

OBLICZA ETNICZNOŚCI W DOBIE GLOBALIZACJI

Wiek dwudziesty nadał pojęciu etniczności wymiaru naznaczonego ambiwalencją. Rozważania odwołujące się do znaczenia owego terminu podejmowały niejednokrotnie trudną walkę z próbą dekonstrukcji określonych stereotypów. Wspierana przekazami wizualnymi etniczność stała się elementem wpisującym w szersze europocentryczne ramy. Jej eksplikacje często przyjmujące opresyjną formę współtworzyły obraz świata zgodny z określonymi intencjami politycznymi. Kluczem do zrozumienia specyfiki relacji między politycznością, etnicznością a wizualnością jest wykładnia pojęcia etniczności sformułowana przez Anthony’ego D. Smitha. W słynnej publikacji z 1986 roku zatytułowanej *Etniczne źródła narodu* uznawał on, iż rdzeń etniczności wyrasta na kanwie czterech filarów: mitów, wspomnień, wartości i symboli (Smith, 2009, 19,35). Owe filary współtworzą nie tylko przekazy historyczne, lecz mają także istotny wpływ na kształtowanie indywidualnego doświadczenia świata. Kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia w kontekście konstruowania polityki etnicznej, wzmocnionej historiami drążącymi temat wspólnego pochodzenia. Mimo iż wspomnienia te częstokroć nie posiadają wartości zapisów historycznych, ich rola w aspekcie integrowania poszczególnych społeczności etnicznych jest ogromna i niekwestionowalna. Anthony D. Smith wspomina ponadto o znaczeniu kultury, jednakże mocno redukując ją do kwestii natury językowej. Rozmaite materialne wytwory danej społeczności odgrywają jednak także doniosłą rolę jako spoiwo kulturowe. Nie tylko bowiem przez język, lecz właśnie przez szereg pozostałych czynności wchodzących w obszar praktyki kulturowej dana grupa społeczna manifestuje swoją odrębność. Ponadto, brak bezpośredniego kontaktu z językiem z powodzeniem zastępują przekazy wizualne w postaci artefaktów. Ich doniosła rola w aspekcie ukazywania specyfiki kulturowej staje się

dostępna niezależnie od przestrzeni w której powstawały. Wizualne komponenty etniczności stanowią zatem element o znaczeniu fundamentalnym, współtworzący zarazem przekazy o charakterze politycznym. W tym też aspekcie, korelacja między tym co wizualne, etniczne a polityczne staje się konstruktem kulturowym przyjmowanym w sposób oczywisty. Nie znaczy to jednak, że w globalnym świecie przekazy te zostały uwolnione od stereotypów rasowych i treści o charakterze dyskredytującym.

Ową specyficzną retorykę sygnowały liczne badania z ramienia studiów nad *Orientem*, z czasem przeradzających się w dyscyplinę naukową, oraz modernistyczne fascynacje fenomenem *prymitywizmu*. Całokształt dostępnej kultury wizualnej wspierającej pojęcie etniczności współtworzył znamienne przekazy o charakterze politycznym i światopoglądowym. Miejsca ekspozycji kulturowych artefaktów, sposób ich organizacji i metody tworzenia kolekcji odzwierciedlały bowiem autorytarne inklinacje europejskich badaczy. Innymi słowy mówiąc, owe przekazy wizualne konstruowane były w oparciu o określone rasowe stereotypy, których opresyjny charakter neutralizowały ramy szeroko pojętej nauki. Fascynacja *prymitywizmem* stała się następnie obiektem krytyki ze strony studiów postkolonialnych, sprowadzających zainteresowanie światem kulturowych artefaktów do poziomu polityki wzmocnienia określonej hierarchii społecznej. Na owe uwarunkowania wskazywał ponad dwadzieścia lat temu James Clifford, uznający dane rozgraniczenia instytucjonalne za element szeroko pojętej umowy społecznej (Clifford, 2000, 244-247). Clifford miał tu na uwadze przede wszystkim płynność definicyjną obiektów cyrkulujących pomiędzy muzeami artystycznymi a etnograficznymi. Kres modernistycznego paradygmatu ostatecznie zniósł bowiem dwunarracyjny tok opowieści o wysoce cywilizowanej kulturze europejskiej wytwarzającej dzieła sztuki i autentycznej kulturze *prymitywnej* produkującej artefakty.

Późniejsze analizy, czynione z perspektywy czasów współczesnych, odtwarzały ów etniczny konstrukt nadając mu ramy dyskursu władzy i dominacji. Fascynacja poszczególnymi *prymitywnymi* kulturami kreowała bowiem wizję humanitarnych

Europejczyków, wszelkie działania modernizacyjne wpisując w ramy opieki wyższej konieczności. W swoich analizach, Daniel Miller ukazywał, iż sama idea *sztuki prymitywnej* wyrosła na romantycznym przekonaniu o istnieniu integralnej, homogenicznej zbiorowości ludzkiej (Miller, 1991, 57). Owa wyidealizowana wizja człowieczeństwa stanowić miała opozycję wobec stylu życia obywateli cywilizowanego świata, który opływał w sprzeczności rodzące frustracje i niepokoje. Żyjący w zgodzie z rytmem natury *dzicy*, w swoim braku refleksyjności zdawali się zawierać receptę na szczęśliwe życie. Jednocześnie, poza tęsknotą projektującą wizję idealnego społeczeństwa, fenomen *prymitywizmu* realizował zadanie innego rodzaju. Integralny charakter jego poszczególnych komponentów pozwalał na większą konsolidację ze strony europejskiej. Zachodnie społeczeństwo konstruowało zatem własny obraz w opozycji do nie-europejskiego *innego*. W tym też aspekcie, tożsamość europejska kształtowana była przez binarne opozycje odróżniające naród cywilizowany od ludności prymitywnej. Powracając zatem do kwestii *sztuki prymitywnej*, liczne interpretacje, których stała się ona udziałem, nabierały zdecydowanie europocentrycznego wydźwięku. Ich odbiór dokładnie powielał ustalone hierarchie społeczne, aprobatę właściwości artystycznych owych artefaktów często mieszając z protekcjonalizmem i pobłażliwością.

Świat projektowany za pośrednictwem pojęć europejskich badaczy stał się jednak obszarem krytyki ze strony studiów postkolonialnych. Idea utrzymywania i konserwowania tak zdefiniowanej kulturowej różnorodności wyzwalała bowiem wiele niebezpieczeństw. W opinii Rasheeda Araeena, badania zorientowane na *kulturę prymitywną* nie tylko odzwierciedlały zachodnią imperialność (Araeen, 1991, 160,165). Stając się ich udziałem liczne rasowe stereotypy pozwalały by badania owe kultywowały proces kolonizacji dokonujący się tym razem na polu naukowym. Zainteresowanie obcymi kulturami owiane było bowiem retoryką zachwytu nad pozbawionym świadomości twórczej, zwierzęcym, biernym *dzikim*. Tak też, w 1987 roku Araeen dawał upust swojej wściekłości, pisząc „I’m no longer your bloody objects in the British Museum” (Araeen, 1991, 172). Innymi słowy, domagał

się on zaprzestania rozpowszechniania europocentrycznego mitu o *autentycznych i prymitywnych kulturach*. Oczekiwał także, że badacze zdadzą sobie sprawę, że wybrane przez nich *obiekty analizy* to nie bezrozumne i wyzbyte człowieczeństwa istoty a sprowadzanie ich do roli muzealnego eksponatu stanowi uprawomocnienie nieprawdziwej wiedzy.

Ostre słowa Araeena wyzwoliły lawinę projektów podobnie krytycznie odnoszących się do kolonialnej rzeczywistości. Rozwinięcie radykalnych poglądów pakistańskiego artysty znalazło swoje odzwierciedlenie w obszarze muzeologii. Poszczególne analizy wnikliwie odtwarzające przekazy światopoglądowe głęboko historycznych już wystaw muzealnych stały się udziałem wielu badaczy. Wspólnym mianownikiem owych instytucjonalnych przedsięwzięć było bowiem przekonanie o wyższości świata europejskiego. Tak też, londyńskie South Kensington Museum, wedle Timma Barringera, oferowało wizję rzeczywistości zgodną z wykładnią wiktoriańskiego imperializmu (Barringer, 1998, 19). Zebrane w różnych stronach świata fragmenty kolekcji łączyła bowiem jedna wspólna cecha. Wszystkie obiekty pochodziły z terenów militarnie czy politycznie poddanych imperium brytyjskiemu. Przekazy owego archiwum kolonialnych podbojów, znajdującego się w ścisłym centrum Londynu, uprawomocniało zaangażowanie licznych autorytetów naukowych i artystycznych. Na działalność wystawienniczą British Museum, która finalnie miała na celu integrację europejskiej tożsamości zwracała uwagę Annie E. Coombes (Coombes, 1991, 191). Krytycznie odnośnie treści politycznej, pojawiającej się przy okazji wielkich światowych wystaw ukazujących wielobarwną paletę kulturową świata, wypowiadał się także Donald Preziosi. Jego analizy Kryształowego Pałacu, szklanego budynku zbudowanego na okoliczność jednej ze światowych wystaw, ukazywały samo przedsięwzięcie w kategoriach legitymizujących europejską dominację (Preziosi, 2003, 96-99). Uporządkowany według odpowiednich kategorii świat zdawał się tu desperacko łaknąć mocarnej acz opiekuńczej europejskiej dłoni.

Osobną kwestię stanowiła ogólnoswiatowa dyskusja dotycząca wspomnianych przez Jamesa Clifforda granic między instytucjonalnymi wykładnikami antropolo-

gii i sztuki. Rasheed Araeen zakwestionował tu bezwarunkowo przyjmowane założenie jakoby współcześni artyści spoza tak zwanego Zachodu automatycznie uprawiali sztukę etniczną (Araeen, 1991, 166,172). W owym bowiem kontekście, etnicyzacja oznaczała kompromisowe dostrzeżenie ich obecności z jednoczesnym wyłączeniem ze świata sztuki. W efekcie, owi artyści skazywani byli na pozycje marginalne, stając się godnymi podziwu rzemieślnikami, którym odmówiono twórczego i intelektualnego pierwiastka, właściwości stricte europejskiej. Jednocześnie, same zaś różnice między dyskursem antropologicznym a artystycznym nie były na tyle znaczące, co eksplikacje wyborów instytucjonalnych. Konteksty, w ramach których prezentowano owe obiekty, ostatecznie przypieczętowały bowiem ich status. Artyści spoza Europy i Ameryki naturalnie tworzyli zatem obiekty artystyczne czy etniczne, eksponowane w muzeum etnograficznym. Wspominane trudności związane z kwestiami instytucjonalnymi starała się załagodzić Mariet Westermann, proponując badania z obszaru antropologii wizualnej, niwelujące różnice między aparatem pojęciowym obydwu dyskursów (Westermann, 2005, XI-XII). Nie oznaczało to jednak zarazem radykalnego odwrotu od myślenia obarczonego retoryką *prymitywizmu*. Na ową kwestię zwrócił uwagę Francesco Pellizzi, sugerujący, iż w przypadku antropologii wizualnej powraca problem europocentrycznego badacza zapatrzonego w kulturę *dzikich* (Pellizzi, 2005, 34-35). Rozważania nad fenomenem *prymitywizmu* odcisnęły bowiem piętno na poszczególnych dyscyplinach na tyle, iż stały się one dłużnikami modernistycznego myślenia. Idea antropologii wizualnej snuta na początku dwudziestego pierwszego już wieku nie zniosła zatem ostatecznie rozgraniczeń instytucjonalnych.

W czasach globalizacji, problematyka związana z triadą etniczności, polityczności i wizualności powróciła jednak ze zdwojoną siłą. Paradoksalnie bowiem, im więcej wspomina się o kulturowej homogeniczności, tym bardziej ujawniają się aspekty związane z kulturowym separatyzmem. Etniczność zostaje ponownie zdefiniowana a jej nowa formuła odzwierciedla współczesne przemiany globalnego świata. Jako narzędzie współtworzące ściśle lokalną tożsamość staje się elementem nieodłącznie

wpisującym się w niejednorodną rzeczywistość kulturową. Jako natomiast oryginalna i unikatowa jakość wypływająca ze ścisłej relacji kulturowo-terytorialnej, stwarza swoistą markę, atrakcyjną pod wieloma względami. W swojej publikacji zatytułowanej *Etniczność spółka z o.o.*, Jean Comaroff i John L. Comaroff analizują konsekwencje owej atrakcyjności w aspekcie ekonomicznym. Coraz bowiem częściej, element związany z etnicznym pochodzeniem staje się fundamentem gospodarczych strategii rozwoju, czy nowym wyznacznikiem integrującym poszczególnych pracowników firm i korporacji. Warto tu podkreślić, że ogromną zasługą Jean Comaroff i Johna L. Comaroff jest to, iż opisywanych relacji nie redukują oni do binarnej opozycji między utowarowieniem a autentycznością, wskazując na dalece bardziej skomplikowane mechanizmy. Sama kwestia związana z ekonomicznie wykorzystywaną etnicznością, określoną przez nich mianem etnotowaru i etnogospodarki, ujawnia swoisty paradoks. Myślenie bowiem w kategoriach utraty autentyczności i aury przynależnej danej kulturze, która to rozpoczyna *sprzedawanie* na szeroką skalę, obarczone jest modernistycznymi pretensjami. W praktyce bowiem, owa kwestionowana przez modernistów masowość zyskuje zdolność konsolidowania poczucia tożsamości oraz tworzenia nowego oblicza tradycyjnej etniczności. (Comaroff, Comaroff, 2005, 22). Przetrawanie kultury wyparła tu zatem idea przetrwania dzięki kulturze. Swoistym ekstremum staje się jednak pytanie czy można mówić o istnieniu kultury w momencie, gdy ta nie oferuje niczego na sprzedaż. W owych wątpliwościach zdają się jednak pobrzmiewać echa opisywanej przez Hansa Beltinga zachodniej obsesji kolekcjonowania/posiadania/nabywania obiektów jako reprezentacji kulturowych czy wcieleń czasu historycznego (Belting, 2007, 16-17). Jak widać, pragnienie to zostało zidentyfikowane i rozpoznane na całym świecie.

Powracając jednak do kwestii nowo zdefiniowanej etniczności, Jean Comaroff i John L. Comaroff wysuwają dość radykalną tezę. Ich zdaniem, integrujący wymiar etnotowaru nie wypływa z faktu jego przynależności do historii danej kultury. Innymi słowy, wykonywanie przedmiotów kulturowo niezakorzenionych w tradycji w żadnej mierze nie osłabia konsolidacyjnego wymiaru owej działalności, konstytu-

ującej *ja* podmiotu w ramach tożsamości etnicznej (Comaroff, Comaroff, 2011, 18). Wielokrotnie, owe *nowe* tradycyjne artefakty kulturowe stają się powodem do dumy, pozwalając na wyrazistą odróżnialność danej społeczności w skali globalnej. Można zatem stwierdzić, że analizy Jean Comaroff i Johna L. Comaroff współczesne tożsamości etniczne sytuują w przestrzeni kulturowej odróżnialności. Teraźniejsze narracje o tożsamości nie stanowią zatem jedynie kontynuacji przeszłości. Ich obiektywizacja odbywa się zaś na potrzeby rynku, który przetrwanie zapewnia jedynie najbardziej atrakcyjnym markom. W tym dość niejednorodnym obrazie współczesnej etniczności, uwadze badaczy nie uchodzą konsekwencje działania gospodarek i korporacji bazujących na owym fundamencie. Ostatecznym ich celem nie staje się bowiem bogacenie się całej etnicznej społeczności czy społeczeństwa, choć obserwowalne są pewne polepszenia komfortu życia. Ich wymierne skutki częstokroć prowadzą się do przypieczętowania tradycyjnej hierarchii i wzmocnienia pozycji warstw uprzywilejowanych (Comaroff, Comaroff 2011, 23).

Ostateczna ocena obrazu współczesnej etnogospodarki nie może jednak posłużyć się argumentem piętnującym etnobiznes jako zjawisko dewastujące *autentyczność* kulturową. Stwierdzenie to bowiem, jak już wspominałam, odwołuje się do retoryki modernistycznych odkryć, nakazujących izolację niektórych społeczeństw przed zgubnym wpływem kurczącego się świata. Sam jednak fakt, iż Jean Comaroff i John L. Comaroff dystansują się wobec owego poglądu, nie oznacza jednak by w ich ocenie etnogospodarka stanowiła bezwzględnie pozytywne zjawisko. To raczej swoista alternatywa wobec procesów globalizacyjnych współczesnego świata, tworzona przez konkretną lokalność osadzoną w przestrzeni terytorialnej i kulturowej. Jeśli zatem etnobiznes staje się elementem promocji i zarazem fundamentem scalającym rozproszone tożsamości etniczne, dochodzi do sytuacji schizofrenicznej. Człowiek wytwarzający etnotowary staje się zarówno bowiem ich kreatorem jak i podmiotem konsumującym owe wytwory na potrzeby konstruowanej tożsamości jednostkowej i zbiorowej. Nie oznacza to zarazem, iż *kulturowe* lustro pozbawione jest społecznego krytycyzmu, pozwalając by podmiotowość wyrastała jedynie na

kanwie biernego uczestnictwa. Katalonia, powracająca do tradycyjnych sposobów produkcji jako alternatywy wobec globalnego rynku, świadomie kreująca własną odrębność, która nie rodzi się jednak z faktu gospodarczej izolacji regionu, stanowi tu niezwykle wiarygodny przykład (Comaroff, Comaroff, 2011, 39). Oficjalizacja tożsamości, daleko wychodząca poza modernistycznie ugruntowane pojęcia aury i niereprodukowalności, ukazuje nowe sploty relacji między kulturą a gospodarką. Etnotowar stwarza zatem nową jakość, mającą zdolność do animowania społecznych relacji (Comaroff, Comaroff 2011, 51). Stwierdzenie to nie oznacza jedynie, iż w dobie globalizacji etnogospodarka stanowi doskonałe narzędzie społecznej integracji. Jeśli bowiem odrębność staje się jednym z fundamentów konstruowanych tożsamości, procesy te mają daleko idące konsekwencje. Wspominany przez Comaroff przykład Katalonii jako regionu mocno przywiązanego do swojej unikatowej tradycji i tożsamości obrazuje zagrożenia wyłaniające się na kanwie etnogospodarek. Znana z tendencji separatystycznych, Katalonia wielokrotnie domagała się politycznej autonomii wobec Hiszpanii, które to roszczenia wzmocnił ogólnoswiatowy kryzys. Masowe protesty regularnie mające miejsce na ulicach Barcelony ukazywały, iż w momentach społecznej niepewności etniczność staje się orężem walki politycznej (Burgen, 2012). Postawy radykalne czy wręcz ekstremistyczne nasilają się zatem w czasach kryzysów gospodarczych, ukazując mniej chwalebne oblicze etnogospodarek.

Jakie przekazy wizualne towarzyszą zatem owemu współczesnemu pojęciu etniczności? Nim kwestia ta doczeka się swojej odpowiedzi, przyjrzyjmy się jeszcze ramom konstytuującym etnogospodarkę i sposobom tworzenia nawiązań do sfery kultury. Jean Comaroff i John L. Comaroff wyszczególniają siedem wymiarów współtworzących dzisiejsze pojęcie etnobiznesu. Pierwszy z tych fundamentów odwołuje się do kwestii przynależności, akcentując wagę i znaczenie więzów krwi, uruchamiając jednocześnie całą maszynę procesów dowodzenia i dokumentowania (Comaroff, Comaroff, 2011, 103-104). Tutaj też, biologia wpleciona w kwestie rozróżnień etnicznych, staje się nauką w służbie badania i potwierdzania rdzennego

pochodzenia. Etnogeneza, jako drugi z fundamentów etnogospodarki, pozwala zaś by podejmowana działalność gospodarcza stawała się spoiwem danej społeczności, nie zaś naturalnie wynikała z faktu dobrze zintegrowanej społeczności. Innymi słowy, zaangażowanie w produkcję przyczynia się do społecznego zintegrowania, nie będąc zaś jego rezultatem. Kolejnym elementem wytyczającym fundamenty etnobiznesu jest kapitał zewnętrzny, często stymulujący powstawanie firm i przedsiębiorstw. Następny wymiar etnogospodarki wskazuje na kulturę jako czynnik gwarantujący prawomocność, pozwalający na stworzenie szerszego kontekstu odniesień. Przeszłe opowieści, zwyczaje czy wierzenia współtworzące obraz danej kultury etnicznej mogą być tu jednak dość swobodnie i marginalnie wykorzystywane. Piąty wymiar etnobiznesu wiąże się bezpośrednio z szóstym. To gwarancja suwerenności egzystencji, niejednokrotnie powiązana z autonomią polityczną, którą częstokroć wspiera kwestia terytorialna, czyli roszczenia związane z posiadaniem ziemi. Niezależność często pokrywa się z terytorialnością o którą się walczy, bądź do której się odwołuje. Ostatni wymiar etnogospodarki konstytuuje dialektyka między oficjalizacją tożsamości a utowarowieniem kultury. Wskazywane przez Jean Comaroff i Johna L. Comaroff przykłady wiodą od działań świadomie czerpiących ze źródeł historycznych, by w ten sposób nadać tradycji nowoczesnego wymiaru i kreować atrakcyjną markę. Z drugiej zaś strony, Comaroff odwołują się także do przykładów działań związanych z ochroną własności intelektualnej, tożsamej z częścią dziedzictwa kulturowego, mającego moc integrowania danej społeczności. Obydwie zaś siły stanowią komplementarne elementy współtworzące dynamiczny i niejednorodny obraz współczesnej etnogospodarki. W swojej powściągliwej ocenie, Jean Comaroff i John L. Comaroff owe tendencje wzrostu popularności etnogospodarek wpisują w obszar cech charakterystycznych dla neoliberalnego rynku. Potężne narzędzia ochrony wartości intelektualnej, zwiększony udział sektora prywatnego i globalny kontekst nasilający potrzebę posiadania lokalności, stanowią przecież kluczowe elementy także dla etnobiznesu. W tym też kontekście, warto

przyjrzyć się wizualnemu komponentowi etniczności, czyli rynkowi sztuki i artefaktów plemiennych.

Wspominany wcześniej Rasheed Araeen, oponował przed europocentrycznie naznaczoną klasyfikacją, sytuującą nie-zachodnich artystów w obszarze sztuki etnicznej. Araeen domagał się by tak zwani twórcy profesjonalni traktowani byli na równi z artystami amerykańskimi czy europejskimi. Co więcej, zachodnie badania zorientowane na poszukiwanie kulturowych korzeni utożsamiał on ze stereotypowym obrazem nieeuropejskich kultur, społeczności czy plemion, balansującym na krawędzi kulturowego rasizmu. Wszystko to, przeciwko czemu jawnie protestował Araeen zdaje się jednak zawierać w etnobiznesie. Zakładając nawet krytyczny wymiar powstający na kanwie dialektyki między kulturą a utowarowieniem, etnospodarka zwraca się także do najbardziej powszechnych i stereotypowych obrazów społeczności kulturowych. Tę kwestię poruszała swego czasu Ruth V. Phillips, wskazując, że spora część obiektów powstających na potrzeby przemysłu turystycznego odwołuje się do historycznych obrazów kultur (Phillips, 1998, 444-445). Owe rekonstrukcje stanowiły zarazem egzemplifikacje rozmaitego rodzaju rasowych i etnicznych stereotypów, które powracały na potrzeby wspólnie przeżywanej terażniejszości. W tym też momencie rodzi się pytanie, w czym świadome kreowanie się na *prymitywistę* sprzedającego swoją etniczność jest lepsze od działań podejmowanych w imię ochrony *autentyczności* w czasach modernizmu?

Oczywiście, świadome czerpanie z tradycyjnych wzorców wespół z przemysłaną restytucją kulturowej przeszłości nie muszą prowadzić do opisywanych konsekwencji. Analizowany przez Shelly Errington fenomen post-trybalizmu ukazuje bowiem całkowicie odmienne oblicze świata sztuki. W jej opinii, rzeczywistość kreowana bez udziału pojęcia *autentyczności* i *prymitywizmu* to nieunikniona konsekwencja procesów globalizacyjnych (Errington, 2005, 226). Modernistyczne rozgoryczenie spowodowane utratą *autentycznej kultury prymitywnej* ostatecznie zniknęło z dyskursu antropologicznego czy etnograficznego. Współcześnie ciężko bowiem dowodzić istnienia grup społecznych, których styl życia i kultura będą

odporne na wpływy zewnętrzne. W związku z tym, dyskurs wychodzący od pojęcia *autentyczności* zmuszony był ulec rozmaitym przeobrażeniom, kształtując radykalnie inną jakość. W czasach post-plemiennych, autentyczność obiektów wytycza ich pochodzenie, definiowane przez określony obszar terytorialny zamieszkały przez prawowitego mieszkańca, który ów obiekt wykonał (Errington, 2005, 229-230). W praktyce oznacza to, że ów mieszkaniec sięga do wzorców historycznych, typowych dla jego rodowitego obszaru, nie ograniczając się jednocześnie w kwestii wyboru techniki i jakości wykonania. Innymi słowy, poziom wykonania danej pracy dostosowuje on do oczekiwań potencjalnego nabywcy. Inaczej zatem będą wykonane pamiątki turystyczne, prace zamówione dla znaczącego kolekcjonera, czy te zasilające galeryjne i muzealne kolekcje. W tym też zakresie, obserwacje Shelly Errington doskonale uzupełniają wnioski stawiane przez Jean Comaroff i Johna L. Comaroff. Będący elementem szczegółowej kalkulacji etnobiznes staje się także fragmentem dziedzictwa kulturowego, którego specyfika zyskuje światowy rozgłos.

Wizualne elementy współtworzące fundamenty etnogospodarki wkraczają zatem do obiegu artystycznego. Interesującym przykładem ilustrującym owe zależności są analizy związane z australijską społecznością znaną jako Utopia Art Movement. Poszczególne fragmenty historii owej społeczności zdają się doskonale odzwierciedlać mechanizmy wpisujące się w fundamenty współczesnego etnobiznesu. Po pierwsze więc, decyzją sądu członkowie plemion Anmatyerr i Alyawarr zostali uznani za prawowitych mieszkańców obszaru pięciu tysięcy kilometrów kwadratowych na północny wschód od Alice Springs (Schmidt, 2011, 74-75). Prawna legitymizacja stwarzająca identyfikację kulturową z określonym obszarem terytorialnym pozwoliła na wysunięcie kolejnych roszczeń. W 1980 roku, na mocy kolejnych regulacji prawnych, uzyskali oni możliwość powrotu na obszary uznawane przez nich za ojczyście. Identyfikacja silnie zogniskowanej tożsamości etnicznej wyzwoliła więc chęć ekspansji także terytorialnej. Osiedliwszy na się na ziemiach przodków, ich rdzenni mieszkańcy zaczęli stopniowo zajmować się rzemiosłem ar-

tystycznym. Niewątpliwie duże zasługi miała tu Jenny Green, działaczka społeczna, która wprowadziła ich w tajniki malarstwa techniką batik. Tak też, obca i nieznaną przez Anmatyerr i Alyawarr technika stała się z czasem ich światowym znakiem rozpoznawczym. Autentyczność, zgodnie z tym co pisała Shelly Errington, nie jest gwarantowana za pośrednictwem historii czy tradycji, lecz przez dłonie rodowitego mieszkańca, który ów obraz wykonuje. Przeszłość Anmatyerr i Alyawarr wypiera zatem całkowicie odmienny rozdział sygnowany rozpoznawalnym pojęciem Utopia Art Station. Same zaś prace trafiają do zróżnicowanych odbiorców i kontekstów, cyrkulując zarówno w obiegu artystycznym jak i etnograficznym.

Wizualne komponenty etniczności, doskonale przekładające się na specyfikę etnotowaru i artefaktów plemiennych odzwierciedlają zatem heteronomiczny obraz świata. Płynność i niestały charakter instytucjonalnych rozgraniczeń decydujących o losach owych artefaktów powoduje, iż kontakt z owymi reprezentacjami tożsamości etnicznych występuje niezależnie od miejsca zamieszkiwania samej społeczności. Zespólna z konkretną lokalnością etniczność staje się bowiem wizualnym komponentem rozmaitych przestrzeni życiowych, będąc zarazem coraz bardziej wyrazistym komponentem globalnego świata. Czy zatem powrót do myślenia w kategoriach tożsamości etnicznych stanowi w istocie alternatywę wobec procesów globalizacji? Czy tak kultywowana heterogeniczna wizja świata nie stworzy areny dla postaw separatystycznych i przynależnym im radykalnych programów politycznych? Z pewnością tendencje te mogą nasilać się w czasach niepokojów społecznych, stwarzając przestrzeń dla powstawania konfliktów etnicznych, obrazujących rozmaitego rodzaju społeczne frustracje. Dla świata sztuki z kolei, etniczność stworzy interesującą alternatywę wobec dotychczasowych tendencji i rynkowych preferencji. Czy artyści etniczni wkroczą jednak w przestrzeń świata sztuki jako równoprawni twórcy? Obrazy autorstwa Warlimpirrngi Tjapaltjarri z australijskiego regionu Utopia na trzynastej edycji *Documenta* w Kassel zdają się odpowiadać postulatowi formułowanemu przez Rasheeda Araeena. Z drugiej zaś strony, wypełnione bielą przestrzenie wystawiennicze osłabiają polityczny wymiar owych arte-

faktów/prac artystycznych. Tym samym przestają one tak jednoznacznie stanowić reprezentacje tożsamości etnicznych, zamieniając się w intrygujące i nieznane dotąd obiekty świata sztuki.

Bibliografia:

- Araeen, Rasheed; 1991, From primitivism to ethnic arts; w: S. Hiller (red.), *The myth of primitivism. Perspectives on art*, Routledge
- Barringer, Timm; 1998, *The South Kensington Museum and the colonial project*; w: T. Barringer, T. Flynn (red.), *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge
- Belting, Hans; 2007, *Belting, Contemporary Art and the Museum in the Global Age*; w: P. Weibel, A. Buddensieg (red.), *Contemporary Art and the Museum*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern
- Burgen, Stephen; 2012, *Catalan independence rally brings Barcelona to a standstill*, <http://www.guardian.co.uk/world/2012/sep/11/catalan-independence-rally-barcelona>
dostęp : 30.06.2012
- Comaroff, Jean; John L Comaroff; 2011, *Etniczność spółka z o.o.*, Kraków
- Clifford, James; 2000, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa
- Coombes, Annie E.; 1991, *Ethnography and the formation of national and cultural identities*, w: S. Hiller (red.), *The myth of primitivism. Perspectives on art*, Routledge
- Preziosi, Donald; 2003, *Brain of the Earth's Body*, University of Minnesota Press
- Errington, Shelly; 2005, *History Now: Post Tribal Art*; w: M. Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, Yale University Press
- Smith, Anthony D.; 2009, *Etniczne źródła narodów*, Kraków
- Miller, Daniel; 1991, *Primitive art and the necessity of primitivism to art*; w: . S. Hiller (red.), *The myth of primitivism. Perspectives on art*, Routledge
- Pellizzi, Francesco; 2005, *On the Margins of Recorded History: Anthropology and Primitivism*; w: M. Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, Yale University Press
- Phillips, Ruth B.; 1998, *The collecting and Display of Souvenir Arts. Authenticity and the "Strictly Commercial"*; w: T. Barringer, T. Flynn (red.), *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge
- Schmidt, Cheischona; 2011, *the development of Utopia Art Movement through the Lens of Relationships between Artists and the Art World*; w: H. Belting, J. Birken, A. Buddensieg,

- P. Weibel (red.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfilden
- Westermann, Mariet; 2005, Introduction; w: M. Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, Yale University Press