



„Na artystycznej scenie rządzi, pod hasłem dążenia do doskonałości, estetyczna dyskryminacja, niewiele różniąca się w swej motywacji od dyskryminacji ze względu na rasę czy płeć. Śmiem twierdzić i podkreślam to z całą mocą, że ten rodzaj elitaryzmu w sztuce to społeczna niesprawiedliwość”.

Monika Weychert
**DŁUGIE TRWANIE
ETNOGRAFIZACJI SZTUKI OSÓB
O ROMSKICH KORZENIACH**

Lokowanie sztuki artystów o romskich korzeniach w kontekście etnograficznym ma długą tradycję. Warto mu się przyjrzeć w perspektywie politycznej i ekonomicznej: jako stosowanie procedur quasi-kolonialnych. Sztuki wizualne Romów – podobnie jak sztuka ludowa w ogóle – także przez długi czas nie były w ogóle ujmowane przez społeczeństwo większościowe w perspektywie historycznej, o czym tak pisze Wojciech Szymański: „O ile profesjonalna sztuka europejska podlegała prawidłowościom historycznego rozwoju i zmianom, następującym w jej łonie w wyniku ścierających się poglądów i idei estetycznych, o tyle pierwotną sztukę pozaeuropejską oraz europejską sztukę ludową traktowano jako trwałe relikty przeszłości, rodzaj żywej skamieliny; jeżeli nawet podlegający zmianom, to bardzo powolnym i niepożądanym, gdyż oddalającym go od pierwotnego i prastarego źródła, i powodowanym czynnikami zewnętrznymi (np. spotkaniem kultur, dotarciem miejskich wzorców na wieś), nie zaś autorefleksyjnym, immanentnym mu dążeniem do oryginalności i nowości. O ile profesjonalna sztuka europejska stała się przedmiotem zainteresowania historii i krytyki sztuki, o tyle sztuka «prymitywna» i ludowa znalazły akolitów wśród ludoznawców: antropologów i etnografów”¹. W przypadku Romów opisy etnograficzne, tworzone od XVIII wieku, koncentrowały się jednak głównie na odmienności fizjonomii, obyczajów i języka². Chętnie też potwierdzano i podtrzymywano stereotyp, jakoby odwieczną romską profesją artystyczną było muzykancstwo. Romska sztuka wizualna znalazła się w martwym polu widzenia – była niewidzialna, w luce między kategoriami. Działo się tak przede wszystkim dlatego, że nie znaleziono odpowiednich narzędzi opisu dla tego obszaru. Nie do końca bowiem sztuka tworzona przez Romów mieściła się w kategoriach „sztuki ludowej”, którą długo utożsamiano jedynie z twórczością społeczności wiejskiej i za jedną z naczelnych jej cech uważano tradycjonalizm i regionalizm. Jednocześnie nie była także ujmowana jako „sztuka egzotyczna”, ponieważ od jej wytwórców nie dzielił badaczy z Europy dystans geograficzny i kształtowała się w kręgu oddziaływania kultury europejskiej. Etnografizacja sztuki Romów odbierała jej rys autorski, indywidualny. Właściwie dopiero rozwijające się badania sztuki „artystów nieprofesjonalnych” pozwoliły ówczesnym naukowcom na zakwalifikowanie prac Romów do jakiejś kategorii³. Przypomnijmy zatem, że rozwój refleksji nad sztuką osób nie mających

-
- 1 W. Szymański, *Od cyganerii do sztuki post-romskiej i z powrotem*, „Studia Romologica” 9, 2016, s. 34.
 - 2 Jak zresztą wiemy m.in. z przeprowadzonych przez Lecha Mroza analiz tekstów naukowych poświęconych tematyce romskiej w XVIII, XIX a nawet XX wieku były one pełne stereotypów, uprzedzeń. Wiedza ta nie była też aktualizowana; naukowcy posługiwali się nieadekwatną metodologią; L. Mróz, *O fliśtynach, cyganach alias wałęsach. Z dziejów poznawania Romów w Polsce*, „Lud” 78, 1995, s. 341–356.
 - 3 Por. A. Jackowski, *Poza modami, poza czasem*, w: *Sztuka bez granic. Od sztuki ludowej do art brut. Wystawa z kolekcji Leszka Macaka*, Bielsko-Biała 2008, s. 5–6;

kierunkowego wykształcenia akademickiego rozwinął się dopiero po II wojnie światowej. Manifest Jeana Dubuffeta *L'Art Brut préféré aux arts culturels* ukazał się w 1949 roku⁴.

A jak w okresie powojennym wyglądała sytuacja Romów w Europie? Zagładę Romów przeżyło pięćdziesiąt procent przedwojennej populacji. Ocaleni Romowie pogrążeni byli w traumie⁵, ich tradycyjna kultura na skutek wojennych wydarzeń doznała poważnego uszkodzenia⁶, rozbite zostały także wewnętrzne powiązania, rozpadły się przedwojenne więzi łączące Romów z nieromskim światem. János Bársony i Ágnes Daróczy stwierdzają: „Struktura społeczna Romów złamała się [...] a tym samym przez długi czas Romowie nie mieli przywódców, organizacji, sojuszników, reprezentantów politycznych, którzy udokumentowaliby ich straty czy mówili w ich imieniu”⁷. Ponadto inkluzja przedstawicieli tej mniejszości w obieg obywatelski w powojennych warunkach się nie dokonywała. Często nie zwracano im obywatelstwa (niemieckiego, austriackiego, szwedzkiego itp.), które zostało odebrane Romom na mocy ustaw norymberskich i przez to nie podlegali ochronie żadnego państwa. Przed Romami zamknięto granice ich dotychczasowych ojczyzn. Wydaje się, że całkowicie uprawnione są tu dwa mocne określenia, które pojawiły się w tym kontekście: „prześladowanie ocalonych” (*persecuting the survivors*) Sybil Milton i „żywy apartheid” (*living apartheid*) Alphii Abdikeyej⁸. Na skutek niemożliwości skorzystania z odszkodowań, odzyskania przedwojennej własności oraz braku zezwoleń na zarobkowanie Romowie popadali w strukturalną biedę. Często lokowano ocalonych w tych samych obozach koncentracyjnych, jakie utworzono dla nich

tenże, *Być artystą*, w: „Sztuka polska po 1945 roku” *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1987, s. 359–366; M. Antliff, P. Leighton, *Primitive*, w: *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Shiff, Chicago 1996.

- 4 J. Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris 1949.
- 5 U. Liedtke, P. Peterson, *Zur Entschädigung Zwangssterilisierter Zigeuner: Sozialpsychologische Einflüsse auf psychische Störungen nationalsozialistisch Verfolgter*, „Nervenarzt” 1971, s. 197–205.
- 6 H. Krokowski, *Die Last der Vergangenheit. Auswirkungen nationalsozialistischer Verfolgung auf deutsche Sinti*, Frankfurt am Main 2001, s. 52–53.
- 7 J. Barsony, A. Daróczy, *Pharraimos. The Fate of the Roma during the Holocaust*, New York 2008, s. 8; S. Kapralski, *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Warszawa 2012, s. 152.
- 8 S. Milton, *Persecuting the Survivors. The continuity of 'Anty-Gypsyism' in Post-war Germany and Austria*, w: *Sinti and Roma: Gypsies in German-speaking Society and Literature*, red. S. Tebbutt, Oksford–New York 1998, s. 35–47; A. Abdikeyeva, *Germany's Policies toward Sinti and Roma: Living Apartheid?*, The European Roma Rights Centre (ERRC), 7.05.2002, <http://www.errc.org/article/germanys-policies-toward-sinti-and-roma-living-apartheid/777> [dostęp: 15.09.2017]; też, *Roma Poverty and the Roma National Strategies: The Cases of Albania, Greece and Serbia*, London 2006.

na terenie Niemiec w czasie wojny. Jak pisze Milton: „Gdy znajdowali miejsce do życia na własną rękę, byli przez władze eksmitowani i zmuszani do przeprowadzki [z powrotem – uzup. MW] do obozu”⁹. Zdaniem Wolfganga Wippermanna były to celowe i skoordynowane działania o charakterze mafijnym¹⁰. Gdyby bowiem przyznano się do skali eksterminacji Romów i uznano ich roszczenia o odszkodowania, to na rząd Niemiec spadłyby dodatkowe obciążenia finansowe, a także należałoby zwiększyć krąg osób, które podlegałyby karom za nazistowskie zbrodnie. Sytuacja ta uczyniła z Romów część „podklasy”, „społecznego marginesu”: uznani zostali za jednostki prowadzące pasożytniczy tryb życia, nieproduktywne, zbędne. Spadały na nich za to surowe kary i zróżnicowane prewencyjne represje: od publicznych upokorzeń (jak mycie w chemikaliach na Węgrzech), przez przymusowe osiedlenia (w Polsce, w Anglii), prace przymusowe i więzienie, do przymusowej sterylizacji (w Czechosłowacji, w Szwecji). W większości krajów (poza była Jugosławią) Romowie nie byli uznawani za mniejszość etniczną, nie mogli kultywować własnej kultury, rozwijać się, tworzyć struktur politycznych, a nawet, z wyżej wymienionych ekonomiczno-politycznych powodów, kształcić się. Formułę asymilacji w Europie Środkowo-Wschodniej, od 1945 roku właściwie do upadku Muru Berlińskiego – do okresu transformacji, można przedstawić jako wzór: „(Cygan) + (socjalistyczna praca) + (osiedlenie) = (socjalistyczny robotnik) + (folklor cygański)”¹¹. Folklor był akceptowany przez władze, a zatem na Romach wymuszono rodzaj autofolkloryzacji, ponieważ na przykład romskie zespoły ludowe i spółdzielnie rzemiosł tradycyjnych były w wielu krajach jedyną możliwością tworzenia jakichkolwiek romskich struktur.

Daniel Baker wskazuje na wyjątkową cechę romskich sztuk wizualnych. Twórczość o charakterze wizualnym była zawsze skierowana do wnętrza środowiska romskiego i nie kształtowała się pod wpływem środowiska zewnętrznego. Służyła wewnętrznej komunikacji. Współistnienie w formach wizualnych funkcji i dekoracji stało się podstawową cechą „romskiej estetyki”, niezależnie od tego, w jakiej części świata Romowie mieszkali¹². Sztuka tworzona przez Romów sytuowana była poza większościowym światem sztuki, ze względu na brak profesjonal-

9 S. Milton, *Persecuting the Survivors...*, dz. cyt., s. 37.

10 W. Wippermann, *Compensation Withheld. The denial of reparations to the Sinti and Roma*, w: *Gypsies during the Second World War, 3: The Final Chapter*, red. D. Kenrick, Paris–Hatfield 2006, s. 172.

11 Przytacza ten schemat Sławomir Kaprański, za artykułami Stewarda i Barany’ego: S. Kaprański, *Naród z popiołów...*, dz. cyt., s. 256.

12 D. Baker, *W sprawie prowizorki: kilka uwag o estetyce Romów*, przeł. I. Suchan, w: *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013, s. 47.

nego wykształcenia artystów. Jak pisze Tímea Junghaus: „Na artystycznej scenie rządzi, pod hasłem dążenia do doskonałości, estetyczna dyskryminacja, niewiele różniąca się w swej motywacji od dyskryminacji ze względu na rasę czy płeć. Śmiem twierdzić i podkreślam to z całą mocą, że ten rodzaj elitaryzmu w sztuce to społeczna niesprawiedliwość”¹³. Przykładu dostarcza historia „odkrycia” twórczości Jánosa Balázsa przez historyka sztuki Istvána Kerékgyártó i etnografa Pála Bánszkyego w 1968 roku. Jego twórczość i talent według tych dwu badaczy wymykały się ujęciom sztuki ludowej, ponieważ dzieła Balázsa były bardziej współczesne, oryginalne i indywidualne niż tradycyjne, konwencjonalne i regionalne¹⁴. Co ciekawe, Kerékgyártó i Bánszky zignorowali mieszkających w tej samej miejscowości co Balázs, tworzących równoległe i podobnie utalentowanych Jolánę Oláh i Andrása Balogha Balázsa. Było to wyrazem pewnej strategii: naukowcy chcieli podkreślić wyjątkowość swego odkrycia, a zarazem wyjątkowość twórczości Balázsa na tle romskiej społeczności. Tymczasem późniejsze badania tego nie potwierdziły – kartoteka romskich artystów zgromadzona przez etnografkę i bibliotekarkę Zsuzsę Bódi w Węgierskim Instytucie Kultury i Sztuki w 2004 roku liczyła ponad dwieście osób z romskimi korzeniami tworzących i żyjących na Węgrzech, w Austrii, na Słowacji, w Czechach, Rumunii, Bułgarii oraz w krajach byłej Jugosławii¹⁵.

Mimo wykluczenia ekonomicznego i społecznego znajdowały się pojedyncze zdeterminowane osoby, które zdobywały wykształcenie kierunkowe. Przykładowo, Karol Parno Gierliński (1938–2015) w latach 1957–1963 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu; był rzeźbiarzem i malarzem, a także poetą i prozaikiem. Jako aktywista społeczny zajmował się pracą popularyzatorską, edukacją, działał w związkach zawodowych, powołał do życia spółdzielnię pracy chroniącą tradycyjne romskie zawody¹⁶. Tamás Péli (1948–1994) studiował z kolei w Holenderskiej Akademii Królewskiej i jako pierwszy w historii Rom z Węgier skończył studia malarskie. W latach 70. postanowił poświęcić się pokazywaniu romskiej kultury i tradycji

13 T. Junghaus, *Obraz i podobieństwo. Rozważania o Romach w sztuce i sztuce Romów*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 12, s. 8–25.

14 Tamże; też, *Artyści romscy*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 4, s. 152–168; *Meet Your Neighbours. Contemporary Roma Art from Europe*, red. T. Junghaus, Open Society Institute, New York 2006, s. 141–147.

15 Z. Bódi, *Cigány néprajzi kutatások Közép- és Kelet-Európában = Gypsy Ethnographical Researches in Central and Eastern Europe*, Budapest 2001; też, *Kézikönyv a kisebbségi kulturális tevékenységhez*, Budapest 2000. Badania Bódi nie obejmowały Polski. Węgry jawią się jako miejsce wyjątkowe pod względem wcześniejszego niż w innych miejscach świata rozpoznania tej tematyki. Artysta romski znany z tego okresu w Polsce wzmiankowany jest poniżej.

16 Parno (strona poświęcona twórczości artysty), <http://www.parno.polinфо.net> [dostęp 6.08.2022].

poprzez sztukę; zaczął uczyć młodych romskich malarzy. Był też politykiem, aktywistą i bezsprzecznie wpłynął na kształtowanie się romskiego ruchu społecznego na Węgrzech (wraz z innymi intelektualistami-aktywistami romskimi jak między innymi poeci József Choli Daróczi i Károly Bari, pisarz Menyhért Lakatos i aktywistka oraz badaczka Ágnes Daróczi). Profesjonalne wykształcenie niektórych artystów-Romów nie zmieniło jednak postrzegania romskich twórców *en masse*. W 1979 roku miała miejsce na Węgrzech Pierwsza Krajowa Wystawa Romskich Artystów-Samouków (zorganizowana przez Ágnes Daróczi w Ośrodku Kultury Pataky w Budapeszcie). Drugi taki pokaz – również przygotowany przez Daróczi – odbył się w roku 1989 w Muzeum Etnograficznym w Budapeszcie. Daróczi, by pokazać wybranych przez siebie artystów, została zmuszona do nadania ekspozycji tytułu podkreślającego kolejny raz naiwność i brak profesjonalizmu twórców romskich, co było zgodne z dotychczasową narracją na ich temat¹⁷. Publiczność zachęcano w reklamie wydarzenia do „obejrzenia egzotycznych obiektów należących do obcej cywilizacji”¹⁸.

W Polsce przykładem etnografizowania artystów romskich może być historia grupy Romani Art¹⁹. Tworzyło ją dwoje artystów profesjonalnych wykształconych w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Małgorzata Mirga-Tas i Krzysztof Gil, jedynie Bogumiła Delimata była samoukiem. To trio zapraszane było prawie wyłącznie do muzeów etnograficznych (Tarnów, Warszawa, Wrocław) oraz lokalnych instytucji kultury, pozostających poza obiegiem instytucjonalnego świata sztuki aż do 2013 roku. Przy czym trzeba zauważyć, że prace Mirgi-Tas, Delimaty i Gila nie były w tym okresie (2007–2013) poddawane krytycznemu oglądowi, kuratorskim wyborom, ekspozycje ich prac nie miały sproblematyzowanych narracji i nie były zaaranżowane jak wystawy sztuki współczesnej (dzieła pokazywano na sztalugach, w nieprzygotowanych pomieszczeniach). W tekstach towarzyszących wystawom skupiano się głównie na pochodzeniu artystów, a nie na ich pracach. Przywołajmy tekst Adama Bartosza z katalogu tarnowskiej wystawy Romani Art (2008): „Troje Cyganów, a raczej – jak od jakiegoś czasu wolą się nazywać – Romów. [...] Troje Romów prezentuje swoją twórczość; wszyscy z grupy osiadłych Cyganów nazywanych Karpackimi Cyganami/Romami, a przez wędrownych Romów – dokładniej – byłych wędrownych Romów – nazywanych Bergitka Roma (Gór-

17 Á. Daróczi, *Autodidakta Cigány Képzőművészek. Országos Kiállítás*, Budapest 1979; taż, *Autodidakta Cigány Képzőművészek II. Országos Kiállítás*, Budapest 1989; taż, *Roma képzőművészek III. Országos Kiállítás*, Budapest 2000.

18 T. Junghaus, *Opór nie wystarczy. Rola romskiej sztuki we współczesnym układzie sił*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 17, s. 54–73.

19 E. Mirga-Wójtowicz, *Od Romani Art do Jaw Dikh*, „Studia Romologica” 9, 2016, s. 46.

scy Cyganie) i traktowanych z dużym dystansem. To jednak w tej właśnie grupie/szczepie najwięcej jest dziś ludzi wykształconych. Ich rodzice swoje romskie pochodzenie niejednokrotnie odczuwali jako brzemię, jako niesprawiedliwość losu. Oni zaś z pochodzenia rodziców, a przecież i swego, uczynili źródło inspiracji, strumień siły twórczej”²⁰. Tekst ten jest charakterystyczny, ponieważ został napisany z pozycji etnografa, a nie przedstawiciela świata sztuki.

Twórcy romscy współcześnie często sięgają krytycznie po subwersywną taktykę wobec takiej klasyfikacji. Dobrym przykładem jest tu postawa Damiana Le Basa i Delaine Le Bas, współczesnych artystów, którzy studiowali w prestiżowych londyńskich uczelniach, a jednocześnie świadomie przedstawiają siebie jako przedstawicieli „art brutu”, „sztuki outsiderów”, „gypsy dada”. Jak pisze Delaine Le Bas: „Pamiętam pierwszą wystawę, którą zrobiliśmy z moim mężem w Londynie. Nikomu się nie podobała. Usłyszałam, że to wystawa robiona przez dwójkę outsiderów, Romów, że może przyprawić o zawał serca. Krytykowano nas między innymi za powieszenie prac przy pomocy klamerek. A przecież w niedługim czasie wiele osób zaczęło tak robić i to już było w porządku. To znaczące, że coś, co do tej pory było postrzegane jako specyficzne dla mniejszości, zostaje zaadaptowane przez większość, wchodzi do głównego nurtu i w ten sposób zyskuje uznanie. [...] To dla mnie niezwykle ważne, ponieważ uważam, że sztuka jest dla wszystkich. W Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka napisane jest, że każdy ma prawo do życia w kulturze. Każdy, a nie tylko ci, którzy potrafią mówić o sztuce lub tworzyć ją w ściśle określony sposób”²¹.

To, że sztuka tworzona przez Romów była długo jedynie przedmiotem opisu i zainteresowania etnografów, można uznać za kwintesencję relacji kolonialnej, czyli zastępowania głosu oryginalnego pochodzącym z zewnątrz dyskursem, co ustanawia strukturę władzy. Przede wszystkim etnografizowanie sztuki osób o romskich korzeniach poparte było przekonaniem o „ludzie bez historii”, a to uniemożliwiało tej społeczności rozwój. A raczej akceptację zewnętrzną dla wewnętrznych przemian, postępu. Nie rozpatrywano przy tym realnej ekonomicznej i społecznej sytuacji Romów. Po drugie kategorię „oryginalności” dzieł zastępowano kategorią „romskości”. Warto przy tym zwrócić uwagę na rolę „odkrywców”: Istvána Kerékgyártó, Pála Bánszkyego, Jerzego Ficowskiego²², Adam Barto-

20 *Romani Art. Katalog wystawowy artystów romskich*, Tarnów 2008, http://www.muzeum.tarnow.pl/multimedia/katalog%20_romaniart.pdf [dostęp 8.09.2022].

21 *Sztuka jest dla wszystkich. Rozmowa Moniki Popow z Delaine Le Bas, „Szum”*, <https://magazynszum.pl/sztuka-jest-dla-wszystkich-rozmowa-z-delaine-le-bas/> [dostęp 11.08.2022].

22 Podobnie jak sztuki wizualne, literatura, poezja miały nie być domeną Romów, zatem czymś dla nich wyjątkowym, co w zasadzie zawdzięczamy „figurze”

sza – osób, które z jednej strony przesądzały dzięki swojemu autorytetowi o widzialności romskich twórców, a z drugiej decydowały o tym, co z ich twórczości, gdzie, kiedy i w jaki sposób ma być pokazane światu. Owa nierównowaga w produkowaniu wiedzy opierała się na tym, że przedstawiciele narodów większościowych Europy, przeważnie słabo znając kulturę badanych przez siebie społeczności, tworzyli opis wyprowadzony z wyobrażeń na temat tej kultury, przez co przedmiot opisu był egzotyzowany. Słowem, sztuka tworzona przez Romów przez długi czas była albo niewidzialna, albo egzotyzowana. Zarysowane powyżej wątki są niemal nieprzebadane w odniesieniu do sztuki tworzonej przez Romów. Dlatego Tímea Junghaus i Ethel Brooks postulują napisanie romskiej historii sztuki przy użyciu narzędzi teorii postkolonialnych²³. Chodziłoby w niej o analizę artefaktów i działań romskich artystów w kontekście kulturowych, społecznych i politycznych następstw wewnątrz europejskiego kolonializmu. Do tej pory nie powstał jednak żaden większy korpus tekstów, który by ten postulat realizował.

odkrywczy. M. Gliński, <Jerzy Ficowski, „*Demony cudzego strachu*”, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-ficowski-demony-cudzego-strachu> > [dostęp 23.08.2022]; *Papusza, czyli Wielka Tajemnica*, red. K. Kamieńska, Gorzów Wielkopolski 1992; M. Sobczak, „Czy bajką było to, czy prawdą?”. *Próba demitologizacji Bronisławy Wajs (Papuszy)*, w: *Miejsce i tożsamość. Literatura lubuska w perspektywie poetyki przestrzeni i antropologii*, red. M. Mikołajczak, K. Gieba, M. Sobczak, Zielona Góra 2013.

- 23 E. Brooks, *Why It's Time to Reclaim Romani Art History*, „Frieze Magazine”, <https://frieze.com/article/why-its-time-reclaim-romani-art-history> [dostęp: 5.02.2019].

Bibliografia

- Abdikeeva A., *Germany's Policies toward Sinti and Roma: Living Apartheid?*, The European Roma Rights Centre (ERRC), 7.05.2002, <http://www.errc.org/article/germany-s-policies-toward-sinti-and-roma-living-apartheid/777> [dostęp: 15.09.2017].
- Abdikeeva A., *Roma Poverty and the Roma National Strategies: The Cases of Albania, Greece and Serbia*, London 2006.
- Antliff M., Leighton P., *Primitive*, w: *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Shiff, Chicago 1996, s. 217–233.
- Baker D., *W sprawie prowizorki: kilka uwag o estetyce Romów*, przeł. I. Suchan, w: *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013, s. 47–57.
- Barsony J., Daróczy A., *Pharrajimos. The Fate of the Roma during the Holocaust*, New York 2008.

- Bódi Z., *Cigány néprajzi kutatások Közép- és Kelet-Európában = Gypsy Ethnographical Researches in Central and Eastern Europe*, Budapest 2001.
- Bódi Z., *Kézikönyv a kisebbségi kulturális tevékenységhez*, Budapest 2000.
- Daróczy Á., *Autodidakta Cigány Képzőművészek Országos Kiállítása*, Budapest 1979.
- Daróczy Á., *Autodidakta Cigány Képzőművészek II. Országos Kiállítása*, Budapest 1989.
- Daróczy Á., *Roma Képzőművészek III. Országos Kiállítása*, Budapest 2000.
- Dubuffet J., *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris 1949.
- Fanon F., *Czarna skóra, białe maski*, przeł. L. Magnone, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski, Lublin 2010, s. 359–379.
- Gliński M., *Jerzy Ficowski, „Demony cudzego strachu”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-ficowski-demony-cudzego-strachu> [dostęp: 23.04.2022].
- Jackowski A., *Być artystą, w: „Sztuka polska po 1945 roku”*. *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1987, s. 359–366.
- Jackowski A., *Poza modami, poza czasem*, w: *Sztuka bez granic. Od sztuki ludowej do art brut*. *Wystawa z kolekcji Leszka Macaka*, Bielsko-Biała 2008, s. 5–6.
- Junghaus T., *Artyści romscy*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 4, s. 152–168
- Junghaus T., *Obraz i podobieństwo. Rozważania o Romach w sztuce i sztuce Romów*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 12, s. 8–25.
- Junghaus T., *Opór nie wystarczy. Rola romskiej sztuki we współczesnym układzie sił*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 17, s. 54–73.
- Krokowski H., *Die Last der Vergangenheit. Auswirkungen nationalsozialistischer Verfolgung auf deutsche Sinti*, Frankfurt am Main 2001.
- Liedtke U., Peterson P., *Zur Entschädigung Zwangssterilisierter Zigeuner: Sozialpsychologische Einflüsse auf psychische Störungen nationalsozialistisch Verfolgter*, „Nervenarzt” 1971, s. 197–205.
- *Meet Your Neighbours. Contemporary Roma Art from Europe*, red. T. Junghaus, Open Society Institute, New York 2006
- Milton S., *Persecuting the Survivors. The continuity of ‘Anty-Gypsyism’ in Post-war Germany and Austria*, w: *Sinti and Roma: Gypsies in German-speaking Society and Literature*, red. S. Tebbutt, Oksford–New York 1998, s. 35–47.
- Mirga-Wójtowicz E., *Od Romani Art do Jaw Dikh*, „Studia Romologica” 9, 2016, s. 45–52.
- Mróz L., *O filistynach, cyganach alias wałęsach. Z dziejów poznawania Romów w Polsce*, „Lud” 78, 1995, s. 341–356.
- *Papusza, czyli Wielka Tajemnica*, red. K. Kamieńska, Gorzów Wielkopolski 1992.
- *Romani Art. Katalog wystawowy artystów romskich*, Tarnów 2008, http://www.muzeum.tarnow.pl/multimedia/katalog%20_romaniart.pdf [dostęp: 8.09.2022].
- Sobczak M., „Czy bajką było to, czy prawdą?”. *Próba demitologizacji Bronisławy Wajs (Papuszy)*, w: *Miejsce i tożsamość. Literatura lubuska w perspektywie poetyki przestrzeni i antropologii*, red. M. Mikołajczak, K. Gieba, M. Sobczak, Zielona Góra 2013, s. 359–372.
- *Sztuka jest dla wszystkich. Rozmowa Moniki Popow z Delaine Le Bas*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/sztuka-jest-dla-wszystkich-rozmowa-z-delaine-le-bas/> [dostęp: 11.08.2022].
- Szymański W., *Od cyganerii do sztuki post-romskiej i z powrotem*, „Studia Romologica” 9, 2016, s. 31–44.
- Wippermann W., *Compensation Withheld. The denial of reparations to the Sinti and Roma*, w: *Gypsies during the Second World War, 3: The Final Chapter*, red. D. Kenrick, Paris–Hatfield 2006, s. 170–180.

Abstrakt:

Lokowanie sztuki artystów o romskich korzeniach w kontekście etnograficznym ma długą tradycję. Warto mu się przyjrzeć w perspektywie politycznej, ekonomicznej i kulturowej: jako stosowanie procedur quasi-kolonialnych. Autorka wskazuje w artykule kilka przykładów etnografizacji romskiej sztuki i samych artystów – osób o romskich korzeniach.

Słowa kluczowe:

etnografizacja, romska sztuka współczesna, sztuka osób o romskich korzeniach

Monika Weychert

adiunktka i koordynatorka kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna uniwersytetu SWPS. Od 2016 roku współpracuje również z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie. W Toruniu prowadziła m.in. niezależną lotną galerię i galerię dla..., była związana z warszawską Galerią Foksal i Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddziałem Muzeum Narodowego w Warszawie. Kuratorka kilkudziesięciu wystaw. Wieloletnia współpracownica TVP Kultura; autorka artykułów publikowanych w kilkunastu tytułach pism naukowych i krytycznych, a także katalogach wystaw, redaktorka książek, członkini AICA. ORCID: 0000-0003-3941-0800