

O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*

James Clifford

*W każdym Pierwszym Świecie
jest Trzeci Świat,
i vice versa.
– Trinh T. Minh-Ha,
Difference, Discourse 8*

Rozdział ten jest złożony z czterech luźno ze sobą związanych części, poświęconych losowi artefaktów plemiennych od momentu, gdy zostają one przeniesione do zachodnich muzeów, systemów wymiany, archiwów zorganizowanych według poszczególnych dyscyplin oraz dyskursywnych tradycji. Część pierwsza proponuje krytyczne, historyczne spojrzenie na kolekcjonowanie, ze zwróceniem szczególnej uwagi na zjawiska subiektywne, taksonomiczne i polityczne. Szkicuje ona „system sztuka–kultura”, poprzez który przedmioty egzotyczne były kontekstualizowane i wartościowane na Zachodzie w ostatnim stuleciu. Ten ideologiczny i zinstytucjonalizowany system jest dalej analizowany w drugiej części, w której opis kulturowy ukazany jest jako forma kolekcjonowania. Część ta pokazuje jak „autentyzm” przyznawany tak grupom społecznym, jak i ich artystycznym wytworom bierze się z konkretnych założeń o czasowości, całościowości i ciągłości. Część trzecia poświęcona jest momentowi objawienia we współczesnym przyswajaniu niezachodnich dzieł „sztuki” i „kultury”, który Claude Lévi-Strauss uchwycił w kilku wspomnieniach z lat wojennych spędzonych w Nowym Jorku. Krytyczna lektura wyraźnie odkrywa założoną w tych wspomnieniach metahistoryczną narrację, będącą jednocześnie „próbą odkupienia”. Ogólny system sztuka–kultura poparty taką narracją jest kwestionowany w całym rozdziale, a w szczególny sposób w jego czwartej części, w której proponowane są alternatywne „plemienne” historie i konteksty.

Kolekcjonując samych siebie

Wchodząc
Znajdziesz się w klimacie kastanietów z orzecha,
Muzycznego bicia
Z cieśniny Torres, z Mirzapuru tamburynu
Zwanego dżumką, „używanego przez szczepy
Aborygenów do przywabiania drobnej zwierzyny
W ciemne noce”, papierosów kulisa
I maski Saaggi, Szamana,
Jej powieki poruszane sznurkami

Wiersz Jamesa Fentona *Muzeum Pitta Riversa, Oxford* (1984:81–84), z którego pochodzi strofa, na nowo odkrywa etnograficzną kolekcję jako miejsce fascynacji. Dla zwiedzającego poety nawet tabliczki z opisem eksponatów potęgują zdumienie („...przywabiania drobnej zwierzyny / w ciemne noce”) i strach. Fenton, dziecko w dorosłym, odkrywa obszary niebezpieczeństw i pożądania, bo być dzieckiem na tej ekspozycji (Przepraszam pana, gdzie jest ta uschnięta / Ręka?), to zlekceważyć wywieszone przy wejściu poważne pouczenia o ewolucji ludzkości i różnorodności kultur. To zamiast nich interesować się pazurem kondora, szczęką del-

fina, włosem wiedzmy lub „piórem sójki noszonym od uroku / w Buckinghamshire.” Muzeum etnograficzne Fentona to miejsce intymnych spotkań z niewytłumaczalnie fascynującymi przedmiotami: osobistymi fetyszami. Tutaj kolekcjonowanie jest nieuchronnie związane z obsesją, ze wspomnieniami. Odwiedzający znajdują zarysowany krajobraz dzieciństwa / Tu w chaotycznych stosach pamiątek... skład zapomnianego lub prawie niemożliwego.”

Ruszał

Jak historyk idei lub seksualny zbrodzień,
Na tę pierwotną sztukę,
Jak zakurzony semiolog, który uzbroidł się by rozwikłać
Siedem składników kłótwy tej wiedzmy
Lub składnię powyłamywanych zębów. Ruszał
W gromadzie chichotać nad osobliwościami
Lecz nie wchodzi do królestwa obietnic, które dałeś
Sobie samemu, jak dziecko wchodzące do zakazanego
Lasu samotnego czasu zabaw.

Nie wkraczaj do tej zakazanej strefy „pełnej siideł prywatności i fantazji / I niebezpiecznego trzeciego życzenia.” Nie zbliżaj się do tych przedmiotów inaczej, niż jak do *osobliwości* wywołujących chichoty, *sztuki* budzącej podziw, lub *dowodu* służącego naukowemu poznaniu. Droga tabu, którą postępuje Fenton, jest ścieżką nazbyt intymnych fantazji, przywołujących sny samotnego dziecka „które siłowało się z orłami o ich pióra”, lub przerażającą wizję młodej dziewczyny, w której jej niespokojnego kochanka wyobraża pies gończy o „niesamowitych nadpsich oczach”. Ta droga przez Muzeum Pitta Riversa kończy się jakby częstką autobiografii, wizją osobistego „zakazanego lasu” – egzotycznego, pożądanego, dzikiego i rządzonego (ojcowskim) prawem:

Wiedział jakie tortury przygotowali tam
Dla niego dzicy, kiedy spokojnie pchnął furtkę
I wszedł do lasu obok tablicy: „UWAGA
PUAPKI NA LUDZI I PUŁAPKI-SAMOSTRZAŁY
ZASTAWIONE NA TYCH WŁOŚCIACH.”
Jego ojciec chronił bowiem swój dobry majątek.

Podróż Fentona do inności wiedzie przez zakazane obszary „ja”. Jego intymny sposób wikłania się w tę egzotyczną kolekcję prowadzi w sferę pragnień, odciętą i kontrolowaną. Prawo zdominowane jest przez *własność*.

Klasyczna analiza zachodniego indywidualizmu posiadania dokonana przez C. B. Macphersona (1962) śledzi wyłanianie się w XVII wieku ideału osoby jako posiadacza: jednostki otoczonej zgromadzonymi dobrami. Ten sam ideał może być prawdziwy dla grup tworzących i przetwarzających swoje ja. Na przykład Richard Handler (1985) analizując powstawanie kulturowej ojcowizny Quebecu, czerpie z Macphersona dla ukazania założeń i paradoksów związanych z „posiadaniem kultury”, z selekcjonowaniem i pielęgnowaniem autentycznej zbiorowej własności. Analiza ta sugeruje, że tożsamość, czy to kulturowa, czy indywidualna zakłada z góry konieczność kolekcjonowania, gromadzenia dóbr arbitralnie systematyzowanych według wartości i znaczenia. Takie systemy, zawsze silne i rządzone regułami, zmieniają się z biegiem historii. Nikt nie może się spod nich

* Fragment X rozdziału książki Jamesa Clifforda *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*

wyzwolić. W najlepszym razie można, jak sugeruje Fenton, naruszać je (kłusować w ich zakazanych strefach), lub sprawiać, że ich oczywisty porządek wydaje się dziwny. W nieco perwersyjnej analizie Hendlera system retrospektywny – wybór dziesięciu rodzajów kulturowych własności przedstawiony przez Historic Monuments Commission (Komisję Zabytków Historycznych) – przypomina taksonomiczną wartość *Chińskiej encyklopedii Borgesa*: „(1) pomniki, (2) kościoły i kaplice, (3) forty z czasów panowania francuskiego, (4) wiatraki, (5) krzyże przydrożne, (6) inskrypcje i tablice pamiątkowe, (7) zabytki kultowe, (8) stare domy i dwory, (9) stare meble, (10) 'les choses disparues'” (1985:199). Według Hendlera nie jest możliwe, aby kolekcjonowanie i zachowywanie autentycznej tożsamości odbywało się w naturalny i niewinny sposób. Powiązane jest ono z polityką nacjonalistyczną, restrykcyjnym prawem oraz wciąż dyskutowanym zapisem przeszłości i przyszłości.

* * *

Pewien rodzaj „gromadzenia” wokół jednostki i wokół grupy – nagromadzenie materialnego „świata”, oznaczanie subiektywnego obszaru, który nie jest „innym” – jest prawdopodobnie uniwersalny. Wszelkie takie kolekcje pociągają za sobą hierarchizację wartości, wyłączenia, określenie podlegających regułom terytoriów jednostki. Jednak wyobrażenie, że to zbieranie łączy się z gromadzeniem dóbr, idea, że tożsamość jest rodzajem bogactwa (pod postacią przedmiotów, wiedzy, wspomnień, doświadczeń), z pewnością nie są uniwersalne. Indywidualistyczne gromadzenie przez melanezyjskich „wielkich ludzi” nie jest związane z chęcią posiadania w sensie, w jakim rozumiał je Macpherson, jako że w Melanezji celem tego gromadzenia nie jest przechowywanie przedmiotów jako prywatnej własności, lecz oddawanie ich, redystrybucja. Na Zachodzie jednak kolekcjonowanie od dawna służy rozwijaniu „ja” posiadacza, kultury i autentyzmu posiadania.

Bardzo pouczające jest spojrzenie w tym świetle na dziecięce kolekcje: zbiór samochodzików u chłopców, lalki dziewczynek, „muzeum przyrody” z letnich wakacji (a w nim podpisane kamienie i muszki, koliber w butelce), przechowywana jak skarb miseczka wypełniona kolorowymi ostróżkami kredek. W tych małych rytuałach znajduje ujście obsesja, są one wprawką w przetwarzaniu świata na swoją własność, w gromadzeniu wokół siebie przedmiotów ze smakiem i jak należy. Elementy wszystkich kolekcji są odbiciem szerszych reguł kultury – racjonalnej taksonomii, rodzaju i estetyki. Niepohamowana, czasem wręcz drapieżna potrzeba posiadania przetwarzana jest na podlegające regułom znaczące pragnienia. Tak więc osoba, która musi posiadać, ale nie może mieć wszystkiego, uczy się wybierać, porządkować, hierarchizować – tworzyć „dobre” kolekcje.¹

Bez względu na to, czy dziecko zbiera figurki dinozaurów czy lalki, wcześniej czy później będzie zachęcane do trzymania swych dóbr na półce lub w specjalnym pudełku, lub też do urządzenia domku dla lalek. Prywatne skarby zostaną wystawione na widok publiczny. Jeśli pasją są egipskie figurki, od kolekcjonera oczekuje się oznakowania ich, informacji, z której dynastii pochodzą (nie wystarczy, że emanują siłą i tajemniczością), opowiadania o nich interesujących historii, odróżniania kopii od oryginału. Dobry kolekcjoner (w odróżnieniu od maniaaka i skąpca) ma dobry gust i refleksyjną naturę.² Gromadzenie rozwija się w sposób pedagogiczny i pouczający. Ceni się kolekcję jako taką – jej taksonomiczną i estetyczną strukturę, jakiegokolwiek zaś przywiązanie do pojedynczych przedmiotów piętnuje się jako fetyszym. Rzeczywiście, wprowadzenie pojęcia „właściwego” stosunku do przedmiotów (posiadanie rządzone regułami) implikuje, że stosunek ten może być „dziki” lub dewiacyjny (bałwochwalczy lub mieć charakter fiksacji erotycznej).³

W interpretacji Susan Stewart „Granicę między kolekcjonowaniem a fetysyzmem można wyczuć w napięciu istniejącym między klasyfikacją i wystawianiem na pokaz a gromadzeniem i sekretnością” (1984:163).

Szeroko zakrojone studium Stewart *O pragnieniu* kreśli „strukturę pożądania”, której zadanie, wciąż podejmowane i niemożliwe do zrealizowania, polega na pokonaniu przepaści dzielącej język od doświadczenia, które ma on zapisać. Autorka zgłębia pewne powracające strategie stosowane przez ludzi Zachodu od XVI wieku. W tej analizie miniatura, czy to portret czy domek dla lalek, ucieleśnia burżuazyjne pragnienie wewnętrzne doświadczenia. Stewart bada również strategię gigantyzmu (od Rabelaisa i Guliwera po nasypy ziemne i tablice ogłoszeniowe), pamiątki i kolekcje. Pokazuje, jak kolekcje, a w szczególności muzea, stwarzają złudzenie adekwatnego przedstawienia świata najpierw wyrywając przedmioty z ich szczególnego kontekstu (czy to kulturowego, historycznego czy intersubiektywnego) i każąc im reprezentować abstrakcyjne całości; na przykład „maska plemienia Bambara” staje się etnograficznym metonimem kultury Bambara. Następnie, w celu przechowywania i wystawiania danego przedmiotu, wypracowany zostaje schemat klasyfikacji a tym samym rzeczywistość samej kolekcji, jej spójny porządek, niweczy historię tworzenia i przeznaczenia tego przedmiotu (s. 162–165). Przez analogię do marksowskiej fantastycznej obiektywizacji towarów Stewart dowodzi, że we współczesnym muzeum w kulturze zachodu „złudzenie istnienia stosunków między przedmiotami zastępuje stosunki społeczne” (s. 165). Kolekcjoner odkrywa przedmioty, przyswaja je sobie i ocala. Świat obiektywny jest dany, a nie wytworzony, stąd historyczne układy sił związane z nabywaniem pozostają nieznanne. *Nadawanie* znaczenia w muzealnej klasyfikacji i ekspozycji jest mistyfikowane jako odpowiednie *przedstawianie*. Czas i porządek kolekcji zaciera konkretny społeczny wysiłek jej tworzenia.

Praca Susan Stewart, jak i, między innymi, opracowania Philipa Fishera (1975), Krzysztofa Pomiana (1978), Jamesa Bouna (1980), Daniela Deferta (1982), Johannesa Fabiana (1983) oraz Remy Saisselina (1984), jasno wskazują, że kolekcjonowanie i wystawianie to zjawisko decydujące dla tworzenia się Zachodniej tożsamości. Gromadzone artefakty, bez względu na to, czy trafiają do gabloty osobliwości, prywatnego salonu, muzeum etnograficznego, folklorystycznego czy sztuk pięknych – funkcjonują w ramach tworzącego się kapitalistycznego „systemu przedmiotów” (Baudrillard 1968). Ze względu na ten system tworzy się świat *wartości* i podtrzymuje znaczące uszeregowanie i krążenie artefaktów. Dla Baudrillarda zebrane przedmioty stanowią ustrukturyzowane otoczenie, którego tymczasowość zastępuje „realny czas” historycznego i produkcyjnego procesu: „Środowisko osobistych przedmiotów oraz ich posiadanie – czego kolekcje są krańcowym przejawem – stanowi jednocześnie niezbędny i wyimaginowany wymiar naszego życia. Równie niezbędny jak sny” (1968:135).

* * *

Historia antropologii i sztuki nowoczesnej musi dostrzec w kolekcjonowaniu zarówno formę zachodniego subiektywizmu, jak i zmieniający się zestaw skutecznych instytucjonalnych praktyk. Historia kolekcjonowania (nie ograniczona tylko do muzeów) ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia, w jaki sposób grupy społeczne, które wymyśliły antropologię i współczesną sztukę, *przyswoiły* sobie egzotyczne przedmioty, fakty i znaczenia. (Użyte w oryginale słowo *appropriate* – „przyswoić sobie”, „uczynić swoim”, jak i słowa „proper”, „property”, pochodzi od łacińskiego *proprius*.) Ważne jest, aby przeanalizować w jaki sposób rozróżnienia dokonane w określonych momentach tworzą ogólny system przedmiotów, w obrębie którego krążą i nabi-

raja sensu cenione artefakty. Nasuwają się tu daleko idące pytania.

Według jakich kryteriów oceniane są autentyczne wytwory kultury lub sztuki? Jakie wartości służą różnicowaniu starych i nowych wytworów? Jakie kryteria moralne i polityczne leżą u podstaw „dobrego”, odpowiedzialnego, systematycznego kolekcjonowania? Dlaczego, na przykład, masowe nabywanie przez Leo Frobeniusa przedmiotów afrykańskich na przełomie wieków dziś wydaje się być przesadą? (Zobacz również Cole 1985 oraz Pye 1987.) Jaka jest definicja pełnej kolekcji? Gdzie leży równowaga między naukową analizą i wystawianiem na pokaz publiczny? (W Santa Fe doskonałą kolekcję amerykańskiej sztuki tubylczej przechowywuje się w School of American Research w pomieszczeniu zbudowanym, dosłownie, jako krypta i do którego dostęp jest ściśle ograniczony. Musée de l'Homme wystawia mniej niż dziesiątą część swoich zbiorów; reszta przetrzymywana jest w stalowych szafach lub w stosach po kątach obszernej sutereny.) Dlaczego do niedawna zupełnie oczywiste wydawało się, że niezachodnie przedmioty powinny być przechowywane w europejskich muzeach, nawet jeśli oznacza to, że żadnego z cennych eksponatów nie można zobaczyć w kraju, z którego pochodzi? Jak, w różnych momentach historycznych i w określonych warunkach rynkowych, odróżnia się „antyki”, „osobliwości”, „sztukę”, „pamiątki”, „pomniki” i „etnograficzne artefakty”? Dlaczego wiele muzeów antropologicznych zaczęło w ostatnich latach wystawiać niektóre ze swoich eksponatów jako „arcydzieła”? Dlaczego sztuka przeznaczona dla turystów dopiero niedawno spotkała się z zainteresowaniem antropologów? (Zobacz Graburn 1976, Jules-Rosette 1984.) Na czym polegało wzajemne oddziaływanie pomiędzy kolekcjonowaniem w dziedzinie historii naturalnej a wyborem antropologicznych artefaktów przeznaczonych do eksponowania i analizy? Takie pytania można by mnożyć.

Krytyczna historia kolekcjonowania zajmuje się tym, jakie elementy świata materialnego zachowują, cenią i wymieniają między sobą poszczególne grupy i jednostki. Choć taką historię, co najmniej od początku ery wielkich odkryć, trzeba dopiero napisać, Baudillard proponuje wstępny schemat uszeregowania przedmiotów na współczesnym kapitalistycznym Zachodzie. Jako aksjomat przyjmuje funkcjonowanie wszystkich kategorii znaczących przedmiotów – włączając te uznane za dowody naukowe lub wielką sztukę – w rozgałęzionym systemie symboli i wartości.

A oto choćby jeden przykład: „New York Times” z 8 grudnia 1984 doniósł o powszechnym plądrowaniu wykopalisk archeologicznych Anasazi na Południowym Zachodzie Ameryki. Za wykopane w ten sposób dobrze zachowane malowane naczynia i urny z epoki brązu można było otrzymać na rynku 30.000 dolarów. Inny artykuł wydrukowany w tym samym numerze zawierał zdjęcie naczyń uratowanych przez archeologów u wybrzeży Turcji ze szczątków fenickiego statku. Jedno doniesienie opisywało potajemne zbieranie dla zysku, drugie naukowe zbieranie dla wiedzy. W moralnej ocenie oba akty ratownicze zostały sobie jaskrawo przeciwstawione, choć wszystkie odkryte naczynia były znaczące, piękne i stare. Wartość komercyjna, estetyczna i naukowa w obu przypadkach wyznaczona została z góry przyjętym systemem wartości. W systemie tym za faktycznie interesujące i piękne uznawano przedmioty z przeszłości i przyjęto założenie, że kolekcjonowanie przedmiotów codziennego użytku pochodzących z dawnych (najlepiej minionych) cywilizacji jest korzystniejsze niż kolekcjonowanie, na przykład, współczesnych malowanych chińskich termosów lub dostosowanych do upodobań kupujących bawełnianych koszulek z Oceanii. Historycznie nastawieni kolekcjonerzy nadają swoim starożytnym eksponatom znaczenie „głębi”. Czasowość jest reifikowana i ocalana jako źródłowy autentyzm, piękno i wiedza.

Nie zawsze zachodnie kolekcje były zdominowane przez ten archaizujący system. Osobliwości z Nowego Świata zbierane i doceniane w XVI wieku nie zawsze uważano za wartościowe ze względu na ich antyczność, jako wytwory pierwotnych czy minionych cywilizacji. Często zaliczano je do kategorii przedmiotów cudownych, do wytworów współczesnego „złotego wieku” (Honour 1975; Mullaney 1983; Rabasa 1985). Później obciążone retrospektywnym nastawieniem zachodnie przyswajanie sobie istniejących na świecie kultur zostało zrewidowane (Fabian 1983; Clifford 1986). Kulturowy lub artystyczny autentyzm w równym stopniu wiąże się z wynalazczą teraźniejszością co z przeszłością, jej obiektywizacją, zachowaniem czy odrodzeniem.

* * *

Od przełomu wieków kolekcjonowane przedmioty pochodzenia niezachodniego klasyfikowane są w dwóch głównych kategoriach: jako artefakty kulturowe (kategoria naukowa) lub dzieła sztuki (kategoria estetyczna).⁴ Innym kolekcjonowanym przedmiotom, takim jak masowo produkowane towary, „sztuka dla turystów”, osobliwości i tym podobne, wartość jak dotąd przyznawano mniej systematycznie; w najlepszym wypadku znajdują one miejsce na wystawach „techniki” lub „folkloru”. Miejsce poszczególnych kategorii w tym, co można określić „nowoczesnym układem sztuka-kultura” można przedstawić za pomocą (niewielkiego upraszczającego) diagramu.

„Kwadrat semiotyczny” A.J. Greimasa (Greimas i Rastier 1968) pokazuje, że dowolna początkowa opozycja dwuwartościowa może, za pomocą operacji negacji i odpowiednich syntez, wygenerować znacznie większy zbiór terminów; wszystkie one muszą jednak pozostać zamknięte w granicach systemu wyjściowego” (Jameson 1981:62). Fredric Jameson, dostosowując to twierdzenie do potrzeb krytyki kultury, wykorzystuje kwadrat semiotyczny do ukazania „ograniczeń konkretnej świadomości ideologicznej, [wyznaczającej] granice koncepcyjne, których świadomość ta nie jest w stanie przekroczyć, i wewnątrz których zmuszona jest oscylować” (1981:47). Biorąc z niego przykład, przedstawiam tu plan (patrz rysunek) specyficznego historycznie, dyskusyjnego obszaru znaczeń i instytucji.

Ze wstępnego przeciwstawienia przez negację wyprowadzone zostały cztery pojęcia. Wyznaczają one dwie osie, poziomą i pionową, oraz cztery strefy semantyczne pomiędzy nimi: (1) strefę autentycznych arcydzieł, (2) strefę autentycznych artefaktów, (3) strefę nieautentycznych arcydzieł, oraz (4) strefę nieautentycznych artefaktów. Większość przedmiotów, starych czy nowych, unikalnych czy popularnych, dobrze znanych czy egzotycznych, można umieścić w jednej z tych stref lub ambiwalentnie na granicy między dwoma strefami.

System ten klasyfikuje przedmioty i przypisuje im względną wartość. Określa „konteksty”, do których przedmioty prawidłowo należą i w obrębie których się poruszają. Z dołu do góry i od prawej do lewej następuje stały ruch w kierunku pozytywnych wartości. Ruch ten selekcjonuje artefakty o rosnącej wartości lub unikatowości, przy czym ich wartość jest w naturalny sposób zagwarantowana przez „zanikający” status kulturowy, lub też przez cenowe i selekcyjne mechanizmy rynkowe. Wartość rzemiosła Shakerów jest odbiciem faktu, że społeczność ta już nie istnieje: ilość jej wytworów jest ograniczona. W świecie sztuki obiekt uznawany jest za „ważny” przez koneserów i kolekcjonerów według kryteriów bardziej złożonych niż sama estetyka (Backer 1982). Doprawdy, panujące definicje tego, co jest „piękne” czy „interesujące”, zmieniają się czasem nader szybko.

Duży ruch panuje na obszarze pomiędzy 1 i 2 strefą.

Obiekty przemieszczają się tu w obu kierunkach. Przedmioty o kulturowej lub historycznej wartości mogą być promowane do statusu sztuki pięknej. Wiele jest przykładów na przechodzenie od etnograficznej „kultury” do „pięknej sztuki”. Wyroby plemienne umieszczone w galeriach sztuki (Skrzydło Rockefellera w Metropolitan Museum w Nowym Jorku) czy gdziekolwiek wystawione zgodnie z protokołem raczej formalistycznym niż kontekstualistycznym (Ames 1986:39–42) podlegają przemieszczeniom wzdłuż tego właśnie kierunku. Kategorie takie jak rzemiosła (prace Shakerów zebrane w Whitney Museum w 1986), sztuka ludowa, niektóre antyki czy sztuka naiwna – wszystkie podlegają okresowej promocji. Ruch w przeciwnym kierunku zachodzi wtedy, gdy arcydzieła sztuki podlegają kulturowej lub historycznej kontekstualizacji, zjawisku, które ostatnio można coraz wyraźniej obserwować. Być może najdobitniejszym tego przykładem było przeniesienie wielkiej francuskiej kolekcji impresjonizmu, wystawionej poprzednio w Jeu de Paume, do nowego Muzeum Dziewiętnastego Wieku w Gare d'Orsay. Arcydzieła sztuki znalazły miejsce na tle panoramy okresu historyczno-kulturowego. Obejmuje ona wyłaniający się urbanizm z jego tryumfującą technologią, sztuką zarówno „złą”, jak i „dobłą”. Do mniej drastycznych przemieszczeń z pierwszej do drugiej strefy dochodzi w galeriach sztuki w trakcie rutynowego procesu „datowania” eksponatów, będących przedmiotem zainteresowania nie tyle ze względu na siłę oddziaływania geniuszu, ile jako piękne przykłady stylu epoki.

Ruch zachodzi także między górną i dolną połową tego systemu, zwykle w kierunku z dołu do góry. Przedmioty powszechnego użytku systematycznie wchodzi do drugiej strefy, stając się unikalnymi wytworami określonego okresu, a przez to nabierając wartości kolekcjonerskiej (stare butelki z zielonego szkła po Coca-Coli). Wiele współczesnych niezachodnich wyrobów oscyluje pomiędzy statusem „sztuki dla turystów” i owocu twórczości kulturowo-artystycznej. Niektóre współczesne wyroby ludów Trzeciego Świata całkowicie pozbyły się piętna nowoczesnego komercyjnego nieautentyzmu. Na przykład prymitywne malarstwo z Haiti, komercyjne, względnie nowe i nieautentyczne, całkowicie weszło do obiegu sztuka-kultura. Znaczący jest fakt, że prace te pojawiły się na rynku sztuki poprzez powiązanie z drugą strefą, nie są one cenione po prostu jako prace poszczególnych artystów, lecz jako twórczość *mieszkańców Haiti*. Malarstwo Haiti osnute jest związkami z krainą voodoo, magią i murzyńskością. Choć pewni artyści są znani i cenieni, aura kulturowej twórczości przydaje im znacznie więcej niż, powiedzmy, Picassowi, który nie jest w żaden szczególny sposób ceniony jako „artysta hiszpański”. To samo, jak zobaczmy, okazuje się być prawdą w odniesieniu do wielu wytworów współczesnej sztuki plemiennej, czy to z Sepiku czy z amerykańskiego Wybrzeża Północno-zachodniego. W znacznym stopniu zrzuciły one znamię kategorii towaru lub wyrobów dla turystów, do których były często degradowane przez purystów ze względu na swój nowoczesny charakter. Nie mogą jednak przemieścić się bezpośrednio do pierwszej strefy, na rynek sztuki, nie będąc otoczone atmosferą autentycznej (tradycyjnej) kultury. Bezpośredni ruch pomiędzy pierwszą i czwartą strefą jest niemożliwy.

Sporadycznie dochodzi do przemieszczeń na drodze pomiędzy trzecią i czwartą strefą, na przykład w przypadku, gdy towar lub techniczny artefakt postrzegany jest jako szczególnie twórczy wynalazek. Przedmiot taki zostaje wyselekcjonowany z komercyjnej lub masowej kultury i być może wystawiony w muzeum techniki. Czasami przedmioty te w pełni osiągają królestwo sztuki: „techniczne” innowacje lub towary mogą zostać skontekstualizowane jako współczesny „wzór” i w ten sposób przejść przez strefę trzecią do strefy pierwszej (na przykład meble, zmechanizowany sprzęt

użytku domowego, samochody i tak dalej, wystawione w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku).

Pomiędzy strefami 1 i 3 także zachodzi ciągły ruch. Wystawione falsyfikaty sztuki są degradowane (mimo to zachowując coś ze swej pierwotnej aury). I odwrotnie, różnorakie formy „antyszuki” i sztuki manifestującej swą nieoryginalność lub „nieautentyczność” są kolekcjonowane i cenione (puszki po zupie Warhola, wykonane przez Sherrie Levine zdjęcie zdjęcia autorstwa Walkera Evansa, nocnik stojak na butelki czy szufla Duchamps). Wszystkie obiekty zakwalifikowane do trzeciej strefy mogą być potencjalnie kolekcjonowane w ramach ogólnego obszaru sztuki: są niezwykle, wyraźnie odróżniają się lub wręcz manifestacyjnie odcinają od kultury. Raz przyswojone przez świat sztuki, jak gotowe przedmioty [ready-mades] Duchamps, krążą one w obrębie pierwszej strefy.

Przedstawiony przeze mnie na schemacie system sztuka-kultura wyłącza i marginalizuje różne zanikające czy dopiero wyłaniające się konteksty. Żeby dać tylko jeden przykład: kategorie sztuki i kultury, techniki i towarów mają wyraźnie świecki charakter. Obiekty „religijne” mogą być cenione jako wielka sztuka (ołtarz Giotta), sztuka ludowa (dekoracje kapliczki popularnego w Ameryce Łacińskiej świętego) lub jako artefakt kulturowy (indyjskie kołatki). Przedmioty te samodzielnie nie mają „mocy” czy tajemniczości – nie mają cech niegdyś charakterystycznych dla „fetyszy”, zanim jeszcze zostały przeklasyfikowane we współczesnym systemie jako sztuka prymitywna lub artefakty kulturowe. Z jakiej jednak „wartości” zostaje odarty ołtarz zabrany z czynnego kościoła (lub gdy kościół, w którym się znajduje zaczyna funkcjonować jako muzeum)? Jego szczególna moc i sakralność zostaje przeniesiona do królestwa ogólnostetycznego. (O wyzwaniu rzuconemu takiej świeckiej kontekstualizacji przez władze plemienia Zuni zobacz rozdział 9, przyp. 11.)

* * *

Ważne jest, by podkreślić historyczny charakter systemu sztuka-kultura. Nie osiągnął on jeszcze ostatecznej formy: miejsce i wartość przypisane kolekcjonowanym artefaktom zmieniały się i będą się zmieniać nadal. Co więcej, w synchronicznym diagramie strefy sporów i naruszeń można przedstawić jedynie jako ruch lub ambiwalencję między ustalonymi punktami. Jak to zobaczymy na końcu rozdziału, znaczna część współczesnej „sztuki plemiennej” uczestniczy w stałym ruchu między sztuką a kulturą oraz w tradycyjnych, związanych z kulturą duchową kontekstach, nie uwzględnionych w tym systemie (Coe 1986). Niezależnie od występowania stref spornych, w ogólnym ujęciu system ten, w przypadku każdego kolekcjonowanego egzotycznego przedmiotu, w dalszym ciągu sztywno zmusza do wyboru „drugiego domu” pomiędzy środowiskiem etnograficznym i estetycznym. Współczesne muzeum etnograficzne i muzeum sztuki lub prywatna kolekcja sztuki rozwinęły oddzielne, wzajemnie komplementarne sposoby klasyfikacji. W pierwszym praca będąca rzeźbą wystawiana jest razem z innymi przedmiotami o podobnej funkcji, lub w pobliżu przedmiotów pochodzących z tej samej grupy kulturowej, włączając w nie użytkowe artefakty takie, jak łyżki, miski czy włócznie. Maski czy posągi mogą być zgrupowane z niepodobnymi do nich pod względem formalnym przedmiotami i przedstawione jako część rytualnej czy instytucjonalnej całości. Nazwiska poszczególnych rzeźbiarzy są nieznane lub przemilczane. W muzeum sztuki rzeźbę identyfikuje się z kreacją jednostki: Rodin, Giacometti, Barbara Hepworth. Jej miejsce w codziennych praktykach kulturowych (włączając w nie rynek) jest niewspółmierne do jej zasadniczego znaczenia. Podczas gdy w muzeum etnograficznym obiekt jest, z punktu widzenia kultury czy humanizmu, „interesują-

cy", w muzeum sztuki jest przede wszystkim „piękny” lub „oryginalny”. Nie zawsze tak było.

Elisabeth Williams (1985) naszkicowała pouczający rozdział zmieniającej się historii tego rozróżnienia. W dziewiętnastowiecznym Paryżu trudno było przyjąć artefakty okresu przedkolumbijskiego jako całkowicie „piękne”. Dominująca estetyka naturalistyczna uważała *ars Americana* za groteskową lub niedojrzałą. W najlepszym wypadku wytwory prekolumbijskie mogły być zaliczone do kategorii antyków i doceniane przez pryzmat mediewalizacji Viollet-le-Duca. Williams ukazuje, jak artefakty Majów i Indian, o niepewnym statusie, wędrowały pomiędzy Luwrem, Bibliothéque Nationale, Musée Guimet oraz (po 1878) Trocadéro, gdzie jak się wydawało miały w końcu znaleźć etnograficzny dom; tzn. w instytucji, która traktowała je jako materiał naukowy. Pierwsi dyrektorzy Trocadéro, Ernest-Théodore Hamy i Rémy Verneau, okazali niewielkie zainteresowanie ich wartością estetyczną.

„Piękno” znacznej części niezachodniej „sztuki” jest odkryciem nowym. Wiele z tych obiektów kolekcjonowano i ceniono także przed nadejściem dwudziestego wieku, lecz dla innych przyczyn. We wczesnym okresie współczesnym ceniono ich rzadkość i inność. W „gabiniecie osobliwości” wszystkie eksponaty wymieszane były razem, zaś każdy z nich osobno metonimicznie reprezentował cały region lub populację. Kolekcja była mikrokosmosem, podsumowaniem wszechświata (Pomian 1978). Wiek osiemnasty przyniósł poważniejsze zainteresowanie taksonomią i wypracowaniem kompletnej serii. Naukowi naturaliści coraz bardziej interesowali się kolekcjonowaniem (Feest 1984:90), zaś przedmioty cenione były ponieważ ilustrowały szeregi usystematyzowanych kategorii: jedzenie, odzież, materiały budowlane, narzędzia rolnicze, broń (wojenną, myśliwską) i tak dalej. Kulminację tych taksonomicznych wizji połowy dziewiętnastego wieku stanowiła etnograficzna klasyfikacja E. F. Jomarda oraz wystawy typologiczne A. H. L. F. Pitta Riversa (Chapman 1985:24-25). Typologie Pitta Riversa przedstawiały sekwencje rozwojowe. Pod koniec wieku ewolucjonizm zdominował sposób porządkowania egzotycznych artefaktów. Bez względu na to, czy eksponaty przedstawione były jako antyki, zorganizowane według regionów geograficznych czy społeczności, rozproszone w panopliach czy ustawione w realistyczne sceny rodzajowe i dioramy, opowiadały historię rozwoju człowieka. Przedmiot przestał być przede wszystkim egzotyczną osobliwością i stał się teraz źródłem informacji całkowicie wtopionym w świat Człowieka Zachodniego (Dias 1985:378-379). Wartość egzotycznych obiektów płynęła z ich przydatności jako świadectwa o konkretnej rzeczywistości wcześniejszego stadium ludzkiej Kultury – wspólnej przeszłości potwierdzającej tryumfującą teraźniejszość Europy.

Wraz z Franzem Boasem i wyłonieniem się antropologii relatywistycznej utrwalił się nacisk na umieszczanie przedmiotów w ich naturalnych kontekstach. Przedstawiane w ten sposób „kultury” mogły być organizowane w zmodyfikowane łańcuch ewolucyjny lub rozproszone w synchronicznych „teraźniejszościach etnograficznych”. Te ostatnie nie oznaczały ani czasów starożytnych ani dwudziestego wieku, lecz raczej reprezentowały autentyczny kontekst zebranych eksponatów, często bezpośrednio poprzedzający ich pozyskanie lub wystawienie. Tak kolekcjoner, jak i ocalający je etnograf mogliby się ubiegać o ostatnie miejsce wśród obrońców „prawdy rzeczy”. Autentyzm, jak to zobaczymy, wytwarza się bowiem w trakcie usuwania przedmiotów i zwyczajów z ich bieżącej sytuacji historycznej – teraźniejszości-stającą się-przyszłością.

Wraz z konsolidacją dwudziestowiecznej antropologii, etnograficznie skontekstualizowane artefakty zaczęto cenić ze względu na ich wykorzystanie jako obiektywnych „dowo-

dów” na całokształt wielowymiarowego życia i kultury (Jamin 1982a:89-95; 1985). Jednocześnie z nowymi zjawiskami w kulturze i literaturze, kiedy Picasso i inni zaczynają odwiedzać „Troca” a wystawione tam eksponaty plemienne traktować z zupełnie nieetnograficznym podziwem, powróciło pytanie o właściwe miejsce niezachodnich obiektów. W oczach tryumfującego modernizmu przynajmniej niektóre z nich mogły uchodzić za arcydzieła sztuki światowej. Wyłoniła się kategoria sztuki prymitywnej.

Taki rozwój sytuacji spowodował zaistnienie nowych dwuznaczności i możliwości w zmieniającym się systemie taksonomicznym. W połowie dziewiętnastego wieku wytwory prekolumbijskie lub plemienne uznawano za groteskowe lub antyczne. W roku 1920 były już świadectwami kultury i arcydziełami w ocenie estetycznej. Od tego momentu rozpoczęła się ograniczona migracja pomiędzy tymi dwoma zinstytucjonalizowanymi domenami. Granice między sztuką i nauką, wartościami estetycznymi i antropologicznymi nie są na zawsze ustalone. I rzeczywiście, muzea antropologiczne i sztuk pięknych podejmują ostatnio próby interpretacji. Na przykład Hall of Asian People w nowojorskim Museum of Natural History reprezentuje „boutique-owy” styl ekspozycji, z której eksponaty wydają się zawsze być na miejscu, tak jak „dzieła sztuki” na ścianach czy stoliki do kawy w salonach mieszczańskich. Zjawisko niejako dopełniające można obserwować w Museum of Modern Art, które poszerzyło stałą ekspozycję o artefakty kulturowe: meble, pojazdy, sprzęt użytku domowego i utensylia. Niektóre z nich, jak wojenne czołno z Wybrzeża Północno-zachodniego, czy szczególnie lubiany jaskrawozielony helikopter, są nawet podwieszone u sufitu.

* * *

Choć zasady systematyzowania przedmiotów w sztuce i antropologii są zinstytucjonalizowane i „mocne”, to jednak nie są one niezmiennie. Kategorie piękna, kulturowości i autentyzmu zmieniały się i nadal będą się zmieniać. Stąd ważne jest, aby oprzeć się występującej w kolekcjach tendencji do samowystarczalności, do zacierania ich własnego historycznego, ekonomicznego i politycznego procesu powstawania (zobacz Haacke 1975; Hiller 1979). Byłoby idealnym, gdyby historia samej kolekcji i ekspozycji była widocznym aspektem każdej wystawy. Pojawiła się pogłoska o tym, że Sala Boasa w American Museum of Natural History, poświęcona Wybrzeżu Północno-zachodniemu, ma być odnowiona, a styl ekspozycji zmodernizowany. Wygląda jednak na to (a przynajmniej można mieć taką nadzieję), że plan ten zarzucono, bowiem to nastrojowe, przynależne do pewnej epoki pomieszczenie eksponuje nie tylko doskonałą kolekcję, ale także pewien moment w historii kolekcjonowania. Szeroko reklamowana wystawa „Prymitywizm w sztuce dwudziestego wieku”, która miała miejsce w 1986 roku w Museum of Modern Art (zobacz rozdział 9), wyraźnie eksponowała (co zresztą podkreślano w reklamie) dokładne okoliczności, w których pewne obiekty etnograficzne stały się nagle dziełami sztuki światowej. Większa samoświadomość historyczna przy wystawianiu i oglądaniu obiektów niezachodnich może przynajmniej sprawić, że stosowane przez antropologów, artystów i ich publiczność sposoby kolekcjonowania siebie samych i świata zostaną pchnięte z miejsca i wprowadzone w ruch.

Na bardziej intymnym poziomie, zamiast pojmować przedmioty jedynie jako znaki kultury i artystyczne obrazy (Guidieri i Pellizzi 1981), możemy przywrócić im, tak jak to czyni Fenton, ich utracony status fetyszy – to jest nie przedmiotów dewiacyjnego czy egzotycznego „fetyszyzmu”,

ale naszych własnych fetyszy.⁵ Ta taktyka, z konieczności osobista, nadałaby kolekcjonowanym przedmiotom raczej siłę przywiązywania niż samą tylko zdolność pouczania czy informowania. Jeszcze raz artefakty z Afryki czy Oceanii mogłyby stać się *objets sauvages*, źródłem fascynacji zdolnym

wprawić w zakłopotanie. Widziane jako niepoddające się klasyfikacji, mogłyby nam przypominać o naszym *braku* zdolności posiadania siebie (self-possession), o sztuczności, do których się uciekamy usiłując gromadzić świat wokół siebie.

Przełożyła Joanna Iracka

PRZYPISY

¹ O kolekcjonowaniu jako strategii dyktowanej pożądaniem zobacz też bardzo sugestywny katalog (Hainard i Kaehr 1982) wystawy zatytułowanej „Pasje kolekcjonowania”, prezentowanej przez Musée d'Ethnographie w Neuchâtel od czerwca do grudnia 1981. Ta analityczna kolekcja była próbą siły refleksyjnej muzeologii. O kolekcjonowaniu i pożądaniu zobacz też błyskotliwą analizę American Museum of Natural History, kondycji człowieka amerykańskiego i zagrożenia dekadencją w latach 1908–1936, dokonaną przez Donnę Haraway. W swej pracy sugeruje ona, że pasja kolekcjonowania, przechowywania i wystawiania jest wyrażana w sposób charakterystyczny dla każdego rodzaju oraz dla danego okresu historycznego. Beaucege, Gomilia i Vallée (1976) prowadzą krytyczne rozważania na temat złożonego doświadczania przedmiotów przez etnografa.

² Esej Waltera Benjamina *Rozpakowując moją bibliotekę* (1969:59–68) jest spojrzeniem refleksyjnego entuzjasty. Kolekcjonowanie staje się sztuką życia blisko spokrewnionego ze wspomnieniami, obsesją, z ocalaniem porządku z nieporządku. Benjamin widzi przypadkowość (i przynosi mu ona pewną przyjemność) subiektywnej przestrzeni wytworzonej przez kolekcję. „Każda pasja jest na granicy chaosu, lecz pasja kolekcjonera graniczy z chaosem wspomnień. Nawet więcej: przypadek, los, które na moich oczach przenikają przeszłość są potajennie obecne w zamkniętym książek. Bo czymże jest ta kolekcja, jeśli nie bałaganem, w którym przyzwyczajenie tak się zadomowiło, że może ona sprawić wrażenie porządku? Wszyscy słyszeliście o ludziach, którzy po utracie swoich książek stali się inwalidami, o tych, którzy aby je zdobyć stali się przestępcami. Są to dziedziny, w których każdy porządek jest chwiejnym aktem krańcowej przypadkowości.” (s. 60)

³ To, w jaki sposób rozumiem rolę fetysza jako oznaki inności w intelektualnej historii Zachodu – od De Brossesa do Marksa, Freuda i Deleuze'a – w znacznym stopniu zawdzięcza w większości nie publikowanej pracy Williama Pietza; zobacz *The Problem of the Fetish, I* (1985).

⁴ Publikacje artykułujące kulturalizm etnograficzny i formalizm estetyczny to: Sieber 1971, Price i Price 1980, Vogel 1985 i Rubin 1984. Dwie pierwsze z wymienionych prac dowodzą, że sztuka może być zrozumiana (a nie zaledwie doceniona) jedynie w swym naturalnym kontekście. Vogel i Rubin twierdzą natomiast, że wartości estetyczne przekraczają swą pierwotną, lokalną artykulację, że „arcydzieła” oddziałują na uniwersalną lub przynajmniej ponadkulturową ludzką wrażliwość. Pewien pogląd na to, jak często niewspółmierne kategorie, takie jak „doskonałość estetyczna”, „zastosowanie”, „unikalność”, „wiek” i tym podobne, dyskutowane są przy podejmowaniu prób przypisania autentycznej wartości wyrobom plemiennym daje symposium na temat „Autentyzm w sztuce afrykańskiej”, zorganizowane przez czasopismo „African Arts” (Willett i in. 1976), które nie przyniosło żadnych rozstrzygnięć.

⁵ O postfreudowskim rozumieniu fetyszy zobacz też Leiris 1929, 1946; o radykalnych możliwościach teorii fetyszy zobacz pracę Pietza 1985, czerpiącego z Deleuze'a; natomiast o perwersyjnym rozumieniu fetyszy przez skruszonych semiologów (*punctum*), które w ich ujęciu mają ściśle osobiste znaczenie nieformowane przez zapis kulturowy („studium”) zobacz Barthes 1980. Gomilia (1976) analizuje etnograficzną kulturę materialną w tych surrealistyczno-psychoanalitycznych perspektywach.

BIBLIOGRAFIA

- Ames, Michael. 1986. *Museums, the Public, and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropology*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*. Tłum. Richard Howard jako *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
- Beaucege, Pierre, Jacques Gomilia, i Lionel Vallée. 1976. *L'expérience anthropologique*, s. 71–133. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations*, wyd. Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Bunn, James. 1980. *The Aesthetics of British Mercantilism*, „New Literary History” 11:303–321.
- Chapman, William. 1985. *Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition*, (w:) *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and Others*, wyd. George Stocking, s. 15–48. Madison: University of Wisconsin Press.
- Clifford, James. 1986. *On Ethnographic Allegory*, (w:) *Writing Culture*, wyd. James Clifford and George Marcus, s. 98–121. Berkeley: University of California Press.
- Coe, Ralph. 1986. *Lost and Found Traditions: Native American Art: 1965–1985*. Seattle: University of Washington Press.
- Cole, Douglas. 1985. *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts*. Seattle: University of Washington Press.
- Defert, Daniel. 1982. *The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*, „Dialectical Anthropology” 7: 11–20.
- Dias, Nelia. 1985. *La fondation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1879–1900): Un aspect de l'histoire institutionnelle de l'anthropologie française*. Thèse, troisième cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Feest, Christian. 1984. *From North America*, (w:) *Primitivism in Twentieth Century Art*, wyd. William Rubin, s. 85–95. New York: Museum of Modern Art.
- Fenton, James. 1984. *Children in Exile: Poems 1968–1984*. New York: Random House.
- Fisher, Phillip. 1975. *The Futures Past*, „New Literary History” 6(3):587–606.
- Gomilia, Jacques. 1976. *Objetif, objectal, objeteur, objeete*, (w:) Pierre Beaucege, Jacques Gomilia i Lionel Vallée, *L'expérience anthropologique*, s. 71–133. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Graburn, Nelson. wyd. 1976. *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Greimas, A. J., i François Rastier. 1968. *The Interaction of Semiotic Constraints*, „Yale French Studies” no. 41:86–105.
- Guidieri, Remo, i Francesco Pellizzi. 1981. *Editorial*, „Res” 1:3–6.
- Haacke, Hans. 1975. *Framing and Being Framed*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Hainard, Jacques, i Rolland Kaehr, wyd. 1982. *Collections passion*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- Handler, Richard. 1985. *On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine*, (w:) *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and Others*, wyd. George Stocking, s. 192–217. Madison: University of Wisconsin Press.
- Haraway, Donna. 1985. *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*. New York City, 1908–1936, „Social Text”, Winter: 20–63.
- Hiller, Susan. 1979. *Review of „Sacred Circles: 2,000 Years of North American Art”*, „Studio International”, Dec.: 8–15.
- Honour, Hugh. 1975. *The New Golden Land*. New York: Pantheon.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jamin, Jean. 1982. *Objects trouvés des paradis perdus: A propos de la Mission Dakar-Djibouti*, (w:) *Collections passion*, wyd. J. Hainard i R. Kaehr, s. 69–100. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- Jules-Rosette, Benetta. 1984. *The Messages of Tourist art*. New York: Plenum.
- Leiris, Michel. 1929. *Alberto Giacometti*, „Documents”, 1:(4)209–211. Tłum. J. Clifford w „Sulfur”, 15(1986):38–41.
- Leiris, Michel. 1946. *L'age d'homme*. Paris: Gallimard. Tłum. Richard Howard jako *Manhood*. Berkeley: North Point Press, 1985.
- Macpherson, C. B. 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism*. Oxford: Oxford University Press.
- Mullaney, Steven. 1983. *Strange Things, Gross Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Cultures in the Late Renaissance*, „Representations”, 3:40–67.
- Pietz, William. 1985. *The Problem of the Fetish, I*, „Res”, 9 (Spring): 5–17.
- Pomian, Krzysztof. 1978. *Entre l'invisible et visible: La collection*, „Libre”, 78(3):3–56.
- Price, Sally, i Richard Price. 1980. *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest*. Berkeley: University of California Press.
- Pye, Michael. 1987. *Whose Art Is It Anyway?*, „Connoisseur”, March:78–85.
- Rabassa, Jose. 1984. *Fantasy, Errancy, and Symbolism in New World Motifs: An Essay on Sixteenth-Century Spanish Historiography*, rozprawa doktorska, University of California, Santa Cruz.
- Rubin, William, wyd. 1984. *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 vols. New York: Museum of Modern Art.
- Saïsselin, Rémy. 1984. *The Bourgeois and the Bibelot*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Sieber, Roy. 1971. *The Aesthetics of Traditional African Art*, (w:) *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, wyd. Carol F. Jopling, s. 127–145. New York: Dutton.
- Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Vogel, Susan. 1985. *Introduction*, (w:) *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*, s. 10–11. New York: Harry Abrams.
- Willett, Frank i in. 1976. *Authenticity in African Art*, „African Arts”, 9(3):6–74 (specjalny wybór).
- Williams, Elizabeth. 1985. *Art and Artifact at the Trocadero*, (w:) *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and Others*, wyd. George Stocking, s. 145–166. Madison: University of Wisconsin Press.