

Tożsamość estetyczna a dyskurs rozmycia kulturowego

W 1974 roku twórca aborygeński, Wandjuk Marika, odkrył, że prace namalowane przez jego ojca zostały bez zgody autora przedrukowane na masowo produkowanych ściereczkach do naczyń. Reakcja Mariki była ostra. Podczas zebrania Australijskiej Rady do Spraw Sztuki rzucił naręczcie ścierek na stół, oznajmiając: „Nikt nie może zobaczyć tych rzeczy. W przeciwnym razie mój lud zginie”¹. Taki zarzut wymaga dokładnego wyjaśnienia. W pierwszej chwili wydaje się, że przewinienie wiąże się jedynie z naruszeniem praw autorskich. Rzeczywiście, producenci ścierek przedrukowali bez zgody autora jego prace, czerpiąc z tego korzyści materialne. Ale w 1974 roku w Australii nagminnie powielano twórczość artystów aborygeńskich, ignorując prawa autorskie, zaś protest Mariki był poważniejszy niż jednoznaczne naruszenie praw autorskich zazwyczaj wywołuje. Marika stwierdził, że rozpowszechnianie pewnych dzieł sztuki na ściereczkach do naczyń przyniesie śmierć jego ludu.

Marika obawiał się, że dokonywana przez środki masowego przekazu i masową produkcję re-prezentacja i re-interpretacja dzieł sztuki stworzonych w kulturze jego przodków spowoduje powolne zniszczenie jej odrębności. Tak więc położył nacisk na przeciwstawne zbiory, w obrębie których istnieją oryginalne malowidła na korze i ściereki do naczyń. Radykalnie zmienił się kontekst omawianej twórczości, która, wcześniej będąc częścią ściśle określonego rytuału, została przeniesiona do fabryki, sprzedającej tysiące produktów centrum handlowym i sklepom firmowym. Wandjuk Marika ostrzegwał, że nowe obrazy nie mają tego samego znaczenia co oryginały oraz, dodatkowo, nie ukazują tej samej tożsamości kulturowej. Pod wpływem środowiska estetycznego, które stopniowo wypełnia się obrazami odzwierciedlającymi nową tożsamość, zmienia się tożsamość jednostkowa i grupowa. W rezultacie artyści nie są w stanie powielić obrazów, które stanowiły wyraz tożsamości posiadanej w przeszłości. Etnomuzykolog Alan Lomax nazwał to zjawisko „rozmyciem kulturowym”². W 1971 roku ostrzegwał, że dzieła sztuki, które zarówno odzwierciedlały, jak i tworzyły tożsamość małych lub zamkniętych grup kulturowych, są w coraz większym stopniu zastępowane rozproszonymi dziełami sztuki, odzwierciedlającymi sposób postrzegania owych grup kulturowych przez dominujące społeczeństwo. Jeśli to sztuka danej społeczności, jak się powszechnie uważa, decyduje o odrębnych cechach jej tożsamości oraz definiuje ją (przynajmniej częściowo), to gdy owa sztuka zanika, zanika również odrębna tożsamość tej społeczności.

Jednak wyjaśnienie zarzutów Lomaxa oraz późniejszych krytyków kultury może sprawiać trudności. Jak odróżnić odrębną kulturę, której rzeczywiście grozi

zniknięcie, od kultury, w której zachodzi jedynie zmiana wartości (co ma miejsce we wszystkich odrębnych kulturach)? Co więcej, pojęcie rozmycia kulturowego wskazuje na swoisty rodzaj zagrożenia społeczności; zagrożenia, które jest przede wszystkim natury estetycznej. Co oznacza twierdzenie, że zagrożenie stwarzane przez dzieła sztuki odmienne jest od zagrożenia, które niosą ze sobą na przykład siły ekonomiczne lub działania wojskowe?

W niniejszym artykule omawiam dwa zagadnienia związane z dyskursem tocącym się wokół rozmycia kulturowego. Po pierwsze chciałbym wysunąć hipotezę, że choć sprawa Wandjuka Mariki stanowi zapożyczenie kulturowe, różni się pod względem estetycznym i politycznym od zjawisk, które najczęściej są podawane jako ilustracje rozmycia kulturowego. Jego występowanie uważa się zazwyczaj za wynik wszechobecności mediów, zalania rynków estetycznych produktami dominującego społeczeństwa, tłumienia głosu lokalnych społeczności artystycznych. Uważam, że istnieje jeszcze jeden przypadek zachodzenia rozmycia kulturowego. Tym samym chciałbym odpowiedzieć Theodore'owi Gracykowi, który sprzeciwia się problematyzacji niepokoju związanego z tym zjawiskiem. Postaram się udowodnić, że Gracyk błędnie rozumie obawy społeczności zagrożonych rozmyciem kulturowym, którym zależy nie tyle na zachowaniu konkretnych wzorców kulturowych czy artystycznych, ile na utrzymaniu autonomii, pozwalającej im decydować o rozwoju owych wzorców.

Zanim przejdę dalej, chciałbym wyjaśnić sposób, w jaki używam pojęć kultura i tożsamość, gdyż stanowią one ważny element niniejszej dyskusji. Nie chcę podawać definicji tych terminów, dwóch z najbardziej kłopotliwych koncepcji w dyskursie filozoficznym, lecz jedynie zwrócić uwagę na niektóre z najistotniejszych znaczeń, które posiadają. Proponowany przeze mnie opis nie wyklucza więc innych możliwości interpretacyjnych, lecz jest otwarty, będąc częścią toczącego się dialogu, który oba nieustannie generują. Poprzez kulturę rozumiem wspólne wartości, pojęcia i związane z nimi wzorce zachowań typowe dla członków grupy, która dokonuje samookreślenia i jest wciąż żywa. Chciałbym podkreślić dynamiczny charakter kultury, która nie jest statycznym zbiorem wartości i myśli. Oznacza ona raczej wzorec pojęć, wartości i zachowań, które są w nieustannym procesie zmiany i renegocjacji. W ramach niniejszego artykułu szczególnie interesuje mnie sposób, w jaki używa się dzieł sztuki, aby przekazać kulturę. Przez tożsamość rozumiem, przynajmniej częściowo, otwarty produkt tak związków społecznych, jak i środowiska kulturowego. Co więcej, uważam, że tożsamość zależy od społecznego uznania. Tożsamość, będąc produktem wzajemnego oddziaływania z innymi jednostkami i formami kulturowymi, jest również dynamiczna. Jak wykażę, rozpowszechnianie dzieł sztuki w środkach masowego przekazu może spowodować rozmycie kulturowe ze względu na diachroniczny charakter kultury i tożsamości.

W zasadzie trudno dostrzec różnice pomiędzy omawianymi pracami – zbiorem malowideł na korze oraz wyprodukowanymi fabrycznie ścierkami do naczyń z ich reprodukcjami. Obrazy dzieli tylko sposób przekazu. Nie zmieniono prze-

drukowanej twórczości, lecz jedynie przeniesiono ją na medium, które łatwo jest powielić w dużej ilości. Z formalnego punktu widzenia, poza właściwościami struktury podłoża, które nie zostały zachowane, gdy obrazy przeniesiono z jednego materiału na drugi, wizerunki charakteryzują się tymi samymi cechami. Nelson Goodman zauważył jednak, że niektóre dzieła sztuki mają charakter własnoręcznego podpisu, co oznacza, że o statusie prac decyduje ich przyczynowa historia³. Na przykład obraz Picassa różni się od jego repliki, nawet jeśli nie można go od niej odróżnić, gdyż Picasso namalował tylko jedno z płócien. Choć może wydawać się, że wewnętrzne cechy obu prac są identyczne, Goodman, opierając swój sąd na przyczynowej historii obrazu, tylko jedną z nich uważa za autentyczną. Mając to na uwadze, można stwierdzić, że fabryczne reprodukcje nie są autentyczne, choćby w tym sensie, że ścierek do naczyń nie stworzył sam Marika. Nie są oryginalnymi dziełami sztuki, a więc, w pewnym sensie, nie są „prawdziwe”. Tyle jednak powinno wydawać się oczywiste każdemu, u kogo na ścianie wisi reprodukcja obrazu lub kto słuchał nagrania muzycznego odtwarzanego z płyty kompaktowej. Oba są przykładami sztuki masowej, powielanej z oryginału. Za dzieła sztuki masowej można uznać tę twórczość, która istnieje w kontekście produkcji przemysłowej i masowej reprodukcji. Jak wyjaśnia Noel Carroll: „Sztuka masowa, podobnie do masowej produkcji samochodów, jest formą produkcji i dystrybucji masowej, której celem jest dostarczenie licznych dzieł sztuki do geograficznie oddalonych odbiorców masowych. Sztuka masowa jest sztuką społeczeństwa masowego, zależną od przekazu skierowanego do masowych odbiorców i posługującą się możliwościami stworzonymi przez techniki masowe”⁴.

W przypadku sztuki masowej powielenie dzieła pociąga za sobą szereg konsekwencji. Nie bez znaczenia jest fakt, że praca natychmiast staje się dostępna licznym odbiorcom. W omawianym przypadku oryginalne malowidła na korze znajdują się tylko w jednym miejscu, gdzie obcować z nimi mogą wyłącznie ci odbiorcy, którzy przyjadą specjalnie, żeby je obejrzeć. Natomiast masowo produkowane ścierki do naczyń można kupić w supermarkecie czy centrum handlowym w dowolnym miejscu w Australii. Po raz kolejny rodzi się pytanie, na czym, poza naruszeniem praw autorskich, polega przewinienie. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że o ile artyści wiedzą, iż ich dzieła są powielane i otrzymują za to rekompensatę finansową, powinno im zależeć, aby ich twórczość dotarła do jak najliczniejszej rzeszy odbiorców. Kiedy w latach siedemdziesiątych XX wieku pojawiły się obawy dotyczące rozmycia kulturowego, uważano, że mass media mogą stanowić ewentualne rozwiązanie problemu. Alan Lomax, stosując nowoczesne techniki, pomagał nagrywać tradycyjną muzykę lokalnych twórców, częściowo po to, aby można ją było odtwarzać w środkach masowego przekazu, przez co byłaby konkurencją dla ograniczonego repertuaru muzycznego prezentowanego w dominujących radiostacjach. I rzeczywiście, praktyki muzyczne, które nie były znane poza niewielkimi obszarami geograficznymi, stały się popularne dzięki przeniesieniu indywidualnych nagrań na masowo produkowane nośniki. Blues i reggae, niegdyś lokalne tradycje, które zyskały światową popularność,

stanowią zaledwie dwa przykłady tego zjawiska. Należy więc zastanowić się, dlaczego przełożenie pojedynczego dzieła sztuki na liczne, masowo produkowane nośniki, mogło wywołać zarzuty moralne, takie jak te, które postawił Wandjuk Marika.

Arthur Danto zauważył, że kontekst, w jakim powstaje dzieło sztuki, jest sam w sobie istotnym wyznacznikiem jego cech estetycznych⁵. Ta myśl stanowi rozwinięcie teorii Nelsona Goodmana, głoszącej, że dzieła sztuki są jak własnoręczny podpis. Goodman stwierdził, że historia dzieła sztuki jest istotna, gdyż pozwala odkryć percepcyjne różnice pomiędzy oryginałem i podróbką czy reprodukcją. I tak odbiorca, mając przed sobą oryginalne płótno i jego kopię, może zauważyć szczegóły, które widoczne są na oryginale, a których nie zachowano w procesie produkcji. Jednak Marika nie ubolewał, że w wyniku masowej produkcji obrazów powstają formalnie ubogie, a więc artystycznie niedoskonałe, reprezentacje oryginalnych wizerunków, na których były oparte. Zarzut dotyczył raczej tego, że masowa reprodukcja sama w sobie, bez względu na to, jak wierna jest oryginałowi, zmienia przekazywane znaczenie dzieła sztuki.

Danto zauważył również, że historia dzieła sztuki ma wpływ na jego właściwości estetyczne, niezależne od wszystkich innych zauważalnych różnic pomiędzy pracami. Wystarczy przypomnieć sobie sfalszowane płótna Vermeera pędzla Van Meegerena. Podobieństwo obrazów Van Meegerena do twórczości Vermeera było tak zadziwiające, że cały świat artystyczny był nie tylko przekonany o ich autentyczności, ale okazało się, że płótna, okrzyknięte przez krytyków za najlepsze dzieła Vermeera, były podróbkami namalowanymi przez Van Meegerena. Choć odkryto, że to Van Meegeren był autorem owych prac, większość krytyków nie chciała uwierzyć w próbę fałszerstwa, dopóki Van Meegeren nie namalował kolejnego „obrazu Vermeera” pod obserwacją w więzieniu⁶. Mimo że fałszywe płótna Van Meegerena były znakomicie namalowane, dziś ich wartość jest mniejsza niż wartość twórczości Vermeera. Według koncepcji Goodmana, widzimy dziś różnice pomiędzy obrazami – choć różnice były na obrazach od początku, nie zostały wcześniej zauważone przez krytyków. Jednak, jak twierdzi Danto, nawet jeśli krytyk nadal nie jest w stanie dostrzec percepcyjnych różnic pomiędzy obrazami Vermeera i płótnami Van Meegerena, prace te i tak różnią się pod względem estetycznym ze względu na swoją historię.

W myśl stwierdzenia Danto, o znaczeniu dzieła sztuki decydują nie tylko jego cechy formalne, ale również okoliczności towarzyszące jego powstaniu i rozpowszechnieniu. W przypadku niektórych rodzajów sztuki wyrażenie tożsamości danej grupy stanowi dla artystów istotną i jawną część uprawiania owej kategorii artystycznej. I tak na przykład w niektórych rdzennych grupach w Australii i Ameryce Północnej sposób, w jaki sztuka przekazywana jest następnemu pokoleniu, obłożony jest surowymi prawami plemiennymi. Starszyzna plemienna może wydać zakaz ujawniania historii, wyjaśniających stworzenie świata, komukolwiek spoza grona wtajemniczonych, którzy i tak stanowią garstkę wybrańców spośród plemienia. Mamy wówczas do czynienia z sytuacją, w której wiedza kulturowa

artyści i jego dostęp do kultury mają niezwykle znaczenie dla społeczności artystycznej. Starszyzna plemienna przekazuje wiedzę tylko tym jednostkom, które posiadają doświadczenie niezbędne, aby zrozumieć zarówno owe historie, jak i sposób, w jaki mogą one być użyte w stosunku do grupy kulturowej, którą reprezentują. Jak wyjaśnia Vivien Johnson: „Na artystach aborygeńskich, jako strażnikach posiadanych przez nich wzorców, spoczywa prawna odpowiedzialność za ich ochronę i przekazanie w stanie niezmiennym przyszłym pokoleniom. Modyfikacja lub kradzież tych modeli odbija się na strażnikach – powodując utratę szacunku dla samego siebie oraz osobiste cierpienie i udrękę”⁷.

Chciałbym postawić tezę, że w przypadku niektórych rodzajów sztuki wyrażenie danej tożsamości kulturowej ma podstawowe znaczenie dla wyznaczenia estetycznych cech twórczości. Dzieło sztuki przedstawione w kontekście, który ma w sposób otwarty potwierdzić ową tożsamość kulturową, różni się pod względem estetycznym od tego samego dzieła, które przedstawione jest poza owym kontekstem. Aby zweryfikować trafność tego spostrzeżenia, można przeanalizować sposób, w jaki dana forma sztuki regulowana jest przez jej uczestników. W społecznościach rdzennych często zdarza się, że proces tworzenia sztuki jest ściśle nadzorowany. Nie chcę bynajmniej sugerować, że tożsamość kulturowa ma istotny wpływ na właściwości estetyczne dzieła sztuki wyłącznie w tych społecznościach. Na przykład cechami charakterystycznymi ruchu punkowego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku była jego zwartość oraz sprzeciw wobec wartości propagowanych przez całe społeczeństwo. Kiedy muzyka punkowa zyskała popularność wśród szerszego grona słuchaczy, reprezentujących główny nurt społeczeństwa, jej rola w procesie integracji poszczególnych uczestników ruchu punkowego jako odrębnej społeczności zaczęła maleć. Amiri Baraka zauważył podobną prawidłowość w przypadku bluesa, który jest odrębną formą, gdyż stanowi muzykę zmarginalizowanej społeczności. Baraka dodatkowo stwierdził, że blues jest zarówno formą sztuki, jak i formą wspólnoty, którą definiuje opozycja wobec dominującego społeczeństwa. Tak więc zdaniem Baraki stwierdzenie, że reprezentant amerykańskiej klasy średniej z uczuciem gra bluesa, stanowi logiczną sprzeczność.

Niniejszy artykuł nie próbuje ocenić, czy jednoznaczne twierdzenia Baraki oddają rzeczywisty obraz społeczności afro-amerykańskiej lub jej sztuki. Zagadnienia dotyczące poszczególnych kultur oraz ich twórczości, bez względu na to, czy chodzi o społeczność afro-amerykańską czy społeczność Wandjuka Mariki w Australii, należy omówić w ramach historii sztuki, badającej dyskutowane kategorie artystyczne. To rozważania w zakresie historii sztuki, a nie artykuł filozoficzny, mogłyby dostarczyć wiarygodniejszych odpowiedzi na pytania, czy dana grupa stanowi odrębną kulturę i czy jej twórczość słusznie uważa się za bezsporny przejaw tożsamości kulturowej. Ale zdecydowanie opowiadam się za twierdzeniem, że to samo dzieło będzie przekazywaniem zmienionych znaczeń w różnych kontekstach, ponieważ kontekst odgrywa ważną rolę w procesie tworzenia właściwości estetycznych dzieła. Co więcej, dla społeczności, w których lokalna

sztuka jest głównym wyznacznikiem tożsamości kulturowej, zmiana kontekstu dzieła sztuki może mieć ważne konsekwencje polityczne.

Dlatego właśnie wyprodukowany masowo nośnik oryginalnego dzieła może, pod względem właściwości estetycznych, różnić się od oryginału, którego reprodukcję stanowi. Nie oznacza to, że konkretna tożsamość kulturowa po prostu kształtuje dzieła sztuki. To także dzieła sztuki mają wpływ na tożsamość zarówno jednostek, jak i całych kultur. Należy pamiętać, że pomiędzy kulturą a tożsamością, które oddziałują na siebie, toczy się dialog. Wzajemnie się kształtują. To, co nazywamy naszą tożsamością, indywidualną oraz kulturową, jest wypadkową lub funkcją tych wszystkich społeczności i narracji, do których już przynależymy. Louise Du Toit zauważyła, że tożsamość jest zawsze czymś odgrywanym, pasującym do systemu i narracji społeczności. Społeczności kulturowe tworzą pewne style i kategorie sztuki, które następnie mają wpływ na dialog społeczności, kształtujący jaźń oraz tożsamość.

Aby uzyskać tożsamość kulturową, należy poznać artystyczne i etyczne wartości danej grupy społecznej oraz wypracować własne zasady, które są źródłem systemu oceny wartości i gustów, kształtującym postawę jednostki i rządzącym jej działaniem. Tworzenie wartości kulturowych odbywa się na drodze przystosowania i akulturacji. Wzrastając w pewnym środowisku społecznym, przyjmuje się normy i wartości otaczającej grupy społecznej. Co więcej, chętniej przyjmuje się te wartości, które już są w jakiś sposób znane. Oznacza to, że pewne wzorce, pozwalające na integrację nowych doświadczeń, muszą już być stworzone, a więc wcześniejsze doświadczenia kulturowe pozwalają interpretować teraźniejsze sądy i oczekiwania.

Transpozycja pojedynczych dzieł sztuki na sztukę masową ma silny wpływ tak na same dzieła, jak i na sposób, w jaki oddziałują one na koncepcje jaźni i społeczeństw. Jeśli na przykład w mediach przekazowi muzycznemu zawsze towarzyszy aspekt wizualny, to staje się on jego częścią; jeśli muzyka zmienia się gwałtownie, jakby szybko przestrajało radio, odtwarzane melodie zlewają się w rytm zmiany. Przeobrażenie znaczenia wizerunków ma miejsce także wówczas, gdy rozpowszechniane są one na koszulkach czy kubkach, a nie w ramach właściwych im praktyk rytualnych. Środek artystycznego przekazu nie jest więc bezwładnym przekątnikiem statycznego znaczenia estetycznego, lecz aktywnym uczestnikiem w procesie tworzenia tego znaczenia.

Istnieją co najmniej dwa ważne sposoby zachodzenia zmian znaczeń estetycznych w obrębie sztuki masowej. Przede wszystkim sztukę masową charakteryzuje znaczna mobilność i dyfuzja. Sztuka masowa nie tylko szybko się rozprzestrzenia, ale dociera w odległe miejsca, znajdujące się poza granicami danej społeczności. Już sam zasięg sztuki masowej uniemożliwia zaistnienie spójnego, zintegrowanego ośrodka, wokół którego funkcjonować mogliby wszyscy jej uczestnicy. Pozbawieni stabilnej społeczności i wspólnej tradycji artystycznej, twórcy w niewielkim stopniu mogą przewidzieć, jaka będzie reakcja różnych słuchaczy na ich prace. Sztuka masowa dociera do masowych odbiorców. W rezultacie nie

można oczekiwać, że będzie istnieć wspólna interpretacja sztuki masowej dla wszystkich odbiorców. Artyści wyrażają własną tożsamość, określając swoją pozycję w stosunku do innych działań artystycznych. Zarówno dla twórców, jak i odbiorców sztuki, wypracowanie tożsamości, której znaczenie jest jasne, wymaga historycznego spojrzenia na sztukę jako na dialog z przeszłością, a nie tylko z obecną sytuacją. Jak już wspomniałem, kształtowanie tożsamości kulturowej to odbywający się na zasadzie dialogu proces, określany przez interakcje pomiędzy jednostkami oraz ich interpretację wartości i zachowań, ujawniających się poprzez praktyki artystyczne. Jednak w przypadku sztuki masowej równowaga dialogu nie jest zachowana. Pojawiają się błędne interpretacje znaczeń, które okazują się niejasne i giną.

Jeśli sztuka wraz ze swym kontekstem pozostaje w społeczności artystów i odbiorców, szybko zapomina się o elementach niezwiązanych z chwilą obecną. Ponieważ tożsamość podlega ciągłym negocjacjom, eliminuje się te dzieła sztuki i działania artystyczne, które są zdezaktualizowane i stają się przestarzałe. Ale takie praktyki negocjacji zastąpione są sztuką masową. Przejście od lokalnej tradycji, związanej z miejscem geograficznym, do sztuki masowej rodzi całkowicie odmienną formę pamięci kulturowej, w której nasz zapis dokumentalny dzieła sztuki staje się historycznym artefaktem. Wówczas ów artefakt przedstawia fałszywą wizję przeszłości jako niezmienną autentyczności. Marika bał się, że ścierki do naczyń będą przedstawiać fałszywy wizerunek kultury, z której się wywodzi, ponieważ będą niezmiennie przedstawiać pojedynczy obraz kultury w jednym punkcie w czasie.

Drugą ważną zmianą, wywołaną przez transpozycję poszczególnych dzieł sztuki na środki masowego przekazu, jest przeniesienie władzy, jakie wówczas ma miejsce. Nie chodzi tylko o to, że zanika dialog, który towarzyszył lokalnym praktykom artystycznym, ale również o to, że owa twórczość docierać będzie do licznych odbiorców, zaś niewielkie społeczności, z których się wywodzi, nie będą mieć kontroli nad procesem jej rozpowszechniania. Blues i jazz stanowią charakterystyczną ilustrację tego zjawiska na gruncie amerykańskim. W krytyce bluesa i jazzu wciąż żywy jest mit, że najstarsze nagrania muzyczne są „najprawdziwsze”, zaś nowsze – wtórne i jałowe. Krytyków, którzy za autentyczne uznają jedynie tradycje muzyczne powstałe przed latami dwudziestymi XX wieku, nazywa się w kręgach jazzowych „starymi grzybami”. Charles Keil opisuje, jak „stary grzyb” podejmuje decyzję, czy dane wykonanie jest autentyczne. „Wobec prawdziwego wykonawcy bluesowego stosuje się następujące kryteria oceny, w sposób dosłowny lub w przenośni: wiek – najlepiej jeśli wykonawca jest po sześćdziesiątce, powinien być niewidomy, cierpieć na reumatyzm i nie mieć zębów (jak powiedział Lonnie Johnson, kiedy po raz pierwszy poproszono go o wywiad: „Jesteś z tych, co chcieliby na siłę starca ze mnie zrobić?”)⁸. Problematyczność postawy starych grzybów nie dotyczy jedynie sposobu, w jaki opisują pojęcie autentyczności w sztuce, ale również implikacji, które te postawy mają dla kultur, tworzących tę sztukę. Kultury traktuje się, jakby były zaklęte w czasie i stanowiły

okazy muzealne, po wieki odzwierciedlające te same, niezmiennie postawy i pojęcia. W rezultacie kulturę przyrównuje się do statycznego zbioru obrazów artystycznych, które często nie mają już przełożenia w rzeczywistości. Twórczość przestaje być częścią dialogu, zaś kultury, w których owe dzieła sztuki powstały, nie mają kontroli nad tym, które z nich będą prezentowane.

W pierwszych ostrzeżeniach dotyczących rozmycia kulturowego zwracano uwagę, że działania artystyczne niewielkich społeczności są zagrożone ze względu na wszechobecność mediów. Zalew mediów, czy też medialny dumping, mają miejsce, gdy rynki kulturowe, na których dominują prace artystyczne danej społeczności artystycznej, zostały nasycone, nie pozostawiając miejsca na twórczość mniejszych społeczności. Pojawianie się amerykańskich programów telewizyjnych na całym świecie powoduje, że coraz mniej jest czasu na obcowanie z działaniami artystycznymi typowymi dla własnej społeczności. Zachodzi obawa, że w wyniku zalewu mediów owe działania znikną całkowicie. Na przykład radiostacje w południowej Luizjanie nadają różnorodną muzykę amerykańską, rzadko jednak można usłyszeć śpiewane po hiszpańsku pieśni rybackie z wyspy Delacroix. W rezultacie mieszkańcy wyspy muszą czynić dodatkowe starania, aby dotrzeć do tradycji muzycznych stworzonych przez ich grupę kulturową.

Chciałbym jednak zauważyć, że zalew mediów nie jest jedynym przypadkiem zachodzenia rozmycia kulturowego. Jak pokazuje sprawa Wandjuka Mariki, nawet jeśli dzieła sztuki, stworzone przez pewną kulturę, pojawią się w mass mediach, nie ma żadnej gwarancji, że dana grupa kulturowa przedstawiona będzie w środkach masowego przekazu jako odrębna i żywa całość. Jeśli dzieła sztuki nie są już częścią dialogu, który składa się na tożsamość kulturową, i jeśli omawiane grupy kulturowe nie mają kontroli nad rozprzestrzenianiem się dzieł sztuki, to rozpowszechnianie twórczości przez media może mimo wszystko przyczyniać się do rozmycia kulturowego.

Theodore Gracyk lakonicznie zauważył, że utrata odrębnej tożsamości kulturowej nie powinna być powodem do oskarżeń moralnych, ponieważ ludzie nadal będą mieć *jakąś* tożsamość kulturową, choć będzie ona nowa (w przeciwieństwie do stwierdzenia Mariki, jego lud nie wyginie, lecz jedynie stanie się innym ludem)⁹. W myśl twierdzenia Gracyka, tożsamości kulturowe i praktyki artystyczne w sposób naturalny znajdują się w procesie ciągłej zmiany i renegocjacji. Nie powinniśmy się więc niepokoić, gdy w grupach kulturowych, które niegdyś charakteryzowały się dość odrębnymi praktykami artystycznymi, działania artystyczne dominującego społeczeństwa zaczynają się nasilać. To typowy proces zmiany kulturowej, który zachodzi od zawsze, choć dziś szybciej niż w przeszłości. Gracyk, jak się wydaje, zakłada, że ci, którzy sprzeciwiają się kulturowemu rozmyciu, zwyczajnie występują przeciwko jakiegokolwiek zmianie. I tak Marika, twierdząc, że jego lud wyginie, tak naprawdę oplakuje kres pewnego niezwykle konkretnego zbioru działań artystycznych, który zostanie zastąpiony przez nowy ich zbiór.

Z pewnością Gracyk właściwie uchwycił charakter kultury, która z zasady jest dynamiczna, błędnie jednak rozumie proces rozmycia kulturowego oraz spe-

cyfikę protestów przeciwko niemu. Jak zauważyłem wcześniej, rozmycie kulturowe zachodzi, ponieważ środki masowego przekazu uniemożliwiają dialog w procesie rozpowszechniania dzieł sztuki. Twórczość przestaje wówczas funkcjonować jako narzędzie kulturowej renegocjacji i zamiast tego przedstawia kultury jako struktury statyczne, istniejące naprawdę w mitycznej przeszłości. I tak rozpowszechnienie dzieł sztuki w środkach masowego przekazu powoduje zatrzymanie dynamicznego procesu kultury. To właśnie prowadzi do stopniowego zaniku kultur, do ich rozmywania. Jednostki, które stopniowo stają się częścią większej kultury, nadal posiadają pewną tożsamość kulturową, ale tracą autonomię, pozwalającą im decydować, czym owa tożsamość ma być. Oskarżenia osób takich, jak Marika, rodzą się z pragnienia, aby ich kultury mogły zachować niezależność choćby w niewielkim stopniu. O ile tożsamość kulturowa ciągle się zmienia, ci, którzy protestują przeciwko kulturowemu rozmyciu, pragną, aby konkretne społeczności, do których należą, nadal mogły mieć kontrolę nad przeobrażeniami, dokonującymi się w kulturze. Jak wyjaśnia Rosemary Coombe: „[...] sprzeciwiając się praktykom kulturowego zawłaszczenia, ludy autochtoniczne na pierwszy plan wysuwają właśnie brak możliwości samodzielnego nadania sobie nazwy oraz zwracają uwagę na uporczywą historię, w toku której ich tożsamość zawsze była definiowana przez innych”¹⁰. Po raz kolejny protest dotyczy tego, że jednostki nie są już częścią toczącego się dialogu. Zamiast tego pozostałe po niewielkich kulturach obrazy stworzą stereotypowy i statyczny wizerunek tożsamości kulturowej, do którego zmieniające się jednostki nie będą już pasować.

Przełożyła Joanna Kazik

Przypisy

¹ Wandjuk Marika, cytowany w: Johnson Vivien, *Copyrites: Aboriginal Art in the Age of Reproductive Technologies*, Sydney, National Indigenous Arts Advocacy Association and Macquarie University 1996, s. 12.

² Lomax Alan, *Toward an Ethnographic Film Archive*, „Filmmakers Newsletter” 27 luty 1971, 4(4), s. 3.

³ Goodman Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc. 1976, s. 113–116.

⁴ Carroll Noel, *The Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon 1998, s. 188.

⁵ Danto Arthur, *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press 1981.

⁶ Na temat bardziej szczegółowej dyskusji dotyczącej fałszerstw Van Meegerena zob. Schuller Sepp, *Forgers, Dealers, Experts: Adventures in the Twilight of Art Forgery*, przeł. James Cleugh, London, Arthur Baker Ltd. 1960, oraz Coremans P. B., *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs: A Scientific Examination*, przeł. A. Hardy i C. M. Hutt, London, Cassell & Co. Ltd. 1949.

⁷ Johnson, *Copyrites...*, s. 10.

⁸ Keil Charles, *Urban Blues*, Chicago, University of Chicago Press 1966, s. 34–35.

⁹ Gracyk Theodore, *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Philadelphia: Temple University Press, 2001, s. 110.

¹⁰ Coombe Rosemary J., *The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy*, „Canadian Journal of Law and Jurisprudence” 1993, 2(6), s. 267.