

Emiliana Konopka

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Społecznych,  
Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-4527-2689

## Antropologia sztuki rdzennej ludności regionu nordyckiego: reprezentacja Kalaallit Nunaat i Sápmi<sup>1</sup> w muzeach skandynawskich

<https://doi.org/10.26881/porta.2023.22.08>

**Słowa kluczowe:** antropologia sztuki, sztuka rdzennej ludności, Kalaallit Nunaat, Sápmi, Skandynawia, postkolonializm

**Keywords:** anthropology of art, art of indigenous peoples, Kalaallit Nunaat, Sápmi, Scandinavia, post-colonialism

W marcu 2023 r. Państwowe Muzeum Sztuki (dun. Statens Museum for Kunst, SMK) w Kopenhadze poinformowało, że pierwszy obraz Grenlandii z kolekcji zawisnął na wystawie stałej<sup>2</sup>. Pejzaż *Nastrojowa biała noc na wybrzeżu grenlandzkim* (dun. *Midnatsstemning ved den grønlandske kyst*, 1872, SMK, Kopenhaga, il. 1)<sup>3</sup> autorstwa Carla Rasmussena (1841–1893) został zakupiony już w 1872 r., a zanim trafił na ściany galerii pejzażu duńskiego, był prezentowany m.in. na wystawach światowych oraz w parlamencie<sup>4</sup>. Umieszczenie pejzażu grenlandzkiego w państwowej galerii sztuki wynika z nowej strategii wystawienniczej SMK, która ma na celu

<sup>1</sup> Określenie „Grenlandia” (dun. *Grønland*) zostało stworzone przez jej pierwszego nie-rdzennego osadnika Eryka Rudego w X w., i było używane jako oficjalna nazwa wyspy w miarę poszerzenia duńskich wpływów od XVIII w. Natomiast w języku rdzennych mieszkańców terytorium to nazywa się Kalaallit Nunaat – Kraj Kalaallit. Z kolei północne tereny Półwyspu Skandynawskiego, funkcjonujące w językach europejskich jako Laponia, przez samych ich mieszkańców są nazywane Sápmi – Kraj Saamów. W artykule określenie „skandynawski” stosuję w odniesieniu do Danii, Szwecji i Norwegii, natomiast słowa „nordycki” i „Północ” – do regionu obejmującego Skandynawię, Islandię, Wyspy Owcze i Grenlandię.

<sup>2</sup> SMK – Statens Museum for Kunst, post z 23.03.2023, <https://www.facebook.com/smkmuseum/posts/pfbid032Y6aA8ZugLGjD4nUG9sBwYoGJGsNF36kvMBSPXMjn3o-FjLrHSAYFx5Jhf1VRTEu9l> [dostęp: 22.06.2023].

<sup>3</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki. Używam słów „Grenlandia” i „grenlandzki” równolegle z „Inuici”, „inuicki”, mając pełną świadomość ich złożoności w języku Inuitów. Z uwagi na pejoratywne nacechowanie słów „Laponia” i „Lapończycy”, stosuję je tylko wtedy, gdy mowa wprost o kolonii szwedzkiej/norweskiej/fińskiej, w stosunku zaś do rdzennych mieszkańców posługuję się nazwą „Saami” i określeniem „saamski”.

<sup>4</sup> Anna Vestergaard Jørgensen, *Traveling Images: On Carl Rasmussen's „Greenland Paintings”*, „Konsthistorisk tidsskrift / Journal of Art History” 2023, vol. 92, s. 1–2.

przedefiniowanie kanonu narodowej historii sztuki poprzez uwzględnienie w niej również reprezentacji dawnych kolonii Królestwa Danii<sup>5</sup>.

Antropologia  
sztuki...



Il. 1. Carl Rasmussen, *Nastrojowa biała noc na wybrzeżu grenlandzkim* (dun. *Midnatsstemning ved den grønlandske kyst*), 1872, olej na płótnie, SMK, Kopenhaga; repr. za: SMK Open. Materiale til fri brug

Jakkolwiek ważny i przełomowy jest to projekt, należy podkreślić, że ów pierwszy grenlandzki obraz prezentowany w SMK został namalowany przez Duńczyka, natomiast w zbiorach muzeum znajdują się dzieła artystów inuickich, takich jak Aron z Kangeq (1822–1869) i Jakob Danielsen (1888–1938)<sup>6</sup>.

Jako badaczka zajmująca się sztuką narodową obszaru nordyckiego, odwiedzając państwowe muzea sztuki w Danii, Szwecji, Norwegii i Finlandii, wielokrotnie zastanawiałam się nad tym, dlaczego nie prezentują one dzieł artystów rdzennego pochodzenia. Dzieła te znajdowałam niemal wyłącznie w zbiorach muzeów etnograficznych lub historycznych, a jeśli były pokazywane na wystawach stałych, to zazwyczaj obok przedmiotów codziennego użytku. W tym artykule chciałabym skupić się na przyczynach takiej reprezentacji sztuki rdzennej ludności regionu nordyckiego w skandynawskich muzeach. Z czego

<sup>5</sup> W artykule dotyczącym tworzenia się islandzkiej sztuki narodowej w kontekście relacji z Danią, dawnym kolonizatorem, zwracałam uwagę, że w tym samym muzeum nie jest prezentowana sztuka islandzka, choć posiada ono dużą kolekcję malarstwa w swoich zbiorach. Jednak już w tym roku powieszono trzy obrazy autorstwa Júlíany Sveinsdóttir na ścianach kolekcji stałej. Por. Emiliana Konopka, *Landscape Painting and the Construction of „Icelandicness”*. *Icelandic Modern National Art vis-à-vis its Danish Origins*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, t. 85, s. 96–116.

<sup>6</sup> *Jakob Danielsen*, SMK.OPEN, <https://open.smk.dk/art?q=Jakob%20Danielsen&page=0> [dostęp: 30.06.2023].

wynika nieobecność sztuki tworzonej przez artystów rdzennego pochodzenia w państwowych galeriach sztuki? Jeśli są reprezentowani, co decyduje o wyborze artystów i ich dzieł oraz jak są wystawiane<sup>8</sup>? Jakie jest miejsce sztuki rdzennych mieszkańców w narodowym kanonie sztuki? Na podstawie obserwacji poczynionych podczas wizyt w wybranych instytucjach w Skandynawii podejmę próbę odpowiedzi na te pytania, a wyszczególnione przyczyny zilustruję na przykładach strategii wystawiania sztuki saamskiej i inuickiej w trzech muzeach: Muzeum Narodowym w Kopenhadze (dun. Nationalmuseet), Muzeum Nordyckim w Sztokholmie (szw. Nordiska museet) oraz Narodowym Muzeum Sztuki, Architektury i Projektowania w Oslo (norw. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design).

Problematyka (nie)obecności sztuki artystów rdzennego pochodzenia w przestrzeni kulturowej Skandynawii ściśle wiąże się z toczącą się tam obecnie dyskusją na temat kulturowych pozostałości kolonializmu i przyznania rdzennej ludności jej miejsca we współczesnej narracji<sup>9</sup>. Jedną z przyczyn względnie późnego zainteresowania się Grenlandią i Laponią w badaniach postkolonialnych było skupienie uwagi na tych koloniach zamorskich<sup>10</sup>, które wpisywały się w narrację o imperialnym spojrzeniu „białych” europejskich mocarstw na „czarne” tereny Afryki i Ameryki Południowej<sup>11</sup>. Niemniej w szerszym ujęciu kolonializmu jako

<sup>7</sup> W moich rozważaniach nad strategiami wystawienniczymi i przyczynami umieszczania sztuki rdzennej ludności w zbiorach etnograficznych zamiast w galeriach sztuki stosuję określenia „sztuka” i „artysta” wychodzące poza tradycyjne definicje używane w historii sztuki. „Dziełem sztuki” określam więc przedmiot mający cechy formalne nie tyle o charakterze artystycznym, ile estetycznym i powstające w niekoniecznie zrozumiałym dla nas kontekście, a jego autora nazywam „artystą” pomimo braku artystycznego wykształcenia. Odnoszę się też do badań Ewy Klekot nad sztuką ludową, zauważając analogię w ocenianiu sztuki rdzennej według zachodnich kryteriów i kategorii, tak jak ma to miejsce w przypadku sztuki ludowej wartościowanej w opozycji do tzw. sztuki wysokiej. Za: Clifford Geertz, *Art as a Cultural System*, „Modern Language Notes” 1976, vol. 91, no. 6, s. 1473–1499.

<sup>8</sup> W tym kontekście porównuję sztukę rdzenną do sztuki ludowej. Ewa Klekot pisze o sztuce ludowej jako nemezis polskiej inteligencji, „inteligentkim fantazmacie”: kreowaniu wyobrażenia o ludowości oraz (współ)tworzeniu sztuki ludowej poprzez wybieranie poszczególnych obiektów do umieszczenia ich w przestrzeni wystawienniczej. Por. Ewa Klekot, *Wprowadzenie: inteligentni fantazmat* [w:] *eadem, Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.

<sup>9</sup> Prezentowana m.in. w: Johan Höglund, Linda Andersson Burnett, *Introduction: Nordic Colonialisms and Scandinavian Studies*, „Scandinavian Studies” 2019, vol. 91, no. 1–2, s. 1–12; Magdalena Naum, Jonas M. Nordin, *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, New York 2013.

<sup>10</sup> Szwecja posiadała kolonię Nową Szwecję w Ameryce Północnej w latach 1638–1655. Dania (do 1814 r. Królestwo Danii i Norwegii) oprócz kilku fortów handlowych wzdłuż Złotego Wybrzeża w Afryce Zachodniej posiadała Serampore (1755–1845) i Tranquebar (1620–1845), a także Duńskie Indie Zachodnie (1672–1917), które składały się z wysp Saint Thomas, Saint John i Saint Croix. Cyt. za: Höglund, Burnett, *Introduction...*, s. 4.

<sup>11</sup> „Imperialne spojrzenie” to sformułowanie zaproponowane przez Mary Louise Pratt, autorkę fundamentalnego dzieła z dziedziny krytyki postkolonialnej. Zob. Mary Louise Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturowanie*, przeł. Ewa Elżbieta Nowakowska, Kraków 2011. Carl-Gösta Ojala i Jonas Monié Nordin zwracają nawet uwagę, że Dania i Szwecja były prezentowane jako „łagodniejsze” na tle innych mocarstw kolonialnych („Scandinavian colonialism as exceptional and somehow “kinder” and less “colonial” than that of other empires”).

strategii państw lepiej rozwiniętych, polegającym na wykorzystywaniu terytoriów uznawanych za słabiej rozwinięte, polityka Danii wobec Grenlandii oraz Szwecji, Norwegii i Finlandii względem Laponii również stanowi rodzaj kolonializmu. Przyjmując problem wciąż nieprzepracowanej przeszłości kolonialnej we współczesnej historiografii krajów skandynawskich<sup>12</sup> za punkt wyjścia dla niniejszych rozważań, odwołam się do wybranych koncepcji z zakresu etnohistorii, antropologii historycznej i antropologii sztuki w nordyckim kontekście. Kluczowe dla omawianej tu problematyki są badania nad egzotyzacją i konstruowaniem wyobrażeń o arktycznych terenach regionu nordyckiego, szczególnie nad praktyką etnicznych Skandynawów mającą na celu ukazywanie rdzennych mieszkańców tych terenów jako „Innych”<sup>13</sup>. Mając na uwadze niezbędny głos reprezentantów rdzennych ludności w tej dyskusji, odnoszę się również do twórczości inuickiej badaczki Pii Arke, która w eseju *Etnoæstetik* podjęła próbę napisania postkolonialnej teorii sztuki i krytyki reprezentacji<sup>14</sup>. Ponadto wykorzystuję najnowsze badania nad sztuką rdzennych mieszkańców regionu nordyckiego, w tym rozprawę Moniki Grini na temat miejsca sztuki saamskiej w norweskiej historii sztuki<sup>15</sup> oraz rozważania Barbary Sjöholm dotyczące kolekcjonowania i zwracania rdzennej sztuki do muzeów znajdujących się na terenach jej powstania<sup>16</sup>.

## Okiem kolonizatora: egzotyzacja Grenlandii w duńskich wystawach

Jedną z największych kolekcji sztuki grenlandzkiej i saamskiej na świecie znajduje się w Muzeum Narodowym w Kopenhadze<sup>17</sup>. Wiele z obiektów prezentowanych jest na stałej ekspozycji „Etnografiske Skatkamre” (pol. skarbiec

Carl-Gösta Ojala, Jonas Monié Nordin, *Mapping Land and People in the North: Early Modern Colonial Expansion, Exploitation, and Knowledge*, „Scandinavian Studies” 2019, vol. 91, no. 1–2, s. 102.

<sup>12</sup> Problem został szeroko opisany w: Sylwia Izabela Schab, *Zmowa (prze)milczenia*, „Czas Kultury” 2012, nr 4, s. 46–51. Od tego czasu ukazała się m.in. przełomowa publikacja historyczna o przeszłości kolonialnej Danii: *Danmark og kolonierne. Grønland: Den aktiske koloni*, red. Hans Christian Gulløv, København 2017.

<sup>13</sup> Ogromny wkład w badania antropologiczne Skandynawii ma duńska badaczka Kirsten Hastrup. Por. Kirsten Hastrup, *Nordboerne og de andre* [w:] *Den nordiske verden*, red. Kirsten Hastrup, København 1992.

<sup>14</sup> Pia Arke, *Etnoæstetik (Ethno-Aesthetics)*, Copenhagen 1995, <https://piaarke.com/publications/p/etnostetik-ethno-aesthetics> [dostęp: 29.06.2023].

<sup>15</sup> Monica Grini, *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*, Stockholm 2021.

<sup>16</sup> Barbara Sjöholm, *From Lapland to Sápmi. Collecting and Returning Sámi Craft and Culture*, Minneapolis 2023.

<sup>17</sup> V Ekspedycja Thule, zorganizowana przez Knuda Rasmussena w latach 1921–1924, przyniosła Muzeum Narodowemu w Kopenhadze 20 tys. nowych obiektów, a jednym z jej głównych celów było zapewnienie muzeum czołowej pozycji wśród muzeów arktycznych na świecie. Den 5. Thule Ekspedition, Nationalmuseet, <https://natmus.dk/historisk-viden/verden/arktis/5-thule-ekspeditionen/> [dostęp: 29.06.2023].

etnograficzny), która w trzech dużych salach prezentuje różnorodne wytwory kultur inuickich: od ubrań i innych przedmiotów użytku codziennego, przez broń myśliwską i kajaki, po przedmioty używane do rytuałów religijnych<sup>18</sup>. Większość z nich jest opatrzona komentarzem wyjaśniającym przeznaczenie przedmiotów lub kontekst powstania dzieła. Na wystawie zabrakło dzieł inuickich malarzy, takich jak chociażby Jakob Danielsen (1888–1938), którego rysunki i akwarele są obecne w zbiorach muzeum<sup>19</sup>. Zamiast nich możemy oglądać malarskie reprezentacje Inuitów wykonane przez Duńczyków, jak np. portret Poqa i Qiperoqa namalowany przez Bernharda Grodtshillinga w 1724 r.<sup>20</sup> Biorąc pod uwagę, że Muzeum Narodowe od 2017 r. organizuje wystawy czasowe poświęcone tematyce rozrachunków z kolonialną przeszłością<sup>21</sup>, tę wyraźną dominację duńskiej perspektywy w budowaniu narracji o Grenlandii należy postrzegać jako jedną z przyczyn marginalizowania sztuki rdzennej w nadal trudnym do przededefiniowania wartościowaniu jej twórców, które wynika z przeszłości kolonialnej<sup>22</sup>.

Jednym z przejawów kolonializmu jest wizualne zawłaszczenie<sup>23</sup> posiadanego terytorium i wykorzystywanie jego przedstawień w celach politycznych, przede wszystkim do budowania wizerunku potęgi kolonialnej. Jeszcze w XVIII w. częstą praktyką było wysyłanie malarzy i rzeźbiarzy wraz z delegacjami urzędników państwowych lub w ramach ekspedycji naukowych w celu uwiecznienia w ich dziełach lokalnej przyrody lub sporządzenia portretów tubylczej ludności. Wspomniany we wstępie obraz *Nastrojowa biała noc na wybrzeżu grenlandzkim* powstał właśnie w takim kontekście. Carl Rasmussen namalował go podczas odbytej w latach 1870–1871 podróży do Nuuk i Manitsooq, dokąd wielokrotnie powracał w poszukiwaniu motywów grenlandzkich. Jego

<sup>18</sup> Można ją oglądać wirtualnie za pośrednictwem strony Muzeum Narodowego: *Virtual tour i Etnografisk Samling, Nationalmuseet*, <https://en.natmus.dk/museums-and-palaces/the-national-museum-of-denmark/exhibitions/ethnographic-collection/virtual-tour/> [dostęp: 28.06.2023].

<sup>19</sup> *Nationalmuseet samlinger, Nationalmuseet*, <https://samlinger.natmus.dk/assetbrowse?keyword=jakob,danielsen> [dostęp: 30.06.2023].

<sup>20</sup> Portret przedstawia dwóch Inuitów, którzy w 1724 r. zostali przewiezieni do Kopenhagi, by uczestniczyć w pokazowym przepłynięciu kajakiem po kanale Frederiksholm. Wydarzenie to odbyło się w ramach festiwalu folklorystycznego, zorganizowanego w celu pozyskania sponsorów dla Norwesko-Duńskiej Kompanii Bergen. Na wystawie można oglądać również haftowaną tkaninę z przedstawieniem obu kajakarzy, wykonaną w Danii. Por. Bart Pushaw, *Poq's Temporal Sovereignty and the Inuit Printing of Colonial History*, „Journal18” 2021, issue 12, <https://www.journal18.org/issue12/poqs-temporal-sovereignty-and-the-inuit-printing-of-colonial-history/> [dostęp: 29.06.2023].

<sup>21</sup> Takie jak „Stemmer fra kolonierne” (pol. Głosy z kolonii). Por. *Stemmer fra kolonierne, Nationalmuseet*, <https://en.natmus.dk/museums-and-palaces/the-national-museum-of-denmark/exhibitions/voices-from-the-colonies/> [dostęp: 29.06.2023].

<sup>22</sup> O trudnościach przewartościowania w postkolonialnej narracji pisał Stefan Jonsson w odniesieniu do m.in. twórczości Pii Arke, por. Stefan Jonsson, *Where Humanism Finds Its Ends: Lessons from Pia Arke and Katarina Pirak Sikku on the Difficulty of Narrating the Arctic*, „Studies in Travel Writing” 2016, vol. 20 (3), s. 226–236.

<sup>23</sup> Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001.

działa były prezentowane na wystawach światowych<sup>24</sup> i, podobnie jak w przypadku twórczości pozostałych „malarzy Grenlandii” (dun. *Gronlandsmalere*)<sup>25</sup>, przedstawiona przez niego artystyczna wizja wyspy funkcjonowała najczęściej jako jedyne wyobrażenie dalekiej kolonii wśród odbiorców tej sztuki<sup>26</sup>. Rasmussen ukazywał nie tyle konkretne fragmenty wyspy, ile wybrane motywy wpisujące się w stereotypowe postrzeganie arktycznego regionu, co można określić przejawem „arktycznego orientalizmu” – termin ten, nawiązujący do *Orientalizmu* Edwarda W. Saida, opisuje egzotyzację obszaru arktycznego<sup>27</sup>. W malarstwie tego artysty góry lodowe i nastroj budowany poprzez charakterystyczne światło dni polarnych stanowiły elementy estetyzacji, a nawet idealizacji grenlandzkiego krajobrazu<sup>28</sup>.

Podobny zabieg zastosowano podczas wystawy „Den danske koloniudstilling” (pol. Wystawa kolonii duńskich) zorganizowanej latem 1905 r. w kopenhaskich ogrodach Tivoli. Aranżacja ekspozycji poświęconej Grenlandii<sup>29</sup>, składająca się ze sztucznych gór lodowych i wypchanych niedźwiedzi polarnych, miała na celu sprawić, by uczestnicy poczuli się jak na odległej wyspie. Wystawa została podzielona na dwie części odzwierciedlające podział na Grenlandię Zachodnią, pozostającą pod większym wpływem duńskim, zaprezentowaną jako bardziej rozwiniętą i dostatnią, oraz Wschodnią, w której pokazano prymitywne narzędzia i obiekty wskazujące na pogańskie zwyczaje rdzennych mieszkańców (il. 2a–b). Taka strategia wystawiennicza służyła nie tylko ukazaniu bogactwa kolonialnych dokonań Duńczyków, lecz także podkreśleniu ich cywilizacyjnej i kulturowej wyższości względem rdzennej ludności z terenów podległych duńskiej władzy.

Podobna strategia została wykorzystana w 1931 r. podczas „Exposition coloniale internationale” (pol. Międzynarodowa wystawa kolonialna) w Paryżu: obok przykładów inuickiego rzemiosła, takich jak: mozaiki skórne, rzeźby w kości

<sup>24</sup> Jørgensen, *Traveling Images...*, s. 4.

<sup>25</sup> Obok Rasmussena byli to również inni malarze duńscy, którzy przedstawiali motywy grenlandzkie w swojej twórczości: Andreas Riis Carstensen (1844–1906), Emanuel A. Petersen (1894–1948), Aage Gitz-Johansen (1897–1977). Por. KUNST.GL, <https://kunst.gl/groenlandsmaler/> [dostęp: 28.06.2023].

<sup>26</sup> Ważną rolę w tym procesie odgrywały także odbitki graficzne. Jedną z najlepiej znanych była wizja Północy autorstwa Andersa Fredrika Skjöldebranda (1757–1834) zamieszczona w publikacji *Voyage pittoresque au Cap Nord* (Stockholm 1801–1802), rozpowszechniona dzięki reprodukcjom.

<sup>27</sup> Lars Jensen, *Greenland, Arctic Orientalism and the search for definitions of a contemporary postcolonial geography*, „KULT. Postkolonial Temaserie” 2015, vol. 12, s. 141.

<sup>28</sup> Agata Lubowicka opisuje tę strategię na przykładzie relacji z podróży, por. Agata Lubowicka, *W sercu Ultima Thule. Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena*, Toruń 2017, s. 97–98.

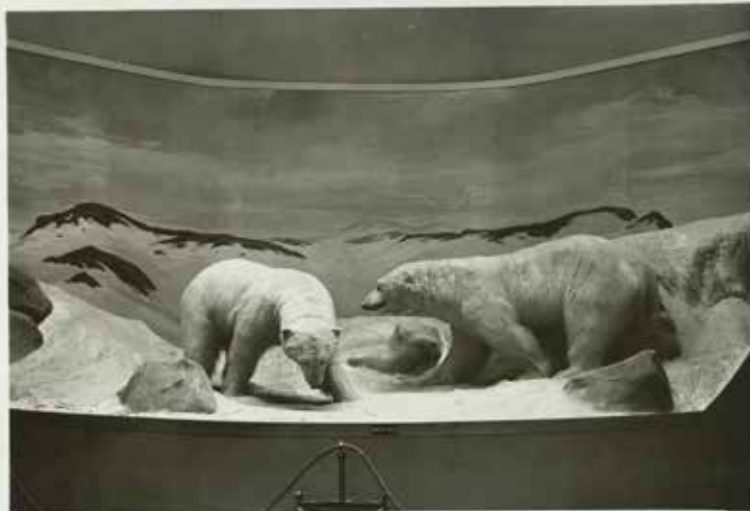
<sup>29</sup> Na wystawie w Tivoli zaprezentowano sztukę zdobniczą i obiekty użytku codziennego pochodzące z Grenlandii, Duńskich Indii Zachodnich i krajów podległych Królestwu Islandii oraz Wysp Owczych. *Den danske koloniudstilling i Tivoli, 1905*, Danmarkshistorien.dk, <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/den-danske-koloniudstilling-i-tivoli-1905> [dostęp: 28.06.2023].



*Den grønlandske Afdeling med Sommerfelt.*

13

Il. 2a. Fragment wnętrza pawilonu duńskiego z 1905 r., *Ilustrowany przewodnik po Duńskiej Wystawie Kolonialnej, Grenlandii i Duńskich Indiach Zachodnich oraz Wystawie z Islandii i Wysp Owczych*, wydanie autorskie z 45 zdjęciami autorstwa Frederika Hendriksena, repr. za: Biblioteka Królewska, Kopenhaga



Il. 2b. Fragment wnętrza pawilonu duńskiego w Paryżu w 1931 r., autor fotografii i wydawca nieznani, repr. za: Biblioteka Królewska, Kopenhaga

i drewnie, pokazano obrazy duńskich malarzy, które samą swoją treścią utrwały przekonanie o prymitywności Inuitów, przedstawiały bowiem sceny z myśliwymi w kajakach i psimi zaprzęgami. Takie zestawienie zostałoby skrytykowane przez Pię Arke, która przeciwstawiała się stereotypizacji sztuki rdzennej jako „autentycznej” czy „prymitywnej” w opozycji do sztuki zachodniej, uznawanej za „zaawansowaną” i „nowoczesną”<sup>30</sup>. Strategie wystawiennicze kopenhaskich muzeów: Państwowego Muzeum Sztuki oraz Muzeum Narodowego wynikają więc z silnie zakorzenionego poglądu o wyższości kultury kolonizatora nad kolonizowanym. Lars Jensen upatruje źródła takiej strategii wystawienniczej również w tradycyjnym ujęciu historiografii jako historii narodu duńskiego, do którego nie włączano ludności rdzennej<sup>31</sup>. Jego zdaniem marginalizowanie perspektywy Inuitów, a zarazem uwzględnienie reprezentacji sztuki inuickiej w muzeach narodowych wiąże się z rolą muzeum narodowego jako instytucji umacniającej tożsamość narodową<sup>32</sup>. Narracja ta dominuje w wystawach prezentowanych w obu muzeach, przedstawiając historię i historię sztuki Danii wyłącznie poprzez obiekty muzealne będące dziedzictwem etnicznych Duńczyków. Taki charakter ma także inna ekspozycja Muzeum Narodowego w Kopenhadze, prezentująca średniowieczne dzieje Grenlandii wyłącznie poprzez pryzmat osadnictwa Eryka Rudego. Oba muzea zmieniają zapewne opisane wyżej strategię w najbliższej przyszłości, biorąc pod uwagę trwające obecnie intensywne badania nad obszarem arktycznym<sup>33</sup>. Grupa badaczy i badaczek sztuki regionu arktycznego pracuje właśnie nad koncepcjami umieszczenia dzieł inuickich w przestrzeni SMK<sup>34</sup>. Można więc zakładać, że twórczość malarska Arona z Kangeq, Jakoba Danielsena i innych artystów inuickich, wstępnie rozpoznanych przez duńskich historyków sztuki i kulturoznawców<sup>35</sup>, wejdzie do nowego kanonu sztuki duńskiej.

<sup>30</sup> Arke, *Etnoæstetik...*

<sup>31</sup> Po utraceniu księstw Szlezwik i Holsztyn w wyniku wojny duńsko-pruskiej w duńskiej historiografii po 1864 r. skoncentrowano się wyłącznie na dziejach Danii jako niewielkiego państwa w Europie, ignorując jej zamorskie terytoria, por. Lars Jensen, *Commemoration, Nation Narration, and Colonial Historiography in Postcolonial Denmark*, „Scandinavian Studies” 2019, vol. 91, no. 1–2, s. 20.

<sup>32</sup> Na temat roli muzeów w pielęgnowaniu dziedzictwa i kształtującego państwa narodowe zob. Lizette Gradén, Tom O’Dell, *Introduction: Museums and the Performance of Heritage in Nordic Contexts*, „Scandinavian Studies” 2018, vol. 90, no. 3, s. 311–330.

<sup>33</sup> Mowa chociażby o interdyscyplinarnym projekcie naukowym SILA – Arctic Centre at the Ethnographic Collections: Projects, Nationalmuseet, <https://natmus.dk/organisation/forskning-samling-og-bevaring/nyere-tid-og-verdens-kulturer/etnografisk-samling/arktisk-forskning/projects/> [dostęp: 30.06.2023].

<sup>34</sup> Informację uzyskałam dzięki Bartowi Pushawowi, jednemu z członków tej grupy badawczej. Potwierdza ją również Jørgensen, *Traveling Images...*, s. 16.

<sup>35</sup> Zainteresowanie inuickimi malarzami trwa od lat dziewięćdziesiątych XX w.: o akwarelach Arona z Kangeq zob. np. Bodil Kaalund, *Aron fra Kangeq, 1822–1869: om 47 tegninger og akvareller der befinder sig på Etnografisk Museum under Oslo Universitet og som ikke før har voeret publicerede i deres helhed*, Oslo 1997; natomiast o twórczości Jakoba Danielsena zob. m.in. Inge Kleivan, *En ukendt side af Jakob Danielsens kunst*, „Tidsskriftet Grønland” 1998, issue 1–2, <http://www.tidsskriftetgronland.dk/archive/1998-1-Artikel04.pdf> [dostęp 28.06.2023].



## Miejsce Saamów w budowaniu tożsamości narodowej i regionalnej na przykładzie strategii wystawienniczej Muzeum Nordyckiego w Sztokholmie

W Muzeum Nordyckim w Sztokholmie od 10 października 2019 r. można oglądać wystawę „Arktyka – kiedy topnieje lód” (szw. Arktis – medan isen smälter), prezentującą życie współczesnych mieszkańców Arktyki w obliczu zmian klimatycznych. Ta ekokrytyczna wystawa, oparta na badaniach z pogranicza nauk ścisłych i humanistyczno-społecznych<sup>36</sup>, umieszcza Grenlandczyków, Farerów, Islandczyków i Saamów w centrum narracji, ukazując ich jako główne ofiary globalnego ocieplenia. Tradycyjne obiekty muzealne: dzieła sztuki, rzemiosło i przedmioty codziennego użytku, zestawiono tu z nowymi mediami, takimi jak: zdjęcia, filmy i interaktywne mapy (il. 3a–b).



Il. 3a–b. Wybrane fragmenty wystawy „Arktyka – kiedy topnieje lód” (szw. Arktis – medan isen smälter) w Muzeum Nordyckim w Sztokholmie, 2022, fot. ze zbiorów autorki

<sup>36</sup> Wystawie towarzyszyło też wydanie specjalnego numeru czasopisma „Journal of Northern Studies” pt. *Tracing the Arctic. Arctic Traces*, w którym zawarto teksty z zakresu badań ekokrytycznych, w tym artykuł autorstwa antropolożki Kirsten Hastrup, *Living (with) Ice. Geo-sociality in the High Arctic*, „Journal of Northern Studies” 2020, vol. 14, no. 2, s. 25–40.

Zabieg ten prawdopodobnie miał na celu zwrócenie uwagi na ciągłość obecności rdzennej ludności na terenach arktycznych, a także na ich adaptację do otaczającej przyrody i umiejętności zrównoważonego wykorzystania jej zasobów dla własnych potrzeb. W owej strategii wystawienniczej pobrzmiwa jednak również pewien upraszczający zachwyt nad „naturalnym” sposobem życia rdzennych ludności, szczególnie Saamów. Można bowiem w niej dostrzec obraz tego ludu charakterystyczny dla dziwiętnastowiecznej sztuki skandynawskiej, który szczególnie przez artystów szwedzkich i norweskich był wykorzystywany do budowania tożsamości narodowej.

W połowie XIX w. Skandynawia stała się popularnym tematem w malarstwie, szczególnie pejzażowym. Romantycy niemieccy stworzyli wyobrażenie o krajobrazie skandynawskim jako dzikim, niebezpiecznym, ale też niezwykle pięknym, bo wolnym od wpływów cywilizacji, kreując obraz europejskiej Północy jako uosobienia kategorii wzniosłości<sup>37</sup>. Również malarze skandynawscy ulegli tej modzie, przesuwając granicę poszukiwań egzotycznych krajobrazów na obszar arktyczny, wciąż stosunkowo nieznanymi i niedostępnymi. Romantyczne pejzaże Pедера Balke (1804–1887), powstałe po podróży na Nordkapp oraz do Finnmarku, przedstawiają nie tylko rzadki w ówczesnym malarstwie motyw zorzy polarnej, lecz także sceny z udziałem miejscowej ludności. Obraz *Widok z Finnmarku. Saami i renifery w noc polarną* (norw. *Landskap fra Finnmark med same og reinsdyr*, ok. 1850, Nordnorsk Kunstmuseum, Trømsø, il. 4) to romantyczna wizja postaci odwróconej plecami na tle zachmurzonego nieba z tarczą północnego słońca.

Norweski malarz, podkreślając w ten sposób zespolenie Saama z otaczającą go przyrodą, ukazał go jako pochodzącego z „ludu natury” – prymitywnego i zatrzymanego w czasie<sup>38</sup>. Przekonanie o tym, że ludy prymitywne są nieskażone przez cywilizację, odzwierciedlało się w przedstawianiu ich jako „szlachetnych dzikich”<sup>39</sup>, czemu służyły zabiegi „etnoestetyczne”, tj. tworzenie przekłamanego obrazu rdzennej ludności<sup>40</sup>. Reprezentacja Saamów w dziewiętnastowiecznej sztuce skandynawskiej opierała się więc na idealizującym wyobrażeniu rdzennej ludności, a motywy saamskie, takie jak sztafaż w postaci nomada prowadzącego renifery, miały nie tyle charakter etnograficzny, ile estetyczny.

<sup>37</sup> Pisał o tym m.in. Andrzej Pieńkos, *Poszukiwanie tożsamości kraju i narodu w sztuce norweskiej XIX w.* [w:] *Niepokój i poszukiwanie: Polscy i norwescy twórcy czasu przełomów*, red. Maciej Janicki, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2015. Więcej na ten temat: Jakob Stougaard-Nielsen, *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene* [w:] *Introduction to Nordic Cultures*, eds. Annika Lindskog, Jakob Stougaard-Nielsen, London 2020.

<sup>38</sup> Zob. m.in. Fredrik Chr. Brøgger, „Naturfolk” i teori og praksis: *Skildringen av Samene og den nordlige naturen i Knud Rasmussens Lapland (1907)*, „Nordlit” 2014, vol. 32, s. 99–115.

<sup>39</sup> Topos „szlachetnego dzikusa”, czyli wyidealizowanego obrazu „człowieka pierwotnego”, jest jednym z częstszych w dyskursie kolonialnym. W kontekście Inuitów omawia go m.in. David Thomas Murphy, „First among Savages”: *The German Romance of the Eskimo from the Enlightenment to National Socialism*, „German Studies Review” 2002, vol. 25, no. 3, s. 533–550.

<sup>40</sup> Arke, *Etnoestetik...*, s. 66–67, cyt. za: Vestergaard Jørgensen, *Traveling Images...*, s. 9.



Il. 4. Peder Balke, *Widok z Finnmarku. Saami i renifery w noc polarną* (nor. *Landskap fra Finnmark med same og reinsdyr*), ok. 1850, olej na płótnie, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, repr. za: Wiki Commons

Kategorię „etnoestetyki”, opisywaną przez Pię Arke, można zastosować do podobnych strategii obrazowania ludności wiejskiej w sztuce skandynawskiej tego okresu oraz zbierania i prezentowania sztuki ludowej na wystawach światowych. Również w chłopach widziano ludność o cechach pierwotnych, z tą różnicą, że jako nieskażeni cywilizacją byli uznawani za strażników narodowych tradycji oraz lokalnych zwyczajów. Podczas gdy sztuka ludowa stała się inspiracją do stworzenia stylu narodowego<sup>41</sup>, często powracające w sztuce skandynawskiej motywy saamskie służyły jedynie zaakcentowaniu różnic między etnicznymi Skandynawami a rdzennymi mieszkańcami Sápmi<sup>42</sup>. Jednym z przejawów „arktycznego orientalizmu” jest bowiem budowanie tożsamości Skandynawów w opozycji do ludów o innym pochodzeniu<sup>43</sup>, zarazem jednak traktowanie Saamów jako swoistego negatywu dla etnicznych Szwedów czy Norwegów powoduje, że stają się oni uczestnikami procesu budowania tożsamości narodowej.

<sup>41</sup> Ewa Klekot, *Styl ludowy, styl narodowy* [w:] *eadem, Kłopoty...*, s. 95–131.

<sup>42</sup> Bart Pushaw bada przykładowe malarstwo tzw. narodowego romantyzmu pod kątem trwającej w tym samym czasie debaty na temat ideologii rasy, por. Bart Pushaw, *Sámi, Indigeneity, and the Boundaries of Nordic National Romanticism* [w:] *The Idea of North, Myth-Making and Identities*, eds. Frances Fowle, Marja Lahelma, Helsinki 2019, s. 21–33.

<sup>43</sup> Hans Hauge nazywa to wręcz „nordializmem”, cyt. za: Lubowicka, *W sercu...*, s. 18.

Muzeum Nordyckie w Sztokholmie, powstałe jako muzeum narodowe, od początku swojego istnienia pełniło funkcję umacniania wspólnoty krajów skandynawskich<sup>44</sup>. Świadczy o tym przede wszystkim wystawa stała, na której są prezentowane tradycje i święta na podstawie zbiorów etnograficznych pochodzących nie tylko ze Szwecji, lecz także z pozostałych krajów skandynawskich. Przedstawiona tam sztuka ludowa z różnych obszarów Skandynawii staje się argumentem na rzecz wspólnych źródeł kultury skandynawskiej. Jak się wydaje, podobną funkcję pełni prezentacja sztuki rdzennej ludności: zawarte w nazwie muzeum określenie „nordyckie” sygnalizuje, że zarówno zbiory, jak i charakter wystaw dotyczą całego regionu nordyckiego, a zatem także dziedzictwa jego rdzennych mieszkańców<sup>45</sup>. Zainteresowanie sztokholmskiego muzeum tematyką arktyczną w ostatnich latach<sup>46</sup> jest przykładem włączenia historii tych ludów do narracji o tożsamości Skandynawii.

## Inkluzywność w nowej odsłonie Narodowego Muzeum Sztuki, Architektury i Projektowania w Oslo

Narodowe Muzeum Sztuki, Architektury i Projektowania w Oslo, otwarte w nowej siedzibie 11 czerwca 2022 r., stanowi obecnie największe muzeum sztuki w regionie nordyckim. Przeniesienie zbiorów było okazją do zreorganizowania wystawy stałej i pozyskania nowych eksponatów, w związku z czym za jeden z priorytetów uznano powiększenie kolekcji o dzieła artystów saamskich<sup>47</sup>. O efektach zmian można się przekonać, porównując ekspozycje dawną i obecną. Oprócz

<sup>44</sup> Szwedzki badacz folkloru Artur Hazelius (1833–1901) w 1872 r. utworzył muzeum, które początkowo nazwano „zbiorami skandynawskiej etnografii” (szw. Skandinavisk-etnografiska samlingen), a w 1880 r. zostało przekształcone w Muzeum Nordyckie. W późniejszym skansenie, pierwszym na świecie muzeum pod gołym niebem, również zamierzano prezentować architekturę ludową całego regionu nordyckiego, nie tylko Szwecji. Więcej na ten temat: Magdalena Hillström, *Artur Hazelius, Nordiska museet och ansvaret för kulturarvet*, „Nordisk Museologi” 2016, no. 1, s. 105–122.

<sup>45</sup> Temat ten powraca w badaniach Evy Silvén, por. Eva Silvén, *Lapps and Sami – Narrative and Display at the Nordiska Museet* [w:] *L’Image du Sápmi. Études comparées*, dir. Kajsa Andersson, Örebro 2009, s. 75–91; *eadem*, *Staging the Sámi. Narrative and Display at the Nordiska Museet in Stockholm* [w:] *Comparing: National Museums, Territories, Nation-Building and Change*, eds. Andreas Nyblom, Peter Aronsson, Linköping 2008, s. 311–319; *eadem*, *Utställningar och föreställningar. Om samerna, Nordiska museet och Skansen* [w:] *Samer som „de andra”, samer om „de andra”. Identitet och etnicitet i nordiska kulturmöten*, red. Else Mundal, Håkan Rydving, Umeå 2010, s. 195–207.

<sup>46</sup> Działalność naukowa muzeum obejmuje m.in. badania nad Arktyką. Nordiska museet, <https://www.nordiskamuseet.se/en/articles/what-arctic> [dostęp: 21.11.2023].

<sup>47</sup> Komunikaty te obszernie analizuje Monica Grini, *Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst*, „Kunst og Kultur” 2019, vol. 102, issue 3, s. 176–190. Część z tych zakupów prezentowano już na wystawach czasowych organizowanych w dawnych siedzibach muzeum, np. w ówczesnym Muzeum Architektury: *Girjegumpi. Sami Architectural Library*, Nasjonalmuseet, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/exhibition/NMK.UTS.2021.0001> [dostęp: 1.07.2023].

reprezentacji współczesnych artystów i artystek saamskich, takich jak Iver Jåks (1932–2007), Britta Marakatt-Labba (ur. 1951) i Synnøve Persen (ur. 1950), szczególnie cenne jest uwzględnienie sztuki rdzennej ludności w galerii malarstwa XIX i XX w. Choć w jej układzie dominują dzieła Edvarda Muncha (1863–1944) oraz innych norweskich malarzy i malarek, znajdziemy tam również drzeworyty Johna Savia (1902–1938), m.in. *Cielęta reniferów II* (sam. *Chiermagak*, norw. *Reinkalver*, il. 5), który został wybrany nawet jako jedna z głównych atrakcji galerii poprzez umieszczenie jego reprodukcji w materiałach promujących zbiory i na panelach ułatwiających poruszanie się po nowym gmachu.



Il. 5. John Savio, *Cielęta reniferów II* (*Chiermagak/Reinkalver*), 1928–1934, drzeworyt na papierze, Nasjonalmuseet, Oslo, repr. za: domena publiczna

Nowa odsłona Narodowego Muzeum w Oslo ma „odzwierciedlać społeczeństwo i epokę, w której żyjemy”<sup>48</sup>. Uwzględnienie reprezentacji rdzennej ludności zamieszkującej północne regiony Norwegii jest związane z procesem włączania Saamów do społeczeństwa norweskiego i próbą odkupienia win za kolonialną przeszłość. Ludność ta, jeszcze w XIX w. traktowana jako „gorsza rasa”<sup>49</sup>, była dyskryminowana w krajach skandynawskich: jej przedstawiciele mieli zakaz

<sup>48</sup> *About the National Museum*, Nasjonalmuseet, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/about-the-national-museum/> [dostęp: 1.07.2023].

<sup>49</sup> Anders Retzius (1796–1860), szwedzki profesor anatomii i fizjologii, na podstawie badań nad długością czaszek Finów i Saamów dowodził przynależności tych ludów do rasy azjatyckiej, co wykorzystano w narracji o wyższości rasy nordyckiej i poniżania rdzennej ludności w krajach

używania swoich języków, kultywowania tradycji i religii oraz posługiwania się joiikiem. Również w Norwegii saamskie dzieci wysyłano do norweskich szkół i zmuszano do asymilacji<sup>50</sup>. Narzucona odgórnie nacjonalizacja Saamów doprowadziła do zjednoczenia się tego koczowniczego ludu ponad skandynawskimi granicami, czego efektem było zwołanie 6 lutego 1917 r. pierwszego Zgromadzenia Narodowego Saamów (sam. Sámi riikačoahkkin, norw. Samemøtet) w Trondheim. Od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku w Norwegii wprowadzono wiele praw mających na celu ochronę Saamów i ich rdzennych tradycji: zamiast polityki asymilacji wybrano strategię integracji, zgodnie z którą mogą oni posługiwać się swoim językiem, a także otrzymali wiele przywilejów<sup>51</sup>. Podobnie jak w Szwecji i Finlandii, w Norwegii uznano istnienie względnie autonomicznego kraju Sápmi ze swoimi parlamentami, własnym hymnem i flagą, oraz ogłoszono, że dzień 6 lutego – Narodowy Dzień Saamów (no. *Vámemnes nasjonaldag*) – od 2004 r. jest również urzędowym świętem w Norwegii.

Inkluzywność nowej odsłony Narodowego Muzeum w Oslo przejawia się więc nie tyle poprzez prezentację sztuki saamskiej w murach muzeum, ile poprzez włączenie wybranych dzieł we wspólną narrację narodową Norwegii. W jego zbiorach można znaleźć dzieło autorstwa Synnøve Persena *Szkic do flagi Saamów* (norw. *Utkast til samisk flag*, 1972) w dialogu z pracą norweskiej artystki Elsebeth Rahlff *Wariacje na temat flagi Norwegii* (no. *Variasjoner over det norske flagg*, 1972). Przyznanie miejsca Saamom w norweskiej historii sztuki jest jednak zadaniem ryzykownym. Jak pisze bowiem Monica Grini: „Chociaż nowe muzeum «nie rozróżnia sztuki norweskiej i międzynarodowej» na nowej wystawie stałej, zbiory Muzeum Narodowego nadal koncentrują się na tym, co w danym momencie określa się jako «sztuka norweska», podczas gdy to, co określa się jako «sztuka międzynarodowa», to zbiór bardziej selektywny”<sup>52</sup>. Badaczka ma tu również na myśli fakt, że sztuka saamska rozgrywa się we własnej, saamskiej przestrzeni, która tylko częściowo pokrywa się z terytorium Norwegii, dlatego saamska tożsamość nie może być w pełni kompatybilna z tożsamością norweską. Warto jednak zauważyć, że dzieła uwzględnione w kolekcji Narodowego Muzeum w Oslo to prace artystów wykształconych w stolicy Norwegii lub innych ośrodkach południowych regionów

skandynawskich. Por. Suvi Keskinen, *Intra-Nordic Differences, Colonial/Racial Histories, and National Narratives: Rewriting Finnish History*, „Scandinavian Studies” 2019, vol. 91, no. 1–2, s. 172.

<sup>50</sup> David Goldberg używa w tym przypadku pojęcia „państwo rasowe” dla podkreślenia głównej roli państwa w kolonizacji ziem Lapończyków w północnej części regionu nordyckiego oraz w tworzeniu represyjnej i asymilacyjnej polityki wobec rdzennej ludności Saamów i mniejszości romskiej. David Goldberg, *The Racial State*, Malden 2002, s. 2, cyt. za: Keskinen, *Intra-Nordic Differences...*, s. 175. Więcej na ten temat pisał Lars Norberg, *The political rationale for the colonization of the Sami homeland* [w:] *L'Image du Sápmi...*, s. 27–39.

<sup>51</sup> To jednak nie znaczy, że odniesiono pełny sukces, o czym pisze Mirko Schönfeld, *Hommes mais pas citoyens – le peuple oublié. L'image des Sames chez les peuples du Nord à l'exemple de la Norvège* [w:] *L'Image du Sápmi...*, s. 41–55.

<sup>52</sup> Grini, *Så fjernt...*, s. 187 (tłum. własne).

tego kraju (np. John Savio od 18. roku życia mieszkał w Oslo), powstały więc częściowo w kontekście norweskim. Czy inni artyści nawiązujący w swoich dziełach do ojczyzny Sápmi, nie zostali włączeni do kolekcji właśnie dlatego, że uzyskali wykształcenie według zachodnich standardów? Przypuszczenie to może potwierdzać opis twórczości Savio zamieszczony w katalogu kolekcji muzeum, w którym podkreślono jego związki z Munchem, Nikolaim Astrupem (1880–1928) i Gustavem Vigelandem (1869–1943), a więc czołowymi artystami norweskiego narodowego romantyzmu<sup>53</sup>.

## Podsumowanie

Reasumując, trzeba stwierdzić, że w wybranych muzeach skandynawskich prezentowana tam sztuka rdzennej ludności regionu nordyckiego jest zazwyczaj traktowana jako: 1) obiekt etnograficzny, 2) źródło historyczne, 3) dzieło sztuki. Podczas gdy, jak wskazano, druga i trzecia strategia stanowią pewne *novum*, pierwsza, stosowana od połowy XIX w., wciąż stanowi najpopularniejszy sposób prezentacji wytworów kultury inuickiej i saamskiej, wywodzi się bowiem z traktowania jej przedstawicieli jako „Innych”, będących swoistą egzotyczną ciekawostką. Dzieła te były i wciąż są prezentowane w muzeach w sposób etnoestetyczny dla określonego widza: wykształconego, białego człowieka, mającego fragmentaryczną wiedzę o miejscu pochodzenia obiektów, jednak silnie stereotypizowaną. W tym ujęciu sztuka rdzennej ludności nie różni się od sztuki ludowej, tę drugą bowiem również w sposób instrumentalny wykorzystywały podmioty, które nie utożsamiały się z artystami, do celów odmiennych od pierwotnych funkcji nadanych im przez jej autorów.

Omówione strategie wystawiennicze sztuki inuickiej i saamskiej realizowane w skandynawskich muzeach pokazują wyzwania, przed którymi obecnie stoją nie tylko muzealnicy i historycy sztuki, lecz także ogólnie europejska humanistyka. Zmiana narracji o przeszłości, obciążonej długoletnimi uprzedzeniami i stereotypami, jest zadaniem trudnym do wykonania w odniesieniu do każdej mniejszości. Z uwagi na to, że w Skandynawii jedną z najbardziej dyskryminowanych mniejszości była ludność rdzenna, konieczne jest przededefiniowanie zagadnień związanych z kategorią „narodowości” w całym regionie nordyckim<sup>54</sup>, tym bardziej, że tereny zamieszkałe przez te mniejszości etniczne otrzymały względną niezależność stosunkowo niedawno<sup>55</sup>. Choć

<sup>53</sup> John Savio, *billedkunstner*, 28.01.1902–16.04.1938, Nasjonalmuseet, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/producer/54842/john-savio> [dostęp: 1.07.2023].

<sup>54</sup> Miałam przyjemność uczestniczyć w takiej debacie podczas tegorocznej konferencji Society for the Advancement of Scandinavian Study pt. „Scandinavian nationalism and everyday life” na Uniwersytecie Tekszańskim w Austin, w dniach 20–22 kwietnia 2023 r.

<sup>55</sup> Grenlandia stała się autonomicznym terytorium w 1979 r., zaś Saamowie mają swoje parlamenty w Finlandii (od 1973 r.) Norwegii (od 1989 r.) i Szwecji (od 1993 r.)

zmiany te są kluczowe dla procesu budowania tożsamości Inuitów i Saamów, gdyż przyczyniają się do rozwoju lokalnych kultur oraz pielęgnowania rodzimych tradycji i własnych języków, zdają się wciąż mieć marginalne znaczenie w sferze dbania o procesie budowania tożsamości narodowej poszczególnych krajów skandynawskich<sup>56</sup>. Z tego powodu sztuka rdzennych ludności nadal jest często niedostatecznie eksponowana i pomijana w skandynawskich muzeach państwowych. Zaobserwowane jednak pewne zmiany w tym zakresie, m.in. związane z włączeniem sztuki Saamów do narracji o historii sztuki skandynawskiej, pozwalają zakładać, że w kolejnych latach twórczość rdzenna będzie coraz pełniej reprezentowana nie tylko jako obiekty etnograficzne, lecz także jako pełnoprawne dzieła sztuki.

## Bibliografia

- Arke Pia, *Etnoæstetik (Ethno-Aesthetics)*, Copenhagen 1995, <https://piaarke.com/publications/p/etnostetik-ethno-aesthetics> [dostęp: 29.06.2023].
- Brøgger Fredrik, „Naturfolk” i teori og praksis: Skildringen av Samene og den nordlige naturen i Knud Rasmussens Lapland (1907), „Nordlit” 2014, vol. 32, s. 99–115.
- Burke Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001.
- Danmark og kolonierne. Grønland: Den aktiske koloni, red. Hans Christian Gulløv, København 2017.
- Geertz Clifford, *Art as a Cultural System*, „Modern Language Notes” 1976, vol. 91, no. 6, s. 1473–1499.
- Gradén Lizette, O’Dell Tom, *Introduction: Museums and the Performance of Heritage in Nordic Contexts*, „Scandinavian Studies” 2018, vol. 90, no. 3, s. 311–330.
- Grini Monica, *Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst*, „Kunst og Kultur” 2019, vol. 102, issue 3, s. 176–190.
- Grini Monica, *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*, Stockholm 2021.
- Gustafsson Reinius Lotten, *Tracing the Arctic; Arctic Traces*, „Journal of Northern Studies” 2021, vol. 2, s. 7–24.
- Hastrup Kirsten, *Nordboerne og de andre [w:] Den nordiske verden*, red. Kirsten Hastrup, København 1992, s. 205–231.
- Hastrup Kirsten, *Living (with) Ice. Geo-sociality in the High Arctic*, „Journal of Northern Studies” 2020, vol. 14, no. 2, s. 25–40.
- Hillström Magdalena, *Artur Hazelius, Nordiska museet och ansvaret för kulturarvet*, „Nordisk Museologi” 2016, no. 1, s. 105–122.
- Höglund Johan, Andersson Burnett Linda, *Introduction: Nordic Colonialisms and Scandinavian Studies*, „Scandinavian Studies” 2019, vol. 91, no. 1–2.
- Jensen Lars, *Greenland, Arctic Orientalism and the search for definitions of a contemporary postcolonial geography*, „KULT. Postkolonial Temaserie” 2015, vol. 12, s. 139–153.
- Jonsson Stefan, *Where Humanism Finds Its Ends: Lessons from Pia Arke and Katarina Pirak Sikku on the Difficulty of Narrating the Arctic*, „Studies in Travel Writing” 2016, vol. 20 (3), s. 226–236.

<sup>56</sup> Jensen, *Commemoration...*, s. 20.



- Kaalund Bodil, *Aron fra Kangeq, 1822–1869: om 47 tegninger og akvareller der befinder sig på Etnografisk Museum under Oslo Universitet og som ikke før har været publicerede i deres helhed*, Oslo 1997.
- Keskinen Suvi, *Intra-Nordic Differences, Colonial/Racial Histories, and National Narratives: Rewriting Finnish History*, „Scandinavian Studies” 2019, vol. 91, no. 1–2, s. 172.
- Kleivan Inge, *En ukendt side af Jakob Danielsens kunst*, „Tidsskriftet Grønland” 1998, issue 1–2, <http://www.tidsskriftetgronland.dk/archive/1998-1-Artikel04.pdf> [dostęp: 28.06.2023].
- Klekot Ewa, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.
- Konopka Emiliana, *Landscape Painting and the Construction of „Icelandicness”. Icelandic Modern National Art vis-à-vis its Danish Origins*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, t. 85, s. 96–116.
- L'Image du Sápmi. Études comparées*, dir. Kajsa Andersson, Örebro 2009.
- Lubowicka Agata, *W sercu Ultima Thule. Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena*, Toruń 2017.
- Murphy David Thomas, „First among Savages”: *The German Romance of the Eskimo from the Enlightenment to National Socialism*, „German Studies Review” 2002, vol. 25, no. 3, s. 533–550.
- Naum Magdalena, Nordin Jonas Monié, *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, New York 2013.
- Pieńkos Andrzej, *Poszukiwanie tożsamości kraju i narodu w sztuce norweskiej XIX w.* [w:] *Niepokój i poszukiwanie: Polscy i norwescy twórcy czasu przełomów*, red. Maciej Janicki, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2015, s. 233–249.
- Pratt Mary Louise, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. Ewa Elżbieta Nowakowska, Kraków 2011.
- Pushaw Bart, *Poq's Temporal Sovereignty and the Inuit Printing of Colonial History*, „Journal18” 2021, issue 12, <https://www.journal18.org/issue12/poqs-temporal-sovereignty-and-the-inuit-printing-of-colonial-history/> [dostęp: 29.06.2023].
- Pushaw Bart, *Sámi, Indigeneity, and the Boundaries of Nordic National Romanticism* [w:] *The Idea of North, Myth-Making and Identities*, eds. Frances Fowle, Marja Lahelma, Helsinki 2019, s. 21–33.
- Schab Sylwia Izabela, *Zmowa (prze)milczenia*, „Czas Kultury” 2012, nr 4, s. 46–51.
- Silvén Eva, *Staging the Sámi. Narrative and Display at the Nordiska Museet in Stockholm* [w:] *Comparing: National Museums, Territories, Nation-Building and Change*, eds. Andreas Nyblom, Peter Aronsson, Linköping 2008, s. 311–319.
- Silvén Eva, *Utställningar och föreställningar. Om samerna, Nordiska museet och Skansen* [w:] *Samer som „de andra”, samer om „de andra”. Identitet och etnicitet i nordiska kulturmöten*, red. Else Mundal, Håkan Rydving, Umeå 2010, s. 195–207.
- Sjoholm Barbara, *From Lapland to Sápmi. Collecting and Returning Sámi Craft and Culture*, Minneapolis 2023.
- Stougaard-Nielsen Jakob, *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene* [w:] *Introduction to Nordic Cultures*, eds. Annika Lindskog, Jakob Stougaard-Nielsen, London 2020, s. 165–180.
- Vestergaard Jørgensen Anna, *Traveling Images: On Carl Rasmussen's „Greenland Paintings”*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 2023, vol. 92, s. 106–124.

***Anthropology of Art of Indigenous Peoples of the Nordic Region: Representation of Kalaallit Nunaat and Sápmi in Scandinavian Museums***

*Antropologia sztuki...*

This essay is an attempt to present the most important points of the current discussion about the cultural remains of colonialism in Scandinavia by analyzing the representation of indigenous art in museums. I would like to focus on the reasons why Saami and Inuit art was usually excluded from the traditional art history narrative and placed almost exclusively in collections of ethnographic or historical museums. On the examples of the strategies applied by three museums: the National Museum of Denmark in Copenhagen, Nordic Museum in Stockholm, and the National Museum of Art, Architecture and Design in Oslo, the following issues are considered: what determines the selection of indigenous artists and their works, how they are exhibited, what place indigenous art holds in the national canon of art today, and how these museum strategies perpetuate, or not, stereotypes of Kalaallit Nunaat and Sápmi. For the sake of this paper, based on ethnohistory, historical anthropology and anthropology of art in a Nordic context, the terms 'art' and 'artist' go beyond the traditional definitions used in art history.