

UMJETNIČKI SVIJET OD MIKROPOLITIKA DO MIKROPODUZETNIŠTVA

Kulturna revolucija od pankaa do novog provotarijata

Ideja kulturne revolucije igrala je važnu ulogu u samorazumijevanju uloge umjetnika i umjetnosti kroz veći dio dvadesetog stoljeća. No, može li nam sličan koncept pomoći u razumijevanju "umjetnosti u kontekstu" u vremenu kada se "uradi-sam" logika savršeno uklapa u ideju poduzetništva u kulturi i "kreativnih industrija"?

Sven Lütticken

Oni koji žele dokinuti stari utvrđeni poredak u svim njegovim aspektima, ne mogu prijanjati uz nered sadašnjosti, čak ni u sferi kulture. U kulturi, kao i u drugim područjima, treba se boriti ne čekajući više nekakvu konkretnu pojavu pokretačkog poretka budućnosti." Tako je pisao Guy Debord u svojim "Tezama o kulturnoj revoluciji" 1958.¹ Prisivajući termin koji je Lenjin uveo 1923. kako bi ukazao na potrebu za pravom socijalističkom kulturom u SSSR-u, Debord je afirmirao njegovu vjeru u potpunu preobrazbu društvenog života osjetâ, prije nego u puko preuzimanje države. Pokušavajući iz zaborava izvući originalno estetsko obećanje komunizma, avangarde 1960-ih su jednako tako prigrlile termin koji će imati značajan uspjeh tijekom i nakon pobuna 1967. i 1968. godine. Dotad, on je zadobio maoističke konotacije koje je bilo teško izbjeći - a koje su jednim ukaljale koncept, dok su drugima samo povećale njegovu privlačnost. Na neki razumljiv način ideja kulturne revolucije čini se previše produktom svog vremena - nerazmrsivo zapletena s nadanjima koja su vrlo skoro raspršena. Pa ipak, želim je nanovo istražiti upravo kao problematičan i stoga potencijalno produktivan koncept. Kao takav on ima potencijal da dislocira dominantne teorije i povijesti "političke" umjetničke prakse, koje neumoljivo upadaju u genealogije institucionalne kritike s jedne i vaninstitucionalne estetike aktivizma s druge strane. Može li nam, u historijskom trenutku u kojem je kulturna praksa zaglavljena između fordističkih oblika distribucije i postfordističkih oblika proizvodnje - između dijeljenja podataka i platnih bedema, između aktivističko-umjetničkih mreža i izgradnje McGuggenheima za masivne skulpture od nehrđajućeg čelika - ideja kulturne revolucije pomoći da razumijemo antinomije koje čine našu sadašnjost? Tvrdim da je ona zaista korisna, daleko iznad zlatnih dana njezine upotrebe, od kasnih 1950-ih do ranih 1970-ih, i da se može upregnuti da se istraži historijska logika i kontradikcije radikalne prakse u međurazdoblju. Kao prvo, doduše, bilo bi od pomoći izvaditi iz naftalina neka shvaćanja kulturne revolucije koja su se pojavila 1960-ih.

Raymond Williams, koji je u velikoj mjeri rasvijetlio povijest pojma kultura, pred-

ložio je 1961. da "kulturna revolucija", koju je definirao kao "ekstenziju komunikacije", bude jedna od ključnih manifestacija onoga što je nazvao dugom revolucijom - uz industrijsku revoluciju i "demokratsku revoluciju".² U tom razmjerno ranom trenutku Williams je već razvijao kritiku modela baza/nadgradnja i njegove tendencije da kulturu reducira na puku ideološku refleksiju - činjenica da se ukazuje kao relativno autonomna je i sama čista ideologija. Do kraja 1960-ih Williams je u ovome bio prilično osamljen. Teoretičari kao što je Hans-Jürgen Krahl i talijanski operaiisti oživljavali su Marxovo shvaćanje razvoja znanstvene moći i uspostave "općeg intelekta" koji će uslijediti, argumentirajući da je "wissenschaftliche Intelligenz" (znanstvena inteligencija) sad integrirana u proizvodne snage.³ Činjenica da je intelektualni rad bio jednako zaostao i specijaliziran kao i manualni rad, zapravo je dijelom stvorila uvjete za revolucionarnu akciju. Krahl, koji je surađivao s Rudijem Dutschkeom na čuvenom "Organisationsreferat" iz 1967. godine, razvio je najpotpunije teorijske formulacije, oslanjajući se na Marxove koncepte općeg intelekta i realne supsumpcije kako bi pokazao da se suvremena revolucija više ne može temeljiti isključivo na tradicionalnoj radničkoj klasi, industrijskom proletarijatu.⁴

Strukturno i manifestno

Važan impuls dali su nizozemski Provosi, koji su 1966.-1967. uveli termin "provotarijat" - ukazujući na heterogenu kombinaciju studenata, intelektualaca, umjetnika, boema i propalica - kako bi označili novu klasnu bazu za revolucionarnu akciju. Koncept kulturne revolucije revno su prigrlili oni koji su željeli ili upogoniti ili analizirati radikalnu društvenu promjenu - ili pak oboje. Kursbuch, koju je uredio Hans Magnus Enzensberger, 1969. uvodi taj pojam kao teorijsku polugu u svojoj analizi aktualnih pobuna.⁵

Negdje 1970. Herbert Marcuse je skicirao esej - ostatak će neobjavljen za njegova života - na temu kulturne revolucije. Ustanovio je da, iako je u to vrijeme pokret bio više pobuna negoli revolucija u punom smislu, "ova kulturna revolucija ne samo da prethodi i priprema tlo za političku revoluciju (uključujući ekonomske promjene) ... ona je, u ovoj fazi, apsorbirala političku revoluciju".⁶ Marcuse primjećuje da je u suvremenom kapitalizmu radnička klasa proširena kako

bi "uključila (kao izvore viška vrijednosti i time kao 'produktivni rad') popriličan dio 'srednjih klasa': činovnike, stalno zaposlene, tehničare, stručnjake svih vrsta, pa i u samoj 'uslužnoj industriji' itd. To podrazumijeva proširenje eksploatacije kao objektivnog stanja na sve veći dio populacije".⁷ Time je Marcuse evidentirao rastuću integraciju nadgradnje u proizvodnu sferu. Revolucija u sferi kulture riskirala bi da ostane u sferi nadgradnje ili ideologije kad bi bila samo stvar umjetnika i intelektualaca koji proglašavaju solidarnost s velikom proleterskom revolucijom; stvari poprimaju drugačija obilježja kad se sama sfera kulturne proizvodnje promatra kao prostor u kojem vlada antagonizam, kad se klasni sukob više ne locira isključivo drugdje. Istovremeno, međutim, ovaj pomak čini antagonizam puno bezobličnijim, pa nije nimalo jasno kako difuzni sukob može postati artikulirana borba. Ovaj dvojni problem - nalijeganje kulture u proizvodnju, brisanje agende - bio je na neki način određujući okvir u kojem su kontrakulturni i kritički pokreti morali djelovati 1970-ih i 1980-ih.

Primjenjujući pojmove koje su uveli Alexander Kluge i Oskar Negt, mogli bismo utvrditi kako su u ovom periodu projekti, koji su težili tome da stvore manifestnu revoluciju, stalno bili u opasnosti da će ih ponovo apsorbirati u tekuću strukturnu revoluciju ili da će se pokazati kao njezine lučonoše. Kluge i Negt razlikuju strukturne revolucije u proizvodnoj sferi od društvenih odnosa s jedne strane - kao što je industrijska revolucija - i, s druge strane, od manifestnih revolucija u kojima se kolektivna društvena akcija razvija kao odgovor na nepodnošljive antinomije kakve proizvodi kontinuirana strukturna revolucija.⁸ No u slučaju "kulturne revolucije" ovo dvoje postaje još zamršenije isprepleteno, pri čemu se strukturna revolucija uvijek iznova artikulira kao manifestan projekt, a manifestan projekt često bude ponovo apsorbiran od strane strukturne revolucije. Kad su 1972. Negt i Kluge utvrdili kako postoji i kapitalistička kao i socijalistička kulturna revolucija, pokazali su da se prva sastoji upravo u buržoaskom strukturnom preuređenju kulturne proizvodnje i konzumacije, te afektivnog i intelektualnog života.⁹

Ako je ideja kulturne revolucije 1960-ih nastupila na samom kraju postratnog perioda rasta i prosperiteta, godine koje su uslijedile bile su obilježene produljenom ekonoms-

kom krizom i nemilosrdnom preobrazbom zapadnih ekonomija prema neoliberalnim načelima. Danas smo i predobro upoznati sa strukturnom, kapitalističkom verzijom kulturne revolucije - pošto su sveučilišta financijalizirana i korporativizirana, a politike umjetničkih prostora diktira potreba za masovnom publikom i sponzorski dogovori. Razni *policy makeri* i ideolozi nastoje podvesti umjetnost i kulturu pod rubriku "kreativnih industrija", sugerirajući da imamo posla s proizvodnim obratom koji i samu "kreativnost" vidi kao industriju koja može djelomično kompenzirati nestajanje tvorničkih poslova na Zapadu. Pitanje koje se odmah javlja glasi: ako je umjetnički rad u stanovitoj mjeri model današnjeg "kulturaliziranog" rada, koji je onda potencijal umjetničke prakse da uopće bilo što promijeni? Je li strukturna revolucija u potpunosti progutala manifestnu revoluciju? U nastavku ću se osvrnuti na to kako je nekoliko mislilaca, umjetnika, muzičara i drugih odgovorilo na progres strukturne revolucije, kako bismo vidjeli koje su strategije prigrlili na promjenjivom političkom i kulturnom terenu - te čemu bi nas to moglo podučiti u sadašnjosti.

Nakon budućnosti

U jednom od svojih eseja za časopis Utopie 1973. godine Jean Baudrillard je pokušao oteti ideju kulturne revolucije od onoga što je poimao kao marksističku ortodoksiju. Naglašavajući "dubinski" imperijalizam radikalizirane logike kapitala", Baudrillard tvrdi da jedini oblik kulturne revolucije koji ima smisla u prevladajućim prilikama "nije razvijeni oblik ekonomsko-političke revolucije", već umjesto toga praksa koja "djeluje na temelju preokretanja 'materijalističke' logike".¹⁰ Puno desetljeće (i dulje) Baudrillard je teoretizirao različite manifestacije *art maudit* i ekscesne kulturne akcije kao nove oblike antiproizvodnje, antiakumulacije, erupcija primitivističke simboličke razmjene u carstvu kôda. Ti su radikalni činovi sabotirali nove intenzivirane, "kulturalizirane" oblike akumulacije koje su sad stupile u prvi plan.

Odbacivanjem marksističkog okvira i davanjem veće vrijednosti simboličkom i ekscesu Baudrillardov pristup kulturnoj revoluciji bio je rani nagovještaj poma- ka prema "libidinalnim ekonomijama" i, u radu drugih autora, mikropolitikama. Ideja Partije kao revolucionarne vodilje uzmanula je pred ide(j)al)om mnogostrukosti i postajanja, u različitim vrstama društvenih



i seksualnih formacija. Revolucija je postala molekularna. Za taj mikropolitčki obrat indikativna je promjena uredničke politike njemačkog Merve Verlag, male berlinske izdavačke kuće koja je 1970. počela s Althusserom i programom Nove ljevice, da bi kasnih 1970-ih glavna programska uporišta postali Foucault, Baudrillard, Lyotard, Deleuze i Guattari. Merve je u Njemačkoj umnogome odigrala ulogu koju je Semiotext(e) imala u SAD-u. Kako je istaknuo Diedrich Diederichsen, Merve je pomogla transformaciji filozofije u formu "teorije" koja se kupuje i konzumira poput najnovijih ploča.¹¹ Karakteristični naslovi su Patchwork of Minorities (1977.) i Intensities (1978.), oba Lyotardova. Diederichsen se zakačio za potonji naslov kako bi dokazao krucijalnu ulogu koncepta intenziteta "u samopoimanju hedonističkih kontrakultura tijekom 1970-ih i 1980-ih - koje bih opisao kao formativne godine u razvoju fenomena čijoj pojavi danas svjedočimo: revalorizaciji tog rasipničkog načina života kao oblika rada koji nije samo produktivan, već je model produktivnosti"¹². Ta intenzifikacija rada je upravo krucijalna, ona je ključni oblik suvremene primitivne akumulacije u zapadnim ekonomijama.

Ako su mikropolitike bile jedan određujući moment nove interpretacije kulturne revolucije, pank je bio drugi. Dok je nesumnjivo istina da su dominantne genealogije panka reduktivne¹³, za današnje svrhe prekanonizirane prve scene u New Yorku i Londonu 1976.-1977. nisu ništa manje krucijalne, zato što je tu pank postao (pseudo) historijski (medijski) događaj. Upravo je nekadašnji menadžer New York Dollsa, Malcolm McLaren, nekoć na marginama postsituacionističke grupe King Mob, najuspješnije spojio muziku i ekstravagantno ponašanje u neku vrstu nihilističkog medijskog aktivizma, izvodeći skandalozne performanse za novine. U Europi Merve je još jednom bila važna spona jer je nudila platformu za (post)pankersku scenu, kao što je učinila i za francusku teoriju; objavili su knjigu Martina Kippenbergera Frauen 1980. i kolektivni svezak Geniale Dilletanten 1982. u kojima dominiraju Die tödliche Doris i Einstürzende Neubauten, koji su istraživali i slavili ideju diletantizma u kontekstu u kojem su se pankerska "tri akorda" sastala s industrijaliziranim caganizmom, onim u kojem je svaka buka u osnovi prihvatljiva kao muzika. U New Yorku dolazi do sličnog povezivanja panka i Cagea na No Wave sceni, posebno u slučaju Sonic Youtha.

U međuvremenu, u svijetu umjetnosti kasnih 1970-ih konceptualizam je otvorio put radu koji je opet bio opipljiv, osjetan - i profitabilan. Temelji današnjeg tržišta suvremene umjetnosti s napuhanim cijenama zapravo su uvelike položeni u to vrijeme, uz pomoć "New Spirit in Painting" (novog duha slikarstva) koji je donio priliv novog novca.¹⁴ U to vrijeme i nešto skorije na "novo slikarstvo" često se gledalo kao na vizualni parnjak panka: oboje je uključivalo neki oblik primitivizma, uz "energične" poteze kistom, navodno ekvivalent pankerskim trim akordima.¹⁵ Međutim, novo slikarstvo je neudobno nasadeno između pankerskog uličnog kredibiliteta i pretenzija visoke umjetnosti, između tvrdnji kako ono znači povratak "pravoj umjetnosti" i kultivacije instant slave. Zapravo su se u području performansa dogodile najproduktivnije interakcije između različitih umjetnosti.



Jasenka Rasol: Vijetnam

U panku i post-panku performans je kao posrednik omogućio nove oblike ženske/feminističke samoprezentacije, kao i kolaborativne umjetničke "projekte s bendovima", kao što su Die tödliche Doris, ili suradnje poput one između Sonic Youth i Mikea Kelleyja, ili između The Fall, Michaela Clarka, Charlesa Atlasa i Leigha Boweryja.¹⁶

Kasne 1970-te bile su i moment autonomije medija. Prema kraju desetljeća talijanski, njemački i francuski teoretičari sve su više apstrahirali ideju autonomije od njezine uske klasne baze u ideji radničke autonomije kasnih 1960-ih. Talijanski pokret Autonomia i konfrontacija oko Radija Alice 1977. godine dali su povoda Félixu Guattariju za nekoliko djela u kojima je razvio novu teoriju kontra-medija. Guattarijev tekstualni kolaž uvod je u Merveovo izdanje o Radiju Alice, dok njegov razrađeniji esej "Popular Free Radio" iz 1978. godine efikasno prerađuje Enzensbergerovu "Constituents of a Theory of the Media" u autonomističko-mikropolitikom pogledu.¹⁷ Ovdje Guattari pokazuje kako monolitni masovni mediji sve više nagone "ka minijaturiziranim sustavima koji omogućuju kolektivne apropijacije medija", koji osiguravaju stvarna sredstva komunikacije, ne samo "velikim masama", već i manjinama, marginaliziranim i devijantnim grupama svih vrsta, kreirajući "perspektivu novog prostora slobode, samoupravljanja i ispunjenja singularnosti želje". Nijedno tehničko svojstvo medija radija ne nameće neusmjerenu prirodu mainstream emitiranja, i sad je vrijeme da se vratimo "prirodnoj" evoluciji tehnologije", koja je bila prekinuta, i adaptiramo je formaciji "grupnih subjekata".¹⁸

Međutim, te razvoje ne treba gledati kao prikladne "ekspresije" transformacije baze u sferi nadgradnje, usred krizom nošene tranzicije u neoliberalizam. Prije će biti da su mikropolitike, pank i autonomije participirali u transformaciji koja je bila jednako ekonomska kao i kulturna. U trenutku "nakon budućnosti" - na liniji s kasnijom argumentacijom Bifa Berardija kako je 1977. bila godina u kojoj je budućnost umrla¹⁹ - kulturnu revoluciju više se nije moglo gledati kao jedan jedini revolucionarni

zamah. Strukturna revolucija kapitalizma nije davala znakove da će popustiti, već samo da će se ubrzati, kao u trijumfalističkoj sprdnji s idejama "permanentne revolucije" kod Marxa i Trockoga. Usred ove neoliberalne verzije "revolucije u trajanju", manifestna radikalna aktivnost postaje permanentna kontrarevolucija. Kad ih se usporedi s tekućom strukturnom revolucijom, čijim su dijelom i protiv koje reagiraju, takve manifestacije mogu se činiti hirovite, neodlučne i kontradiktorne. Pa ipak, u svojoj ekscennoj i skrivljenoj raskoši one oblikuju iluminirajuće konstelacije; benjaminovske vatromete.

Žanjući disciplinu

Kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih, s neoliberalnim obratom Margaret Thatcher i Ronalda Reagana, strukturna revolucija kapitalizma ušla je u novo razdoblje. Dok je etos panka, dakako, bio u opoziciji prema tačerizmu, i dok su bendovi poput The Clash otvoreno isticali svoju ljevičarsku politiku, pankerska uradi-sam etika je umnogome predstavljala bizarnu realizaciju neoliberalne utopije. To je postalo sasvim jasno nešto kasnije, kad su britanski umjetnici 1990-ih iskoristili samorganizirane izložbe kako bi se lansirali kao poduzetnici u kulturi: kako se sjeća Lane Relyea, "do sredine 1990-ih londonski poduzetnički YBAs (Young British Artists) etiketirao se kao "Thatcheričina djeca"²⁰. Međutim i puno prije toga u nekim bi momentima ovo fundamentalno suučesništvo izašlo na vidjelo - kao u pjesmi "Tempo House" grupe The Fall (1983.), čiji stihovi napadaju "ozbiljnog čovjeka koji treba stalan posao", koji, međutim, postaje ovisan o sistemu blagostanja te stavlja "zahtjev u Tempo House" (a potonji je, prema egezetima grupe The Fall, lokacija ministarstva rada i zapošljavanja). Konačno pak, svojim karakterističnim završecima na "uh" i kriptičnim stihovima, Mark E. Smith zapravo ne pronosi u tolikoj mjeri poruku koliko rastvara i nanovo sastavlja jezik, nudeći niz nelogičnih poruga i proglašenja čiji su referenti u najboljem slučaju kriptični ("Snijeg na Uskršnjem nedjelju/ Isus Krist naopačke", "Nizozemci jadikuju na barem četiri jezika").

Dvosmislenost obilježava i lik Novog puritanca, eponimnog subjekta pjesme iz 1980-ih koji, čini se, sažima Smithovu povremeno bizarnu, samokonstruiranu pankersku etiku radničke klase. S jedne strane, taj lik bi se činio kao čistunac i fanatik vrijedan pokude, ali, s druge strane, on utjelovljuje pank kao viši puritanizam, kao disciplinu rođenu iz dekadencije ("Svi dekadentni grijesi žet će disciplinu"). Ta je pjesma prikazana u televizijskom filmu Charlesa Atlasa Hail the New Puritan iz 1986., koji je u biti fikcionalizirani dan u životu Michael Clark Companyja. Uvodni segment prikazuje oniričku scenu u kojoj plesači izvode svoje pokrete površno i reda radi, dok ostali poziraju i razmeću se. Leigh Bowery, queer performer *par excellence* i Clarkov kostimograf, otvara usta kako bi pokazao "snijeg" na ekranu, a taj "snijeg" onda postaje "snijeg" na TV-ekranu uz krevet Michaela Clarka; vidimo kako se Clark budi u svom studiju/stanu i počinje dan proba i intervju. Nakon studijskih segmenata u kojima Clark pleše na pjesme grupe The Fall, inscenirani dan završava drugačijim tipom plesa: Clark i ostali idu u clubbing, a neumornu praksu nužnu za izvođenje njegovog plesa zamjenjuju stilizirane poze voguea. Zanimljivo, dio ovog finalnog segmenta prikazuje masu kako imitira Clarkove pokrete; on ih tobože "kontrolira" s pozornice. Scena sugerira da medijski dan nikad ne završava, i da distinkcija između izvođenja i gledanja kopni.

Jako daleko od ove specifične post-pank scene, u SAD-u, Joe Strummer i The Clash postali su važni role modeli za Chuck D-ja iz Public Enemyja, koji je cijenio Strummerov muzički eklekticizam i velikodušnost prema njegovim inspiracijama i izvorima, kao i njegovu politizaciju popa. Tretirajući rap kao "crnački CNN", kao što je općepoznato, Chuck D je sjedinio pank s radikalnom estetikom Malcolm X-a i Crnih pantera. Public Enemy bili su autonoman i uistinu drugačiji prekid popkulturnog kontinuuma kasnih 1980-ih i ranih 1990-ih - u aspektu njihovog militantnog izgleda, ali pogotovo zvučno i lirski, s Chuck D-jevim baritonom koji pjeva tvrde moralne i političke lekcije, doduše uz nagnuće ka nestašnim rimama, igrama riječima i spoonerizmima ("lies buried in a lie-brary").

Svojim silno različitim i zaista inkompatibilnim načinima i Public Enemy i scena oko Michaela Clarka predstavljali su kulturne ratove protiv konzervativne reakcije koju utjelovljuju Thatcher i Reagan. Naročito su SAD 1980-ih postale poprište "kulturnih ratova" prije nego kulturne revolucije; ili radije, kulturne revolucije prerusene u kulturne ratove. Uz napade onih poput Jesseja Helmsa na svaku umjetnost koja se ne pokorava viziji Amerike kreiranoj u tzv. Bibiljskom pojasu, a posebice radu Roberta Mapplethorpea i Andresa Serrana, u osnovi je desnica prokrčila put novom obliku kulturnog aktivizma - proizvođači, rekontekstualizirajući i osporavajući slike kao način da se izazove društvena promjena. Kako je u to vrijeme utvrdio kritičar Brian Wallis, "jedna od ironija ove borbe oko reprezentacije jest to da su upravo konzervativni političari i intelektualci najučinkovitije kolonizirali kulturu kao mjesto ideološke borbe u 1980-ima. To je posebno ironično s obzirom na to da oni općenito zahtijevaju da kultura bude ne-ideološka, slobodna od politike."²¹

Odgovarajući na takav "aktivizam" ljevičar - ili kakav god skup mikropolitčkih grupa danas zauzima mjesto "ljevice" - riskira povratak na definiciju kulture kao isključivo nadgradnje. Pa ipak, projekti kao što je izložba umjetnice Marthe Rolsler pod naslovom If You Lived Here koju je 1988.-1989. organizirala Dia Art Foundation, a koja se fokusirala na stambenu krizu u New Yorku, ili izložba Group Material pod nazivom Democracy, pokušali su napraviti intervencije koje će se reflektirati na odnos između umjetničke prakse i društvenog i političkog konteksta. Četiri u nizu izložbe Democracy uključivale su više diskusija i blokova o edukaciji, izbornoj politici, "participaciji u kulturi" i AIDS-krizi. Kasnih 1980-ih, upravo u trenutku kad su tijela oboljelih od AIDS-a kolabirala, ona su učinjena produktivnima; farmaceutski gigant Wellcome zaračunao je vrtoglavo visoke cijene prvog lijeka protiv AIDS-a, a političari su skupljali bodove hraneći homofobiju.

Kulturna klasa

Aktivističkim grupama poput act up i Gran Fury grafička umjetnost bila je presudna, kao u slavnom sloganu "Silence = Death" (šutnja=smrt), a video aktivizam je bio jednako važan. Act up su 24. ožujka 1987. inscenirali svoj prvi protest, na njujorškoj burzi, koji je bio uperen protiv Wellcomea. Umjetnik Gregg Bordowitz se primio kamere i snimio događaj; to je bio početak njegovog uključivanja u aktivističku i community-televiziju u New Yorku, na primjer u kabelsku emisiju "Living with aids" (Život s AIDS-om) - kojemu je Raymond Williams bio teorijska referenca.²² Za Bordowitza i ostale to je bio aktivizam nakon budućnosti, da još jednom citiram Berardijevu frazu. Strukturna revolucija, u svojoj reaganovskoj fazi, bila je u punom zamahu i gotovo da je doslovno jela svoju djecu.

Brzinski preletimo dva desetljeća, i neke od strategija koje su razvili postpankerski kulturni kontrarevolucionari glatko su pripojene establishmen-tu umjetničkog svijeta. Kako je Mark E. Smith izjavio u "Novim puritancima", "eksperimentalno je danas konvencionalno". Michael Clark je 2010.

-2011. u Turbine Hall galerije moderne umjetnosti Tate Modern prezentirao plesne probe i izvedbe. Kao dio ovog projekta "neplesači" iz publike su pozvani da sudjeluju u radionicama i izvedu komad napisan posebno za njih; ovaj projekt je pankerski etos "svatko to može" pretvorio u suvremeni participativni masovni događaj u samom srcu kulturne industrije - uz besplatni rad onih koji su sretni što imaju tu jedinstvenu priliku. Volontiranje za eksploataciju se udomačilo u okvirima suvremene kulturalizirane ekonomije. Život postaje permanentna audicija. Dugi redovi su se vratili: prošle godine je 1.600 ljudi apliciralo za mjesto zaposlenika u garderobi Rijksmuseuma u Amsterdamu, a 19.000 ljudi je pokušalo dobiti jedno od jedanaest poslužiteljskih poslova u Pradu u Madridu.²³ U Berlinu su se umjetnici postrojili u red oko čitavog bloka za "otvorenu" izložbu u umjetničkoj galeriji Deutsche Bank.

Potonji je primjer iz predavanja-performansa pod naslovom "I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Art Production" umjetnice Hito Steyerl iz 2013. godine. Steyerlino predavanje-performans počinje uhapšenim kurdskim borcem, "Drugom X", koji je sanjao da piše nastavak Les Misérables - toj izvornoj sceni *sozial-hitscha*. Za razliku od Druga X, Steyerl se ne fokusira toliko na pseudo-revolucionarni sadržaj djela, već na njegovu proizvodnu logiku kako je manifestirana u njegovoj formi - a koju su oblikovali devetnaestotoljetni novinski serijali i načini proizvodnje i konzumacije koji su je generirali. Poput "pravih" feljtonskih nadničara s kojima se morao natjecati, Hugo "blebeće o narudžbi" i daje maha osjećajima kako bi zadržao čitateljevo zanimanje - prodajni govor postao je dio drame. To Steyerl montira s pjesmom I Dreamed a Dream iz muzičke verzije Les Misérables u izvedbi Susan Boyle na British talent showu te tako falsificira danas-vrijeme između propale revolucije 1832. portretirane u Hugoo-vom romanu i situacije 2011. godine. Nastavlja imaginirati i izvodi prodajni govor za projekt na osnovu sna Druga X, koji čita ispred ekrana za karaoke na kojemu se nižu stihovi pjesme I Dreamed a Dream (uz prateću muziku). Njezin projekt obuhvaća montažu ljudi okruženih devetnaestotoljetnom i suvremenom muzejskom arhitekturom na pozadini zelenog ekrana s "ruljom" postfordističkih dodataka koju će upravo poklati na barikadama. U toj bizarnoj prodajnoj situaciji publika performansa postaje kvazi-žiri, suučesnik u kulturi permanentnog podvrgavanja audicijama. Živimo u ekonomiji podjele uloga, u kojoj neprestano prodajemo naše projekte.

Koji su oblici umjetničke prakse mogući u toj situaciji? Pitanja suradnje i samooorganizacije ponovo stupaju u prvi plan, pa ipak ovdje kao i drugdje, tekuća strukturna revolucija otežala je potragu za mogućim revolucionarnim subjektima. Kako Steyerl piše:

"Radnu snagu u suvremenoj umjetnosti većinom čine ljudi koji, unatoč tome što konstantno rade, ne odgovaraju nijednoj tradicionalnoj slici rada. Oni se tvrdoglavo opiru smještanju u bilo koji entitet koji bi bio dovoljno prepoznatljiv da bi ga se identifikiralo kao klasu. Mada bi lagan izlaz bio klasificirati taj tip zajedništva kao mnoštvo ili gomilu, manje bi romantično bilo zapitati se nisu li oni globalni *lumpen-freelaner*i, deteritorijalizirani i ideološki

slobodnolebdeći: rezervna armija imaginacije koja komunicira pomoću Google Translatea. Umjesto da se pokažu kao nova klasa, ovaj fragilni tip zajedništva možda se sastoji u - kako je to Hannah Arendt jednom prilikom zlobno formulirala - 'otpadu od svih klasa'.²⁴

Taj otpad možda zaista pokazuje iritantno odbijanje da igra ulogu buntovničkog mnoštva. A što ćemo s inkompatibilnostima među različitim grupama "odbijanja"? U svrhu instalacije naslovljene Join Us Sharon Hayes je 2012. sakupila šest stotina letaka koji najavljuju raznolike društvene proteste i manifestacije, uključujući građanska prava gejeva i crnaca. Jednako kao što netko ima problema s tim da zamisli suradnju između Public Enemyja i Michael Clark Companyja kasnih 1980-ih, neke od grupe odgovornih za letke koje je Sharon Hayes skupila, nesumnjivo bi imali problema da se sretnu oči u oči.

Klasa je oduvijek bila substrukturna kao i superstrukturna jer su ekonomske anti-nomije i borbe artikulirane u obliku klasne svijesti. Ali gdje to nestanak starih klasa i pojava novih klasa ili mikropolitčkih formacija nalik klasama - možda na temelju roda ili rase - ostavljaju klasu kao projekt koji ima historijsku agendu? Perry Anderson razlikuje tri tipa djelovanja: gonjenje čisto privatnih ciljeva; javni projekti koji mogu biti ili individualni ili kolektivni i koji na temelju toga da postaju javni djeluju historijski, ali tako da ne transformiraju društvene odnose kao takve; i, konačno, oni "kolektivni projekti koji su svoje inicijatore pokušali učiniti autorima svog kolektivnog načina postojanja kao cjeline, u samosvjesnom programu usmjerenog stvaranju ili preoblikovanju čitavih društvenih struktura".²⁵

Okupirajmo Wall Street je bio novi "provotarijat" u kojem su mnogi umjetnici i intelektualci preokrenuli prekarnost u oblik mutant performansa. Na određeni period Steyerlini lumpenfreelaneri razvili su dijeljeni horizont s onu stranu svog vlastitog opstanka. Međutim, klasna baza ostala je razmjerno uska. Ravnajući se prema izložbi nezdrživih letaka u radu Sharon Hayes mogli bismo dokazati da je važan upravo skup ili montaža. Različite podklase, bivše klase i potencijalne klase moraju se povezati barem djelomično i kratkotrajno. To nije ni lako ni nemoguće: to je proizvodni problem suvremene estetske i političke aktivnosti. U montaži različitih oblika eksploatacije ne radi se, dakako, o tome da su "umjetnici novi tražitelji azila", kako piše zaludeni nizozemski romanopisac. Radije, u opoziciji prema određenoj postoperaističkoj tendenciji da se fokusira isključivo na nematerijalni rad u metropolitanskom zapadnom kontekstu, treba upravo inzistirati na diskrepancijama kao i na sličnostima, te na solidarnosti na temelju golemih nejednakosti u privilegijama među onima koji privilegija nemaju.

Globalni potlač

Upletenu u ekonomiju lažnog rasta i stvarne društvene i ekološke destrukcije, suvremena umjetnost je postala ekscesivna i maudit na drugačiji način - globalni potlač za 0,1 posto. Riječima Andree Fraser, "dosad je moralo biti više nego jasno kako je ono što je bilo dobro za umjetnički svijet bilo katastrofalno za ostatak svijeta".²⁶ Poštoje, naravno, i takvi, uključujući Andreu Fraser, koji tvrde da je drugačiji svijet mo-

guć. Mnoge prakse i projekti u današnjem umjetničkom svijetu istražuju alternativne tom potlaču: održivije oblike razmjene i suradnje te koalicije s grupama izvan kulturnog sektora. Kao primjer izdvajam sljedeće: 2011. je grupa umjetnika koja radi pod nazivom Gulf Labor započela kampanju protiv eksploatacije migrantskih radnika pri izgradnji Guggenheima Abu Dhabi; u Europi drugi su surađivali s migrantskim čistačicama i kućnim pomoćnicama bez papira te s tražiteljima azila koji čekaju deportaciju. Te aktivnosti često poprimaju oblik neformalnih i improviziranih mreža; teško ih je održavati na dulja razdoblja - umjetnički i intelektualni "prekarnici" uvijek imaju mogućnost da krenu dalje. Pa ipak, potreba za savezima i suradnjama uvijek se iznova nameće kao kvazi-nužnost, mada se često pokaže kao gotovo nemogućnost.

Citirajući opasku Andree Fraser kako smo "zatvoreni u našem polju", Gerald Raunig je identificirao "problem u umjetnosti koji se stalno vraća: reduciranje i ograničavanje općenitijih pitanja u nečije polje"²⁷. Ta dijagnoza je točna, ali društveno polje kakvo je umjetnički svijet potencijalno je beskraino ako koristi laptopove i smartphonove proizvedene u kineskim tvornicama, ili ako se zadnji McGuggenheim gradi onim što se opasno približava ropskom radu. U vizualnoj umjetnosti prakse poznate kao institucionalna kritika radile su na tome da to tobože autonomno umjetničko polje učine pristupačnim, stavljajući u prvi plan ne samo političke i ekonomske upletenosti umjetničkih institucija - kao u oštrm prokazivanju sponzorskih neokolonijskih poslovnih praksi u radovima Hansa Haackea - već i vlastitu upletenost samog kritičkog subjekta u institucionalne strukture i njegovu preobrazbu kroz njih.

Razotkrivanje i podrazumijevanje

Potonji aspekt naročito se ističe u novijim radovima, posebno u radovima Andree Fraser. Kao što je poznato, neki pravci institucionalne kritike završili su kao neka vrsta Biedermeiera kritičnosti, udobno zavaljeni u institucionalna okruženja kojima odaju ultimativno priznanje "kritički se reflektirajući" na njih. Ali, ne postoji li, u daljnjem ironijskom obratu, i shvaćanje prema kojem je institucionalna kritika kao usidrena i relacijska praksa doprinijela mijenjanju institucije i "umjetničkog djela"? Današnje suradnje i projekte često održavaju mreže malih i relativno neformalnih institucija, do točke gdje može biti teško reći gdje "projekt" završava, a "institucija" počinje. (Nije li grupa ili mreža kao što je Gulf Labor ujedno i praktična vježba u samoorganizaciji, neformalna protu-institucija?) Nadalje, participanti u tim kvazi-institucijama eksploatiraju sami sebe u sve većoj mjeri te postaju pioniri "infor-macijske" primitivne akumulacije. Uspom "kreativnog" i "afektivnog" rada u zapadnim društvima je pred radnike, koji mogu biti ili dio male, dobro plaćene elite ili, u puno većem broju, rastućeg "prekarijata", postavio nove zahtjeve. Premalo vremena, i previše vremena; subjekt više ne može razvrstavati u kategorije, a umjetničko djelo, ili intelektualno djelo, postaje bezgranično.

Ovaj smo esej započeli Debordovom tezom o kulturnoj revoluciji. "Umjetnost može prestatiti biti izvještavanje o osjetima i postati direktna organizacija naprednijih osjeta", stoji u drugoj tezi. "Radi se o tome da proizvedemo same sebe, radije nego prilike koje

nas podjarmljuju." Tvrdnju se nesumnjivo može optužiti za esencijalizam i binarizam: "Proizvedemo same sebe"? "Prilike koje nas podjarmljuju"? Mi smo danas navikli misliti o mrežama s ljudskim i neljudskim agentima te se često susprežemo postaviti pitanje je li neki specifični agencement subjektivnosti i kvazi-objekata poželjan ili prihvatljiv. Operacije prikupljanja podataka i prepoznavanja obrazaca odvijaju se posvuda, ali "klasični" kritički čin "razotkrivanja" takvih činjenica čini se sve više problematičan.

U svom predavanju-performansu Walkthrough Walid Raad - pogonska sila grupe Gulf Labor - istražuje Motija Shniberga, poduzetnika koji stoji iza online agregatora MutualArt i sheme zvane Artist Pension Trust te njegovih veza s izraelskom vojnom obavještajnom službom. No, na kraju svoje istrage Raad pita: "Treba li nam stvarno još jedno umjetničko djelo da nam pokaže (kao da još ne znamo) kako su kulturna, financijska i vojna sfera blisko povezane? Ne. Ne treba nam. To je možda inteligentno, ali nije neprimjetno, a zasigurno nije vrijedno da više o tome govorim."²⁸ U prethodnom performansu Raad je propitivao uspješnost "razotkrivanja" obrasca CIA-inih ekstradikcija jer se svako takvo razotkrivanje lako odbaci.²⁹ Mora da postoji mogućnost ulančavanja, koalicije, koja će stvari odvesti preko prosvjetiteljske geste razotkrivanja istine "sveopćoj javnosti". Gulf Labor je takav slučaj; grupa ne pokazuje ili ne kritizira toliko stanje stvari koliko iz njega izvlači direktne posljedice.

Neka od kulturno najznačajnijih djela posljednjih godina imala su oblik spektakularnih razotkrivanja, a iz toga proizlaze i njihove snage i njihove slabosti. Njihovi počinitelji dolaze prije s tehnološkim znanstvenim nego s umjetničkim ili kulturnim stranama "nematerijalnog rada" - ali to zapravo samo jasno pokazuje rastuću integraciju te dvije strane. Nova sredstva za proizvodnju bila su 1960-ih i 1970-ih teško dostupna umjetnicima, a još teže ih je bilo aktivno kontrolirati; pored toga, hackersku je kulturu oduvijek oblikovao stanoviti kalifornijski kontrakulturni habitus, a u Europi pankerska uradi-sam kultura. Do sredine 1990-ih, pokretanjem mailing liste nettime razvila se autonomistička hackerska kultura koja je uključivala medijske teoretičare i aktiviste, kao i "net umjetnike". McKenzie Wark je prikazao hackera kao suvremenog kolektivnog narodnog heroja, ali onoga koji je prigrlio apstrakciju i radi s njom radije nego da je potuče u maniri Luddita:

Tko su agenti koji se bore unutar i protiv proizvodnih oblika u nastajanju, a koji mogu oblikovati relacijske potencijale tih tehnologija i radnih procesa? Jedan od odgovora glasi: radnik. Ali, drugi odgovor je: "hacker". Radnik je onaj tko se bori unutar i protiv proizvodnog režima. Hacker je onaj tko doprinosi oblikovanju novih, ili u krajnjoj instanci naseljavanju postojećih novim konceptima, novim idejama - osnaženim novim vlasničkim oblicima takozvanog "intelektualnog vlasništva". Oni su akceleratori moderne: ti koji rade unutar i protiv nje.³⁰

Je li hacker novi kulturni revolucionar *par excellence*, upravo na temelju toga što prebiva na najvažnijem rubu strukturne revolucije kapitalizma? Estetsko-aktivističke prakse poput one dizajnerskog kolektiva Metahaven, koji je dao nekoliko eseja, instalacija i videoradova o nadzoru oblaka i podataka, pokušavaju promišljati neke od posljedica ovih razvoja po njihov dizajnerski rad, i po kulturnu praksu općenito.³¹ Čin Edwarda Snowdena se, u međuvremenu, može gledati kao oblik proširene institucionalne kritike. Nije to bilo samo apstraktno razotkrivanje zlodjela koja se događaju negdje drugdje i koja nemaju direktne veze sa životima "javnosti": svi smo upleteni. Pa ipak, ta je činjenica bila naširoko zataškavana. U zapanjujućoj kolektivnoj litaniji novine su objavljivale komentare uvažanih građana koji su ponavljali svoje mantre: "Mi smo sve to ionako znali ili sumnjali", "Tu nema ništa novo", "Sve države to rade", "Nemam što skrivati, pa zašto bih trebao brinuti?" Za razliku od aktivista grupe act up, mnogi suvremeni građani zemalja Prvoga svijeta na zalazu sretni su što ih se posjeduje; sretni što se po njihovim životima rovari radi podataka i metapodataka, sve dok to pomaže u borbi protiv terorizma, a što hoće reći da oni pomažu da se prolongiraju globalne nejednakosti i uspori propast Zapada.

Promesse de bonheur (Obećanje sreće) liberalne politike postaje ekskluzivna svojina sve malobrojnije više i više srednje klase koja je zadovoljna životom u paranoidnom društvu nadzora u kojem broj Drugih, koji prijete, raste i raste. Kad zdravi i imućni generalni direktor Googlea, Larry Page, izjavi kako ne razumije zašto bi se itko usprotivio javnom objavljivanju svojih medicinskih podataka, čini se da najavljuje novi val akumulacije podataka, one koja ima potencijal da stvori klasu biopolitičkih izopćenika.³² Ako se trenutna razina prikupljanja podataka od strane NSA-a i GCHQ-a

smatra prihvatljivom, tko onda može reći da će sljedeći val naići na masovni otpor? Odgovarajući na ove fatalne mehanizme neuvažavanja, kojima se - kako se dosad pokazalo - neobično teško suprotstaviti, suvremena estetska i politička akcija mora naglašavati da smo mi drugi; da će strukturna revolucija završiti proždirući (gotovo) svakog od nas; da će završiti trujući sve veći broj ljudi, oduzimajući im građanska prava, osakaćujući ih.

S engleskoga prevela: Vesna Vuković

¹ Guy Debord, *Thèses sur la révolution culturelle*, u *Internationale situationniste* 1, lipanj 1958, str. 21; prema: Ken Knabb, ur., *Situationist International Anthology*, Oakland 2006. Zahvaljujem Alexanderu Gallowayu na komentarima na prvu skicu ovog teksta.

² Raymond Williams, *The Long Revolution*, 1961, Caradigan 2011, str. 9-15.

³ Vidi: Hans-Jürgen Krahl, «Thesen zum allgemeinen Verhältnis von wissenschaftlicher Intelligenz und proletarischem Klassenbewusstsein» (1969), u: *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlicher Emanzipation und proletarischer Revolution*, Frankfurt, 2007, str. 336-51.

⁴ Vidi: Hans-Jürgen Krahl, «Produktion und Klassenkampf» (1970), u: *Konstitution und Klassenkampf*, str. 392-414. O Krahlom i Marxovom konceptu općeg intelekta vidi: Franco 'Bifo' Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, New York, 2009, str. 58-70.

⁵ Kursbuch no. 16 (1969); vidi prije svega: Peter Schneider, "Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution" i Walter Kreipe, "Spontaneität und Organisation. Lehren aus dem Mai-Juni 1968", str. 1-37, 38-76.

⁶ Herbert Marcuse, "Cultural Revolution" (oko 1970), u: *Towards a Critical Theory of Society: Collected Papers*, vol. 2, London: 2001, str. 123.

⁷ Marcuse, "Cultural Revolution", str. 127.

⁸ Oskar Negt i Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main: 1981, str. 660.

⁹ Negt i Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main: 1972, str. 267-68.

¹⁰ Jean Baudrillard, "Marxism and the System of Political Economy" (1973), u: *Utopia Deferred: Writings from Utopie (1967-1978)*, New York: 2006, str. 157.

¹¹ Diederichsen, "Intensity, Negation, Plain Language: Wilde Maler, Punk, and Theory in the German 80s", u: Dominic Molon, ur., *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967*, Chicago and New Haven: 2007, str. 143-44.

¹² Diederich Diederichsen, "People of Intensity, People of Power: The Nietzsche Economy", e-flux journal 19, listopad 2010.

¹³ Za oštru kritiku vidi: Mimi Thi Nguyen i Golnar Nikpour, *Punk*, br. 4, Guillotine chapbook series, New York: 2013.

¹⁴ To je i naslov blockbuster izložbe na Royal Academy u Londonu 1981; uslijedio je 1982. *Zeitgeist* u Martin-Gropius-Bau u Berlinu.

¹⁵ Diederich Diederichsen nudi suptilnu i dijalektičku verziju ovog argumenta. Vidi: Diederichsen, "Intensity, Negation, Plain Language", str. 142-53.

¹⁶ Ključni projekti su *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile* Mikea Kelleyja, koje je 1985. izveo sa Sonic Youth, te *I Am Curious*, *Orange*, suradnja između Michaela Clarka i *The Fall* iz 1988. (soundtrack album grupe *The Fall* nosi naslov *I am Kurious Oranj*).

¹⁷ Félix Guattari et al., "Vorwort: Millionen und Abermillionen potentieller Alices", u: *Kollektiv A/traverso*, Alice ist der Teufel: Praxis einer subversiven Kommunikation, Berlin: 1977, str. 5-14; i "Popular Free Radio", u: Neill Strauss i Dave Mandl, ur., *Radiotext(e)*, New York: 1993, str. 85-98. Enzensbergerov tekst "Constituents of a Theory of the Media" objavljen je u *NLR* I/64, studeniprosinac 1970, str. 13-36.

¹⁸ Guattari, "Popular Free Radio", str. 85-6. Ovaj poziv na drugačiji radio nije prošao neopaženo; da izdvojim samo jedan primjer, legendarna piratska radio-stanica *Radio Rataplan* u nizozemskom sveučilišnom gradu Nijmegenu ugostila je čitav niz programa proizvedenih od i za skvotere, gejeve i lezbijke, feministice i tako dalje.

¹⁹ Franco 'Bifo' Berardi, *After the Future*, Edinburgh: 2011, str. 44-50.

²⁰ Lane Relyea, *Your Everyday Art World*, Cambridge, MA: 2013, str. 114.

²¹ Brian Wallis, "Democracy and Cultural Activism", u: Wallis, ur., *Democracy: A Project by Group Material*, Seattle: 1990, str. 8.

²² Gregg Bordowitz, "Operative Assumptions" (1996), u: Bordowitz, *The Aids Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003*, Cambridge, MA: 2004, str. 76-77.

²³ "In het Rijksmuseum werken 'prachtige hertjes'", nrc.nl, 18. 5. 2013; "Casi 19.000 parados se presentan para 11 plazas de bedel en El Prado", *El Confidencial*, 23. 5. 2013.

²⁴ Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", e-flux journal 21, prosinac 2010.

²⁵ Perry Anderson, *Arguments within English Marxism*, London: 1980, str. 19-20.

²⁶ Andrea Fraser, "Le 1%, C'est Moi", *Texte zur Kunst* br. 83, rujan 2011, str. 122.

²⁷ Gerald Raunig, "Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming", u: Raunig i Gene Ray, ur., *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London: 2009, str. 5.

²⁸ Walid Raad, "Walkthrough, Part I", e-flux journal, 48, listopad 2013.

²⁹ Walid Raad, "I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again", predavanje-performans, 2008-2009.

³⁰ McKenzie Wark, "Celerity: A Critique of the Manifesto for an Accelerationist Politics", dostupno na *Synthetic Edifice* blog.

³¹ Vidi na primjer trodijelni članak "Captives of the Cloud", u: e-flux journal, br. 37, rujan 2012; br. 38, listopad 2012. i br. 50, prosinac 2013.

³² Govor na Googleovoj godišnjoj konferenciji software developera, 15. svibnja 2013, dostupno na *TechHive.com*.

