

## Fragmentacija i kooptacija

**Ulf Wuggenig**

**Prijevod: Boris Buden**

Kada se danas - kako općenito tako i u konceptu simpozija *hybrid resistance* organiziranog u Linzu - govori o tome da su "neproduktivne dihotomije" između kulture i politike, umjetnosti i otpora, umjetnicke prakse i političkog aktivizma prevladane, onda se nameće pitanje o dosegu takvih teza. U kontekstu vizualne i konceptualne umjetnosti njihove granice se relativno brzo ukazuju.

Posljednjeg desetljeća na tom smo području mogli zamijetiti proturjecne smjerove razvoja koji se i pri apstraktijem razmatranju s nista manje uvjerenjivosti mogu svesti na jedan zajednicki nazivnik, naime na dediferencijaciju između polja umjetnosti i drugih drustvenih polja. Tu dediferencijaciju - pojam koji je razvio teoretičar kulture Scott Lash [1] suprotstavljajući se prije svega među sociološima rasirenom gledanju koje polazi od sve većeg diferenciranja drustva na autonomne socijalne subsisteme - nisu provodili tek sami akteri u polju umjetnosti. Ona je također rezultat procesa kolonizacije tog umjetnickih polja izvana. U toj vezi valja se sjetiti one ekonomizacije socijalne i kulturne sfere cijelog logika su razradili teoretičari guvernenalitetua [2] nastavljajući se na kasnoga Foucaulta. Posebni aspekt te ekonomizacije je prodiranje korporativne moci u sfere evropske umjetnosti (prema američkom uzoru), koje je stvorilo novi tip "privrednih umjetnika". Taj tip odlikuje se time da on svoj kulturni i simbolicki kapital relativno spremno stavlja na raspolaganje akterima ekonomskog sfere, između ostalog za njihovu image-politiku, za simbolicko osnažavanje internih hijerarhija, za motiviranje suradnika ili također za razvijanje "inovativnih" ideja.

U ekstremnom slučaju moći aktera iz ekonomskog sfere seže u međuvremenu tako daleko da su oni u stanju lansirati citave umjetničke pokrete i upisati ih u povijest umjetnosti kao što je u Velikoj Britaniji na primjer slučaj s Charles Saatchijem i "Young British Artists" (YBA). Angela McRobbie je opisala averziju prema teoriji i antiintelektualizam pripadnika mlađe generacije britanskih umjetnika obrazovanih upravo u jednom centru za kulturne sudije i feministicku teoriju (Goldsmiths College, London), njihovo prekoracenje granica "umjetnosti i života" u obliku post-ironičkog potkradanja popularne kulture odnosno kulture mladeži, kao i njihove "culturepreneur"-strategije koje su kao "djeca Margaret Thatcher" pokrenula u sferi umjetnosti. Premda se cinizam tih umjetnika, koji je sponzorirao i promovirao Charles Saatchi, na prvi pogled doimljivo političko, njihova uključenost u hegemonijalnu poduzetnicku kulturu, kao i u diskurs politike identiteta pod sloganom "Cool Britannia", ipak ima političke konotacije koje se tesko mogu previdjeti.

U Velikoj Britaniji su u svakom slučaju zadnjeg desetljeća bili doduse vidljivi procesi dediferencijacije umjetnosti, privrede i politike, ali o nekom prevladavanju "neproduktivnih dihotomija", u smislu na početku teksta skicirane teze, ne može u toj vezi ipak biti nikakva govor. Prema onomu što piše McRobbie dogodilo se upravo suprotno. "Young British Artists" su marginalizirali političku i aktivističku umjetnost koja je osamdesetih još uvijek postojala. [3]

I u Njemačkoj, Austriji i Švicarskoj provodila se devedesetih "privatizacija kulture" po anglosaksonском uzoru [4]. U suprotonosti sa situacijom u Velikoj Britaniji, u tim su zemljama ujedno оформljena i strujanja opozicijske "političke umjetnosti". Holger Kube Ventura, koji je napravio jedan pregled te kritičke umjetnosti, vidi glavni razlog politizacije umjetnosti u znatnom slabljenju umjetnickog tržista početkom devedesetih. [5] To reducionističko objasnenje cini nam se ipak sve prije nego uvjernjivo. Slabljenje konjukture na umjetnickom tržistu pogodilo je umjetnost u svim zapadnim zemljama. Ni u Velikoj Britaniji, a niti u Francuskoj, Italiji ili Španjolskoj nije se međutim mogla zamijetiti slična politizacija umjetnosti i

umjetnickog diskursa.

Shvatiti politizaciju umjetnosti u tim zemljama kao "hibridizaciju" umjetnosti i politike, ili govoriti o nekom "hibridnom otporu", ipak ne izgleda tako neprometno. Jer prije nego se koncept "hibridnosti" obilaznim putem recepcije od Bahtina uspeo do kljucnog kulturno teorijskog pojma novijeg vremena, postojala je duga povijest rasisticke uporabe tog pojma, od ucenja o rasama 19. stoljeca, preko eugenike, pa sve do antisemitskih i nacionalsocijalistickih spisa 20. stoljeca. Prisvajanje i redefiniranje pojma hibridnosti, koje su proveli kulturteoretici Stuart Hall odnosno Homi K. Bhabha, nije bilo povezano samo s odbacivanjem esencijalistickih predodzbi kao i ideja prislne asimilacije koje su izvorno bile u vezi s tim pojmom, nego i s mislju o meusobnom prozimanju - na primjer kroz interakciju centra i periferije, podjarmjenih i podjarmljivaca, hegemonijalnih i subversivnih sila. [6] Posebice taj aspekt redefiniranog pojma hibridnosti pobuuje heuristicki i teorijski interes jer skreće pozornost na vazno pitanje, do koje mjere "otpor" ostaje vezan za logiku sistema protiv kojega se okreće. Pojam "hibridnog otpora" koji u tom smislu upotrebljavamo, označavao bi dakle takav oblik opozicijske prakse ciji je sporedni efekt u tome da ona reproducira temeljne strukture sistema.

Takva "hibridnost" opozicijske umjetnosti može se prema mome misljenju predociti prije svega u dva pogleda. Dobar dio umjetnicke produkcije koji je nastao u svezi s protestima protiv austrijske vlade, ali i u okviru antiglobalacijskog pokreta, slijedi na jedan prilicno ocigledan nacin perspektivu "orientacije na aktere". [7] S posebnim uzitkom ta se produkcija posvećuje reprezentaciji kolektivnih političkih rituala, kako onih koji propagiraju solidarnost tako i onih koji su zasnovani na primjeni nasilja, i usmjerava pozornost na "dobre" odnosno "zle" aktere, bilo da je rijec o individuama, grupama ili organizacijama. U fiksaciji na konkretnе entitete (kao sto su individue i grupe) i njihove namjere, u koncentraciji na diskontinuirane radnje i dogaaje - posebice izravno nasilje - i u privilegiranju simbolicko političkih dogaaja koji se u bitnome odigravaju na frontalnoj političkoj sceni, taj tip umjetnicke produkcije islaze se opasnosti ponavljanja stukturne sljepoce hegemonijalnog medijskog diskursa i njegove temeljne ideje da se svijet u bitnome može razumjeti iz akterskog rekursa.

Strukturalnim obilježjima hijerarhijskih socijalnih sistema pripada tendencija da se reproduciraju preko onemogucavanja horizontalne interakcije u bazi i preko procesa podjele i kooptacije antisistemskih opozicijskih pokreta. U svakom slučaju potrebni su znatni resursi i energije da bi se izdrzao taj pritisak fragmentiranja i inkorporiranja. Fragmentiranje i kooptacija prijete - ukoliko je dijagnoza Kube Ventura o procesu "desolidariziranja" u polju političke umjetnosti točna - da će još jednom postati soubina opozicijske umjetnosti. To je drugi aspekt njezine hibridnosti koji ona sebi možda i nije u dostačnoj mjeri osvijestila kako bi pravodobno razvila adekvatne protustrategije.

[1] Scott Lash, Sociology of Postmodernism. London 1992.

[2] Usp. na primjer Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Izd.), Gouvernementalität. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt/Main 2000.

[3] Angela McRobbie, In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music. London 1999, S. 6 i dalje. O ulozi Saatchija u britanskoj umjetnosti devedesetih usp. posebice Rita Hatton / John A. Walker, Supercollector. A Critique of Charles Saatchi. London 2000.

[4] Chin-tao Wu, Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 80ies. London 2002.

[5] Holger Kube Ventura, Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien 2002, S. 88 i dalje.

[6] Vgl. Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000 kao i kritiku pojma hibridnosti u Robert Young, Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race. London 1995.

[7] O razlikovanju perspektive svijeta orijentirane na aktere od one orijentirane na strukture usp. Johan Galtung, Menschenrechte - anders gesehen. Frankfurt/Main 1994, S. 46 i dalje.