

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

Profesor Emerita Performance Studies, New York University

Kurator Wystawy Głównej, Polin Muzeum Historii Żydów Polskich

Przedmioty etnografii¹

Skały z Księżyca, kilka niewielkich pasków suszonego mięsa, przygotowanego w sposób, który Indianie Hidatsa stosowali przed 1918 rokiem, pył z Jerozolimy, „węzeł zawiązany przez wiatr podczas sztormu”, kapsle do gry, „kropla mleka Matki Boskiej”, kawałki muru berlińskiego². Każdy z tych obiektów jest z pełną godnością wystawiony

¹ Oryginał stanowi fragment książki Barbary Kirshenblatt-Gimblett *Destination Cultures*, University of California Press: Berkeley i Los Angeles 1998, s. 17–34. Redakcja ZWAM dziękuje Autorce i Wydawcy za zgodę na tłumaczenie i druk.

² Dziękuję wielu koleżankom i kolegom z Department of Performance Studies w Tisch School of Arts Uniwersytetu Nowojorskiego, a zwłaszcza Sally Charnow i Naomi Jackson za fachową pomoc w badaniach; Michaelowi Taussigowi, który w roku akademickim 1988/89 prowadził inspirujące kolokwium naukowe „Mimesis and Alterity”, oraz Edwardowi M. Brunerowi, Allenowi Feldmanowi, Brooksowi McNamarze i Richardowi Schechnerowi. Podziękowania zechcą przyjąć też William Taylor, William Leach i Peter Buckley, którzy prowadzili seminarium o kulturze komercyjnej w New York Institute for Humanities; Diana Fane, Stephen Jay Greenblatt i Charles Musser za wskazówki bibliograficzne, oraz Amy Horowitz i Center for Folklife Programs and Cultural Studies w Smithsonian Institution za pomoc w znalezieniu materiałów fotograficznych. Jak podaje Richard D. Altick w *Shows of London* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Belknap Press 1978, s. 6), mleko Matki Boskiej wymieniane jest w inwentarzach relikwiarzy średniowiecznych katedr francuskich; mój artykuł wiele zawdzięcza pionierskim badaniom Alticka. Zob. następujące publikacje, z których każda towarzyszyła wystawie jednego z wymienionych tu obiektów: Carolyn Gilman i Mary Jane Schneider, *The Way to Independence: Memories of a Hidatsa Indian Family, 1840–1929*, St. Paul: Minnesota Historical Society Press, 1987; Amanda Dargan i Steven Zeitlin, *City Play*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1990; Cyrus Adler i I.M. Casanowicz, *Biblical Antiquities: A Description of the Exhibit at the Cotton States International Exposition, Atlanta 1895*, Waszyngton: Smithsonian Institution, 1898; Charles Coleman Sellers, *Mr. Peale's Museum: Charles Willson Peale and the First Popular Museum of Natural Science and Art*, Nowy Jork: W.W. Norton, 1980. Kiedy upadał mur berliński, jego fragmenty gorączkowo zbierano, a przedsiębiorczy sprzedawcy liczyli sobie więcej za kawałki „z kolorem” niż za te bez śladu graffiti.

na widok publiczny i dobrze chroniony. Gdyby o umieszczeniu na wystawie decydowało kryterium, czy przedmiot jest „ciekawy wizualnie”, to takie kawałki skał czy mięsa, pył, węzły i zabawki – jeśli w ogóle by się zachowały – budziłyby zupełnie innego rodzaju zainteresowanie: może badano by je pod mikroskopem albo przez teleskop, testowano w laboratorium, analizowano składniki odżywcze, rysowano diagramy, sporządzano na ich temat pisemne raporty lub snuto opowieści o cudach. Dlaczego zachowujemy, a do tego jeszcze wystawiamy, przedmioty mało ciekawe wizualnie? Dlaczego chcemy, żeby zwiedzający muzeum uważnie przyglądał się czemuś, czego wartość wynika z czegoś zupełnie innego niż wygląd?

Stwierdzenie, że obiekty nieciekawe wizualnie mogą posiadać wartość historyczną, kulturową, religijną czy naukową, choć wydaje się odpowiadać na pytanie, w istocie tworzy problem, ponieważ nie kwestionuje kilku podstawowych założeń, przede wszystkim założenia o autonomii artefaktu. Właśnie ta autonomia umożliwia wystawianie obiektów samodzielnie i jako takich, nawet jeżeli wzrok niewiele może w ich dostrzec³.

Artefakty etnograficzne to przedmiot etnografii. To artefakty stworzone przez etnografów. Stają się obiektami etnograficznymi dzięki zdefiniowaniu przez etnografów, pokawałkowaniu przez nich, oddzieleniu i wywiezieniu. Są etnograficzne nie dlatego, że znaleziono je w węgierskiej chłopskiej chacie, wiosce Kwakiutłów czy na targu w Radzastanie, a nie w pałacu Buckingham czy pracowni Michała Anioła, lecz na skutek tego, w jaki sposób je oddzielono; dyscypliny naukowe wytwarzają bowiem swój przedmiot, równocześnie wytwarzając siebie. Czym innym jest jednak etnografia zapisana w książkach czy wystawiona na pokaz za szybą, w oderwaniu przestrzennym, czasowym i językowym od opisywanego miejsca, a zupełnie czym innym, kiedy sami ludzie stają się medium reprezentacji etnograficznej: kiedy odgrywiają siebie samych, czy to u siebie na użytek turystów, czy

³ Kiedy rodzila się awangarda, kwestionująca „autonomię sztuki [...] jako kategorii burżuazyjnego społeczeństwa” nową formę zyskuje kwestia zainteresowania wizualnego (kategorię tę zaczerpnęłam z pobudzającego do myślenia artykułu Svetlany Alpers *The Museum as a Way of Seeing*, zamieszczonego w książce *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, red. Ivan Karp i Steven D. Lavine, Waszyngton: Smithsonian Institution Press, 1991, s. 25–32. Ready-made Duchampa i jego pisuar nie tyle miały budzić wizualne zainteresowanie, co prowokować. Zob. Peter Bürger, *Theory of Avant-Garde*, tłum. Michael Shaw, t. 4, *Theory and History of Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, s. 46, 51–52. Tego rodzaju prowokacje, które wszystko mogą uczynić interesującym, kwestionują też nasze założenia o wizualnym zainteresowaniu.

na wystawach światowych, na festiwalach i festynach ludowych – kiedy stają się żywym znakiem siebie samych.

Wystawianie fragmentu

Sztuczność przedmiotu etnograficznego polega na sztuce wycinania, odłączania; to sztuka fragmentu. Gdzie zaczyna się obiekt i gdzie się kończy? Wydaje mi się to przede wszystkim kwestią chirurgii. Czy mamy wystawić filiżankę ze spodeczkiem, herbatą, śmietanką i cukrem? Łyżeczką, serwetką, obrusem, stołem i krzesłem, dywanem? Gdzie zrobić cięcie?

Być może powinniśmy mówić nie o obiektach etnograficznych, lecz o etnograficznych fragmentach. Podobnie jak ruina, fragment etnograficzny wynika z poetyki oddzielenia. Oddzielenie odnosi się nie tylko do fizycznej czynności wytwarzania fragmentów, lecz także do postawy oderwania, która umożliwia zarówno samą fragmentację, jak i zachwyty fragmentem. Miłośnicy ruin w siedemnasto- i osiemnastowiecznej Anglii rozumieli specyficzną przyjemność, której dostarczały fragmenty architektoniczne po upływie czasu potrzebnego, by wytworzyła się postawa oderwania. Starożytnik John Aubrey cenił ruinę tak samo, jak dawną budowlę zachowaną bez uszczerbku⁴. Ruiny budziły uczucia melancholii i zachwyty łączone z wzniosłością. Skłaniały widza do wyobrażenia sobie budowli w pierwotnym, nienaruszonym stanie. Stwarzały możliwość tęsknoty za bezpowrotnie straconym przedmiotem wyobraźni. Powstawania ruin nie pozostawiano bynajmniej przypadkowi. Podczas selektywnego wyburzania kierowano się zasadami estetyki, a tam, gdzie ruin brakowało, wznoszono sztuczne⁵. Restauracja budziła sprzeciw, gdy siła ruiny leży w potencjale znaczeniowym niszczyielskich okoliczności jej powstania: tak właśnie jest ze szkieletem kopuły zniszczonej przez wybuch bomby atomowej w Hiroszimie. Na Ellis Island po restauracji jako część historii tego miejsca pokazuje się w gablocie fragment ruiny. Historię poetyki fragmentu trzeba jeszcze

⁴ William Insley, artysta pracujący w Nowym Jorku, po przeczytaniu tego tekstu powiedział: „to, czego brak ruinie często jest o wiele mniej imponujące, niż to sobie wyobrażamy. Abstrakcyjna moc sugestii [fragmentu] jest większa niż rzeczywista moc pierwotnego faktu. Mit uwzniośla” (inf. ustna, 16 listopada 1989). Insley rysuje wyobrażoną architekturę miasta przyszłości.

⁵ Zob. W.M. Thompson, *Ruins: Their Preservation and Display*, Londyn: British Museum 1981, oraz Barbara Maria Stafford, *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1984.

napisać, bo fragmenty to nie tylko konieczność, z której czynimy cnotę, zmienne koleje historii, czy reakcja na ograniczenia naszej zdolności, by pomieścić w domu cały świat. My wytwarzamy fragmenty⁶.

In situ

Rozważając problem obiektu etnograficznego warto wprowadzić rozróżnienie między pojęciami *in situ* a w kontekście – pojęciami, które stawiają pytanie o naturę całości, o to, na kim ciąży brzemię interpretacji oraz o umiejscowienie znaczenia.

Pojęcie *in situ* łączy się z metonimią i *mimesis*: obiekt to część pozostająca w styczności z nieobecną całością, która może zostać odtworzona lub nie. Sztuka metonimii akceptuje immanentnie fragmentaryczną naturę obiektu. Ukazanie go w całej jego cząstkowości potęguje aurę jego „realności”. Niebezpieczeństwo polega oczywiście na tym, że muzea gromadzą kolekcje i są w pewnym sensie skazane na ich wystawianie. Wystawy wynikające z chęci pokazania kolekcji często cierpią na etnograficzną atrofię, ponieważ zwykle skupiają się na tym, co mogło zostać fizycznie oddzielone – i zostało – oraz wywiezione. W rezultacie pokazujemy to, co mamy. Bardzo często tym, co się wystawia, jest kolekcja: czy to obiekty szczególnie ciekawe, mistrzowskie czy też wszystko, co się w niej znajduje. Wzrasta tendencja, by prezentować takie obiekty jako sztukę.

Sztuka *mimesis*, czy to w postaci wnętrz z epoki, skansenów, rekonstrukcji, fototapet, czy odtwarzanych obrzędów, sytuuje obiekty (lub ich repliki) *in situ*. Podejście *in situ* do kwestii instalacji poszerza obiekt etnograficzny tak, by objął więcej fizycznego, kulturowego i społecznego otoczenia, które pozostało tam, skąd został wycięty – nawet gdyby to miała być tylko replika. Metonimiczna natura obiektu etnograficznego zaprasza do mimetycznego ewokowania tego, co pozostało w miejscu jego pochodzenia, a podejście *in situ* do kwestii instalacji skłania do odtworzeniowych prezentacji o charakterze skansenu. Wystawy tego rodzaju, które miewają skłonność do ujęć monograficznych przemawiają do tych, którzy twierdzą, że kultury

⁶ Zob. np. Oliver Impey i Arthur MacGregor red., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press 1985 na temat zamiłowania manierystów do fragmentu i cytatu oraz sposobów wykorzystania części ciała po dokonaniu sekcji. Zob. też Lawrence D. Kritzman red., *Fragments, Incompletion and Discontinuity*, Nowy Jork: Literary Forum 1981.

to spójne, odrębne całości, a środowisko ogrywa bardzo znaczącą rolę w ich kształtowaniu, w związku z czym wystawa powinna przedstawiać proces, a nie tylko jego wytwory. W swym najbardziej mimetycznym wariantcie instalacje *in situ* obejmują też żywych ludzi, najlepiej prawdziwych przedstawicieli wystawianych kultur.

Niezależnie od stopnia mimetyczności instalacja *in situ* nie jest neutralna. Nie jest wyciętym z życia fragmentem codzienności, który umieszczono w muzealnej galerii, choć taka jest retoryka mimetycznego trybu prezentacji. Wręcz przeciwnie: tworzący wystawę tworzą równocześnie przedmiot; nawet wówczas, gdy wydaje się, że jedynie przenoszą cały dom wraz z zawartością cegła po cegle, deska po desce, krzesło po krześle. Tak jak obiekt etnograficzny jest kreacją etnografa, podobnie dzieje się z domniemanymi całościami kulturowymi, których obiekty te są częścią. Wystawa może być rekonstrukcją życia Kwakiutłów sprzed kontaktu z Europejczykami, tak jak je sobie wyobraża etnograf, albo wnętrze węgierskich chat chłopskich region po regionie, w formie, która miałaby odpowiadać stanowi sprzed industrializacji. Wystawa może też projektować utopijną narodową całość, która harmonijnie spaja regionalne zróżnicowanie, co stanowi ulubiony temat narodowych muzeów etnograficznych oraz parad fetujących amerykańską demokrację w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. „Całości” nie są bynajmniej dane, lecz tworzone i często wzbudzają gorące protesty⁷.

Ekspozycje mimetyczne rządzą się określonymi konwencjami przedstawieniowymi, pomimo złudzenia, że przedstawienie i to, co przedstawione ściśle sobie odpowiadają, jeśli nie są wręcz identyczne⁸. W istocie wystawa o charakterze mimetycznym może tak skutecznie wykorzystywać efekty realistyczne, że wysiłek kuratora pragnącego zwrócić uwagę widza na

⁷ O kulturowych i narodowych całościach zob. Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków: Znak, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego 1997; Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison: University of Wisconsin Press 1988; oraz Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nowy Jork: Columbia University Press 1983.

⁸ O konwencjach przedstawieniowych stojących za dioramami w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej por. Donna Haraway, *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936*, „Social Text” 11, zima 1984, s. 20–64. O wnętrzach w stylu epoki por. Stephen Bann, *Poetics of the Museum: Lenoir and Du Sommerard*, [w:] *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, s. 77–92. O odtwarzaniu miejsc historycznych zob. Micheal Wallace, *Visiting the Past: History Museums in the United States*, „Radical History Review” 25, 1981, s. 63–96.

konkretne treści czy obiekty spełza na niczym. Istnieje niebezpieczeństwo, że teatralny spektakl zastąpi naukową powagę; że sztuczny świat instalacji przytłoczy obiekt etnograficzny i intencję kuratora.

W kontekście

Koncepcja eksponowania „w kontekście”, przy której pojawia się interpretacyjny problem teoretycznej ramy odniesień, a przy przekazie przesłania posługuje się specyficznymi technikami aranżacji i wyjaśniania. Opinia wyrażona w pochodzącej w 1911 roku historii Muzeum Brytyjskiego, a głosząca, że „niezwykle zróżnicowane obiekty w Galerii Etnograficznej stanowią przedstawienie wielorakich punktów wyjścia światowej cywilizacji” umieszcza te obiekty nie *in situ*, lecz nadaje im kontekst⁹. Kontekst ten nazwany został w tytule rozdziału poświęconego Galerii Etnograficznej: *Tworzenie Cywilizacji*.

Obiekty zyskują kontekst za pomocą długich podpisów, wykresów, diagramów, komentarza, który można odsłuchać po nałożeniu słuchawek, mediów audiowizualnych, broszur i katalogów, a także dzięki ekspertom oprowadzającym po wystawie, programom edukacyjnym, wykładom i różnym występom. Kontekst obiektu wytwarzany jest też przez sąsiedztwo innych obiektów, często w odniesieniu do jakiejś klasyfikacji czy schematu powiązań, opartych na typologii form czy sugerowanych związkach historycznych. Podejście do ekspozycji oparte na kontekstualizacji określa widzowi ramy odniesień teoretycznych, proponuje wyjaśnienia, dostarcza tła historycznego, formułuje porównania, stawia pytania, a czasami nawet sięga do okoliczności, w jakich wystawiany obiekt został pozyskany do kolekcji czy poddany konserwacji. Obiekt ma wiele kontekstów, podobnie jak wiele jest strategii interpretacyjnych.

Podejścia lokujące obiekty w kontekście mają nad nimi silną kontrolę, dając klasyfikacjom i aranżacjom władzę porządkowania dużej liczby artefaktów pochodzących z różnych środowisk kulturowych i historycznych i zestawiania ich we wzajemnych relacjach. Pod koniec XVIII wieku i przez wiek XIX rośliny i zwierzęta wystawiane w Filadelfii w muzeum Charlesa Willsona Peale’a w układach zgodnych z klasyfikacją Linneusza potwierdzały dobro boskiego planu. A.H.L.F. Pitt Rivers natomiast aranżował broń białą w serie zgodnie z kryteriami formalnymi, od najprostszych form do

⁹ Henry C. Shelley, *The British Museum: Its History and Treasure*, Boston: L.C. Page 1911, s. 301.

najbardziej złożonych, by opowiedzieć historię nieprzerwanej ewolucji ludzkości przez wskazać poszczególne stadia rozwoju rasowego i kulturowego¹⁰. Nawet jeśli same obiekty nie zostały uporządkowane zgodnie z tego rodzaju schematami konceptualnymi, lecz wedle obszarów geograficznych, widza zachęca się nierzadko, by „samodzielnie określił kilka ogólnych zasad, zgodnie z którymi sam mógłby poszukiwać okazów”¹¹.

Wystawiennicze klasyfikacje, czy to stanowiąc podstawę aranżacji obiektów, czy też strukturując sposób, w jaki zwiedzający patrzą na zbiorowiska rzeczy, które bez nich byłyby amorficzne, tworzą zainteresowanie tam, gdzie mogłoby go zabraknąć. „W Muzeum Brytyjskim działem, którego edukacyjne znaczenie bywa najbardziej niedoceniane jest Galeria Etnograficzna – pisał w 1911 roku Henry C. Shelley, dodając, że zwiedzający często wybuchają śmiechem i żartują stając przed „obiettami, które ilustrują zwyczaje i obrzędy tych, których nazywa się ludami dzikimi”¹². Żeby zastąpić czymś rozbawienie zwiedzających, potrzebne były zasady, na których mogliby oprzeć patrzenie. Potrzebny był kontekst, czy też ramy, które przekształciłyby groteskowe, prymitywne, dziwne i pospolite przedmioty w lekcję o obiektach. Ocalony od zapomnienia fragment etnograficzny musiał zostać teraz uratowany przed trywializacją. Jeden ze sposobów polegał na potraktowaniu eksponatu jako dokumentu.

Ratując fragment przed trywializacją

Na problematyczny charakter relacji *in situ* i w *kontekście*, które bynajmniej nawzajem się nie wykluczają, wskazuje Oleg Grabar, pisząc o obiektach muzułmańskich:

*W istocie należy w nich widzieć dokument etnograficzny, silnie powiązany z życiem, nawet jeśli jest to rekonstrukcja życia; a zarazem bardziej znaczący w dużej liczbie i seriach niż jako pojedyncze dzieło*¹³.

¹⁰ Zob. William Ryan Chapman, *Arranging Ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition*, [w:] *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, red. George W. Stocking Jr., t. 3, *History of Anthropology*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 15–48; oraz Sellers, *Mr. Peale's Museum*.

¹¹ Shelley, *The British Museum*, s. 304.

¹² *Ibid.*, s. 299.

¹³ Oleg Grabar, *An Art of the Object*, „Artforum” 14, nr 7, marzec 1976, s. 39; George Kubler, *Kształt czasu: uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołówka, Warszawa: PIW 1970.

W obiekty takie, zdaniem Grabara, charakter dokumentu jest immanentnie wpisany, podobnie jak ich mnogość i przygodność. Nigdy nie chodziło o to, by je traktować jako pojedyncze dzieła. Ponadto ich walor dokumentalny jest najsilniejszy wówczas, gdy prezentowane są w swej mnogości, czyli jako zbiór. Grabar rozmywa nieco ich status artefaktu przyznając im wyższą wartość „dokumentów”, znaków, które wskazują na coś innego niż one same: na „życie”. Równocześnie ich status artefaktów ulega hiperbolizacji, gdy mowa o „dużej liczbie i seriach”, których tworzenie sugeruje i ułatwia sam proces kolekcjonowania i które świetnie sprawdzają się na wystawach o układzie typologicznym.

Często obiekty etnograficzne, choć niegdyś bardzo liczne, z czasem stają się pojedyncze – a im rzadsze i bardziej unikalne się stają, tym chętniej klasyfikuje się je jako sztukę i tak też wystawia. Wiele staje się jednym na mocy samego procesu kolekcjonowania. Po pierwsze kolekcjonowanie powoduje, że coś staje się rzadkością, ponieważ wytwarza niedostatek określonego rodzaju obiektów, bo rosnący popyt ogranicza ich dostępność. Po drugie, kolekcjonerzy od początku, nawet zanim jeszcze pojawi się popyt, tworzą kategorie naznaczone przez trudności łączące się z nabyciem obiektów: „Tworząc własne kategorie, zbieracze wytwarzają kolekcjonerskie rarytasy”¹⁴. Po trzecie, właśnie ta wszechobecność obiektów konkretnego rodzaju, która tak interesuje etnografów, przyczynia się do ich krótkiego trwania. Rzeczy zwykłe i banalne zużywają się i popadają w zapomnienie, zastępowane przez nowe przedmioty; podczas swego istnienia uważane za „zbyt pospolite, by je wyłączyć z obiegu, pozbawić praktycznych użyc i funkcji społecznych, zachować dla potomności”¹⁵. Nieważne jednak, jak bardzo unikalny obiekt etnograficzny by się stał, zachowa swą przygodność, nawet jeśli na skutek radykalnej dekontekstualizacji zostanie przeklasyfikowany i wystawiona jako sztuka¹⁶.

¹⁴ Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions: The History of Art. Collecting and Its Linked Phenomena*, Nowy Jork: Harper and Row, 1982, s. 74.

¹⁵ Alsop (*Ibid.*, s. 99) podaje przykład dwunastowiecznej *armilla* kupionej przez muzeum w Norymberdze za 2 034 450 dolarów: „*armilla* wygląda jak to, czym się stała: jest zapierającą dech w piersiach ceną, jaką kolekcjonerzy są skłonni zapłacić za najrzadszy unikat. Jednak ani dla oka, ani w żaden inny sposób nie wygląda ona w muzeum tak, jak wyglądała niegdyś, noszona jako rodzaj naramiennika zdobiącego odświętny, ceremonialny strój Fryderyka Barbarossa, czyli służąc celowi, dla którego ją wykonano”.

¹⁶ Oczywiście oddzielenie i obieg nie są jedynie właściwościami obiektów etnograficznych. To sposób oddzielenia czyni przedmiot obiektem etnograficznym, historycznym bądź arty-

W istocie papierek lakmusowy sztuki sprawdza, czy obiekt odarty z przygodności nadal będzie działał. Uniwersalizująca retoryka „sztuki”, z uporem postulująca uniwersalność wielkich dzieł, ich transcendencję w czasie i przestrzeni, opiera się na nieistotności wszystkiego, co przygodne. Jednak potencjał samodzielnego funkcjonowania obiektu mniej mówi o jego naturze, a więcej o naszych kategoriach i podejściu, które opowiadają za minimalistyczny styl wystaw poświęconych „sztuce prymitywnej”. Wypierając przygodność i prezentując obiekty bez kontekstu, ekspozycje tego rodzaju deklarują uniwersalność tego, co wystawione jako dzieła sztuki.

Obiekty etnograficzne wędrują z kategorii osobliwości przez kategorię okazji do kategorii sztuki, choć nie zawsze w takiej kolejności. Jako osobliwość są nietypowe. Z definicji stanowią wyzwanie dla wszelkich typologii i klasyfikacji. Dziewiętnastowieczni rzecznicy podejścia naukowego w wystawiennictwie muzealnym wielokrotnie skarżyli się na kolekcje osobliwości wystawiane bez żadnego systematycznego porządku. Jak jednak można było od autorów tych ekspozycji oczekiwać systematycznego uporządkowania obiektów, które dla nich były poza wszelką klasyfikacją? W jakiej kategorii należało wystawić węzeł zawiązany na morzu przez sztormowy wicher, który pod koniec XVIII wieku podarowano do Muzeum Peale’a? Przedmiot ten, prawdopodobnie nie do odróżnienia od węzła zawiązanego ludzką ręką na lądzie podczas pięknej pogody, był bardziej epizodem jakiejś niezwyklej historii, która domaga się opowiedzenia, niż elementem jakiejś klasy obiektów odpowiadającej naukowym taksonomiom swej epoki.

Mamy zatem przed sobą obiekty, które przetrwały dłużej niż klasyfikacje kuratorów, którzy umieścili je w renesansowych gabinetach i galeriach. Obiekty niepowtarzalne i odmienne, przypadkowe formy wynikające z „tasowania rzeczy” – wszystko to należało do obszernej kategorii zwanej *mirabilia*¹⁷. Kategoria ta obejmowała to, co nadzwyczaj wielkie i bardzo małe, zniekształcone i cudowne; to, co historycznie niepowtarzalne – jak

stycznym, co dobrze ujął E.H. Gombrich: „Niemal wszystkie przedmioty w naszych kolekcjach niegdyś służyły jakiemuś celowi społecznemu, którego pozbawili je zbieracze. [...] Wizerunek został oderwany od kontekstu praktycznego, dla którego powstał i zaczęto go podziwiać dla jego piękna i sławy, czyli po prostu w kontekście sztuki” (cyt. za Alsop, *op. cit.*, s. 99).

¹⁷ Francis Bacon mówił o „tasowaniu rzeczy” w 1594 roku. Zob. Oliver Impey i Arthur MacGregor, *Introduction*, oraz Rudolf Distelberger, *The Hapsburg Collections in Vienna Turing Seventeenth Century*, [w:] Impey i MacGregor, *Origins of Museums*, s. 1, 34–35; zob. też Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1996.

na przykład kapelusz z dziurami po pociskach związany z konkretnym wydarzeniem historycznym¹⁸. W XIX wieku uczeni zajmujący się historią naturalną, zainteresowani taksonomiami tego, co normalne, a nie osobliwościami ukształtowanymi przez przypadek, uznali te obiekty za odbiegające od normy, choć ludzie tacy, jak Joseph Dorfeuille nadal czynili z teratologii (badania form zniekształconych lub spotworniałych) główną atrakcję swych muzeów¹⁹.

Klasyfikacje eksponatów na wystawie – czy to Linneuszowska, czy ewolucjonistyczna – przenoszą podstawę osobliwości z poziomu obiektu na poziom kategorii w konkretnej taksonomii. Żeby można było osobliwość zaklasyfikować, musi ona zostać uznana za przedstawiciela jakiejś dającej się wyróżnić klasy obiektów. Na przykład Peale niechętnie eksponował obiekty, które nie mieściły się w klasyfikacji Linneusza, zgodnie z którą uporządkował eksponaty w swym filadelfijskim muzeum pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Jego okazy roślin i zwierząt odpowiadały normie: były typowymi przedstawicielami swych klas. Rozległy zakres zastosowanej klasyfikacji i uporządkowany układ zbiorów Peale’a świadczyły o celowości i dobru Boskiego stworzenia; przesłanie takie wzmacniały rozmieszczone na ścianach cytaty z Biblii. Za pomocą swych amerykańskich okazów Peale chciał odeprzeć pogląd osiemnastowiecznego przyrodnika Buffona, że gatunki Nowego Świata były gorsze od europejskich. Oznaką powagi i naukowego charakteru tego rodzaju ekspozycji był brak cudacznych odchyień od normy²⁰.

Natomiast wystawa zorganizowana w 1932 roku w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej w związku z Międzynarodową Konferencją Eugeniczną w uporządkowany sposób przedstawiała właśnie anomalie (dygoczące świnki morskie, trojaczki, rysunek wykonany przez daltonistę, zdeformowane gałki oczne), które sto lat wcześniej wydawałyby się osobliwościami, które podważają klasyfikację. Teraz genetycznie dziedziczona struktura stanowiła wzorzec pozwalający uporządkować na wystawie błędy natury, przez długi czas stanowiące atrakcję gabinetów osobliwości i pokazów monstrów, które w przyszłości można będzie wyeliminować

¹⁸ Th. H. Lunsingh Scheuleer, *Early Dutch Cabinets of Curiosities*, [w:] Impey i MacGregor, *Origins of Museums*, s. 34–35.

¹⁹ Zob. M.H. Dunlop, *Curiosities Too Numerous to Mention: Early Regionalism and Cincinnati's Western Museum*, „*American Quarterly*”, 36, nr 4 (1984), s. 524–548.

²⁰ Sellers, *Mr. Peale's Museum*, s. 202.

dzięki sterylizacji, prawom zakazującym mieszanych związków oraz doborowi i selekcji partnerów²¹. Logicznym następstwem prezentacji typów rasowych i ewolucji ludzkości było to, że poświęcone eugenicie ekspozycje proponowały klasyfikacje obejmujące samych zwiedzających. Wystawy były zresztą interaktywne: obsługa rozdawała przeznaczone do wypełnienia karty rodowodowe i kwestionariusze wydane przez Biuro Dokumentacji Eugenicznej, zachęcając zwiedzających do udziału na przykład w teście gustu i zdolności artystycznych polegającym na klasyfikacji próbek futra. Obok był dział poświęcony „sterylizacji eugenicznej”.

Pokazy na jarmarkach testowały łatwowierność widzów, wystawy naukowe starały się osiągnąć zrozumiałość, natomiast przed ekspozycjami sztuki stało jeszcze inne wyzwanie. Haji Ephraim Benguiat, który swe imponujące zbiory żydowskiej sztuki obrzędowej na przełomie wieków przekazał w depozyt Smithsonian Institution, nie uważał obiektów w swej kolekcji ani za osobliwości (anomalie), ani za artefakty etnograficzne (reprezentatywne przykłady pewnej klasy obiektów), lecz za dzieła sztuki – ze względu na ich doskonałość oraz własną perspektywę konesera. Dla Benguiata umiejętności klasyfikacyjne kolekcjonera sztuki oznaczały jego władzę rozróżniania. W kluczowym momencie procesu nabywania do kolekcji – kiedy akceptuje lub odrzuca jakiś obiekt – kolekcjoner dokonuje klasyfikacji. Benguiata interesowała tylko jedna kategoria: obiekty doskonałe. Ta kategoria obejmowała jego całą kolekcję, którą postrzegał jako całkowicie wyjątkowy zbiór wielu niepowtarzalnych artefaktów. Tak też były one wystawiane.

Klejnoty i drogocенności olśniewają. Zapraszają do podziwu, nie do analizy. W tym imperium rzeczy pod władzą archi-kolekcjonera nie ma miejsca na kopie, fotografie, modele, dioramy czy tableaux. Nie ma też miejsca na wystawianie obiektów w ciągach, które nie uwzględniając artystycznej doskonałości każdego z nich, służą jakimś wnioskom natury historycznej; nie ma miejsca na systemy czy klasyfikacje porządkujące obiekty wedle teoretycznych hierarchii. Niczym nietłumiona doskonałość pod każdym względem, wszechobecna unikalność oraz jednocząca zasada, jaką jest władza kolekcjonera – oto przesłanie płynące ze szkatuły z kosztownościami.

²¹ Komitet Wydawniczy (Harry F. Perkins i in.), *Part II. The Exhibit*, [w:] *A Decade of Progress in Eugenics: Scientific Papers of the Third International Congress of Eugenics held at the American Museum of Natural History, August 21–23, 1932*, Baltimore: Williams and Wilkins, 1934, s. 486–510 i il. 28.

Jednak niezależnie od tego, jak doskonała jest kolekcja Benguiata i wszystkie znajdujące się w niej obiekty, skarby te można poklasyfikować do celów naukowych, a na różnych wystawach, gdzie je prezentowano, wędrowały z kategorii do kategorii²².

Granice oddzielenia

Nie wszystko, co etnograf-chirurg poddaje zabiegowi myślowego wycięcia, można oddzielić fizycznie, wywieźć i zamontować do oglądania na wystawie. Co dzieje się z tym, co niematerialne, efemeryczne, nieruchome i ożywione? Tego, co niematerialne – a co obejmuje takie klasyczne zagadnienia etnografii jak pokrewieństwo, światopogląd, kosmologia, wartości, postawy – nie można zabrać i wywieźć. To, co efemeryczne obejmuje wszystkie formy zachowania: codzienne czynności, snucie opowieści, obrzędy, taniec, mowę, wszelkiego rodzaju przedstawienia. Widzimy coś, a za chwilę już tego nie ma. To, co nieruchome – górę stołową czy piramidę, schronisko skalne czy formę krajobrazu – można sfotografować; jednak ten, kto chciałby te rzeczy oddzielić od otoczenia i zabrać ze sobą, natrafi na poważne trudności. To, co ożywione bywało przedmiotem kolekcji, zarówno żywe, jak i martwe. Wysuszone, zanurzone w konserwującym roztworze czy wypchane okazy botaniczne i zoologiczne stały się artefaktami wykonywanymi dla muzeum. Natomiast żywa flora i fauna stwarza problemy z przechowywaniem, które jednak udało się rozwiązać dzięki ogrodom botanicznym i zoologicznym, w których można oglądać żywe kolekcje. A co z ludźmi? Kości, mumie, części ciała zakonserwowane w alkoholu i gipsowe maski pośmiertne można znaleźć w muzeach. Żywe okazy gatunku ludzkiego pokazywano w ogrodach zoologicznych, na wystawach, festiwalach oraz podczas innych popularnych rozrywek i zabaw.

²² O rzeczach, ich kolekcjonowaniu, klasyfikacji, wymianie, zmianie wartości i „życiu społecznym” zob. Arjun Appadurai red., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press 1986; Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, tłum. Ch. Levin, St. Louis: Telos Press 1981; Pierre Bourdieu, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. P. Biłos, Warszawa: Scholar 2005; James Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, tłum. J. Iracka, [w:] *Kłopoty z kulturą*, tłum. E. Dżurak i in., Warszawa: KR 2000, s. 233–271; Mihaly Csikszentmihalyi i Eugene Rochberg-Halton, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge: Cambridge University Press 1981.

Jeśli więc nie możemy wywieźć tego, co niematerialne, efemeryczne, nieruchome i ożywione, to co robimy? Zwykle to, czego nie możemy ze sobą zabrać, zapisujemy: w notatkach terenowych, za pomocą nagrań, zdjęć, filmów czy rysunków. Wytwarzamy dokumentację etnograficzną. Dokumentację, która podobnie jak obiekty etnograficzne jest także artefaktem wytworzonym przez etnografię; jednak zgodnie z podejściem, które nazwałabym „fetyszem prawdziwego krzyża” obiekty etnograficzne – materialne fragmenty, które możemy ze sobą zabrać, zyskują w naszych oczach większy stopień realności. Tylko materialne obiekty, namacalne metonimie, są naprawdę rzeczywiste. Cała reszta to mimetyczny materiał drugiej kategorii, przedstawienie, relacja naszego własnego autorstwa. Wszystko to jest dziedzictwem renesansowych starożytników, którzy traktowali „widzialne pozostałości” jako potwierdzenie tekstów pisanych. Przedmioty, jak pisał Giambattista Vico, to „oczywiste świadectwo”, które ma większy autorytet niż tekst, nawet im współczesny²³.

Tekstualizacja przedmiotu / uprzedmiotowienie tekstu

W muzeum porządek pierwszeństwa przedmiotu wobec tekstu uległ odwróceniu w drugiej połowie XIX wieku. George Brown Goode²⁴ działał zgodnie z zasadą, że „na wystawie najważniejszą rzeczą jest podpis”, co powtarzało wielu jego współpracowników²⁵.

Muzeum publiczne powinno być czymś więcej niż zbiorem okazów w szklanych gablotach. Powinno być miejscem pełnym idei, ściśle uporządkowanych według zasad systemowych.

Kiedyś próbowałem wyrazić tę myśl, mówiąc:

Muzeum prowadzące skuteczną edukację można by opisać jako zbiór pouczających podpisów ilustrowanych dobrze dobranymi okazami [podkreślenie oryginału]²⁶.

²³ Etic Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, s. 426.

²⁴ George Brown Goode (1851–96) amerykański ichtiolog i historyk nauki, wieloletni kierownik kilku kolekcji muzealnych, m.in. Muzeum Narodowego Stanów Zjednoczonych (części Smithsonian Institution) [przyp. tłum.].

²⁵ Cyrus Adler, *I Have Considered the Days*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1941, s. 69.

²⁶ George Brown Goode, *The Museums of the Future*, „Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution... for the Year Ending June 30, 1889: Report of the National Museum”, Washington: Government Printing Office 1891, s. 433. Goode wygłosił ten wykład w Brooklyn Institute 28 lutego 1889.

Muzeum miało uczyć za pomocą „lekcji na obiektach”; jednak na przekazanie samych obiektów nie można było polegać²⁷.

Zadaniem kuratora było stworzenie wystawy, która „uruchomiłaby ciąg inteligentnego myślenia”, używając przedmiotów do zilustrowania idei²⁸. Na rzekomy brak logicznego układu wystaw sztuki w wielu europejskich muzeach oraz spadek znaczenia społecznego wielu prywatnych muzeów w Ameryce Goode reagował powtarzając z uporem, że dawne muzea trzeba przekształcić z „cmentarzyska bibelotów w wylęgarnię żywej myśli”²⁹. Modelem muzeum publicznego była dla niego biblioteka publiczna, choć uważał, że jako narzędzie edukacyjne wystawy mają większy potencjał. Obiekty miały być czytane jak książki: „Profesor Huxley nazwał muzeum „pomocniczą biblioteką przedmiotów”³⁰. Kuratorzy mieli uprzedmiotawiać teksty i tekstualizować przedmioty: stąd waga, jaką przykładano do schematów porządkujących obiekty i podpisy, które je wyjaśniały; stąd też popularność kopii, odlewów, odcisków, fotografii, diagramów i innych surogatów zastępujących oryginalne artefakty. Wszak najważniejszym celem muzeum publicznego była edukacja, a „do celów dydaktycznych odlew nadaje się równie dobrze jak oryginał”, a czasem nawet lepiej³¹. Kopie zaczęły odgrywać szczególną rolę.

Choć głoszone, że tekstualizacja obiektów oznacza nowe podejście do ich wystawiania, nie była ona niczym nowym: przez wieki posługiwano się nią podczas pokazów i ilustrowanych wykładów. Lekcje anatomii prowadzono podczas publicznie dokonywanych sekcji już w czternastowiecznej Bolonii: podczas gdy uczyony czytał na głos tekst anatomicznego traktatu, *demonstrator* przeprowadzał sekcję, a *ostensor* wskazywał laską omawiany organ³². W siedemnastowiecznej Francji lekcje anatomii były

²⁷ Ibid., s. 427.

²⁸ Cyrus Adler, *Museum Collections to Illustrate Religious History and Ceremonials*, [w:] Kongres Stanów Zjednoczonych, Izba Reprezentantów, *Miscellaneous Documents*, Kongres 53 kadencji, posiedzenie 2, 1893–1894, t. 30, s. 759. Referat został wygłoszony podczas Międzynarodowego Kongresu Antropologii na wystawie światowej w Chicago w 1893 r.

²⁹ Goode, *Museums of the Future*, s. 427.

³⁰ Ibid., s. 434. Thomas Henry Huxley (1825–1895) pisał o edukacji w zakresie nauk przyrodniczych.

³¹ Cytat pochodzi z: Adler, *I Have Considered the Days*, s. 67; zob. też Goode, *Museums of the Future*, s. 435.

³² Luke Wilson, *William Harvey's Prelictions: The Performance of the Body in the Renaissance Theatre of Anatomy*, „Representations” 17 (zima 1987), s. 62–95.

wielką ceremonią towarzyską, gdzie spotykało się całe miasto, pojawiały się maski, podawano chłodzące napoje i nie szczędzono innych atrakcji³³.

Narastający w XIX wieku nacisk na *demonstrację* – pokazywanie – wskazuje na zmianę podstaw obowiązującej wiedzy: wcześniej oparta głównie na retoryce teraz zaczynała kłaść nacisk na informację, przede wszystkim w postaci faktów wizualnych³⁴. Pod koniec XVIII wieku Peale mógł szczerzyć się, że w sali wykładowej jego muzeum wystąpienia ilustrowane są prawdziwymi okazami z jego kolekcji, zgodnie z pouczeniem Jeana-Jacquesa Rousseau, by „nauczyciele nigdy nie zastępowali rzeczywistości jej reprezentacją, materii – jej obrazem i uczyli, krótko mówiąc, na rzeczywistym przedmiocie”³⁵. Pod tym względem poglądy Peale’a współbrzmiały z widoczną w tych czasach szerszą tendencją do „wybitnie empirycznego czy też opartego na materiale sposobu wykładania”, choć pod płaszczykiem nauki często sięgano po materiale przedmioty dla podniesienia dramaturgii wydarzenia: „Podczas jednego z wykładów Carlisle’a na temat ludzkich emocji Williama Hazlitta zbulwersowały krążące wśród publiczności preparaty ludzkiego serca i mózgu”³⁶.

Zatem podejście do muzeum głoszone przez George’a Browna Goode’a w końcowych dekadach XIX wieku należy powiązać z formą ilustrowanego wykładu, jej dziejów i wymogów. Narzekając w 1891 roku na upadek „rozrywki godnej cywilizowanego społeczeństwa, jak koncerty, odczyty, wykłady” i rozkwit ilustracyjności, z diagramem, tablicą i latarnią magiczną, Goode chciał, by muzeum wypełniło lukę powstałą na skutek upadku instytucji publicznych wykładów oraz towarzystw naukowych, literackich i artystycznych³⁷. Podpis na wystawie miał zastępować nieobecnego wykła-

³³ Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa: PIW 1989, s. 358.

³⁴ Trevor Fawcett (*Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture*, „Art. History” 6, nr 4 (1984), s. 442) zestawia ze sobą podejście pedagogiczne prezentowane podczas połączonego z pokazem wykładu medycznego czy naukowego z podejściem literackim i retorycznym Sir Joshuy Reynoldsa w wykładach o sztuce w Akademii Królewskiej, które miały „czysto werbalny charakter tekstu odczytywanego na głos przy ograniczonej do minimum gestykulacji i „grze” oraz bez żadnych ilustracji.

³⁵ Sellers, *Mr. Peale’s Musuem*, s. 100–101. Coleman zauważa, że jest to nawiązanie do *Emila Rousseau*.

³⁶ Fawcett, *Visual Facts*, s. 458. Dobrze udokumentowany przykład osiemnastowiecznego ilustrowanego wykładu omówiony jako forma teatralna zob. Gerald Kahan, *George Alexander Stevens and „The Lecture on Heads”*, Athens: University of Georgia Press 1984.

³⁷ Goode, *Museums of the Future*, s. 433. O rozkwicie i upadku wykładów jako działalności zawodowej zob. Donald M. Scott, *The Profession that Vanished: Public Lecturing in Mid-*

dowcę, a dodatkową zaletą było to, że przedmioty na wystawie nie pojawiały się na krótko jak ilustracje podczas wykładu, lecz szeroka publiczność mogła je oglądać przez dłuższy czas.

W tych właśnie kategoriach wypowiadał się Washington Matthews³⁸ podczas wykładu *Kilka świętych przedmiotów obrzędowych Navajo* wygłoszonego podczas trzeciego międzynarodowego kongresu folklorystów podczas wystawy światowej w Chicago w 1893 roku.

Ktoś powiedział, że pierwszorzędne muzeum będzie się teraz składać z szeregu celnych podpisów i dołączonych do nich okazów". Stwierdzenie to można też oddać słowami „Podpis jest ważniejszy niż eksponat". Kiedy skończę niniejszy referat być może przyznacie Państwo, że w odniesieniu do małego muzeum, które mam tu zamiar pokazać, to prawda: jakiś kosz, pęk włókien roślinnych, kilka topornie pomalowanych patyków, trochę paciorków i piór połączonych ze sobą jakby w dziecięcej zabawie pozbawionej głębszego sensu – oto cała kolekcja. Pewnie nawet nie schyllilibyście się po to do rynsztoka; kiedy jednak opowiem Państwu wszystko, co mam na ich temat do powiedzenia, to mam nadzieję, że ich znaczenie w waszych oczach wzrośnie, a niektórzy byliby równie zadowoleni z ich posiadania, jak ja. Poszerzyłbym może znacznie ten zbiór, gdybym miał czas o nim mówić – mam bowiem więcej tego rodzaju rzeczy. Nie chodzi więc o rzeczy, lecz o czas. Przez godzinę niewiele uda mi się opowiedzieć nawet o tym małym zbiorze. A dla Państwa będzie to cała godzina i to z pewnością męcząca; może jednak wykażecie większą cierpliwość dowiadując się, że dla mnie ten godzinny monolog oznacza dwanaście lat ciężkich, często zdumiewających badań. Twardych faktów, o których będę mówił, nie gromadzi się podczas rozmowy z pierwszym napotkanym Indianinem. Nie mam jednak czasu na dalsze wprowadzenia i muszę przejść od razu do części opisowej³⁹.

Etnograf demonstrując tu swoje znanstwo, jest detektywem, który długo się trudzi nad rozszyfrowaniem zagadek kultury materialnej. Ten mistrz wyciągania wniosków rywalizuje zarówno z tubylczym informatorem, jak i z innymi etnografami nie o obiekty, lecz o fakty, które składają się na ich opis. Jego wykład to długi podpis do okazji, przedstawiony osobiście opis, który nadaje rangę temu, co bez niego można by uznać za błahostki. I nie tyle skromne eksponaty czy suche fakty mają zainteresować słuchacza, ile wartość, jaką nadaje im poświęcony przez etnografa czas i wysiłek oraz jego fachowa wiedza.

Nineteenth-Century America, [w:] *Professions and Professional Ideologies in America*, red. Gerald D. Geison, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1983, s. 12–28.

³⁸ Washington Matthews (1843–1905) lekarz wojskowy, z zamiłowania językoznawca i etnograf, badacz języków i kultur indiańskich [przyp. tłum].

³⁹ Washington Matthews, *Sacred Objects of the Navajo Rites*, [w:] *The International Folk-Lore Congress of the World's Columbian Exposition*, red. Helen Wheeler Bassett i Frederick Starr, Chicago: Charles H. Serfel 1898, s. 227–247.

Taki efekt osiąga się za pomocą retoryki: im skromniejszy materiał, tym bardziej imponujący opis etnograficzny. Matthews, określając swą własną relację o faktach jako „do znudzenia drobiazgową” i „nie obejmującą nawet połowy szczegółów, które powinienem był Państwu opowiedzieć”, przyznał, że jego zdolności opisu sięgnęły kresu, gdy doszedł do leżącej na stole pałeczki do bicia w bęben. Nawet sami Navajo nie potrafią za pomocą słów opisać tego, jak robi się pałeczki do bębna – „tak skomplikowane są bowiem zasady ich sporządzania”. Przeprósiwszy za brak krzewu jukki, za pomocą którego mógłby ten proces zademonstrować, Matthews zaproponował, że każdego, kogo rzecz zainteresuje, gotów jest zabrać na „porośniętą jukką pustynie Arizony” i pokazać „jak zrobić pałeczkę do bębna”. W ten sposób Matthews stawia czoła dwóm podstawowym problemom wystawy etnograficznej. Po pierwsze za pomocą swego etnograficznego występu (czyli ilustrowanego wykładu) czyni interesującym to, co wydaje się banalne. Po czym wskazuje na ograniczenia opisu słownego, proponując, że zabawi się w Indianina, by pokazać co i jak (demonstracja)⁴⁰. Bogactwo faktów przedstawionych słuchaczom, łącznie z przeprosinami za ich suchy i nużący charakter to klasyczny przykład „estetyki operacyjnej” Neila Harrisa, która oznacza „rozkosz czerpaną z obserwacji procesu i jego badania w poszukiwaniu autentycznej prawdy”⁴¹.

Przekład Ewa Klekot

Za: Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Cultures*, University of California Press 1998, s. 17–34.

⁴⁰ Antropolodzy często „ogrywali Indian” w celu zademonstrowania tego, co trudno było opisać słowami: zob. np. Curtis Hinsley Jr., *Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology, 1846–1910*, Waszyngton: Smithsonian Institution Press 1981, s. 105.

⁴¹ Neil Harris, *Humbug: The Art of P.T. Barnum*, Boston: Little, Brown 1973, s. 79. Jak podaje Harris, „Wystawy Barnuma [będące przykładem estetyki operacyjnej] nie porywały widza duchowo, lecz skupiały się na informacji i wizualnych przedstawieniach. Widzowie nie musieli radzić sobie z abstrakcyjnymi problemami. Piękno, znaczenie, wartości duchowe można było pominąć na korzyść tego, co dziwaczne, co działało, albo było autentyczne”.

