
2 poł. XIX w.

MAP 15993

Buddha Akṣobhya

twórca z Mongolii
2 poł. XIX w.

MAP 7464

Pozorna inkluzywność historii sztuki wydaje się być problemem stwarzanym przez kanon, język, historię kolekcjonerstwa, które tworzyły i wzmacniały rozróżnienie na sztukę zachodnią i nie-zachodnią. Pisząc o wybranych, pojedynczych dziełach, historycy i historyczki sztuki często wartościują i omawiają kulturę jako „inną”. W konsekwencji włączenie sztuki Wschodu w ramy zachodniej historii sztuki służy przede wszystkim ułatwieniu zarządzania nią poprzez klasyfikację opartą na zachodnich kanonach. Jest to największa sprzeczność i źródło problemów. Współcześni artyści i artystki tworzący w Azji powinni móc osiągnąć sukces poprzez wyrażenie globalnych wartości humanizmu za pomocą szeregu różnych mediów i technik. Czy historia sztuki jest w stanie zrozumieć uniwersalny język sztuki? Jednym ze sposobów analizowania dzieł z perspektywy danej kultury jest badanie sensorycznego wpływu, jaki eksponaty wywierają na oglądających. Tradycyjnie historia sztuki sprzyjała doznaniom wzrokowym, a okulocentryczna perspektywa warunkowała nasze uznanie dla dzieł sztuki. A jednak możemy wiele się dowiedzieć o eksponatach, takich jak np. ta gliniana kadzielnica (**fot. 19**) czy mały ręczny dzwon z Jawy (**fot. 18**), poprzez próbę odtworzenia ich funkcji i wpływu na ogół wrażeń zmysłowych. Możemy analizować szereg bodźców multisensorycznych, jakie wpływały na odbiór obrazów, które miały być zarówno oglądane, jak i słyszane. Dźwiękowy wpływ obrazów na współczesne publiczności można zrekonstruować, na przykład wyobrażając sobie brzmienie nektaru nalewanego z naczynia lub dzwonka dzwoniącego w prawej ręce Buddy (**fot. 20**). Podobnie jak dzisiaj, dawni odbiorcy nigdy nie pojmowali dzieł za pomocą wyłącznie jednego ze zmysłów.

Sztuki Wschodu nie należy opisywać za pomocą narzędzi i terminologii opracowanych z myślą o sztuce powstałej na Zachodzie. Dlatego wciąż musimy czekać na stworzenie nowych sposobów interpretacji i prezentacji sztuki, które sprawią, że rozróżnienie pomiędzy centrum a peryferiami stanie się przestarzałe, i które pozwolą na powstanie prawdziwie zdecentralizowanej mapy świata sztuki.

Bogactwo świata w erze globalizacji opiera się na wielości różnych kultur wizualnych związanych z różnorodnością obrazów charakterystycznych dla danego miejsca, czasu i społeczności. Choć zazwyczaj kultury te nie rozwijają się w całkowitej izolacji, to ich tożsamość jest odrębna i w ten sposób należy ją interpretować. Zrozumienie procesu interakcji i wymiany pomiędzy różnymi tradycjami wizualnymi jest kluczem do docenienia bogactwa kultur wizualnych na całym świecie. W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat historia sztuki zaczęła patrzeć na dzieła sztuki w kontekście społeczeństwa, w jakim powstały. Obecna wystawa, której towarzyszy niniejszy katalog, jest ważnym uzupełnieniem tego naukowego przedsięwzięcia.

Zobacz

Joanna Hańderek

Joanna Hańderek

wykładowczyni w Instytucie Filozofii UJ. Zajmuje się filozofią kultury i filozofią współczesności, ze szczególnym uwzględnieniem postkolonializmu, globalizacji, gender, multikulturalizmu i ekoetyki. Autorka i redaktorka książek „Metamorfozy i muzea”, „Czas i spotkanie”, „Wykluczenia?”. Od 2013 roku organizuje cykl wykładów i spotkań poświęconych różnym formom dyskryminacji społecznych „Kultura wykluczenia?”.

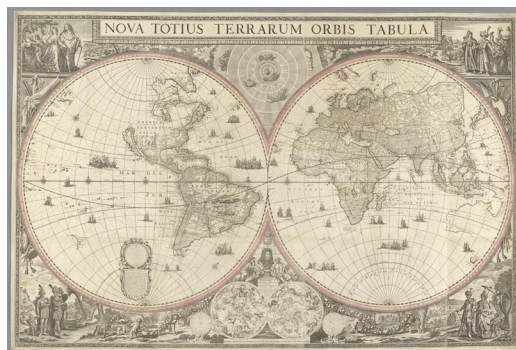
Krajobraz – rozległe przestrzenie, dzika przyroda, pejzaż zapierający dech w piersiach. Imperialni podróżnicy z ekscytacją przemierzali nieznane lądy. W XIX stuleciu o ich wyprawach mówiono całymi miesiącami. Dzięki powszechności i wysokiej dostępności prasy rozmawiali już o nich wszyscy, a nie tylko nieliczni, jak na początku ery kolonialnej. Publikacje dzienników z podróży były popularne i poczytne. Każdy chciał wiedzieć, jak to jest w dalekich krainach, tam gdzie zachodnia cywilizacja jeszcze nie dotarła. Wielką wspaniałą przygodą białego podróżnika – rzecz jasna białego mężczyzny. Publikacje i wystawy dokumentujące wyprawy w nieznane podkreślały dzikość przyrody i „pierwotność” napotykanych tam zwierząt i ludzi (dla wielu nie do końca ludzi) (Pratt 2011, 81). Dlatego pierwsze muzealne przedstawienia (wystawy, pokazy czy szalenie popularne wówczas dioramy, czyli zaaranżowane sceny rodzajowe z manekinami i zwierzętami w scenografii imitującej architekturę czy środowisko naturalne) pełne są eksponatów świadczących o braku rozwiniętej cywilizacji (głównie prostych narzędzi, często połączonych z ekspozycją wypchanych ciał zwierząt), egzotyce, „prymitywizmie” i nie ludzkim obliczu zdobywanego świata. Biały kolonialista patrzył i widział to, na co pozwalały mu kolonialne narracje, nauczył się nie widzieć ludzi i ich wartości.

W tym artykule będę chciała pokazać, jak kolonialne narracje rozwinęły pogardę w stosunku do pozaeuropejskich kultur i ich przedstawicieli. Dlatego w pierwszej części zajmę się właśnie obrazami dzikości, nieludzkości i przedmiotowości zdobywanego świata. W drugiej części skupię się natomiast na imperialnych ekspozycjach muzealnych, które utrwały świat przemocy i wyzysku w imaginariu tworzonym przez białego zdobywcę, by wreszcie w trzeciej części oprowadzić Państwa po współczesnej wystawie zaproponowanej przez Muzeum Azji i Pacyfiku. Zaprezentowana wystawa zarówno aranżacją przestrzeni, jak i doбором obiektów wprowadza nas w nowy sposób myślenia: równościowego i pełnego szacunku dla prezentowanego dorobku kultur Azji i Pacyfiku. Jest też przede wszystkim ważną lekcją dla nas, uczącą prowadzenia dialogu z innymi kulturami i ich dziedzictwem.

il. 5

***Nova totius Terrarum Orbis tabula* [W półkulach w odwzorowaniu stereograficznym]**

F. de Wit
1705 r. (?)
The British Library King's
Topographical Collection,
Maps K.Top.4.10.8 tab.end
Za zgodą British Library.



Amerykańska badaczka zajmująca się badaniem języka pisarstwa podróżniczego, Mary Louise Pratt, w książce *Imperialne spojrzenie* pokazuje tę męską przygodę zdobywcy świata, uświadamiając nam, że wraz z nią kroczyła imperialna potęga oręża, administracji, ale też uprzedmiotowiającego poznania (Pratt 2011, 46–48). Etnograf zarządzał wiedzą tak samo jak administracja. W XIX-wiecznej Anglii czy Francji czytelnicy żyli przygodami wielkich zdobywców, wierząc święcie, że tam, na antypodach, ich wielcy rodacy po raz pierwszy ludzką stopą dotykają niczyjego lądu. *Terra nullius**, świat niczyj, bez kultury i ludzkiej obecności. Tylko że ta ziemia niczyja, co rekonstruuje w swoich esejach o Afryce *Wytępić całe to bydło* i o Australii *Terra nullius* autor reportażu historycznych Sven Lindqvist, była już zamieszкана. „Imperialne spojrzenie” to termin opisujący praktyki kolonialne, które drobiazgowo wymazywały obecność innych ludzi i ich kultur, by kolonizatorzy mogli opowiadać dalej o białym zdobywcy i jego potędze (Lindqvist 2016).

Relacje Europejczyków z ludźmi spoza ich kontynentu były dość skomplikowane – od zadziwienia i fascynacji po obrzydzenie i potępienie. W dyskursie kolonialnym wygrało myślenie uznające przedstawicieli innych kultur za gorszych i „dzikich”. Dlatego dla wielu białych „dzieci Kaina”** grzech swojego ojca miały wypalony na ciemnej skórze – czerwony, śniady odcień, świadczyły dla nich o piętnie, które pozostało po grzechu (Loomba 2011).

Ten obraz dzikiego, prymitywnego, śmiesznego czy po prostu gorszego człowieka o innym kolorze skóry utrwała literatura XIX wieku – zarówno ta podróżnicza, jak i fabularna. Jeszcze w XX wieku „murzynek Bambo” to będzie poufale i infantylnie „koleżka”, a nie „kolega”. Komiksowy Tintin będzie dzielnym chłopcem z *nomen omen* białym pieskiem, pouczający miłych acz dziecinnych ludzi o czarnym kolorze skóry.



il. 6

**Muzeum Wiktorii
i Alberta w Bombaju**
(dziś Mumbai, Indie)

D.H. Sykes

1872

British Library, Photo 2/2(3)

Za zgodą British Library.

* *Terra nullius* to ziemia niczyja. W terminologii czasów kolonialnych oznaczała przestrzeń, która może zostać zajęta przez europejskie imperium. Bardzo często ludzie mówiący o *terra nullius* nie brali pod uwagę obecności mieszkańców terenów traktowanych jako niczyje i nadających się do przejęcia przez Europejczyków i świadomie ją ignorowali. Jak pokazuje Lindqvist, Australia dla wielu Europejczyków była właśnie taką ziemią niczyją.

** Już w średniowieczu Europejczyk miał kłopot z zakwalifikowaniem ludzi o innym kolorze skóry, mieszkańców innych lądów. Gdy rozpoczęła się era wypraw na „nowe lądy”, wielu misjonarzy, badaczy zaczęło w ten sposób określać ludzi o ciemnej karnacji. „Dziećmi Kaina” w większości byli Afrykańczycy, o czym pisze Ania Loomba w książce *Kolonializm, postkolonializm*. Bardzo często określenie to było wygodną strategią budowania narracji rasistowskich.

Murzynek Bambo w narracjach kolonialnych nie jest samodzielny, nawet jak dorośnie, potrzebuje białego człowieka, który objaśni mu świat i pokaże, jak budować kulturę. To zabieg, który według badaczki kolonializmu w Azji Południowej Ani Loomby pozwalał usprawiedliwić uprzedmiotowienie. Jeżeli już od dziecka uczy się Europejczyków, że tylko oni mają kulturę, tylko oni mają możliwość myślenia i rozwijania wiedzy, wówczas można stać na gruzach podbitego świata i nie widzieć tego, co ma się pod butami.

Narodziny rasizmu były wieloaspektowe i łączyły się zarówno z niechęcią do obcości, jak i z potrzebą ekonomicznej i politycznej dominacji. Dlatego właśnie dla białych odkrywców ciemny kolor skóry napotkanych osób był jednoznacznym znakiem, że nie mają do czynienia z ludźmi, a jeśli tak – to z ludźmi „gorszymi”, „głębszymi”, nie takimi samymi jak biali. Narracje kolonialne utwierdzały tylko w przekonaniu, że ci Inni, Obcy nie są tacy jak my. To nie ludzie albo przynajmniej, jak uświadamia nam Ania Loomba, nie do końca ludzie. Więc można tych Innych zabić, zniewolić lub wykorzystać, w relacjach kolonialnych działała logika przemocy*.

Jeżeli chcielibyśmy dociec przyczyny takiego rozwoju stosunków pomiędzy Europejczykami i ludami skolonizowanymi, to przede wszystkim ważne było samo nastawienie do innych ludzi, jakie przejawiali zdobywcy. Odkąd w Europie zaczął rozwijać się przemysł (najpierw manufaktury, potem pierwsze fabryki oparte na maszynach parowych), Europejczycy musieli poszukiwać rynków zarówno nabywania surowców, jak i zbytu dla swoich towarów. W ten sposób skolonizowani zaczęli być traktowani jako tania lub niewolnicza siła robocza, a struktura gospodarcza ich krajów została podporządkowana ekonomicznym potrzebom imperiów. Rasizm był zatem bardzo wygodnym narzędziem, pozwalał bowiem wmówić sobie, że są ludzie, którzy z urodzenia podlegają „panom”, potrzebują „silnego przywództwa”, którzy są tak leniwi, bierni i nierozumni, że nadają się tylko do tego, by im rozkazywać i zmuszać ich do ciężkiej fizycznej pracy. I tak realizacja dążeń imperium do jak najszybszego rozwoju gospodarczego i zysku usprawiedliwiała niewolnictwo i bezwzględną eksploatację materialną, ekonomiczną oraz surowcową okupowanych terenów. Rasizm tylko zmyślał poczucie, że działania kolonialne są słuszne i moralnie właściwe.

Jest taka niesamowita scena, którą rysuje Lindqvist w opisie swojej podróży po śladach skolonizowanej Australii. Podróżując po kontynencie, napotykał na ziemi znaki: porzucane liście i gałązki, drobne kamienie i ziemię ułożone w ledwo widoczne ornamenty. Była to sztuka Pierwszych Narodów, która jak stwierdza Lindqvist, ma w sobie coś z ulotnego performansu**, musi być tu i teraz dostrzeżona, nim zniknie zmieciona przez wiatr, zniknie przed naszym spojrzeniem. Europejscy zdobywcy Australii mieli jej pierwszych mieszkańców za zwierzęta, Lindqvist przypuszcza, że pewnie nieraz przeszli oni po tym performatywnym dziele sztuki, nie zwracając uwagi na ludzi, którzy je stworzyli. W świecie białego podróżnika imperialne spojrzenie nie pozwalało dostrzec niuansów, nie było wrażliwe na odmienne od imperialnego sposobu tworzenia dzieła sztuki i wzorce kulturowe. W epoce imperium biały człowiek nie znał performansu takiego, z jakim mamy do czynienia

* Oczywiście, istniały również ruchy abolicjonistyczne i sprzeciw wobec wykorzystania niewolników, jednakże w tym artykule skupiam się na ukazaniu źródeł systemowej przemocy i nierówności. Deprecjacja była bardzo silna i zakorzeniła się w mentalności Europejczyków na długo.

** Rozumianego jako „performance, performance art, pojęcie określające rodzaj działań efemerycznych wykonywanych przez artystów w obecności widzów. Częstym elementem performansu są działania parateatralne, przybierające formę zdarzeń o zaplanowanej strukturze i przebiegu czasowym. [...] Świadomie stosowany jako środek wyrazu artystycznego od początku lat 50.” (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Manteuffel-Szarota 2004, 307).

nia dziś, dlatego szukał dzieł sztuki na płótnie, w kamieniu czy drewnie, nie wiedząc nawet, że w dziedzinie sztuki sam wobec tej performatywności jest zacofany. Człowiek – Inny, ten, który nie posiadał europejskiej ekspresji i rodowodu, którego kultura bazowała na innych wzorcach i zbudowana była z innego tworzywa – w oczach imperialnego zdobywcy był tylko dziki, śmieszny, w najlepszym wypadku dziecinny. Odrzucenie człowieczeństwa w drugim pozwalało go wykorzystać i zniszczyć. Dlatego biały zdobywca nie otwierał szeroko oczu, nie zadawał zbyt wielu pytań, ważniejsze było umocnienie porządku panowania.

Po dziś dzień trudno nam dostrzec Inność i ją zrozumieć. W jakiś sposób ciągle dziedziczymy te kulturowe narracje przekonujące nas, że prawdziwa kultura, właściwa cywilizacja to tylko ta europejska, „zachodnia”. Jakże długo to Paryż miał być stolicą świata, a wszystko poza „starym”, „dobrym” kontynentem europejskim, wszystko dookoła było dzikie i nieprzystające do wypracowanych kulturowych modeli Europejczyków. W tym widzeniu świata była agresja, którą opisuje M.L. Pratt. Analizując listy, pamiętniki i opowieści z podróży XIX-wiecznych zdobywców pozaeuropejskich kontynentów, Pratt dostrzega pewien szczególny wzorec. Biały człowiek, nawet jeżeli patrzył na miasta, domy czy sztukę ludzi z kultur afrykańskich czy amerykańskich, tak naprawdę jej nie widział. Opisy jeziora w Tanzanii czy wypraw do źródeł Nilu zawsze pokazywały drogi biegnące dzikim, niebezpiecznym szlakiem, gdzie dzielny biały podróżnik stawiał czoła pustce dookoła – tylko on w dziczy był człowiekiem, tylko on reprezentował kulturę. Nagie ciała jego przewodników budziły w nim odrazę, tak samo jak ich „zwierzęca” mowa czy „brak” kultury (Pratt 2011, 73–88).

Ten odkryty przez Pratt wzorec oznacza jedno: patrząc na człowieka, można go nie widzieć. Niechęć, rasizm, uprzedzenia modelują percepcję, przedstawiają obraz prymitywnej istoty, zaledwie przypominającej to, co ludzkie. W konsekwencji tego odwartościowania i degradacji pojawiają się „ludzkie zoo”*, dokąd w niedzielę wytworni biali dżentelmeni i ich damy mogli się przejść i pooglądać zamkniętych Pigmejów czy mieszkańców Indonezji i Filipin, aby dowiedzieć się, jak wyglądają „dziki”.

Podobne zjawisko opisuje Ania Loomba, zwracając uwagę na fakt, że kolonializm potrzebował „zwierząt pociągowych” do pracy, do wykonywania wszystkich tych zajęć, które były albo zbyt ciężkie, albo zbyt hańbiące dla białego człowieka. Dlatego drugi człowiek został skategoryzowany jako nie ludzki. Wystarczy nazwać człowieka „zwierzęciem”, a już zaczyna się uprzedmiotowienie i często bardzo trudny do odwrócenia proces deprecjacji. Współcześni badacze historii i relacji międzykulturowych, tacy jak Charles Patterson, Edward Said, Robert J.C. Young, Gayatri Chakravorty Spivak czy Leela Gandhi, uświadomili nam jedno: kolonializm był strategią, w której z ludzi robiono zwierzęta, nadawano im kategorię rzeczy, sprowadzając tylko do funkcji, jakie niewolnicy mieli spełniać (fakt, że człowiek jest zwierzęciem, został wyparty w narracjach europejskiej metafizyki). Z rzeczą się nie rozmawia, nie widzi się w niej myślenia ani emocji, nie dyskutuje się o sztuce i kulturze, gdy stoi przed nami niewolnik.

* Pomysł na tworzenie ludzkich zoo prawdopodobnie zapoczątkowało „pokazanie” 25 lutego 1835 roku Afroamerykanki Joice Heth jako „okazu” do oglądania i uczenia się różnych, „dziwacznych” elementów anatomii „podgatunków” człowieka. Ponieważ pokaz okazał się sukcesem, wkrótce zarówno do USA, jak i do Europy zaczęto przywozić całe grupy ludzi z Afryki, których zamykano w klatkach i prezentowano jak zwierzęta w zoo. W ten sposób „biali ludzie” mogli się dowiedzieć, jak wyglądają „dzicy”. Na przełomie XIX i XX wieku pokazy te cieszyły się dużą popularnością. Większość osób, które były „eksponatami” w ludzkim zoo, była niewolnikami lub tak jak Saartje Baartman osobami oszukanyymi i zniewalanymi zaraz po tym, jak zostały zwabione fałszywymi obietnicami pracy w Europie.

Muzeum – opowieści kolonialne

Indywidualne odczucie, tak samo jak warunkowanie jednostkowych przekonań człowieka, stanowi siłę zmiany kultury i jej instytucji, potrzebuje jednak działania o charakterze systemowym. Edukacja, prawo, administracja to elementy systemowego przeprowadzania wzorców kulturowych, które pojawiają się w myśleniu jednostek. Wzajemnie się warunkując, instytucje i poszczególni ludzie tworzą system kultury, który może wypracować mechanizm imperialnego zniewolenia, trwający czasami całe stulecia, mentalnie rozciągający się nierzadko i na nasze czasy. Innymi słowy, urzędnik imperialny potrzebował, by jego praca miała sens i znaczenie, a obywatel imperium chciał wierzyć, że żyje w systemie sprawiedliwym i słusznym. Kolonializm musiał zatem opierać się na narracjach utwierdzających nas w przekonaniu, że ziemia niczyja leży odłogiem i czeka na ucywilizowanie, tak samo jak „dzikus” oczekuje na dobrego „pana”, a jego powołaniem jest zostać niewolnikiem.

Pierwsze muzea etnograficzne były prezentacją imperialnej siły i stanowiły instytucjonalne zjednoczenie pracy urzędników imperium, etnografów i podróżników kolonialnych z przeciętnym obywatelem Europy, mającym szansę ugruntować w nich swoje rasistowskie przekonania „białego pana”. Zdobyć ziemi, niewolniczej siły roboczej, wiązało się z zawłaszczeniem wszelkich dóbr materialnych. Trzeba było wytłumaczyć samym Europejczykom, dlaczego są tacy potężni i dlaczego to oni mogą władać nad innymi narodami. Potęga imperium była widoczna w muzeach, a ponieważ też i przez muzeum, jako pewna koncepcja stałości kulturowej, była kształtowana.

Dlatego galerie pełne obiektów upewniały światłych Europejczyków, żądnych wiedzy o świecie, że tam tak naprawdę nie ma kultury ani sztuki. Proste wyroby, włócznie, maczety i egzotyczne, ekscytujące wręcz maski. Świadcstwo „dzikości”, ślady „prymitywizmu”. „Niekultury” zamrożone w czasie, stąd i pojęcia takie jak „sztuka prymitywna” czy „kultura pierwotna”. To zamrożenie w czasie, „pierwotność dzikich” oznaczały jedno: odebranie historycznego kontekstu skolonizowanym kulturom, a w konsekwencji uczynienie z nich niekultur, pustej ziemi. Brytyjski antropolog dziedzictwa Jack Goody malowniczo nazwał ten proces „kradzieżą historii”, analizując kolonialne strategie wymazywania człowieczeństwa i odbierania kultury tym, którzy zostali podbici i zniewoleni (Goody 2010, 11–19). Muzeum za czasów imperium stało się zatem ważnym narzędziem propagandowym. Wielkie budynki europejskiej chwały architektonicznej (np. British Museum i jego oddziały, kompleks muzealny Habsburgów w Wiedniu), świadczące o rozwoju cywilizacji i potędze zasobów, stawały się przestrzenią ekspozycji i prezentacji tego, co w narracjach kolonialnych obce samym Europejczykom: dzikości, emocji, niekultury, nieczłowieczeństw, prostoty i prymitywizmu.

Zwierzęta, rośliny, włócznie, maski, totemy, drewniane rzeźby, kamienne posągi, to wszystko nagromadzone w kolejnych wyprawach od XVII wieku, najczęściej zabierane bez dbałości o intencje twórców, bez zadawania sobie pytania, jak ważny jest dany obiekt i co symbolizuje dla konkretnej wspólnoty. Maski, rytualne, święte czy służące do zabawy, trafiały do jednej kategorii egzotyczności, tak samo jak rzeźby i totemy. Świę-

te miejsca i przedmioty traciły swoją sakralność, przeniesione w przestrzeń muzeum były tylko śladem tego, co nieeuropejskie, a więc tego, co może zostać zdobyte i podporządkowane. Z przedmiotu kultu stawały się tylko obiektem wystawienniczym (**fol. 21**). Gdy James Clifford, amerykański badacz teorii antropologii, zaczyna przyglądać się muzeom swoim postkolonialnym spojrzeniem, widzi przede wszystkim krzywdę. Oto w kolekcjach na całym świecie możemy znaleźć świadectwo eksterminacji ludności i umniejszania znaczenia ich spuścizny (Clifford 2000, 23–24). Kto rzeźbił, na czyje zamówienie? To nie Michał Anioł, to nie Kaplica Sykstyńska, to nie Sykstus IV ani Juliusz II, żeby odnotować starannie ich imiona.

Na ekspozycjach muzeów kolonialnych pełno anonimowości i brak informacji o twórcach prezentowanych dzieł sztuki. Przyczyn takiej sytuacji jest wiele: z jednej strony kolonialni kolekcjonerzy często nie pytali o autorów, nie zapisywali ich nazwisk. Z drugiej strony w instytucjach nieraz brakowało pracowników kompetentnych, by odpowiednie badania proveniencji przeprowadzić – odczytać i zrozumieć inskrypcje i podpisy czy chociażby wiedzieć, w którym miejscu taka informacja o autorze się znajdowała. W końcu podejście do kwestii autorstwa, czyli do tego, kogo uważamy za faktycznego autora danego dzieła, jest zmienne i zależy od czasu i miejsca. W procesie tworzenia iluminowanych kodeksów w Persji brało udział wiele osób – malarz miniaturzysta, kaligraf wypisujący tekst, patron-zleceniodawca. I to tych dwóch ostatnich uznawano za autorów, dlatego malarz nie podpisywał się na swoim obrazie, przez co dla odbiorcy, a także muzeum, pozostawał anonimowy. Prawdą jest jednak, że badania proveniencji dzieł nieeuropejskich w muzeach imperialnych aż do połowy XX wieku nie były prowadzone na wielką skalę. Koncentrowano się tam przede wszystkim na dziełach kultury europejskiej. Tu zapisywano imiona artysty, zleceniodawcy, sponsora, właściciela dzieła sztuki, jak również historie i anegdoty, jakie wiązały się z dziełem. Dla imperialnego spojrzenia „dziki” twórca nie był istotny (Malraux 1985). Twórczość autorstwa Khmerów, Czinów, Asmatów czy Nagów nie doczekała się starannej inwentaryzacji, tak samo jak do katalogu inwentarzowego nie trafiły imiona sponsorów, muz artystów czy historie powstania ich dzieł. Etnograf wywoził to, co chciał, i umieszczał w muzeum to, co uważał za ważne, z komentarzem przedstawiającym jego narrację i interpretację świata, z którym się zetknął. Według Jamesa Clifforda to właśnie muzea imperialne utrwały kolonialną nonszalancję wobec drugiego człowieka, nauczyły Europejczyków, że inne kultury są proste i mało znaczące i – traktowane jako dekoracyjne przedmioty odbioru estetycznego – mogą co najwyżej stanowić egzotyczną inspirację dla wielkich ludzi kultury imperialnej (Clifford 1997, 197–204).

Gdy w latach 80. XX wieku francuski pisarz André Malreaux pisał, że dziewczyna z rzeźby z Kraju Dogonów (współcześnie część Mali) spotyka się z dziewczynką Picassa*, zwracał uwagę na przemianę, która rozpoczęła się

* W tym miejscu chodzi przede wszystkim o inspirację, jaką wyniósł Pablo Picasso z wystawy w MOMA *Prymitywizm w XX wieku: powinowactwo plemienności i współczesności*. Wedle Malraux to sposób na oswolenie inności i zrozumienie innej kultury poza kontekstem kolonialnego uprzedmiotowienia. W filozofii francuskiego badacza to artysta przezwycięża napięcie kolonialnej narracji „cywilizowane-dzikie” i daje nowe życie zarówno samym dziełom sztuki, jak i kulturze skolonizowanych. Artysta Zachodu nie uprzedmiotawia, ale wchodzi w dialog, i to jest dla Malraux najważniejsze.

fol. 21

Obiekty sakralne

Słup modlitewny

twórca z grupy Czinów,
Czin, Mjanma
2 poł. XX w.

MAP 19617

Bogini Tārā

twórca z Nepalu
2 poł. XX w.

MAP 10084

Tło ołtarza

twórca z Mjanmy
2 poł. XIX w.

MAP 19792

Korwar kaku

autor z rodziny Ronsumbre
wyspa Biak, Indonezja
lata 90. XX w.

MAP 21633



w mentalności europejskiej wraz z postkolonialną lekcją, jakiej udzielili nam na początku pierwsi postkolonialni myśliciele Aimé Césaire, Frantz Fanon czy Albert Memmi. Zwracali oni uwagę, że najpierw musi nastąpić zmiana pojmowania tego, z czym wchodzimy w kontakt, dopiero potem można rozmawiać. Żeby spotkały się dwa dzieła, dwóch artystów, musimy dostrzec w człowieku człowieka. Przywrócić podmiotowość. Wedle Malreaux taki proces jest możliwy właśnie dzięki artystom, ich sztuce, odczarowaniu rzeczywistości i interpretacji świata, jakiej nieustannie dokonują. Co ciekawe, taka zmiana zaczęła się w galerii, kiedy Picasso mógł oglądać dzieła sztuki mistrzów afrykańskich (Malreaux 1985). Są oni jeszcze dla hiszpańskiego autora anonimowi, ale zaczyna już tę sztukę odbierać inaczej. Przemiana następuje jednak stopniowo.

Jak uświadamia nam Clifford, przełamanie narracji kolonialnych nie dokonuje się tak łatwo. Europejczyk, pan, zdobywca niechętnie przyzna się do swojego zawłaszczania i posiadania. Z dzisiejszej perspektywy działania Picassa również były zawłaszczaniem, bezrefleksyjną inspiracją formą materialną, bez sięgania do znaczenia i kontekstu powstania obiektów (Clifford 2000, 206–209). Głos artystów i to, co dzieje się w muzeach, są jednak ważne.

Sama idea muzeum jest wielowymiarowa. Sądzę, że aby zrozumieć tę chęć posiadania przeszłości, kolekcjonowania i katalogowania dzieł sztuki, tak samo jak przedmiotów codziennego użytku, oraz by zrozumieć wagę takiego działania, trzeba sięgnąć do źródeł tego zjawiska. A niewątpliwie będzie to przestrzeń świątyni muz. W *Fajdrocie* Platon opisywał przestrzeń dawnej świątyni muz, świętego miejsca, pełnego oswojonej i uporządkowanej przyrody oraz posągów, śladów intencjonalnego działania człowieka (Platon 2002, 25–26, 96). Było to miejsce, gdzie młody Fajdros razem ze swoim nauczycielem Sokratesem mógł toczyć rozmowę o duszy, człowieku i wartościach. Biblioteka-muzeum to pierwsze tak naprawdę przykłady pragnienia gromadzenia i badania przedmiotów, które w naszych wyspecjalizowanych czasach rozbiło się na szereg instytucji. Grecy i Rzymianie łączyli je w jedno, dlatego Biblioteka Aleksandryjska była nie tylko zbiorem dzieł, ale i salą wykładową, muzeum, instytucją badawczą i naukową. Tak samo biblioteka w Efezie, gdzie dodatkowo znajdowały się nagrobki znaczących obywateli. Zachować dla potomności myśl, technienie muz, to, co ważne.

Pierwsze muzea w znanej nam formie pojawiają się w dobie napoleońskiej, kiedy imperia domagały się znaku swej potęgi. Tak samo imperium brytyjskie w wielkim projekcie British Museum czy symbol kolonialnych czasów Muzeum Konga w Brukseli miały triumfować nad resztą świata.

Muzea są projektami historii, bardziej politycznymi i światopoglądowymi niż realnymi przedstawieniami świata. Wedle Malreaux to, co się dzieje w muzeum, to przede wszystkim gra z rzeczywistością, wydobywanie tego, co ważne, budowanie znaczeń kształtujących świadomość społeczną. Dlatego właśnie Clifford stał się wielkim krytykiem wystaw muzealnych i ich treści, walcząc z kolonialnymi narracjami, uśpionymi w muzealnym i naukowym przekazie, nawet jeszcze wtedy, kiedy imperia zniknęły z mapy świata, w ostatniej ćwierci XX wieku (Clifford 2000, 205–231).



Przed Państwem otwiera się wystawa w Muzeum Azji i Pacyfiku. Wchodząc do pierwszej części nazwanej *Gabinetem starożytności*, można pochylić głowę przed boginią Quan Âm (**fol. 22**). Autor nie jest znany, zarzuty Clifforda pozostają w mocy, ktoś, kto zabrał tę pokrytą laką rzeźbę, nie zadbał, nie dopytał, nie przejął się, kto był jej autorem, jak się nazywał. Według Clifforda to właśnie przejaw naszej kolonialnej winy, skaza na naszym białym sumieniu, ludzi, którzy korzystali z dziedzictwa świata, nie bacząc na to, za co biorą odpowiedzialność*. Po dziś dzień nasze muzea mają w sobie tę przejmującą pustkę, widoczny brak imienia. „Autor nieznan” – tabliczka przypominająca nam o grzechu zaniechania, zaciągniętym długi i nowej powinności postkolonialnego poszukiwania.

Stojąc przed boginią Quan Âm, stajemy jednak przed jej dostojstwem i tajemnicą. W aranżacji wystawy widać już to nowe podejście obudzonej wrażliwości. Rzeźby przestają być obiektami zdobytej kultury, zaczynają zwiastować opowieści swoich kultur i czasów. Ręcznie malowana w XVII stuleciu. Czyjeś ręce wolno wykończyły każdy szczegół, oddając hołd wielkiej istocie, modląc się i czując potęgę jej boskości. Współczesna wystawa Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie przestrzega zasady uważności, rzeźby zostały tak wyeksponowane i opisane, by oddać logikę przekazu kulturowego.

Trzeba było dyskusji trwającej przez ostatnie 100 lat, ścierania się kolonialnych i postkolonialnych narracji, byśmy zaczęli uczyć się pa-trzeć i widzieć. To właśnie dzieje się w kolejnych gabinetach, przez które przechodzimy w poszukiwaniu utraconych znaczeń i zabranej podmiotowości, które – odzyskiwane – rozświetlają sale Muzeum i jej ekspozycji.

Dzięki postaci i ikonografii bogini Quan Âm możemy poznać cały cykl podróży buddyzmu przez kolejne regiony Indii, Chin, Korei, Wietnamu. Gdy buddyzm dociera do Chin, zaczyna się kontemplacja jednego z jego piękniejszych przejawów, jakim jest bodhisattva Avalokiteśvara, czyli Pan spoglądający na świat ze współczuciem, uosabiający go, a także będący przewodnikiem ludzi na ścieżce ku Oświeceniu. Kolejne wyobrażenia Avalokiteśvary dały mu postać kobiecą. W Chinach jest to bogini Guanyin – uosabiająca litość, miłosierdzie i płodność, ucieleśnione w buddyzmie wietnamskim przez boginię Quan Âm.

* Oczywiście chodzi o odpowiedzialność za grabież przedmiotów o ważnym znaczeniu kulturowym dla danych narodów oraz o odpowiedzialność epistemologiczną, wiążącą się z pytaniem, czy nasze poznawanie jest adekwatne do badanej rzeczywistości kulturowej? Jak pokazuje Clifford, etnografia kolonialna nie zadawała sobie tego typu pytań.



- ▶ Nie bez przyczyny to właśnie bogini miłosierdzia, zrozumienia, współczucia wita nas w progu Gabinetu starożytności. Bogowie udzielają nam współczucia i zrozumienia. Czas na pojednanie, czas na współczucie, czas na dobre emocje i zrozumienie. Wraz z rzeźbą bogini Quan Âm otwiera się przed nami droga głębokiego rozumienia innej kultury, a przez to nas samych. Gabinet starożytności mówi już do nas innym językiem, nie tylko wystawienniczym, ale i kulturowym.

Według jednego z najbardziej wpływowych antropologów XX wieku Clifforda Geertza zrozumienie innej kultury prowadzi nas do pogłębiania świadomości tego, kim jesteśmy i czym jest otaczający nas świat (Geertz 2003, 100–101). Zrozumieć Innego* to lepiej zrozumieć siebie.

- ▶ Gabinet starożytności daje nam taką szansę, wprowadza w znaczenia i symbole kulturowe, wiodąc przez pojednanie do poznania. Tu spotyka się (zapomniana w narracji kolonialnej) droga „Zachodu” i „Wscho-
du”. W antycznej Europie poznanie wiązało się z nastawieniem etycznym, według Parmenidesa drzwi do poznania filozoficznego otwiera Cnota Sprawiedliwości. Wejścia do Biblioteki Celsusa w Efezie z II wieku strze-
gły cztery posągi-metafory: Myśl, Wiedza, Mądrość i Cnota. Jej projek-
tanci zdawali sobie sprawę, że nie ma wiedzy bez cnoty, że tylko te cztery
współdziałające ze sobą boginie mogą dać nam to, co najważniejsze. Ten
sam gest cnoty i wiedzy otwiera nasze spotkanie i dialog z kulturami Azji,
które oferuje nam wystawa w Muzeum Azji i Pacyfiku. Odrzucenie kolo-
nialnego uprzedmiotowienia i uprzedzenia rasowego wymaga pogłębio-
nej świadomości etycznej. Bogini współczucia odpowiada na te starania
i zapowiada drogę, jaką możemy przejść, jeżeli tylko otworzymy się na róż-
norodność i kultury spoza naszego kręgu.

**Współczesne muzeum dziedziczy rewolucję lat 70. i 80. XX wieku. Jest to rewolucja przywracania Innym, wcześniej wykluczonym, ich tożsamości. To rewolucja Clifforda uczącego nas, że Inny ma imię, swoją historię, której nie da się zetrzeć, a wszelkie praktyki „kra-
dzieży historii” stają się szkodliwe zarówno dla skolonizowanych
kultur, jak i dla nas samych. Uprzedmiotowiając człowieka, tracimy
wszyscy: i ten, który został zniewolony, i ten, który zniewala. Wska-
zywał na to Geertz, gdy mówił, że poznanie innej kultury pozwala
nam na poznanie naszej własnej.**



fot. 22

Bogini Quan Âm

twórca z Wietnamu
XVIII–XIX w.

MAP 14787

Świadomość człowieka potrzebuje tego poszerzenia, odmiennej perspektywy, wówczas to, co codzienne, uznane za „normalne”, objawia inne oblicze. Bez poznania Innego sami jesteśmy ubodzy. To obecność In-

* W tym kontekście Inny oznacza pewien stygmat, podmiot skolonizowany bardzo długo dla ludzi z Europy był Innym, co oznaczało degradację i odczłowieczenie. W pojmowaniu drugiego człowieka jako Innego, a więc nie naszego, w tym wypadku mieści się deprecjonująca interpretacja kolonialnej narracji. Dlatego Spivak pisała o Innych jako milczących podmiotach, a Inny w tym kontekście wyraża napięcie między tożsamy, europejskim a Innym, niewolnikiem, istotą bez praw i bez własnego imienia (odebranego skądinąd przez samych kolonizujących).

nego zaczyna nas uczyć, pokazuje raz jeszcze podstawowe wartości, znaczenia, to, co ważne dla naszej kultury (Geertz 2003, 100–101).

Kontemplujący Buddha (VIII w., Jawa), Durgā zabijająca demona Mahiṣę (VIII w., Jawa), Ganeśa (XVIII w., Tamilandu), Kobieta ze szkatułką (XIII w., Chiny) – Gabinet starożytności (fot. 4, 23) prowadzi nas przez kolejne odsłony znaczeń kulturowych. Clifford nauczył nas zupełnie innego spojrzenia, oddawania sprawiedliwości kulturze, jej rzeczom i kategoriom. Kolonialne spojrzenie pozwalało klasyfikować dowolnie, ostatecznie nazywając rzeczywistość według uznania białego kolonizatora. Clifford proponuje ów proces odwrócić poprzez nadanie rzeczom ich właściwego kontekstu. I tak Ganeśa jest znów dla zwiedzającego bogiem, opiekunem przedsięwzięć, usuwającym przeszkody stojące na drodze naszych działań i zamierzeń w każdej sferze życia. By zacząć coś dobrze, by nasze przedsięwzięcie się powiodło, dobrze jest wykonać pieśń proszącą o wsparcie właśnie boga Ganeśę. Współczesny odbiorca muzealny, wchodząc do Gabinetu starożytności, wchodzi do strefy dawnej mądrości, znaczeń ukrytych w innych niż kultura europejska wartościach. I zaraz na początku czeka na niego nie kto inny, jak bóg Ganeśa. Już sam sposób ekspozycji całkowicie się zmienił. Narracje zawłaszczania kolonialnego zastąpiono nowym spojrzeniem na kultury pozaeuropejskie: z szacunkiem i próbą prowadzenia dialogu. To, co dzieje się w Muzeum Azji i Pacyfiku, realizuje postulat Clifforda dotyczący nowej muzealnej ekspozycji.

Nowy i świadomy porządek muzealny, nowe komponowanie przestrzeni ekspozycji świadczą o dialogu, jaki współcześnie stał się normą. I o to właśnie chodziło Cliffordowi, byśmy przestali udawać, że panujemy i wobec tego panowania nic zrobić nie możemy. Dla Clifforda fakt, że zgubiliśmy i zniszczyliśmy tyle danych innych kultur, wcale nie zwalnia nas z obowiązku odpowiedzialności za nie. Sensy zawsze można próbować – ze świadomością, że to próba – wydobyć, nawet z zamkniętych w muzealnych magazynach rzeźb i obiektów, wszystko zależy tak naprawdę od nas, na ile nasze myślenie jest w stanie wyjść poza własne kulturowe kanony i poznawczą strefę komfortu.

► Gabinet starożytności, Galeria, Gabinet sztuki, Gabinet przyrodniczy, Skarbiec, Zbrojownia, to nie tylko kolejne etapy zwiedzania, podróży przez inne kultury, by dotrzeć do istoty różnorodności, siły tego, co inne, bogactwa tego, co nie nasze. To również etapy rozwijania naszej wrażliwości. Poznanie innych kultur, ich dzieł, zwyczajów, codzienności to podstawa do otwarcia. Człowiek nie zrozumie, czym jest świat, dopóki sam nie zacznie być wrażliwy na różnorodność otaczającego go życia. To, co najważniejsze, to zrzucenie antropocentrycznego i zachodniocentrycznego spojrzenia na wszystko, co nas otacza. Próba wyjścia poza nas, „naszość”, „mojość” jest też próbą dostrzeżenia, że w różnorodności istnieją punkty styczne, inność spotyka się z tożsamością. Najciekawsze tropy i ślady pojawiają się, kiedy okazuje się, że różnice mogą prowadzić do wspólnotowego przeżywania świata.

fot. 23

Bóg Ganeśa

twórca z Tamilnadu, Indie
XVIII w.

MAP 4425

Kobieta ze szkatułką – Longnü (?) [czyt. Lq Niu]

twórca z Chin
1 poł. XIII w.

MAP 4382



Zwoje kaligrafii napisanej już ręką człowieka XX wieku uświadamiają nam siłę oddziaływania tradycji czy kulturowych gier z tradycją, tak samo ważnych w kulturze europejskiej, jak i koreańskiej czy japońskiej (**fot. 6**). Współczesność nie jest oderwana od przeszłości, niezależnie od kultury przeszłość mieszka w drobnych gestach codzienności i sztuki.

Przedmioty codziennego użytku, ich opowieści o ludziach z innych kultur, o nas samych zmuszają nas do wycofania się z przekonania o radykalnej, nieprzekładalnej inności. Współczesne muzeum – to po Cliffordzie i postkolonialnych rewolucjach – uświadamia nam, że świat nie jest składową zamkniętą na rzeczywistość monad, tylko różnorodnością kulturową, która dzięki zapożyczeniom, przepracowywaniu wzorów, dąży, rozwija się i przeplata we wzajemnych inspiracjach i bardzo podobnych problemach.

Według Geertza trzeba brać odpowiedzialność za kultury, w których się uczestniczy (Geertz 2003, 110–113). Różnorodność kulturowa oferuje nam więcej, ale też więcej od nas wymaga. Musimy nauczyć się widzieć i rozumieć inność dookoła nas, musimy nauczyć się wzajemnego szacunku. Clifford uznawał Geertza za swojego nauczyciela i powtarzał za nim ten postulat kulturowej odpowiedzialności jako podstawy ludzkich relacji. Dlatego dla Clifforda muzeum ma stać się przestrzenią spotkania z Innymi, ma nas uczyć, jak słuchać i widzieć drugiego człowieka, jego znaczenia i jego kulturę, a przez to ma nas uczyć o nas samych. Szacunek do różnorodności i specyfiki kulturowej to nauczanie się tego, co daje nam ona w swojej odmienności, ale i dostrzeżenie tego, co przychodzi do nas w jej wzorcach, co bardzo podobne do naszej kultury, co spaja nas jako ludzi. Muzeum jest zatem nie tylko przestrzenią opowieści, refleksji, ale i spotkania. Bez tego ostatniego może na powrót stać się kolonialnym zawłaszczaniem i uzurpacją. Dlatego potrzebujemy, by muzeum dało nam strefy refleksji i kontemplacji.

W muzeum, tak jak w naszej rzeczywistości, wszystko może nosić ślady kultur i ich znaczeń, dlatego może się ono stać przestrzenią sensów wymienianych pomiędzy poszczególnymi kulturami. Dialog pomiędzy ludźmi różnych epok, pomiędzy różnymi znaczeniami kulturowymi zaczyna się toczyć, gdy wkraczamy na wystawę i idziemy ścieżką jej narracji.

Brytyjsko-ghański teoretyk kultury Kwame Anthony Appiah podkreślał nieraz, że mimo tych wszystkich różnic nasze kroki spotkają się na jednej płaszczyźnie i wbrew różnicom uwarunkowań kulturowych istnieje punkt zbieżny: to nasze uczucia. Każdy kocha, nienawidzi, martwi się i cieszy, każdy z nas niezależnie od kulturowej szkatułki, jaką niesie przez całe swoje życie, ma bardzo podobne do innych ludzi potrzeby i życie emocjonalne (Appiah 1996, 99–105). Codziennność dla każdego może być tak samo męcząca. Dlatego według Appiaha kosmopolityzm

rodzi się w nas naturalnie, wraz z poznaniem Inności, rozpoznaniem pod maską wielu barw i znaczeń tego samego ludzkiego osamotnienia, znużenia, tej samej żmudnej codzienności. Każdy z nas to dźwiga i każdy też marzy o tym, co wyjątkowe. Dlatego Appiah nie zrażał się ciągle wracającym rasizmem i uprzedzeniami (z nimi oczywiście należy walczyć, należy dać im odpór, ale to nie one powinny definiować ludzkie relacje).

Wedle Appiaha poznanie stanowi bardzo dobrą lekcję wrażliwości i otwarcia na podmiotowość drugiego człowieka, jest też najlepszą odpowiedzią na rasizm, uprzedzenia i neokolonialne widzenie świata. Raz jeszcze można powiedzieć za Cliffordem, że przestrzeń muzeum daje nam właśnie tę najważniejszą możliwość: poznania i spotkania.

A Współczesne muzea dźwigają to zadanie, które wskazał Clifford, pisząc o poszukiwaniach antropologicznych i pojednaniu kulturowym. Przywrócić ludziom głos, ich opowieści, nauczyć szacunku do drugiego, jego kultury. Moim zdaniem to zadanie odczarowania naszego widzenia świata, aby „europejski” nie oznaczał już „jedyne” czy „najważniejszy”, gdzie to, co pozaeuropejskie, nie jest już „proste” czy „prymitywne”. Rasistowskie narracje kończą się wraz z uznaniem, że mamy do czynienia z wyjątkowością kultur, ich przekazu, sztuki, codzienności. Współczesne muzeum ma zadanie pogłębiania tego spojrzenia na Innego jako na Podmiot, tego, kto jest wartościowy, tego, kogo NALEŻY zobaczyć. Koniec z wyzyskiem, koniec z negacją czy nonszalancją w interpretacji innych kultur. Kultura przestała być rozumiana w liczbie pojedynczej z białym odcieniem totalnej dominacji. Teraz mamy świat przepełniony kulturami, świat wielu kolorów i wielu zadań. Muzeum staje się przestrzenią całej tej różnorodności, staje się próbą opowiedzenia o tych wcześniej wymazywanych światach i ludziach. Nauka widzenia. Możliwość spotkania i dialogu. Muzeum mówi ZOBACZ.





fot. 24

Kielich

twórca z Heratu, Afganistan
2 poł. XX w.

MAP 17224

Szkłanka

twórca z Heratu, Afganistan
2 poł. XX w.

MAP 8886

Flasza

twórca z Heratu, Afganistan
2 poł. XX w.

MAP 8877

Kielich

twórca z Heratu, Afganistan
2 poł. XX w.

MAP 19308

Szkłanka

twórca z Heratu, Afganistan
2 poł. XX w.

MAP 8882

Muzeum?

A po co?

Barbara Banasik

**Obejrz___śmy
wystawę,
przeczyt___śmy
artykuły
w katalogu, ale
czy jesteśmy bliżej
odpowiedzi na
tytułowe pytania?**

Muzeum?

- ▶ Pierwsza część wystawy prowadziła nas przez gabinety tematyczne (Starożytności, Sztuki, Przyrodniczy, Galerię, Skarbiec, Zbrojownię), protoplastów współczesnych instytucji. W wielu najstarszych muzeach, szczególnie w tych encyklopedycznych, o których piszemy na s. 34 tego katalogu), wystawa wciąż podzielona jest na takie części. Znajdziemy tam Zbrojownię, Skarbce, Gabinety Rycin, Numizmatyki – tak jest np. w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu czy w Muzeum Narodowym w Warszawie.
- ▶

Po II wojnie światowej, a szczególnie w XXI wieku, zaczęły z kolei powstawać muzea tematyczne, koncentrujące się na jednym zjawisku albo fragmencie dziedzictwa kulturowego. Koniec ery kolonialnej, rozwój krytycznych badań postkolonialnych oraz nowy typ muzeów spowodowały powstanie w Europie i Ameryce Północnej wielu instytucji poświęconych wyłącznie Azji lub innym kontynentom, a także muzeów „kultur świata” (w których oczywiście przedstawiany jest świat pozaeuropejski).

W określeniu, czym jest muzeum, pomaga nam Międzynarodowa Rada Muzeów (ICOM):

„Muzeum jest trwale istniejącą instytucją, nienastawioną na osiągnięcie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowiska”^{*}.

- ▶ Jest to obecnie obowiązująca definicja, która właśnie podlega rewizji, gdyż w ostatnim pięćdziesięcioleciu zmieniło się też postrzeganie muzeum i jego roli. Dawniej uważano je za świątynię sztuki, miejsca namysłu i kontemplacji. Dziś zastanawiamy się, czy służyć mają nauce i rozrywce, czy może celom społecznym. Dlatego powstaje nowa definicja, o której szerzej pisałyśmy na s. 30, przyjrzyjmy się jej raz jeszcze:

„Muzea są demokratycznymi, inkluzywnymi i wielogłosowymi przestrzeniami krytycznego dialogu o przeszłościach i przyszłościach. Świadome konfliktów i wyzwań współczesności oraz odnoszące się do nich, przechowują artefakty i okazy powierzone im przez społeczeństwo, chronią różnorodne pamięci dla przyszłych pokoleń, zapewniają wszystkim równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie mają na celu zysku. Opierają się na współuczestnictwie i jawności, współpracują aktywnie i na partnerskich

^{*} <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf>

zasadach z różnymi społecznościami, aby zbierać, przechowywać, badać, interpretować, wystawiać oraz pogłębiać rozumienia świata, a przez to przyczyniać się do wzmacniania godności ludzkiej i sprawiedliwości społecznej, globalnej równości i dobrostanu naszej planety” (Wasilewska 2019).



Z kolei na pytania natury etycznej, które zadajemy w drugiej – problemowej – części wystawy (czy i jak pokazywać w muzeach obiekty wykonane z tworzyw pozyskanych z gatunków zwierząt zagrożonych wyginięciem, obiekty sakralne czy pochodzące z krajów autorytarnych), muzealniczkom i muzealnikom mają pomóc odpowiedzieć różnorodne dokumenty nazywane kodeksami etyki. Jednym z nich, wskazującym reguły minimalne, jest Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*. Jednak ten uchwalony w 1986 roku tekst zawiera jedynie ogólne wskazówki i domaga się wnikliwej rewizji (planowanej na 2022 roku).

Muzeum

Czym więc jest lub może być muzeum?

*

<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf>

Muzeum jako przestrzeń krytycznego dialogu

- Monika Stobiecka w swoim artykule pisze o tym, że muzea wystawiają obiekty jako „dzieła sztuki”, a dekolonizacja wystaw polega również na przywracaniu kontekstów i znaczeń. Gdy przyjrzymy się sposobom wystawiania obiektów z Azji i Pacyfiku, dostrzeżemy, że problem ten jest jeszcze bardziej złożony. Muzea i historiografia ustawiły te obiekty jako „przedmioty estetyczne” – takie, na które tylko się patrzy, ewentualnie rozpatruje jako ilustracje motywów literackich (patrz relacja z wystawy indyjskiej na s. 13).
- Historia sztuki z kolei deprecjonowała je, spychając w klasyfikacji do rangi sztuki ludowej przynależnej badaniom etnograficznym, a nie badaniom historycznosztucznym (por. z artykułem Zuzanny Sarneckiej, s. 53). Następuje tu więc podwójna deprecjacja, potrójna kolonizacja (najpierw zawłaszczenie fizyczne, następnie odarcie ze statusu i kontekstu, a w końcu nadpisanie nowego, najmniej cenionego w kategoryzacji europejskiej, statusu).

Czasami obiekty pozaeuropejskie nazywane są sztuką ludową, ale często też etnografią (czyli ich status zrównywany jest z przedmiotami codziennego użytku). Zgodnie z wytycznymi Głównego Urzędu Statystycznego muzealia muszą zostać przypisane do konkretnej kategorii – sztuka, archeologia, etnografia, militaria itd. Obiekty z kultur pozaeuropejskich najczęściej otrzymują właśnie klasyfikację „etnografia” – bez względu na swoją formę i znaczenie, czy są to rzeźby z brązu, czy strzały i łuki.

Jakie strategie równościowe mogą więc wprowadzać muzea do swojej działalności?

Dyskurs

- Wprowadzenie dyskursu identycznego jak w przypadku przedmiotów europejskich, czyli dyskursu historii sztuki. Albo zaproponowanie zupełnie nowego języka opisu świata – takiego samego dla wszystkich (jedną z propozycji przedstawia w katalogu Zuzanna Sarnecka, s. 53).

Odejście od estetyzacji

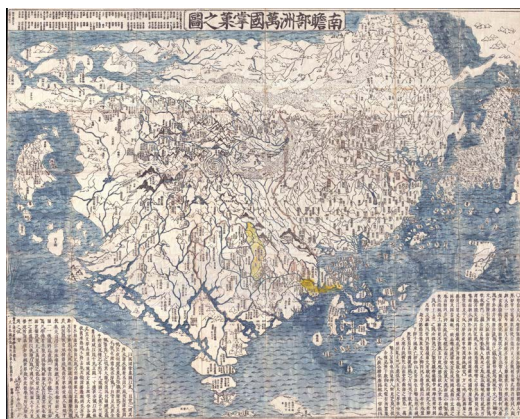
- Odejście od estetyzowania przedmiotów, pokazywania ich wyłącznie jako pięknych obiektów (o czym pisała Monika Stobiecka, s. 37), a pokazywanie i wystawianie znaczenia. Dobrym przykładem są tu instrumenty muzyczne – ich esencją jest dźwięk i melodie, jakie na nich grano, to one są głównym dziedzictwem kulturowym. To nie warstwa wizualna, a dźwiękowa jest tutaj najważniejsza. Konserwacja tych obiektów, zachowanie tego rodzaju dziedzictwa powinno więc skupiać się na zachowywaniu funkcji muzycznych. Wystawiennictwo zaś powinno za tym podążać. Podobnie jest w przypadku teatru czy innych sztuk performatywnych.

Muzea żywe, w których obiekty nie są oglądane wyłącznie na szklanych półkach, ale w swoim oryginalnym kontekście.

Nie jest to idea obca muzealnictwu europejskiemu – na tym właśnie polegają przecież wszystkie muzea-rezydencje, jak Zamek Królewski, odtwarzające wystrój, układ i funkcjonalność. Obrazy podziwiamy tam w oryginalnym kontekście, do którego były przeznaczone, zamawiane. Nie chodzi tu jednak o tworzenie „egzotycznych lunaparków” ani o rekonstrukcje, ale o pokazanie kontekstu – zdjęć, filmów, multimediiów, książek, rysunków kontekstowych. Niech obiekt będzie tylko pretekstem, wskazówką tematu, elementem narracji. Tu również istotne jest zapraszanie przedstawicieli kultur źródłowych – do konsultacji, do udziału w przygotowaniu programu, wydarzeń, do wspólnej opowieści o świecie.

Wprowadzenie perspektywy nieeuropejskiej

Inne perspektywy, poszerzanie horyzontów. Jest to już zadanie bardzo specjalistyczne – za pomocą wystaw muzea przełamują europocentryzm i przekonanie o powszechności pewnych zjawisk, terminów, np. kategoryzacji świata na strefy *sacrum* i *profanum*, rolę i definicję sztuki.

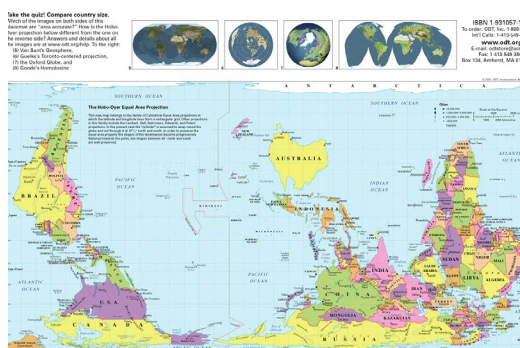


il. 7

Nansenbushu Bankoku Shoka No Zu (Mapa konturowa wszystkich krain we wszechświecie)

Rokashi Hotan
drzeworyt
1710

Mapa przedstawia cały świat, a powstała w oparciu o buddyjską kosmogonię połączoną z licznymi opisami podróży mnichów buddyjskich.



il. 8

Mapa świata w odwzorowaniu Hobo-Dyer Południem do góry

Mick Dyer (ODT, Inc.)
2007
Cornell University –
PJ Mode Collection of
Persuasive Cartography

A po co?

A

Gdy wchodzimy na naszą wystawę, wita nas anegdota z ostatniej wizyty Mahatmy Gandhiego w Wielkiej Brytanii. Tam zapytany przez brytyjskiego dziennikarza, co sądzi o cywilizacji zachodniej, odpowiedział po chwili zastanowienia: „Myślę, że byłby to dobry pomysł!” (Vinay 2009, 281; 309)*. Zdanie to wyraża krytyczny stosunek Gandhiego do Zachodu. A nas jednocześnie skłania do refleksji na temat własnej historii i postawy wobec świata. Anegdota ta pokazuje nam bardzo wiele: europocentryzm – gdy wydaje się nam, że cywilizacja zachodnia jest najwspanialsza na świecie (a może nawet jedyna); lokalność naszego myślenia – gdy punktem odniesienia do oceny jest nasze dziedzictwo i to z nim porównujemy inne; znikomość – gdy uświadomimy sobie, że Europa to tylko maleńki wycinek świata, a jej dziedzictwo i historia są tylko drobnym ziarenkiem w historii całej planety; ignorancję – gdy zorientujemy się, że cywilizacje w Azji istniały tysiące lat wcześniej przed zachodnią i były znacznie potężniejsze od europejskich. Gandhi nie deprecjonował tutaj dziedzictwa Europy, ale zwracał uwagę na to, że w długiej perspektywie historycznej kilkusetletnia Wielka Brytania jest młodszą siostrą Indii, które ciągłość kulturową (w uproszczeniu) zachowują od kilku tysięcy lat.

P

Przytoczenie tej anegdoty zachęcić ma więc do odwrócenia perspektywy i postawienia Europy w pozycji „reszty świata”. Kultury, która pojawia się gdzieś na rubieżach i swoją historię pisze od niedawna. Nawet chrześcijaństwo – które wydaje się nam fundamentem kultury zachodniej – pojawiło się i rozprzestrzeniło w Indiach prawie 1000 lat wcześniej niż na terenach polskich. W 52 roku Tomasz Apostoł przybił do wybrzeży dzisiejszej Kerali i rozprzestrzenił nową wiarę w południowych Indiach (chrzest Polski miał miejsce w 966 roku). Gdy w XV wieku Europejczycy zaczęli w Indiach podboje kolonialne, niszczyli lokalne kościoły, księgi i modlitwy, uznając je za herezje i zmuszając mieszkańców do konwersji na „prawdziwe” chrześcijaństwo.

C O ?

* W obiegu funkcjonują dwie wersje tej anegdoty, drugą przytacza np. Gandhi 2008, 28.

Muzea kształtują nasze wyobrażenia o świecie

Nowożytnie muzealnictwo wytworzyło „brak”. Pomijając w gabinetach, ekspozycjach obiekty nieeuropejskie, wytworzyło wizję świata, w której sztuka, cenne dziedzictwo nie powstawały poza Europą. Brak i wykluczenie skutkowały nieporadną, sztuczną ikonografią orientalizmu (o tym *nurcie piszemy na s. 18*), powstaniem światów nieistniejących, wyobrażonych. Co w tym złego? Na tej podstawie powstawały też stereotypy, uprzedzenia, a także fałszywe przekonanie o unikatowości cywilizacji ograniczonej do Europy. Na przykładzie nowożytnego wystawiennictwa widzimy więc, że nasze poznanie świata jest zapośredniczone – świat wydaje nam się taki, jak przedstawiają nam go instytucje (nie tylko muzea, również ośrodki badawcze, uniwersytety, a także produkty kultury, np. literatura, film).

Musimy zatem być świadomi tego, że nasze poznawanie świata w muzeum jest podwójnie, a nawet potrójnie zapośredniczone. Najpierw kolekcjonerzy i kolekcjonerki filtrowali otaczającą ich rzeczywistość przez swoje soczewki i do kolekcji wybierali konkretne przedmioty. Następnie w te mnogie wybory wchodziły kuratorki i kuratorzy i dokonują własnych, konstruując i rekonstruując to, jak widzą świat i rozumieją jego zjawiska. Posiłkują się przy tym literaturą naukową, która już znowu przeanalizowała pewne zjawiska, a badacze i badaczki w analizach, chcąc nie chcąc, opierali się na swoim doświadczeniu, wzorcach kulturowych i rozumieniu świata.

Oglądając wystawę w muzeum, oglądamy konstrukt stworzony z wrażliwości kuratorki czy kuratora. Należy więc odejść od ambicji przedstawienia świata „takim, jakim jest”, od ułudy obiektywizmu i pamiętać, że w muzeum oglądamy czyjąś interpretację rzeczywistości.



Muzea weryfikują nasze wyobrażenie o świecie



fol. 25

Tłoczniki jubilerskie

twórca z Kabulu, Afganistan
1 poł. XX w.

MAP 3078, MAP 3101,
MAP 3207



Dochodzimy tu do pytania, co jest ważniejsze? Nauka czy kultura? Czy cele badawcze usprawiedliwiają przetrzymywanie zagrabionych kilkakset lat temu obiektów? W Luwrze na wystawie znajduje się korwar (rzeźba, która uosabiała osobę po jej śmierci) z czaszką człowieka (czyli jest to rzeźba „aktywna”, w której nadal mieszka przodek), w British Museum egipskie mumie – przykłady można mnożyć. Prowadzone na nich badania poszerzają naszą wiedzę o świecie – wiemy, z czego są zrobione, jakich substancji chemicznych używano, jak wyglądał proces przygotowania ciała. Jest to wiedza o materialnym aspekcie obrzędów pogrzebowych, co jednak z aspektem duchowym – tym, jakie to miało znaczenie dla danej społeczności? Czy ten aspekt rzeczywistości nie jest warty zachowania? Jeśli kultura jest dla nas równie ważna, to czy nie powinniśmy pozostawić zmarłych w ich miejscu spoczynku? Dotyczy to też wielu innych obiektów ze wszystkich dziedzin życia. Takie samo pytanie możemy postawić w kontekście galerii sztuki średniowiecznej w polskich muzeach. W Muzeum Narodowym w Warszawie oglądać możemy ołtarze z Wrocławia, Pruszcza Gdańskiego, Grudziądza. Miejsce *Piety* z Lubięża jest w muzeum czy w kościele?

Rozważania te prowadzą nas w kierunku zrozumienia zjawiska zawłaszczenia kulturowego (*cultural appropriation*), które u swych podstaw ma wydzieranie obiektów lub praktyk z ich oryginalnego kontekstu i używanie ich w sposób zupełnie dowolny, bez poszanowania dla kultury źródłowej. Często dotyczy to obiektów związanych z religią (szczególnie, gdy używane są jako element mody, np. gdy piosenkarka Rihanna założyła naszyjnik z bogiem Ganeśą*), strojów lokalnych (np. używanie stroju hawajskiego jako kostiumu na bal przebierańców). Nie oznacza to, że nie możemy korzystać z dziedzictwa kultur innych niż nasza własna. Należy to jednak robić z uważnością i poszanowaniem dla nich, sprawdzając kontekst i znaczenie elementów, które nas inspirują. W Pokoju interakcji oraz na stronie wystawy możemy obejrzeć mapy pokazujące wędrówki motywów w sztuce. Na przykład w malarstwie perskim, indyjskim, japońskim, europejskim napotykamy na chmury „w stylu chińskim”. Ten sposób stylizowania obłoków w sztuce chińskiej był tak popularny, że zakorzenił się w malarstwie wielu regionów.

Muzeum, jak pisze Joanna Hańderek na s. 85, jest miejscem spotkania i poznania. Zrozumienia innych kultur, motywacji, stylu życia, wartości, rozszerzenia swoich horyzontów i być może weryfikacji własnych przekonań.

* <https://www.theguardian.com/music/2021/feb/18/rihanna-angers-hindus-with-disrespectful-ganesha-pendant>

•
fot. 26

Kalendarz *porhalaan*

twórca z grupy Bataków,
Sumatra, Indonezja
2 poł. XX w.

MAP 17519

Kubek na pędzle

twórca z Chin
2 poł. XIX w.

MAP 6545

Scena rodzajowa w ogrodzie

twórca z Kantonu, Chiny
XIX w.

MAP 21148

Muszla w okuciu

twórca z Tybetu
1 poł. XX w.

MAP 15600





Muzea przypominają nam, jacy byliśmy kiedyś, jak wyglą- dał świat, w którym żyjemy, jak wyglądały społeczności, z których wyrastamy

Na terenach polskich od późnego średniowiecza rozwijała się tradycja sarmacka, której apogeum przypada na XVII wiek. Wedle niej szlachta wywodziła się od irańskich Sarmatów, którzy w starożytności podbili tereny polskie, a z miejscowej ludności zrobili niewolników. Ideologia ta silnie wpłynęła na modę – męskie stroje z żupanem, kontuszem, pasami kontuszowymi (zwanymi również pasami słuckimi od miejsca produkcji) i szarawarami bardzo mocno przypominają stroje perskie i mogolskie (z Indii) z tego okresu. W tym również okresie przyswoiliśmy do języka polskiego ok. 180 wyrazów tureckich, 160 arabskich i 60 tatarskich (Tazbir 1974, 45–49).

Portrety i stroje sarmackie znaleźć możemy we wszystkich polskich muzeach narodowych i innych na wystawach poświęconych sztuce i kulturze od XVI wieku (il. 9, 10, 13, 14). Są one doskonałym przykładem intensywnej wymiany kulturowej (np. w obrębie mody) między Polską a Azją. Wymiany, o której często zapominamy, przez co wydaje nam się, że

il. 9 (po lewej)

Pas kontuszowy

twórca z Polski lub Moraw
jedwab, nici metalowe
broszowanie, lansowanie
Czechy
2. poł. XIX w.
Muzeum Narodowe
w Warszawie

SZT 724 MNW

il. 10 (po prawej)

Pas kontuszowy

Jan Madżarski
Manufaktura Karola
S. Radziwiłła
jedwab, nici metalowe
broszowanie, lansowanie
Słuck, Białoruś (wtedy
Rzeczpospolita Obojga
Narodów)
1767-1780
Muzeum Narodowe
w Warszawie

SZT 3015 MNW



te wzajemne wpływy to domena współczesnego zglobalizowanego świata. A o ile ciekawiej byłoby, gdyby obok portretów sarmackich pojawiały się miniatury perskie i indyjskie (il. 11, 12), które pokazałyby nam nie tylko szerszy kontekst, ale też źródła tych polskich tradycji!

W nowej definicji muzeum proponowanej przez ICOM zawarta jest wizja instytucji podobna do tej, jaką opisujemy w tym katalogu. Bo tak naprawdę rozmawiamy nie o definicji muzeum, a o jego roli w dzisiejszym świecie, znaczeniu dla społeczeństwa i jego wpływie na wyobrażenia i przekonania. **A Ty, jak odpowiesz na pytanie – a po co?**

il. 11
(górny rząd, po lewej)

Audience na dworze

Firoz i Fareed
Indie
2 poł. XX w.

MAP 12290

il. 12
(górny rząd, po prawej)

Jeździec na karym koniu

twórca z Indii
gwasz na papierze
2 poł. XX w.

MAP 12163

il. 13
(dolny rząd, po lewej)

Portret Artura Potockiego

Jan Matejko
olej na desce dębowej
1890
Muzeum Narodowe
w Warszawie
128929 MNW

il. 14
(dolny rząd, po prawej)

Portret Jana III Sobieskiego, króla Polski

twórca z Polski
olej na płótnie
2 poł. XVII w.
Muzeum Narodowe
w Warszawie
MP 3076 MNW





fot. 26

Dmuchawka z 6 strzałami

twórca z Papui (d. Irian Jaya)
lub Niasu, Indonezja
1 poł. XX w.

MAP 276

Strzała na świnię

twórca z Doliny Baliem,
Papua, Indonezja
przed 2017 r.

MAP 21059

Trzy strzały

twórca z Papui-Nowej
Gwinei
2 poł. XIX w.

MAP 11994

MAP 12017

MAP 11992

Strzała lun

twórca z grupy Yali, Waniok,
Papua (d. Irian Jaya),
Indonezja
2001

MAP 19203

Strzała na ptaki

twórca z Espiritu Santo,
Vanuatu
2 poł. XX w.

MAP 8937

Strzała sygnałowa ze świstawką

twórca z Chin
1 poł. XX w.

MAP 20438

Kołczan z 12 zatrutymi strzałami

twórca z Tanzanii, Afryka
1 poł. XIX w.

MAP 16310

Literatura

- Alberti, Samuel J.J.M. 2005. „Objects and the Museum.” *Isis* nr 4: 559–571.
- Appiah, Kwame Anthony, Amy Gutman. 1996. *Color Conscious*. Princeton: Princeton University Press.
- Avery, Victoria, Melissa Calaresu i Mary Laven. 2015. *Treasured Possessions: From the Renaissance to the Enlightenment*. London: Philip Wilson Publishers.
- Azoulay, Ariella Aisha. 2019. *Potential History. Unlearning Imperialism*. London–New York: Verso.
- Badovinac, Zdenka. 2006. „Interrupted Histories”. *e-cart* no. 7. http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html. Dostęp: 5.03.2021.
- Bal, Mieke. 2005. „Dyskurs muzeum.” W *Muzeum sztuki. Antologia tekstów*, red. Maria Popczyk, 345–368. Kraków: Universitas.
- Belting, Hans. 2009. „Contemporary Art as Global Art”. W *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, red. Hans Belting, Andrea Buddensieg, 38–73. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bennett, Tony. 2018. *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*. New York–London: Routledge.
- Callon, Michel. 1991. „Techno-economic Networks and Irreversibility”. W *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, red. John Law, 132–161. London–New York: Routledge.
- Cameron, Fiona i Sarah Kenderdine, red. 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*. Cambridge: The MIT Press.
- Césaire, Aimé. 2000. *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press.
- Chakrabarty, Dipesh. 2014. „Klimat historii. Cztery tezy”, tłum. Magda Szcześniak. *Teksty Drugie* nr 5: 168–199.
- Cherry, Deborah. 2007. „Transnational Practices in Collecting”, referat wygłoszony na seminarium w Muzeum Van Abbe, 4.09.2007.
- Clair, Jean. 2010. *Kryzys muzeów: globalizacja kultury*, tłum. Jan Maria Kłoczowski. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Classen, Constance i David Howes. 2006. „The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts.” W *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, red. Chris Gosden, Elisabeth Edwards, Ruth B. Phillips, 199–222. Oxford–New York: Berg.
- Clifford, James. 2000. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dzurak. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cole, Johnnetta Betsch. 2018. „Historical Ivory Arts and the Protection of Contemporary Wildlife”, *Curator* 61: 17–33.
- Contadini, Anna. 1999. „Artistic Contacts: Present Scholarship and Future Tasks”. W *Islam and the Italian Renaissance*, red. Anna Contadini, Charles Burnett: 1–60. London: The Warburg Institute.
- Cuno, James, red. 2004. *Whose muse? Art museums and the public trust*. Princeton: Princeton University Press.
- Cuno, James. 2008. *Who owns Antiquity? Museums and the Battle over our ancient Heritage*. Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Curnow, Kathy. 2018. „Ivory as Cultural Document: the crushing burden of conservation”. *Curator* 61, 61–94.
- Dehejia, Vidya. 1997. *Indian Art*. London: Phaidon Press.
- Domańska, Ewa. 2008. „Badania postkolonialne.” W Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, tłum. Jacek Serwański, 157–164. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Domańska, Ewa. 2016. „Problem sprawiedliwości epistemicznej i dekolonizacja postkolonializmu (casus Europy Środkowo-Wschodniej)”. W *Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie postkolonialnej*, red. Jan Kieniewicz, 39–53. Warszawa: Wydział „Artes Liberales” UW.
- Dudley, Sandra H. 2010. „Museum materialities: objects, sense and feeling.” W *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, red. Sandra H. Dudley, 1–18. London–New York: Routledge.
- Duncan, Carol, Alan Wallach. 2004. „The Universal Survey Museum”. W *Museum Studies – An Anthology of Contexts*, red. Bettina Messias Carbonell, 51–70. Malden–Oxford–Victoria: Blackwell Publishing.
- Duncan, Carol. 2005. „Muzeum sztuki jako rytuał.” W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 279–298. Kraków: Universitas.
- Fanon, Frantz. 2020. *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwiec. Kraków: Karakter.
- Fliciński, Piotr. 2012. *Współczesny słownik frazeologiczny*. Poznań: Wydawnictwo IBIS.

- Gandhi, Leela. 2008. *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Geertz, Clifford. 2003. *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, tłum. Z. Pucek. Kraków: Universitas.
- Genidogan, Katerina. 2020. „Race Re(con)figurations.” *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 28. <https://doi.org/10.36854/widok/2020.28.2292>.
- Good, Caroline, Peter Tyrrell, Zhaomin Zhou, David W. MacDonald. 2019. „Elephants Never Forget, Should Art Museums Remember Too? Historic ivory collections as ambassadors for conservation education”. *Biodiversity and Conservation* 28: 1331–1342.
- Goody, Jack. 2010. *Kradzież historii*, tłum. J. Dobrowolski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gosden, Chris, Elisabeth Edwards i Ruth B. Philips, red. 2006. *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford–New York: Berg.
- Grandin, Greg. 2014. *Imperium konieczności. Niewolnictwo, wolność i oszustwo w Nowym Świecie*, tłum. P. Lipszyc. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Guha-Thakurta, Tapati. 2008. „»Our Gods, Their Museums«: the contrary careers of India's art objects.” W *Spectacle and Display*, red. Deborah Cherry, Fintan Cullen, 154–183. Malden–Oxford–Victoria: Blackwell Publishing.
- Haberlandt, M. 1883. „Bogowie Indyj. Wystawa w muzeum austriackim w Wiedniu.” *Przegląd Tygodniowy życia społecznego, literatury i sztuk pięknych. Dodatek miesięczny*. Półroczce pierwsze: 523–534.
- Hicks, Dan. 2020. *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2002. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London–New York: Taylor and Francis.
- Jeffery, Thomas Carnegie. 2021. „Critical Realist Philosophy and the Possibility of an Ecodecolonial Museology.” *Museums and Society* 19 nr 1: 48–70. <https://doi.org/10.29311/mas.v19i1.3231>.
- Karp, Ivan i Corinne A. Kratz. 2015. „The interrogative museum.” W *Museum as Process. Translating Local and Global Knowledges*, red. Raymond A. Silverman, 279–298. New York: Routledge.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. 1978. „Remarks on the Collection of Rudolf II: The Kunstkammer as a form of Representation”. *Art Journal* 38: 22–28.
- Kidd, Jenny. 2014. *Museums in the New Mediascape. Transmedia, Participation, Ethics*. Surrey–Burlington: Routledge.
- Kola, Adam F. 2018. *Socjalistyczny postkolonializm. Rekonsolidacja pamięci*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kozak, Anna, Tadeusz Majda, red. 2008. *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Kubalska-Sulkiewicz, Krystyna, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, red. 2004. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kubler, George. 1962. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven–London: Yale University Press.
- Lach-Szyrma, Krystyn. 1981. *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820–1824 odbytej*. Warszawa: PWN.
- Lal, Vinay. 2009. „Gandhi's West, the West's Gandhi”. *New Literary History* 40 no. 2: 281–313. Dostęp 22.06.2021. <http://www.jstor.org/stable/27760259>.
- Leahy, Helen Rees. 2008. „»Walking for Pleasure?« Bodies of display at the Manchester Art-Treasure Exhibition in 1857”. W *Spectacle and Display*, red. Deborah Cherry, Fintan Cullen, 71–91. Malden–Oxford–Victoria: Blackwell Publishing.
- Leartios, Diogenes. 1984. *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski. Warszawa: PWN.
- Lindqvist, Sven. 2016. *Podbój*, tłum. M. Haykowska, I. Kowadło-Przedmojska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Loomba, Ania. 2002. *Shakespeare, race, and colonialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Loomba, Ania. 2011. *Kolonializm/postkolonializm*, tłum. N. Bloch. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- MacDonell, A. A. 1989. „The Origin and Early History of Chess.” *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*: 117–141. Dostęp 18.06.2021. <http://www.jstor.org/stable/25207939>.
- Malraux, André. 1985. *Przemiana bogów*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza Sztuka.
- Manicka, Anna. 2008. „Ex Oriente Lux.” W *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku*, red. Anna Kozak, Tadeusz Majda, 71–77. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Marstine, Janet. 2006. „Introduction. What is New Museum Theory?” W *New Museum. Theory and Practice*, red. Janet Marstine, 1–37. Malden–Oxford–Victoria: Blackwell Publishing.
- Memmi, Albert. 1991. *The Colonizer and the Colonized*. Boston: Beacon Press.
- Michalska, Dorota. 2021. „Czyste białe dłonie. Wstęp do dyskusji o dekolonizacji polskich muzeów.” *Szum* nr 32: 46–58.
- Mignolo, Walter. 2011. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke Press.
- Mignolo, Walter. 2014. „The North of the South and the West of the East. A Provocation to the Question.” *Ibraaz. Contemporary*

- Visual Culture in North Africa and the Middle East 8, nr 6. Dostęp 10.05.2021. <https://www.ibraaz.org/essays/108/>.
- Mirzoeff, Nicolas. 2018. „Opróżnić muzeum, zdekolonizować sylabus, otworzyć teorię”, tłum. Małgorzata Szubartowska. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 20. <https://doi.org/10.36854/widok/2018.20.372>.
- Mitchell, Timothy. 2001. *Egipt na wystawie świata*, tłum. Ewa Klekot. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Moser, Stephanie. 2010. „The Devil is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge.” *Museum Anthropology* 33, nr 1: 22–33.
- O'Doherty, Brian. 1999. *Inside the White Cube*. Berkeley: University of California Press.
- Piotrowski, Piotr. 2011. *Muzeum krytyczne*. Poznań: Rebis.
- Platon. 2002. *Fajdros*, tłum. W. Witwicki. Kęty: Antyk.
- Popczyk, Maria, red. 2005. *Muzeum sztuki. Antologia*. Kraków: Universitas.
- Pratt, Mary Louise. 2011. *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróźnicze a transkultuacja*, tłum. E.E. Nowakowska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rak, Maciej. 2010. „Czym nie jest językowy obraz świata?”. W *Symbolae Grammaticae in Honorem Boguslai Dunaj*, red. Renata Przybylska, Józef Kąś, Kazimierz Sikora, 485–495. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Said, Edward. 2005. *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wisniewska. Poznań: Zys i S-ka.
- Sarr, Felwine i Bénédicte Savoy. 2018. „The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics.” Dostęp 14.04.2021. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf.
- Shalem, Avinoam. 1998. *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasures of the Latin West*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Simmel, Georg. 1975. *Socjologia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2005. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stingl, Alexander I. 2016. *The Digital Coloniality of Power: Epistemic Disobedience in the Social Sciences and the Legitimacy of the Digital Age*. Lanham–Boulder–New York–London: Lexington Books.
- Stobiecka, Monika. 2020. *Natura artefaktu, kultura eksponatu. Projekt krytycznego muzeum archeologicznego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Swain, Hedley. 2007. *An Introduction to Museum Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tazbir, Janusz. 1974. „Synkretyzm a kultura sarmacka”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 4 (16): 43–57.
- Vergo, Peter, red. 1989. *The New Museology*. London: Reaktion Books.
- Vergo, Peter. 1989b. „The reticent object.” W *The New Museology*, red. Peter Vergo, 3–40. London: Reaktion Books.
- Vey, Tristan. 2015. „Autopsies virtuelles des trésors du Quai Branly.” 17.03.2015. Dostęp 14.04.2021. <http://www.lefigaro.fr/sciences/2015/03/17/01008-20150317ARTFIG00135-autopsies-virtuelles-des-tresors-du-quai-branly.php>.
- Wasilewska, Joanna. 2019. „Spór o nową definicję muzeum na konferencji generalnej ICOM w Kyoto.” *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej* nr 6: 175–180.
- Wieczorkiewicz, Anna. 2006. „Epoki osobliwości. Osobliwość jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym.” W *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. Maria Popczyk, 303–312. Kraków: Universitas.
- Wrońska-Friend, Maria. 2015. „Przedmiot szczególnej troski: obiekty sacrum w muzeum.” *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej* nr 2/2015: 55–78.
- Young, J.C. Robert. 2012. *Postkolonializm. Wprowadzenie*, tłum. M. Król. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.





fot. 27

Nóż khukurī

twórca z Nepalu
1 poł. XX w.

MAP 20615

Sztylet

twórca z Kiribati
2 poł. XX w.

MAP 8938

Sztylet kris

twórca z Madury, Indonezja
2 poł. XX w.

MAP 14975

Sztylet kaṭāra

[czyt. kaṭar]

twórca z Radżasthanu, Indie
2 poł. XIX w.

MAP 8053

Sztylet

twórca z East Sepik,
Papua-Nowa Gwinea
3 ćw. XX w.

MAP 3244

Nóż pihya kāttha

twórca ze Sri Lanki
1 poł. XIX w.

MAP 3787

Sztylet ku-rai

twórca z grupy Asmatów, Pa-
pua (d. Irian Jaya), Indonezja
2001

MAP 18965

Noty katalogowe

Gabinet starożytności

1. Bogini Quan Âm

autor: nieznany
pochodzenie: Wietnam
tworzywa: drewno, laka, srebro płatkowe, złoto płatkowe
technika: rzeźbienie, laka
datowanie: XVIII–XIX w.
wymiary: 85×55 cm
zakup, 1995
MAP 14787

2. Dzwon

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Jawa
tworzywo: brąz
technika: odlew, polerowanie
datowanie: VIII–X w.
wymiary: 8,1×13,2 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973
MAP 2092

3. Bodhisattva Guanyin

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: brąz, złoto
technika: odlew, złocenie
datowanie: VIII–X w. (?)
wymiary: 11,8×3,2×2,5 cm
zakup, 1982
MAP 6266

4. Głowa Buddy

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Jawa
tworzywo: kamień (skaleń piaskowcowy)
technika: rzeźbienie
datowanie: VIII w.
wymiary: 13×6,6×9 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973
MAP 1810

5. Bóg Kārttikeya

autor: nieznany
pochodzenie: Indie
tworzywo: bazalt

technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 30×11×7 cm
zakup, 1977
MAP 3760

6. Głowa boga Viṣṇu

autor: nieznany
pochodzenie: Kambodża, Angkor, Khmerowie
tworzywo: piaskowiec
technika: rzeźbienie
datowanie: XII w.
wymiary: 11×2,5×8,5 cm
zakup, 1999
MAP 16426

7. Bogini Durgā

autor: nieznany
pochodzenie: Nepal
tworzywa: kamień, pigmenty suche
technika: rzeźbienie
datowanie: XVIII w.
wymiary: 13,4×9×3 cm
zakup, 1989
MAP 12403

8. Kontemplujący Buddha

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Jawa, Jawajczycy
tworzywo: granit
technika: rzeźbienie
datowanie: VIII w.
wymiary: 45×27,5×13 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973
MAP 1793

9. Bodhisattva Guanyin

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywo: piaskowiec kwarcytowy
technika: rzeźbienie
datowanie: 581–618 r.
wymiary: 29×14×16,5 cm
zakup, 1977
MAP 3723

10. Bogini Durgā zabijająca demona Mahiṣę

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Jawa

tworzywo: granit
technika: rzeźbienie
datowanie: ok. X w.
wymiary: 55,5×24,5×13,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973
MAP 1801

11. Bóg Ganeśa

autor: nieznany
pochodzenie: Indie, Tamilnadu
tworzywa: drewno, farba
technika: rzeźbienie, polichromia
datowanie: XVIII w.
wymiary: 58,5×23×18 cm
zakup *in situ*, 1978
MAP 4425

12. Kobieta ze szkatułką – Longnü (?)

[czyt. Lq Niu]
autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: brąz, laka, farba
technika: odlew, polichromia
datowanie: XIII w. (?)
wymiary: 43×17,5×10,5 cm
zakup, 1978
MAP 4382

Galeria

13. Lama Rgyaltshabrje

[czyt. Dzialtsab Dzie]
autor: nieznany
pochodzenie: Mongolia
tworzywa: glina, jedwab, farba wodna, pigmenty nat.
technika: odciskanie, farba wodna, szycie
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 19×13,5×7,9 cm
zakup, 1982
MAP 6273/1

14. Trzy postacie

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Papua (d. Irian Jaya), Agats,

Asmaci
tworzywa: drewno, farba akrylowa
technika: rzeźbienie, akryl
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 86×12,5×13 cm
zakup, 2003
MAP 17512

15. Kobieta

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Flores
tworzywo: mosiądz
technika: odlew
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 91×26×23 cm
zakup, 2006
MAP 18926

16. Skrzydlaty demon

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Bali
tworzywa: drewno, farba olejna, złoto
technika: rzeźbienie, polichromia
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 60×34×28,5 cm
dar Włodzimierza Brzosko, 2005
MAP 18140

17. Buddha Amida

autor: nieznany
pochodzenie: Japonia
tworzywa: drewno, laka, złoto
technika: rzeźbienie, laka, złocenie
datowanie: XVIII w.
wymiary: 77×24×19,5 cm
zakup, 1983
MAP 7229

18. Buddha wzywający Ziemię na świadkinie

autor: nieznany
pochodzenie: Mjanma
tworzywa: drewno, laka, złoto, szkło
technika: rzeźbienie, laka, złocenie, inkrustacja
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 67×27×21 cm
zakup, 2008
MAP 19723

19. Ilustracja opowieści o Thạch Sanh, część III

[czyt. Tjak Saŋ]

autor: nieznany
pochodzenie: Wietnam
tworzywa: papier, farba wodna
technika: drzeworyt, farba wodna
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 106×25,5 cm
dar Jerzego Lobmana, 2009
MAP 19915

20. „Spokojna fala”

autor: Chen Chi Chein
pochodzenie: Tajwan
tworzywa: papier, tusz, złota farba, jedwab (oprawa)
technika: kaligrafia
datowanie: 1995 r.
wymiary: 194×46 cm
dar autora, 1996
MAP 14844

21. Uprawa ryżu

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Bali
tworzywa: tkanina bawełniana, farba akrylowa
technika: akryl
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 87,9×23 cm
dar Alicji i Jerzego Kapuścińskich, 1995
MAP 14604

22. Panteon chiński

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: papier, tusz, farba wodna, jedwab (oprawa)
technika: malarska
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 300×130; obraz 150×90 cm
zakup, 1978
MAP 4399

23. Bogini Kālī stojąca na ciele boga Śivy

autorka: Sana Devi
pochodzenie: Indie, Bihar, Mithila
tworzywa: papier czerpany, farby wodne
technika: farba wodna
datowanie: lata 70. XX w.
wymiary: 75,4×55,1 cm
zakup *in situ*, 1978
MAP 4560

24. Scena z eposu „Mahābhārata”

autor: Szkoła Klungkung
pochodzenie: Indonezja, Bali
tworzywa: płótno bawełniane, farba wodna
technika: farby wodne
datowanie: 1 poł. XIX w.
wymiary: 121×153 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973
MAP 2168

25. Historia wiedzy Calonarang

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Bali
tworzywa: płótno bawełniane, farba wodna
technika: farby wodne
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 137×153 cm
dar Waldemara Klimonta, 2003
MAP 2168

26. Bóg Śiva Naṭarāja

autor: nieznany
pochodzenie: Indie, Tamilnadu
tworzywo: drewno
technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 180×55,5×18 cm
dar A.K. Misry, 1988
MAP 11651

27. Ośmiu Nieśmiertelnych

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: jedwab, wata (jedwabna), papier, włosy naturalne, farba wodna, tusze barwne
technika: kolaż, aplikacja, farba wodna
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 107×81,5 cm
zakup, 1998
MAP 15993

28. Buddha Akṣobhya

[czyt. Akśobhja]
autor: nieznany
pochodzenie: Tybet
tworzywa: tkanina, farba temperowa
technika: tempera
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 10,3×8,4 cm
zakup, 1978
MAP 4359

29. Maṇḍala Cakrasaṃvāry (?)

[czyt. Čakrasaṃvāry]

autor: nieznany
pochodzenie: Mongolia
tworzywa: tkanina, farba temperowa
technika: tempera
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 16,7×15,8 cm
zakup, 1979
MAP 5058

30. Cesarz Bābur (kopia)

autor: nieznany
pochodzenie: Uzbekistan, Samarkanda
tworzywa: skóra, farba gwaszowa, drewno, sznurek, technika: gwasz
datowanie: 2001 r.
wymiary: 24×14; rama: 40×30,2 cm
dar Franciszka Bogusławskiego, 2004
MAP 17545

31. „Moja Matka Nandi”

autor: Norman Maṇawila, klan Garrawurra Liyagawumirr, grupa jęz. Dhuwala, połowa Yirritja
pochodzenie: Australia, Terytorium Północne, Ziemia Arnhem, Millingimbi
tworzywa: kora drzewa eukaliptusowego, pigmenty mineralne
technika: malarska
datowanie: przed 1982 r.
wymiary: 50×21,5×5 cm
zakup, 1982
MAP 6489

32. Buddha Akṣobhya

[czyt. Akśobhja]
autor: nieznany
pochodzenie: Tybet
tworzywa: farba temperowa, tkanina bawełniana, jedwab, drewno
technika: tempera
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 48×33 cm
zakup, 1983
MAP 7464

Gabinet sztuki

33. Flakon na pachnidło

autor: nieznany

pochodzenie: Palestyna
tworzywo: szkło
technika: dmuchanie na pieszczeli
datowanie: II–V w.
wymiary: 15,8×3,8 cm
dar Brygitty i Wawrzyńca Węclewiczów, 1982
MAP 6612

34. Naczynie

autor: nieznany
pochodzenie: Palestyna
tworzywo: szkło
technika: dmuchanie na pieszczeli
datowanie: III–VI w.
wymiary: 6,1×4,6 cm
dar Brygitty i Wawrzyńca Węclewiczów, 1982
MAP 6617

35. Kielich

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan, Herat
tworzywa: szkło, pigment kobaltowy, farba
technika: dmuchanie na pieszczeli, malowanie
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 11,8×6,6 cm
dar Tomasza Kamińskiego, 1985
MAP 8886

36. Flaszka

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan, Herat
tworzywa: szkło, pigment kobaltowy
technika: dmuchanie na pieszczeli
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 20,5×8,5 cm
dar Tomasza Kamińskiego, 1985
MAP 8877

37. Szklanka

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan, Herat
tworzywa: szkło, farba
technika: dmuchanie na pieszczeli, malowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 8×6,2 cm
dar Tomasza Kamińskiego, 2007
MAP 19038

38. Szklanka

autor: nieznanym
pochodzenie: Afganistan, Herat
tworzywa: szkło, pigment kobaltowy
technika: dmuchanie na piszczeli
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 13×6,4 cm
dar Tomasa Kamińskiego, 1985
MAP 8882

39. Flasza

autor: nieznanym
pochodzenie: Afganistan, Herat
tworzywa: szkło, pigment kobaltowy
technika: dmuchanie na piszczeli
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 20,5×8,5 cm
dar Tomasa Kamińskiego, 1985
MAP 8875

40. Kielich

autor: nieznanym
pochodzenie: Afganistan, Herat
tworzywa: szkło, pigment miedziowy
technika: dmuchanie na piszczeli
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 9×6,5 cm
dar Tomasa Kamińskiego, 2001
MAP 17224

41. Pojemnik na przyprawy do betelu

autor: nieznanym
pochodzenie: Indonezja, Sumatra
tworzywo: mosiądz
technika: odlew, lutowanie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 9×6,2 cm
dar A. Wawrzyniaka, 1973
MAP 2037

42. Pojemnik na przyprawy do betelu

autor: nieznanym
pochodzenie: Indonezja, Sumatra
tworzywo: srebro
technika: odlew, kucie, lutowanie
datowanie: 2 poł. XIX w.

wymiary: 6×7,7 cm
dar A. Wawrzyniaka, 1973
MAP 2050

43. Tabakiera

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny
tworzywa: glina, szkliwo, koral, nefryt, moneta, metal, nić jedwabna
technika: malowanie pod-szkliwne kobaltem, wypalanie, odlew, kucie, toczenie
datowanie: XVIII w.
wymiary: 9,1×3,3 cm
zakup, 1986
MAP 10138

44. Tabakiera

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny
tworzywa: chalcedon, mosiądz, koral
technika: toczenie, złobienie, odlew, kucie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 6,7×3,9×3 cm
zakup, 1990
MAP 12986

45. Pojemnik na przyprawy do betelu

autor: nieznanym
pochodzenie: Kambodża, Khmerowie
tworzywo: srebro
technika: odlew, repusowanie, rytowanie
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 6,2×6,8×5,7 cm
zakup, 2005
MAP 17884

46. Pojemnik hip maak na przyprawy do betelu

autor: nieznanym
pochodzenie: Mjanma
tworzywa: bambus, laka, złoto, szkło
technika: gięcie, klejenie, laka, zlocenie, inkrustacja
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 14,5×13,5 cm
zakup, 2007
MAP 19212

47. Flakon

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny
tworzywa: glina, szkliwo
technika: odciskanie z formy, szklwienie

datowanie: XIV w.
wymiary: 7,5×4,8 cm
zakup, 1995
MAP 14462

48. Pojemnik na kosmetyki

autor: nieznanym
pochodzenie: Indie, Radżastan
tworzywa: drewno, farba olejna
technika: rzeźbienie, polichromia
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 16,3×5×11,5 cm
dar Krishny Kumara Jajodii, 1984
MAP 8041

49. Dzbany

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny
tworzywa: glina, srebro
technika: odcisk z formy, wypalanie, srebrzenie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 24×30,5×10,5 cm
dar Jędrzeja Wittchena, 2000
MAP 16962

50. Muszla w okuciu

autor: nieznanym
pochodzenie: Tybet
tworzywa: muszla, miedź cynowana
technika: kucie, repusowanie, cynowanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 12×21,5×8 cm
zakup, 1997
MAP 15600

51. Scena rodzajowa w ogrodzie

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny, Kanton (Guangzhou)
tworzywa: macica perłowa, drewno
technika: rzeźbienie
datowanie: XIX w.
wymiary: wym. całkowite: 30×19; muszla: 19,5×22 cm
przekaz z Zamku Królewskiego w Warszawie, 2000
MAP 21148

52. Kalendarz porhalaan

autor: nieznanym
pochodzenie: Indonezja, Sumatra, Batakowie

tworzywa: kość, pigment węglowy (sadza)
technika: rycie, czernienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 34,5×18×6,2 cm
dar Barbary Chwiczyskiej-Wawrzyniak, 2003
MAP 17519

53. Kadzielnica

autor: nieznanym
pochodzenie: Wietnam
tworzywa: glina, szkliwo barwne
technika: toczenie, modelowanie, szklwienie
datowanie: XVI-XVII w.
wymiary: 9,5×9,5 cm
dar Krzysztofa Findzińskiego, 2018
MAP 21268

54. Misa

autor: nieznanym
pochodzenie: Wietnam
tworzywa: glina, szkliwo barwione – seladon
technika: toczenie, rycie, szklwienie
datowanie: XV w. (?)
wymiary: 8×13 cm
dar Krzysztofa Findzińskiego, 2018
MAP 21228

55. Czarka

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny
tworzywa: glina, szkliwo barwione – *jun*
technika: toczenie, szklwienie
datowanie: XII-XIII w.
wymiary: 12×5 cm
dar Krzysztofa Findzińskiego, 2018
MAP 21186

56. Talerz

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny, Wietnam(?)
tworzywa: glina, szkliwo, mosiądz
technika: toczenie, szklwienie, gięcie
datowanie: XVIII-XIX w.
wymiary: 13,5×2,6 cm
dar Krzysztofa Findzińskiego, 2018
MAP 21183

57. Misa

autor: nieznanym
pochodzenie: Mezopotamia

(Irak, Iran, Turcja, Syria, Kuwejt)
tworzywo: alabaster
technika: toczenie, rycie
datowanie: I w. p.n.e.
wymiary: 3,5×8,5×3,2 cm
dar Józefa Oska, 1998
MAP 15941

58. Kubek na pędzle
autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywo: kość słoniowa
technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 9,1×5,4 cm
dar Brygitty i Wawrzyńca Węclewiczów, 1982
MAP 6545

59. Naczynie
autor: nieznany
pochodzenie: Wietnam
tworzywa: glina, pigment kobaltowy
technika: malowanie podszkliwe
datowanie: XV–XVI w.
wymiary: 7,5×8 cm
zakup, 1995
MAP 14484

60. Wazon
autor: nieznany
pochodzenie: Wietnam
tworzywa: glina, pigment kobaltowy
technika: wypalanie, malowanie, szkliwienie barwne
datowanie: XV/XVI w.
wymiary: 9,9×10,9 cm
zakup, 1995
MAP 14587

61. Naczynie
autor: nieznany
pochodzenie: Tajlandia
tworzywo: alabaster
technika: toczenie, złobienie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 2,4×6,9 cm
dar Brygitty i Wawrzyńca Węclewiczów, 1982
MAP 6519/2

62. Talerz lâgan
autor: nieznany
pochodzenie: Uzbekistan
tworzywa: glina, angoba
technika: toczenie, malowanie, szkliwienie
datowanie: I. 70–80. XX w.
wymiary: 6×25,5 cm

zakup, 1985
MAP 9282

63. Talerz lâgan
autor: nieznany
pochodzenie: Uzbekistan
tworzywa: glina, angoba, szkliwo barwne
technika: toczenie, malowanie, szkliwienie
datowanie: I. 70–80. XX w.
wymiary: 6×25 cm
zakup, 1985
MAP 9279

64. Kadzielnica
autor: nieznany
pochodzenie: Nepal, Katmandu
tworzywo: glina
technika: modelowanie, rzeźbienie, wypalanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 19,5×21×13 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1980
MAP 5553

65. Wazon
autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: cynk, mosiądz, laka
technika: odlew, laka
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 25,5×18 cm
zakup, 1976
MAP 3449

66. Sītā i Hanumān w ogrodzie demona Rāvaṇy
autor: A. Muang
pochodzenie: Tajlandia, Kanchanaburi
tworzywa: skóra, farba wodna
technika: wycinanie, polichromia
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 35,7×35,2 cm
zakup, 1999
MAP 16545

67. Koń
autorka: nieznana
pochodzenie: Chiny, Hubei, Fu Tu
tworzywo: bibuła barwna
technika: wycinanie nożykiem
datowanie: 2001 r.
wymiary: 10,5×8,5 cm

zakup, 2007
MAP 19150

68. Żółty tygrys
autorka: nieznana
pochodzenie: Chiny, Hubei, Fu Tu
tworzywa: bibuła, farba wodna
technika: wycinanie nożykiem, farba wodna
datowanie: 2001 r.
wymiary: 8,5×7,5 cm
zakup, 2007
MAP 19139

Gabinet przyrodniczy

69. Muszla porcelanka
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 3×6,3×4,4 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2837

70. Muszla łodzikowca
pochodzenie: Vanuatu, Malekula
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 10,6×14,3×7,4 cm
dar Macieja T. Bocheńskiego, 1976
MAP 3224

71. Muszle porcelanki
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 4,5–5,1×7,4–8,5×5,4–6,1 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2836

72. Muszle
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 4,8–8,7×6,2–10,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2838

73. Muszle
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: dł. 1–10 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca,

1973
MAP 2839

74. Muszle
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: dł. 5,5–7,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2840

75. Muszle
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: dł. 4,5–6 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2841

76. Muszle
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 0,5–2,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2842

77. Rozgwiazda
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 12×2 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2843

78. Koralewiec biały
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: dł. 3–15 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2844

79. Koralewiec czerwony
pochodzenie: Indonezja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: dł. 5–15 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2845

80. Bazalt
pochodzenie: Indonezja, Jawa
wymiary: 6,5×5,3; 6×4,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyńca, 1973
MAP 2846

81. Kwarce
pochodzenie: Indonezja, Jawa
wymiary: 7×4×2; 9,6×6,9×3,8 cm

dar Andrzeja Wawrzyniaka,
1973

MAP 2847/1; 2

82. Bula ametystowa

pochodzenie: Indonezja, Jawa
wymiary: 11,5×7,5×5,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka,
1973

MAP 2848

83. Kamień w wapiennej otocze

pochodzenie: Indonezja, Jawa
wymiary: 3,5×3×2 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka,
1973

MAP 2849

84. Drewno sandałowe

pochodzenie: Vanuatu,
Efate, Moso
datowanie: poł. XX w.
wymiary: 17,5×4,5×4 cm
dar Leszka Koska, 1986

MAP 9617

Skarbiec

85. Lampa olejna

autor: nieznany
pochodzenie: Indie, Orisa
tworzywo: mosiądz
technika: odlew na wosk
tracony *ḍoukra*
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 18×19×8 cm
dar firmy Escorts Ltd z Kal-
kuty, 1983

MAP 7156

86. Lampa olejna *sukundā*

autor: nieznany
pochodzenie: Nepal
tworzywo: mosiądz
technika: odlew
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 26,5×26,5×12,5 cm
zakup, 2008

MAP 19839

87. Misa na ofiary

autor: nieznany
pochodzenie: Laos
tworzywa: mosiądz, srebro
technika: odlew, repusowa-
nie, srebrzenie

datowanie: XX w.
wymiary: 26×27; podst. 16,5 cm
zakup, 1987

MAP 10532

88. Naczynie na ofiary *hsun ok*

autor: nieznany
pochodzenie: Mjanma
tworzywa: bambus, drewno,
laka *thayo*, kamienie ozdob-
ne, szkło
technika: klejenie, laka, zło-
cenie, inkrustacja
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 53×35 cm
zakup, 2008

MAP 19582

89. Grająca na *sārangi*

autor: nieznany
pochodzenie: Indie, Radża-
sthan
tworzywo: srebro
technika: repusowanie,
lutowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 21,9×6,5×8 cm
zakup, 1977

MAP 3730

90. Bodhisattva Mañ- *juśrī* [czyt. Mañdzuśrī]

autor: nieznany
pochodzenie: Nepal lub Tybet(?)
tworzywa: brąz, złoto, kora-
liki szklane
technika: odlew, złocenie,
inkrustacja
datowanie: XVIII w.
wymiary: 20,3×14,2×10,4 cm
zakup, 1977

MAP 3940

91. Bogini Durgā zabijająca demona *Mahikṣę* [czyt. Mahiṣę]

autor: nieznany
pochodzenie: Indie
tworzywo: alabaster
technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 10,9×6×3,1 cm
dar firmy Escorts Ltd z Kal-
kuty, 1983

MAP 7193

92. Buddha Śākyamu- *ni* [czyt. Śākjamuni]

autor: nieznany
pochodzenie: Tajlandia
tworzywa: mosiądz, laka,
złoto

technika: odlew, laka,
złocenie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 21,5×11,2×6,5 cm
zakup, 1985

MAP 9095

93. Korona

autor: nieznany
pochodzenie: Nowa Kaledo-
nia (Francja)
tworzywa: liść pandanusa,
pigment
technika: wyplatanie, bar-
wienie
datowanie: 2018 r.
wymiary: 10,3×16,5×27,5 cm
dar Karoliny Kani, 2018

MAP 21472

94. Korona ze *stūpa* na podstawie

autor: nieznany
pochodzenie: Mjanma
tworzywa: cynk (korona
i *stūpa*), bambus (podstawa),
laka *thayo*, złoto płatkowe,
szkło
technika: cięcie, lutowanie,
laka, złocenie, klejenie, in-
krustacja
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 42,9×22 cm
zakup, 2007

MAP 19213-19215

95. Korona ceremo- nialna

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Su-
matra, Minangkabau
tworzywa: mosiądz, cyna
technika: wycinanie, gięcie,
puncowanie, groszkowanie,
sztancowanie, cynowanie,
barwienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 34×37,5×8,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka,
2003

MAP 17523

96. Opaska

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja,
Borneo, Kalimantan,
Dayakowie
tworzywa: tkanina baweł-
niana, nici wełniane, igły
jeżozwierza
technika: szycie, wiązanie,
haft
datowanie: 2 poł. XX w.

wymiary: 26×24,5 cm
zakup *in situ*, 1993

MAP 13679

97. Opaska

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja,
Sumba
tworzywa: mosiądz, srebro
technika: gięcie, repusowa-
nie, lutowanie, srebrzenie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 19×22×19,5 cm
zakup, 2005

MAP 17934

98. Korona (kopia)

autor: nieznany
pochodzenie: Korea Płd.
tworzywa: złoto, jadeit; aksa-
mit, drewno, szkło (oprawa)
technika: sztancowanie,
kucie, gięcie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 42×14 cm
dar Chung Kie Oka, 1996

MAP 14882

99. Papierośnica

autor: nieznany
pochodzenie: Turcja, Arme-
nia (?)
tworzywo: srebro
technika: filigran
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 10×6,3×1 cm
dar Edwarda Obertyńskiego,
1990

MAP 12478

100. Spinka do włosów

autor: nieznany
pochodzenie: Mongolia
tworzywa: srebro złoczone,
perły rzeczne, turkus
technika: kucie, rytowanie,
złocenie, inkrustacja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 3×2×1 cm
zakup, 1981

MAP 6007

101. Wisior

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: złoto, koral
technika: rzeźbienie, kucie
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 4,5×4,3×1,2 cm
zakup, 1984

MAP 8624

102. Flakon na perfumy

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan
tworzywa: biały metal, mosiądz, turkus
technika: kucie, repusowanie, szcancowanie, kameryzacja
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 31×12×4 cm
zakup, 1976
MAP 3325

103. Kolczyki

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan, Pasztunowie
tworzywo: mosiądz
technika: szcancowanie, grawerowanie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 19×9,5 cm
zakup, 1977
MAP 3530

104. Nakładka na paznokcie

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywo: złoto
technika: repusowanie
datowanie: XIX/XX w.
wymiary: 7×1,5×3 cm
zakup, 1977
MAP 3983

105. Naszyjnik

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan
tworzywa: mosiądz, lapis lazuli
technika: kucie, szcancowanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 24,5×12 cm
zakup, 1978
MAP 4366

106. Bransoleta

autor: nieznany
pochodzenie: Indie, Ladakh, Leh
tworzywo: muszla
technika: cięcie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 9×8,7 cm
zakup, 1995
MAP 14369

107. Bransoleta na kostkę

autor: nieznany
pochodzenie: Azja Południowo-Wschodnia
tworzywo: mosiądz
technika: tłoczenie, sztan-

cowanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 29,5×3,7 cm
dar Marii Giedwidż, 1998
MAP 16225

108. Naczótek

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan
tworzywa: tkanina bawełniana, nici, nici metalowe, turkus, koral, srebro, cyna, lusterka, koraliaki
technika: szycie, haft, odlew, kucie, szcancowanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 16×23 cm
zakup, 1992
MAP 13516

109. Biżuteria skroniowa mamuli

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Sumba, Malajowie
tworzywo: metal
technika: gięcie, wycinanie, lutowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 19,5×20×3 cm
zakup, 2005
MAP 17935

110. Naszyjnik

autor: nieznany
pochodzenie: Indie
tworzywa: srebro, nici bawełniane, nici jedwabne
technika: kucie, repusowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 28×14,5 cm
zakup, 1999
MAP 16592

111. Kolczyki (kopia)

autor: nieznany
pochodzenie: Korea Płd.
tworzywa: srebro, złoto
technika: odlew, złocone, granulacja, filigran
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 10,5×3 cm
dar Marka Machowskiego, 2008, prezent dyplomatyczny od współpracowników z Korei
MAP 19445

112. Pojemnik kapala

autor: nieznany
pochodzenie: Mongolia
tworzywa: mosiądz, miedź, laka, cyna

technika: kucie, repusowanie, grawerowanie, nitowanie, lutowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 10,2×6,3×7,2 cm
zakup, 1978
MAP 4328

113. Tłocznik jubilerski

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan, Kabul
tworzywo: mosiądz
technika: odlew
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 5,6×4,6×0,4 cm
zakup, 1976
MAP 3078

114. Tłocznik jubilerski

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan, Kabul
tworzywo: mosiądz
technika: odlew
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 3,1×4×0,6 cm
zakup, 1976
MAP 3101

115. Tłocznik jubilerski

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan, Kabul
tworzywo: mosiądz
technika: odlew
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 2,1×2,6×0,6 cm
zakup, 1976
MAP 3207

116. Szpila do włosów

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Jawa
tworzywo: mosiądz (?)
technika: kucie, lutowanie, odlew, gięcie
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 9×2,2×1,2 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973
MAP 2690

117. Opaska

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: mosiądz, pióra zimorodka, perły, złoto
technika: kucie, lutowanie, złocone, klejenie
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 9×13,5×2 cm
zakup, 1977

MAP 3961

118. Biżuteria stroju

autor: nieznany
pochodzenie: Indie, Ladakh
tworzywa: biały metal, turkus
technika: szcancowanie, lutowanie, filigran, kameryzacja
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 64 (całk. 110)×50×1 cm
zakup, 2007
MAP 19181

119. Naramiennik

autor: nieznany
pochodzenie: Papua-Nowa Gwinea, Western Highlands
tworzywa: łyko, muszle
technika: wyplatanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 24,4×15,3×5 cm
dar Ernesta Golly'ego, 1982
MAP 5918

120. Naramiennik mwali

autor: nieznany
pochodzenie: Papua-Nowa Gwinea, Wyspy Trobrianda (Wyspy Kiriwina)
tworzywa: muszle, sznurek
technika: cięcie, wiercenie, wiązanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 17,5×7,8×10 cm
zakup, 1979
MAP 4866

121. Naszyjnik

autor: nieznany
pochodzenie: Papua-Nowa Gwinea, Western Highlands, Mount Hagen
tworzywa: muszla, trzcina, sznurek, pióra, tkanina bawełniana
technika: nacinanie, wiązanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 44×17×4,5 cm
zakup, 1979
MAP 4859

122. Naszyjnik

autor: nieznany
pochodzenie: Polinezja Francuska, Tahiti (?)
tworzywa: muszle, żyłka syntetyczna, metal
technika: nawlekanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 43×4×3 cm

dar Edwarda Obertyńskiego,
1990

MAP 12479

123. Zwieńczenie czapki

autor: nieznany
pochodzenie: Mongolia
tworzywa: miedź, brąz, złoto, almandyn

technika: kucie, lutowanie, żłobienie, filigran, szlifowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 11,6×2,3×2,3 cm
zakup, 1984

MAP 8666

124. Szpile do włosów

autor: nieznany
pochodzenie: Mjanma
tworzywa: mosiądz, srebro
technika: kucie, filigran
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 9,5×2×2 cm
zakup, 2008

MAP 19567

125. Element szpili do włosów

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywo: jadeit
technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 6,7×1,6 cm
zakup, 2008

MAP 19467

126. Element szpili do włosów

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywo: jadeit
technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 6,7×1,5 cm
zakup, 2008

MAP 19468

127. Balsaminka

autor: nieznany
pochodzenie: Indie
tworzywo: mosiądz
technika: odlew, rytowanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 9,8×3,4×1,6 cm
dar Brygitty i Wawrzyńca Węclawiczów, 1982

MAP 6537

128. Przetyczki do uszu

autor: nieznany
pochodzenie: Mjanma,

Nagowie
tworzywa: tykwa, glina,
muszle porcelanki, koraliki
szklane

technika: inkrustacja
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 6,5×6; 7,3×5,5 cm
zakup, 2007

MAP 19271/a-b

129. Kolczyk do nosa

autor: nieznany
pochodzenie: Pakistan,
Pasztunowie
tworzywa: mosiądz, szkło
technika: kucie, inkrustacja
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 7×6,3 cm
dar Witolda S. Iżyckiego, 1987

MAP 10487

130. Naszyjnik

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan,
Pasztunowie
tworzywa: białe metal, szkło,
tworzywo sztuczne
technika: kucie, sztancowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 8,9×27,7 cm
zakup, 1993

MAP 13514

131. Biżuteria do włosów

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan,
Pasztunowie
tworzywa: cynk, srebro, koraliki szklane, szkło
technika: odlew, inkrustacja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 6×7,3 cm
zakup, 1977

MAP 3536

132. Klamra do pasa

autor: nieznany
pochodzenie: Azerbejdżan
tworzywa: mosiądz, złoto,
kamień granatu
technika: złocenie, filigran,
granulacja, kameryzacja
datowanie: kon. XIX w.
wymiary: 2,7×6,8×1,7 cm
zakup, 2005

MAP 18413

133. Szpila do włosów sasakan

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja
tworzywa: mosiądz, szkło

technika: kucie, inkrustacja
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 12,6×4,7×1 cm
zakup *in situ*, 2005

MAP 17953

134. Pas

autor: nieznany
pochodzenie: Afganistan,
Pakistan (?)
tworzywa: mosiądz, kamienie półszlachetne, karneol
technika: kucie, lutowanie,
kameryzacja
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 9×81×1,6 cm
dar Romualda Farata, 2000

MAP 16849

Zbrojownia

135. Tarcza

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Borneo, Kalimantan, Dayakowie
tworzywa: drewno, pigmenty naturalne
technika: rzeźbienie, rytowanie, malowanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 70,2×27,5×9,3 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973

MAP 312

136. Hełm

autor: nieznany
pochodzenie: Mjanma, Czin, Nagowie
tworzywa: rattan, płótno (podszewka), rogi bawole, muszle, zęby, kły, kość, pióra, sierść, sznurek bawełniany
technika: wyplatanie, wiązanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 30×20×20 cm
zakup, 2007

MAP 19261

137. Tarcza

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Papua Zach., Asmaci
tworzywa: drewno, pigmenty mineralne, włókno roślinne
technika: ciosanie, rzeźbie-

nie, malowanie, wiązanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 163×59×5 cm
zakup, 2007

MAP 18955

138. Wyrzutnia oszczepów

autor: nieznany
pochodzenie: Papua-Nowa Gwinea, East Sepik, grupa Iatmul (?)
tworzywa: bambus, drewno, łyko, pigment węglowy (sadza)
technika: wycinanie, oplatanie, czernienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 98,5×3×7,3 cm
dar Sławomira Białostockiego, 1986

MAP 10000

139. Strzała

autor: nieznany
pochodzenie: Papua-Nowa Gwinea
tworzywa: bambus, drewno, łyko, łodygi storczyka, igły jeżowca
technika: wycinanie, wypalanie wzorów
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 134 cm
przekaz Centralnej Składowicy Muzealnej w Kozłowie, 1988
ze zbiorów niemieckich muzeów we Wrocławiu

MAP 11992

140. Strzała

autor: nieznany
pochodzenie: Papua-Nowa Gwinea
tworzywa: bambus, drewno, łyko, łodygi storczyka
technika: wycinanie, wypalanie wzorów
datowanie: XIX w.
wymiary: 123 cm
przekaz Centralnej Składowicy Muzealnej w Kozłowie, 1988
ze zbiorów niemieckich muzeów we Wrocławiu

MAP 11994

141. Strzała

autor: nieznany
pochodzenie: Nowa Gwinea
tworzywa: bambus, drewno, łyko, metal
technika: wycinanie, oplatanie, kucie

datowanie: XIX/XX w.
wymiary: 125 cm
przekaz Centralnej Składowicy
Muzealnej w Kozłowie, 1988
ze zbiorów niemieckich mu-
zeów we Wrocławiu
MAP 12017

142. Strzała lun

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja,
Papua (d. Irian Jaya), Waniok,
Yali
tworzywa: bambus, rattan,
drewno, łodygi storczyka
technika: wycinanie, wiąza-
nie, plectenie
datowanie: 2001 r.
wymiary: 111 cm
zakup, 2007
MAP 19203

143. Strzała na ptaki

autor: nieznany
pochodzenie: Vanuatu, Espi-
rito Santo
tworzywa: bambus, drewno,
łyko
technika: wycinanie, wiązanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 103,5 cm
dar Macieja T. Bocheńskiego,
1985
MAP 8937

144. Strzała na świnię

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Pa-
pua, Dolina Baliem
tworzywa: drewno, bambus,
włókno roślinne
technika: rzeźbienie
datowanie: przed 2017 r.
wymiary: 105 cm
dar Jana Cieplaka, 2017
MAP 21059

145. Strzała sygnałowa ze świstawką

autor: nieznany
pochodzenie: Chiny
tworzywa: drewno, łyko,
pióra, skóra
technika: wycinanie, oplatanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 97,3 cm
dar Katarzyny Żukrowskiej,
2011
MAP 20438

146. Oszczep

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja,

Borneo, Kalimantan
tworzywa: stal, drewno, far-
ba, kość, koraliki, włókno ro-
ślinne, zęby zwierzęce, futro
technika: kucie na gorąco,
damaskinaż, struganie, po-
lichromia, wyplatanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 103×8,5×5,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka,
1973
MAP 133

147. Miotacz oszczepów woomera

autor: nieznany
pochodzenie: Australia
tworzywa: drewno
technika: ciosanie, rytowanie
datowanie: 1. 70 XX w.
wymiary: 71×10,5×2 cm
dar Andrzeja Webera, 2014
MAP 20700

148. Maczuga

autor: nieznany
pochodzenie: Oceania-Me-
lancja
tworzywa: drewno, sznurek
z włókna roślinnego
technika: ciosanie, polero-
wanie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 161 cm
przekaz Centralnej Składowicy
Muzealnej w Kozłowie, 1988
ze zbiorów niemieckich mu-
zeów we Wrocławiu
MAP 11972

149. Włócznia hyeopdo [czyt. hjępdo]

autor: nieznany
pochodzenie: Koreańczycy
tworzywa: stal, drewno, ta-
śma bawełniana
technika: kucie
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 182 cm
przekaz Centralnej Składowicy
Muzealnej w Kozłowie, 1989
ze zbiorów niemieckich mu-
zeów we Wrocławiu
MAP 11973

150. Dmuchawka z 6 strzałami

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja, Pa-
pua (d. Irian Jaya), Nias (?)
tworzywa: bambus, łyko, liście
technika: cięcie
datowanie: 1 poł. XX w.

wymiary: 41×7×2,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka,
1973
MAP 276

151. Kołczan z 12 za- trutymi strzałami

autor: nieznany
pochodzenie: Afryka, Tan-
zania
tworzywa: skóra, metal,
trzcina, żywica, tkanina
technika: wycinanie, kucie
datowanie: 1 poł. XIX w.
wymiary: 70×7,2×6 cm
dar Danuty i Mariana
Szellów, 1999
pamiątka po Henryku Szelli
MAP 16310

152. Bumerang

autor: nieznany
pochodzenie: Australia,
Nowa Południowa Walia,
Sydney (miejsce nabycia)
tworzywa: drewno, farba
syntetyczna
technika: ciosanie, wygła-
dzanie, malowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 5,5×36,5×0,5 cm
dar Moniki i Mieczysława
Strzechowskich, 1990
MAP 12936

153. Sztylet ku-rai

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja,
Papua (d. Irian Jaya), Asmaci
(Safan I)
tworzywa: kość kazaura, sznu-
rek z włókna roślinnego, na-
siona łzawicy, pióra kazuara
technika: cięcie, wyplatanie,
wiązanie
datowanie: 2001 r.
wymiary: 35×7×5 cm
zakup, 2007
MAP 18965

154. Sztylet

autor: nieznany
pochodzenie: Kiribati
tworzywa: drewno, zęby
ryby, sznurek
technika: ciosanie, wiązanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 60×3,6×1,7 cm
dar Macieja T. Bocheńskiego,
1985
MAP 8938

155. Sztylet kris

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja,
Jawa Wsch., Madura
tworzywa: żelazo, mosiądz,
kość zwierzęca
technika: kucie, damaskinaż,
rzeźbienie, patynowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 45×13,5×3,2 cm
zakup, 1996
MAP 14975

156. Sztylet z żeleźca włócznie tumbak

autor: nieznany
pochodzenie: Indonezja,
Jawa
tworzywa: stal, bambus,
drewno, biały metal, mosiądz
technika: kucie, damaskinaż,
wytrawianie, lakierowanie
datowanie: XIX w.
wymiary: 62,2×3,3 cm
zakup, 2006
MAP 18798

157. Sztylet

autor: nieznany
pochodzenie: Papua-Nowa
Gwinea, East Sepik
tworzywa: kość kazuara
technika: cięcie, rytowanie
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 23,2×3×1 cm
dar Nicolaia Michoutouchki-
ne'a, 1976
MAP 3244

158. Nóż pihya kättha

autor: nieznany
pochodzenie: Sri Lanka
tworzywa: stal, kość, mo-
siądz, srebro
technika: kucie na gorąco
datowanie: 1 poł. XIX w.
wymiary: 31×3,8×2,8 cm
zakup, 1977
MAP 3787

159. Nóż khukuri

autor: nieznany
pochodzenie: Nepal
tworzywa: stal, drewno, mo-
siądz, tkanina bawełniana,
włókna roślinne i bawełniane
technika: kucie, grawer-
owanie, klejenie, szycie, wy-
platanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 32,7×5,7×4,1 cm
dar Romana Gutaja, 2013
MAP 20615

160. Sztylet *kaṭāra*

autor: nieznaný
pochodzenie: Indie,
Radżasthan
tworzywo: stal
technika: kucie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 37,5×8×2,5 cm
dar Krishny Kumara Jajodii,
1984

MAP 8053

161. Miecz

autor: nieznaný
pochodzenie: Indie, Nagala-
ind, Nagowie
tworzywa: stal, drewno,
włosie, rattan
technika: kucie, ciosanie,
wyplatanie
datowanie: 1 poł. XIX w.
wymiary: 71 cm
zakup, 2005

MAP 17903

Gatunki zagrożone

162. Audyencja na dworze

autor: Firoz i Fareed
pochodzenie: Indie
tworzywa: farba gwaszowa,
kość słoniowa
technika: gwasz
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 21,2×13,7 cm
dar Edwarda Ochaba, 1989
prezent dyplomatyczny od
Indiry Gandhi

MAP 12290

163. Lampa

autor: nieznaný
pochodzenie: Indie
tworzywa: kość słoniowa,
tworzywo sztuczne (oprawka)
technika: rzeźbienie
datowanie: lata 50. XX w.
wymiary: 44×11 cm
dar Piotra i Krystyny Ogro-
dzińskich, 2021
dar dyplomatyczny od rządu
Indii

MAP 21921

164. Szpila do włosów z feniksem i kwiatami

autor: nieznaný

pochodzenie: Chiny
tworzywa: mosiądz, pióra
zimorodka, jedwab, koraliki,
perły, nici jedwabne
technika: kucie, lutowanie,
klejenie
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 19×15×8 cm
zakup, 1977

MAP 3967

165. Netsuke – Shouxing z brzoskwinia

autor: Gyokuyosai
pochodzenie: Japonia, Tokio
tworzywo: kość słoniowa
technika: rzeźbienie
datowanie: 1 poł. XIX w.
wymiary: 3,8×4,3×2,7 cm
zakup, 1985

MAP 9114

166. Scena z eposu „Rāmāyaṇa”

autor: nieznaný
pochodzenie: Indonezja, Bali
tworzywa: kość, drewno
technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 28×7,2×6,6 cm
zakup, 1977

MAP 3882

167. Orant z naczyniem ofiarnym

autor: nieznaný
pochodzenie: Mjanma
tworzywa: kość, drewno
technika: rzeźbienie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 17×5 cm
zakup, 2010

MAP 19869

168. Nieśmiertelna He Xiangu [czyt. He Śien-gu]

autor: nieznaný
pochodzenie: Chiny
tworzywo: kość słoniowa
technika: rzeźbienie
datowanie: poł. XIX w.
wymiary: 20×6×2,5 cm
dar Urzędu Celnego poprzez
Zamek Królewski, 1988

MAP 11792

169. Grzebień ozdobny

autor: nieznaný
pochodzenie: Indonezja, Jawa
tworzywa: szylkret, mo-
siaźdz, szkło
technika: cięcie, filigran,
inkrustacja, lutowanie

datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 10×3,7×0,7 cm
dar Barbary Chwilczyńskiej-
Wawrzyniak, 2000

MAP 17172

170. Model dżonki

autor: nieznaný
pochodzenie: Wietnam
tworzywa: róg, szylkret, me-
tal, drewno
technika: rzeźbienie, cięcie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 15,8×15,6×3,3 cm
dar Edwarda Obertyńskiego,
1989

MAP 12477

171. Postać w stylu wayang – mężczyzna [czyt. tajang]

autor: nieznaný
pochodzenie: Indonezja, Jawa
tworzywa: szylkret, tworzy-
wo sztuczne (podstawa)
technika: wycinanie
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 6,9×3,7 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka,
1973

MAP 938

172. Ząb kaszalota z rysunkiem statku

autor: nieznaný
pochodzenie: Chiny (?)
tworzywa: ząb kaszalota, farba
technika: malarska
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 15×6,5×3,8 cm
zakup, 1994

MAP 14160

Obiekty sakralne

173. Słup modlitewny

autor: nieznaný
pochodzenie: Mjanma, Czin
tworzywo: drewno
technika: rzeźbienie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 169×12×20 cm
zakup, 2008

MAP 19617

174. Bogini Tārā

autor: nieznaný
pochodzenie: Nepal
tworzywa: mosiądz, pig-

menty suche
technika: odlew
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 9,5×7×5,5 cm
zakup, 1986

MAP 10084

175. Tło ołtarza

autor: nieznaný
pochodzenie: Mjanma
tworzywa: drewno, laka, złoto,
szkło, kamienie ozdobne
technika: rzeźbienie, laka,
złocenie, inkrustacja
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 129×92×14 cm
zakup, 2008

MAP 19792

176. Korwar *kaku*

autor: rodzina Ronsumbre
pochodzenie: Indonezja, Pa-
pua, Wyspa Biak
tworzywo: drewno
technika: rzeźbienie
datowanie: l. 90. XX w.
wymiary: 49×17×19,5 cm
zakup, 2018

MAP 21633

Sztuka wielkich na- zwisk czy popularna

177. „Świeży aromat i bogate barwy”

autor: Qi Baishi
pochodzenie: Chiny, Pekin
tworzywa: papier, tusz
technika: tusz
datowanie: 1954
wymiary: 68,5×48,5 cm
dar Andrzeja Strumiłło, 1978

MAP 3994

178. Qilin zsyła synów

[czyt. ci-lin]
autor: nieznaný
pochodzenie: Chiny
tworzywa: szkło, farba tem-
perowa, farba srebrna, drew-
no, mosiądz (oprawa)
technika: tempera
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 45,5×35,5×2,5 cm
zakup, 2007

MAP 19075

179. Nieśmiertelna Magu

autor: nieznaný

pochodzenie: Chiny
tworzywa: szkło, farba temperowa, farba srebrna, drewno, mosiądz (oprawa)
technika: tempera
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 47×36,5×2,7 cm
zakup, 2007
MAP 19069

179. Martwa natura z kwiatami i owocami

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny
tworzywa: szkło, farba temperowa, drewno, mosiądz (oprawa)
technika: tempera
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 40×54,5 cm
zakup, 2007
MAP 19096

180. Grający na tarpie

autor: K.K. Hebbar
pochodzenie: Indie
tworzywa: farba olejna, płótno
technika: farba olejna
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 51,5×41,5 cm
zakup, 1977
MAP 3774

181. Bogini Gajalakṣmī

[czyt. Gadżalakṣmī]

autor: S. Murugakani (wykonnawca), J. B. Khanna and Co. (wydawnictwo)
pochodzenie: Indie, Tamilnadu, Cennaj
tworzywa: papier, farba drukarska
technika: litografia barwna (chromolitografia)
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 48,4×35,5 cm
zakup, 1988
MAP 4802

182. Bóg Kārttikeya i dwie Śakti

autor: J. B. Khanna and Co. (wydawnictwo)
pochodzenie: Indie, Tamilnadu, Cennaj
tworzywa: papier, farba drukarska
technika: litografia barwna (chromolitografia)
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 36,5×25,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1978

MAP 4813

183. Bóg Śiva, bogini Ambikā i Hanumān

autor: nieznanym
pochodzenie: Indie
tworzywa: papier, farba drukarska, tworzywo sztuczne
technika: litografia barwna (chromolitografia), laminowanie
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 34×24 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 2012

MAP 20511

184. Dalang z lalką teatralną

autor: Nyoman Gunarsa
pochodzenie: Indonezja
tworzywa: farba akrylowa, płótno
technika: akryl
datowanie: ok. 1970
wymiary: 92×74 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 1973

MAP 2224

185. Scena z eposu „Rāmāyana” – Sītā i jeleń

autor: nieznanym
pochodzenie: Indonezja, Jawa
tworzywa: tkanina bawełniana, barwnik syntetyczny
technika: batik
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 90×68 cm
zakup, 1985
MAP 9062

186. Bracia Punakawan – Petruk, Bagong i Gareng

autor: nieznanym
pochodzenie: Indonezja, Jawa, Cirebon
tworzywa: szkło, farba olejno-żywiczna, drewno
technika: farba olejno-żywiczna
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 48,6×38,5×2 cm
zakup, 2004

MAP 17557

187. Książę Panji dyskutujący z bratem (?)

[czyt. Pandži]
autor: nieznanym
pochodzenie: Indonezja,

Jawa, Cirebon
tworzywa: szkło, farba olejno-żywiczna, drewno
technika: farba olejno-żywiczna
datowanie: 3 ćw. XX w.
wymiary: 45×34,7×2,5 cm
dar Andrzeja Wawrzyniaka, 2003

MAP 17528

Historie obiektu

188. Pocztówka – pejzaż nadmorski

autor: nieznanym
pochodzenie: Japonia
tworzywa: papier ryżowy, farba akwarelowa, karton
technika: drzeworyt, akwarela
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 9,1×14,1 cm
zakup, 1992
MAP 13168

189. Pocztówka – Tokaido, Stacja Fujisawa

autor: nieznanym
pochodzenie: Japonia
tworzywa: papier ryżowy, farba akwarelowa, karton
technika: drzeworyt, akwarela
datowanie: 1 poł. XX w.
wymiary: 9×14,1 cm
zakup, 1992
MAP 13169

190. Pieczęć

autor: nieznanym
pochodzenie: Japonia
tworzywa: tkanina, tworzywo sztuczne, skóra
technika: klejenie, lakierowanie
datowanie: przed 2015 r.
wymiary: pieczęć: 6×1; etui: 9×2 cm
dar Andrzeja Frołowa, 2016
MAP 20921

191. Maczuga

autor: nieznanym
pochodzenie: Oceania-Polinezja
tworzywo: drewno
technika: ciosanie
datowanie: 2 poł. XIX w.
wymiary: 80×4,5 cm
przekaz Centralnej Składnicy

Muzealnej w Kozłówce, 1988
ze zbiorów niemieckich muzeów we Wrocławiu

MAP 11980

Reżimy

192. Zima w Górach Myohyang

autor: Kim Cheol
pochodzenie: Korea Płn.
tworzywa: papier japoński, akwarela, tusz
technika: malarska
datowanie: 1994 r.
wymiary: 84×64 cm
zakup, 1997
MAP 15627

193. Jesień w Górach Diamentowych

autor: Kim Cheol
pochodzenie: Korea Płn.
tworzywa: papier japoński, tusz, farba akwarelowa
technika: malarska
datowanie: 1994 r.
wymiary: 94×58,5 cm
zakup, 1997
MAP 15628

Pokój kontemplacji

194. Kula na podstawie

autor: nieznanym
pochodzenie: Chiny
tworzywo: kość słoniowa
technika: rzeźbienie
datowanie: l. 50. XX w.
wymiary: 26×6 cm
dar Barbary Świetlickiej, 2014
MAP 20706

195. Bóg Ganeśa

autor: nieznanym
pochodzenie: Indie, Orisa
tworzywa: papier kokosowy, farba gwaszowa
technika: gwasz
datowanie: 2 poł. XX w.
wymiary: 45,5×53,8 cm
zakup, 2006
MAP 18519

Wystawa

Muzeum? A po co?

19.11.2021-11.09.2022

Kuratorka

Barbara Banasik

Koordynatorka wystawy

Aleksandra Fudalej

Scenografia

Wojciech Cichecki

Projekty graficzne

studio kreatywne ULUMIO creatives:

Magdalena Czechowska

Edyta Jadowska

Natalia Jazdzewska

Szymon Piotrowicz

Fotografie

studio kreatywne ULUMIO creatives:

Agnieszka Piasecka

Elementy edukacyjne i interaktywne

Dominika Kossowska-Janik

Tomasz Madej

Dorota Pasek

Aleksandra Artymowska (projekty graficzne)

Dostępność

Pola Zygmunt

Magdalena Niernsee (opracowanie graficzne)

Konserwacja

Agnieszka Kalbarczyk

Ewa Soszko-Dziwińska

dr Jacek Tomaszewski

Magdalena Żero

Opisy kontekstowe

18: Anna Jeznach, Barbara Banasik

28: Tomasz Madej

Redakcja językowa

Joanna Cieloch-Niewiadomska

Tłumaczenie

dr Joanna Figiel

Monika Tacikowaska

Konsultacje

Tomasz Janyst

dr Adam Kryszew

Sara Dang

Klaudia Stach

Zespół

Joanna Adamiec-Sięmiątkowska

Syaiful Bahri

Halina Boroń

Łukasz Brodowicz

Maciej Gacyk

Artur Gałęcki

Magdalena Ginter-Frołow

Maciej Magura Góralski

Beata Gutowska

Karolina Krzywicka

Aleksandra Lipińska

Małgorzata Matuszczyk

Marzena Mazek

Bogusława Milczarczyk

Andrzej Milewski

Krzysztof Morawski

Edyta Oldak

Beata Paszkiewicz

Paulina Pikulska

Paweł Prange

Radosław Rasiński

Artiom Rybakov

Zbigniew Sadza

Maria Szymańska-Ilnata

Aleksandra Tagowska

Joanna Wasilewska

Wolontariat

Anna Baur

Marta Beimin

Anna Jeznach

Natalia Pernal

Weronika Sekuła

Barbara Wasiuk

Katarzyna Głaz

Michał Laskownicki

Agata Lewandowska

Paulina Piątkowska

Zuzanna Poniewierska

Katarzyna Stołowska

Martyna Szoja

Emilia Tomala

Anna Udzielak

Zofia Wojtkowiak

Produkcja i montaż scenografii

Dobry Plan

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury oraz z budżetu
Samorządu Województwa Mazowieckiego.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

Mazowsze

województwo

Patroni medialni:



jetline



SZUM

NNGT

NOTES MAZOWIECKI



MUZEUM AZJI
I PACYFIKU