



EKOLOGIA
KULTURY

John Holden

W 2012 roku brytyjska Arts and Humanities Research Council (Rada ds. Badań w Dziedzinie Sztuki i w Naukach Humanistycznych¹) zwróciła się do profesora Geofreya Crossicka, byłego dyrektora administracyjnego Goldsmiths College, University of London, z propozycją pokierowania Cultural Value Project (Projektem Wartości Kulturowych). Przedsięwzięcie to ma na celu „pogłębienie dyskursu w dziedzinie uczestnictwa w tworzeniu wartości kulturowych oraz wypracowanie nowych metod, za pomocą których oceniamy te wartości”. Projekt znajduje się obecnie na etapie realizacji, a publikacja raportu końcowego jest spodziewana w tym roku.

Cultural Value Project finansuje badania poświęcone określonym aspektom wartości kulturowej, np. architektury oraz muzyki granej na żywo. Pojawiła się również potrzeba bardziej całościowego ujęcia zjawisk kulturowych, dlatego zlecono mi przygotowanie opracowania poświęconego ekologii kultury² z uwzględnieniem nowych sposobów postrzegania funkcjonowania tego zjawiska *jako całości*.

Na samym początku pojawia się pewna dość zasadnicza trudność. Po pierwsze, problemów przysparza zdefiniowanie terminu *kultura* jako takiego. Jak pisał krytyk kultury Raymond Williams, kultura jest „jednym z dwóch lub trzech najbardziej wielowymiarowych słów w języku angielskim”³. I tak, kultura ma znaczenie biologiczne: mówimy np. o jogurtach zawierających kultury bakterii. Kultura może być również synonimem sztuki, może się też odnosić do praktyk określonej grupy ludzi — mówi się wtedy o *kulturze biurowej* lub *kulturze narodowej*. Po drugie, słowo to może być po prostu określeniem wszystkiego, co robimy, a co przydaje znaczenia naszemu życiu — począwszy od oglądania meczów piłki nożnej, a na jedzeniu hamburgerów skończywszy. Właśnie dlatego Jordi Marti z Barcelony porównał kulturę do drugiego ekosystemu, czyli do środowiska, w którym wszyscy jesteśmy całkowicie zanurzeni. Co więcej, oprócz tego, że zarówno indywidualnie, jak i zbiorowo tworzymy kulturę, kultura zarazem kształtuje nas, wpływając na nasze myśli i decyzje. Dynamika tego nieustającego sprzężenia zwrotnego sprawia, że kulturę tak trudno dookreślić. Nasze położenie można więc porównać do położenia ryb próbujących opisać wodę, w której pływają.

Oprócz problemów ze zdefiniowaniem kultury na poziomie społecznym, nie brak trudności na poziomie jednostkowym: osobiste wybory, jakich dokonujemy wobec kultury są subiektywne, instynktowne, nieprzetworzone i natychmiastowe. Nasze reakcje na kulturę niekiedy trudno wyartykułować, ocenić i porównywać. Nasze wybory kulturowe wiążą się również z tym, jak postrzegamy siebie, jak wyrażamy siebie w oczach świata oraz jak znajdujemy wspólny język z innymi. Dlatego można stwierdzić, że indywidualnie dokonywane przez każdego z nas wybory w dziedzinie kultury stanowią odzwierciedlenie poważnych inwestycji emocjonalnych.

1 Działająca niezależnie od rządu agencja finansująca badania w tych dziedzinach (przyp. tłum.).

2 Pełny tekst raportu znajduje się na stronie <http://www.ahrc.ac.uk/newsevents/news/ecologyofculturereport/> (13 listopada 2015).

3 R. Williams, *Keywords*, Fontana, London 1983, s. 87.

W raporcie *The Ecology of Culture* (Ekologia Kultury)⁴ starałem się przedstawić wypośrodkowane stanowisko, to znaczy scharakteryzować kulturę w kategoriach związków sztuki z tym, co powszednie oraz jako systemu funkcjonującego powyższej poziomu indywidualnego, lecz istniejącego w świecie w postaci zbioru realnych raczej niż teoretycznych zajęć (zawodów) i rodzajów działalności. Chciałem znaleźć sposób objaśniania zjawisk kulturowych przydatny nie tylko dla Cultural Value Project, lecz także dla decydentów, którzy muszą podejmować właściwe decyzje w omawianej dziedzinie oraz dla praktyków nieustannie dokonujących wyborów w ramach kierowania organizacjami. W związku z tym, chociaż traktowałem postawione przede mną zadanie jako opracowanie teoretyczne, miałem również nadzieję na jego bardziej praktyczne zastosowanie.

Metodologia zastosowana w raporcie polegała na przeglądzie literatury oraz na przeprowadzeniu wywiadów z grupą pracowników sektora kultury. Do grona moich rozmówców zaliczali się przedstawiciel samorządu lokalnego z północnej Anglii, dyrektor dużej firmy finansującej produkcje filmowe, dyrektor British Library oraz dwudziestotrzyletnia stylistka współpracująca z aktorami i nowo powstającymi zespołami muzycznymi. Przeprowadzając wywiady, chciałem poznać metody działania tych ludzi, dowiedzieć się, dlaczego robią to, co robią, a przede wszystkim jak wchodzą w interakcje z przedstawicielami innych dziedzin kultury — z kim współpracują, z kim rozmawiają i kto wywiera na nich wpływ.

W raporcie przyjąłem roboczą definicję ekologii kultury sformułowaną przez Ann Markusen, główną autorkę opublikowanej w 2011 roku pracy *California's Arts and Cultural Ecology* (*Kalifornijska ekologia sztuki i kultury*), w której stwierdza ona:

Ekologia sztuki i kultury obejmuje liczne sieci twórców sztuki oraz kultury, producentów, prezenterów, sponsorów, uczestników, a także postaci drugoplanowych osadzonych w różnych społecznościach (...) Ekologię sztuki i kultury definiujemy jako złożone współzależności kształtujące popyt oraz produkcję sztuki i szeroko pojętej oferty kulturalnej⁵.

Znaczenie tej definicji — a nawet całego podejścia do kultury jako do ekologii — polega na tym, że przyjmuje organiczny, a nie mechaniczny punkt widzenia, wyjaśnia przy tym szczegółowo, jak można opisać ekologię kultury.

Nasze wybory kulturowe
wiążą się również z tym,
jak postrzegamy siebie, jak
wyrażamy siebie w oczach
świata oraz jak znajdujemy
wspólny język z innymi

⁴ J. Holden, *The Ecology of Culture*, Arts and Humanities Research Council, Swindon 2015; <http://www.ahrc.ac.uk/newsevents/news/ecologyofculturerereport/> (13 listopada 2015).

⁵ *California's Arts and Cultural Ecology*, red. A. Markusen, et al., James Irvine Foundation, San Francisco 2011, s. 10.

W raporcie *Ecology of Culture* przedstawiam cztery możliwe modele opisujące ekologię kultury, z których tylko jeden został wystarczająco pogłębiony; pozostałe trzy stanowią zbiór nowych, obiecujących pomysłów, lecz wymagają jeszcze dopracowania.

Pierwszym i najbardziej rozwiniętym modelem jest model „trzech sfer kultury”. W publikacji z 2008 roku zatytułowanej *Democratic Culture (Kultura demokratyczna)*⁶ pojawiło się spostrzeżenie, że kultura rozgrywa się w trzech ściśle powiązanych ze sobą sferach: finansowanej ze środków publicznych, komercyjnej oraz tworzonej w warunkach domowych. Po pierwsze, istnieje sektor finansowany ze środków publicznych, w którym produkcję lub maksymalizację wykorzystania dóbr publicznych wspomaga bezpośrednie wsparcie ze strony państwa lub filantropów otrzymujących ulgi podatkowe ze środków publicznych. Po drugie, funkcjonuje sektor komercyjny, który działa na zasadach rynkowych. W jego ramach nie wszystkie „produkty” — takie jak filmy lub utwory muzyczne — utrzymują się na rynku, lecz zasadniczo sektor ten radzi sobie bez bezpośredniego wsparcia ze strony państwa. Po trzecie, istnieje wreszcie „sektor domowy”, w którym ludzie sami dla siebie tworzą kulturę i sami ją finansują. Do tej sfery zaliczają się wszelkie działania, począwszy od tradycyjnie „amatorskich” i ochotniczych, takich jak rękodzieło lub chóry działające w społecznościach, a skończywszy na umieszczaniu na stronach internetowych muzyki lub wideoklipów własnej produkcji.

Trzy wyżej wspomniane sfery różnią się od siebie znacząco, na przykład zarówno w kulturze finansowanej ze środków publicznych, jak i w jej komercyjnej odmianie występują systemowi strażnicy dostarczający artystom pieniędzy oraz zapewniający im możliwość dotarcia do odbiorców, podczas gdy domowi twórcy kultury docierają do odbiorców bezpośrednio. Należy także zaznaczyć, że w ostatnich latach nowe technologie zakłóciły funkcjonowanie wszystkich trzech sfer z daleko idącymi konsekwencjami. Technologia oferuje wszystkim dostęp do narzędzi produkcji kultury; niszczy i tworzy modele biznesowe w sektorze komercyjnym, przekształcając relacje między artystami, instytucjami publicznymi i odbiorcami.

Jedno z następstw przemian w kulturze, wywołanych rozwojem technologii w ciągu ostatnich piętnastu lat, polega na sprzęgnięciu ze sobą wszystkich tych sfer w o wiele ściślej powiązany ze sobą system. W swoich badaniach wykazałem istnienie znacznych przepływów między sferami publiczną, komercyjną oraz domową. Kariery rozpoczynają się w jednym miejscu, przenoszą do innych i z powrotem, np. wielu aktorów, muzyków oraz techników zaczyna jako amatorzy, następnie jako specjaliści znajdują zatrudnienie w teatrach, w salach koncertowych finansowanych ze środków publicznych, a także w telewizji komercyjnej. Pomysł rodzi się w różnych miejscach i rozwijają w innych: zawodowy dramaturg może stworzyć sztuki specjalnie dla amatorskiego teatru, a grafika gry komputerowej może bazować na rysunkach przechowywanych w muzealnym archiwum. Produkty kultury wykorzystuje się w wielu sytuacjach, na przykład muzyka klasyczna nagrana

6 J. Holden, *Democratic Culture*, Demos, London 2008.

przez orkiestrę finansowaną ze środków publicznych może się pojawić w reklamie, a galeria może zlecić organizację wystawy wyspecjalizowanej firmie komercyjnej. Cały ten finansowy i intelektualny handel oraz ruch między trzema sferami pobudzają przepływ pieniądza w systemie — z sektora publicznego do prywatnego i z powrotem poprzez inwestycje, podatki, wynagrodzenie za pracę, tantiemy czy działania filantropijne, by wymienić tylko niektóre możliwości.

Materiał zgromadzony podczas wywiadów i literatura przedmiotu jasno wskazują, że model trzech sfer stanowi dobry punkt wyjścia do badań nad ekologią kultury. Jak zauważył Alex Beard, dyrektor naczelny Royal Opera House w Londynie: „Odzwierciedla on [model trzech sfer — przyp. red.] fundamenty gospodarki. Przecież ludzie dokonują porównań właśnie za pomocą pieniądza, poza tym — a może przede wszystkim — pieniądz jest konstruktem filozoficznym”.

Wyżej wspomniany model nie jest jednak pozbawiony wad. Uprzywilejowaną pozycję zajmuje w nim aspekt ekonomiczny, a przecież pieniądz nie jest jedyną formą pomiaru wartości, co więcej, pomiar nie jest jedyną formą wyrażania wartości.

Drugą wadą tego modelu jest to, że rozdziela on obszary, które w rzeczywistości są wzajemnie współzależne. Dlatego zastosowanie pojęć ekologicznych do omawianego modelu może rzucić światło na to, co się dzieje, a więc również pomóc w podejmowaniu decyzji. Oto niektóre dające się zastosować pomysły o rodowdzie ekologicznym:

- **Powstawanie, rozwój i ewolucja.** Współczesna ekologia kultury jest równie nieuporządkowana, konkurencyjna, oparta na współpracy i płodna jak świat przyrody. Niestety polityka kulturalna zbyt często zajmuje się tylko późnymi etapami tego zjawiska — takimi jak budowa nowych muzeów lub konkurencja między gigantami medialnymi — podczas gdy powinna wspomagać kreowanie nowych jakości, np. w systemie edukacji, a także tworzyć warunki sprzyjające rozwojowi, takie jak dbałość o prężne działanie miejsc, w których można organizować koncerty.
- **Złożone współzależności i sieci.** Struktura poszczególnych obszarów kultury jest na ogół bardzo złożona, co więcej, posiadają one pewne cechy charakterystyczne. Jeden z moich rozmówców wyjaśnił, że filmy głównego nurtu oraz niezależne produkcje korzystają z bardzo odmiennych modeli produkcji i dystrybucji. Dlatego wydaje nam się, iż różne formy lub sektory przemysłów kreatywnych są wyraźnie od siebie oddzielone. W rzeczywistości jest odwrotnie. Film nie może istnieć bez muzyki, reklama bez teatru ani wydawnictwa bez archiwów.
Z kolei te złożone współzależności odzwierciedlają sieci społeczne i zawodowe, które przekraczają sztucznie nakreślone granice. Jak wyjaśnił mi pewien przedstawiciel świata filmu, utrzymuje kontakty towarzyskie z pisarzami, przedstawicielami świata mody oraz muzykami: „Twórcy lgną do twórców”.
- **Intensywne kontakty w ramach sieci kulturowych prowadzą do konwergencji.** Można zauważyć, że w praktyce współczesna kultura, muzyka i moda zachodzą na siebie do tego stopnia, że kategorie te zaczynają się wzajemnie przenikać.

- Ostatnia, zaczerpnięta z ekologii, idea odzwierciedla pewną **cechę wzajemnie powiązanych systemów**: wstrząsy pojawiające się w jednej części mogą stanowić zagrożenie dla innych części ekosystemu. Na przykład obecnie w Wielkiej Brytanii istnieje grupa polityków dążących do zmniejszenia rozmiarów i zakresu działania BBC, nie mając pojęcia, jak taka decyzja mogłaby wpłynąć na losy przemysłów kreatywnych jako całości.

Drugi proponowany w raporcie model ekologii kulturowej postrzega ją jako cykl oparty na regeneracji.

W ekosystemie kultury obserwuje się stały cykl regeneracji. Pierwszym krokiem jest tworzenie — wyraz kreatywności, która często pojawia się na marginesie społeczeństwa i może się wiązać z naruszaniem aktualnie przyjętych norm. Znaczna część kreatywności zatrzymuje się w tym miejscu. Krok drugi (nie zawsze występuje) polega na dokonywaniu wyborów, na odsiewaniu tego, co pozostawić od tego, co zignorować — tego, co się sprawdza od tego, co się nie sprawdza. Właśnie na tym etapie do akcji wkraczają Strażnicy. W fazie gromadzenia kreatywność rozprzestrzenia się coraz szerzej, ludzie kupują lub przeżywają wytwory kultury, innymi słowy — kolekcjonują je. W następnej fazie to, co wytworzono, podlega ochronie lub konserwacji, po czym może zostać ponownie wykorzystane do stworzenia czegoś innego.

Prześledźmy funkcjonowanie powyższego cyklu regeneracji na przykładzie zjawiska kulturowego, takiego jak punk. Oryginalny, twórczy i naruszający przyjęte normy ruch (czerpiący z istniejących form kultury, takich jak rock'n'roll czy kino

z lat pięćdziesiątych XX wieku) zrodził się w pracach stosunkowo wąskiego kręgu studentów szkół artystycznych, projektantów mody oraz muzyków. W fazie wyboru pojawiły się fanziny, czyli magazyny wydawane w niewielkich nakładach w prymitywnych, niekiedy domowych warunkach (przykład kultury domowej), podczas gdy firmy fonograficzne (część kultury komercyjnej) decydowały, z którymi zespołami podpiszą kontrakty i które będą promować. Następnie szersza publiczność zaczęła chodzić na koncerty, kolekcjonować ubrania, płyty, plakaty oraz czasopisma. W fazie ochrony kreacje projektantki mody, Vivienne Westwood, powędrowały do Muzeum Wiktorii i Alberta (część kultury finansowanej ze środków publicznych), natomiast w fazie odrodzenia projektant mody Versace wykorzystał punkowe pomysły oraz motywy do

stworzenia słynnej sukni założonej przez Liz Hurley na premierę filmu *Cztery wesela i pogrzeb*. Suknię tę następnie zaprezentowano na wystawie, zorganizowanej przez wspomniane muzeum, poświęconej Versace w 2002 roku i kreacja zainspirowała projektanta Christophera Kane'a. W sukni jego autorstwa wystąpiła ponownie Lady Gaga w 2012 roku — tak oto historia zatoczyła koło.

Technologia oferuje wszystkim dostęp do narzędzi produkcji kultury; niszczy i tworzy modele biznesowe w sektorze komercyjnym, przekształcając relacje między artystami, instytucjami publicznymi i odbiorcami

Trzeci model ekologii kultury stanowi po prostu mapę zależności sieciowych, która identyfikuje, opisuje oraz ocenia powiązania między jedną częścią kultury a innymi jej częściami. Aby opisać sposób działania tej organizacji, w publikacji zatytułowanej *All Together* (Wszyscy razem)⁷ odwzorowano związki między różnymi funkcjami oraz personelem związanym z Royal Shakespeare Company.

Ten rodzaj odwzorowania można wykorzystać do analizy powiązań istniejących na pewnym obszarze geograficznym lub w pewnych formach sztuki.

Czwarty model ekologii kultury polega na postrzeganiu kultury jako zbioru ról. W każdej ekologii kultury istnieją pewne zasadnicze role, co więcej — żadna ekologia nie może funkcjonować bez którejkolwiek z nich.

Organizacje i ludzie mogą pełnić funkcję Strażników, Łączników, Platform i Nomadów. Chociaż mogą realizować więcej niż jedną rolę, zwykle skupiają się na jednym, dominującym rodzaju działań. Postrzeganie ekologii kultury w opisany powyżej sposób ma tę zaletę, że wykracza poza tradycyjne rozróżnienie między publicznym i prywatnym modelem finansowania (lub finansowaniem ze środków publicznych i komercyjnym), ponieważ obydwie te role istnieją w różnych modelach finansowania.

Strażnicy opiekują się materialnymi i niematerialnymi dobrami kultury. Do paradygmatycznych przykładów zaliczają się muzea, biblioteki, archiwa, instytucje dziedzictwa kulturowego, a także naukowcy i konserwatorzy. Przedstawiciele sztuk widowiskowych mogą również pełnić funkcję Strażników. Alex Beard z Royal Opera House powiedział: „Jesteśmy kustoszami repertuaru, wzbogacamy go i dbamy o jego przyszłość (...)”. Wielu Strażników, finansowanych ze środków publicznych, w niezwykłe twórczy i pomysłowy sposób interpretuje przedmioty i teksty. Z reguły czynią wszystko, co w ich mocy, by zapewnić uczynom, artystom i społeczeństwu bezpłatny dostęp do zasobów, którymi się opiekują. Wiele inwestują w naukę i edukację.

Jednak, jak podkreśla w swojej książce *arts, inc.*⁸ amerykański pisarz Bill Ivey, dobra kultury często stanowią własność korporacji, a więc Disney, Sony, Penguin i firmy fonograficzne również zaliczają się do Strażników. Korporacje wyznają odmienne poglądy na temat wolności w kulturze i zazwyczaj żądają opłat za korzystanie z posiadanych przez nie treści. Chociaż takie postępowanie nie budzi zdziwienia w świecie komercji, oznacza ono, że niektórzy Strażnicy mogą zamykać dostęp do kultury, wyceniając jej wytwory na poziomie niedostępnym dla części potencjalnych odbiorców lub w ogóle odmawiając im dostępu do niej. Niekiedy realizują politykę oświeconego egoizmu, umożliwiając swobodę ponownego wykorzystania, kiedy indziej bezpardonowo dochodzą swoich praw na drodze sądowej.

Strażnicy opiekują się materialnymi i niematerialnymi dobrami kultury

⁷ H. Hewison, J. Hewison, *All Together*, Demos, London 2007.

⁸ B. Ivey, *arts, inc: How greed and neglect have destroyed our cultural rights*, University of California Press, Berkeley 2008.

Ale takie postępowanie wcale nie umniejsza ich roli jako Strażników — gdyby studio Disneya zniszczyło *Fantazję*⁹, byłby to akt wandalizmu kulturowego analogicznego do spalenia cennych manuskryptów przez bibliotekę. Osoby prywatne również mogą być Strażnikami: do tej kategorii wypada zaliczyć konserwatorów, właścicieli zabytkowych budowli, kolekcjonerów, archiwistów oraz członków stowarzyszeń

kultywujących różne tradycje.

Z powyższych rozważań wynika, że rola Strażników, a zwłaszcza fakt, że dbają oni o kondycję kulturowych zasobów wspólnych, ma kluczowe znaczenie dla witalności ekologii kultury.

Łącznicy sprzęgają ze sobą ludzi i zasoby, a także dostarczają całemu systemowi energii. Rolę Łączników tradycyjnie odgrywają producenci oraz impresario- wie, gromadząc pieniądze, artystów, techników, sale, muzyków — wszystko, czego potrzeba do zaistnienia wydarzenia kulturalnego. Łącznicy muszą posiadać dogłębną wiedzę na temat mikrofunkcjonowania re-

prezentowanej przez siebie dziedziny i potrzebują dobrze działających, eklektycznych sieci. Do tej grupy zaliczyłbym nie tylko amatorskich administratorów sztuki, krytyków i blogerów ułatwiających publiczności dostęp do treści kulturowych czy organizacje wolontariackie strzegące dziedzictwa narodowego, lecz także komercyjnych producentów oraz kustoszów.

Łącznikom rzadko przyznaje się należyłą rangę w krajowych priorytetach finansowania, ale ich rola systematycznie wzrasta — coraz większa liczba producentów, impresariów, organizatorów i niezależnych kuratorów organizuje imprezy dla instytucji, których działalność wiąże się z wykorzystaniem określonych budynków, festiwalami, wydarzeniami okazjonalnymi, jednorazowymi oraz sztuką uliczną.

Trzecią rolę — rolę Platform — odgrywają głównie miejsca, w których odbywają się imprezy kulturalne: galerie, domy kultury, ulice, kluby i puby, a także strony internetowe poświęcone treściom związanym z kulturą. Występują one we wszystkich modelach finansowania, mogą je prowadzić organizacje charytatywne, władze lokalne, grupy wolontariuszy, małe i duże organizacje komercyjne, a także właściciele firm.

Platformy zapewniają przestrzeń dla wyników pracy innych przez programowanie działań kulturalnych lub udostępnianie przestrzeni dla jej wystawienia. Programowanie może się przejawiać zarówno w postaci ogromnej liczby imprez organizowanych na co dzień w miejscach takich, jak londyńskie Southbank Centre, jak i w postawie właściciela klubu udostępniającego mikrofon początkującym poetom. Przestrzeń do wynajęcia może być tak duża, jak Royal Albert Hall lub

Rola Strażników, a zwłaszcza fakt, że dbają oni o kondycję kulturowych zasobów wspólnych, ma kluczowe znaczenie dla witalności ekologii kultury

9 Pełnometrażowy film tego studia wyprodukowany w 1940 roku (przyp. tłum.).

tak mała, jak wiejski dom ludowy, w którym organizuje się wspólne śpiewanie. Do Platform zaliczają się przestrzenie fizyczne wykorzystywane na wiele sposobów i do różnych celów, ale także przestrzenie wirtualne.

Z chwilą pojawienia się platform cyfrowych, czyli stosunkowo niedawno, ekologia kultury uległa transformacji. Strony internetowe, takie jak YouTube, Instagram, 53millionartists.com czy Tumblr oferują bardzo demokratyczne przestrzenie kulturowe, ponieważ każdy może na nich bezpłatnie zamieścić swoje dzieło. Doprowadziło to do gwałtownego wzrostu aktywności twórczej, liczby krytycznych komentarzy oraz skłonności do dzielenia się osobistymi zbiorami wytworów kultury.

Trzy role — Strażników, Łączników i Platform — są silnie powiązane ze sobą, lecz wszystkie istnieją ze względu na rolę czwartą — Nomadów. Większość populacji swobodnie przemieszcza się po całym świecie kultury, odwiedza różne miejsca, słucha radia, wypożycza książki z biblioteki, ogląda filmy i programy telewizyjne. Ludzie ci tworzą popyt na kulturę — często lekceważoną, ale istotną część ekologii — widzów, słuchaczy, czytelników oraz nabywców, czerpiących radość z kultury, co z kolei napędza podaż. Helen Charman z Design Museum w Londynie uważa, że „Nomadowie” to trafny termin opisujący interakcję ludzi z kulturą w obecnych czasach, ponieważ kojarzy się on ze „stadami ludzi wędrujących po pastwiskach kultury”.

Do Nomadów zaliczają się odbiorcy kultury, lecz kategoria ta obejmuje również producentów, takich jak plastycy prezentujący swoje prace w różnych galeriach lub w internecie, techników, aktorów i muzyków przemieszczających się z miejsca jednego *show* do drugiego, trupy objazdowe oraz zespoły rockowe. Wszyscy oni angażują się w różne części ekologii, wykonując, sprzedając, kupując, udostępniając i ciesząc się wytworami kultury. Przetwarzają kolekcje, chronione przez Strażników, w poszukiwaniu twórczych bodźców umieszczają swoje prace na realnych lub wirtualnych platformach, kontaktują się z agentami i producentami (Łącznikami), by pomogli im znaleźć zatrudnienie i przestrzeń do zaprezentowania twórczości.

Oprócz wyżej wymienionych modeli ekologii kultury, w swoim raporcie wysuwam tezę, że nowy rodzaj podróżowania przez świat kultury zmienia możliwości twórcze. Hiperkonektywność internetu oznacza, że ludzie, których kiedyś dzieliły ogromne odległości, znajdują się teraz znacznie bliżej siebie, co z kolei zmienia sposób postrzegania przez nich otwierających się przed nimi możliwości.

Wyłania się zatem nowy, istniejący równoległe do starego modelu, sposób kształtowania kariery w kulturze. Nadal można działać wyłącznie w teatrze, filmie, sztukach plastycznych czy literaturze, lecz pojawia się już radykalnie odmienny wzorzec polegający na przemieszczaniu się nietradycyjnymi drogami z jednego aktu twórczego do innego. Kiedyś młodzi ludzie pisali piosenkę, potem drugą, kolejne, nagrywali je i w ten sposób „rozpocząła się ich kariera muzyczna” (niekiedy dzieje się tak i dziś). Teraz piszą piosenkę, udostępniają ją w internecie, a potem postanawiają wykorzystać istniejące możliwości technologiczne lub swoją internetową publiczność do wejścia w inny obszar kultury. Początki transferów inspirowanych technologią są pasjonujące, np. używanie tej samej aplikacji w różnych kontekstach. Możemy

się spodziewać jeszcze bardziej niezwykłych i zaskakujących kombinacji zmian — przesunięć kulturowych. Instytucje będą musiały określić, gdzie znajdują się grupy ich zwolenników, co myślą i co robią wędrujący po sieci przywódcy tych grup.

Nakreślone powyżej analogie między kulturą i ekologią proponują nowe perspektywy postrzegania tej pierwszej, różniące się od tradycyjnego, czysto ekonomicznego punktu widzenia.

Problemy związane z ekonomicznymi podejściami do kultury są powszechnie znane, opierają się one bowiem na coraz powszechniej kwestionowanych założeniach o racjonalnym zachowaniu konsumentów, często odwołują się do wartości finansowej przeżyć oraz do teoretycznych przeliczników, które nawet przy najlepszych chęciach trudno uznać za wiarygodne. Już przelotne spojrzenie na proces podejmowania decyzji politycznych w świecie realnym ujawnia, że często wcale nie opiera się on na twardych danych gospodarczych, lecz na wielu innych czynnikach, w tym na politycznych przetargach, wizjach, czynnikach ideologicznych i uprzedzeniach. Co jednak ważniejsze, ekonomiczne podejścia do kultury nie wyjaśniają, czym jest kultura oraz jaką ma wartość dla społeczeństwa i dla jednostek.

Podejścia ekonomiczne wykorzystują pieniądź jako probierz kultury, przyjmując założenie o interesowności działań twórców: celem działań w sektorze kultury ma być odniesienie korzyści finansowej. Kultura jest jednak znacznie szerszą sferą — obejmuje tworzenie znaczeń, wyrażanie tożsamości, kształtowanie życia społecznego, a przy okazji (niekiedy) dążenie do zysku.

Traktowanie kultury jedynie jako gałęzi gospodarki zalicza się zatem do błędów kategoryzacji, ponieważ ekologia kultury funkcjonuje i wywołuje następstwa wykraczające daleko poza transakcje pieniężne. Błąd ten ma jednak całkiem realne następstwa. Po pierwsze, koncentracja na wartościach pieniężnych w systemie hamuje interaktywność, a zatem zwiększa prawdopodobieństwo ograniczania powstawania zarówno wartości finansowych, jak i kulturowych. Po drugie, w analizach ekonomicznych pomija się przepływy niepieniężne, podczas gdy w rzeczywistości nie można zrozumieć ekologii kultury bez uwzględnienia pracy nieodpłatnej oraz pozbawionej satysfakcji emocjonalnej płynącej z dawania czegoś od siebie w nadziei na samorealizację.

—

Postrzeganie kultury przez pryzmat ekologii pomaga objaśniać nasz świat w kategoriach wykraczających poza dane ekonomiczne

Postrzeganie kultury przez pryzmat ekologii pomaga objaśniać nasz świat w kategoriach wykraczających poza dane ekonomiczne. Oprócz tego ma inne zalety.

Po pierwsze, myślenie o kulturze jako o ekologii pomaga wypierać mechaniczne i liniowe metafory, które okazały się tak szkodliwe w wielu dziedzinach działalności człowieka. Traktowanie kultury jako ekologii zwraca uwagę zarówno na jej aspekty jakościowe, jak i ilościowe. Oznacza to, że możemy korzystać z narracji oraz z liczb, porównywać odmienne zjawiska bez sprowadzania ich do tego samego wspólnego mianownika — pieniądza.

Po drugie, ekologia jest zdecydowanie niehierarchiczna. Jedną jej część nie istnieje po to, by służyć innym. W naturalnych ekosystemach drobnoustroje i duże ssaki są jednakowo ważne, ponieważ jedne nie mogą istnieć bez drugich. Analogicznie, wszystkie części systemu kultury są współzależne i w tym sensie sobie równe, równie cenne, bez względu na to, czy mówimy o wielkiej operze czy o dziecku uczącym się rysować.

Po trzecie, ekologia kultury zakłada, że jest ona zjawiskiem wspólnotowym. W jej przejawach rozbieżne elementy łączą się razem w pewną całość, „publiczność” na równi z „artystami” tworzy kulturę. Kultura jest procesem społecznym.

Po czwarte, pojęcie ekologii pomaga nam wyraźniej dostrzec naszą relację z kulturą. Podobnie jak w przypadku naturalnego ekosystemu, ekosystem kulturowy nie jest czymś odrębnym od nas ani powiązany z nami, lecz jesteśmy w nim osadzeni — on stwarza nas, a równocześnie my stwarzamy jego. Kultura to dynamiczny proces nieustannego tworzenia, w którym nasze poglądy oraz decyzje kształtuje to, co widzimy, czytamy, robimy, oglądamy i słuchamy.

Na koniec, ekologia jako pojęcie zaczerpnięte z nauk przyrodniczych wykorzystuje wiele przydatnych koncepcji dających się przenieść do sfery kultury, takie jak zrównoważona współpraca i współdziałanie (często widywane podczas prób), zagrożenia egzystencjalne przychodzące spoza systemu (np. nieuwzględnianie sztuki w programach szkolnych), dodatnie i ujemne pętle sprzężenia zwrotnego (np. finansowanie publiczne promujące filantropię), obecność drapieżników (od kradzieży muzyki online do przejmowania przedsiębiorstw), jak również systemy samoregulacji, wzajemne zależności oraz wzorce.

Perspektywa ekologiczna umożliwia nam dostrzeżenie wieloaspektowych i pluralistycznych wartości kultury wraz z jej aspektami ekonomicznymi, lecz jednocześnie wykracza poza nie. Kultura odzyskuje w ten sposób swoje znaczenie organiczne, społeczne oraz ciężar etyczny ze względu na obecność w analizie takich pojęć, jak zdrowie systemu kulturowego, jego możliwości twórcze, potencjał kreowania nowych znaczeń, wytwarzanie dóbr społecznych oraz publicznych, a także aspekt ekonomiczny, którego z pewnością nie lekceważymy.

Z wyżej wymienionych przyczyn ekologiczne podejścia do kultury zapowiadają się bardzo obiecująco. Należałoby więc podjąć dalsze prace w celu opracowania metod badawczych, zbiorów danych i wzbogacenia terminologii, dzięki którym lepiej zrozumiemy ekologiczny aspekt tego zjawiska.

przeł. Rafał Śmietana