

Klasifikacija in reprezentacija kitajskih in japonskih zbirk v slovenskih muzejih

NATAŠA VAMPELJ SUHADOLNIK

UVOD

Potem ko je bil leta 1821 ustanovljen Kranjski deželni muzej, je že v naslednjem desetletju pridobil kitajske in japonske porcelanaste posodice, sedem figuric iz slonovine in serijo dvanajstih barvnih slik s kitajskimi bojevniki (Deschmann 1888: 164; Štrukelj 1980–1982: 138–9). Z vzpostavitvijo diplomatskih odnosov med Avstro-Ogrsko ter Kitajsko, Japonsko in Siamom leta 1869 je po različnih poteh v Slovenijo prihajalo vedno več predmetov, ki so kot donacije ali odkupi prihajali v slovenske muzeje. Nabor teh predmetov je takratno muzejsko stroko soočil s konceptualnim problemom kategorizacije oziroma klasifikacije znotraj organizacijske sheme muzeja, s tem pa tudi z interpretativnim vrednotenjem predmetov vzhodnoazijskega (zunajevropskega) porekla. Ali jih lahko umestimo v domeno umetnosti in s tem priznamo estetske vrednote materialne produkcije zunajevropskih ljudstev

ali pa spadajo bolj v domeno etnografije oziroma antropologije, s čimer bi ponazarjali način življenja ljudstev, ki so jih izdelala?

Nihanje med tema kategorijama kot najprimernejšim intelektualnim ogrodjem ni bilo posebnost slovenskega prostora, temveč je zrcalilo širšo evropsko kolonialno politiko in imperializem. Posledica tega je bila tudi vzpostavitev etnografskih muzejev, novih institucij, ki so hranile številne zunajevropske predmete z namenom študija, klasifikacije, vrednotenja in občasnega razstavljanja »eksoetičnih« predmetov, večinoma pod vplivom kolonialnih ideologij. Vzpon etnografske vede je klasifikacijsko tehtnico do določene mere prevesil na stran videnja predmetov kot nosilcev etnografskih informacij o kulturah, ki so jih izdelale, pri čemer je bila informacija, pridobljena na osnovi predmetov, sprejeta za objektivno, predmeti pa so metonimično simbolizirali kar celotno kulturo (Tythacott 2011: 142). Tehtnica se je proti koncu devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja večinoma prevesila v prid umetnosti, kar še posebej velja za določanje statusa azijskim predmetom v Združenih državah Amerike (glej Conn 2000), medtem ko je bila situacija v Evropi bolj kompleksna. Proces rekontekstualizacije in vrednotenja zunajevropskih predmetov je z arheološkimi ekspedicijami nihal med znanostjo in umetnostjo, prehajanje iz ene v drugo domeno pa je bilo precej fluidno. Z arheološkimi ekspedicijami in večjim številom izkopanih predmetov, ki so v začetku dvajsetega stoletja polnili muzejske depoje, je prav arheologija dobila posredno vlogo medija v prehajanju med statusom etnografije in umetnosti (Lee 2016: 5–6). To še posebej velja za klasifikacijo azijskih predmetov, ki so bili obravnavani drugače kot ostali zunajevropski predmeti. Craig Clunas (1997: 421) pokaže, da se je že sredi devetnajstega stoletja v Britanskem muzeju pokazala težnja po ločitvi predmetov iz Kitajske, Japonske in Indije od materialne kulture drugih, bolj »primitivnih« ljudstev. S tem so azijski predmeti pridobili status nadrejenosti predmetom drugih zunajevropskih kultur in bolj primerljivo, a še vedno neenakovredno mesto z evropsko kulturo.

V okviru zgoraj prikazanih teoretičnih premis muzejske taksonomije in klasifikacije bomo v članku prikazali vrednotenje vzhodnoazijskih predmetov in zbirk v slovenskih muzejih. Na osnovi analitične študije osrednje in najstarejše slovenske muzejske institucije, Narodnega muzeja Slovenije, in iz njega izhajajočega Slovenskega etnografskega muzeja bomo preučili vrednote in kriterije umeščanja teh predmetov v posamezne kategorije v družbenem, zgodovinskem in kulturnem kontekstu, dogajanje pa umestili v širši evropski diskurz. V nasprotju s premikom konceptualne paradigme iz etnografije v likovno umetnost in s tem diahronične preference prikazovanja

vzhodnoazijske umetnosti, kar lahko večinoma opazujemo pri interpretaciji vzhodnoazijskih predmetov v nekdanjih evropskih kolonialnih državah in severnoameriškem prostoru, se je klasifikacija teh predmetov v slovenskem prostoru gibala med kulturno zgodovino in etnologijo, večinoma pa bolj držala etnografskih oznak. Močnejši impulzi za ponovno vrednotenje vzhodnoazijskih predmetov so se začeli vzpostavljati šele v prvih dveh desetletjih enaindvajsetega stoletja s postopno institucionalizacijo kitajske umetnosti v okviru sino-loške akademske discipline. V ozadju debate se odraža globlje vprašanje razumevanja in zaznavanja vzhodnoazijskih kultur v slovenskem prostoru, ki je povezano s specifičnim zgodovinskim in družbenim razvojem slovenskega perifernege območja v odnosu do večjih imperialnih središč. Pod drobnogledom bodo tako tudi različni dejavniki, ki so vplivali na percepcijo vzhodnoazijskih kultur ter s tem na umeščanje v različne kategorialne aparate v zgodovinski in družbeni perspektivi evropskega in slovenskega prostora.

MED ETNOLOGIJO IN KULTURNO ZGODOVINO: IZ DEŽELNEGA/NARODNEGA V ETNOGRAFSKI MUZEJ

Čeprav inventarna knjiga Narodnega muzeja Slovenije, naslednika najstarejše muzejske institucije v Sloveniji, Kranjskega deželnege muzeja, najzgodnejši vpis kitajskih predmetov beleži leta 1894, so prvi vzhodnoazijski, v tem primeru kitajski predmeti v muzej prišli že v tridesetih letih devetnajstega stoletja (Štrukelj 1980–1982: 138–9). Kitajske in japonske porcelanaste posodice za kavni servis sta že leta 1833 podarili grofica Hohenwart in baronica Lazzarini (Deschmann 1888: 164). Po zapisih Pavle Štrukelj je istega leta sedem kitajskih figuric iz slonovine in lesa muzeju daroval Karel baron Smledniški, tri leta kasneje pa še okrožni glavar in gubernijski svetnik Thomas Plushk iz Beljaka, ki je muzeju podaril serijo dvanajstih barvnih slik s kitajskimi bojevniki (Štrukelj 1991: 167). V naslednjih letih je muzej pridobil še več kitajskih predmetov, kasneje pa tudi posamezne zbirke. Poleg kitajskih predmetov je muzej pridobil tudi vrsto drugih zunajevropskih predmetov iz Severne Amerike, Afrike, drugih predelov Azije ter otokov v Tihem oceanu, ki so jih darovali večinoma misijonarji ter posamezni popotniki, pomorščaki in diplomati.¹

1 Za nabor zunajevropskih predmetov in zbirk glej Štrukelj (1980–1982; 1991) in Orel (1953–1954).

Kakšni so bili kriteriji vrednotenja azijskih oziroma zunajevropskih predmetov v drugi polovici devetnajstega stoletja, zgovorno prikaže *Vodnik po Kranjskem deželnem muzeju*, ki ga je leta 1888 spisal kustos muzeja, kranjski politik in vsestranski učenjak Karel oziroma Dragotin Dežman (1821–1889). Poleg arheologije in naravoslovja je poseben poudarek na etnografskih in kulturnozgodovinskih predmetih. Kategoriji »umetnost« oziroma »dekorativna umetnost« sami po sebi še nista bili uveljavljeni, vendar je ločen del, čeprav le pet strani, namenjen slikam in arhivskemu gradivu (pamfleti, risbe, miniaturne slike in druga dokumentacija). Porcelan, majolika in steklo so v kazalu navedeni pod ločeno rubriko, a so opisani pod rubriko kulturnozgodovinskih predmetov. V takšni klasifikaciji so predmeti vzhodnoazijskega izvora uvrščeni v etnografske in kulturnozgodovinske kategorije.

Vodnik torej razkriva zarezo med etnografskimi in kulturnozgodovinskimi predmeti, pri čemer je definicija obeh kategorij še precej nedorečena. Hkrati je vidno njuno prepletanje, saj so etnografski predmeti umeščeni v kulturnozgodovinske vsebine, a po drugi strani kazalo ločeno naslavlja kulturnozgodovinske in etnografske zbirke. Med zadnje so bile umeščene azijske in druge zunajevropske zbirke, ki so jih muzeju večinoma podarili misijonarji in popotniki, v kulturnozgodovinski domeni pa se znajdejo posamezni predmeti kitajskega, japonskega, indijskega in turškega izvora. Gre večinoma za bogato okrašen izvozni porcelan ter kovinske izdelke, predvsem orožje, z intarzijami iz zlata in srebra.

Razlikovanje med njimi je bolj kot na izvor predmetov vezano na lastništvo; nadaljnji pregled namreč pokaže, da je upravičenost uvrstitve v kulturnozgodovinsko domeno izhajala iz lastništva eminentnih in premožnejših članov kranjske družbe. Med njimi kot zapisanimi darovalci najdemo večinoma pomembne politične in družbene osebe, kot so bili zgodovinar in politik Henrik Costa (1796–1870), grof Franc Hohenwart (1771–1844), prvi upravnik muzeja med letoma 1831 in 1836, in njegova soproga, mecen Viktor Smole (1842–1885), baronica Lazzarini in Barbara Frein von Rechbach. Predmeti, ki jih lahko razumemo kot neke vrste ostanke t. i. kabinetov čudes, posebnih sobic z najrazličnejšimi kuriozitetami, ki so evropsko aristokracijo navduševali že vse od renesanse, predvsem pa kot ostanke dediščine skoraj baročne *chinoiserie*, so bili namreč simbolni kapital kranjske elite. Status primerljivega predmeta z evropskimi izdelki so jim torej legitimirali prav njihovi prvotni lastniki, ki so izhajali iz višjih slojev kranjske aristokracije. Ta vidik je zajet tudi v prostorski postavitvi. Etnografske zbirke kot zaključene celote so bile razstavljene v ločeni sobi, sicer skupaj s kranjskimi industrijskimi produkti zgodnejšega obdobja,

a v ločenih razstavnih vitrinah, posamezni azijski predmeti z lokalno provenienco pa so dobili mesto ob evropskih predmetih. To do določene mere nakazuje tudi na prepoznavanje določenih estetskih vrlin in zaznavanje teh predmetov kot reprezentativnih vzorcev »kitajske« oziroma »japonske« umetnosti.

Na drugi strani so bili predmeti, ki so jih pošiljali misijonarji in drugi popotniki, umeščeni v etnografsko vedo. Ta je bila sicer v drugi polovici devetnajstega stoletja še povsem nedorečena, večinoma pa enačena z raziskovanjem zunajevropskih ljudstev, kar lahko razumemo tudi kot odsev nemškega jezikovnega prostora, v katerega je bil v okviru habsburške monarhije vpet slovenski etnični prostor (glej Hudales 2003: 74). Pripisovanje etnografskega značaja zgolj eksotičnim predmetom, ki so jih prinašali misijonarji in popotniki, odraža razumevanje teh predmetov tudi kot produktov zahodne kolonialne politike in imperializma. Predmeti so bili torej neke vrste nosilci znanstvenih informacij o »primitivnih« kulturah in s tem dokaz o nerazvitosti družb, ki so jih izdelale, tako pa so postali simboli ne samo ljudi, temveč celotne kulture. Iz tega lahko zaključimo, da so bile misijonarske in popotniške zunajevropske zbirke v prvi vrsti orodje za pridobivanje točnih informacij o navadah in življenju tujih ljudstev, azijski predmeti »kranjske proveniencije« pa pripomoček, s katerim so vrednotili duhovni in estetski okus lokalne elite ter s tem povzdigovali ideal lokalnega estetskega okusa in svoje kulturne izobrazbe. Etnografijo so tako vzporedno oblikovali in definirali misijonarji in popotniki, kulturno zgodovino pa predstavniki lokalne elite.

Čeprav v Dežmanovem vodniku še ni ločene kategorije »umetnosti« ali »dekorativne umetnosti«, vodnik v povezavi z zbirkami lokalne aristokracije ali z evropskim ter slovenskim slikarstvom in kiparstvom večkrat uporablja izraze, kot so »umetnost«, »zgodovinski umetniški predmeti«, »umetniške zbirke« ter »umetniška dela«. Poleg tega je v *Priročniku za razvoj umetnosti v Avstriji* (*Handbuch der Kunstpflege in Österreich*), ki je izšel na Dunaju leta 1902 (Weckbecker 1902), štirinajst let po Dežmanovem vodniku, tudi Kranjski deželni muzej jasno naveden kot ena od institucij, ki se ukvarja z umetnostjo. Muzej naj bi pokrival naravoslovje, zgodovino, etnologijo, kulturno zgodovino in umetnostno zgodovino, vse s poudarkom na Kranjski (Weckbecker 1902: 446; glej tudi Kos 2020). To je razvidno tudi iz nekoliko kasnejšega *Vodnika po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani*, ki je izšel v Ljubljani leta 1931 (Mal 1931). Poleg obsežnega dela o arheologiji je bil kot ločena kategorija vključen del o likovni umetnosti, v katerem so bili predstavljeni predvsem kipi in slike, napisal pa ga je umetnostni zgodovinar France

Stelè, eden od začetnikov umetnostnozgodovinske discipline na Slovenskem. To razkriva, da je »umetnost« kot klasifikacija v slovenske muzeje vstopila v začetku dvajsetega stoletja, pri tem pa je bila večinoma vezana na slikarstvo in kiparstvo.

Kot ugotavlja Mateja Kos (2020: 23), sta na nadaljnjo muzejsko usmeritev in zbirateljsko politiko vplivala dva ključna dogodka: odcepitev etnografskega muzeja od Narodnega muzeja leta 1923 in ustanovitev Narodne galerije leta 1918. Čeprav kriteriji za delitev predmetov med te tri institucije niso bili povsem dorečeni, sta bila bolj ali manj definirana obseg in narava muzejev. Narodna galerija naj bi postala glavni hram »umetnosti«, v katerem naj bi domovala predvsem slikarstvo in kiparstvo, v ta namen je prejela več kot šeststo slik in kipov iz Narodnega muzeja; Narodni muzej naj bi ohranil arheološke in zgodovinske predmete kulturne dediščine, ki naj bi prispevali h krepitvi nacionalne identitete; Etnografski muzej pa naj bi proučeval predmete etnografske vrednosti. Medtem ko je bilo veliko slik in kipov prenesenih v Narodno galerijo, je bila večina vzhodnoazijskih predmetov predstavljena v Etnografski muzej, vključno z različnimi kitajskimi budističnimi in daoističnimi kipi, ki jih je v muzej poslal frančiškanski misijonar Peter Baptist Turk (1874–1944) v začetku dvajsetega stoletja.

Naslednjo fazo v vrednotenju azijskih predmetov tako nakazuje ustanovitev etnografskega muzeja leta 1923. Ta je od deželnega muzeja, takrat že preimenovanega v Narodni muzej, prevzel vse azijske in druge zunajevropske zbirke. Izjema so bili posamezni azijski predmeti »lokalne« proveniencije, ki so bili že v Dežmanovem vodniku ločeni od drugih zunajevropskih zbirk. Ta izjema je bila vezana bolj na posamezne kose keramičnega in porcelanastega posodja, ki jih še danes kot del večje zbirke keramike hranijo v Narodnem muzeju Slovenije, ostali predmeti z Dežmanovega seznama pa so bili ravno tako večinoma preneseni v domeno etnografskega muzeja. Čeravno je s to potezo medij porcelana tudi na slovenskih tleh vsaj delno pridobil status posebne obravnave kot nekakšne ostaline evropske aristokratske dediščine ter njene obsedenosti z nenavadnimi in eksotičnimi kitajskimi izdelki iz čudnega ter evropski eliti nepoznanega materiala, ta zarezja kljub vsemu ostaja v bolj nedefiniranih vodah. Zanimivo je namreč, da je etnografski muzej uradno prevzel in v inventarno knjigo vnesel veliko kitajsko skledo z bogatimi žanrskimi prizori, ki je v deželni muzej prišla v okviru Smoletove zapuščine (Štrukelj 1980–1982: 139). To sicer še vedno hranijo v Narodnem muzeju Slovenije med drugo vzhodnoazijsko keramiko, a dejstvo, da so bili nekateri kosi porcelana preneseni v etnografski muzej, drugi pa so ostali v okviru nacionalnega muzeja,

dovolj jasno prikaže dvom oziroma nedorečenost kriterijev, kam sodi vzhodnoazijski porcelan.²

Obdobje od ustanovitve etnografskega muzeja leta 1923 do ustanovitve Muzeja neevropskih kultur v dvorcu Goričane pri Medvodah kot dislocirane enote etnografskega muzeja leta 1964 lahko tako označimo kot drugo fazo obravnavanja vzhodnoazijskih zbirk, v kateri je dominantno noto narekovala etnografska stroka. Če je prehajanje med etnografijo in obrtno dekorativno umetnostjo kot delno naslednico kulturne zgodovine mogoče zaznati v mediju porcelana, so bile v tem času vse ostale zunajevropske zbirke kategorizirane v domeni etnografske vede ter premeščene v t. i. narodopisno zbirko iz Amerike, Afrike in Azije (Promitzer 2003: 295). V tem času je bil etnografski muzej usmerjen predvsem na gradnjo nacionalne identitete prek povečevanja ljudske kulture in njenih sestavnih elementov, vizualiziranih v lokalni ljudski arhitekturi, notranji opremi, ornamentiki in narodni noši (glej Rogelj Škafar 2003). Za kustosa je bil že leta 1924 imenovan sicer umetnostni zgodovinar Stanko Vurnik, ki pa je umetnostnozgodovinsko metodo stilne klasifikacije umestil predvsem v raziskovanje predmetov ljudske kulture, predmeti zunajevropskega porekla pa so bili potisnjeni v ozadje.

Vrednotenje vzhodnoazijskih predmetov v etnografski domeni se razkriva tudi v institucionalnem prenosu Skuškovе zbirke iz narodnega v etnografski muzej. Za obsežno zbirko raznih kitajskih predmetov, ki jih je v skoraj šestletnem bivanju v Pekingu med letoma 1914 in 1920 zbral avstro-ogrski mornariški častnik Ivan Skušek ml. (1877–1947), je že od leta 1957 formalno skrbel Narodni muzej, z dopisom Narodnega muzeja z dne 19. 1. 1963, št. 97/63, pa je to kitajsko zbirko v celoti prevzel Slovenski etnografski muzej (Štrukelj 1980–1982: 140). Prenos Skuškovе zbirke iz hrama nacionalne zgodovinske dediščine v hram slovenske ljudske dediščine je do določene mere pospešil reševanje prostorske stiske etnografskega muzeja (Palaić 2019: 195) ter spodbudil večji interes za zunajevropske zbirke. Še bolj pa je k temu prispevala že omenjena ustanovitev Muzeja neevropskih kultur v dvorcu Goričane, s čimer je sovpadala pridobitev Skuškovе zbirke. Čeravno

2 Možen je tudi scenarij, da so bili tudi porcelanasti izdelki namenjeni etnografskemu muzeju. Boris Orel (1953–1954: 144), ki je vodenje Etnografskega muzeja prevzel leta 1945, je namreč opozoril na nepravilnosti prenosa, saj so določeni predmeti, ki jih je etnografski muzej prevzel in inventariziral, iz neznanih razlogov ostali v Narodnem muzeju, tam pa naj bi ostali tudi predmeti, ki jih muzej ni inventariziral. Povsem mogoče bi torej bilo, da so bili tudi vsi vzhodnoazijski porcelanasti predmeti namenjeni etnografskemu muzeju, a bomo to zaradi nejasnosti in nepopolne dokumentacije težje potrdili.

je bil prenos zbirke delno povezan s pridobitvijo baročnega dvorca v Medvodah, hkrati ilustrativno prikaže, da si kitajski predmeti bolj kot mesto ob lokalnih artefaktih in nacionalni umetnosti zaslužijo mesto ob drugih etnografskih predmetih zunajevropskih ljudstev.

Osnovanje ločene prostorske enote za hranjenje in reprezentacijo zunajevropske kulture lahko razumemo kot tretjo fazo razvojnih tendenc in ponovnega vračanja v kulturnozgodovinsko domeno. Hkrati je treba vzpostavitev ločenega prostora razumeti v luči gibanja neuvrščenih in ugodnega politično-ideološkega ozadja.³ V okviru gibanja neuvrščenih, v katerem se je Jugoslavija vključevala v različne oblike sodelovanja z drugimi članicami gibanja, te so namreč prinašale politično samozavest in ekonomske koristi, je bila povezovalni dejavnik do določene mere prav kultura. Kulturna politika je obsojala kulturni imperializem ter izpostavljala kulturno raznolikost, s čimer naj bi presegle evropocentrične težnje v umetnosti (Piškur 2019: 15–6). Tako je bilo več posluha za zunajevropske zbirke, a je hkrati organizacija številnih razstav in spremljajočih dogodkov (glej Palaić 2020) služila bolj kot ne za povečevanje jugoslovanske podobe in utrjevanje politične suverenosti, manj pa za sistematično analizo predmetov. To se odraža tudi v izraziti kadrovski podhranjenosti, zaposlena je bila namreč le Pavla Štrukelj (1921–2015), ki je bila odgovorna za vse zbirke.

Pri kategorizaciji Skuškovice kitajske zbirke se Štrukelj vrača k Dežmanovemu konceptu kulturne zgodovine, med njima pa je vidna razlika v umestitvenih kriterijih. Ponovno se pokaže nedorečenost kriterijev, istočasno jo namreč umešča v etnografske vode (Štrukelj 1965–1966: 57). Če je bil pri Dežmanu primarni kriterij povezovanje s kranjsko elito, ki si je z bolj eksotičnimi predmeti dvigovala družbeni ugled, je pri Štrukljevi prestiž prineslo povezovanje s cesarsko provenienco. Ta je med drugim opazna v njeni razpravi o mandžurskem oblačilu, na katerem so upodobljeni zmaji s petimi kremplji. Tako imenovani kaftan označi za redko in dragoceno oblačilo s cesarskega dvora (Štrukelj 1965–1966: 58), s tem pa mu prizna status dekorativne umetnosti. Pri tem estetske vrednote najverjetneje niso igrale ključne vloge, pomembnejši kriteriji so bili namreč tisti, ki so povzdigovali status sprva lokalne elite, kasneje pa institucije. Prvotni cesarski prestiž kitajskega dvora je s hranjenjem tega gradiva v muzeju prešel na novega institucionalnega lastnika.

Z začetkom obnovitvenih del v dvorcu Goričane leta 1990 so bile kitajske in druge zunajevropske zbirke predstavljene v depoje, s

3 Za več o povezavi in zbiralni politiki muzeja z gibanjem neuvrščenih glej Palaić (2019).

tem pa je bila bolj ali manj prekinjena razstavna in študijska dejavnost vzhodnoazijskih zbirk. Še večja degradacija teh zbirk pa je vidna v ukinitvi Muzeja neevropskih kultur leta 2001, ki je sovpadala z denacionalizacijo dvorca Goričane. Zbirke so bile predstavljene v nove prostore Slovenskega etnografskega muzeja na Metelkovi ulici v Ljubljani, kjer še vedno živijo speče življenje v depojih. Kratkoročno obuditev predmetov sta leta 2006 narekovali šele organizacija 16. bienalne konference Evropske zveze za kitajske študije (EACS) in pobuda profesorja sinologije Mitja Sajeta z Oddelka za azijske študije na Filozofski fakulteti o večji kitajski razstavi, na kateri bi več sto sinologom z vsega sveta predstavili kulturne stike med Slovenijo in Kitajsko. Ralf Čeplak Mencin, avtor razstave *Srečevanja s Kitajsko, 200 let slovenskih odkritij kitajske kulture*, je v konceptualni zasnovi sledil prikazom »klasičnih« etnoloških zbirk, v ospredju so bile namreč izpostavljene zgodbe njihovih zbirateljev, a hkrati je s strokovno selekcijo in identifikacijo posameznih predmetov iz kar dvanajstih različnih slovenskih javnih in zasebnih institucij celostno predstavil kulturo in umetnost Kitajske, s čimer je posegel tudi na področje umetnosti (glej tudi Šmitek 2007: 275–6). Ta mejnik lahko štejem kot prvi korak k postopni institucionalizaciji umetnosti iz Kitajske, ki se je vzporedno začela razvijati v okviru nove akademske discipline sinologije na Oddelku za azijske študije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

ESTETSKI PREOBRAT V VREDNOTENJU VZHODNOAZIJSKIH PREDMETOV V EVROPI IN SEVERNI AMERIKI

Klasificiranje (vzhodno)azijskih predmetov pod etnografsko ali antropološko oznako ni bilo nič nenavadnega tudi za muzejske institucije v drugih evropskih državah in Severni Ameriki. Madžarski zoolog, naravoslovec in samouk v etnografiji János Xántus (1825–1894), ki je prisostvoval avstro-ogrski odpravi na Daljni vzhod v letih 1869–1871, je od ministra za religijo in javno izobraževanje dobil nalogo ustanoviti etnografski muzej na Madžarskem, v katerem bi razstavil predmete iz Azije (Fajcsák 2003: 430). Tudi kitajski predmeti, ki so prišli v Britanski muzej leta 1753, so bili sprva vključeni v etnografsko domeno, a kot prikaže Clunas (1997: 421), je bila primernost vključevanja v etnografsko področje postavljena pod vprašaj že sredi devetnajstega stoletja z Massonovo knjigo *The British Museum, Historical and Descriptive* iz leta 1850. V njej je zagovarjal nujnost ločevanja kitajskih, japonskih in indijskih predmetov od predmetov bolj »primitivnih« ljudstev.

Podobno zaznavanje v Muzeju Liverpool prikaže Tythacott (2011: 143), saj se je tudi avtor kataloga Charles Gatty (1851–1928) ob razstavi iz leta 1882 spraševal o ustreznosti vključevanja azijskih predmetov v etnografske zbirke. Težavnost umeščanja Kitajske in Japonske v etnografske kategorije temelji na takratnem antropološkem pogledu evolucijske lestvice napredka in ločevanja »primitivnih« kultur brez zgodovinske povezave z evropsko civilizacijo od civilizirane Evrope, ki je svoje tisočletne korenine utemeljevala na dediščini sumerske, egiptovske, grške in rimske dediščine. Kitajci pa so, nasprotno, svojo identiteto legitimirali še z daljšim zgodovinskim razvojem od katerekoli družbe v Evropi. Na evolucijski lestvici torej nekako niso spadali med afriška ali severnoameriška staroselska ljudstva. Kam torej z njimi?

Medtem ko je ta razprava v Evropi vodila v ločevanje etnografskih predmetov od predmetov dekorativne umetnosti, pri čemer so v prvo skupino spadali predmeti vsakdanje rabe kot najprimernejši za prikaz relativnega napredka posameznih kultur, v drugo pa tehnološko napredni in sofisticirani predmeti, kot so porcelan, žad, predmeti iz kovine, stekla, slonovine in drugi, je v Severni Ameriki kmalu prišlo do zmagoslavja umetnosti. Kot prikaže Steven Conn (2000), so Azijcem priznavali sposobnost izdelave estetsko dovršenih predmetov, s tem pa so na področju umetnostne zgodovine dobili skoraj primerljivo mesto z evropsko umetnostjo. Kitajsko slikarstvo je bilo torej mogoče primerjati s skoraj nedotakljivo domeno klasičnega evropskega slikarstva, kitajskega slikarja pa primerno postaviti ob bok Rembrandtu ali Botticelliju. Kar nekaj ameriških muzejev umetnosti je v začetku dvajsetega stoletja že zbiralo in razstavljal azijske predmete kot umetniške izdelke. Med njimi je imel vodilno vlogo Bostonski muzej umetnosti pod vodstvom Ernesta Fenollosa (1853–1908) in Okakura Kakuza (1863–1913), še opaznejši obrat v umetnostno smer pa pomeni ustanovitev Freerjeve galerije umetnosti v Washingtonu kot prvega muzeja z azijsko umetnostjo v središču pozornosti. Ključni signal je bil že sama lokacija stavbe, saj je stala v osrednjem kulturnem kompleksu nacionalnih muzejev ter v bližini nacionalnega inštituta Smithsonian.

K estetskemu zaznavanju azijskih predmetov je veliko pripomoglo tudi t. i. estetsko gibanje v osemdesetih in devetdesetih letih devetnajstega stoletja, ki je umetnosti dodalo tržno noto. Njegov osrednji predstavnik James A. Whistler (1834–1903) je bil osebni prijatelj ljubitelja in zbiratelja azijskih predmetov Charlesa Freerja (1854–1919). Ravno Whistlerjeve slike pa so v novoustanovljeni Freerjevi galeriji umetnosti postavili zraven azijskih predmetov, s čimer so želeli prikazati izvor Whistlerjevega umetniškega ustvarjanja v vzhodnoazijski tradiciji in umetnosti (Conn 2000: 171). Že pred tem je pomik k umetnosti

viden na mednarodnih sejmih ter v akademskem prostoru. Na prvem uradnem svetovnem sejmu v Združenih državah Amerike leta 1876 v Filadelfiji sta Kitajska in Japonska svoje predmete tako že razstavljali v glavni stavbi, namenjeni umetnosti, študij azijskih predmetov pa se je v dvajsetem stoletju premaknil na oddelke za umetnostno zgodovino.

Evropski diskurz je bil z umeščanjem azijskih predmetov v kategorijo umetnosti previdnejši. Predmeti, ki so jih strokovno identificirali kot neetnografske, so se sprva gibali med dekorativno umetnostjo, orientalskimi antikvitetami in arheologijo. Tythacott (2011: 144) prikaže razporejanje kitajskih predmetov med etnografijo v Svetovnem muzeju in dekorativno umetnostjo v Umetniški galeriji Lady Lever v Liverpoolu. Podobna delitev je opazna tudi na Dunaju med Etnološkim muzejem, leta 2017 preimenovanim v Svetovni muzej, ter muzejem MAK, prvotno poimenovanim Cesarski in kraljevi avstrijski muzej umetnosti in industrije. Do leta 2005 je bil azijski material med etnografijo in orientalskimi starinami razdeljen tudi v Britanskem muzeju, podobno delitev pa opazimo tudi v Berlinu in Stockholmu z Etnografskim muzejem in Muzejem antikvitet iz Daljnega vzhoda. Slednji je bil v Stockholmu osnovan na bogati arheološki zbirki kitajske neolitske keramike Yangshao, ki jo je leta 1920 odkril švedski geolog Johan Gunnar Andersson (1874–1960). Kot nazorno prikaže Magnus Fiskesjö (2014), se je zbirka sprva znanstvene narave za potrebe študija predzgodovinskega materiala Kitajske postopno preoblikovala v umetnostno zbirko. Leta 1959 je bila formalno vključena v administrativno upravo muzejev umetnosti, k zbirki pa je bilo dodano azijsko slikarstvo in kiparstvo, prvotno hranjeno na Orientalnem oddelku Narodnega muzeja.

Postopno institucionalizacijo kitajske umetnosti v Angliji ter nihanje med etnografijo, orientalskimi antikvitetami in likovno umetnostjo podrobno prikaže Craig Clunas (1997), vidna pa je tako v muzejskih institucijah kot v univerzitetnem prostoru. Še pred uvedbo splošnega študija o zahodni umetnostni zgodovini na londonski univerzi so že leta 1930 s finančno podporo zasebnega zbiratelja keramike Percivala Davida (1892–1964) odprli predavateljsko mesto za kitajsko umetnost in arheologijo. Leta 1950 je bil na isti univerzi ustanovljen muzej keramike z imenom Davidova fundacija za kitajsko umetnost, ki je še danes ena glavnih institucij za študij kitajske umetnosti in keramike (glej tudi Pierson 2011: 130–5). Prav keramika ter ustanovitev posebnega Združenja za orientalsko keramiko leta 1921 sta v angleškem svetu odigrali pomembno vlogo v epistemološkem preobratu razumevanja kitajskih predmetov. Združenje za orientalsko keramiko je povezovalo zbiratelje, preprodajalce, kustose in druge strokovnjake s področja keramike, v svojem delovanju in

povezovanju z akademsko in muzejsko stroko pa je institucionaliziralo specifično vejo poznavalstva s tega področja. Do sredine dvajsetega stoletja sta bila poznavalstvo in študij kitajske umetnosti na britanskem otoku torej že v polnem razmahu, London pa po mnenju S. Howarda Hansforda (1899–1973), predavatelja kitajske umetnosti na londonski univerzi v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, najboljše mesto za študij kitajske umetnosti na svetu (Clunas 1997: 436).

Podobno kot v Angliji je bilo tudi v Franciji postopno vrednotenje azijskih predmetov kot estetskih objektov ukoreninjeno v zasebnih interesih posameznikov in njihove dinamike v zbirateljskih aktivnostih, ki je prek študijskih in razstavnih oblik postajala javno dostopna. Pri tem so vodilno vlogo igrale zbirke Edmonda de Goncourta (1822–1896), Enrica Cernuschija (1821–1896) in Émila Guimeta (1836–1918). Estetsko naklonjenost do azijskih predmetov in njihovo enačenje z evropsko produkcijo nakazuje že samo izjemno bogat nabor rokokojskega slikarstva, kiparstva in dekorativne umetnosti osemnajstega stoletja, ki jo je Goncourt dopolnil s kitajskim in japonskim porcelanom, lakiranimi izdelki, slikami, tekstilom in številnimi drugimi izdelki iz različnih materialov. Ravno azijska zbirka pa je pripomogla k oblikovanju njegovega intenzivnega esteticizma v njegovih literarnih stvaritvah (Chang 2011: 31). Kot je bila keramika v Angliji premostitveni medij med etnografsko in umetnostno percepcijo, so podobno vlogo v Franciji deloma prevzele Cernuschijeve bronaste posode, Guimetova težnja po ustanovitvi centra za azijske študije pa je še nadalje pospešila študij kitajske in japonske kulture. Oba sta že konec devetnajstega stoletja z zasebnimi sredstvi zgradila javna muzeja (Musée Cernuschi in Musée Guimet), ki sta v dvajsetem stoletju dobila priznanje nacionalnega muzeja azijske umetnosti v Franciji. Razvoj kitajske umetnostne zgodovine v Franciji je treba razumeti tudi v luči razvoja sinološke discipline kot pionirske vede med evropskimi akademskimi disciplinami. Prva profesura iz kitajskih študij v Evropi je bila vzpostavljena ravno v Franciji na Collège de France že leta 1814, kasneje pa so jo zasedli prepoznavni učenjaki s področja kitajske umetnosti in starin, kot sta Stanislas Julien (1797–1873) in Édouard Chavannes (1865–1918). Ta je med drugim nastopil kot urednik uveljavljene revije s področja azijske umetnosti *Ars Asiatica*, prvič izdane leta 1914 z namenom prikazati in zabeležiti razstavo kitajskega slikarstva, ki je bila odprta v Muzeju Cernuschi dve leti prej (Shin 2016: 235).

Tudi v Budimpešti na Madžarskem je sprva vidno nihanje med etnografijo in uporabno umetnostjo, ki pa se že do razpada avstro-ogrske monarhije prevesi v prid poudarjanja estetskih vrlin z ustanovitvijo Ferenc Hoppovega muzeja vzhodnoazijske umetnosti leta 1919

(glej Fajcsák 2003). Zavedanje o estetski dimenziji azijske umetnosti je vidno že v prvi združeni razstavi orientalske umetnosti, ki je bila leta 1904 postavljena v Narodnem muzeju Madžarske. Namen razstave je bil prikazati »izvirno in visoko raven kulture in njene umetnosti, vredno študija za vse, ki se ukvarjajo z umetnostjo Madžarske« (Schwab v Fajcsák 2003: 432). Prvi direktor Ferenc Hoppovega muzeja, prvotno kustos v Muzeju likovne umetnosti, Zoltán Takács (1880–1964) je še nadalje pospešil razvoj estetske senzibilnosti, ki je postopoma krojila cenjenje azijskih predmetov z vidika umetniških vrednot. Pri tem se je naslanjal na študije angleškega umetnostnega zgodovinarja Stephena W. Bushella (1844–1908), prvotno zdravnika v britanski legiji v Pekingju, ki je kitajsko umetnost obravnaval kot samostojen predmet študija na osnovi kitajskih tekstov (Fajcsák 2003: 434). Povezava z britanskim otočjem se odraža tudi prek znanega arheologa Aurela Steina (1862–1943), sicer madžarskega porekla, a že leta 1904 britanskega državljan, ki je služil britanski vladi. Prevodi njegovih del v madžarščino ter večkratna gostujoča predavanja so madžarski akademski stroki in širši javnosti predstavili njegove odmevne ekspedicije v Osrednji Aziji, predvsem razumevanje budistične umetnosti. Povezovanje umetnostnozgodovinskega z arheološkim pristopom se tako odraža tudi v Takácsovi knjigi *Umetnost Vzhoda (The Art of the East)*, izdani leta 1943. Sledeč kronološki liniji s poudarkom na posameznih tipih predmetov je zagovarjal osnovna načela estetskega pojmovanja. Fajcsák (2003: 435) poudarja, da je prav Takács postavil temelje umetnostnozgodovinskega pristopa in kritičnega vrednotenja vzhodnoazijske umetnosti, s tem pa vzpostavil novo percepcijo vzhodnoazijskih predmetov v smislu zavedanja njihovih estetskih dimenzij.

VZROKI ZA ODSOTNOST »UMETNOSTNEGA« DISKURZA V SLOVENIJI

Kateri so torej vzroki za odsotnost tovrstnega diskurza v slovenskem muzejskem in akademskem prostoru? Vzhodnoazijsko gradivo v Sloveniji je namreč vse do danes večinoma raziskano z vidika etnološke stroke, kar opazimo tudi v drugih muzejih, umetnostnozgodovinska stroka pa jih je v svojih znanstvenih razpravah večinoma spregledala. Delno smo že nakazali na pomembno vlogo zasebnega zbirateljstva v drugih evropskih deželah v vrednotenju in institucionalizaciji kitajske umetnosti, v nadaljevanju pa bodo izpostavljeni še drugi dejavniki, ki posegajo v širše zgodovinsko in politično dogajanje.

Konceptualni premik v percepciji vzhodnoazijskih predmetov, ki ga lahko opazujemo v nekdanjih evropskih kolonialnih silah, je spodbudil val svežih in povsem novih predmetov, ki so se konec devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja znašli na evropskem trgu. Zmage angleških čet v opijskih vojnah sredi devetnajstega stoletja so »odprle« kitajski prostor tujcem. Francosko-angleško plenjenje Poletne palače v Pekingu leta 1860, ki je sledilo opijskim vojnam, je omogočilo, da so se predmeti cesarske proveniencie prvič znašli na evropskem trgu. Ocenjujejo, da so oplenili ali uničili okrog 1,5 milijona predmetov, katerih del je zdaj v 2000 muzejih v 47 državah (Maccartney v Tythacott 2018: 12). Prva od številnih kasnejših dražbenih prodaj oplenjenih predmetov z oznako »iz Poletne palače v Pekingu« je že naslednje leto potekala v Londonu (Pierson 2014: 227). Oplenjen nabor predmetov sicer ne odraža kitajskih estetskih idealov, saj so plenilci za seboj puščali slikarske in kaligrafske mojstrovine, odnašali pa predmete višje monetarne vrednosti, a so jih oglaševali kot »trofeje«, »zaklade« iz »slavne« lokacije, kar jih na konceptualni ravni povzdigne v simbolne predmete zahodne moči (Pierson 2018: 74). K temu je treba dodati še plenjenje in uničevanje cesarske rezidence in prinčevskih palač po boksarski vstaji med letoma 1900 in 1901, padec dinastije Qing leta 1911 in preoblikovanje Prepovedanega mesta v Palačni muzej v dvajsetih letih dvajsetega stoletja, ki je bilo ravno tako pospremljeno z večjimi škandali kraj in poneverb (Yeh 2011: 178–9). Sveži in visokokakovostni predmeti na trgu z edinstveno in privlačno provenienco, ki so se močno razlikovali od do tedaj poznane ter po estetskih kriterijih evropske elite izdelane izvozne umetnosti, so močno preoblikovali razumevanje kitajske materialne produkcije. Kot nova kategorija predmetov se je vzpostavila kitajska cesarska umetnost.

Drugi pomembnejši dejavnik, ki je pospešil preobrat vrednotenja azijskih predmetov iz etnološke v umetnostno sfero, pa je arheološki material, ki je prihajal na plano med gradnjo prvih železniških tirov na Kitajskem v prvi polovici dvajsetega stoletja ter v arheoloških ekspedicijah pod vodstvom tujih strokovnjakov. Že omenjenemu Anderssonu je pripisano odkritje kitajske neolitske kulture Yangshao, ki je razkrilo zdaj slavno poslikano keramiko Yangshao, britanski arheolog madžarskega porekla Aurel Stein (1862–1944) ter francoski sinolog Paul Pelliot (1878–1945) pa sta poleg drugih raziskovalcev znana po izkopavanjih v Osrednji Aziji in zahodnem delu kitajskega ozemlja, predvsem pa po pridobitvi kitajskih tekstov iz budističnega kompleksa jam v Dunhuangu.

Vse to dogajanje, h kateremu je treba prišteti tudi estetsko revolucijo kubističnih in nadrealističnih umetnikov v smislu iskanja

spontanosti in vitalnosti v eksotičnih kulturah zunajevropskih ljudstev (glej Clunas 1997: 428; Tythacott 2011: 162), ter nova materialna produkcija, ki je izvirala iz teh dejavnosti, sta muzejsko in akademsko stroko prisilila v ponoven premislek o na renesančnih temeljih oblikovani definiciji človeške civilizacije. Pri tem pa se je spremenil tudi kontekst vrednotenja kitajskih predmetov v odnosu do hitro modernizirajoče se Japonske in njene produkcije. Sprva višje kotirani japonski predmeti so bili zdaj videni kot kulturni dolg Kitajski, proces vrednotenja kitajskih predmetov kot umetniških izdelkov pa je s tem dobil nov zagon. Višja vrednost je bila tako pripisana predvsem predmetom iz zgodnjih cesarskih dinastij kot predstavnikov višjih civilizacijskih dosežkov, vsi kasnejši produkti pa so postali simbol degradirane kitajske kulture. Nadalje so bili predmeti cesarskega izvora kot simboli cesarskega ponižanja prežeti z naracijo zmagoslavja evropskega reda nad kitajskim neredom, angleško-francoskih čet nad qingovsko vlado, predvsem pa tehnološko naprednega Zahoda nad zaostalo kitajsko družbo (glej Beattie 2011: 42–3). Tovrstna dinamika je dala večji poudarek materialnosti predmetov in njihovim estetskim dimenzijam, istočasno pa so v Evropi Kitajcem odrekli civiliziranost in jih videli kot barbarske divjake (Pagani 1998: 28; Vampelj Suhadolnik 2019: 107–8). Ting Chang (2011) v razpravi o zbirateljstvu francoskih bratov Goncourt zaključí, da je pri njiju vrednost »kitajskih predmetov« cenjena izključno v domeni materialnosti in njihove ločenosti od družbenega ozadja izvora produkcije. To se odraža tudi v izključevanju sodobnih tendenc, apatiji do prebivalcev sodobne Kitajske ter izpostavljanju historicizma in raritet v razstavnih prostorih galerij (glej Lee 2016: 6).

Prisotnost arheološkega gradiva in predmetov cesarske provenience na evropskem trgu je torej postopno vplivala na kulturni preobrat v percepciji kitajskih predmetov v večjem delu evropskega prostora, odsotnost tega gradiva v slovenskih zbirkah pa, nasprotno, deloma pojasnjuje stalnico etnografskih in istočasno odsotnost umetnostno-zgodovinskih oznak. Z izjemo nekaj primerkov kitajskih kovancev, ki segajo v obdobje Vojskujočih se držav (475–221 pr. n. št.), je v vzhodnoazijskih zbirkah v Sloveniji vidna popolna odsotnost arheološkega gradiva. Večina predmetov izvira iz devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja, nekateri predmeti so sicer datirani v zgodnejša obdobja, a za natančno datacijo so potrebne nadaljnje raziskave. Odsotni so tudi predmeti cesarske provenience, ki so jih po letu 1861 prodajali na dražbah v Londonu in Parizu. Ti niso dosegli slovenskega etničnega prostora, ki je bil takrat del avstro-ogrske monarhije.

Popis vzhodnoazijskih predmetov v slovenskih muzejih pokaže, da je večina predmetov prišla v Slovenijo z neposrednim stikom in

nakupom na Kitajskem oziroma Japonskem, manj pa prek dražbenih hiš in drugih posrednih načinov pridobitve.⁴ Predmeti te provenience so sicer gotovo krožili med elito in višjimi plemiškimi sloji, o tem ne nazadnje pričajo posamezni predmeti v muzejih, kot so japonski paravani, samurajeve oklepi, lakirane omare, porcelanaste posode in drugi, a je raziskovanje pretekega lastništva zaradi povojne politike odtujitve vrednejših predmetov posameznim plemiškim rodbinam in drugim premožnejšim posameznikom močno oteženo.

Večina predmetov je bila torej pridobljena neposredno z nakupom v Vzhodni Aziji konec devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja kot posledica vedno večje prisotnosti avstro-ogrskih vojaških in trgovskih ladij v Vzhodni Aziji. Avstro-ogrske križarke so spremljali tudi pomorščaki, misijonarji in popotniki s slovenskega etničnega ozemlja. Tudi nabor predmetov, ki je sicer zelo raznolik in pester, odraža tovrstni način dostopa do predmetov ter je vezan na takratno kupno moč posameznikov, kontekst menjave, dostopnost in estetske ideale. Večinoma gre za manjše predmete spominske narave ter sodobno izvožno umetnost, ki je bila v večjih kitajskih pristaniščih splošno dostopna, redki pa so predmeti, ki bi segali v zgodnejša časovna obdobja in izvirali iz notranjega tržišča.

Izjema je zbirka višjega pomorskega častnika Ivana Skuška ml. Zaradi političnega spleta okoliščin in izbruha prve svetovne vojne je v Pekingju ostal skoraj šest let (1914–1920), pri tem pa razvil poseben estetski občutek za kitajsko dediščino. Načrtno je zbiral kitajske predmete z namenom izgradnje kitajskega muzeja po povratku v matično domovino. Prav v njegovi zbirki so visokokakovostni predmeti z morebitno povezavo vse do cesarske provenience. Prav Skušek in njegova zbirka pa bi v procesu institucionalizacije kitajske umetnosti lahko odigrala podobno vlogo, kot so jo z zasebnimi zbirkami odigrali Percival David v Angliji, Enrico Cernuschi in Emil Guimet v Franciji, Ferenc Hopp na Madžarskem, Charles Freer v ZDA in drugi. Podobno kot je trgovec Nathan Dunn (1782–1844) leta 1838 odprl prvi muzej kitajskih predmetov v Združenih državah Amerike, je tudi Ivan Skušek načrtoval gradnjo zasebnega muzeja kot prvega muzeja kitajske kulture v takratni Kraljevini Hrvатов, Srbov in Slovencev oziroma od leta 1929 Kraljevini Jugoslaviji. Primerljivost je vidna tudi v enciklopedičnem naboru predmetov⁵ in želji po predstavitvi kitajske dediščine domači

4 Za več o popisu predmetov vzhodnoazijskega izvora ter zbiralnih strategijah v Sloveniji glej Vampelj Suhadolnik (2019).

5 Zbirka obsega celovit nabor različnih tipov predmetov. Poleg slik, budističnih kipcev, keramike, porcelana, tekstila, glasbil, kovancev, knjig, fotografij, albumov in številnih

javnosti s pomočjo muzejske postavitve. Skušek je šel še dlje, saj je načrtoval izgradnjo zasebnega muzeja v avtentičnem slogu kitajske arhitekture, kar bi bila gotovo edinstvena poteza v širšem evropskem prostoru. V ta namen je pripeljal celo model kitajske hiše. Hkrati je najverjetneje načrtoval postavitev predmetov v avtentičnem notranjem ambientu premožnejše elite, kar potrjuje tudi nakup okrasnih sten, ki so krasile kitajske sobane. Opazen je tudi poseben interes do bogato rezljanega lesenega pohištva,⁶ nakup treh zvezkov japonskega albuma profesionalnih fotografij in natančnih arhitekturnih analiz Prepovedanega mesta, ki jih je leta 1906 izdala Tokijska cesarska univerza, pa še dodatno potrjuje njegov interes za arhitekturo in drugo notranjo opremo.

Pri postopni institucionalizaciji kitajske umetnosti v evropskem prostoru je impulz pri izoblikovanju vzhodnoazijskega gradiva kot umetnostnega materiala največkrat prihajal s strani zasebnega interesa in posameznih zbirateljev, ki so začeli poglobljeno študirati posamezne predmete iz lastnih zbirk ter jim priznavati estetske vrednote. Ti so tudi začeli organizirati razstave in izdajati posamezne publikacije. V Angliji je šel ta razvoj še korak naprej z ustanovitvijo že omenjenega Združenja za orientalsko keramiko pod vodstvom poslovnega mogotca grškega rodu Georga Eumorfopoulou (1863–1939), študij kitajske umetnostne zgodovine pa je bil na osnovi Davidove zasebne finančne spodbude vzpostavljen še pred uvedbo splošnega študija umetnostne zgodovine. V Združenih državah Amerike so Freerjeve težnje vodile do ustanovitve Ameriške šole arheologije v Pekingu z namenom usposabljanja ljudi, ki bi lahko interpretirali umetnost Vzhoda na Zahodu in obratno (Shin 2016: 249), do gradnje tovrstnih javnih institucij z zasebnimi sredstvi kot neke vrste raziskovalnih centrov pa je prišlo tudi v Franciji. Nasprotno se Ivan Skušek kljub veliki želji po ustanovitvi muzeja, v ta namen je celo že kupil zemljišče v Črnučah, ni nikoli bolj sistematično in poglobljeno posvečal študiju posameznih kitajskih predmetov. Čeravno je med bivanjem v Pekingu razvil naklonjen odnos do kitajske dediščine in kulture ter izdelal celoten seznam vseh nakupljenih predmetov kot izredno več zbiratelj, je po povratku prevladala želja po vrnitvi v mornarico (glej Skušek n. d.; glej tudi Čeplak Mencin 2012: 115–6), finančni primanjkljaj pa mu je onemogočil nadaljnja prizadevanja za izgradnjo muzeja. Iz tega verjetno vsaj delno izvira tudi težnja po prodaji določenih kosov pohištva posameznim muzejem v Združenih državah Amerike in Evropi, kot je razvidno iz več osnutkov v Slovenskem etnografskem muzeju hranjenih Skuškovih pisem.

drugih manjših predmetov vsakdanje rabe obsega predmete večjih dimenzij, kot so pohištvo, lesene okrasne stene ter model kitajske hiše.

6 Za Skuškovo pionirsko odkrivanje kitajskega pohištva glej Vampelj Suhadolnik (2020).

S tem je bil proces prevrednotenja vzhodnoazijskih predmetov z vidika estetskih kriterijev v slovenskem prostoru prekinjen oziroma upočasnjen. Do določene mere se je sprva preusmeril v zasebno okolje. Skuškov dom je namreč v naslednjih letih postal središče kulturnega in družbenega življenja ljubljanske intelektualne in umetniške elite. Določen vpliv kitajskih estetskih in drugih tehničnih rešitev je tako po vsej verjetnosti oblikoval tudi Plečnikovo ustvarjanje, kajti prav Jože Plečnik (1872–1957) se je pogosto mudil pri Skušku (Lombergar 2002). Pri tem je pomembno vlogo odigrala tudi Japonka Marija Skušek (Tsuneko Kondō Kawase, 1893–1963), Skuškova žena, ki jo je spoznal v Pekingu. V kolikšni meri je vplivala na izbor in nakup predmetov v Pekingu, je zaradi pomanjkanja dokumentacije težko soditi, a po prihodu v Slovenijo je postala izjemno družbeno aktivna ter je igrala ključno vlogo kot ambasadorica med japonsko in slovensko kulturo, po moževi smrti pa prevzela skrbništvo nad zbirko.⁷

Večji impulz je prihajal od etnologinje Pavle Štrukelj, ki je prevzela Skuškovo zbirko po prenosu iz Narodnega v Slovenski etnografski muzej. Pavla Štrukelj je bila seznanjena z zahodnimi koncepti in idejami o zunajevropskih ljudstvih (glej tudi Palaić 2020: 30), v svojih razpravah kot reference navaja tuje strokovnjake s posameznih področij, med drugim priznanega ameriškega zgodovinarja in sinologa Edwarda Schaferja (1913–1991), ki se je v svojem raziskovalnem delu ukvarjal predvsem s stiki Kitajcev s sosednjimi ljudstvi in kulturami v času dinastije Tang (618–907). Hitro je prepoznala vrednost posameznih predmetov, predvsem povezavo s cesarsko provenienco. Kitajsko oblačilo z zmaji ovrednoti kot »pomembno oblačilo na kitajskem cesarskem dvoru v 19. stoletju« in s tem »dragoceno oblačilo, ki je pri nas redko« (Štrukelj 1965–1966: 58). Nadaljnja retorika v smislu »dragoceni kaftan« in »priznavanje visoke umetnosti v vezenju tkanin in drugih oblačil« (Štrukelj 1965–1966: 63) še potrди priznavanje statusa (dekorativne) umetnosti dvornemu oblačilu iz dinastije Qing (1644–1911); obenem vpliva na percepcijo predmetov in jih povzdigne v kategorijo visokokakovostnih predmetov. Tovrstna retorika potrjuje, da se je proces institucionalizacije vsaj delno nadaljeval v okviru etnologije, pri čemer se je Pavla Štrukelj v kategorizaciji zbirke vračala k Dežmanovemu konceptu kulturne zgodovine, pri tem pa je bilo epistemološko gledišče vezano na kategorijo cesarske umetnosti.

Poleg zgoraj izpostavljenih dejavnikov je treba odsotnost umetnostnozgodovinskega diskurza razumeti tudi v luči specifičnega

7 Za več o Mariji Skušek in njeni vlogi pri prenosu japonske (vzhodnoazijske) kulture med slovensko in jugoslovansko občinstvo glej Hrvatini (2021).

položaja slovenskega naroda. Porinjen na obrobje politične periferije sprva v okviru habsburške monarhije, kasneje sicer kot eden izmed ustanovnih narodov v Kraljevini Jugoslaviji, a z malo dejanske politične ali administrativne moči, je izražal težnjo po utrjevanju deželne in nacionalne identitete. Kot prikaže Hudales (2003: 67–8), je bila misija Kranjskega deželnega muzeja že ob ustanovitvi zbiranje in prikazovanje vsega, kar bi poveličevalo zgodovino Kranjske in njenega glavnega mesta Ljubljana, predvsem pa prizadevnost in delavnost njenih prebivalcev. Tu je treba upoštevati tudi razumevanje različnih kategorialnih oznak azijskih predmetov. Kot že omenjeno, so bili »misijonarski« oziroma »popotniški« predmeti vključeni v etnografsko domeno, azijski predmeti lokalne proveniencije pa v širšo kategorijo kulturne zgodovine. Posedovanje nenavadnih in eksotičnih azijskih predmetov kot neke vrste dediščine romantične ideje evropsko globalnega sloga *chinoiserie* je namreč pričalo o vpetosti v širšo evropsko zgodovinsko, družbeno in kulturno dogajanje, ti pa so bili s tem lahko umeščeni med t. i. deželne simbole, ki so prispevali h gradnji deželne identitete. Azijske in druge zunajevropske zbirke misijonarjev in drugih popotnikov pa so služile za demonstracijo lastnega položaja na evlucijski lestvici v odnosu do zunajevropskega Drugega. Meja med predmeti ni bila jasno začrtana, bila je precej nedorečena in fluidna, kar je vidno tudi v prekategorizaciji in prenosu večine predmetov azijskega porekla v novoustanovljeni etnografski muzej.

Utrjevanje nacionalne identitete ter s tem poudarek na kontinuiranem razvoju slovenske/slovanske umetnosti in njene umeščenosti v širše evropsko okolje sta bila ravno tako začrtana že ob ustanovitvi stolice za umetnostno zgodovino januarja 1920. Ta je bila poleg stolice za slovenski jezik in zgodovino med prvimi ustanovljenimi stolicami na novoustanovljeni ljubljanski univerzi prav z namenom utrditi slovenski značaj univerze (glej Golob 2020: 9). To je bil čas razpada avstro-ogrske monarhije in ustanavljanja nove države Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev. Tako je slovensko narodno gibanje odmevalo na različnih področjih kulturnega in političnega udejstvovanja. Kot zapiše Vojeslav Molè (1886–1973), poleg Izidorja Cankarja (1886–1958) in Franceta Stelèta (1886–1972) eden izmed treh utemeljiteljev umetnostnozgodovinske stroke v slovenskem prostoru, je bil tudi namen ustanovitve Umetnostnozgodovinskega društva v Ljubljani leta 1921 »pospeševanje umetnostno-zgodovinskega študija, zlasti študija umetnostne zgodovine na Slovenskem, in razširjanje umevanja za umetnost in nje zgodovino« (Molè v Golob 2020: 62). Študij in raziskovanje slovenske in predvsem južnoslovanske umetnosti sta bila ob razvijanju metodoloških

in terminoloških postavk umeščena zlasti v širši kontekst zahodnoevropske umetnosti, pri čemer je prišla do izraza dunajska šola, iz katere so izvirali pionirji te stroke. Nataša Golob (2020) v obsežnem monografskem historiatu o razvoju umetnostnozgodovinske stroke v zadnjih sto letih nazorno prikaže, da so tudi kasnejše generacije umetnostnih zgodovinarjev razvijale predmetna, teoretska in metodološka izhodišča v začrtanih smernicah. Poudarek je vse do danes vezan na (zahodno)evropsko in slovensko oziroma jugoslovansko ali južnoslovansko likovno umetnost, pri tem pa je občutek za estetsko vrednost vzhodnoazijskih predmetov ostal ob strani.

SKLEP

Do vključitve vzhodnoazijske materialne kulture v zahodni estetski kanon je v Evropi prišlo v začetku dvajsetega stoletja, čeravno je bilo prehajanje med etnografijo, arheologijo, dekorativno umetnostjo in orientalskimi antikvitetami precej fluidno. Vzhodnoazijske zbirke v slovenskih muzejih pa so se v devetnajstem in dvajsetem stoletju večinoma gibale v domeni etnografske stroke z občasnimi skoki v kulturno zgodovino. To lahko razumemo kot posledico treh ključnih dejavnikov: odsotnost predmetov višje kakovosti cesarske in arheološke provenience v devetnajstem in v začetku dvajsetega stoletja, slabši gmotni položaj zasebnih zbirateljev v obdobju med svetovnjima vojnama, ki je onemogočil nadaljnjo specializacijo in razvoj poznavalstva, ter usmerjenost akademskih strok v utemeljevanje nacionalne identitete in vprašanja slovenskega značaja v umetnosti, pri čemer je legitimnost potrjevala z vpetostjo v širše evropske kontekste zahodnega umetnostnega razvoja. V nasprotju s kolonialno preteklostjo Anglije in Francije, kjer so vzhodnoazijske zbirke predstavljale nacionalno in cesarsko identiteto (Clunas 1997), je odrinjenost slovenskega prostora na politično periferijo pogojevala izstopajočo težnjo po utemeljevanju lastne identitete in s tem slovenskega značaja na različnih področjih udejstvovanja. Vzhodnoazijske zbirke tako niso igrale večje vloge v utrjevanju slovenske nacionalne zavesti, posledično pa so ostale izključene iz estetske lestvice vrednotenja posameznih predmetov in večinoma pospravljene v depoje.

Če je odsotnost tega gradiva v umetnostnozgodovinskem diskurzu mogoče razumeti v luči dinamičnega političnega dogajanja v dvajsetem stoletju ter krepitve nacionalnih in državotvornih tendenc, pa ne gre spregledati dejstva, da zunajevropski umetnosti v študijskih

programih umetnostne zgodovine ni odmerjen prostor niti po zadnji bolonjski reformi, ki je potekala sredi prvega desetletja enaindvajsetega stoletja. To dodatno osvetljuje še vedno prevladujočo evropocentrično naravnost umetnostnozgodovinske stroke v Sloveniji. Pobuda za institucionalizacijo vzhodnoazijske umetnosti je v večji meri prišla šele z razvojem novih akademskih disciplin sinologije in japonologije, ki sta se vzpostavili sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja v okviru leta 1995 ustanovljenega Oddelka za azijske študije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Delno je pobuda prihajala tudi s strani etnologov; prav Pavla Štrukelj je z novooblikovano terminologijo visokokakovostnih, dragocenih in cesarskih predmetov obudila Dežmanov koncept kulturnozgodovinske vrednosti, njen naslednik Ralf Čeplak Mencin (1996), ravno tako etnolog po stroki, pa je razvijal idejo o vzpostavitvi ločenega muzeja za azijsko in afriško umetnost. Še večji zagon je institucionalizacija vzhodnoazijske umetnosti dobila od Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS), ki je v letih 2018 in 2021 podprla dva triletna raziskovalna projekta, vezana na vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji. Pod okriljem Oddelka za azijske študije projekta prvič celostno in sistematično obravnavata pet zbirk vzhodnoazijskega porekla ter zbirateljske prakse izven organiziranih oblik zbiranja, ki bodo v sodelovanju z muzejsko stroko in interdisciplinarnim povezovanjem ovrednotene z različnih strokovnih zornih kotov. S tem bo zabrisana meja med epistemološkim statusom klasičnih kategorij likovne umetnosti, antropologije in etnologije, kar bo omogočilo prevrednotenje obstoječih muzejskih taksonomij in klasifikacij v luči univerzalnega ter kozmopolitskega razumevanja svetovnih kultur in dediščine človeštva.

Prispevek v tej monografiji je predelana verzija že objavljenega članka z naslovom *Between Ethnology and Cultural History: Where to Place East Asian Objects in Slovenian Museums*, ki je izšel v reviji *Asian Studies* (zv. 9, št. 3) leta 2021. Medtem ko je v angleškem prispevku bolj podrobno prikazana klasifikacija vzhodnoazijskih zbirk v slovenskih muzejih, je v tem prispevku poudarek na vrednotenju vzhodnoazijskih predmetov v širšem evropskem kontekstu.

Prispevek je nastal v okviru projekta Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo (2018–2021) (št. J7-9429) in programske skupine Azijski jeziki in kulture (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

CITIRANE REFERENCE

CHANG, TING 2011 'Goncourt's China Cabinet: China Fantasy and a Nineteenth-Century French Collector.' V: *Collecting China: The World, China, and a History of Collecting*. Vimalin Rujivacharakul, ur. Newark: University of Delaware Press. Str. 31–45.

- CLUNAS, CRAIG 1997 'Oriental Antiquities/Far Eastern Art.' V: *Formations of Colonial Modernity in East Asia*. Tani E. Barlow, ur. Durham in London: Duke University Press. Str. 413–46.
- CONN, STEVEN 2000 'Where Is the East? Asian Objects in American Museums, from Nathan Dunn to Charles Freer.' *Winterthur Portfolio* 35(2–3): 157–73.
- ČEPLAK MENCIN, RALF 1996 'Muzej azijskih in afriških kultur – enota Slovenskega etnografskega muzeja v dvorcu Goričane.' Medvide: Muzej neevropskih kultur. Neobjavljeno gradivo, Arhiv SEM.
- ČEPLAK MENCIN, RALF 2012 *V deželi nebesnega zmaja. 350 let stikov s Kitajsko*. Ljubljana: Založba /*cf.
- DESCHMANN, KARL 1888 *Führer durch das Krainische Landes-Museum Rudolfinum in Laibach*. Laibach: Druck von Klemmayr & Bamberg.
- FAJCSÁK, GYÖRGYI 2003 'The Historiography of Chinese Art in Hungary.' *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 56/2/4: 429–42.
- FISKESJÖ, MAGNUS 2014 'Art and Science as Competing Values in the Formation of the Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm.' V: *Collectors, Collections, and Collecting the Arts of China: Histories and Challenges*. Jason Steuber in Guolong Lai, ur. Gainesville: University Press of Florida. Str. 67–98.
- GOLOB, NATAŠA 2020 *Prvo stoletje oddelka za umetnostno zgodovino*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- HRVATIN, KLARA 2021 'The first »Mrs. Japanese« of Slovenia Between the two World Wars: Marija Tsuneko Skušek and her Series of Lectures on a Japanese Woman.' *Asian Studies* 10(3): 169–97.
- HUDALES, JOŽE 2003 'Pozitivne in negativne tradicije iz predzgodovine Slovenskega etnografskega muzeja: Ob osemdesetletnici.' *Etnolog* 13: 59–95.
- KOS, MATEJA 2020 'Od Deželnega muzeja za Kranjsko do Narodnega muzeja Slovenije: zbiranje, zbirke in zbiralna politika.' *Ars & Humanitas* 14(2): 15–27.
- LEE, SONYA S. 2016 'Introduction: Ideas of Asia in the Museum.' *Journal of the History of Collections* 28(3): 1–8.
- LOMBERGAR, JANEZ 2002 'Izpis odlomkov iz obsežnih spominov mojega deda Francija Skuška (*1893), ki zadevajo njegovega brata Ivana Skuška ml. (*1877) ter njegovo ženo Tsuneko Kavase – Marijo Skušek (*1893).' Ljubljana: tipkopis v zasebni lasti. Neobjavljeno gradivo.
- MAL, JOSIP, ur. 1931 *Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani: kulturno zgodovinski del*. Ljubljana: Narodni muzej v Ljubljani.
- OREL, BORIS 1953–1954 'O etnografskih zbirkah iz Afrike, Amerike in Azije v Etnografskem muzeju v Ljubljani.' *Slovenski etnograf* 6–7: 139–46.
- PAGANI, CATHERINE 1998 'Chinese Material Culture and British Perceptions of China in the Mid-Nineteenth Century.' V: *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. Tim Barringer in Tom Flynn, ur. London in New York: Routledge. Str. 28–40.
- PALAIĆ, TINA 2019 'Muzej neevropskih kultur v Goričanah: Prakse pridobivanja zunajevropskih zbirk, povezanih z gibanjem neuvrščenih.' *Etnolog* 29: 133–56.

- PALAIČ, TINA 2020 'Pavla Štrukelj: Kustodinja za neevropske kulture v Slovenskem etnografskem muzeju med letoma 1955 in 1990.' *Glasnik SED* 60(1): 22–33.
- PIERSON, STACEY 2011 'From Market and Exhibition to University: Sir Percival David and the Institutionalization of Chinese Art History in England.' V: *Collecting China: The World, China, and a History of Collecting*. Vimalin Rujivacharakul, ur. Newark: University of Delaware Press. Str. 130–7.
- PIERSON, STACEY 2014 'Reinventing »China« Art: Provenance, Categories, and the Collecting of Chinese Ceramics, 1910–2010.' V: *Collectors, Collections, and Collecting the Arts of China: Histories and Challenges*. Jason Steuber in Guolong Lai, ur. Gainesville: University Press of Florida. Str. 223–44.
- PIERSON, STACEY 2018 »True Beauty of Form and Chaste Embellishment.« Summer Palace Loot and Chinese Porcelain Collecting in Nineteenth-century Britain V: *Collecting and Displaying China's »Summer Palace« in the West: The Yuanmingyuan in Britain and France*. Louise Tythacott, ur. New York in London: Routledge. Str. 72–86.
- PIŠKUR, BOJANA 2019 'Južna ozvezdja: druge zgodovine, druge modernosti.' V: *Južna ozvezdja: poetike nevrščenih*. Tamara Soban, ur. Ljubljana: Moderna galerija. Str. 9–24.
- PROMITZER, CHRISTIAN 2003 'Niko Zupančič kot slovenski etnolog: Njegovo ravnanje v Etnografskem muzeju v Ljubljani (1923–1940).' *Etnolog* 13: 287–347.
- ROGELJ ŠKAFAR, BOJANA 2003 'Etnološki muzeji in nacionalna identiteta: Slovenski etnografski muzej.' *Etnolog* 13: 31–57.
- SHIN, K. IAN 2016 'The Chinese Art »Arms Race«: Cosmopolitanism and Nationalism in Chinese Art Collecting and Scholarship between the United States and Europe, 1900–1920.' *The Journal of American-East Asian Relations* 23(3): 229–56.
- SKUŠEK, FRANCI n. d. 'Rokopisni zapiski Francija Skuška.' Neobjavljeno besedilo. Prepis rokopisa hrani SEM.
- ŠMITEK, ZMAGO 2007 'Ob razstavi Srečevanja s Kitajsko – 200 let slovenskih odkritij kitajske kulture.' *Etnolog* 17: 275–7.
- ŠTRUKELJ, PAVLA 1965–1966 'Kitajski dvorni moški kaftan.' *Slovenski etnograf* 18–19: 57–72.
- ŠTRUKELJ, PAVLA 1980–1982 'Nevropske zbirke v muzeju Goričane.' *Slovenski etnograf* 32: 125–58.
- ŠTRUKELJ, PAVLA 1991 'Slovenski zbiralci in raziskovalci neevropskih kultur v 19. stoletju.' *Etnolog* 1: 164–74.
- TYTHACOTT, LOUISE 2011 *The Lives of Chinese Objects: Buddhism, Imperialism and Display*. New York in Oxford: Berghahn Books.
- TYTHACOTT, LOUISE 2018 'The Yuanmingyuan and its Objects.' V: *Collecting and Displaying China's »Summer Palace« in the West: The Yuanmingyuan in Britain and France*. Louise Tythacott, ur. New York in London: Routledge. Str. 3–24.

VAMPELJ SUHADOLNIK, NATAŠA 2019 'Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji.' V: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: zbornik EARL*. Andrej Bekeš, Jana Rošker in Zlatko Šabič, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 93–137.

VAMPELJ SUHADOLNIK, NATAŠA 2020 'Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva.' *Ars & Humanitas* 14(2): 45–60.

WECKBECKER, WILHELM FREIHERR VON 1902 *Handbuch der Kunstpflege in Österreich*. Vienna: Kaiserlich-Königlichen Schulbücher-Verlage.

YEH, WEN-HSIN 2011 'Living with Art: The Yeh Family Collection and the Modern Practices of Chinese Collecting.' V: *Collecting China: The World, China, and a History of Collecting*. Vimalin Rujivacharakul, ur. Newark: University of Delaware Press. Str. 176–83.

IZVLEČEK

S prihodom vzhodnoazijskih predmetov v slovenske muzeje v devetnajstem in v začetku dvajsetega stoletja so se muzeji začeli soočati s problemi hrambe in razstavljanja predmetov ter predvsem s problemi njihove klasifikacije. Ali naj jih opremimo z oznako umetnosti in jim priznamo estetske vrednote ali pa spadajo bolj v kategorijo etnografskih oziroma antropoloških domen, s čimer bi ponazarjali način življenja ljudstev? In v katere muzeje pravzaprav sodijo?

V prispevku je podrobneje zajeta analiza tovrstne akademske debate, s čimer je prikazana tudi reprezentacija tega gradiva v zadnjih sto letih, s poudarkom na Narodnem muzeju Slovenije in Slovenskem etnografskem muzeju. Avtorica je preučila vrednote in kriterije umeščanja teh predmetov v posamezne kategorije, analizo pa umestila v širši evropski diskurz.

V nasprotju s konceptualnim zasukom iz etnografije v likovno umetnost, kar lahko večinoma opazujemo v interpretaciji vzhodnoazijskih predmetov v nekdanjih evropskih kolonialnih državah in severnoameriškem prostoru, se je klasifikacija teh predmetov v slovenskem prostoru gibala med etnografijo in kulturno zgodovino, pri čemer so vodilno noto zavzemale etnografske oznake. Ena izmed osrednjih točk razprave so tako tudi dejavniki, ki so vplivali na tovrstno percepcijo v slovenskem prostoru v odnosu do drugih evropskih držav.

Ključne besede: vzhodnoazijski predmeti, zunajevropske zbirke, etnografija, likovna umetnost, kulturna zgodovina, muzejska klasifikacija

O AVTORICI

Nataša Vampelj Suhadolnik, dr. zgodovine, izr. prof. na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani; natasa.vampeljsuhadolnik@ff.uni-lj.si.