

Ulf Wuggenig

Fragmentacija i kooptacija

Uz problematični aspekt „hibridnosti“ opozicijskih umjetničkih formi

(05_2002)

Kada se danas - kako općenito tako i u konceptu simpozija *hybrid resistance* organiziranog u Linzu - govori o tome da su „neproduktivne dihotomije“ izmeu kulture i politike, umjetnosti i otpora, umjetničke 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 desetljeć na tom smo području mogli zamijetiti proturječne smjerove razvoja koji se i pri apstraktnijem razmatranju s ništa manje uvjerljivosti mogu svesti na jedan zajednički nazivnik, naime na dediferencijaciju izmeu polja umjetnosti i drugih društvenih polja. Tu dediferencijaciju - pojam koji je razvio teoretičar kulture Scott Lash¹ suprotstavljajući se prije svega meu sociolozima raširenom gledanju koje polazi od sve većeg diferenciranja društva na autonomne socijalne susteme - nisu provodili tek sami akteri u polju umjetnosti. Ona je također rezultat procesa kolonizacije tog umjetničkih polja izvana. U toj svezi valja se sjetiti one ekonomizacije socijalne i kulturne sfere čiju logiku su razradili teoretičari guvermentalitetua² nastavljajući se na kasnoga Foucaulta. Posebni aspekt te ekonomizacije je prodiranje korporativne moći u sfere evropske umjetnosti (prema američkom uzoru), koje je stvorilo novi tip „privrednih umjetnika“. Taj tip odlikuje se time da on svoj kulturni i simbolički kapital relativno spremno stavlja na raspolaganje akterima ekonomske sfere, izmeu ostaloga za njihovu image-politiku, za simboličko osnažavanje internih hijerarhija, za motiviranje suradnika ili također za razvijanje „inovativnih“ ideja.

U ekstremnom slučaju moć aktera iz ekonomske sfere seže u meuvremenu tako daleko da su oni u stanju lansirati čitave 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 mlade generacije britanskih umjetnika obrazovanih upravo u jednom centru za kulturalne sudije i feminističku teoriju (Goldsmiths College, London), njihovo prekoračenje 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, koje je sponzorirao i promovirao Charles Saatchi, na prvi pogled doimlje apolitično, njihova uključenost u hegemonijalnu poduzetničku kulturu, kao i u diskurs politike identiteta pod sloganom „Cool Britannia“, ipak ima političke konotacije koje se teško mogu previdjeti.

U Velikoj Britaniji su u svakom slučaju zadnjeg desetljeća bili doduše vidljivi procesi dediferencijacije umjetnosti, privrede i politike, ali o nekom prevladavanju „neproduktivnih dihotomija“, u smislu na početku teksta skicirane teze, ne može u toj svezi ipak biti nikakva govora. 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 anglosaksonskom uzoru⁴. U suprotnosti sa situacijom u Velikoj Britaniji, u tim su zemljama ujedno oformljena i strujanja opozicijske „političke umjetnosti“. Holger Kube Ventura, koji je napravio jedan pregled te kritičke umjetnosti,

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.

vidi glavni razlog politizacije umjetnosti u znatnom slabljenju umjetničkog tržišta početkom devedesetih.⁵ To redukcionističko objašnjenje čini nam se ipak sve prije nego uvjerljivo. Slabljenje konjunktura na umjetničkom tržištu 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 umjetničkog diskursa.

Shvatiti politizaciju umjetnosti u tim zemljama kao „hibridizaciju“ umjetnosti i politike, ili govoriti o nekom „hibridnom otporu“, ipak ne izgleda tako neproblematično. Jer prije nego se koncept „hibridnosti“ obilaznim putem recepcije od Bahtina uspeo do ključnog kulturno teorijskog pojma novijeg vremena, postojala je duga povijest rasističke uporabe tog pojma, od učenja o rasama 19. stoljeća, preko eugenike, pa sve do antisemitskih i nacionalsocijalističkih spisa 20. stoljeća. Prisvajanje i redefiniranje pojma hibridnosti, koje su proveli kulturteoretičari Stuart Hall odnosno Homi K. Bhabha, nije bilo povezano samo s odbacivanjem esencijalističkih predodžbi kao i ideja prisilne asimilacije koje su izvorno bile u vezi s tim pojmom, nego i s mišlju o međusobnom prožimanju - na primjer kroz interakciju centra i periferije, podjarmljenih i podjarmljivača, hegemonijalnih i subversivnih sila.⁶ Posebice taj aspekt redefiniranog pojma hibridnosti pobuđuje heuristički i teorijski interes jer skreće pozornost na važno 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 čiji je sporedni efekt u tome da ona reproducira temeljne strukture sistema.

Takva „hibridnost“ opozicijske umjetnosti može se prema mome mišljenju predočiti prije svega u dva pogleda. Dobar dio umjetničke produkcije koji je nastao u svezi s protestima protiv austrijske vlade, ali i u okviru antiglobalizacijskog pokreta, slijedi na jedan prilično očigledan način perspektivu „orijentacije na aktere“.⁷ S posebnim užitkom 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 riječ o individuama, grupama ili organizacijama. U fiksaciji na konkretne entitete (kao što su individue i grupe) i njihove namjere, u koncentraciji na diskontinuirane radnje i događaje - posebice izravno nasilje - i u privilegiranju simboličko političkih događaja koji se u bitnome odigravaju na frontalnoj političkoj sceni, taj tip umjetničke produkcije islaže se opasnosti ponavljanja strukturne sljepoće 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 onemogućavanja 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 izdržao 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 sudbina opozicijske umjetnosti. To je drugi aspekt njezine hibridnosti koji ona sebi možda i nije u dostatnoj mjeri osvijestila kako bi pravodobno razvila adekvatne protustrategije.

Prijevod: Boris Buden

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.