

Magdalena Zych

O MUZEUM, FONDUE I EKSPEDYCIACH POLARNYCH, CZYLI SZWAJCARSKIE ZMAGANIA Z DZIEDZICTWEM

SŁOWA KLUCZE: niematerialne dziedzictwo kulturowe, muzeologia, muzeum etnograficzne

KEY WORDS: intangible cultural heritage, museology, ethnographic museum

Abstract

ON MUSEUM, FONDUE AND POLAR EXPEDITIONS: STRUGGLING WITH SWISS CULTURAL HERITAGE

In Switzerland where the UNESCO convention was adopted in 2008, the term “intangible heritage” was replaced by the term “living tradition.” The list of Swiss “living traditions” counted 167 items. Among the selected traditions were not only the national cheese dish, i.e. fondue, but also famous motorbike fan gatherings in the town of Hauenstein near Solothurn, and many more. This list of traditional items was designed during a science project called “Intangible Cultural Heritage: the Midas Touch?”. In response, in 2013, the Ethnography Museum in Neuchatel took for the subject of its exhibition entitled “Hors-Champs” everything that usually stays beyond such classifications, and also the need of doing such a classification itself. The idea that underlies this exhibition is that defining heritage is a process that in fact freezes it, and freezes the living culture. This paper gives a look on Swiss thoughts on heritage, a look that is based on the Neuchatel exhibition and on the interview with its authors that was conducted during the museological research in 2013.

Muzea szwajcarskie cenione są za wysoki poziom wystaw i refleksji, jaka je otacza. Od kilku dekad na etnograficzno-muzealnej mapie Europy wyróżnia się Muzeum Etnograficzne w Neuchatel (MEN), kierowane wiele lat przez Jacques’a Haignarda, a obecnie przez Marca-Oliviera Gonsetha. Sposób myślenia i sposób pracy, który realizuje ekipa z Neuchatel, i ich rozumienie roli muzeum etnograficznego, są postrzegane jako oryginalna droga. Nieustająco łączą w wystawiennictwie etnografię

ze współczesną sztuką – dzięki prywatnym kolekcjonerom, współpracy z artystami, czy też mieszając te porządki. Wielu ceni ich koncepcje, nie brak też krytyków, przy czym z pewnością jest to wyrazista propozycja uprawiania antropologii w muzeum¹.

Chciałabym przybliżyć jedną z wystaw, dotyczącą dziedzictwa niematerialnego, którą miałam możliwość poznać i omówić z jej twórcami. Sądzę, że proponowana przez autorów wystawy koncepcja może być inspirująca dla naszego myślenia o wytworzeniu dziedzictwa w toku procesów, w jakich bierzemy udział, czy to jako obywatele, czy mieszkańcy swej okolicy, studenci, naukowcy, rodzice, a może wnuki, odbiorcy mediów, aby wymienić tylko część ról, jakie odgrywamy.

Ekipa Muzeum Etnograficznego w Neuchatel razem z Instytutem Etnologii Uniwersytetu w Neuchatel i licznymi szwajcarskimi instytucjami kolejny raz podejmuje się przedstawienia rezultatów swego namysłu nad dziedzictwem. To część większego projektu o nazwie „Intangible Cultural Heritage: the Midas Touch?”, prowadzonego od 2009 roku. Projekt, którego tłem jest ratyfikacja konwencji UNESCO o dziedzictwie niematerialnym (Szwajcaria podpisała konwencję w 2008 roku), ma na celu sprawdzenie, czy to, co potocznie wszyscy kojarzą z dopasowaniem do formatu konwencji, rzeczywiście jest jedynym wyborem. Autorzy wystawy podkreślają, że procedura wdrażania konwencji, jak każdy tego typu proces, oprócz wyłaniania norm tworzy niejednoznaczne strefy cienia, miejsca, które znajdują się poza kadrem głównego nurtu. Warto dodać, że w Szwajcarii to kantony tworzyły wykazy propozycji kandydujących do światowej listy dziedzictwa niematerialnego. Wybrano 167 propozycji na narodowej liście (a wybierano z prawie 400, robił to zespół złożony z pracowników kantonalnych biur kultury, ekspertów – np. naukowców i federalnych autorytetów), w ramach pola zdefiniowanego przez Federalne Biuro Kultury jako „żyjące tradycje” zamiast „niematerialnego dziedzictwa”. Uznano, że ta nazwa lepiej oddaje charakter tego, o co mogłoby chodzić w pięciu kategoriach proponowanych przez UNESCO. Przyjęte kryteria to minimum około 60 lat trwania i praktykowanie w lokalnej społeczności.

Na liście przygotowanej przez kantony znalazła się bezpośrednia demokracja i robienie zegarków, jeżdżenie na łyżwach po rzece Doubs i rodzaj lokalnego *barbecue* zwanego *torree*, ale również cotygodniowe spotkania wielbicieli motorów koło Solury, na które ściągają ludzie także z południowych Niemczech czy Włoch. Oczywiście, zaproponowano karnawał, tradycje bożonarodzeniowe i noworoczne, ale także budowę ścian z gliny, tkanie jedwabiu i robienie słomianych dachów, gry karciane, uprawę owoców, *fondue*, używanie lokalnych języków. Poproszono także imigrantów o wskazanie ich propozycji, dlatego na listę trafiło wszystko to, co objęte nazwą *Italianita* z kantonu Valais, a więc świadectwa długiej obecności imigrantów

¹ Na potrzeby przygotowywanej pracy doktorskiej *Współczesne kolekcje etnograficzne. O wyobrazności, kolekcjonowaniu i pożytkach z etnografii*, pisanej pod kierunkiem dr. hab. Janusza Barańskiego w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej, w lutym 2013 roku prowadziłam badania poświęcone stosowanym dziś praktykom tworzenia kolekcji w kilku szwajcarskich muzeach etnograficznych. Badania polegały na przeprowadzaniu wywiadów z kustoszami i dyrektorami. Odwiedziłam muzea w Zurichu, Neuchatel, Genewie i Bazylei. Wyjazd był możliwy dzięki uzyskaniu grantu badawczego od Szwajcarskiej Fundacji dla Kultury Pro Helvetia.

z Włoch w tym miejscu. Nie chodzi zatem o szwajcarskie tradycje, ale o te praktykowane w Szwajcarii, jako że wiele uznawanych za zakorzenione w lokalności tradycji ma swe początki zupełnie gdzie indziej.

Pierwszą wystawę z tego cyklu zatytułowano „Bruits” (Hałasy) i prezentowano w 2010 i 2011 roku. Wówczas skupiono się na dźwiękach z kolekcji MEN, użytych w kadrze historii etnomuzykologii, które z kolei stały się pretekstem do jak najszerszej prezentacji reguł selekcji dziedzictwa, o jakie miałyby chodzić. Wychodząc od zapisu hałasu, wystawa przywoływała konteksty polityczne, łączące się z takimi kwestiami, jak gust i estetyka, władza i pieniądze. Wskazywała na to, iż proces wyboru elementów według wytycznych konwencji jest równoważny do ich *muzealizacji*. Podkreślano, że opozycja materialne–niematerialne jest trudna do utrzymania w obszarze dziedzictwa, jakkolwiek to właśnie muzea przede wszystkim powołano do zadbania o materialne ekspresje kultury. W związku z tym, pierwsza odsłona ekspozycyjnej trylogii na temat dziedzictwa niematerialnego była okazją do przemyślenia roli muzeum². Walter Leimgruber, badacz z Bazylei, podkreśla, że w niedalekiej przyszłości to właśnie muzea muszą dookreślić związki łączące to, co materialne, z tym, co niematerialne, to muzea będą się kierować w stronę współczesności, przeobrażać w centra pamięci, koncentrować na ludziach zamiast obiektach, wreszcie staną się miejscami spotkania, a akcent z konserwacji obiektów przeniesie się na zachowywanie procesów i dyskursów towarzyszących wytwórcom tych obiektów³.

Na omawianej tutaj wystawie „Hors-champs” dziedzictwo niematerialne pojawia się jako temat już drugi raz. Na warsztat wzięto obraz, poprzednio był to dźwięk. Zapytano, czego obrazy nie pokazują? Zarówno w fotografii, w kinie, jak i w muzeografii obraz jest sprawą perspektywy, punktu widzenia, kadru, wyboru i eliminacji planów. Wytwarzanie obrazów niesie zawsze ocenę, mniej lub bardziej wprost zawartą w samej warstwie wizualnej. Różne są powody tego procesu, ale zawsze pewne konteksty społeczne pozostają w ukryciu. Zawsze coś się wymknie tym montażom, zostanie poza listą dziedzictwa czy w muzealnym magazynie.

Na tytuł wystawy wybrano określenie, które w żargonie filmowym oznacza to, co obecne w dziele, ale pozostawione poza kadrem. Termin wyjęty z teorii kina wskazuje na coś, czego nie widać w obrazie, ale jest w jego idei obecne, dlatego na muzealnym afiszu autorstwa Heavy’ego Jeaursa, utrzymanym w konwencji afiszy filmowych ręcznie malowanych w Ghanie, widzimy rozgrywkę spojrzeń poza kadr, bo o to właśnie chodzi w tytule wystawy.

Dobrym przykładem ilustrującym sposób pracy nad tematem wystawy będzie przywołanie kulis powstania plakatu. Afisze filmowe w Ghanie, na których są kopiowane elementy z plakatów wypuszczanych z wielkich centrów filmowych Hollywood, Indii czy Nigerii, mieszane są następnie z przedstawieniami postaci i bóstw

² M.-O. Gonseth, Y. Lavilel, G. Mayor, *Scenographer l’immatériel* [w:] M.-O. Gonseth, B. Kondel, Y. Lavilel, G. Mayor (red.), *Bruits. Echos du patrimoine culturel immatériel*, Neuchâtel 2011, s. 12.

³ W. Leimgruber, *Patrimoine culturel immatériel et musées: un danger?* [w:] *Bruits. Echos du patrimoine ...*, s. 34–44.

lokalnej mitologii. Styl tych obrazów jest silnie powiązany z lokalną konwencją niskobudżetowej reklamy. Artyści w Ghanie wynaleźli nowy narracyjny język, który czerpiąc z różnych źródeł, dobrze nadaje się do tworzenia innych niż oficjalne wypowiedzi wizualnych. Ważne, że afisze zachęcają do pójścia do kina! Co ciekawe, tworzone są także prace oparte na zamówieniach z zachodnioeuropejskich galerii, np. aby były kopiami plakatów filmowych z Lagos. Zamówiony przez etnologkę, badaczkę sztuki Regulę Tschumi w imieniu MEN na południu Ghany (Grand Accra) afisz wystawy w Neuchatel miał wyrażać tym językiem koncepcję wystawy. Różni artyści zaproszeni do projektu mieli zilustrować trzy główne tematy. Pierwszy, jak prezentują się Europejczycy w tradycji ghanieńskiej i co chcą uwiecznić swoimi aparatami fotograficznymi? Drugi, jak sami Ghańczycy się widzą w lokalnej tradycji i co powinno być ich zdaniem zachowane zgodnie z regułami zaproponowanymi przez konwencję UNESCO? Oraz trzeci, jak Ghańczycy wyobrażają sobie samych siebie na Biegunie Północnym, w scenografii wyobrażonej wystawy, zdani wyłącznie na swoją wyobraźnię? Ostatecznie wybrano pracę urodzonego w roku 1975 Heavy'ego Jeaurisa – jako najbardziej korespondującą z koncepcją wystawy. Oto widzimy trzech napastników, którzy zawrócili rybacką łódkę w nieznane strony. Rybacy modlą się do boginii Mami Wata, aby przybyła im na pomoc. Bogini jest daleko, aż na Biegunie Północnym. Gdy się pojawia, żąda od złodziei zwrotu łódki, wspiera ją inne bóstwo, bóg morza, Nai – otwarta paszcza widoczna obok syreny. Wtedy złodzieje zaczynają się bać, stąd ich zawahanie. Poza kadrem mamy rybaków, to na nich wskazuje Mami Wata. Na nich zerkają bandyci. Zaraz pozwolą rybakom wrócić do Ghany. Dramaturgia filmowego afisza zostaje zachowana, zleceniodawcy uznali, że historia dopowiedziana przez artystę dobrze oddaje myśl wystawy: nie tylko dlatego, że odsyła do świata mało znanego Zachodowi, a więc właśnie czegoś poza kadrem, prezentując dziedzictwo kraju Ga i jego rybaków z motywami religijnymi. Przez postać syreny i prześwitującą tutaj kulturę cudowności odsyła do zachodnich baśni. Treść afisza łączy się z kinową kulturą Ghany, a poprzez widoczną w górnej części kamerkę odsyła szerzej – do technologii. Gra spojrzeń wskazuje treści, które zawsze pozostają poza kadrem⁴.

Tematem wystawy jest konstrukcja i użycie trzech sposobów ekspresji: rysunku, fotografii i filmu w antropologii, te motywy scalają narrację. Pomysł, aby całość pojawiła się w krainie Dalekiej Północy, odnosi się do ostatniego kadru czy może sceny wystawy rozdzielającej obie wypowiedzi o dziedzictwie, o których tu mowa, mianowicie wystawy zatytułowanej „Co będziesz robił po apokalipsie?” Lodowy ocean zainspirował do skierowania uwagi na Daleką Północ. Stała się tutaj przestrzenią, która podkreśla, wyostrza rozmaite narracje, jak wskazuje na to cytowana na początku wystawy kanadyjska pisarka, Margaret Atwood, tymi słowami: „Północ uwypukla nasze niepokoje. Zwracając się twarzą ku Północy, naprzeciw Północy, wkraczamy w naszą nieświadomość. Zawsze, w spojrzeniu wstecz, podróż na Północ ma jakoś

⁴ Por. artykuł na ten temat: R. Tschumi, *Hors-Champs. Geneze de l'affiche de l'exposition* [w:] M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville, G. Mayor (red.), *Hors-Champs. États du patrimoine culturel immatériel*, Neuchatel 2013, s. 216–217.

snu”⁵. Ta przywoływana Północ i konwencja chłodu wiele ma wspólnego z metaforą mrożenia – a więc praktykami muzealnymi, historycznymi. Wreszcie, zawiera w sobie miejsce do nawiązania dialogu z kinematografią etnograficzną, wiele treści zbudowano wokół przywołanego pierwszego etnograficznego filmu z roku 1922 autorstwa Roberta Flaherty’ego pod tytułem „Nannok of the North”, którego akcja rozgrywa się na Alasce. Portret jednostki zmagającej się z otaczającą przyrodą stał się wielkim sukcesem i klasyką kina dokumentalnego. Sławomir Sikora, badacz antropologicznej wizualności zauważa zbieżność dat między filmem a przełomowym dla etnografii pojawieniem się dzieła Bronisława Malinowskiego, *Argonauci zachodniego Pacyfiku*. Wskazuje, iż krytyka filmu m.in. skupia się na dużej dawce inscenizacji, zmianie imienia głównego bohatera na łatwiejsze dla zachodniej publiczności (prawdziwe brzmiało Allakariallak) czy *de facto* egzotyzyzującym spojrzeniu kolonialnym. Badacz pisze o wstrzemięźliwej recepcji filmu w antropologicznej branży⁶ lat dwudziestych i późniejszych (dopiero Jean Rouch docenił sposób obrazowania prezentowany w *Nanooku*). Ów niejednoznaczny odbiór stał się dla ekipy z Neuchatel składnikiem ich dania.

Deklaracja dyrektora muzeum, Marca-Oliviera Gonsetha, która padła zaraz po rozpoczęciu oprowadzania po wystawie, iż metodą pracy ekipy z Neuchatel jest szok poznawczy, na którego wywołanie liczą u widza – nie była, rzecz jasna, przechwałką. Zanim pochłonie nas, zwiedzających, scenografia wystawy zorganizowana na planie gigantycznej arktycznej mapy, z wyraźnie wyodrębnionymi jakby stacjami polarnymi punktującymi sześć głównych wątków wystawy, jesteśmy w pomieszczeniu wypełnionym lodówkami. Ów sklep przede wszystkim zwraca uwagę na główny charakter selekcjonowania dziedzictwa, jego zastyganie. Wprowadza nas w polarną metaforę. Idea wystawy ma zwrócić uwagę na to, że świat nie daje się uchwycić, poklasyfikować. Każda sceneria jest jednocześnie kadrem niepokazującym tego, co zostało poza nim. Widz zaproszony jest już tutaj do tworzenia własnych skojarzeń.

W środku lodówek znajdziemy bardzo różne wątki, zarówno autocytaty z wcześniejszych wystaw, jak i propozycje tego, co jest włoskie w kantonie Valais, znajdziemy wątek globalnego ocieplenia wyrażony instalacją wideo pokazującą ruch arktycznej wody (ów finalny kadr z wystawy „Co będziesz robić po apokalipsie?”), sztucznym kominkiem, jaki można dostać w każdym markecie, a tutaj stanowiącym część kolekcji muzealnej, i możliwością podpisania petycji Greenpeace przeciwko deregulacjom terytorialnym i zawłaszczaniu Arktyki. Jest lodówka z propozycją zrobienia samemu miniwystawy z gotowych elementów. Wszystkie jakoś odwołują się do wystaw wcześniejszych. Swoją realizację można sfotografować i wysłać zdjęcie do muzeum, ciąg dalszy nastąpi. Mamy wreszcie makiety obiektów z wystawy, które pomagały w pracy koncepcyjnej.

⁵ M. Atwood, 1987, „True North”, Saturday Night (Toronto), Janvier: 143 [w:] M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville, G. Mayor (red.), *Bruits. Échos du partimoine immatériel*, Nauchatel 2011, tłum. własne.

⁶ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s. 76–77, 80.

Gdy wkraczamy na salę, przed nami rozpościera się rozjarzone wysokie studio z antresolą, po policzkach wieje chłodem wentylatora i słychać muzykę, lecz ta zaraz cichnie. To jakby wzięcie w nawias, jasny sygnał – oto scenografia dla tej opowieści. Wędrując między punktami wystawy, orientujemy się, że zorganizowana jest według kilku głównych osi: klasyfikacja – obiektów i osób, dopełnienie gestów i ciała, estetyzacja obiektów i ludzkich aktywności, imitacja jak najbliższa umykającej rzeczywistości, przypominanie wydarzeń oraz sprowokowanie szoku i szerokich skojarzeń wobec głównej idei wystawy. Te sześć filarów dzieje się jednocześnie na trzech poziomach. Pierwszy to analogie z historią i kolekcją tego muzeum, drugi to eksploatacja cyfrowa i wirtualna, trzeci zaś – to kreatywny, poetycki poziom komentarza, znoszący granice między sztuką a etnografią. Chcę zwrócić uwagę na trzy z sześciu głównych obszarów, jakimi zajęli się autorzy: klasyfikację, gesty i estetyzację.

Obraz jako KLASYFIKACJA

Od XVI wieku obraz odgrywa ważną rolę w klasyfikacjach naukowych. Rysunek, malarstwo, grawiura, a potem fotografia i film pozostawały w służbie scalania, tworzenia serii i list, wytwarzania totalnego opisu świata. Ta obsesja klasyfikowania odnajduje się w różnych formach kolekcjonowania, zarówno w muzeum, jak i poza nim, czy w samym projekcie konwencji UNESCO. Miejsce, o którym tutaj mówimy, zorganizowano jak salę szkolną, gdzie różne formy typologizacji obecne w muzealnej kolekcji przywołują potrzebę uczenia, pop naukę czy wytwarzanie klas społecznych. Poza tym wszystkim pozostaje unikatowość, wyjątkowość, pojedynczość, pomieszanie. Z dala od typów idealnych, ale blisko różnorodności samego życia. Oto co znajdziemy w tym miejscu wystawy: wykaz propozycji na listę dziedzictwa niematerialnego wypisany na kredowej tablicy oraz wydrukowany egzemplarz konwencji na szkolnym pulpicie, zreprodukowany plakat filmu etnograficznego i sześć harpunów z Kanady, z kolekcji MEN, kolekcję lalek Barbie „Lalki świata” z kolekcji MEN (to 197 tematów strojów, ale wyrażonych na manekinie najbardziej zunifikowanej lalki świata, której wygląd nie uwzględnia różnic fizycznych cechujących ludzkie ciało w różnych zakątkach świata). Pokazano także reproduktowane obrazy ze spuścizny Arthura Dubieda, uczonego przełomu XIX i XX wieku, zasiadającego w Radzie Muzeum, inicjatora założenia Instytutu Etnologii w 1911 roku, podróżnika i pasjonata kultur pozaeuropejskich, który część swego czasu poświęcał na komponowanie tematycznych *dossier* według reguł epoki, np. geograficznie czy rasowo. Tajemniczy pozostaje powód tych ćwiczeń: ciekawość naukowca czy pogoń za dziwactwami? Racjonalna praca czy poboczne zajęcie w wolnej chwili? Warto zwrócić uwagę na różnorodność zestawianych źródeł, fotografie, rysunki, reklamy, ilustracje. Liczne kategorie mniej mówią o naukowej obiektywności niż o guście widza-autora tych przetasowań, zainteresowanego deformacjami lub kobiecą nagością. Wreszcie, w tym miejscu pokazano okładki płyt z muzyką folkową z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, płyt kolekcjonowanych na domowych wyprzedazach

przez jednego z kustoszy, ważnych obiektów ze względu na swą muzyczną i wizualną zawartość, pokazujących w tym kontekście, jak kreowano szwajcarskość lokalnego folkloru.

Dopełnieniem prezentacji tego obszaru jest stanowisko z czymś w rodzaju wirtualnej gry, kiedy kolejne stwierdzenia wyświetlane przez komputer możemy skwitować kliknięciem w „lubię” bądź „nie lubię”. Program komputerowy tworzy nasz profil. Przechodząc dalej i dalej, zawsze dochodzimy do miejsca, w którym chodzi o zakup, komercyjną ofertę. Typologizacja uczestników wirtualnej komunikacji ma u kresu po prostu znaczenie zakupowe dla tych, którzy tworzą jej ramy.

Obraz jako DOPEŁNIENIE GESTÓW

Obrazy są częścią niekończących się poszukiwań definiowania nieuchwytnych wymiarów życia społecznego, odkodowywania technicznych i rytualnych praktyk oraz rytuałów. Poprzez fotografię, rysunek, kino i wideo muzeum etnograficzne szuka przybliżenia do życia, dodania czy przywrócenia go obiektom. W tym miejscu, po pierwsze, chciano uchwycić ruch zawarty w gestach w sensie technicznym i pokazać, jak niewielkie mamy możliwości, aby się z tym zmierzyć. Zastosowano rekonstrukcje różnych maszyn. Prezentowana jest gra sznurkowa udokumentowana w filmie o Inuitach i reniferach zrealizowanym tuż przed II wojną światową w Kanadzie nad Zatoką Hudsona przez etnologa Jeana Gabusa (film z archiwum MEN). Na filmie scena z grającymi w sznurek dziećmi. Ruch rąk i sznurka pokazany w tachyskopie, urządzeniu pierwotnym w stosunku do kinematografu. Tuż obok instruktaż, jak rzucać włosami – ten rodzaj indywidualnego tańca przy słuchaniu heavy metalu doczekał się antropologicznej analizy na potrzeby tej wystawy. Z medycznego punktu widzenia forma tańca bezpieczniejsza niż pogo, który praktykowany jest w grupie przez słuchaczy muzyki punkowej. Rzucanie włosami z boku wydaje się chaotyczne, tymczasem jest to sekwencja figur i sztuka sama w sobie, wymagająca nie tylko umiejętności ciała, ale i długich włosów. Oprócz schematu na planszy pokazano ruch w zootropie – kole, którego poruszanie się pozwala widzieć sekwencję obrazków w małych przestrzeniach jako jeden gest. I wreszcie coś bardzo szwajcarskiego, fondue. Siadamy na macie przed joystickiem w kształcie łyżki w garnku z fondue, gdy mieszamy, substancja, w której osadzona jest łyżka, stawia opór, więc trzeba mieszać umiejętnie. Przed nami na ekranie wypowiadają się eksperci o historii i znaczeniu tego dania. Jednocześnie obserwujemy liczbę zdobytych punktów zależnych od właściwego mieszania.

Obraz jako ESTETYZACJA

Sięganie po film i fotografię ma w sobie pragnienie powołania obrazów w neutralny, mechaniczny sposób. Ale analiza „dokumentalnych” obrazów burzy taką wizję. W rejestrację wizualną zawsze w jakimś stopniu wpisany jest artystyczny tem-

perament autora obrazu. Konwencja bankowego skarbcza wskazuje na to, że cena i wartość idą w parze z rozpoznaniem obiektu jako estetycznego, a także z rolą ekspertów w tym procesie.

W tym miejscu prezentowana jest maska szamana ludu Yupik z Alaski (zbiory Muzeum Kultur w Bazylei) przywieziona w roku 1936, wypożyczona pierwszy raz na wystawę „Eskimosi wczoraj i dziś” w 1976 roku zrealizowaną w Neuchâtel. W komputerze w stanowisku poza „skarbcem” maska została zdekonstruowana jako obiekt, można – sterując przybliżeniem – wejść w tkanę drewna, zagłębić się w materii, obok komentarzy na temat struktury materiału odczytywać komentarz etnograficzny czy ekonomiczny na temat wartości podobnych obiektów (podobna maska niedawno wyceniana na około 300 tys. euro). Mamy także fotografie, znakomite, kolekcjonerskie, bardzo wartościowe na rynku archiwaliów fotograficznych wczesne prace o charakterze etnograficznym. Oto „Samuraj” Felice Beato, pierwszego fotografa, który fotografował Daleki Wschód, z 1863 roku. Albo „Portret dziewczyny na Bali” z 1920, autorem jest Thilly Weissenborn; i jeszcze inny portret, „Młoda dziewczyna z Mulondo”, z 1933 roku z Angoli, autorstwa Charles’a Emila Thiebauda. W tym miejscu pokazano także rysunek inuickiego artysty Wetalltoka z 1916 roku, prezentujący symultanicznie trzy etapy pracy nad filmem ekipy nad Zatoką Hudsona, ekipy filmu „Nanook z Północy” Roberta Flaherty’ego. Praca ta, jako niezwykle cenna, z trudem została wypożyczona z Królewskiego Muzeum w Ontario. Dopelnieniem wątku estetyzacji są prace Atay Oko, inspirowane sztuką użytkową, jaką są trumny w Ghanie, gdzie pochówek stanowi bardzo ważną część życia społecznego. Artysta był rzeźbiarzem trumien, ale z inspiracji badaczki Regula Tschumi zaczął także pracować na papierze, jego prace trafiły w ten sposób do zachodnich galerii. Przywoływana już w momencie opowieści o plakacie wystawy, zajmująca się historią i etnologią Regula Tschumi, która ostatnie 10 lat poświęciła na badania na południu Ghany, zamówiła trumnę, którą wykonał inny twórca, Kudjoe Affutu, w kształcie telefonu, a na wyświetlaczu umieścił to, co badaczka miała na swoim telefonie.

Podsumowując wystawę na temat dziedzictwa niematerialnego, można stwierdzić, że jest ono pojęciem, które zespół szwajcarskiego projektu „Dotknięcie Midasa?” starannie i energicznie wypełnia wartościową refleksją. Praca ta polega na szukaniu języka, jakim będzie wygodniej rozmawiać, na świeżo, z dala od narzuconego i już rozłożonego na czynniki pierwsze żargonu. Nie wszystkie działania mogą się podobać. Proponowane zestawienia niejednokrotnie nie tyle szokują, ile zgrzytają, krytyka nazywa je wykorzystaniem obiektów, wręcz w kolonialnym sensie. Te jakby manipulacje są świadomie stosowaną w Neuchâtel praktyką, konwencją, wybraną dla nadania wyrazu prowadzonej wypowiedzi. To działania obliczone na udział w publicznej debacie, problematyzowanie treści, wytwarzanie wiedzy. To działania często krytyczne wobec niektórych politycznych opcji – w przypadku obszaru dziedzictwa skierowane w stronę nacjonalizmu zawłaszczającego ową konstruowaną na bieżąco „szwajcarskość”. Sposób pracy antropologów z Neuchâtel, krytykowany przez innych antropologów za manipulacje na przedmiotach, można rzec, wpisu-

je się w zachodnią perspektywę muzealną, o której pisze Jean Claire⁷, a mianowicie nabożna postawa widoczna po stronie polityków czy instytucji państwowych wobec dziedzictwa kontrastuje z deskralizacją prezentowanych obiektów w muzeach. Co prawda słowa te w większej mierze dotyczą obiektów sztuki niż przedmiotów-pretekstów dla antropologicznej refleksji, ale wskazują na ciekawy punkt debaty o dziedzictwie. Refleksja widoczna na wystawie w Neuchatel rozbija ów skostniały i uwięziony w politycznej poprawności sposób myślenia.

Po obejrzanej wystawie pozostałam z wrażeniem, że pożywne proste fondue w surrealnym połączeniu z Daleką Północą rodzi nowe treści, odświeża i uwalnia z martwoty nowomowy.

Bibliografia

- Atwood M., 1987, „True North”, *Saturday Night* (Toronto), Janvier: 143 [w:] M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville, G. Mayor (red.), *Bruits. Échos du patrimoine immateriel*, Neuchatel 2011.
- Claire J., *L'hiver de la culture*, Flammarion 2011.
- Gonseth M.-O., Laville Y., Mayor G., *Scenographer l'immateriel* [w:] M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville, G. Mayor (red.), *Bruits. Échos du patrimoine immateriel*, Neuchatel 2011.
- Leimgruber W., *Patrimoine culturel immateriel et musees. Un danger?* [w:] M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville, G. Mayor (red.), *Bruits. Échos du patrimoine immateriel*, Neuchatel 2011.
- Sikora S., *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012.
- Tschumi R., *Hors-Champs. Geneze de l'exposition* [w:] M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville, G. Mayor (red.), *Hors-Champs. États du patrimoine culturel immatériel*, Neuchatel 2013.

⁷ Por. J. Claire, *L'hiver de la culture*, Flammarion 2011, s. 129–130.