



Iscrpljujući
nematerijalni
rad u izvedbi

Zajedničko izdanje *Le Journal des
Laboratoires* i *TkH* časopisa za
teoriju izvođačkih umetnosti
(br. 17), oktobar 2010.

Exhausting
Immaterial
Labour in
Performance

Joint issue of *Le Journal des
Laboratoires* and *TkH Journal for
Performing Arts Theory* (no. 17),
October 2010

Épuiser le
travail
immatériel
dans la
performance

Édition conjointe du *Journal des
Laboratoires* et du *Journal TkH*
sur la *Théorie de la Performance*
(no. 17), octobre 2010

FLORIAN SCANEDER:

- IM MATERIAL LABOUR = DIFFERENT

MANUAL & VS INTELLECTUAL LABOR IN D

- IMAGINARY PROPERTY: HOW/WHAT IS THE VALUE P

COMMENTS/QUESTIONS:

BOTANAC → DIVISION OF LABOUR IN PERFORM

1) REPERTORY (STATE) WHO OWN

2) COMPANY (PRIVATE) DISTRIBU

3) FREELANCE (SELFEMPLOYMENT)

ANA V.

cf NANA MÜLLER "IM COMPANY

1) SPECIALISATION ⇒ LACK OF MEANING ⇒ LA

2) MULTITASKING FREELANCE VS HIGHLY SPECIAL

CASE STUDIES = EVERYBODY'S W
HYBRIS KONSTPRODU

Iscrpljujući nematerijalni rad u izvedbi

Sadržaj

Bojana Cvejić i/et/and Ana Vujanović
Iscrpljujući nematerijalni rad 4
Épuiser le travail immatériel 6
Exhausting Immaterial Labour 8

Bojan Đorđev
Redakcija kao javna akcija 10

Razgovor sa Maurizioom Lazzaratom 12

Akseli Virtanen
Nematerijalno kao materijalno 17

Bojana Kunst
Prognoza o oblicima saradnje 23

BADco.
1 siromašan i jedna 0 30

Siniša Ilić
0 umoru 32

Branka Ćurčić, Kristian Lukić i Gordana Nikolić
LABOUR & LEISURE: Umetnik/ca u (ne)radu 34

Marko Kostanić
Umjetnost i rad 36

*everybodys (Alice Chauchat, Mette Ingvartsen,
Krōōt Juurak i Petra Sabisch)*

everybodys' za svakoga 40
i Petra Sabisch Praksa everybodys-a

Wochenklausur
Zašto je to umetnost? 44

Dušan Grlja
Teorijska praksa:
0 materijalnim efektima „nematerijalnog“ rada 46

Petra Žanki i Tea Tupajić
The Curators' Piece 51

Florian Schneider
Beleške o podeli rada 53

Judith Ickowicz
Pravo u susretu sa dematerijalizacijom umetničkog dela 57

Vanessa Théodoropoulou
Kad umetnost postane preduzeće 60

Virginie Bobin Hybris Konstproduktion
i Anders Jacobson Molimo ometajte – u toku su pregovori 62

Matteo Pasquinelli
Mazohizam robnog oblika:
Queer pornografija i lepe umetnosti paradoksa 64

Ischrpljujući nematerijalni rad Bojana Cvejić i Ana Vujanović

Odluka da se pozabavimo nematerijalnim radom u savremenim izvođačkim umetnostima u ovom zajedničkom izdanju časopisa *TkH* (*Teorija koja hoda*) i *JDL* (*Journal des Laboratoires*) motivisana je radoznalošću i sumnjom. U skorije vreme uobičajena, pa ipak zakasnela „primena“ ovog pojma svodi se na nekritičke hvalospeve i ukazuje, kao što se često dešava, na simptome traganja izvedbe [*performance*] za političkom legitimacijom i osavremenjavanjem kroz teorijski transfer. Otuda, „postfordistička dijagnoza“ u performansu vapi za preispitivanjem koje bi problem postavilo kao kompleksniji. Kroz kakve transformacije radnih procesa i produkcije su izvođačke umetnosti prošle u poslednjoj deceniji, i po čemu su one specifične u odnosu na druge institucionalne prakse ili medije? Da li bi ovu produkciju trebalo kvalifikovati kao „nematerijalnu“ ili je već izvesno da je taj koncept varljiv i neadekvatan, jer ne doprinosi ukupnoj proceni situacije i potencijalnostima za otpor kapitalizmu ili autonomiju od njega? Štaviše, može li se ova situacija smatrati globalnom, pošto se postindustrijska proizvodnja i nove forme rada koje ona uzrokuje uglavnom odnose na kapitalizam zapadnih zemalja, geo-ekonomski uspostavljajući te zemlje kao vladajuću klasu nad ostatkom sveta, čija je proizvodnja, nažalost, i dalje odveć materijalna?

Inicijalna sumnja podrazumevala je rematerijalizovanje nematerijalnog u izvedbi, ne u smislu njegove „kapitalizacije“, već u smislu njegove artikulacije kao teorijskog problema s kritičkog materijalističkog stanovišta. Prvo, ovo polazište je usmereno protiv zablude ontološke nematerijalnosti performansa, njegove efemernosti i iščeznuća koje se površno povezuje s (nematerijalnim) otporom komodifikaciji. S materijalističke tačke gledišta, izvedba je materijalni artefakt, proizvod i roba institucije izvođačkih umetnosti. Drugo, uviđamo da pored izvedbe kao robe, procesi proizvodnje, distribucije, cirkulacije i potrošnje izvedbe uključuju aktivnosti koje ne samo da podržavaju ili čine mogućim „proizvod“ izvedbe, već predstavljaju i supstitut za njega. Sadržaj ovih aktivnosti – koje su se značajno intenzivirale u poslednjoj deceniji – obuhvata informacije i usluge koje se često ne razmatraju u sferi materijalnog. Praktičari izvedbe, koji se neprekidno bore s kulturnom i ekonomskom marginalizacijom svog rada, pripisuju mu specifičnu vrednost

zalažući se za „proces, a ne proizvod“ (što već postaje opšte mesto). Zaista, njihovo znanje i iskustvo uvek se smatraju za „nemerljivi“ dodatak izvedbi kao javnom događaju. A, sasvim izvesno, radnici u izvođačkim umetnostima stoje nisko na društveno-ekonomskoj lestvici prekarizacije u poređenju s ostalim nezavisnim, *freelance* ili samozaposlenim radnicima. Problem nije u žalopjkama o njihovom društveno-ekonomskom statusu obeženoj nesigurnošću, niti je u utopiji nemerljive biopolitičke proizvodnje, već ga treba postaviti drugde. Restrukturiranje problema zahteva da se transformacije materijalnih formi rada u izvođačkim umetnostima najpre precizno diferenciraju i identifikuju. Proizvodnja umetničkih istraživanja – tokom rezidencijalnih boravaka, u „laboratorijama“ i drugim privremenim radnim situacijama – čita se kao spoj informacija, društvenih odnosa i usluga u prezenci, prikazivanju i atmosferi koja se stvara oko umetnika koji radi ili se „umrežava“. Festivalizacija i koprodukcije nezavisnih projekata atomizuju i multiplikuju rad bez kraja i granica. Proliferacija niskobudžetnih projekata utiče na podmlađivanje radne snage, kao kapitalna investicija u mladost – koja istovremeno predstavlja obećanje i jeftinu radnu snagu. Redistribucijom izvođačkih praksi prema modelu *open-source* obrazovanja, praktičar/ka izvedbe prekvalifikuje se u neku vrstu „svaštara“, *multitasking bricoleur-a*. Premda je cilj razdvojiti autorstvo od vlasništva u nematerijalnoj razmeni znanja, „komunizam ideja“ ne umanjuje, već sasvim suprotno, zaoštava konkurenciju ili nematerijalni rat unutar „kreativne klase“, kao što je primetio Matteo Pasquinelli u tekstu *Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism* (Nematerijalni građanski rat: prototipovi konflikta unutar kognitivnog kapitalizma). Proaktivne strategije samoorganizacije smenjuju institucionalnu kritiku kao homeopatski tretman, nastojeći da umanje pritisak ili privremeno olakšaju normativne radne uslove. Konačno, specifikacija materijalnosti različitih aktivnosti u performansu, neprepoznatih, neplaćenih, ili preuveličanih i precejenjenih, ovde se ne iscrpljuje... ali šta ona može da učini sem da potvrdi situaciju koju već poznajemo?

Tragali smo za celim jednim drugim korpusom pristupa ovom pitanju i pozvali izvestan broj teoretičara da komentarišu nematerijalni rad – iz perspektive političke teorije i filozofije, preko medijskog aktivizma i prava, do teorije izvodačkih umetnosti i studija performansa. Dok je polazište nekih priloga u postoperaističkim okvirima, u kojima se nematerijalni rad politički investira u proizvodnju nove, revolucionarne subjektivnosti, drugi su usmereni na kritiku kognitivnog kapitalizma. Preispitivanjem vrednosti, pristupačnosti i (ne)merljivosti nematerijalnog rada i njegovih proizvoda (znanja i informacija), u njima se raspravlja o problemima autorskih prava, brendova, konkurencije i razmene informacija. Treći pristup posvećen je kritičkoj analizi postfordističkih organizacionih modela nematerijalne proizvodnje, i procesima individualizacije, saradnje, umrežavanja, komunikacije, stapanja privatnog života i slobodnog vremena s radnim procesima itd.

Na naše iznenađenje, dobili smo svojevrsnu polifoniju nezadovoljstva samim konceptom, čak i među njegovim prvobitnim zagovornicima. Lazzarato ga odbacuje zbog njegove neoperativnosti: jednom kada mu je pripisan tip aktivnosti, rada ili radnika, politički projekat „nematerijalnog rada“ emigrira u društveno-ekonomsku sferu, kao u pokretu „*intermittents et précaires*“, u kome je postalo jasno da neće doprineti stvaranju novog političkog (revolucionarnog) subjekta. Tako, umesto radosti i entuzijazma uz koje se nematerijalni rad često prizivao naročito u (izvodačkim) umetnostima, postindustrijski oblici rada danas izazivaju afekte koji nisu nužno pozitivni, npr. depresiju kao unutrašnju regulaciju ekonomije želje (videti tekst Mattea Pasquinellija) ili kolektivni osećaj zamora (videti prilog BADco.) koji parališe političku akciju. Budući da su „nematerijalni radnici“ samopreduzetnici (*entrepreneurs de soi-même*) koji iscrpljuju svoje kreativne sposobnosti i uništavaju socijalne odnose ekonomskom logikom konkurencije, Bojana Kunst se bavi saradnjom kao modusom subjektivacije specifičnim za izvedbu, gde se „sposobnošću saradnje“ meri aktuelnost umetnika, intenzitet njegovog bivstvovanja u sadašnjosti ili savremenosti. Schneider tvrdi da zahvaljujući otuđujućoj ambivalentnosti nematerijalnog rada, naročito u pogledu distinkcije između materijalnog i nematerijalnog, manuelnog i intelektualnog, ovaj koncept pre zamađljuje nego što pojašnjava rekonfiguraciju radnih procesa i rigorozniju analizu promena u podeli rada, kako u tehničkim, tako i u društvenim aspektima. Kao rezultat

takve analize unutar novih / digitalnih medija, on predlaže nov konceptualni okvir „imaginarnog vlasništva“, gde slika sve više postaje pitanje svojine, a ubrzanje prisvajanja čini ovo vlasništvo sve imaginarnijim. Tako se mogu dovesti u pitanje i ekstremni stavovi prema arhiviranju i slobodnoj distribuciji izvedbe – uzdržanost ili agresivna promocija: video-slika možda pripada autoru, ali u čemu je njena vrednost?

Umetnost i rad uvek su bili u raskoraku, primećuje Kostanić, još od vremena kada su braća Lumière snimali svoju imovinu, a u isto vreme stvarali prvi film u istoriji kinematografije: radnike koji napuštaju njihovu fabriku. Uprkos Duchampovim ili Brechtovim kritičkim demonstracijama proizvodnih mehanizama umetnosti ili sovjetskom postrevolucionarnom programu prema kome umetnici i radnici zajedno oblikuju proizvodne procese, ulog (buržoaske) autonomije zapadne umetnosti istorijski je bio u prikrivanju materijalnih uslova njenih proizvodnih procesa. Kritičan prema entuzijastičnoj identifikaciji *non-mainstream* umetnosti s nematerijalnim radom novijeg datuma, Kostanić preporučuje drugi tip borbe: braniti umetnost kao stvar javnog interesa, tamo gde ona može da se pridruži drugim pokretima otpora privatizaciji i ukidanju socijalnih prava u javnoj sferi. Zbog toga smo pozvali WochenKlausur, grupu umetnika čiji su projekti nedvosmisleno socijalni i „odveć materijalni“, a njihov rad manifestuje prelaz s proizvodnje umetničkih objekata na realne materijalne efekte umetničke prakse u socijalnoj sferi. Projekti kao što su pokretna ambulanta za beskućnike ili stanovi za studente koriste mogućnost umetnosti da usmerava javni interes na socijalne probleme i dovodi u pitanje društveni ugovor kojim se regulišu ingerencije umetnosti kao društveno interventne prakse. Paradoks je u tome što njihov pristup koji poriče autonomiju umetnosti jeste *par excellence* iskaz autonomije, kako je Dušan Grlja definiše – kolektivna materijalna praksa etičkog izbora u konkretnoj situaciji i raskid s dominantnom „racionalnošću“.

Na početku, odlučili smo da tragamo za onim umetničkim inicijativama i projektima koji ne samo da prepoznaju i „kapitalizuju“ aktuelne promene u radu i proizvodnji, već ih problematizuju, proaktivno im se suprotstavljaju i transformišu sopstvene uslove rada, delatnost ili status... Suočeni s retkošću ovakvog pristupa u savremenim izvodačkim umetnostima, odustali smo od kustoske narudžbine da bi se pozabavili umetnošću koja kritički preispituje nematerijalni rad kao teorijski koncept pod kojim se već izvesno vreme vodi. Stoga umetnički stejmenti i prezentacije projekata predstavljaju samostalne doprinose umetnika koji su se odazvali našem pozivu, zbog afiniteta prema ovoj problematici i volje da se s njome uhvate u koštac kritički. Neki od ovih umetnika bave se aktuelnom ekonomijom umetnosti na sistematičan način, pokušavajući da podrivaju logiku biznisa i preuzmu model komercijalne kompanije – kao Hybris Konstproduktion, i „kritička preduzeća“ kao što su etoy.Corporation, Superflex ili Ouest-Lumière, kako ih naziva Vanessa Théodoropoulou – ili da deluju prema modelu socijalne službe (WochenKlausur). Ostali prilozima umetnika predstavljaju kombinaciju ličnih reakcija, mikrorešenja i malih „igara“ koje preispituju zadate uslove rada u umetnosti.

.Épuiser le travail immatériel. Bojana Cvejić et Ana Vujanović

Le choix d'aborder le travail immatériel dans les arts de la scène aujourd'hui à travers ce numéro conjoint de TkH (*Walking Theory/ La théorie en marche*) et du JDL (*Journal des Laboratoires*) a été motivé par la curiosité d'une suspicion. La cooptation récente, quoique tardive, de ce concept, revient à une approbation sans distance critique, symptomatique d'une pratique en quête de légitimation politique et d'une mise au goût du jour par le transfert théorique. C'est pourquoi le « diagnostique post-fordiste » dans le champ de la performance appelle à un réexamen qui pourrait compliquer le problème. Comment le travail et la production des arts de la scène se sont-ils transformés au cours des dix dernières années? Quelle est la spécificité de ces transformations, en regard d'autres média ou pratiques institutionnelles? Doit-on parler de production « immatérielle », ou bien ce concept s'avère-t-il trompeur et inadéquat, brouillant l'appréciation globale de la situation, sa potentialité de résistance au capitalisme et d'autonomie envers celui-ci? Qui plus est, peut-on parler d'une situation globale, quand la production post-industrielle et les nouvelles formes de travail qui en découlent concernent principalement le capitalisme occidental, classe géoéconomique dominant un reste du monde dont la production reste par trop matérielle?

Notre suspicion première nous a poussé à re-matérialiser l'immatériel dans et de la performance ; non pas le « capitaliser », mais l'aborder en tant que problème théorique, par une approche critique et matérialiste. En premier lieu, ce point de départ vise à dissiper les malentendus autour de l'immatérialité ontologique de la performance, son éphémérité et sa disparition, que l'observateur superficiel associe à une résistance (immatérielle) contre la marchandisation. D'un point de vue matérialiste, la performance est un objet matériel, un produit et une marchandise pour les institutions des arts de la scène. En second lieu, nous observons, au-delà du statut de la performance comme marchandise, que les activités que représentent sa production, sa diffusion, sa circulation et sa consommation se substituent au « produit-performance » autant qu'elles le soutiennent ou le permettent. Ces activités (qui ont connu un essor considérable au cours de ces dernières années) incluent l'information et le service, et leur matérialité est souvent ignorée. C'est la revendication bien connue d'un « processus qui dépasse le produit », par laquelle les artistes, en prise avec une marginalisation culturelle et économique, reprennent possession de la valeur particulière de leur travail. En effet, le savoir et l'expérience sont incalculables, et dépassent le cadre de la performance comme événement public. Il est certain que les travailleurs de la performance sont au bas

de l'échelle socioéconomique de la précarisation, comparé aux autres travailleurs indépendants, free-lance ou auto-employés. Plutôt que de nous plaindre du statut socioéconomique des personnes précaires ou de célébrer l'utopie d'une production biopolitique qui échapperait à la mesure, il nous faut poser le problème autrement. Pour restructurer le problème, il nous faut d'abord différencier et identifier précisément les formes matérielles de la transformation du travail dans la performance. La production de la recherche artistique (dans le cadre de résidences, de « laboratoires » et autres situations de travail temporaires) s'effectue à la jonction entre l'information, les relations sociales et le service, lequel prend principalement deux formes : l'atmosphère, l'étagage et la présence valorisée de « l'artiste au travail » et la construction de réseaux. La pratique des festivals et de coproduction pour les projets free-lance disperse et multiplie le travail indéfiniment. La prolifération de projets à petite échelle mène à un rajeunissement de la force de travail, un investissement dans la jeunesse comme promesse aussi bien que comme travail bon marché. En redistribuant sa pratique artistique selon le principe de l'éducation « open source », le performeur se spécialise en bricoleur polyvalent. Comme Pasquinelli l'observe dans son texte *La Guerre Civile Immatérielle : Prototypes du Conflit dans le Capitalisme Cognitif*, malgré l'intention de séparer la question de l'auteur de celle de la propriété dans un échange immatériel de savoirs, le « communisme des idées » ne réduit en rien la compétition, ou guerre immatérielle, au sein de la « classe créative », bien au contraire. Les stratégies proactives d'auto-gestion supplantent la critique institutionnelle pour un traitement homéopathique qui s'attache à ralentir ou soulager, même temporairement, des conditions de travail normatives. Enfin, nous ne pourrions pas déterminer ici la matérialité spécifique de maintes activités liées à la performance, méconnues, non rémunérées ou exagérées et surestimées... mais un telle spécification peut-elle faire plus que confirmer une situation déjà connue?

Nous avons recherché d'autres approches à cette question, en invitant des théoriciens à commenter la notion de travail immatériel, de la théorie politique et la philosophie aux études culturelles en passant par le droit et l'activisme des média. Alors que certains textes prennent leur source dans le post-opéraïsme, voyant un potentiel politique dans la capacité du travail immatériel à produire une nouvelle subjectivité révolutionnaire, d'autres critiquent le capitalisme cognitif. Mettant en doute la valeur, l'accessibilité et l'impossibilité de mesurer le travail immatériel et ses productions (savoir et information), ils abordent les problèmes du droit d'auteur, des marques, de la compétition et de l'information comme bien commun. La troisième approche s'attache à une analyse critique des modes d'organisation post-fordistes dans la production immatérielle, en abordant les processus d'individualisation, de collaboration, d'entretien des relations, de communication, d'inclusion des temps de vie et de loisirs dans le temps de travail, etc.

À notre grande surprise, nous avons vu émerger une polyphonie d'insatisfactions avec le concept lui-même, y compris parmi ses partisans initiaux. Lazzarato y renonce, parce qu'il le trouve inopérant : une fois assigné à un certain type d'activité, de travail et de travailleur, le projet politique du « travail immatériel » s'est déplacé vers la sphère socio-économique, comme c'est le cas pour le mouvement des « intermittents et précaires », dont il est devenu évident qu'il ne ferait pas naître de nouveau sujet politique (révolutionnaire). Ainsi, au lieu de la joie et de l'enthousiasme avec lesquels beaucoup ont proclamé le travail immatériel, en particulier dans les arts (de la scène), les formes contemporaines du travail post-industriel produisent aussi des affects négatifs, ainsi la dépression comme régulation interne de l'économie du désir (cf. Pasquinelli), ou l'expérience collective de fatigue (cf. BAdco.) qui paralyse l'action politique. Alors que les « travailleurs immatériels » sont des *entrepreneurs de soi-même* qui épuisent leurs capacités de création et détruisent leurs relations sociales en poursuivant la logique économique de la compétition, Kunst s'intéresse à la collaboration comme mode de subjectivation spécifique à la performance ; la capacité à collaborer devient la mesure par laquelle la contemporanéité d'un artiste est valorisé. Selon Schneider, à cause de l'ambiguïté peu populaire du travail immatériel et en particulier de la difficulté à distinguer matériel et immatériel, manuel et intellectuel, ce concept brouille plus qu'il n'éclaire la reconfiguration des processus de travail, ou qu'il n'alimente une analyse rigoureuse des changements apparus dans la distribution du travail, tant des ses aspects techniques que sociaux. Après un analyse des nouveaux médias, il propose un nouveau cadre conceptuel avec l'idée de « propriété imaginaire », où l'image est de plus en plus une question de propriété et où l'appropriation de plus en plus répandue fait de cette propriété un fait d'imagination. Ce qui nous mène à contester les attitudes extrêmes (qu'elles expriment une répugnance ou un attrait) envers l'archivage et la libre distribution des performances : l'image vidéo peut bien appartenir à son auteur, mais quelle en est la valeur?

Comme le remarque Kostanić, l'art et le travail ont toujours été en conflit, depuis que les frères Lumière, tout en filmant leur propriété, réalisèrent le premier film de l'histoire du cinéma : les travailleurs sortant de l'usine Lumière. Malgré les démonstrations critiques que Duchamp ou Brecht ont pu faire des mécanismes de production de l'art, ou encore le programme soviétique post-révolutionnaire par lequel artistes et travailleurs définiraient ensemble le processus de production, l'enjeu de l'autonomie de l'art occidental (bourgeois) a occulté les conditions matérielles de son processus de production à travers l'histoire. Condamnant l'enthousiasme récent avec lequel la contre-culture s'est identifiée au travail immatériel, Kostanić prône un combat différent : défendre l'art comme une question d'intérêt public, pour l'associer à d'autres mouvements de résistance contre la privatisation et l'abolition des droits sociaux dans la sphère publique. C'est pourquoi nous avons invité WochenKlausur, collectif d'artistes dont les projets sont ouvertement sociaux et « par trop matériels », leur travail reflétant un glissement de la production d'objets d'art vers les effets matériels réels de la pratique artistique dans le champ social. Avec des projets comme la construction d'un centre médical mobile pour les sans-abri ou de logements pour les étudiants, ils détournent l'attention dont bénéficie l'art vers des problèmes sociaux, et profitent de ce que le contrat le définissant est un contrat ouvert pour intervenir dans la sphère sociale. Il est paradoxal que leur déni de l'autonomie de l'art soit un acte d'autonomie *par excellence*, au sens où Grlja le définit : une pratique collective et matérielle de prise de décision éthique dans une situation donnée, en rupture avec le « rationalisme » dominant.

Au début, nous étions bien décidés à chercher les initiatives artistiques et autres projets qui, au-delà du fait de reconnaître les changements actuels dans le travail et la production pour capitaliser dessus, mettent en cause, contestent activement et transforment leurs propres situations, actions ou statut ... Face à la rareté de telles approches dans les arts de la scène à notre époque, nous avons abandonné l'idée de passer commande ou de représenter un art qui examinerait, sous un angle critique, un concept théorique auquel il a été assimilé depuis un moment. C'est pourquoi les positions artistiques et les présentations de projets sont des contributions d'artistes qui ont répondu à notre invitation, par intérêt pour cette problématique et par désir de s'en saisir de manière critique. Certaines traitent de l'économie actuelle de l'art de façon systématique, en tentant de détourner la logique commerciale et de s'emparer du modèle entrepreneurial – ainsi Hybris Konstproduktion et certaines « entreprises critiques » comme etoy.Corporation, Superflex ou Ouest-Lumière, comme le soutient Vanessa Théodoropoulou – ou prennent la forme d'un service social (WochenKlausur) ; les autres contributions artistiques présentées offrent une variété de réactions personnelles, de micro-solutions et de « jeux » à petite échelle qui remettent en cause les conditions de travail dans les arts.

Exhausting Immaterial Labour

Bojana Cvejić
and Ana Vujanović

The decision to address immaterial labour in the performing arts today in this joint issue of *TkH (Teorija koja hoda / Walking Theory)* and *JDL (Journal des Laboratoires)* was motivated by the curiosity of suspicion. The recent, yet belated, “application” of the topic has amounted to an uncritical appraisal, and has only highlighted, as usual, the symptom whereby performance is seeking its political legitimacy and contemporaneity-upgrade in a theoretical transfer. Hence, the “post-Fordist diagnosis” in performance begs for a reconsideration that might make the problem thicker. What kinds of transformations of labour and production have the performing arts undergone in the past decade and how specifically different are they from other institutional practices or media? Should this kind of production be qualified as “immaterial”, or has the concept turned out to be misleading and inadequate, blurring the overall assessment of the situation, its potentiality of resistance to, and autonomy from, capitalism? Moreover, should we regard this situation as global, since post-industrial production and the new forms of labour it engenders apply mostly to capitalism in the West, geo-economically positing those countries as the ruling class to the rest of the world, where production is still all too material?

The initial suspicion implied rematerializing the immaterial of performance in performance, not in the sense of “capitalizing” it, but in the sense of articulating it as a theoretical problem from a materialist critical point of view. First, this departure aims against misrecognising the ontological immateriality of performance, its ephemerality and disappearance, and superficially associating them with (immaterial) resistance to commodification. From a materialist point of view, performance is a material artefact, a product and commodity of the institution of the performing arts. Secondly, we recognise that besides the commodity of performance, the processes of production, distribution, circulation, and consumption of performances involve activities that don’t just support or enable the “product” of the performance, but also substitute for it. The content of these activities – which have greatly increased in the last decade – encompasses information and services, which are often not materially accounted for. It is the notorious call for the “process beyond the product” whereby performance practitioners, groping with cultural and economic marginalization, are

trying to reclaim the specific value of their work. Indeed, knowledge and experience are always “beyond measure”, in excess of the performance as a public event. And performance workers are certainly low on the social-economic scale of precarisation, when compared to other independent, freelance, or self-employed workers. The problem is neither in the complaint about the social-economic status of the precarious, nor in the utopia of the immeasurable biopolitical production, but needs to be posed elsewhere. Restructuring the problem requires that the material forms of the transformation of labour in performance be precisely differentiated and identified first. The production of artistic research – in residencies, “laboratories” and other temporary working situations – reads as the conjunction of information, social relations, and services in the presence, display, or the atmosphere of the artist at work and in networking. The festivalisation and co-production of freelance projects are atomising and multiplying work without end or limit. The proliferation of small-scale projects engenders a rejuvenation of the labour force, a capital investment in youth as both a promise and cheap labour. Redistributing performance practice by model of open-source education seeks to re-specialize the performance practitioner into a multitasking *bricoleur*. Although the objective is to separate authorship from ownership in an immaterial exchange of knowledge, the “communism of ideas” does not minimize but, on the contrary, accelerates competition, or the immaterial war within “the creative class”, as Pasquinelli remarks in his *Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism*. The proactive strategies of self-organization supersede institutional critique as a homeopathic treatment, striving to decelerate or temporarily alleviate the normative conditions of work. Finally, the specification of the materiality of various performance activities, unrecognized, unwaged, or overdone and overstated, doesn’t exhaust itself here... but what could it do, other than confirm the situation as we already know it?

We sought a whole other set of approaches to the question by asking a number of theorists to comment on immaterial labour, from political theory and philosophy, via media activism and law, to performing arts theory and performance studies. While for some texts assembled here the point of departure is the Post-Operaist framework, in which immaterial labour is politically invested into the production of a new, revolutionary subjectivity, others are oriented instead toward a critique of cognitive capitalism. By questioning the value, accessibility and (im) measurability of immaterial labour and its products (knowledge and information), they discuss the problems of copyright, branding, competition, and the informational common. A third approach is dedicated to a critical analysis of Post-Fordist organisational modes of immaterial production, addressing the processes of individualisation, collaboration, networking, communication, subsumption of life and leisure time under work, etc.

To our surprise, there arose a polyphony of discontents with the very concept, even among its initial proponents. Lazzarato renounces it for its inoperability: once it was assigned a type of activity, a type of work and a species of worker, the political project of "immaterial labour" migrated into the socio-economic sphere, as in the movement of *"intermittents et précaires"*, where it became clear that it wouldn't give rise to a new political (revolutionary) subject. So, instead of joy and the enthusiasm, with which immaterial labour was often proclaimed, especially in the (performing) arts, post-industrial forms of labour today register other than only positive affects, e.g. depression as an internal regulation of the economy of desire (see Pasquinelli), or the shared experience of fatigue (see BADco.), which paralyzes political action. While "immaterial workers" are *entrepreneurs de soi-même* [of themselves], who exhaust their creative capacities and destroy social relations by the economic logic of competition, Kunst re-addresses collaboration as a mode of subjectivation specific to performance, where "collaborability" measures the artist's currency as the intensity of being in the present time, or in the contemporary. Schneider argues that due to the disaffecting ambiguity of immaterial labour, especially as to the distinction between the material and the immaterial, the manual and the intellectual, the concept of immaterial labour blurs rather than helps us elucidate the reconfiguration of the work process and conduct a more rigorous analysis of the changes within the division of labour, both in its technical and social aspects. As a result of such analysis in the new/digital media, he proposes a new conceptual framework of "imaginary property", where image is more and more a matter of property and the acceleration in appropriation makes this property more and more a matter of imagination. Thus, extreme attitudes on the archiving and free distribution of performances – reluctance or promotion – can be contested: the video-image belongs to the author alright, but what is its value?

Art and labour have always been at odds, Kostanić observes, ever since the Lumière brothers filmed their property and, at the same time, made the first film in the history of cinema: workers leaving the factory. In spite of Duchamp's or Brecht's critical demonstrations of the production mechanisms of art, or the Soviet post-revolutionary programme for the artists and workers to shape the production process together, the (bourgeois) autonomy of Western art historically always had its stake in hiding the material conditions of its process of production. Critical of the recent enthusiastic identification of non-mainstream art with immaterial labour, Kostanić recommends another struggle: to defend art as a matter of public interest, where it can join other movements of resistance to the privatisation and abolition of social rights in the public sphere. This is why we invited WochenKlausur, a group of artists whose projects are bluntly social and "all too material", as their work manifests the shift from the artistic production of art objects to the real material effects of artistic practice in the social field. Projects such as setting up a mobile clinic for the homeless or housing for students use the public's interest for art to focus its attention onto social problems and usurp the open contract of the definition of art for social intervention. Paradoxically, their stance, which denies artistic autonomy is an act of autonomy *par excellence*, as Grlja defines it here, the collective material practice of making an ethical choice in a given situation by breaking up with the dominant "rationality".

At first, we were determined to search for those artistic initiatives and projects that not only recognise and capitalise on the current changes of labour and production, but also problematise, proactively contest, and transform their conditions, actions, or status... Faced with a scarcity of such approaches in the performing arts today, we abandoned the idea to commission or represent art that critically examines the theoretical concept to which it was subjected for some time. Therefore, the artistic statements and presentations of the projects are self-managed contributions from the art practitioners who responded to a call or an invitation, by their affinity to the problematic and a will to grasp it in a critical way. While some of the artistic contributions featured here deal with the current economy of art in a systematic manner, trying to divert the business logic and undertake the model of company – like Hybris Kunstproduktion and "critical enterprises" such as etoy.Corporation, Superflex, or Ouest-Lumière, as argued by Vanessa Théodoropoulou – or adopt the form of social service (WochenKlausur), others offer a variety of personal reactions, micro-solutions, and small-scale "games" that question the given conditions of work in the arts.

Redakcija kao javna akcija*

Izveštaj sa Javne redakcije [*Public Editing*] zajedničkog izdanja
TkH časopisa i Le Journal des Laboratoires, maj/jun 2010.
Bojan Đorđev

* Tekst je zasnovan na transkriptima sesija i drugim dokumentima koji se mogu pronaći na: www.howtodothingsbytheory.info/category/laborious-public-editing/

Projekat Teorije koja hoda *How to Do Things by Theory* definiše kritičku teoriju performansa kao društvenu praksu – nešto što može biti javna i društveno interventna stvar, nešto što treba da izađe iz akademije na „otvorenu scenu“ – pozornicu, galeriju, ekran, ulicu. Jedan od različitih formata „izvođenja teorije“ u ovom projektu jeste Javna redakcija [*Public Editing*] – serija od tri događaja u kojima je rad na uređivanju zajedničkog izdanja *Le Journal des Laboratoires i TkH časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti* – otvoren ne samo na uvid, već i za participaciju javnosti. Ove sesije prvenstveno su imale za cilj da izoštre fokus na teorijsku raspravu o problematici nematerijalnog rada, ali su predstavljale i trenutke donošenja odluka o sadržaju i konkretnim prilozi izdanju. To se odvijalo bez *podražavanja* ili *simuliranja* tipične atmosfere u nekakvoj „novinskoj redakciji“: nabacivanja priloga, licitiranja i svađe oko njih; umesto toga, *izvodili* smo oblikovanje teme časopisa u svojevrsnoj javnoj situaciji.

Naš blog www.howtodothingsbytheory.info koncipiran je kao *online* svaštara tekstova, radnog materijala i komentara koji će postepeno, u procesu akumulacije, elaboracije i eliminacije, nakon tri sesije proizvesti časopis u štampanoj formi. U tom smislu, Javna redakcija nije delovala samo kroz neposredne diskusije uživo, već i kroz rasprave na blogu.

Pripreme su obuhvatale *brainstorming* tema, autora i umetničkih praksi koje su se bavile problematikom nematerijalnog rada iz različitih perspektiva i deljenje (*sharing*) ovog materijala s publikom putem Interneta. Ovaj radni spisak funkcionisao je i kao zajedničko polazište za pripremu sesija Javne redakcije. Da bi se umanjio raskorak između uredničkog kolektiva i publike odlučili smo da sve diskusije budu zasnovane na tekstovima koji će biti unapred ponudeni publici.

Ove javne radne sesije odvijale su se u maju i junu 2010. Na njih su pozivani gosti da raspravljaju o temama iz perspektive savremenih materijalističkih pristupa nematerijalnom radu.

Prva sesija Javne redakcije bila je posvećena oblasti izvođačkih umetnosti i mapiranju odnosa između institucija i slobodnih umetnika, i političkih potencijala umetničke prakse u situaciji u kojoj se transgresivne i kritičke prakse iz prošlosti kooptiraju i komodifikuju. Istraživanje, orijentacija na proces i artikulacija umetnosti kao istraživanja (G. C. Argan) javili su se u umetnosti 1950-ih i 60-ih godina kao oblici otpora komodifikaciji, da bi kasnije i sami bili komodifikovani. Danas se, iza „estetike istraživanja“, proliferacije solo-projekata, *works in (never-ending) progress* i umetnika nomada koji se sele s jednog rezidencijalnog boravka na drugi, često nalazi jeftina političko-ekonomska pogodba: šta treba mladom umetniku-izvođaču? – „*a room of one's own* (‘sopstvena soba’, Virginia Woolf) i malo gotovine“. Jedna od posledica gorepomenutog nomadizma umetnika i kulturnih radnika je da oni postaju plutajuća roba, bez stabilnog i jasnog konteksta ili sfere delovanja. Gubitkom političke sfere, sfere pritiska, praksa postaje posredovana i gubi interventnost.

Ova sesija mapiranja bavila se uopštenim definicijama pojmova nematerijalnosti i materijalnosti u kontekstu izvođačkih umetnosti, a zatim prešla na nematerijalni rad kao oblik postfordističke proizvodnje i njegove moguće emancipatorne (ili što je još verovatnije) reakcionarne potencijale u izvedbi. S jedne strane, cilj je bio kritički ispitivati primenu teorijskih, filozofskih i političkih koncepata u izvođačkoj praksi, ali i kako možemo dovoditi u pitanje šire sociopolitičke koncepte kroz praksu i iskustva performansa. Na ovom pitanju posebno se insistiralo u naredne dve sesije. Pripremni tekstovi za prvu sesiju bavili su se pitanjima: fetišizacije saradnje u savremenim izvođačkim umetnostima – u *Prognozi o oblicima saradnje* Bojane Kunst (objavljenoj u ovom izdanju), istraživanja u metodologiji rada i obrazovanja u tekstu Bojane Cvejić *In*

the Making of the Making of: The Practice of Rendering Performance Virtual (U procesu pravljenja procesa pravljenja: prakse koje su učinile izvedbu virtuelnom) i kritičkog razmatranja koncepata kao što su *rad*, *praksa* (intervencija) ili *pojezis* (stvaranje, proizvodnja) u umetnosti u tekstu Ane Vujanović *Šta zapravo činimo kada ... pravimo umetnost?* Polazište za diskusiju bilo je zapažanje izneseno u tekstu Ane Vujanović o zamagljivanju granica između prakse (*praxis*) i proizvodnje (*poiesis*) u nematerijalnom radu i kognitivnom kapitalizmu. Suština ovog problema je u tome da je *poiesis* deo proizvodnje koji depolitizuje i ne pripada javnoj sferi, već predstavlja afirmativan doprinos civilizaciji – koji dodaje još jedan artefakt zbirkama postojećih artefakata. Izazovan zaključak predstavljalo je pitanje da li umetnost treba da se pomera u pravcu *praxis*-a – kritičkih intervencija u društvenoj sferi i načinima repolitizovanja umetničke aktivnosti.

Gost prve sesije bio je Goran Sergej Pristaš, dramaturg i pozorišni reditelj iz Zagreba, jedan od osnivača trupe BADco, koji je kritički identifikovao praksu u kojoj umetnici u izvođačkim umetnostima sve češće postaju servis za institucije, prihvatajući „igru staranja o publici“.

Prvobitni predlog naslova za ovo izdanje *Rematerijalizacija nematerijalnog rada u izvedbi* ukazuje na pravac u kome se kreću pomenute pojave. *Rematerijalizaciju* ovde ne treba brkati s *komodifikacijom* i *li kapitalizacijom*. *Materijalizacija* podrazumeva kritičko i teorijsko definisanje fenomena u konkretnim političkim i ekonomskim situacijama. (Re-)materijalizacija je nužna da ne bismo ostali na društveno transcendentnom nivou razmišljanja o slobodi, kreativnosti i inventivnosti (kako ih poima idealistički diskurs) već se spustili na materijalni nivo društva, (raz)otkrivajući politički i ekonomski regulisane odnose prema kapitalu (u skladu s materijalističkim diskursom).

Za drugu sesiju Javne redakcije, posvećenu široj oblasti (nematerijalne) kulturne produkcije, predloženi pripremni tekstovi bili su *Collaboration* (Saradnja) Floriana Schneidera, *Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism* (Nematerijalni građanski rat: prototipovi konflikta unutar kognitivnog kapitalizma) Mattea Pasquinellija i *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction* (Umetničko delo u doba digitalne reprodukcije) Roberta Luxemburga. Gost sesije #2, Florian Schneider, film-maker, kustos i pisac iz Minhena/Brisla kritikovao je samu zamisao nematerijalnog rada koja se, prema njegovom mišljenju, koristi uglavnom kao metafora koja ukazuje na nesposobnost nošenja s procesom koji se odvija na jednom drugom nivou – procesom reorganizacije intelektualnog i manuelnog rada koji dovodi samo do nove podele rada. Neke od svojih teza elaborirao je u tekstu *Beleške o podeli rada* objavljenom u ovom izdanju. Schneider uvodi pojam *imaginarno vlasništvo* – kao kritičku parafrazu koncepta intelektualnog vlasništva – zasnovanu na pitanju: šta danas znači posedovati bilo kakvu sliku? Na kraju svog priloga on sugerise pojam *relaciona vrednost* – pošto kategorijama poput upotrebne vrednosti i razmenske vrednosti ne može da se meri vrednost (digitalne) slike. Pošto je nastala kao *user-generated meta-data*, njena relaciona vrednost počiva na ekspropriaciji znanja u širokim razmerama – a to se može porediti s onim što se dogodilo radnicima po uvođenju pokretnih traka u Fordovim fabrikama.

Potom se sesija #2 usmerila na identifikovanje primera umetničkih praksi koje se na kritički i proaktivan način bave problematikom nematerijalnog rada kao oblika proizvodnje. Nekoliko umetničkih projekata i praksi predložili su učesnici sesije, a većina njih je pozvana da se uključi u pripremu ovog izdanja: kolektivi Hybris Konstproduktion, everybody's, WochenKlausur i projekat iz Novog Sada pod nazivom *LabourGLeisure*. Po objavljivanju dokumentacije sa prve sesije i pripremnih tekstova na blogu, kao reakciju dobili smo i predlog projekta *The Curators' Piece Tee* Tupajić i Petre Zanki.

Između sesija #2 i #3 odlučili smo da reformulišemo fokus i naslov ovog izdanja – umesto *Rematerijalizacije nematerijalnog rada u izvedbi* opredelili smo se za *Isscrpljujući nematerijalni rad u izvedbi*. Nakon naših diskusija bilo je očigledno da taj koncept treba temeljno *iscrpsiti*, napustiti i zameniti drugim konceptualnim okvirom. U ovom smislu, *iscrpljivanje* se predlaže kao *rešenje*, ali se ono odnosi i na konstantno osećanje zamora koji izaziva nematerijalni rad. Prema Delezu „umorni ne mogu više da postizu uspehe, a iscrpljeni ne mogu više da 'nagađaju o mogućem' ... ništa više nije moguće“¹. Ovo napuštanje koncepta nematerijalnog rada, kao nečega što više ne može da „nagađa o mogućem“ ili deluje kao oslobađajuće ograničenje, bilo je tema rasprave s našim sledećim gostom.

Poslednja sesija bila je posvećena posmatranju ove problematike iz sociološke perspektive s Mauriziom Lazzaratom čiji je tekst *Immaterial Labour* (Nematerijalni rad) iz 1996. godine imao najjači uticaj na afirmaciju ove teme. Lazzarato je izložio kritičku istoriju nematerijalnog rada, a zatim izjavio da napušta ovaj koncept: trenutno je fokusiran na fundamentalnije procese subjektivacije. Transkript te diskusije objavljen je u ovom izdanju. Judith Ickowicz, pravica iz Pariza, kao druga gošća sesije #3 fokusirala se na pravne *copyleft/right* aspekte nematerijalne umetničke produkcije (ples, koreografija) i, uopšte, pravne posledice dematerijalizacije umetničkog objekta. Rezime njene doktorske disertacije iz privatnog prava takođe je objavljen u ovom izdanju. Pored ovog rezimea i Lazzaratovog teksta, za ovu sesiju pripremni tekstovi bili su *Arbitrary Power or on Organisation without Ends* (Arbitrarna moć ili O organizaciji bez kraja) Akselija Virtanena i *Renouveau du concept de production et ses sémiotiques* (Obnova koncepta proizvodnje i njegovih semiotikā), Lazzarata. Pošto je pomenula primer sistematizacije „kritičkih preduzeća“ u umetnosti u knjizi pod istim naslovom, Vanessa Théodoropoulou, učesnica iz publike u sve tri sesije, predložila je da napiše recenziju ove knjige za naše izdanje. Za ovu sesiju bile su pripremljene i radne verzije tekstova Dušana Grlje, sociologa iz Beograda i Marka Kostanića, dramaturga iz Zagreba (čije su finalne verzije takođe objavljene u ovom izdanju).

Težnja Javne redakcije je širenje sopstvenih vizura u dijalogu s bilo kim ko je zainteresovan za doprinos ovoj diskusiji. Javno uređivanje časopisa ima za cilj da otvoreno izloži refleksiju na kojoj se zasniva proces njegovog nastanka – od formulacije tema do rasprava o konkretnim priložima. Na ovaj način, sadržaj časopisa formiran je u skladu s pitanjima i problematikom o kojoj se raspravljalo na sesijama, a gotovo svi tekstovi predstavljaju predloge ili priloge njihovih učesnika. Udaljavajući se od zatupljujuće binarne opozicije aktivno-pasivno, i „snishodljivog servisa“ (o čemu smo raspravljali s Pristašem na sesiji #1) stvorili smo novu, zajedničku situaciju: umesto intervencija „u“ publici radili smo „sa“ publikom.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

1 Gilles Deleuze, „L'Épuisé“, pogovor u Samuel Beckett, *Quad*, Éd. de Minuit, Paris, 1992.

Razgovor sa Maurizioom Lazzaratom

– treća sesija Javne redakcije [Public Editing] 23. jun 2010.

Bojana Cvejić

Kada smo počeli da se bavimo temom ovog broja, sa radnim nazivom *Rematerijalizacija nematerijalnog rada*, svi smo imali problem sa konceptom nematerijalnog rada, posebno u domenu izvođačkih umetnosti. Način na koji se taj koncept obrađuje u izvođačkim umetnostima često je problematičan, što je uostalom i bila tema koja je izazvala rasprave tokom prethodnih sesija. Često je pominjan i citiran jedan od Vaših prvih tekstova koje smo dobili na engleskom – napominjem da je na engleskom jer se događalo da Vaš uticaj zakasni zbog prevoda. Međutim, prvi put kada smo Vas sreli, odmah ste kazali da ste koncept nematerijalnog rada odavno napustili. Diskusije koje smo kasnije vodili navele su nas na pomisao da *iscripimo* taj koncept, pre svega iz političkih razloga. Možda bismo mogli od toga da počnemo.

Maurizio Lazzarato

Ispričaću vam kako je nastao koncept nematerijalnog rada. Prvi članci su napisani početkom 1990-ih godina, ali je koncept nastao krajem 1980-ih. To je bila donekle posebna politička epoha, a ljudi koji su radili na tom konceptu imali su posebnu priču. Napustili smo Italiju početkom 1980-ih godina i 1982. smo stigli u Francusku. Pripadali smo političkoj grupi koja se u Italiji zvala *Autonomia Operaia*, i u Francuskoj smo postali političke izbeglice da bismo izbegli zatvor. Tokom nekoliko godina bilo je komplikovano raditi konceptualno, zato što smo morali da zarađujemo za život. Krajem 1980-ih ponovo smo počeli da se vidamo, nastavili smo politički rad koji smo ranije napustili i tada je nastao taj koncept. U početku, bar prema onome kako sam ja tu fazu doživeo, to nije bio socio-ekonomski već politički projekat. Krajem 1980-ih godina shvatili smo da su iscrpljeni revolucionarni modeli koji su osmišljeni u 19. i razvijali se tokom celog 20. veka. Bili smo marksisti, pomalo heterodoksnii, ali ipak marksisti. Ukoliko su revolucionarni modeli bili iscrpljeni, postavilo se pitanje šta treba osmisliti umesto njih. Koncept nematerijalnog rada je osmišljen kako bismo probali da shvatimo kapitalističke transformacije. U početku se taj koncept nije odnosio na neki poseban esnaf, privredni sektor, umetnike, nematerijalne radnike... Taj koncept je trebalo da obuhvati promene koncepta proizvodnje. Uostalom, već u prvom članku o tom konceptu koji sam napisao zajedno sa Negrijem došlo je do pomeranja. Prvi deo je bio klasičnog marksističkog porekla: analiza promena u proizvodnji u klasičnom smislu, promena rada. U drugom delu, koji je bio veoma značajan i koji nije dovoljno istican, obrađivan je koncept proizvodnje subjektiviteta koji potiče od Foucaulta i Félixia Guattarija. U to vreme smo pokušavali da spojimo dve tradicije – italijansku tradiciju koja se naziva *operaističkom* ili *postoperaističkom*, budući da je operaizam okončan 1973. godine, i francusku tradiciju. Već u tom članku koncept proizvodnje pomenen je ka konceptu proizvodnje subjektiviteta.

To je opšti okvir u kojem je taj koncept osmišljen, počev od neophodnosti da se ponovo osmisli jedan revolucionarni projekat.

Koncept nematerijalnog rada je u stvari postavio mnoge nejasnoće. Ja sam ga napustio gotovo odmah nakon što sam napisao članke na tu temu i od tada ga nisam koristio. Kao primer nejasnoća može se navesti koncept nematerijalnosti. Razlika između materijalnog i nematerijalnog bila je teorijska teškoća koju nismo rešili. Marx uvek govori o materijalnoj proizvodnji, ali u nekim tekstovima dotiče i nematerijalnu proizvodnju. U *Teorijama o višku vrednosti* Marx, na primer, pominje obrazovanje i kaže kako u stvari postoji promena u obliku proizvodnje. Mi smo dakle preuzeli taj koncept, ali je on odmah izazvao nejasnoće budući da su ga ljudi tumačili kao suprotstavljanje materijalnog i nematerijalnog. Tako bismo sa jedne strane imali nematerijalni rad, na primer rad umetnika ili arhitekata, a sa druge klasični rad. Nismo uspeali da se oslobodimo tog suprotstavljanja i to je i dalje izazivalo nejasnoće. Taj koncept je nakon pojavljivanja prenesen sa političkog na socio-ekonomski plan, i po mom mišljenju to mu nije ništa donelo. Počelo je da se govori: nematerijalni radnici su ti i ti tipovi radnika, nematerijalna aktivnost predstavlja taj tip delatnosti. Pojavilo se interesovanje za Internet. Po mom mišljenju, mi to u početku nismo želeli, nije me interesovalo da na taj način razdvajam stvari i napustio sam taj koncept. Radije sam radio na konceptu proizvodnje subjektiviteta. Takav je bio stav Félixia Guattarija na primer, koji je govorio da kriza koju proživljavamo već 40 godina nije ni politička ni ekonomska, već kriza proizvodnje subjektiviteta, kriza subjektivacije. To me je zanimalo. Ali, sa te tačke gledišta, kategorija nematerijalnog rada nema mnogo smisla.

Pokušao sam da pronađem druge koncepte koji bolje odgovaraju stvarnosti koju proučavamo. Koncept deteritorijalizacije, na primer, bio je mnogo bliži onome što sam želeo da kažem, ali ni pojam deteritorijalizovanog rada ne bi funkcionisao. *Deteritorijalizacija* nije isto što i *nematerijalnost*. Stav Félixia Guattarija je mnogo adekvatniji, jer to je ono što se u stvarnosti dogodilo. Klasični fordistički načini proizvodnje, koncentrisani oko fabrike, izgubili su teritoriju. Izgubili su formu subjektiviteta, bili su deteritorijalizovani. Ali zaista je bilo besmisleno govoriti o *deteritorijalizovanom radu*. Začudo, taj koncept je odmah imao veliki uspeh, ali po mom mišljenju on nije odgovarao onome što se dešava. On je opisivao neke pojave, ali ukoliko bi se te pojave posmatrale kao celina to bi pokvarilo analizu. Drugi su, zatim, pokušali sa drugim konceptima, poput *kognitivnog rada* ili *kognitivnog kapitalizma*, što je po mom mišljenju još gore.

U isto vreme pojavila se rasprava o kreativnoj klasi, sa Richardom Floridom u Sjedinjenim Američkim Državama, koji je imao veliki uspeh, pre svega u anglofonim zemljama, i koji je na izvestan način preuzeo taj koncept. On je uzeo tu novu formu rada, kognitivni rad, i napravio je novu teoriju. To na izvestan način funkcioniše. Ali smatram da su koncept stvaranja i njegovo korišćenje nejasni jer je u stvari došlo do neutralizacije stvaranja. Pogrešno je reći da će svi ti kapitalistički mehanizmi podstaći kreativnost. Oni, naprotiv, već 20 godina standardizuju stvaranje. Govori se o kreativnom radu u vreme kada stvaranje

svugde nestaje, osim onog formatiranog, standardizovanog. Vidite šta se događa na univerzitetu i u kulturi u Francuskoj i drugde i sa ekonomske tačke gledišta i sa stanovišta sadržaja – dolazi do homogenizacije, standardizacije stvaranja. Te teorije su dakle u suprotnosti sa onim što se događa.

Jedini način da se to reši je da se ono što se događa promisli na širi način, a ne na osnovu koncepta nematerijalnog rada. U Francuskoj postoji primer koji to jasno pokazuje, a to je primer pokreta umetnika koji nosi naziv „freelance radnici izvođačkih umetnosti“ (*les intermittents du spectacle*). Taj pokret, na primer, nikada nije pao u tu zamku. To je veoma zanimljivo, jer su već prva udruženja koja su se razvila 1992. godine, poput lionskog, kada parisko još nije postojalo, odmah saopštili da tu nije reč o problemu „umetnika“. To nije odlika samo umetničkog rada već velikog dela proizvodnje. Oni su rekli – u pitanju je rad na projektima. Govorili su takođe da nesigurni poslovi nisu svojstveni samo njima, budući da se tada recimo vodila rasprava o tome da se režim za *freelance* radnike proširi na sve nestalne poslove. Kada je reč o tome nema nejasnoća u odnosu na koncept. Ali veoma je važno da se politička subjektivacija ne može ostvariti preko koncepta nematerijalnog rada. To je izvesno. Za političku subjektivaciju u 19. veku, dakle za revolucionarni projekat, bilo je neophodno prepoznati radničku klasu. Ljudi su se prepoznavali, subjektivirali kao radnici, a izvesno je da se danas neće subjektivirati kao nematerijalni radnici. To je još jedan razlog iz kog taj koncept ne funkcioniše. Vratimo se primeru *freelance* radnika izvođačkih umetnosti u Francuskoj. Navodim primere iz Francuske jer je to jedino mesto na kojem se zaista razvio umetnički pokret, (uključujući i scenske tehničare). Ti ljudi se nisu prepoznali kao kognitivni ili nematerijalni radnici. Oni su, naprotiv, pokušali da se oslobode etiketa. Kako na primer izaći iz kategorije „umetnika“. Ta kategorija je dobro funkcionisala (i dalje funkcioniše) jer je zaista obuhvatala promene u organizaciji rada, ali je ne treba svaki put svoditi na pojedinačne sektore jer ćemo inače napraviti podele i lomove. Po mom mišljenju fundamentalna greška je bila reći: to je nova avangarda... Ili: to je najnaprednija tačka kapitalističke organizacije rada i ako tu nešto uradimo možemo sve da promenimo. A ja to ne mislim, to je bila politička greška. Vratimo se primeru *freelance* radnika u Francuskoj. Ljudi su se okrenuli ka razgovoru o nestalnosti, odnosno o nečemu što dotiče sve društvene slojeve. Još nismo pronašli odgovor na to pitanje političke subjektivacije. To je i dalje problem. Kako izaći iz tog imaginarnog, iz tog mehanizma koji pripada 19. veku i okrenut je ka radničkoj klasi i zaposlenima. U Italiji se 1970-ih godina počinje sa napuštanjem tog modela. Rečeno je da je bilo značajnih promena, na primer, u konceptu intelektualnosti masa koji se tada koristio i koji je donekle prethodio konceptu nematerijalnog rada. Ali taj koncept je bio mnogo širi jer je obuhvatao i druge transformacije. Na primer, cela moja generacija išla je na masovno školovanje; ja sam išao u školu, bio sam sin radnika, ali bilo je i onih koje su nazivali proleterima predgrađa i to je bio novi oblik subjektiviteta. To nije bio tip zanimanja ili rada. Stvar se zakomplikovala kada je taj novi subjektivitet nalepljen jednom zanimanju i jednom poslu. Tada je to postalo veoma nejasno.

Toliko o nastanku tog koncepta.

Zaista se postavilo pitanje kako rematerijalizovati nematerijalni rad – rad ne može biti nematerijalan, delatnost ne može biti nematerijalna; šta bi to značilo? Čak i uz drugačije investiranje subjektiviteta, to ne može biti nematerijalno. Čak i ukoliko radite na računaru, imate tone materijalnih stvari koje funkcionišu, mreža i ostalo. Ne mogu se stvari na taj način razdvajati. Tu su još uvek mašine. To možda nisu mašine fordističke industrije, ali ima informacionih mašina, mašina za telekomunikaciju... Ni „bestelesni rad“ ne funkcioniše, jer u stvari postoji telesnost. Ja sam pokušavao neko vreme da pronađem drugi koncept, a onda sam odustao.

Bojana Cvejić

Kako primeniti logiku razlike nasuprot logici predstavljanja kad govorimo o proizvodnji subjektiviteta, kada nas kapitalizam gura ka individualizmu? Znamo da je nažalost u umetnosti dominantna ideologija jedna vrsta individualističke autonomije, ne kolektivne autonomije. Često se meša ponaosobnost (*singularité*) i taj spor, odnosno poredak razlike kao kod Deleuza, i volela bih da saznam teorijsko ali i političko objašnjenje, razliku između kapitalističkog individualizma, koji je depolitizirajući, i ponaosobnosti kao proizvodnje eksperimentalnog subjektiviteta.

Maurizio Lazzarato

Kapitalizam danas traži i kao subjektivitet proizvodi izraženu individualizaciju. Reč je o tome da postanemo samopreduzetnici (*entrepreneur de soi-même*), odnosno da budemo kadri da prihvatimo sve ekonomske, socijalne i proizvodne obaveze. Danas je preduzetnik lik subjektivacije kapitalizma. Ali treba reći i da je to slaba forma subjektivacije, lik preduzetnika neće rešiti problem kapitalističke subjektivacije. Zato postoji kriza subjektivacije. Preduzetnik, kao i čitava ekonomija, po definiciji uništava društvo, uništava društvene odnose jer uvodi konkurenciju i ekonomsku logiku. A kapitalizmu su uvek trebali drugi oblici subjektivacije. Zato je nacionalna država bila veoma značajna u vreme kada se kapitalizam razvijao. Kapitalizam je deterritorijalizovao. Uništio je stare oblike života i rada ljudi. U isto vreme, kapitalizmu je potrebna reteritorijalizacija, uspostavljanje subjektiviteta koji nije neposredno vezan za njegov lik, jer je njegov lik destruktivan. Zbog toga smo imali pozivanje na religiju ili (i pre svega) na nacionalnu državu. Forma subjektivacije 19. veka bio je nacionalizam, onaj isti nacionalizam koji je narode vodio u uništavanje Evrope. Dva svetska rata su izgrađena oko tog koncepta. Bio je to prvi oblik reakcionarne reteritorijalizacije kapitala. Danas je to složenije. Nekada je moto kapitalizma bio „obogatite se“, a danas je i „budite kreativni, budite preduzetnici“. To je individualna inicijativa. To postavlja velike teškoće, taj oblik subjektivacije neće funkcionisati. Kada je nacionalna država nestala, kada je delirijum subjektivacije na nacionalizmu nestao, nije pronađen odgovarajući oblik subjektivacije. Ali kritika kapitalizma ima isti tip problema, jer radnička klasa više ne dotiče naš subjektivitet. Ona više ne može da ga zainteresuje, više se ne poistovećujemo. Postoji praznina subjektivacije i mislim da je to problem.

Biću manje odlučan kada je reč o umetnicima. Tačno od kada su umetnici direktno ušli u ciklus kapitalističke valorizacije – pošto je kultura danas deo kapitalističke ekonomije i 2% evropskog stanovništva radi u kulturi – ta umetnička sredina je sa svim svojim nedostacima jedno od retkih mesta na kojem se tokom poslednjih 20 godina raspravljalo o tome šta se događa. Ako se vratimo primeru *freelance* radnika izvođačkih umetnosti, u trenutku uspostavljanja udruženja *Île-de-France*-a vodila se velika rasprava o tome kako bi to udruženje trebalo da se zove. Odigrala se velika politička bitka između onih koji su govorili: mi smo umetnici i trebalo bi da se predstavljamo kao umetnici, i drugih, poput sindikata, koji su govorili: mi smo radnici, znači trebalo bi da se predstavimo kao audiovizuelni radnici, pozorišni radnici... Pokret je na kraju nazvan Pokret *freelance* i nestalnih (*La Coordination des Intermittent et Précaires*). Tokom rasprava je osporavana klasična individualizacija umetnika koja potiče iz 19. veka. Znači, oni koji su tvrdili da je sa jedne strane sindikalno a sa druge umetničko, da smo ILI radnici ILI umetnici izgubili su tu političku bitku 2003. godine. Problem nije rešen i ponovo se pojavio narednih godina. Opet su se pojavile nesuglasice između umetnika i ljudi na privremenim ugovorima, nisu znali koju definiciju da usvoje i to je problem subjektivacije koji još nije rešen. Šta smo i šta upravo postajemo, pitanje je i dalje tu. Ali počela je rasprava o ulozi umetnika. Kada je reč o individualizaciji, tokom 1980-ih i 90-ih godina u umetničkim krugovima je ostvaren veoma značajan razvoj koji i dalje traje.

Kada je reč o uopštenijoj razlici između individualizacije i singularizacije, to je isti tip problema. Da bi se to shvatilo potrebno je razdvojiti *ponaosobnost* (*singularité*) i *individuu*. Kapitalizam je učinio suprotno – *ponaosobnost* je *individua*. Treba se zapitati kako prevazići *individuirani* subjekat jer smo uhvaćeni u mehanizme koji u mnogome premašuju pojedinačnu *individuu*. Ali kapitalizmu je potrebno da *deteritorijalizaciju* svede na *individualizaciju*. Sa tačke gledišta diskursa, to je *samo*-preduzetnik; sa tačke gledišta svih socijalnih politika, sve se rešava od slučaja do slučaja, od *individue* do *individue*, bez obzira na to da li se to odigrava u okrilju preduzeća, institucije države blagostanja ukoliko ste nezaposleni – to je opet *individualizacija*. Problem bi bio osmisliti šta bi bila kolektivna *singularnost*. Opet se vraćamo na problem proizvodnje subjektiviteta. Šta je danas politička subjektivacija? Mislim da taj problem još nismo rešili. Ima nekih oblika eksperimentisanja. U umetničkim krugovima nailazimo na mikropolitčko eksperimentisanje u tom pravcu. To možemo i drugde naći. Iskustvo *freelance* radnika izvođačkih umetnosti i njihova borba su vid *ponaosobnosti*, *singularizacije* i eksperimentisanje sa tim tipom *singularizacije*.

Vanessa Théodoropoulou

Volela bih da malo razvijete teorijsku tačku gledišta na politički subjektivitet. Subjektivitet ili subjektivacija? Recite nam nešto o subjektivaciji, znači o *potencijalnom* političkom subjektivitetu.

Maurizio Lazzarato

Prvi proizvod kapitalizma je u stvari proizvodnja subjektiviteta. To je prva proizvedena roba jer učestvuje u proizvodnji svih roba. Tako je bilo čak i u nekapitalističkim društvima. Problem je videti koji tip subjektiviteta, standarda se uspostavlja. Kada je reč o kapitalizmu postoji masovna industrija koja proizvodi subjektivitet. *Mass media*, pa čak i kultura su mehanizmi koji tome doprinose. Živimo u kapitalizmu koji ne proizvodi samo modele robe. Taj kapitalizam ne proizvodi samo automobile; on proizvodi i modele subjektiviteta, način razmišljanja o odnosima između muškaraca i žena, način razmišljanja o odnosima sa decom, sa svetom, sa drvećem, sa bilo čime. Cilj te proizvodnje su homogenizacija i individualizacija, standardizacija proizvodnje subjektiviteta. Osiromašivanje, ako želite da se tako izrazim. To istovremeno postaje centar proizvodnje i osiromašivanje subjektiviteta. To možemo videti svaki dan na nivou jezika, izražavanja... Naravno, posle dolazi do otpora.

Kako se proizvodi subjektivitet? Koji su mehanizmi proizvodnje subjektiviteta? Trebalo bi napraviti kartografiju mehanizama koji proizvode taj subjektivitet. Deleuze i Guattari, na primer, govore o kolektivnom posredniku iskaza. Oni smatraju da više mehanizama proizvodi subjekt. Mehanizmi su ljudi, mašine, predmeti, različite semiotike, institucije, država blagostanja, i svi ti mehanizmi proizvode određeni tip subjektiviteta. Koji tip subjektiviteta se danas proizvodi? Vraćamo se na priču o preduzetniku. Diskurs kojem teži je proizvodnja standardizovanog subjektiviteta koji odgovara i proizvodnji i potrošnji. Subjektivitet je potreban, treba izgraditi način ponašanja. To iziskuje ono što je Foucault nazivao upravljanjem ponašanjem. Danas je značajan pre svega taj tip upravljanja subjektivitetom (*gouvernementalité*) subjektiviteta. Zato je diskurs o nematerijalnom radu veoma ograničen jer u obzir uzima samo jedan aspekt stvari, dok kapitalizam funkcioniše zaista kao opšte upravljanje društvom. Vlast ne pravi razliku između materijalnog i nematerijalnog, predgrađa, siromašnih, bogatih. Problem za vlast je da se suoči sa tim razlikama, gradeći ih, uostalom, jednu naspram druge. To je upravljanje nejednakostima. To je izvrtanje filozofije razlika u jedan oblik organizacije vlasti.

Vanessa Théodoropoulou

Zato što je to načelo konkurencije?

Maurizio Lazzarato

Načelo konkurencije, ali i načelo formiranja subjektiviteta, a tu ulazi u igru niz mehanizama, od škole do masovnih medija, preko kulture. Mislim da je kultura u potpunosti deo toga, ona proizvodi određeni tip publike – televizijsku, muzejsku publiku... To su međusobno povezane stvari.

Pitanje je kako možemo osmisliti proizvodnju ne standardizovanog već *ponaosobnog* subjektiviteta.

Vanessa Théodoropoulou

To je i bilo pitanje!

Maurizio Lazzarato

I za to ima primera. Deleuze i Guattari su se dosta pozivali na „urođenička“, „primitivna“ društva kao na predmete poredjenja. Čak je i radnički pokret na izvestan način proizveo subjektivnu ponaosobnost. U 19. veku je postojala velika sposobnost anticipacije. Pogledajte samo moto *Manifesta Komunističke partije* „proleter i svih zemalja, ujedinite se“ - to je anticipacija globalizacije. U to vreme bili su dovoljno inteligentni da razmatraju subjektivaciju anticipirajući kapitalistički razvoj. „Proleter i svih zemalja, ujedinite se“ bio je diskurs deterritorijalizovaniji od kapitalističke proizvodnje, čiji je diskurs tada bio usmeren na nacionalni identitet, na Evropu. To je bio organizovani oblik proizvodnje subjektiviteta. Bilo je mehanizama, sindikata i partija, ali bilo je i te neopipljive dimenzije, dimenzije vrednosti, koja je omogućila određeni tip proizvodnje subjektiviteta. Danas više ne možemo ponoviti tu dinamiku; trebalo bi da se upitamo zašto.

Nataša Petrešin-Bachelez

Da li globalizaciju možemo okriviti za osipanje političke subjektivacije, koje više nema u radničkoj klasi pa nematerijalni radnici više ne mogu da se identifikuju da bi pružili otpor? Da li je to povezano sa globalizacijom kraja 20. veka? Pomenuli ste da ju je Internacionala anticipirala.

Bojana Cvejić

Da nije reč i o izvesnoj hegemoniji vremena koju nameće tržište? Zanimljivo je, svaki put kada u ovoj analizi pomenemo Deleuzea i Guattarija to unosi novu temporalnost. Postoji hegemonija ne-vremena. A kada razmišljam o političkim subjektima, kada putujem negde – tu mislim na zemlje koje još nisu deo tržišta – razlike je nemoguće predstaviti. Nema ideje preduzetništva, umetnici ne znaju da vode posao, da prodaju rad, koriste čudne metafore da bi se izrazili... Možda su to „urođenici“ potrebni zapadnom svetu. A ja počinjem da razmišljam – ono što bismo želeli može se ostvariti ukoliko promenimo temporalnost, što nam tržište ne dozvoljava da učinimo. Jer, kada govorimo o Pokretu (*freelance* radnika) ili o umetnicima koje poznajem u Francuskoj, tek naknadno saznam da su oni na *freelance* ili nestalnim ugovorima. Oni su pre svega umetnici po onome što rade i na tržištu su jedni drugima konkurenti u tome da budu što više prisutni, da privuku pažnju, da bi bili što bolja roba. Tu nema solidarnosti. Ali drugačije je na drugim mestima gde nema kapitala kakvog je uspostavilo tržište zapadnog sveta. Da li možemo nešto da naučimo od tih drugih mesta ili oni samo „kasne“? Jer, znamo da je Istočna Evropa, na primer, u tranziciji, Latinska Amerika, drugi delovi sveta koji nisu deo zapadnog modela tržišne hegemonije.

Maurizio Lazzarato

Vratimo se na primer *freelance* radnika. To je politički pokret, što znači da po definiciji raskida sa temporalnošću tržišta, jer u suprotnom nije politički pokret. On je politički pokret samo ukoliko uspe da prekine tu temporalnost. Tu je događaj, a taj događaj uvodi drugačiju temporalnost koja najpre dotiče subjektivitet. Politički pokret otvara jedan novi prostor i u toj dimenziji je moguće da se subjektivitet redefiniše.

Treba stvarati prekide i na tim prekidima scenu na kojoj nastaje drugi tip značenja. Zbog toga je Deleuze, a pre svega Guattari, odlučio da za model uzme jednu estetiku. On kaže da iz umetnosti treba uzeti ne toliko proizvedene predmete već određeni tip metodologije, odnosno prekid vremensko-prostornih odrednica u kojima smo svakodnevno. Prekid otvara različitu temporalnost, a proces koji otvara ta nova temporalnost je stvaralački proces. Da bi se došlo do novog značenja pret hodno se prolazi kroz jedan nivo prekida značenja ili nultog značenja. Upad druge temporalnosti može proisticati iz različitih situacija: može se videti u političkom pokretu, pozorišnoj predstavi, individualno. Problem je što kasnije treba videti kako taj miniprekid može da funkcioniše. Ali to se na neki način događa svakodnevno.

Samo taj prekid temporalnosti može da utiče na subjektivitet da se pokrene na drugačiji način; u tom trenutku otvara se novi proces, konstitutivni proces izgradnje različitog subjektiviteta. Treba osmisliti sredstva i, dakle, delimične prekide temporaliteta. Od suštinskog značaja je da izađemo iz tržišne temporalnosti. U slučaju Pokreta *freelance* radnika, na primer, zapažamo trenutak političkog prekida, otvara se to vreme. To vreme se zatvorilo kako su se ljudi vraćali da rade i tako dalje. To je uostalom bilo vidljivo, i čak i u slučaju umetničkog rada postavljalo je dosta problema. Nakon što su došli do drugačije temporalnosti ljudi nisu želeli da kažu: idem u salu za probe, zatvaram vrata za sobom i počinjem da sviram. To je predstavljalo problem. To su različite temporalnosti – temporalnost političkog stvaranja u tom trenutku bila je različita od umetničkog stvaranja, mada su se ljudi kasnije postepeno vratili svom radu.

Ali te promene određuju *moгуćnost* promene subjektiviteta. Vi vidite svet na različit način, kao što ljudi pred slikom mogu različito da gledaju na stvari. Potrebno je aktualizovati ono što je moguće. To je Deleuzeova teorija događaja, ono što je moguće treba da postane aktuelno, da posluži za izgradnju. Treba izgraditi, ne samo promeniti subjektivitet već i institucije koje idu uz njega. Treba napraviti razliku između subjektiviteta i čovečanstva, to je još jedna stvar od suštinskog značaja koju su rekli Deleuze i Guattari. Subjektat nije isto što i ljudsko biće. To je od suštinskog značaja jer su i mašine, institucije, predmeti i različite semiotike, a ne samo ljudski subjekti deo našeg subjektiviteta. Subjektivitet je svugde.

Ana Vujanović

Čini se da u izvesnom smislu sugerišete da smo u zatvorenom krugu, da je Zapadni kapitalistički sistem jedini kontekst za razmišljanje i da zbog toga treba napraviti razliku između kategorije standardizovanog subjektiviteta i individualizacije sa jedne strane i eksperimentalnijeg subjektiviteta, ponaosobnosti kojoj treba težiti sa druge strane. Čini se da u okviru sistema ne postoji rešenje. Volela bih da znam šta mislite o načinu na koji bi se mogao ponovo osmisliti sistem u celini, umesto korektivnog pokušaja da se proizvede subjektivna ponaosobnost u socijalnom i ekonomskom sistemu Zapadnog kapitalizma.

Maurizio Lazzarato

Ne kažem da nema rešenja. Ima realnih stvari, samo što su one za sada veoma ograničene i temporalne.

Ana Vujanović

Pitanje je pre bilo o kom tipu subjektiviteta govorimo, jer ne moramo da osmislimo subjektivitet u negaciji, subjektivitet koji raskida sa određenim modelom subjektiviteta. Danas bi trebalo pokušati nešto drugo u odsustvu ideala kojem bi se težilo, a koji je nekada postojao.

Maurizio Lazzarato

Kao što sam malopre rekao, problem je u tome što će iz raskida nastati samo mogućnosti. Subjektivitet koji će iz toga nastati, znači, ne može unapred biti određen.

U stvari, ranije je postojala slika koju smo mogli da uzmemo kao osnov. Postojao je model radničke klase, koji je bio pozitivna ili negativna referenca. Danas više nema tog modela. Tim bolje. Zato Guattari uzima estetsku praksu kao model, jer to ne podrazumeva već datu sliku onoga što ćemo raditi. To je proces kreacije i on proizvodi subjektivitet. Taj subjektivitet stvara svoja pravila i sklop dok nastaje. Ne možemo ga anticipirati ni tražiti prethodni model subjektiviteta.

Ana Vujanović

Pa ipak, i na polju estetike umetnici preuzimaju već postojeće modele subjektiviteta.

Maurizio Lazzarato

Uzimam za primer Duchampa jer volim Duchampa, koji to uopšte ne radi. Po mom mišljenju, Duchamp će raskinuti sa izvesnim načinom razmišljanja o umetniku, umetnosti, delu. Smatram da je to pravi raskid.

U stvari, danas nije isti tip dinamike. Trebalo bi izmisliti nešto drugo. Zbog toga smatram da su u domenu umetnosti mnoge stvari praksa reprodukcije subjektiviteta, kao što ste rekli.

Bojana Cvejić

Ali kad govorimo o hegemoniji tržišta, mislim da treba pronaći taktike i strategije da bi se promenio način na koji radimo i živimo zajedno i to će proizvesti ponaosobne subjektivitete. Jer uvek smo u reakciji-adaptaciji da bismo preživeli situaciju, da bismo nastavili da proizvodimo. Mislim da nedostaje solidarnost ili politička misao. Umetnicima nedostaje političko obrazovanje kako bi mogli da izvedu prekid u radu.

Maurizio Lazzarato

Kada sam govorio o estetici kod Guattarija, to premašuje umetničku sredinu, to je samo ta metodologija proizvodnje subjektiviteta. Nije reč o tome da treba estetizovati društveni domen ni smatrati umetnike za avangardu; uostalom, mnogo umetnika ili ljudi koji se smatraju umetnicima, to i ne čine.

Duchamp je 1960-ih rekao – više neće moći da se radi ono što sam ja radio. Možda danas treba raditi nešto drugo zato što uloga autora u društvu više nije ista, trebalo bi je drugačije osmisliti. Nekada smo mogli da zamislimo umetnički, politički, društveni raskid skoro odvojeno. Bilo je političkih i estetskih avangardi. Danas više nije moguće zamisliti estetski ili politički raskid kao takav. Mislim da je to teško zamisliti. Mehanizmi proizvodnje subjektiviteta obuhvataju sve te elemente. Treba rekonfigurirati sve mehanizme proizvodnje subjektiviteta jer oni dotiču sve te elemente. Umetnik kao takav ne može da osmisli, da obnovi, kao što sama politička avangarda neće moći ljudima da objasni kako treba promeniti društvo. Ima različitih vidova znanja, različitih dinamika koje treba pokrenuti i urediti. Politička direkcija partija koja je nekada davala političku liniju, to više neće funkcionisati. Ali još nismo pronašli način da spojimo različite tipove načina rada, subjektiviteta. Mislim da treba raditi u tom pravcu.

Transkript: Clémentine Bobin
Prevod sa francuskog: Smiljana Vukojičić

Nematerijalno kao materijalno Akseli Virtanen

Zamisao nematerijalnog rada je paradoks. Ona uzrokuje probleme sa starim značenjima i distinkcijama: one kao da se ne uklapaju u granice normalnog sveta i uobičajenog i dobrog mišljenja. Takvim mišljenjem mi se već udaljavamo od spore temporalne progresije u industrijskoj proizvodnji i verbalnom mišljenju – daleko smo od jasno ustrojenog i koherentnog toka naših života. Međutim, nije li neodređenost i nekonzistentnost mog života, preklapanje njegovih faza, njegova permanentna nesigurnost i konkretnost njegove apstraktnosti upravo ono što bi naše mišljenje trebalo da dosegne?

Ne možemo se otarasiti paradoksa tvrdnjama da oni ne postoje (u ovom smislu Deleuze govori o konceptima koji reaguju na istinske probleme kao na paradokse). Oni ukazuju na nedostatnost jezika i reči koje koristimo da izraze ono na šta upućuju ili što iznalaze. Paradoksi su kao pobunjenički elementi u jeziku koji ne označavaju (ne znače) već samo pokazuju (otkrivaju ili iniciraju). Oni otkrivaju granice našeg razumevanja demonstrirajući nešto (ne-lingvističko, singularno i čulno) što zapravo još uvek nema glas, kao što je konkretno iskustvo apstraktnosti rada (koji se pretvara u nešto što nije vezano za određeno mesto i vreme, nešto što se povlači od svojih stvarnih otelovljenja), što se manifestuje kao nepoverenje u sigurnost zaposlenja i u neposredno okruženje. Zbunjujuće je to što se rad stapa s mojom ličnošću i transformiše u neku vrstu crne rupe koja iscrpljuje i prisiljava me da budem u stanju da koristim sopstvene sposobnosti (da saradujem, da budem inventivan, da se nosim s arbitrarnošću...) bez mogućnosti da postanem bilo šta drugo.

Trebaju nam novi koncepti i reči da bi razumeli ekonomiju u kojoj *nematerijalno* nešto znači, gde se vrednost više proizvodi rečima i slikama nego mašinama i neposrednim radom, ili gde se mašine i alatke stapaju s ljudskim sposobnostima i memorijom, gde su proizvodi pre komunikativni činovi nego materijalne stvari i gde vrednost deluje kao da je stvorena „ni iz čega“, od samih reči i ideja.

Kako razumeti to što naše ideje, odnosi i misli danas deluju kao da imaju materijalnu težinu i vrednost koja je nekada pripisivana samo materijalnim stvarima i stvarnom radu? Kako razumeti to što su naše iskustvo, pamćenje i razumevanje sami po sebi produktivni, bez bilo kakve potrebe za posredovanjem ili konkretizacijom u obliku robe, stvarnog rada ili svrhovitog čina?

Kako misliti o materijalnosti nematerijalnog?

1.

U jednom od svojih predavanja Gilles Deleuze objašnjava kako najbolje možemo razumeti šta predstavlja materija u stanju neprestane mutacije¹. Kada posmatramo sto, iz fizike nam je poznato da se on sastoji od atoma i elektrona u pokretu, ali nama je teško da percipiramo sto kao materiju-u-pokretu. Kako onda najbolje možemo shvatiti *pokret kao materiju*? Deleuze odgovara: misleći o njemu kao metalu. Bilo bi možda mudro da se ovo podrobnije objasni.

U istom predavanju Deleuze poziva u pomoć Edmunda Husserla i Gilberta Simondona². Prema Husserlu, možemo da razlikujemo fiksne, inteligibilne i nepromenljive esencije, kao i stvari koje možemo da opažamo čulima: tu su formalne inteligibilne esencije poput kruga kao geometrijske esencije, a zatim okrugle stvari, materijalizovane i koje se mogu percipirati čulima kao, na primer, točak ili sto. Između njih, međutim, postoji prelazni domen koji čine elementi koji nisu fiksni ili formalni, a ne mogu se ni opažati čulima. Za razliku od formalnih esencija postoje neprecizne ili neodređene esencije: njihova neodređenost nije nasumična niti defektna, jer su one po svojoj suštini (esenciji) neodređene. One pripadaju prostoru i vremenu koje je samo po sebi neodređeno.

Tako postoje precizni i konačni vreme-prostor i neodređeni i beskonačni vreme-prostor, beskrajno i besprostorno vreme, na koje se Henri Bergson poziva kada kaže da „vreme je upravo ova neodređenost“³. Besformne ili neodređene (Husserl koristi termin *vage*) esencije pridaju poslednjoj grupi, jer se ne mogu svesti na svoje vidljive i prostorne uslove. Kao što kaže Deleuze, Husserl je veoma dobro znao da *vage* potiče od *vagus*: to je sustina *lutajućih prekarnih esencija – bez doma i određenog stanja*.

Husserl definiše ove esencije kao izvesne oblike materijalnosti ili korporealnosti. One su nešto drugo u odnosu na *stvarstvenost* (*thingness*), koja je kvalitet čulno saznatljivih formiranih stvari (na primer, ploča), ili na onu *esencijalnost* koja je kvalitet formalnih, definitivnih i fiksnih esencija (na primer, krug). Prema Deleuzeu, Husserl definiše korporealnost na dva načina. Prvo, ona se ne može razdvojiti od događaja transformacije čije poprište predstavlja ona sama: njeni prvi atributi su fuzija, rastvaranje, rasprostiranje, događaj, prelaz do granice koja označava mutaciju itd. Neodređeni vreme-prostor je stoga mesto preobražaja i mutacije.

1 Gilles Deleuze, „Anti-Édipe et Mille plateaux“. Cours Vincennes, 27.02.1979. <http://www.web-deleuze.com>. Videti takođe Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Editions de Minuit, Paris, 1980. Naročito 12. poglavlje „Traité de nomadologie: La machine de guerre“.

2 Edmund Husserl, *Ideas*, prev: W.R. Gibson. Humanities Press, Njujork, 1976, deo 1, pasus 74; Edmund Husserl, *Origin of Geometry*, prev: J.P. Leavey, Stoney Book, Nju Hejs, 1978; Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris, 1964, str. 35 – 60. Videti takođe Gilles Deleuze, „Revue de Gilbert Simondon L'individu et sa genèse physico-biologique“ u *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 156, 1966. str. 115–118.

3 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1962, str. 13.

Drugo, telesnost se ne može razdvojiti samo od događaja transformacije (čije vreme-prostor ona predstavlja), već i od onih svojstava koja su podložna intenzitetima u različitom stepenu (boja, gustina, toplota, tvrdoća, trajnost itd.)⁴ Tu je, stoga, kombinacija mutacija „događaja-intenziteta“ koja konstituiše „nomadske“ materijalne esencije i mora biti razdvojena od „sedelačkog povezivanja“ koje pripada konačnom vremenu-prostoru.

Ako je krug formalna esencija; ploča, okrugli sto i sunce predstavljaju čulno saznateljive i formirane stvari, a neodređena esencija nije ništa od ovoga, šta je ona u tom slučaju? Husserl odgovara da je ona *okruglost* (*die Rundheit*), okruglost kao materija, okruglost kao meso. Šta to znači? To znači da se okruglost ne može razdvojiti od operacija kojima su podvrgnuti različiti materijali. Ili, kako kaže Deleuze, „okruglost je samo rezultat procesa zaokrugljivanja (*arrondir*), prelaz u pravcu njegove granice“. Okruglost kao nomadska esencija ne znači mirnu i fiksiranu esenciju euklidovskog kruga, već okruglost kao granicu poligona koji neprestano uvećava broj stranica. Upravo je u ovome neodređeni karakter *esencije bez stanja*, okruglosti u smislu Arhimedove mutirajuće definicije (prelaz do granice), a ne Euklidove esencijalne definicije.

Mi smo skloni mišljenju u okvirima formalnih esencija i formiranih, čulno opažajnih stvari, ali onda nešto zaboravljamo: zaboravljamo prelazni prostor u kome se sve to odvija. Prema Deleuzeu, ovaj prelazni prostor ili metastabilno stanje postoji samo kao „granica-proces“ (postajanje-okruglim) putem čulno saznatljivih stvari i tehnoloških posrednika (mlinski kamen, strug, ruka koja crta itd.) Međutim, prelazni prostor je „između“ samo u smislu u kome nomad ima dom u beskućništvu. Vratiti se na kratko na ovu ideju, ali u svakom slučaju, prelaznost (*intermediatness*) ima nezavisnost i sebe stvara između stvari i misli, u smislu da ona predstavlja mutirajući identitet između njih. Zbog toga ne možemo razumeti svet konačnog vremena-prostora, formalnih esencija i formiranih stvari ako ne razumemo šta se dešava u sredini, u neodređenoj oblasti *esencija bez stanja*, u kojoj se sve ovo odvija.

Treba imati u vidu da ovo nije pitanje suprotstavljenih, već različitih svetova: u svetu okruglosti telesno se krećemo prema granici, baš kao što je okruglost materijalnost neodvojiva od prelaza koji prouzrokuje činovi zaokrugljivanja (okruglost kao granica umnožavanja stranica poligona). Krug ima esencijalne kvalitete, koji prelaze iz formalne esencije u materiju u kojoj se esencija realizuje. Ali, okruglost je nešto drugo: to je nešto što preuzima pokret ruke i neprekidno ispravljanje uglova ili, kako kaže Deleuze, „ona je neodvojiva od događaja, ona je neodvojiva od afekata“.

Neki od koncepata Gilberta Simondona mogu se porediti s Husserlovim. Simondon ima za cilj da oslobodi materiju hilomorfizma, to jest, modela forma-materija u kome forma (*morphe*) oblikuje (*in forma*) pasivnu materiju (*hyle*) kao što kalup modeluje glinu. Kalup je poput forme utisnute u glinu-materiju, namećući joj kvalitete. Deleuze ovo naziva „legalnim modelom“. Simondon nije bio prvi koji je kritikovao model hilomorfizma, ali način na koji ga je on kritikovao bio je nov: Simondon je bio zainteresovan za ono što se odvija između kalupa i gline-materije, što se dešava između njih u prelaznom stanju.

⁴ Ako se intenzitet deli, on nužno menja svoju prirodu. Na primer, temperatura nije zbir dveju nižih temperatura, niti je brzina zbir nižih brzina.

U modelu hilomorfizma funkcija kalupa je da ukroti glinu, da navede glinu da uspostavi stanje ravnoteže – nakon čega se kalup uklanja. Smatra se da su forma i materija dve stvari koje su zasebno definisane, kao dva kraja lanca čije karike više nisu vidljive. Ali, šta se dešava na strani materije kada ona prelazi u stanje ravnoteže? Ovo više nije pitanje forme i materije, već pitanje pritiska ili tendencije materije da se kreće u pravcu nekakve ravnoteže – koja u stvari uopšte nije ravnoteža, već niz ravnoteža, metastabilna forma, heterogena struktura ili ravnoteža koju ne određuje stabilnost.⁵ Model forma-materija ovo ne uzima u obzir jer pretpostavlja homogenu, stabilnu, zadatu materiju podložnu obradi. Prema Simondonu, mi ne možemo čak ni da govorimo o modelovanju uz pomoć kalupa, pošto sama zamisao modelovanja podrazumeva još komplikovaniju proceduru *modulacije*. Modulacija je bezgranično modelovanje ili modelovanje na neprekidno promenljiv način. Modulator je kalup koji stalno menja formu, funkciju i okruženje. Ako je modulacija modeliranje na promenljiv i beskonačan način (neodređeni vreme-prostor), onda je modelovanje modulacija na fiksni i konačan način (određeni vreme-prostor)⁶.

Međutim, kako možemo promišljati ovu neprekidnu mutaciju materije ili materijalnost mutacije? Takođe prema Simondonu, definišu je dve stvari. Prvo, ona sadrži singularnosti koje su poput implicitnih (neodređenih, nepreciznih) formi koje zamagljuju koordinate konačnog vremena i prostora u stapanju s događajima transformacije: na primer, promenljive spirale i valovite linije zrna koji rukovode cepanjem drveta. Drugo, ona je definisana promenljivim afektivnim kvalitetima. Recimo, drvo, Simondonov omiljeni primer, može biti manje ili više porozno, manje ili više savitljivo ili otporno. Prema Simondonu, zanatlija ne samo da materiji nameće formu, već se predaje drvetu, oseća ga i sledi (kao pastir svoje stado), kombinujući različite procedure s materijalnošću.

Dok je Simondonov omiljeni primer drvo, Deleuze definiše pokret-materiju kao metal. Pod ovim on podrazumeva da metal i metalurgija, koja je kao proces eksplicitno modulatorna, predocavaju intuiciji ono što je obično skriveno u drugim materijalnostima. Zbog toga Deleuze kaže „metalurgija je svesna“ i „metal je svest same materije“. Ne možemo misliti o metalurgiji samo kroz model hilomorfizma jer metalna materija koja je, pre svega, veoma retko u svom čistom prirodnom stanju, mora proći kroz nekoliko nizova prelaznih stanja pre nego što zadobije „formu“. Jednom kada je dobila svoje konačne karakteristike, još uvek se mora podvrgnuti nekim promenama koje oblikuju i dopunjuju njene kvalitete (stvrđnjavanje, dekarbonacija itd.) Formiranje se ne odvija u jednom vidljivom trenutku i mestu, već u nekoliko operacija koje se vrše u isto vreme ili jedna za drugom: ne možemo razdvojiti formiranje od mutacije. I kovanje i stvrđnjavanje metala na neki način prethode i slede ono što bi se moglo nazvati dobijanjem konačne forme. Kao da procedure komuniciraju, iza granica koje ih u stvari međusobno razdvajaju, direktno u neprekidnom procesu variranja same materije. Ovo se odnosilo i na glinu, ali nas ništa nije primoravalo da to shvatimo. Metal nas, nasuprot tome, primorava da mislimo o pokret-materiji, materiji kao varijaciji i varijaciji kao materiji. Više se ne bavimo materijom podvrgnutom formi ili zakonu, već „materijalnošću koja poseduje *nomos*“⁷.

⁵ Gilles Deleuze, „Revue de Gilbert Simondon L'individu et sa genèse physico-biologique“, op. cit, str. 44.

⁶ Deleuze se bavi razlikom između kalupa i modulacije naročito u pokušajima da objasni prelazak iz društva discipline u društvo kontrole. Videti npr. „Postscript on Control Societies“ u Gilles Deleuze, *Negotiations*, prev: Martin Joughin, Columbia UP, Njujork, 1995.

⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, op. cit, str. 508.

2.

Nomos je fonetski skraćena verzija reči *nomeus*, pastir. Veza između reči *nomos* i nomadskog načina života javlja se najjasnije u grčkim rečima *nomeus* (pastir), *nomeuo* (izgon na ispašu) i *nomós* (pašnjak, ispaša, stanište); kao i u glagolu *nemein* (deliti, davati) koji često koristi Homer⁸. Drugo značenje glagola *nemein* neposredno upućuje na život pastira (biti na pašnjacima, čuvati stado, izgoniti stoku na ispašu, hraniti stoku itd.) i izgleda da je ta reč dobila konotaciju „rasipanja“, „lutanja“ i „širenja“ upravo iz ovih razloga.

U „društvu“ Homerovog doba nije bilo ograda i vlasništva nad pašnjacima. Ispaša tako nije pitanje podele zemlje životinjama, već naprotiv raspodele i dodeljivanja životinja otvorenim pašnjacima. Kada Deleuze i Guattari komentarišu etimološke korene reči *nomos* oni tvrde da ta reč označava upravo ovaj naročiti vid raspodele: podelu koja ne deli ništa u delove, podelu u prostoru bez granica i ograda⁹. *Nem*, koren reči *nomos*, pre svega označava raspodelu životinja na pašnjaku, bez aluzija na podelu i parcelizaciju zemlje na delove ili raspodelu u sistemu parcelacije (što bolje izražavaju grčke reči *temnein* i *diairein*). U ovom smislu raspodela životinja odvija se u neomeđenom prostoru i ne podrazumeva podelu zemlje: u Homerovo doba ona nije imala nikakve veze s katastrima i raspodelom zemljišta; kada se pitanje vlasništva nad zemljom postavilo u Solonovo vreme, primenjivala se potpuno drugačija vrsta terminologije.

Tek nakon Solona *nomos* je počeo da označava princip iznad zakona i pravde (*thesmos* i *dike*), a zatim da se identifikuje sa samim zakonima (*nomos* kao izdvojen i omeđen prostor zakona)¹⁰. Pre ovoga, mesto koje zauzima *nomos* je međuprostor, ravnica, stepa i pustinja između divlje šume i polisa kojim upravljaju zakoni.

Ova ideja podele je ključna kod Deleuzea i Guattarija za razlikovanje *nomosa* i *polisa*. *Polis*, grad država kojim upravljaju zakoni, karakteriše raspodela u terminima *logosa*. Deleuze to definiše kao raspodelu koja deli već podeljeno prema fiksnim i uspostavljenim definicijama, i kojom rukovode „javno mnjenje“ i „zdrav razum“¹¹. Nasuprot ovome imamo nomadsku raspodelu koja ne podrazumeva raspodelu vidljivog

8 Možemo dodeliti reči *nomos* dva glavna značenja koja se razlikuju zahvaljujući akcentu: u reči *nomós* naglasak je na drugom samoglasniku, a u reči *nómos* na prvom. Prvo označava pašnjake i stepe (kod Homera može se naći samo u ovom obliku), a drugo, koje se smatra novijim označava način života bića koja slede vlastite norme (Hesiod) ili, jednostavnije, samo način ili normu koja naglašava odlučno ponašanje, koje se često smatra suštinom te reči. Iz ovog se razvilo treće, mnogo novije značenje *nomosa* kao zakona i kodifikovanog običaja. Značenje *nomosa* kao običaja nije bilo, međutim, tako arbitrarno. Ono je pre upućivalo na način života koji je rukovoden običajima, normalan način življenja, koji je bilo gotovo nemoguće odvojiti od geografije stepa, načina ratovanja i spremanja hrane nužnih u ovim uslovima. U tom smislu nije nemoguće da je najstariji termin za običaj nastao iz termina korišćenog za najprostiji, uobičajeni način života, život u stepama gde su oskudni uslovi života zahtevali poseban način preživljavanja. Videti Henry George Liddell i Rodney Scott, *An Intermediate Greek-English Lexicon*, Oxford UP, Oxford, 2002. Takode Akseli Virtanen, *Biopolittisen talouden kritiikki [Critique of Biopolitical Economy. The End of Modern Economy and the Birth of Arbitrary Power]*, Tutkijaliitto, Helsinki, 2006.

9 Gilles Deleuze & Félix Guattari, op. cit, str. 472.

10 Ari Hirvonen, *Oikeuden käynti*, Loki, Helsinki, 2000, str. 65.

11 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 1968, str. 54.

bogatstva, već „podelu među onima koji raspoređuju *sebe* u otvorenom prostoru – prostoru koji je neomeđen ili barem bez preciznih granica“¹². Ovdje ništa ne pripada nekome ili je njegovo ili njeno vlasništvo, već se svi regrupuju samo da bi se raširili i zauzeli najveći mogući prostor. Podela u prostoru, i širenje i ispunjavanje prostora je veoma različita stvar od raspodele prostora¹³. Ovdje se radi o izmakloj kontroli ili čak „mah-nitio“ raspodeli, demonskoj pre nego božanskoj organizaciji, pošto je „neobičnost demona u tome da operišu u procepima između polja delovanja božanstava“¹⁴. Tamo gde bogovi imaju svoje utvrđene kvalitete, funkcije, svojstva, mesta i zakone, i gde treba da se bave granicama i zemljišnim registrima, demoni preskaču ograde i tarabe, iz jednog međuprostora u drugi, zamagljujući time granice između oblasti¹⁵.

Tako otvoren i neodređen prostor i nomadska raspodela idu zajedno. Za nomada teritorija postoji upravo u ovom smislu međuprostora ili prelazne zone. On koristi uobičajene rute, po navici, kreće se s mesta na mesto (pojilo, odmorište, mesto za susrete, sklonište itd.) prema kojem ni na koji način nije ravnodušan. Ali, premda ta mesta određuju rute, ona su im, za razliku od sedelačkog načina života, podređena. Čovek stiže na pojilo ili u sklonište samo da bi ga ponovo napustio. Stanovanje nije vezano za mesto, već za rutu koja čoveka uvek održava u pokretu. Svako mesto je samo veza, kao što indirektni begovi postoje samo kao oblik povezivanja. Rute se pomeraju između mesta, ali bivanje između ili odlaganje međuprostora je primarno, autonomno i ima sopstvenu orijentaciju. Nomadski život je ovakva egzistencija između, bez vidljivih repera ili formalnih, fiksnih principa koji služe orijentaciji.

12 *Ibid*, str. 54.

13 *Nomos* stoga ne označava prvobitno premeravanje i raspodelu zemljišta, na način na koji npr. Carl Schmitt izgleda zamišlja *nomos* u svojoj kreativnoj etimologiji. Zemljište je zauzeto, ali ne na način na koji to predstavlja Schmitt; u *nomosu* postoji konkretan poredak, ali ne onaj na koji ukazuje Schmitt. Videti: Carl Schmitt, *The Nomos of the Earth*, Telos Press, Njujork, 2003, l:4; V.

14 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit, str. 54. Možemo da pomenemo i Pana, demonskog boga „nereda“ koji naseljava ova prelazna stanja i nosilac je ove vrste ludosti. On je sin boga razbojnika, Hermesa, čiji je dom na livadama i gorama između grada države i šume. Možda su se iz ovog razloga Grci plašili Panovog krika i 'iracionalnog' ludila na koje on ukazuje: panika (*panikon deima*; iznenadno i iznenadujuće osećanje straha, užasa, nelagodnosti ili nesigurnosti koje često obuzima stada životinja ili ljude) se javlja i postaje zarazna kada ljudi odlutaju predaleko od božanskih ili zakonskih ograničenja i značenja koja ih kontrolišu. „Ispravno je, dakle, da se onaj koji izražava sve (*pan*) i vječno svime pokreće (*aei polon*) zove *Pan aeipolos*, Pan kozar“. Plato, *Kratylos*, 408b–d [korišćen prevod Dinka Štambaka]. Videti: James Hillman, *An Essay on Pan*. Spring Publications, Putnam, 1972.

15 Gilles Deleuze, *Haastatteluja*, 2005, str. 141.

Mada nomadsko kretanje možda sledi staze, bogaze i uobičajene rute, ono ne ispunjava funkciju koju put ima u sedelačkom životu. Ono ne deli ili parceliše ograničeni prostor za ljude, ono ne dodeljuje svakome njegov vlastiti deo, i ne reguliše komunikaciju između delova. Ono pre funkcionise na suprotan način: raspodeljuje ljude i životinje u otvorenom prostoru koji je neomeđen ili neodređen, i ne komunicira. *Nomos* označava ovaj naročiti način raspodele: raspodelu bez podele na delove ili raspoređivanje bez granica i ograda. U tome leži konzistentnost ove neodređene, besformne, prelazne *egzistencije bez stanja* (bez forme, bez *polis*). U smislu zaleđa, zabiti, međuprostora ili otvorenosti planinskih padina, ona protivreči *polis*u koji organizuje zakon. Nomadi se raspoređuju u ovom otvorenom prelaznom prostoru, oni se šire, žive i obitavaju u njemu: to je njihov teritorijalni i organizacioni princip. Zbog ovoga Deleuze i Guattari napominju da nomadi u stvari nisu determinisani kretanjem (u geografskom smislu)¹⁶. Nomad je pre onaj ko se ne pomera. Za razliku od migranta koji ide s mesta na mesto, ostavlja iza sebe neprijateljski zavičaj da bi stigao negde drugde (što je možda još uvek neodređeno i nemoguće za lokalizaciju), nomad nikud ne odlazi¹⁷. On/a se pomera i drži svog otvorenog prostora. On/a ne beži iz svojih stepa, već svoje beskućništvo čini domom. Nomadska organizacija je rešenje za ovaj izazov. Nomadi su naprosto oni koji žive u *nomosu*, oni čiji je dom *nomos*. Na neki način, nomadi se mogu definisati terminom *apolis*, koji označava otpadnika, čoveka bez *polis*a (doma ili grada). Ali, nomadi imaju dom: *nomos* je njihov dom. Ne možemo razumeti nomade definišući ih u negativnom odnosu prema *polis*u, kao da im nešto nedostaje – već pozitivno, kao mnoštvo ljudi čiji je dom *nomos*¹⁸. Za razliku od organizacije *polis*a, nomadski čopor nema koordinirajući zakon koji bi bio izdvojen iz njega, i koji bi vladao njime i usmeravao ga. A za razliku od organizacije *oikosa*, on nema „lozu“ ili „poreklo“. On nema zajedničkog pretka. Postajanje čoporom ne karakteriše poreklo od oca već pre kontaminaciju, rođenje i proliferaciju kroz kontaminaciju, ne kroz potomstvo. Za razliku od proliferacije sa poreklom koja podrazumeva prostu dualističku razliku između polova, kontaminacija se uvek bavi heterogenim elementima: „ljudima, životinjama, bakterijama, virusima, molekulima, mikro-organizmima...“¹⁹

Prema Aristotelu, mesto ljudskog bića je u *polis*u sve dok ono živi u skladu s vlastitom prirodom „političke životinje“. Ljudsko biće koje je izvan države zbog svoje prirode za Aristotela je poput čoveka bez braće, bez zakona, bezdomnog zaljubljenika u rat kojeg Homer osuđuje²⁰. Prema Aristotelu, ljudsko biće može da aktualizuje sopstvenu prirodu jedino kao deo *polis*a pošto „Po naravi je pak prvotniji građ negoli dom i svaki pojedini od nas. Jer cjelina je nužno prvotnija od dijela.“²¹ Za Deleuzea i Guattarija, s druge strane, ljudsko biće ili životinja izvan *polis*a nije „izolovana figura na tabli za igru“, već je uvek u grupi, uvek predstavlja mnoštvo i stoga ratnu mašinu²².

Pod ovim Deleuze i Guattari podrazumevaju da zajednica, *polis*, nema monopol na zajedničku akciju. Uslov saradnje ne leži u zakonu, u moralu, u toleranciji ili u sporazumu, on ne leži u „nama“ ili u „meni“. Zajednička akcija nije u dijalektici između individue i kolektiva ili potraži za „dobra“ totalitetom. Stada životinja ili ljudi nalaze zajedničku supstancu pre u samom pokretu i mutaciji. Ovde odnose ne određuje zajednička stvar, već zakoni blizine, privlačenja, odbijanja i kontaminacije. Tu „dobri“ odnosi uvećavaju moć, šire se i kombinuju, a „loši“ su oni koji guše i razaraju²³. Kada stado sretne nešto sto mu odgovara, meša se s njim, proždire ga, a moć stada se uvećava. Šta je stado bilo ranije transformiše se, zajedno s onim što je susrelo, u deo veće i šire subjektivnosti.

16 *Ibid.*, str. 138; Gilles Deleuze, *Autioma*, Gaudeamus, Helsinki, 1992, str. 18.

17 O razlici između nomada i migranata videti: Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit, str. 472–473.

18 Na grčkom, nomadi (*nomas*) su jednostavno oni koji žive u *nomosu*, koji ga rasprostiru svojim stadima bez aluzija na polis. Videti: Gilles Deleuze, *Haastatteluja*, 2005, str. 205. Klaus Harju je precizno tretirao pitanje doma u beskućništvu koristeći concept „saudade“, vidi Klaus Harju „Saudade, to be at home without a home“, *Ephemer. Theory and Politics in Organization* 5(X), 2005, str. 687–689.

19 Gilles Deleuze & Félix Guattari, op. cit, str. 295.

20 Ilijada 9.63: „Jeste bezakonik (*athemistos*), beskućnik (*anestios*) i bezbratstvenik (*afretor*) onaj kome se užasni sviđi rat med' domaćim ljudma (*polemos*)!“. [korišćen prevod Miloša N. Đurića].

21 Aristotle, *Politics* 1253 a18. [korišćen prevod Tomislava Ladana].

22 *Politics* 1253 a5–10; Videti: Gilles Deleuze & Félix Guattari, op. cit, str. 471: Propozicija V: Nomadska egzistencija nužno utiče na prostorne uslove ratne mašine.

23 Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, prev: Robert Hurley, City Lights Books, San Francisco, 1988, str. 22.

3.

Deleuze pripisuje materijalnosti nematerijalnog i treće ime: *mnoštvo* (*multiplicité*). Ideja nematerijalnog kao mnoštva pomaže nam da razumemo nematerijalno kao supstancu koja nije samo aktuelizovana (*actuellw*): ona je pre realna, (*réelle*) a da nije aktuelizovana (*actuelle*) i idealna (*idéale*), a da nije apstraktna.

Deleuze iznova podvlači da mnoštvo nije pridev, karakter ili atribut, već imenica. Ideja substantivnog mnoštva ukazuje na to da se ovde ne radi o odnosima između jednog i mnogih koji karakterišu klasičnu političku misao. Pitanje nije kako organizovati mnogo različitih (ljudi) u jedno uz pomoc zajedničke misije ili zadatka, već je u pitanju organizacija mnogih kao takvih, bez potrebe za uniformnošću, jednoumljem, zajedničkim jezikom ili bilo kojim drugim zajedničkim imeniteljem. Mnoštvo je organizacija singularnosti u kojoj niko ne može biti unutra ili izvan, već je uvek na istom nivou „sam zajedno“, sam u spoju s drugima koji su mu slični: „Kada čopor vukova formira obruč oko vatre, svaki čovek imaće susede s desna i leva, ali nikog iza sebe; leđa su mu izložena divljini...“²⁴. Drugim rečima, mnoštvo nije 'jedno' konstruisano iz „mnogih“, ono nije sačinjeno od individua ili različitih delova koji su spleteni zajedno. Ono se ne svodi na pluralizam i nema ništa s tolerancijom. To je savršeno diferencirana gomila kojoj nedostaje apsolutno bilo kakav transcendentni imenitelj. Ona ne funkcioniše na bazi zajedničkih vrednosti ili značenja, već nalazi jedinstvo jedino u pokretu i promeni.

Tako mnoštvo predstavlja nešto o čemu ne možemo misliti ili što ne možemo dosegnuti prostornim sledom istorijskih činjenica, kao što u Zenonovom paradoksu strela miruje u svakoj tački svoje trajektorije i deluje kao da poništava realnost pokreta i promene. Mnoštvo je izneverevo svaki put kada pokušamo da o njemu mislimo kao odnosu između stvarnih elemenata ili kao nizu sadašnjih trenutaka ili nepokretnih rezova – drugim rečima, kada je *vreme* pobrkano s prostorom, a *trajanje* sa stanjima svesti koja su razdvojena i jedna drugima spoljašnja. Mnoštvo poništava prostornu hijerarhiju i mnjenje zdravog razuma koje zahtevaju naše navike i način komunikacije.

Zbog toga Deleuze i Guattari razlikuju mnoštvo od istorije.²⁵ Promena može da uzrokuje istoriju, da ima posledice, završi u katastrofama, ali ona nikada *nije* svoja posledica, svoja istorija ili svoje katastrofe. Mada postoje odnosi između mnoštva i istorije, mnoštvo kao „mesto“ mutacije zaista izvire iz svojih istorijskih uslova. Promena nije generisana iz ovog ili onog zla ili ove ili one nepravde. Ali, ona nije ni večita, što bi je učinilo potpunom suprotnošću istoriji. Istorija, međutim, može da razmotri dejstvo promene pod određenim uslovima. Promena, nasuprot tome, nadilazi svoje motive i izmiče istoriji: njoj samoj mora se pristupiti kao supstanci nezavisnoj od istorije, oblašću kojom ne upravljaju istorijsko vreme i mesto.

24 Elias Canetti, navedeno u Gilles Deleuze & Félix Guattari, op. cit, str. 47.

25 Gilles Deleuze, *Bergsonism*, prev: H. Thomlinson i B. Habberjam. Zone Books, Njujork, 1988, str. 37-38. Ideja razlike između promene i istorije utemeljena je u distinkciji Anrija Bergsona između dva različita tipa mnoštva: tipa prostora i homogenog vremena i tipa čistog trajanja. Prvi je kvantitativno i merljivo mnoštvo, „mnoštvo spoljašnjosti, simultanosti, napramapostavljanja, reda i kvantitativne diferencijacije, *razlike u stepenu*“. Drugi je kvalitativno, „unutrašnje mnoštvo redosleda, fuzije, organizacije, heterogenosti, kvalitativnog podvajanja, *razlike po vrsti*“. Mnoštvo reda je fragmentarno i stvarno, dok je mnoštvo organizacije kontinualno i virtualno.

Drugim rečima, promena se ne može rekonstruisati u odnosu na sled trenutaka ili prostorne koordinate, baš kao što se naša egzistencija ne može rekonstruisati samo u odnosu na sled trenutaka sadašnjosti. Mi se ne sabijamo u naše postupke, u našu prostornu egzistenciju ili u mesta koja zauzimamo u kontinuumu hronološkog vremena. Gramatički oblik vremena, nasuprot tome, jeste nedovršeno *trajanje*. Trajanje je element koji sprečava da bilo šta bude unapred neposredno dato. Dimenzija *pogrešnog vremena, sećanja ili ne-organskog života* je istovremeno u vremenu i radi protiv njega, uvek spoljašnja u odnosu na sopstveno vreme. Ona nema svoje mesto u oblasti kojom upravljaju vreme i mesto, ali bez nje ne bi bilo promene. Ako mnoštvo kao mesto mutacije jeste trajanje, onda trajanje mora biti to što se razlikuje, ne od nečeg drugog, već od sebe. Tako trajanje mora biti ono što se *menja*. Promena, to jest, razlika, više nije između dve stvari ili između dve tendencije, već sada postaje po sebi pozitivna supstanca.²⁶

Na isti način kao što sama razlika postaje supstanca, pokret više nije pokret nečega, promena promena nečega, mnoštvo mnoštvo nečega, već oni preuzimaju supstancijalni karakter, a da ne moraju da pretpostavljaju nešto drugo, recimo, promenljiv i mnoštveni predmet. Da trajanje predstavlja promenu znači da se ono razlikuje od sebe: razlika po sebi postaje jedinstvo supstance i subjekta, *causa sui*, supstanca sa sopstvenim uzrokom. Zbog toga mnoštvo ne treba ništa što mu je spoljašnje, kao razum ili značenje, nikakva vrsta posredovanja u podršci ili garancija njegove egzistencije. Sve dok je uzrok spoljašnji u odnosu na svoj efekat on ne može da garantuje svoju egzistenciju – samo svoju mogućnost, ali ne i svoju supstancijalnost i nužnost.

Deleuze iznosi jednu od najpreciznijih definicija mnoštva u svom eseju „Kako prepoznavamo strukturalizam?“ („A quoi reconnait-on le structuralisme?“), premda ovde koristi termin mnoštvo (*multiplicité*) svega jedanput.

U ovom eseju on razlikuje tri vrste odnosa.²⁷ Prvo, tu su odnosi između autonomnih ili nezavisnih elemenata, kao što je $1 + 2 = 3$. Faktori u ovom odnosu su realni, a i za njihov odnos mora se reći da je *realan*. Druga vrsta odnosa uspostavlja se između faktora čija vrednost nije definisana, ali koji u svakom slučaju moraju imati utvrđenu vrednost, kao u jednačini $x^2 + y^2 = R^2$. Deleuze ove odnose naziva *imaginarnim*. Treći tip odnosa javlja se između faktora koji sami nemaju definisanu vrednost, ali ipak recipročno definišu jedan drugog, kao u jednačini $dy/dx = -x/y$, gde su faktori u diferencijalnom odnosu. „Dy je totalno neodređen u odnosu na y, dx je totalno neodređen u odnosu na x: ni jedan od njih nema niti egzistenciju, niti vrednost, niti značenje. Pa ipak, dy/dx je potpuno određen, jer dva elementa jedan drugog recipročno određuju u

26 Gilles Deleuze, „Bergson's conception of difference“, u *The New Bergson*, ur. J. Mullarkey, prev: Melissa McMahon, Manchester UP, Manchester, 1999, str. 48.

27 Gilles Deleuze, „A quoi reconnait-on le structuralisme“ u *Histoire de la philosophie*, ur. F. Chatelet, Pariz, 1972. str. 183.

tom odnosu.²⁸ Drugim rečima, sam odnos je u potpunosti realan, ali nezavisan od svojih stvarnih faktora. Kada se faktori između kojih se uspostavlja odnos ne mogu definisati (nisu stvarni), već je odnos između njih u potpunosti definisan u reciprocitetu, odnos je *virtuelan*. Moramo odoleti iskušenju da elementima koji konstituišu virtuelnost pripisujemo stvarnost koju oni nemaju, i da njihove odnose lišavamo realnosti koju oni u stvari imaju: realnost virtuelnosti počiva u strukturi koja se ne utapa ili iscrpljuje u bilo kojoj (sadašnjoj ili prošloj) stvarnosti.

Da bi se dalje razjasnio modus egzistencije mnoštva, još uvek moramo povući jasnu granicu između *virtuelnog* i *moгуćeg*. Moгуće je ono što bi se moglo realizovati, ali još uvek nije: da bi moгуće postojalo, ono mora da se *realizuje*. Nema ničega što bi u isto vreme moglo biti moгуće i realizovano: moгуće je suprotno realnom i stoga ima negativan karakter.²⁹

Kada se nešto moгуće realizuje, ništa se suštinski ne menja u njegovoj prirodi, jednostavno mu se pridodaje egzistencija (zbog toga je realno *nalik* na moгуće). Pošto sve moгуćnosti ne mogu da se realizuju, realizacija mora da podrazumeva ograničavanje i eliminisanje drugih moгуćnosti – da bi neke moгуćnosti „prešle“ u realno. Tako odnos između moгуćeg i realnog uvek pretpostavlja međusobnu isključivost. *Moгуće* nikada nije realno, čak i kada bi moglo biti stvarno. *Virtuelno* je, nasuprot tome, uvek realno.

Zbog toga Deleuze kaže da se virtuelno ne realizuje, već da se *aktuelizuje*³⁰. Ovo nije samo pitanje terminologije, već definisanja egzistencije mnoštva bez bilo kakvih negativnih elemenata: aktuelno se razlikuje od virtuelnog, ne kao negativan, već kao pozitivan čin stvaranja. Zbog ovoga virtuelno i aktuelno nisu slični: oni nisu nalik jedan drugom. Aktuelizacija ne znači prelazak na niži nivo bića ili kopiranje idealnog u realnom. Aktuelizacija ne podrazumeva podsećanje, sličnost ili ograničavanje, već pozitivnu proizvodnju i stvaranje. Razlika između virtuelnog i aktuelnog zahteva da aktuelizacija bude čin stvaranja. Ne postoji *ready made* forma za nju, nema utvrđenih puteva ili kanala koji bi usmeravali rođenje aktuelnog mnoštva.

Mnoštvo je uvek pitanje virtuelnog u procesu aktuelizacije – diferencijacije, distribucije, integracije, što će reći: u procesu promene – kome nedostaju svi spoljašnji uzroci i značenja, sve posebne svrhe i zadaci. Kada se mnoštvo aktuelizuje, ono se u sebi razlikuje od sebe, bez bilo kakvog *posredovanja*. To je proces aktuelnog i pozitivnog stvaranja nečeg novog (promene), a ne proces čisto negativne sličnosti ili odraza.

Dok je realno u slici i sličnosti moгуćeg koje ono realizuje (slika moгуćeg), „aktuelno ne podseća na virtuelnost koju otelovljuje“.³¹ Virtuelno je čista pozitivna razlika i nastanak razlike iz virtuelnog: „virtuelnost

postoji na takav način da je aktuelizovana time što je diferencirana i prisiljena da se diferencira, da stvori svoje linije diferencijacije da bi bila aktuelizovana“³². Mnoštvo je pitanje odnosa između virtuelnog i aktuelnog, a ne odnosa između moгуćeg i realnog, gde je realno uvek i u potpunosti spremno i dato. Sva moгуća realnost postoji samo kao neka vrsta „pseudo-aktuelnosti“ koja „postaje“ u nizu ograničenja koja sprovodi istovetnost: ovdje ne može da se dogodi nikakva vrsta pokreta stvaranja nečeg novog.³³ Realizacija moгуćeg generiše statično mnoštvo, pošto je celokupno realno biće već stvoreno i već postoji u „pseudo-aktuelnosti“ moгуćeg. Aktuelizacija virtuelnog, nasuprot tome, generiše dinamičko mnoštvo koje je nepredvidljivo i „neodređeno“, ali samo u smislu da je kreativno i generiše nešto novo. Zbog toga Deleuze kaže da egzistencija mnoštva mora biti *određena* u smislu da je nužna, kvalitativna, singularna, supstancijalna i aktuelna. A ona mora biti *neodređena* jer je ne određuju bilo kakav već postojeći cilj ili namera, jer je ona uvek kreativna i generiše nešto novo.

Deleuze koristi neologizam *different/ciation* da bi konceptualizovao strukturu mnoštva.³⁴ Virtuelno mnoštvo još uvek nije *different/cirano*, premda je u potpunosti *differentirano*. Aktuelizacija mnoštva je proces *diferenciranja*. Mnoštvo po sebi je *diferentijalno*, ali ima efekte *diferencijacije*. Auto-diferencijacija (promena) je pokret virtuelnog koji sebe aktuelizuje. Trajanje je vreme aktuelizacije i promene u skladu s kojom elementi virtuelnog su-bića postaju drugačiji (aktuelizovani) u drugačijim ritmovima. Vreme prelazi iz virtuelnog u aktuelno, što će reći iz mnoštva u njegovu aktuelizaciju, a ne iz jednog aktuelnog momenta ili stvari u drugu. Vreme i struktura mnoštva, ili promena (rođenje nečeg novog) i mnoštvo ne mogu se više međusobno razdvojiti. Pošto je aktuelizacija proces kreativne diferencijacije, činjenica da je mnoštvo u potpunosti određeno ne implicira ograničenja ili zarobljavanje u bilo kakve predeterminisane forme. Aktuelizacija ne znači da se nešto novo pomalja iz „ničega“ ili da egzistencija nije samo pridodata moгуćim stvarima.

Ona pre označava supstancijalni događaj stvaranja, koji se ne podvrgava već postojećim uslovima, ciljevima ili svrhama, već od potčinjenosti strahuje više nego smrti.

28 *Ibid.*, str. 265.

29 *Ibid.*, str. 211; Gilles Deleuze, *Bergsonism*, op. cit., str. 96.

30 U skladu s Bergsonovom teorijom memorije ili ontološki nesvesnog mnoštvo je u prošlosti, „u memoriji koja je po sebi čista, virtuelna, ravnodušna i dokona“, Gilles Deleuze, *Bergsonism*, op. cit., str. 71. Kreativni pokret iz jedinstvenosti prošlosti u mnoštvo sadašnjosti predstavlja proces aktuelizacije.

31 Gilles Deleuze, *Bergsonism*, op. cit., str. 97.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, str. 98.

34 Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, 1997, str. 210; Gilles Deleuze, „A quoi reconnait-on le structuralisme?“, op. cit., str. 268.

Prognoza o oblicima saradnje*

Bojana Kunst

* Prva verzija teksta objavljena je u *Prognoses über Bewegungen*, ur. Gabriele Branstetter, Kai van Eikels, Sybille Peters, b-Books, Berlin, 2009.

Apsolutno očajno stanje stvari mi uliva nadu.
(Karl Marx)

O vremenu preostalom za život

Godine 2007. univerzitet Carnegie Mellon organizovao je seriju predavanja pod naslovom *Poslednje predavanje*. Nekoliko profesora zamoljeno je da govore o onome što ih stvarno preokupira. Da su morali da održe poslednje predavanje u životu, kako bi ono izgledalo i kojom temom bi se bavilo? Poziv univerziteta s retoričkim implikacijama determinacije imao je jasnu nameru da izazove predavače i njihovu imaginaciju podstakne da proizvede neku dodatnu vrednost. Međutim, taj izazov je dobio potpuno drugačiji rasplet u septembru 2007, zahvaljujući predavanju koje je održao Randy Pausch, profesor računarskih nauka na univerzitetu Carnegie Mellon, naslovljenom *Ispunjenje dečakih snova*. Pošto je otkrio publici da boluje od neizlečivog raka pankreasa i da mu je preostala samo godina života, Pausch je na optimističan i duhovit način počeo da govori o svojim dečakim snovima, povezujući to s primerima iz računarskih nauka i savetima o multidisciplinarnoj saradnji, grupnom radu i interakciji s drugima. Sve to su pratile očaravajuće životne pouke, pa čak i sklekovi na pozornici. Njegovo predavanje odmah je privuklo medijsku pažnju. Video snimak predavanja postao je hit na Internetu, na društvenim mrežama kao što su YouTube, Google Video itd. i u roku od nekoliko dana njegovo obećanje da će objaviti knjigu s ovim predavanjem vredelo je između šest i sedam miliona dolara.¹ Njegova priča vodila je u neizbežni spektakl, u kome empatija i potrebnost rastu uporedo s tržišnom vrednošću. Sadržavala je sve neophodne elemente tragedije – zgodan muškarac, uspešni profesor u četrdesetim godinama s troje male dece suočava se s iščezavanjem vremena koje mu je preostalo. Razlog zbog kojeg počinjem svoj tekst/prognozu upravo ovom pričom nije empatija (i nepodnošljivi teret smrtnosti), već neke koincidencije u priči koje nam mogu otkriti zanimljive odnose između savremenog doživljaja vremena i saradnje. Prava atrakcija ove priče odvija se u vreme kada se profesor Pausch već bori sa svojom neizlečivom bolešću kao slavna ličnost. U sred euforije u kojoj kolektivna identifikacija raste uporedo s anticipiranim profitom od njegovih dela, Pausch je pristao da održi još jedno predavanje na univerzitetu

Columbia, u kojem govori o menadžmentu vremena: o najefikasnijim načinima korišćenja vremena, kako imati ostvarive planove, paralelne rasporede obaveza, delotvorne sastanke i kako ići na spavanje, a da vas ne čeka zaostala elektronska pošta. Ovo je nešto u čemu je Pausch za života bio ekspert, ali je naravno dobilo sasvim drugačiju, naglašenije metafizičku dimenziju u trenutku kada je prihvatio ovaj poziv. Filozofkinja Renata Salecl koja je pisala o toj priči u jednoj novinskoj kolumni, opisuje opsesiju menadžmentom vremena kao očajnički pokušaj da se pogleda iza nepodnošljive maske smrti. Nema misterije iza konačne činjenice smrtnosti ili – ma kakva da je naša strategija – iza opsesije menadžmentom vremena ili odbacivanja bilo kakvih vremenskih planova; sve strategije su jednako neproduktivne.² Pausch se hrabro nosio sa bolešću i umro u julu 2008, mesec dana nakon što se ovaj tekst prvi put pojavio kao predavanje u sklopu programa konferencije *Prognosis*. Poslednji period njegovog života intrigantno je zabeležen u knjizi *The Last Lecture*, koja se – osim toga što obezbeđuje neke optimističke smernice za žive – bavi i temom saradnje i načina zajedničkog rada u istraživanjima i menadžmentu vremena. Čudna kombinacija pitanja koja postavlja zajedno s činjenicom neizbežne prognoze o svom životu, nije posledica neke posebne izdavačke strategije, niti je čista slučajnost. Ona se može razumeti i kao poseban simptom koji otkriva začudni odnos između vremena i zajedničkog rada, odnos koji je danas neophodnost: u savremenom društvu, zajednički rad ne može se razdvojiti od menadžmenta vremena.

1 Knjiga *The Last Lecture* objavljena je na mnogim jezicima.

2 Renata Salecl, „Zadnje predavanje“ (*The Last Lecture*), *Delo*, 8. 3. 2008.

Tvrdila bih da postoje važni ekonomski, politički i filozofski razlozi za činjenicu da se danas saradnja tumači kao vremenski adekvatna konstelacija koja zahteva usavršen menadžment vremena, organizaciju i podelu. Iz perspektive savremene političke ekonomije, kolaborativni radni procesi su neraskidivo povezani s planiranjem vremena, pošto se savremeni kapital ne shvata samo kao mera, već i kao progres: savremena politička ekonomija sadrži jedan inovativan element. Kao što je rekao Toni Negri, živimo u „vreme administracije“ u kome je „progres reprezentacija procesa koji se odvija u skokovima, u kome se svi faktori mogu ustrojiti u nekakvu proporciju. Razlika je onda samo kvantitativna i jedinstvo projekta uvek već prethodi njegovoj artikulaciji.“³ Drugim rečima, svi se mi neprestano ponašamo kao da smo u definisanoj trci (s mnogim vremenskim preprekama koje moramo savladati), gde apstraktni cilj definiše sadašnje vreme procesa, njegovu dinamiku, načine na koji je artikulisan, implementiran, izmeren. U tom smislu, kolektivna identifikacija s *ograničenošću vremena koje nam je preostalo za život* još je razumljivija: ona izvire iz iznenađujuće i apsolutne nemogućnosti ravnoteže, iz užasnog iskustva beznačajne nesposobnosti administriranja sopstvenog života.

„Šta je, onda, vreme? Znam vrlo dobro šta je vreme kada me ništa o njemu ne pitaju, ali ako me neko pita šta je vreme i kada hoću da objasnim, zbnim se.“⁴ U ovoj izjavi, Sv. Avgustin govori o teškoći artikulacije ontološkog razumevanja vremena: vreme je u njegovoj teološkoj misli blisko povezano s misterijom božanskog. Ako pristupimo njegovoj tvrdnji iz savremene perspektive, nalazimo da je danas ovo neizrecivo ontološko razumevanje vremena smenio savladivi i objašnjivi pojam

vremena. To znači da je savremeni doživljaj vremena sadržan unutar našeg znanja o tome šta je vreme (ili „koje je vreme došlo“). Ovakav doživljaj vremena pojavljuje se i u uobičajenoj rečenici: žao mi je, nemam vremena – što je, naravno, samo još jedan opis našeg generalnog doživljaja vremena. Savremeno ubrzanje vremena koje je posledica industrijskih, ekonomskih ili naučnih procesa u poslednja dva veka, ne samo da je rastočilo prostorne koordinate radnih procesa, njihovu krutu i statičnu teritorijalnost, već je promenilo i moduse individuacije savremenih subjekata. Jameson tvrdi da je savremena temporalnost šizofrena; to je temporalnost sadašnjice kojoj nedostaju bilo kakve fenomenološke spone kojima bi mogla da se drži prošlosti, a da i dalje anticipira budućnost.⁵ Međutim, iskustvo savremenog subjekta i individuacije ljudskog bića postiže se kroz višeslojne i paralelne doživljaje sadašnjeg vremena koji, bez obzira na mogućnosti otvorenosti i slobode, moraju biti u celosti pažljivo isplanirani i imati određenu, efikasnu strukturu. Haotični i višeslojni doživljaji vremena moraju biti racionalizovani, uz operativne i efikasne procedure koje nužno potčinjavaju subjektivne doživljaje zajedničkom cilju.

Ovaj argument može da podupre i važna maksima nematerijalnog rada koja je u optičaju poslednjih decenija: ona o „zajedničkom radu“. Kao što piše Florian Schneider, zajednički rad ili „timski rad“ bio je ključni pojam u promenjenoj političkoj i ekonomskoj atmosferi poslednje decenije, a kolaboracija se veoma često koristi kao sinonim za kooperaciju.⁶ Prema pretpostavci iz teorije menadžmenta da se, u timskom okruženju, očekuje da ljudi razumeju i veruju da su razmišljanje, planiranje, odluke i postupci bolji kada se obavljaju u saradnji s drugima, timski rad služi kao ključna ideja za uspeh, u skladu s čuvenom definicijom Andrewa Carnegieja s početka 20. veka: „Timski rad je sposobnost da se radi zajedno na ostvarenju zajedničke vizije, sposobnost da se individualna postignuća usmeravaju u skladu s organizacionim ciljevima. To je goriwo koje omogućava običnim ljudima da ostvaruju neobične rezultate.“⁷ Međutim, timski rad, kako piše Schneider, predstavlja i podvrgavanje radnika

sveprisutnom i individualizovanom režimu kontrole. Koncept grupe zamenio je klasični koncept 'posloводства' kao sile disciplinovanja. Umesto kroz represiju, efikasnost se unapređuje pod pritiskom nadzora i kolektivne identifikacije relativno malih grupa višestruko obučanih saradnika.⁸

³ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1999.

⁶ Florian Schneider, „Collaboration“, <http://summit.kein.org/node/190> (18. 2. 2009.).

⁷ Andrew Carnegie, citiran u Florian Schneider, „Collaboration“.

⁸ Florian Schneider, op. cit.

³ Toni Negri, *Time for Revolution*, Continuum, Njyork, 2003.

⁴ Aurelije Avgustin, *Ispovesti*, knjiga XI, glava XIV, 17.

O vremenu preostalom za rad

Timski rad stoga predstavlja deo opsesivne administracije neoliberalnog subjekta koji, paradoksalno, mora da bude oslobođen njenih unutrašnjih ograničenja – kreativan, inovativan i moralan. Subjekta koji je, barem od kraja 1960-ih naovamo, mogao da otkriva svoje podsvesne želje i oslobađa se permanentnog straha od smrtnosti. Istovremeno, ovaj kreativni i *value-generating* subjekt oslobađa se društvenih ograničenja i teškoća koje izazivaju razlike i drugost. Ne samo da on/a može slobodno da radi s drugima, već drugost postaje vrednost u procesu zajedničkog rada. U ovoj opsesivnoj administraciji sopstva, odbijanje se dozvoljava samo povremeno; s vremena na vreme moguće je pobeći, možda na odmor, u zloupotrebu droga ili, nažalost, bolnicu. Kao što tvrdi Guattari, ljudsko biće je danas suočeno s brutalnim intenziviranjem procesa individuacije, gde stare forme života postaju prevaziđene i pre nego što stignemo da ih usvojimo. Na ovaj način, molekularna disperzija vremena oslobađa ograničenu, podsvesnu subjektivnost, ugrađenu u beskrajne paradokse egzistencije. U isto vreme, međutim, čovek je prisiljen da živi u konstantnom stanju napetosti, na ivici rastrojstva, i upravo ovo stanje daje mu moć invencije. „Štaviše, proces je i dalje intenziviran činjenicom da ova sve surovija tenzija i ubrzana moć invencije ne samo da hrane kapital, već zapravo konstituišu njegov glavni izvor vrednosti, njegovu najprofitabilniju investiciju.“⁹ Paradoks je u tome da se nematerijalna radna snaga, u koju je investirano toliko nade u pogledu saradnje tokom poslednje decenije, kao što ironično formuliše Matteo Pasquinelli, nalazi u nekoj vrsti „nematerijalnog građanskog rata“, a ne u borbi protiv novih oblika eksploatacije:

Tu je dobro poznati rivalitet unutar akademije i sveta umetnosti, ekonomija referenci, trka s rokovima, nadmetanje za festivale, zavist i podozrenje među aktivistima. Saradnja je strukturno teška među kreativnim radnicima, gde ekonomija prestiža deluje na isti način kao u bilo kom star sistemu (da ne pominjemo političke filozofe) i gde nove ideje moraju da se međusobno sukobljavaju, često uvlačeći njihove tvorce u borbene okršaje.¹⁰

Možemo li onda da zamislimo drugačiji oblik saradnje koji se ne bi nužno završio u „nemanju nimalo vremena“ upravo onda kada stvarno počinjemo da saradjujemo? Možemo li saradivati i bez revolucionarnih, korporativnih, metafizičkih *deadline*-ova na svom horizontu? Kao što tvrdi Schneider, pitanje je kako se o novim dimenzijama zajedničkog rada može misliti, kako se one mogu koncipirati i u isto vreme distancirati od „stege oslobođenih i dobrohotnih antiautoritarnih strategija, s jedne strane, ili brutalne sile prisilne saradnje s druge.“¹¹ Šta onda čini saradnju transformativnom i kako subjekti u saradnji stvarno nameću promene?

Danas je tako teško misliti o saradnji kao transformativnom procesu upravo zato što postoji izvjesna neumerenost saradnje u našim svakodnevnim životima: mi uglavnom postajemo vidljivi kada saradjujemo. Saradnja je ključno pitanje, ne samo u politici (koja je nekako cinična, s obzirom na drugo značenje „saradnje“, povezano s izdajom (*kolaboracionizam*)), već i u savremenoj ekonomiji i kulturi. Saradnja je blisko povezana s mobilnošću i fleksibilnošću savremenog rada i po svemu sudeći ugrađena je u vrednost rada koji se bazira na konstantnoj proizvodnji i razmeni komunikacije, odnosa, značenja i jezika. Saradnja smešta ljude u sadašnjost (vreme); samo kroz saradnju, na konstantno promenljivoj prostornoj mapi, ljudi mogu stvarno da postanu vidljivi u sadašnjem vremenu, uz neprekidne doprinose savremenom protoku novca, kapitala i značenja. Zanimljivo je da se Drugi uglavnom može sresti upravo u radnoj zajednici koja omogućuje ovu savremenu mobilnost: sve više „ne-kolaborativnih ili ne-pripadajućih“ ljudi ili grupa kreće se kroz nevidljive i zlokobne kanale ilegale, siromaštva, nevidljivosti i bekstva. Možemo reći da saradnja, komunikacija i povezivanje pripadaju najfetišiziranim oblastima današnjice. Kako piše Paolo Virno, fundamentalne sposobnosti ljudskog bića danas su na kormilu proizvodnje, a jezik, misao, samorefleksija i sposobnost učenja glavne su karakteristike savremenog javnog rada. Savremena proizvodnja podrazumeva zajedničke lingvističke i kognitivne navike (tj. afektivnu i intelektualnu razmenu znanja); to je konstitutivni element postfordističke proizvodnje rada.

Svi radnici ulaze u proizvodnju jednako kao što govore/misle. Ovo nema nikakve veze, podsećam, s 'profesionalnošću' ili s drevnim konceptima 'veštine' i 'zanatškog umeća': govoriti/misliti su urođene navike ljudske životinje, suprotnost bilo kojoj vrsti specijalizacije.¹²

Prema Virnou, ovo se može opisati kao preliminarno *deljenje* (*sharing*), koje je i samo u osnovi savremene proizvodnje. Prema njegovom vide-nju, deljenje se suprotstavlja tradicionalnoj podeli rada. Više ne postoje objektivni tehnički kriterijumi kojima bi se regulisao zajednički rad i definisala odgovornost svakog radnika u sopstvenoj specijalizovanoj sferi. Ili, kako piše Virno, „segmentacija kriterijuma je, naprotiv, eksplisicito arbitrarna, reverzibilna, promenljiva.“¹³

U skladu s tim, interesantni pojam uspostavljanja *zajedništva* može se interpretirati kao specifično razumevanje saradnje kao razmene razlika, kreacija i inovacija, a ne više kao hijerarhijska podela zaduženja. Problem za Virno nastaje, međutim, kada takvo zajedništvo nema politički efekat i ne utiče na promene unutar političke zajednice. „Javni karakter intelekta, kada on ne obitava u javnoj sferi, prevodi se u nekontrolisano umnožavanje hijerarhija, koje su bez osnova mada ih ima u izobilju.“¹⁴ Ovo utiče na bezobzirni način individuacije u smislu

9 Suely Rolnik, „Life on the Spot“, <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/index.html> (18. 6. 2008.).

10 Matteo Pasquinelli, „Immaterial Civil War, Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism“, <http://eicpc.net/policies/cci/pasquinelli/en> (18. 02. 2009.).

11 Florian Schneider, op. cit.

12 Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude, Semiotext(e)*, Los Angeles, 2004, str. 41.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

potpunog potčinjavanja radnikovog/činog sopstva ili, Virnoovim rečima, završava u „ličnoj zavisnosti“ o kojoj sam već raspravljala u prethodnom poglavlju. Fetišizovani status saradnje može da nam kaže ponešto i o onome što Virno naziva „ne-javna javna sfera“ koja reflektuje jednodimenzionalni karakter globalnih mreža i kanala komunikacije. „Pošto ova sfera nije politička, na ovaj način nastala ne-javna javna sfera može da izazove najrazornije posledice: kolektivne halucinacije izazvane strahom, okultne forme sujeverja i sveopštu paranoju.“¹⁵ Ili, ako primenimo ovo na pojam saradnje: kada saradnja ne uspe da nametne promene unutar javne sfere, ona ne ulazi u *res publica* i može da proizvede nekontrolisane forme opresije.

Naime, izgleda da postoji nešto u našem dnevnom ritmu, u načinu na koji doživljavamo ovo zajedništvo jezika i misli, što nas dovodi u stanje konstantne mobilnosti, fleksibilnosti i nesigurnosti, gde ništa nije stabilno osim *deadline*-a za zajednički rad, i gde se prostor generiše kao konsekvencija mobilnosti. Godine 2006. Eleanor Bauer, američka koreografkinja i plesačica nastanjena u Briselu, dovršila je svoje istraživanje o tamošnjoj plesnoj zajednici. U svom tekstu, ona se duhovito bavi pojmom mobilnosti savremenih izvođačkih umetnika, promenjenim statusom ovog fleksibilnog i bestelesnog rada, i vrednostima zajednice koja proizilazi iz te kolaborativne mobilnosti umetnika. Pored slikovitih opisa mobilnosti savremenog izvođača, s obaveznom *Mac* kompjuterom i brojnim četkicama za zube, jedan od poslednjih pasusa njenog istraživanja opisuje savremenog plesnog umetnika na sledeći način:

Sam/a umetnik/ca je resurs, locirani čvor aktivnosti i centar za informacije koje procesuiraju i proizvode u procepima kulture i zajednice. Prema neokolektivnom ili postkolektivnom modelu, umetnici koji se drže *community* angažmana moraju da čuvaju individualnu snagu i produktivnost, a da istovremeno budu povezani sa svetom i međusobno: svako od njih je jasno diferenciran, mada je u konstantnoj kolaboraciji sa širom mrežom drugih kreativnih, produktivnih individualaca koji podržavaju jedni druge i angažuju se za zajedničke interese. Ovaj opis je ambiciozan s obzirom na to šta se sve zahteva u terminima vremena, energije i darežljivosti, naravno, jer nismo plaćeni da budemo u kontaktu, čak i kada naš posao zavisi od toga.¹⁶

Zapitajmo se, međutim, odakle ovakav tačan opis veoma ambicioznog plesnog umetnika u stvari dolazi. Zar to ne bi mogao biti opis savremenog kolaborativnog radnika, opremljenog za kontinuirano visoke radne učinke? Opis uvek kritičnog i aktivnog radnika, čija je subjektivnost potpuno potčinjena modusima savremene kapitalističke proizvodnje? Činjenica da on/a ima nešto darežljivosti i čak saraduje bez nadoknade ne spasava ga/je od savremenih oblika eksploatacije. Baš naprotiv: ova darežljivost postaje dodatna vrednost pripadanja diskurzivnoj i produktivnoj kulturnoj zajednici.¹⁷ Darežljivost postavlja njega/nju u središte savremenih modusa individuacije, gde je ono što se zahteva od subjekta upravo dodatno vreme i energija. Zar ovaj opis ne bi trebalo čitati i kao opis umetnika koji se očajnički bori s neumerenošću saradnje, s javnošću svog rada, koji istovremeno uopšte nije javan (osim možda unutar malog specijalističkog operativnog kruga koji među sobom deligira vrednosti)?

Tokom poslednje decenije saradnja je postala ključni pojam u vokabularu plesača, koreografa i drugih izvođačkih umetnika. Pojavili su se mnogi projekti koji se bave saradnjom, kao i konferencije i predavanja na ovu temu. Ova reč se javlja, kao što piše Myriam Van Imschoot u jednom od svojih pisama o saradnji u savremenom plesu, „češće nego bilo koja druga: ona je dobila status poštapalice.“ Međutim, „govorimo li češće o saradnji zato što plesni stvaraoci međusobno saraduju više nego pre, recimo, deset godina?“¹⁸ Nametnuti interes za saradnju mogao bi se, naravno, povezati s promenama u shvatanju umetničke subjektivnosti. Subjektivnost umetnika više se ne shvata kao singularna, centrirana subjektivnost. Proces umetničke kreacije sada je mnogo više orijentisan na istraživačke, transdisciplinarnе i performativne aspekte rada. Ovo se može povezati i s izezavanjem profesionalnih podela, o čemu je raspravljao André Lepecki. Već izvesno vreme, podela na koreografe, plesače, kritičare, producente i dramaturge postepeno nestaje. Tako svaka od ovih profesija ima na raspolaganju teorijsko i praktično znanje iz drugih oblasti – a to je još jedan činilac koji učvršćuje saradnju i čini je vidljivom u savremenim umetničkim politikama. Lepecki vezuje ovaj proces za rastakanje stabilnih epistemoloških kriterijuma o tome „šta je ples“, što je prouzrokovalo i promene u pozicijama koje zauzimaju umetnici, kritičari i producenti.¹⁹ Takve promene proizvele su različite modele zajedničkog rada i postale deo savremenih kulturnih politika i ekonomija umetničke produkcije. Međutim, kako piše Imschootova, ova nova orijentacija umetničke scene može da objasni zašto je etiketa saradnje češće u optičaju, „ali ne objašnjava zbog čega s takvim akcentom, do tačke puke naddeterminacije i kompulzivnog ponavljanja termina. Izgleda da saradnja funkcioniše kao nekritički marker ili označitelj, nekakva počast koja mora da nagovesti više nego što stvarno postiže.“²⁰ Kriza postoji u samom pojmu *saradnja*; velika učestalost njegove upotrebe, kako Imschootova nastavlja raspravu pozivajući se na Foucaulta, otkriva neku vrstu nelagodnosti. Ta nelagodnost izvire iz „puke dominacije čistog pokreta, mobilnosti koja je sama sebi svrha, bivanja u pokretu zarad brzine.“²¹ Složila bih se s Imschootovom da postoji nešto veoma problematično u kompulzivnom ponavljanju ovog termina. Takva repetitivna upotreba je usko povezana s izmenjenim pojmom rada, jer se jezik i misao biće nalaze na kormilu savremene proizvodnje. Nelagodnost izvire iz nemogućnosti da se stvarno nametne promene, da se proces saradnje učini delom *res publica*, da se političke i transformativne potencijalnosti prošire. Ono što Imschootova detektuje u ovoj opsesivnoj upotrebi pojma i praksi saradnje je da nas, na kraju, ona ostavlja bez imalo vremena... Nelagodnost potčinjenosti, nepodnošljivi pokušaj da se pogleda iza maske ove trke s izvesnim ishodom; istovremeno, mi naprosto odbijamo da priznamo da već uveliko učestvujemo u toj trci.

15 Hito Steyerl, „Forget Otherness“, u *Another Publication*, ur. Renee Ridgway, Katarina Zdjelar, Piet Zwart Institute – Revolver, Rotterdam – Frankfurt, 2006, str. 17.

16 Eleanor Bauer, „Becoming Room, Becoming Mac; New Artistic Identities in the Transnational Brussels Dance Community“, *Maska*, br. 107-108, 2007.

17 Slavoj Žižek piše o ovoj činjenici u *Violence*, Picador, Njujork, 2008.

18 Myriam Van Imschoot, Xavier Le Roy, „Letters in Collaboration“, *Maska*, br. 84-85, 2004, str. 62.

19 André Lepecki, „Dance without distance“, *Ballet International / Tanz Aktuell*, februar 2001.

20 Myriam Van Imschoot, Xavier Le Roy, op. cit, str. 62.

21 *Ibid.*

O vremenu preostalom za saradnju

Šta saradnja u tom slučaju uopšte predstavlja i kakva se vrsta prognoze o njoj može postaviti? Dobro je poznato da smo, od druge polovine 20. veka, svedoci mnogih istraživanja o prirodi umetničkih kolaborativnih procesa. Analizirajući takve procese u vizuelnim umetnostima, istoričar umetnosti Charles Green pokazao je da oni proističu iz specifične krize singularnog umetničkog subjekta; oni su posledica krize autorstva kao takvog. Međutim, ishod takvih kolaborativnih procesa nije nužno više demokratičan i nije doveo do disperzivnijih procesa rada. Kako primećuje Green, autorstvo je u većini slučajeva dobilo na značaju; saradnja tako dodaje vrednost sopstvu savremenog umetnika.²² Vidljivost procesa saradnje je stoga usko povezana s razvojem kulturne produkcije i ekonomskih procesa u savremenoj kulturi druge polovine 20. veka. Kako sam već pomenula, ova vidljivost dodatno je uvećana time što su jezik i kreativnost u savremenoj proizvodnji izbili u prvi plan. Uz nove mogućnosti komunikacije, saradnja je postala višestruka i simultana:

Ljudi se susreću i rade zajedno u okolnostima u kojima njihova efikasnost, radni učinak i snaga ne mogu biti razdvojeni i procenjavani individualno; svačiji rad ukazuje na rad nekog drugog. Uspostavljanje i održavanje veza po svemu sudeći ima veći značaj nego pokušaji da se sačuvaju i uskladište ideje. Produkcija svakog umetnika je veoma posebna, pa ipak, ona je generisana i često reprodukovana u mrežama koje se sastoje od nebrojenih izdvojenih segmenata, a konstituišu je mogućnosti uticaja i primanja uticaja. Ni u jednom delu ovog procesa ne može doći do zastoja i zasićenja, jer on dobija na snazi odsustvom jasno naznačenih tačaka ulaska ili izlaska, kao u normativnom radnom scenariju.²³

Danas, ovaj zastoj u preobilju saradnje čini umetnika „savremenim“ u smislu da on/a pripada sadašnjem vremenu, ali ne menja radikalno svoju poziciju kao takvu: u tom zastaju nema potencijalnosti, tu je samo aktuelnost.

22 Charles Green, „The Third Hand, Collaboration“, u *Art from Modernism to Postmodernism*, University of New South Wales Press, Sidnej, 2001.

23 Florian Schneider, op. cit.

Saradnja stoga deluje kao simptom dijagnoze sadašnjeg vremena; prognoza o njoj mogla bi biti jedino negativna i možda nas čak navodi da se zapitamo da li bi uopšte trebalo da uđe u vokabular budućnosti. Ipak, preobilje saradnje moglo bi se tumačiti i kao nekakvo podsećanje, o čemu je Imschootova raspravljala u svom pismu. Ona eksplicitno kaže da je i pojam saradnje možda maska za njen protivotrov – „autentičnu razmenu“. Međutim, šta je to autentična razmena? Možemo li govoriti o razlici između saradnje kao procedure (koja je sama sebi svrha) i istinske saradnje? Problem je u tome da takav jaz potiče od lekovite, ali naivne nade da uvek ima nečeg što je više realno od odnosa u kojima već neprekidno učestvujemo u realnosti. Ovo je složen problem koji takođe može postati svojevrsna zamka koja vodi u nostalgичnu utopijsku čežnju za pravim susretom – koji je iščezao. Istovremeno, ovaj problem „autentične razmene“ predstavlja ekstreman izazov. Mogla bih ga povezati s tvrdnjom Alain Badioua koju navodi i Slavoj Žižek na kraju knjige *On Violence*: „Bolje je ne činiti ništa nego doprinositi iznalaženju formalnih načina da se učini vidljivim ono što Imperija već prepoznaje kao postojeće“.²⁴ Žižek analizira problem nasilja i raspravlja o njemu u vezi s grubom kritikom participacije i zahtevima za konstantnom političkom aktivnošću. Nakon nekoliko primera, on završava knjigu odbijanjem da preduzme bilo kakvu akciju; paradoksalno je, međutim, da ovaj stav dolazi na kraju knjige, kada je ona već napisana. Poziv na odbijanje akcije tako dolazi na kraju jedne veoma agilne aktivnosti. To ne treba razumeti isključivo kao duhovit paradoks, već kao nešto što ide u prilog kritičkoj analizi. Njime se otkriva potencijalnost kritičke artikulacije koja je aktivna zbog same urgentnosti ovakvog stava.

Zahtev za „autentičnom razmenom“ stoga može predstavljati takvo podsećanje, podsticaj za raspravu o potencijalu saradnje kao posredniku promena. Moramo da mislimo o budućnosti saradnje u procepu između nemogućnosti odbijanja kolaborativnog procesa u koji smo već uvučeni i mogućnosti autentične razmene koja tek treba da se dogodi. Budućnost, naime, nije vezana za aktuelnost kao realizacija njenog „postajanja“, već se nalazi u procepu između nečega što se nije dogodilo i nečega što tek treba da se dogodi. U ovom smislu, imaginativni potencijal saradnje može biti aktivno uključen u praksu i može se otvoriti prema neodređenoj i nepredvidljivoj praksi zajedničkog rada. Ali, da bismo to omogućili, moramo se baviti preobiljem saradnje, činjenicom da se prognoza postavlja u momentu njene krize. Ova kriza snažno utiče na načine na koje mislimo o budućnosti saradnje i vezujemo je za potencijalnost. „Apsolutno očajno stanje stvari uliva mi nadu.“ Marxova primedba ne iskazuje samo ideju bliskosti između leka i otrova, već i

24 Alain Badiou, „15 Theses on Art“, *Maska*, br. 86-87, 2004, str. 9.

poseban odnos prema vremenu i istoričnosti koji, prema Lelandu Deladurantayeu, možemo naći kasnije i u delu Benjamina i Agambena.²⁵ Benjamin govori o viziji čoveka koji se davi, a Agamben razvija koncept radikalne potencijalnosti koji otkriva kritičku reverzibilnost trenutka, samog sadašnjeg vremena. Agamben piše o neizbežnom paradoksu ovog specifičnog filozofskog koncepta potencijalnosti. Naime, osoba može da postane svesna svog potencijala da postoji, stvara i pokreće samo kada ovaj potencijal nije realizovan. Potencijalnost je, onda, temporalna konstelacija koja je razdvojena od same akcije, koja uopšte nije prevedena u akciju. Potencijalnost se očituje samo kada nije aktuelizovana: kada potencijal stvari ili osobe nije realizovan. Izvestan neuspeh, nemogućnost aktuelizacije stoga predstavlja intrinzičan deo potencijalnosti. Istovremeno, samo kada potencijal nije aktuelizovan čovek je otvoren prema svom biću u vremenu, svojoj događajnosti. U ovoj otvorenosti čovek doživljava *pluralnost načina* na koji život postaje i izložen je pluralnosti mogućih akcija.²⁶ Današnja kriza potiče upravo iz permanentne i nemilosrdne aktuelizacije potencijalnosti, gde je forma, sama temporalnost (način na koji čovek postaje čovek) potpuno uslovljena finalizacijom. Aktuelizacija potencijala postala je primarna sila vrednosti na savremenom kulturnom, umetničkom i ekonomskom tržištu. Drugim rečima: s usponom nematerijalnog rada, ljudski jezik, imaginacija i kreativnost postali su primarni kapitalistički izvori vrednosti. Ova tranzicija dogodila se na mnogo različitih načina, i jasno se može sagledati na primerima konstantnog preispitivanja uslova da se proizvodi, koji proizvode nove uslove da se proizvodi. Sadašnje vreme permanentne aktuelizacije takođe suštinski menja načine na koji percipiramo i doživljavamo saradnju. Problem je u tome da je takva eksploatacija ljudske potencijalnosti strukturirala saradnju kao specifični vremenski modus u kome se saradnja izjednačava s aktuelizacijom, opsesijom sadašnjim vremenom.

25 Leland Deladurantaye, „Agamben's Potential”, *Diacritics*, leto 2000, str. 3-24.

26 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, University of Minnesota Press, Mineapolis, 1993.

Budućnost saradnje nužno bi morala da istupi iz ovog preobilja saradnje i radikalno i iznova promisli ekskluzivnost sadašnjeg vremena, što je ono što ljude navodi da rade zajedno. Ovo je jedino moguće ako je saradnja oslobođena prepreka sadašnjeg vremena: prepreka rokova, brzine, simultanog povezivanja, iluzije mobilnosti, licemerja razlike, iluzije večnosti, konstantne aktuelizacije. Danas je, naime, veoma teško (ali možda lakše s ogromnom krizom na horizontu, u kojoj su se tolike prognoze pokazale kao pogrešne) istrajati u potencijalnosti, otvoriti put za materijalno oblikovanje naših zajedničkih akcija i činova, anticipirati buduće događaje nezavisno od već zadatog scenarija. Kako bi trebalo da otvorimo zajednički rad ne samo za neočekivane načine transformacije, već i za nametnute promene? Vreme je da se vratimo pitanju vremena i njegovog odnosa prema saradnji u umetničkom procesu ili u stvaranju predstave. Ako saradnja znači zajednički rad, priroda susreta koji omogućava naš zajednički rad tj. *kvalitet vremena* biće od ključnog značaja. Susret je nešto što čini život mogućim (ili nemogućim); ovo je cilj susreta, u životu i u razmišljanju, kao što je rekao Agamben opisujući susret sa svojim učiteljima u filozofiji poput Benjamina.²⁷ Kroz saradnju, mi oblikujemo naš budući zajednički život. To, naravno, znači sledeće: da bi se otvorilo vreme, moramo odustati od opsesije prisustvom i participirati u onome što tek treba da se dogodi. Zajednički rad je vremenska konstelacija koja otvara prostornu potencijalnost za bliskost, nešto što deluje kao prostor susjedstva, prostora koji nam je dodat. Agamben piše o primeru takve konstelacije, koju on naziva „lakoćom“ (mir, kontemplacija, ushićenje). On piše da je lakoća semantička konstelacija u kojoj se prostorna blizina uvek graniči s odgovarajućim vremenom: ako vreme nije odgovarajuće, nema toposa koji omogućava susret.²⁸ Ovo znači da „autentična razmena“ ima nešto s potencijalnošću: s načinima na koji oblikujemo zajedničku budućnost. Nikakvu budućnost nećemo otkriti ako se ne okrenemo alternativnom. Ne možemo da delujemo u pravcu budućnosti tako što ne menjamo način života, njegove materijalne protokole, način na koji pomeramo vreme i doživljavamo ga. Saradnja označava pripadanje drugom temporalnom konceptu – potencijalnosti. To je temporalni koncept „mraka vremena, prigušenih senki koje se gomilaju oko pozornice na kojoj se odvija radnja“.²⁹

27 Giorgio Agamben, „An Interview with G. Agamben”, *Liberation*, 1. april 1999.

28 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, op. cit.

29 Durand Deladurantaye, op. cit, str. 13.

Post scriptum

Prva ideja za ovaj tekst proizašla je iz želje da se, na kolaborativan način (s Ivanom Muller), uspostavi prognoza o saradnji. Ma kako da smo snažno želele, nismo uspele da to ostvarimo zbog nedostatka vremena. Dok sam se pripremala za konferenciju, shvatila sam da naš neuspeh nije bio isključiva posledica nedostatka vremena: nismo uspele jer smo želele da osmislimo i učinimo vidljivim još jedan protokol saradnje, kao da ih već nema dovoljno. Nismo uzele u obzir da već saradujemo, susrećemo se i izazivamo jedna drugu kroz mnoge situacije, oblikujemo našu zajedničku budućnost, a da se vidljivost toga od nas i ne zahteva. Želela bih da završim tekst jednim pismom koje sam od nje dobila na dan uoči konferencije, kad sam već bila u Berlinu pripremajući se da govorim o krizi saradnje – inspirisana izazovom našeg nemogućeg susreta. Ovo pismo je pročitano na pozornici na kraju predavanja. Ono postavlja još jedan izazov u procesu pisanja ovog teksta.

Draga Bojana,

Nisam tamo, ali nas vidim kako radimo. Ti nisi ovde, ali vidim te kako odgovaraš. Anticipiram naš sledeći susret, onaj koji će se desiti u Berlinu, za neko vreme, u kontekstu konferencije o budućnosti.

Vidim te kako čitaš ovaj tekst. Ovdje i sada, u Berlinu.

Anticipiram taj trenutak, danima pre nego što će se stvarno desiti, ovdje i sada, kod kuće u Parizu. Mogu samo da zamislim taj događaj. Mogu da zamislim tebe kako stojiš tamo, na svetlu, kako čitaš naglas ovaj *e-mail*.

Kao u pozorištu.

Kada pravimo pozorište, pripremamo se za trenutak susreta s gledaocem; onaj trenutak u budućnosti koji će postati naše zajedničko ovde i sada. Danima i danima unapred... pokušavam da zamislim kako će sve to izgledati. Uvežbavam taj trenutak ponovo i ponovo. Uvežbavam njegovu potencijalnost, njegovu preciznost, njegovu moć, čak, apsurdno, njegovu Autentičnost. Tako u stvari, veliki deo rada u pozorištu predstavlja oblikovanje naše zajedničke budućnosti.

Ovdje i sada, ja sam ponovo u onoj situaciji u koju nas dve volimo da se uvaljujemo: situaciji u kojoj nemamo vremena, u kojoj je krajnji rok odavno prekoračen, u budućnosti koja više nije budućnost, već nekako sve više postaje sadašnjost. Još jednom su ograničenja tako

ekstremna da samo ova čudna mešavina intuicije i vere može predstavljati pravi način da se misli, deluje i stvara. On skoro da postaje naša metodologija.

I opet, baš kao uvek kada radimo zajedno, reanimiramo onaj „mrtvi“ *deadline*, činimo da on ne izdahne, činimo ga aktivnim i performativnim, činimo ga našim prijateljem.

I sad, Bojana, tu smo gde smo. Mi smo u budućnosti.

Ovo je trenutak u kome ulazi gomila i nema više mesta da se ona zamišlja, dok je posmatramo tik ispred nas.

Éto, posmatramo ih. Ja stojim pored tebe, s desne strane... Takođe u crnom.

Mi smo sada zajedno u budućnosti.

Ja to zamišljam.

Ti to izvodiš!

Snažno, precizno, uz odličan tajming!

I gledam u tebe, zajedno sa svima u publici.

Dok se srećemo u ovoj budućnosti, ovdje i sada.

Tvoja

Ivana

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

1 siromašan i jedna 0

fragmenti

BADco.

Atomizacija

Atomizacija je kino fenomen koji se javlja prilikom prelaska tvorničkih vrata. Jednom kad radna snaga ostavi za sobom rad, atomizirani radnici upuštaju se u svoje romanse, svoje prijestupe, svoje sudbine u vrtlogu svjetskih događanja. Dok je prvi film – *Izlazak radnika iz tvornice* – još morao potvrditi svoju poantu demonstrirajući jedinstvo forme i materije: filma kao medija koji fiksira kretanje u slici i filma kao mase ljudi u kretanju, kasnija je kinematografija mogla slobodno istraživati kretanje kao nešto drugo od pokreta u kretnji – kao kretanje društvenog svijeta. A tu su se pojedinačne sudbine pokazale boljom materijom za radoznalo oko kamere. U prvim trenucima kinematografije radna snaga ušla je kadar i isti čas otišla u nevidljivost za pokoljenja.

Deaktivacija

Recimo da svaki pokret, svako rasprostiranje dijelova mog tijela po prostoru zamislim u obliku vektora koji ima svoju početnu i završnu točku, svoju dužinu i usmjerenje, brzinu i silu. S tom idejom izvedem svoj prvi pokret, početnu propoziciju. Zamislim kako bi izgledao vektor tog pokreta. Onda zamislim kako će izgledati moja slijedeća kretanja, pa zamislim vektor između pokreta kojeg sam upravo napravila i onog kojeg sam upravo zamislila, i onda izvedem pokret koji predstavlja moju interpretaciju „izračuna“ vektora između ta dva pokreta – stvarnog i zamišljenog pokreta mog tijela. Rezultat u pokretu postaje mi slijedeća početna propozicija.

Kontaktna.. improvizacija

Ranih 1970-tih američki koreograf Steve Paxton razvio je improvizacijsku vježbu za dva plešuća tijela u kontaktu koja istražuju najjednostavnije putanje za međusobno pokretane tjelesne mase. Vježba se zasnivala na međusobnom davanju i preuzimanju težine, na međusobnom osjećanju momenta i inercije sile. Ta improvizacijska vježba postala je poznata kao *kontaktna improvizacija*. Pritom se radilo o generativnoj improvizacijskoj vježbi. Svaka situacija u koju bi dospjela dva tijela u kontaktu bila je jedinstveni ishod prethodne pozicije i izvršenih pokreta. Ništa se nije moglo ponoviti. Zadatosi nisu postojale. Nije postojalo predznanje, već samo iskustvo stijecano tijekom izvođenja vježbe. Trebalo je smanjiti intenciju, a maksimalizirati osjet za intenciju.

Ples je kanonski određen režimom vizualnosti, vanjskom predodžbom onoga što bi plešuće tijelo trebalo izvesti. Nasuprot takvom shvaćanju plesa kao ekspresivne izvanjskosti, u svom radu Steve Paxton proučavao je neekspresivnu nutarnost, na tragu drugih avangardnih koreografa, primjerice Trishe Brown koja je u koreografiji *Kad me ne biste vidjeli* plesala leđima okrenuta publici. Cilj je bio otkriti skriveni, nevidljivi, nepredočivi rad plešućeg tijela. Nevidljivi rad neuro-motoričkog sistema. Ili riječima Stevea Paxtona: „kad korištenje otkriva rad skeleta“.



Implicitno poimanje intersubjektivne komunikacije u kontaktnoj improvizaciji odražavalo je društvene promjene svoga doba – doba rane postindustrijalizacije u zapadnom dijelu razvijenog svijeta: napuštanje modela društvenih odnosa temeljenog na klasnoj borbi i prelazak na postantagonističke oblike društvenih interakcija. Interakcija u kontaktnoj improvizaciji bila je spontana, uzajamna i recipročna, bez preuzimanja društvenih formi, bez natjecanja, bez endokrinih reakcija. A u svojoj disciplinarnoj društvenoj ustrojenosti, nehijerarhijska: bez učitelja i učenika, bez autoriteta. „Situacija u kojoj samo dvije strane mogu pobijediti.“

Mi

Ja, redatelj, kamera; vi, filmski gledatelj; oni, subjekti; mi, koji gledamo film; oni, koji izvode za film; mi, koji reinsceniramo na filmskom setu; vi, koji promatrajući filmski set postrance gledate nas kako reinsceniramo njih; mi, sadašnji; oni, odavno nestali; mi, na toliko načina ne-mi. „Sve to, sve smo to tako organizirali mi – sve zvukove, sve slike, tim redom.“ (grupa Dziga Vertov)



Postindustrija- lizacija, umor

U nekim prošlim vremenima potencijal za formiranje kolektivne subjektivnosti počivao je na jedinstvenoj moći proletarijata među društvenim klasama da preobrazi ekonomske odnose u političko pitanje. U postindustrijskim vremenima, međutim, mogućnost formiranja univerzalnog političkog subjekta postala je enigma i za političko djelovanje i za političku misao. Industrijski proletarijat mogao je razdvajati sferu rada od sfere slobodnog vremena, intelektualnog rada, afektivnosti, društvene komunikacije i kreativnosti. I u toj sferi slobodnog vremena događala se politička organizacija. Međutim, u odnosima postindustrijske ekonomije, temeljene na upregnuću znanja, kreativnosti i pažnje u ekonomsku proizvodnju to razdvajanje više ne postoji. Elementi koji su nekoć tvorili temelje nastajanja političke organizacije i, posljedično, emancipacije od odnosa moći sada su položeni u temelj ekonomske proizvodnje.

Sada, kad pažnju, društvenu komunikaciju i kreativnost iscrpljuje proizvodni proces, kad društveni život biva podveden pod ekonomski život, potencijal za formiranje političke subjektivnosti i društvenog djelovanja iščezava. Postalo je političkom dogmom shvaćanje da do društvenih promjena danas mogu dovesti samo autonomni ekonomski procesi, a ne više političko djelovanje kolektivnog subjekta. U tom iščezavanju potencijala za formiranje političkog

subjekta koje karakterizira suvremena postindustrijska društva, ono što izgleda preostaje kao zajedničko iskustvo jest iscrpljenje kreativnih snaga, iscrpljenje u kojem subjekt ispada iz proizvodne sfere i u kojem više ne preostaje snage ni za političko organiziranje, iskustvo umora.

Iako se umor javlja na razini individualnih mentalnih i fizičkih sposobnosti, riječ je o eminentno kolektivnom fenomenu. Riječ je o fenomenu koji zajedničkošću upućuje na mogućnost formiranja političke subjektivnosti, međutim, u paralizi ekonomske učinkovitosti daje naslutiti i paralizu političkog djelovanja.

Povijesti: pokretne slike vs. rad vs. koreografija

Prvi film u povijesti zabilježio je radnike tvornice Lumière kako prelaze preko tvorničkog praga i napuštaju radno mjesto. Masovni egzodus preko tvorničkog praga predstavlja početak povijesti kina. A s pokretnim slikama ulaska industrijskog radništva u prostor kinematografske proizvodnje počinje problematičan odnos filma i prikazivanja rada. Kao što su komentatori znali primijetiti, tijekom svoje povijesti kino je uporno izbjegavalo pokazati ono što se krije iz tvorničkih vrata, već je inzistiralo na individualnim pričama radnika koje započinju jednom kada oni pređu prag i rasprše se u atomizirane sudbine: ljubavne priče, kriminalističke priče, ratne priče, ali rijetko kada priče s radnog mjesta.

I dok je kino izbjegavalo prikazivati industrijski rad, same slike imale su deaktivirajuće djelovanje na rad: konzumiranje se borilo s proizvodnjom za pažnju, a onda je jednom industrijska proizvodnja zamijenjena, a slike su prerasle u proizvodnju vrijednosti.



Složena paralelna povijest filma i rada započinje organiziranjem kretanja: redatelji Lumière zapovjedili su svojim radnicima da usklade svoje kretanje ne bi li svi stigli izaći iz tvornice prije nego što istakne filmska vrpca (800 slika, 50 sekundi). Tijekom 20. stoljeća koreografiranje pokreta nastavilo je utjecati i biti pod utjecajem proizvodnog procesa i razvoja filmskog prikazivanja: pritom treba zajedno misliti Mejerholda i Kulešova, Labana i Taylora, Paxtona i postindustrijalizaciju...

Sjenovite misli

...revija danas... didaktički variete... teatralika populističke izvedbe... razlika između populističkog i realističkog stila... uzvišeni stil u realitijama... prijevod iz jednog u drugi koordinatni sustav: mijenja li se potonji... dvoličje: iscrpljenost i zastupanje... hapšenje onda i sad... rasklopljeni prikaz... crveno koje dolazi slijeva i odlazi udesno... koreografije kratkog daha... interval i intersticij... žena poput mene, ali... nijema predstava... sjenoviti pokret... zabušant... topološki prostor je strategija... aritmetika slike...



O. umoru

— igra povezivanja

Siniša Ilić



Tired of repetition

Tired of knowledge

Tired of being a symptom

Tired of professionalism

Tired of bureaucracy

Tired of migrations

Tired of heteronormativity

Tired of pronunciation

Tired of critical approach

Tired of maintenance

Tired of discussion

Tired of status quo



Uputstvo: poveži sliku i umor.

Zasnovano na *On Fatigue* interaktivnoj postavci serije crteža.



Tired of production

Tired of imagination

Tired of investing

Tired of hygiene

Tired of adventures

Tired of health care

Tired of history

Tired of agitation

Tired of expectation

Tired of integration

Tired of programs

Tired of images



LABOUR & LEISURE: Umetnik/ca u (ne)radu

Branka Čurčić, Kristian
Lukić i Gordana Nikolić
(urednički i kustoski tim projekta)

Projekat *LABOUR&LEISURE: Umetnik/ca u (ne)radu* (Novi Sad, 2010-2011)¹ sastoji se od serije javnih razgovora, izložbi i publikacija, fokusiranih na istraživanje umetničkih i društvenih praksi koje kritički reflektuju savremeni pojam rada – uslove u kojima se rad ostvaruje, nove društvene potrebe i odnose koje rad proizvodi. Takođe, cilj projekta je i elaboriranje relativno neistraženog polja istorije umetnosti koje obuhvata prakse koje predstavljaju ekstrem na liniji ovog istraživanja – odluke umetnika/ca da napuste bavljenje umetnošću i produkciju umetničkih dela.

Polazna tačka istraživanja su istorijski primeri praksi umetnika/ca čije se delovanje vezuje za radikalnomodernističke i konceptualne umetničke okvire, a koji su, nakon intenzivnog perioda bavljenja umetnošću tokom 1960-ih i 70-ih godina i kasnije, odlučili da prekinu ili značajno promene svoju dotadašnju praksu – prestankom bavljenja umetnošću, povlačenjem iz javnog života ili propagiranjem koncepta nerada i „besposličarenja“ (*idleness, slacking*).

Ovakve *umetničke prakse* ukazuju na kritičke kapacitete umetnosti, usmerene ka preispitivanju i redefinisavanju granica pojma umetnosti, samopropitivanju egzistencijalnih pozicija umetnika, kao i ka neostvarenim utopijskim projektima avangarde 1960-ih. Kao zajednički imenitelj ovih umetničkih praksi pojavljuje se prisustvo nelažode, ponekad i rezignacije zbog nemogućnosti da se realizuje društveni angažman umetnika koji bi vodio ka samoj transformaciji života.

Međutim, tek iz današnjih opštih uslova, donekle i iz razumevanja pozicije savremene umetničke prakse, postaje moguće posmatrati odustajanje od umetničke produkcije kao akt koji potvrđuje društvenu dimenziju umetnosti.

¹ Produkcija: Muzej savremene umetnosti Vojvodine (www.msvu.org) i Centar za nove medije_kuda.org (www.kuda.org), Novi Sad, Srbija.

Iz te perspektive, aktivnosti umetnika bazirane na paradigmi odustajanja od imperativa da se radi (Stephen Wright), na „minimiziranju delovanja“, pozivaju ne samo na smanjenje (hiper)produkcije već i na samorefleksiju umetničke aktivnosti. U tom smislu, i pojmove (ne)rada i *slacking*-a u umetničkoj praksi i, šire, u kulturnoj produkciji, treba posmatrati u vezi sa specifičnim istorijskim i aktuelnim socio-političkim ambijentima (socijalizam / komunizam – tranzicija / neoliberalizam) i promenama u proizvodnim procesima (industrijsko i postindustrijsko društvo / fordizam i postfordizam).

U regionu bivše Jugoslavije, recimo, tokom 1970-ih godina pojavljuju se umetničke prakse koje nose predznak novog „stanja svesti“, kao otklona od tadašnjih neuspešnih avangardističkih zamisli. One su najavile jednu od verzija „postavangardnih“ interpretacija umetničkog mikrosistema (pre svega umetničkog „rada“ i „proizvodnje“) i društvenih makropolitika, kroz različite oblike dekonstrukcije postojećih paradigmi, kroz kritiku, ironiju, nerad itd. *The End* (1973-1976) je naziv „rada“ novosadskih umetnika Slobodana Tišme i Čedomira Drče koji deklarativno proglašavaju kraj bavljenja umetnošću i odstupanje od avangardne utopijske zamisli sprovođenja umetničkog rada koji učestvuje u menjanju sveta. Nešto drugačija pozicija u okviru prakse „produktivizma lenjosti“ može se pronaći u delovanju zagrebačkog umetnika Mladena Stilinovića pod naslovom *Umjetnik radi*. A, Goran Đorđević 1979. godine radom *Internacionalni štrajk umetnika* poziva na protest protiv umetničkog sistema, represije umetnika i otuđenje od proizvoda sopstvene prakse.

Umetničke prakse koje su nastajale tokom druge polovine 20. veka treba posmatrati uporedo sa onima koje nastaju danas, u izmenjenim socio-ekonomskim uslovima i transformaciji samog procesa proizvodnje, uzimajući u obzir sve veći značaj komunikacije, kolaboracije, kreativnosti, neophodnosti umrežavanja, ali i sveprisutne nesigurnosti (prekarijata).

Zapravo, elaboracija istorijskih praksi iz 1960-ih i 70-ih otvara prostor za diskusiju o savremenoj umetničkoj i kulturalnoj produkciji koja se gotovo neizbežno nalazi pod pritiskom prekomerne produktivnosti i kompeticije. Postavljaju se pitanja: Da li odustajanje od umetničke produkcije zapravo može postati gest radikalne kritike i novog oblika umetnikove/umetničine suverenosti, van očekivanih parametara



Slobodan Tišma i Čedomir Drča, *The End*, 1973-76.

neoliberalnih kreativnih industrija i reakcionarnih nacionalnih politika? Da li odustajanje od umetničke produkcije može poslužiti kao sredstvo izazivanja dominantne produktivističke paradigme danas, kada radno i slobodno vreme više nisu opoziti već su transformisani u kontinuum, u novu opciju za razvoj kapitala? I da li praksa *slacking*-a kao „aktivnog lenčarenja“, koje ne poznaje ustrojstvo i mehanizme produktivizma, te mu nije ni podređena ni opozitna, otvara novo poglavlje u razmatranju pojmova rada i kreativnosti?

U kontekstu ove problematike, možemo uočiti prakse umetnika/ca koji svojim radom propituju savremene oblike postfordističkog, nematerijalnog rada, ukazuju na njegovu sofisticiranu eksploatatorsku dimenziju, koji se u uslovima mrežne ekonomije često preklapa sa nekada jasno ograničenim vremenom tzv. pasivnog ili aktivnog odmora. Među savremenim umetničkim radovima koji se bave mogućnošću „prekida“ sa uobičajenom praksom savremenog rada, pomenućemo *Web 2.0 Suicide Machine* kolektiva *moddr_group*, *Ten Thousand Cents* umetnika Aarona Koblina i Takashi Kawashima i *Sport Art Festival* inicijative *Irrational.org*.

Okosnica aktuelne problematike je „preterana identifikacija“ (*over-identification*) sa procesom rada. Umetnik/ca i njegov/njen ljudski kapital, kreativnost i rad predstavljaju poslednju rezervu savremene ekonomije (Metahaven). Više nije moguće razlikovati radno od slobodnog vremena; današnji rad je uvek povezan sa improvizacijom, sa mogućim, sa nepredvidivim; radnikova/čina „duša“, ličnost i subjektivnost postaju bitan deo organizacije proizvodnje (Maurizio Lazzarato). Današnji dominantni oblik rada ne stvara samo materijalna dobra nego odnose i, najzad, sam društveni život (Michael Hardt, Antonio Negri). Društvene bitke 1960-ih i 70-ih godina, koncipirale su i sprovele radikalnu kritiku rada i propagirale su strategije „otpora“ i odbijanja rada koji je apsorbovan u generički liberalni koncept popularne suverenosti, čime je omogućena njegova mirna koegzistencija sa odnosima u okviru kapitalističke proizvodnje (Mario Tronti). Smatra se da je postfordizam vrsta odgovora na tadašnje komunističke tendencije iz krila kritike, što je otvorilo vrata jednoj vrsti paradoksalnog „komunizma kapitala“ (Paolo Virno) sa kojim se danas suočavamo.

Umjetnost i rad Marko Kostanić

Pitanje rada, njegove organizacije i podjele, njegove funkcije unutar socijalne reprodukcije i ideologema koji ga okružuju u političkoj artikulaciji, vjerojatno je najzanimljiviji rakurs pristupa umjetničkim praksama. Samo formiranje institucije umjetničke autonomije i legitimacijski arsenal korišten u obrani društvene funkcije umjetnosti oslanjaju se na specifične distinkcije u odnosu na rad kao izvor društvenog bogatstva i fundamentalne okosnice organiziranja društva. Samim tim i pobune s početka 20. stoljeća protiv buržoaske estetike, autonomije umjetnosti, njene socijalne i političke neutilitarnosti ili ideološke maskerade proizvodnih odnosa dominantno su se artikulirale, više ili manje eksplicitno, kroz probleme rada. Pored slučajeva napuštanja zone umjetničke proizvodnje i direktnog pristupanja industrijskoj proizvodnji i organizaciji radne svakodnevice kao u slučaju sovjetskih avangardnih pokreta, drugi oblik konstitutivnog tretiranja rada bila je demistifikacija samog radnog procesa proizvodnje umjetnosti i demitologizacija umjetničkog proizvoda. Na primjer, Duchampova gesta se temelji na razotkrivanju procesa umjetničke proizvodnje kroz demistifikaciju procesa cirkulacije, distribucije i konzumacije umjetnosti. Brechtov postupak pokazivanja, to jest izlaganja svih inače skrivenih proizvodnih mehanizama teatarskog događaja ogoljuje teatarski rad, ali i demitologizira teatarski proizvod. Za razliku od Duchampa koji iako koristi proizvode nastale masovnom i standardiziranom proizvodnjom ne ukazuje na probleme organiziranja fordističke proizvodnje, kod Brechta taj postupak stoji i u direktnoj korelaciji s postupkom čitanja depolitiziranih proizvodnih odnosa i podjele rada van teatra. Osim intendiranih i eksplicitnih metoda raskrinkavanja odnosa umjetnosti i rada i umjetnosti kao rada, itekako je kroz dvadesetostoljetnu umjetnost prisutan i ideološki tretman rada kao nepolitičke prakse. Najvidljivija poveznica umjetnosti i rada prvo je djelo dominantne umjetnosti 20. stoljeća – film *Izlazak radnika iz tvornice*. Izostanak filmskog bilježenja onog vremena kojeg radnici provode u tvornici prije izlaska, jedan je od dominantnih faktora oblikovanja političkog imaginarija o radu kroz 20. stoljeće. U pokušaju rekonstrukcije povijesti filma iz perspektive odnosa filma i rada Harun Farocki zaključuje:

Prva kamera u povijesti kinematografije bila je uperena prema tvornici, no stoljeće kasnije mogli bismo reći da tvornica ne privlači film, štoviše ona ga odbija. Filmovi o radu ili radnicima nisu postali jednim od temeljnih žanrova, a prostor ispred tvornice ostao je na marginama. Većina narativnih filmova događa se u onom dijelu života koji počinje nakon što rad završi. [...] U filmu braće Lumière iz 1895. može se naslutiti da se radnike sabralo iza tvorničkih vrata i da su preko praga nahrupili na snimateljevu zapovijed. Filmskoj režiji koja sažima subjekt prethodila je industrijska zapovijed koja je sinkronizirala živote mnoštva pojedinaca.¹

Problem rada u umjetnosti uvijek je usko vezan i uz status kojeg rad zauzima u političkim raspravama i borbi. Također, političko pozicioniranje umjetnika na lijevi iziskivalo je i produktivno formiranje odnosa spram radničke klase. U mnogo slučajeva taj odnos je bio baziran na opravdavanju i brisanju osjećaja klasne krivnje. Gore spomenuti primjer sovjetskih umjetnika funkcionirao je u imaginariju kao uspješan model uključivanja umjetnika u radni proces bez ostatka. Njegova uspješnost je tolika da se dominantna predodžba o povijesti SSSR-a i „izdaji“ revolucije poklapa sa nestankom avangardnih tendencija i uspostavljanjem režima socijalističkog realizma. Iako, to nam više govori o ovisnosti progresivnog statusa umjetničkih praksi o široj političkoj progresivnosti nego o utjecaju umjetnosti na razinu šire političke progresivnosti. Specifična historijska klopka u kojoj su se našli lijevi umjetnici i šira lijeva u pitanjima otuđenog rada svoj nastanak duguje historijskoj situaciji u Sovjetskom savezu nakon Revolucije. Normativna predodžba o produktivnom susretu umjetnika i radnika u postrevolucionarnoj situaciji temeljila se na logici „na pola puta“. Radnici bi se nakon revolucionarnog prevrata oslobodili otuđenog rada i društvene podjele rada participacijom u kreaciji i planiranju radne organizacije, dok bi umjetnici ušli direktno u proizvodni proces nudeći kolektivu usluge virtuoznosti i imaginacije prethodno akumulirane u odijeljenom estetičkom polju. Ali, priželjkivani susret se nije dogodio, iako su se umjetnici direktno uključivali u organizaciju rada i svakodnevice. Razlozi su kao i uvijek geopolitičke i ekonomske prirode, a ne kognitivnih manjkavosti radnika ili umjetnika. Naime, nakon Revolucije, Prvog svjetskog rata i građanskog rata, Sovjetski savez je bio potpuno devastirana zemlja, bez razvijene industrijske proizvodnje i s ogromnom većinom seljačkog stanovništva koje je bilo uglavnom nepismeno. Također, izostalo je i tada očekivano izbijanje socijalističkih revolucija u Zapadnoj Evropi. Suočeni s iznimnim geopolitičkim pritiscima morali su krenuti u snažnu industrijalizaciju i morali su proizvesti proletarijat retroaktivno kao nositelja revolucionarne borbe. Način proizvodnje organiziran je na tejlorističkim principima. Poznata je Lenjinova elaboracija odluke o takvom načinu industrijalizacije:

¹ Harun Farocki, „Izlazak radnika iz tvornice“ (2001), u BADCo, *1 poor and one 0 / 1 siromašan i jedna 0* (katalog), Grac – Zagreb, 2008.

Posljednja riječ kapitalizma u tom pogledu, Taylorov sistem – kao i svi progresi kapitalizma – spaja u sebi rafiniranu bestijalnost buržoaske eksploatacije i niz vrlo dragocjenih naučnih tekovina u analiziranju mehaničkih pokreta pri radu, u otklanjanju suvišnih i nespretnih pokreta, u izradi najpravilnijih metoda rada, u uvođenju najboljih sistema evidencije i kontrole itd. Sovjetska republika mora pošto-poto uzeti iz tekovina nauke i tehnike u toj oblasti sve ono što je vrijedno. Ostvarljivost socijalizma zavisit će baš od naših uspjeha u povezivanju sovjetske organizacije upravljanja s najnovijim progresom kapitalizma. U Rusiji treba organizirati proučavanje i predavanje Taylorovog sistema, njegovo sistematsko ispitivanje i prilagodavanje.²

Identična organizacija rada i eksploatacija kao na Zapadu, samo uz promijenjenu vlasničku strukturu, poremetila je imaginacijske horizonte po pitanju rada ne samo kod umjetnika na Zapadu, nego i kod širih slojeva lijevih pokreta.³ Model i organizacija rada u socijalističkim zemljama kod Zapadnih umjetnika sklonih mijenjanju socijalne funkcije umjetnosti su uzrokovale priklanjanje onoj struji koja je zagovarala likvidaciju institucije umjetnosti kroz estetizaciju svakodnevice, za razliku od druge opcije uključivanja umjetnosti u proizvodni ciklus. Uzrok tome nije bilo samo razočaranje s realno postojećim socijalizmima, već i situacija na Zapadu nakon Drugog svjetskog rata, ekonomski *boom* kejnzijskog blagostanja, iznimno smanjena nezaposlenost i ogroman rast potrošnje. I tada se umjetnička borba protiv alijenacije preselila u sferu potrošnje. Bilo da je riječ o proizvodnji novih identiteta slijedom povećane potrošnje ili zasićenosti svakodnevice, dotad zaštićene, uplivom marketinga.

2 Vladimir Ilič Lenjin, *Naredni zadaci Sovjetske vlasti, u Izabrana djela Marx – Engels – Lenjin*, Knjiga IX, Naprijed, Zagreb, 1963, str. 385.

3 Potrebno je napomenuti da je u fordističkoj organizaciji rada prepoznat i emancipatorski potencijal. Umjetnici su u njemu prepoznali sredstvo modernizacije u Rusiji, gdje je većina seljačkog puka živjela u predmodernim uvjetima. Njegovo poklapanje s političkom revolucijom priskrbilo mu je status nužnosti.

Paralelno s nestankom preokupacije umjetnika sa sferom rada javlja se i konsenzualna dijagnoza o kraju političke umjetnosti, to jest o nemoći umjetničke prakse da efektivno djeluje u političkom polju. Ono što je umjetnicima, kuratorima i teoretičarima umjetnosti nedostajalo je politička artikulacija vlastite pozicije i produktivna politička valorizacija umjetnosti. No, onda se pojavila teorija koja im je riješila sve probleme. Svi problemi i popratni primjeri prethodno kratko naznačeni – mjesto rada u inauguralnoj konstituciji autonomnog umjetničkog polja, rad unutar samog umjetničkog postupka i dvadesetostoljetna ekonomska i politička povijest kroz koju se na različite načine pitanje rada artikuliralo ili zaobilazilo – zadobili su u toj teoriji adekvatan odgovor. Riječ je o teoriji nematerijalnog rada⁴. Na nekoliko razina ta teorija osigurava umjetnicima priželjkivan okvir za analizu vlastite političke pozicije – postavlja umjetnike na istu ekonomsku razinu kao ostale nematerijalne radnike, funkcioniraju u istom režimu proizvodnje kao i ostali i neposredni su dio eventualnog revolucionarnog subjekta, mnoštva, nakon što su kroz povijest uvijek tražili najadekvatniji pristup i odnos s revolucionarnim pokretima.

4 U uskoj su vezi su i teorije kognitivnog kapitalizma, prekarnosti rada...

Osnovni problem odnosa umjetnika spram teorije nematerijalnog rada je u tome što funkcionira kao identifikacija, a identifikacija uvijek predstavlja simptom. Ono što je simptomatično u ovoj situaciji je subjekt identifikiranja – sigurno je nešto krivo s teorijom nematerijalnog rada kao eksplanatornim obrascem za suvremeni kapitalizam i model otpora čim je najlukrativnija u umjetničkom polju i kod kulturnih radnika. Problem nije u političkim deficijentnostima umjetnika i kulturnih radnika kao takvih, već u njihovoj socijalno institucionaliziranoj poziciji. Teorija nematerijalnog rada svoje konture duuguje specifičnoj historijskoj i geopolitičkoj situaciji u kojoj je nastala. Talijanska ljevica krajem 1970-ih i 80-ih pokušala je artikulirati specifičnu situaciju deindustrijalizacije sjeverne Italije i probleme koje je to predstavljalo organiziranim radničkom pokretu. Precizno su definirali nove oblike rada koji se javljaju i pokušavali suvislo osmisлити modele borbe na tim osnovama. Teorijski problemi i nedosljednosti nastaju ekspanzijom tih teorija na globalnom tržištu lijevih ideja i ahistorizacijom njihova izvora i kriterija za uporabljivost. Prvi problem je pretpostavka o kapitalizmu kao evolucijskom sistemu u kojem su postindustrijska organizacija rada i njegov nematerijalni i afektivni karakter neminovna faza koja je sada još statistički nedominantna, ali je hegemonijska, i koja će postepeno obuhvatiti cijeli globalni kapitalistički sistem. Takve postavke sumnjive su već na razini banalne geopolitičke evidencije. Deindustrijalizacija se ne događa kao efekt neminovnog razvoja kapitalizma već je dio jasne klasne agende vladajuće klase zemalja centra. Najmoćnije zemlje poput Njemačke nisu prošle taj proces, za razliku od istočnoevropskih zemalja koje u nedostatku vlastitih proizvodnih kapaciteta funkcioniraju kao otvorena tržišta za evropski finansijski kapital. Da kineski industrijski razvoj i njenu trgovinsku bilancu sa SAD-om ne spominjemo. Također, iz historijske perspektive koju predlaže Giovanni Arrighi⁶, ovaj stadij kapitalizma nije nešto novo, on se javlja ciklički pri kraju određenog akumulacijskog režima kroz povijest koji je uvijek hegemonijsko određen, u ovom historijskom momentu SAD-om, i uvijek se pri kraju ciklusa događa proces financijalizacije. Dakle, ono što je fundamentalno

5 Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century*, Verso, London – Njujork, 2010.

u recentnoj povijesti kapitalizma nije socio-tehnička organizacija rada već proces financijalizacije. Sljedeći problem je pretpostavka o fundamentalnoj determinaciji odnosa kapital – rad industrijskom tvorničkom organizacijom rada i, na osnovu toga, neminovne suštinske promjene tog odnosa danas. Na jednom mjestu u *Kapitalu* sam Marx iznosi gotovo pa preventivnu kritiku na tome zasnovanih teorija:

Izaberemo li primer izvan oblasti materijalne proizvodnje, onda je neki učitelj proizvođač radnik kad ne radi samo na obrađivanju detinjih glava, nego kad i sam izdiere radi bogaćenja poduzetnika. Ovaj se odnos ni u čemu ne menja time što je kapitalista uložio svoj kapital u fabriku znanja mesto u fabriku kobasica.⁶

Također, ta pretpostavka vezana je i za dominantnu definiciju radničke klase koja je gotovo kulturalna. Historijska koincidencija najvećih revolucionarnih pomaka i specifičnog stadija industrijske proizvodnje uspostavila je kao prototipa radničke klase *blue collar* muškog radnika. No, kako ističe Richard Seymour na svom blogu *Lenin's Tomb*: „Radnička klasa se nikad nije definirala kao skup posebnih vještina, kao posebni način konzumacije, kao posebni skup vrijednosti, krojačkih tendencija ili okusnih sklonosti“.⁷

6 Karl Marks, *Kapital*, u Karl Marks i Fridrih Engels, *Dela*, tom 21, Prosveta – Institut za proučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1977, str. 448.

7 Richard Seymour, „Working for Capitalism“, <http://leninology.blogspot.com/2010/06/working-for-capitalism.html>

Možda politički najpogubniji problem tiče se konsolidiranja ideološkog polja u kojem se rasprava i politička borba oko problema rada vode. Neoliberalna kontrarevolucija i kontraradnička ofenziva začeta s dva- ma egzemplarnim primjerima slamanja štrajkova – Thatcherin slom štrajka rudara i Reaganov slom štrajka kontrolora leta – za svoj za- datak ima na diskurzivnom nivou, kroz akademski sustav i medijske mreže, sa svom silom stručnjaka depolitizirati polje rada. Događa se poklapanje retorike *managera* s analitičkim radom lijevih teoretiča- ra nematerijalnog rada i nove ekonomije. Bez obzira na neke vrijedne uvide u analizi određenih suvremenih formi rada, izostanak njihove konfliktne relacije s retorikom o novoj ekonomiji, kreativnom radu i *human capital*-u kojom se vladajuće klase samolegitimiraju i pokuša- vaju zamaskirati klasnu borbu na radnom mjestu predstavlja ozbiljan politički problem za artikulaciju lijeve pozicije u trenutnoj historijskoj situaciji, kad vlade diljem svijeta usvajaju *austerity measures* konsolidi- rano upravljajući najvećim napadom na radničku klasu još od Drugog svjetskog rata. U seminalnoj studiji o radu u suvremenom kapitalizmu *New Capitalism? Transformations of Work* u kojoj uspješno pokušava na statističkoj razini i kroz ideološku analizu demistificirati predodžbe o novoj ekonomiji, novim formama rada i globalizaciji, Kevin Doogan u zaključnom poglavlju na konkretnom primjeru nedavnog spekulativnog *boom*-a upozorava na naznačeni problem:

Pri svakom spomenu nove ekonomije ili ekonomije znanja vrijedi se prisjetiti da su to bile *buzzwords* koje su koristili špekulatori pravdajući masivna investiranja u milijune kilometara optičkih kabela koji sad uglavnom leže neiskorišteni u lo- kalnim mrežama i na morskom dnu.⁸

⁸ Kevin Doogan, *New Capitalism? The Transformation of Work*, Polity Press, Kembridž VB, 2009, str. 221.

Ovdje su samo grubo naznačeni problemi koje teorija nematerijalnog rada predstavlja analizi suvremenog kapitalizma i organizaciji otpora. Umjetnički rad se može jasno analizirati pristupom koji ta teorija nudi – od proizvoda koji nije materijalan nego predstavlja uslugu, afekt ili atmosferu do nestanka razlike između radnog i neradnog vremena – ali ta analiza ne predstavlja moment neposredne politizacije umjetnosti. Ona samo djeluje kao *short-cut* identifikacijsko rješenje za sve probleme odnosa umjetnosti i rada i odnosa umjetnika s radničkom klasom. U trenutku kad se globalno urušava javni sektor i javni resursi privatizira- ju, umjetnicima i kulturnim radnicima kao politički produktivna samo- artikulacija preostaje proglašavanje vlastitih praksi javnom potrebom i stvari od javnog interesa te priključivanje u koaliciju šireg fronta otpora brutalnog napada na javni interes i stečena socijalna prava. Umjetnost se može braniti jedino kao demokratska praksa od javnog interesa.

everybodys za svakoga*

Alice Chauchat, Mette
Ingvartsen, Krpöt Juurak
i Petra Sabisch
(za everybody's)

* Ovo je prerađena verzija teksta napisanog 2006. godine; to je konkretan primer nadgradnje nad nečim što je već postojalo, umesto stvaranja ni iz čega.

Ova „open source grupa“ začeta je na jednom sastanku tokom decembra 2005. godine, iz želje da se *open source* primeni kao umetnička strategija u izvođačkim umetnostima. Naš osnovni motiv u vezi sa „open source metodologijom“ bio je da razvijemo nove načine deobe (*sharing*) znanja i da proizvedemo specifične diskurse u izvođačkim umetnostima, da bismo redefinisali opšte uslove rada i parametre razmene, umakli ograničenom pristupu radu i odstupili od tradicionalnog poimanja autorstva. U sledećem koraku, pošto smo na internetu postavili platformu za tekstove i diskusije (<http://everybodystoolbox.net>) i pošto smo se sastali na PAF-ovom Letnjem univerzitetu avgusta 2006, suočili smo se (mi – otvorena grupa ljudi, zasnovana na zajedničkom interesu) s više problema i pitanja nego što smo ih imali na početku.

Svesni jaza između izvođenja i programiranja, stoga i nemogućnosti izravnog transponovanja *open source* strategijâ u izvođačke prakse, odlučili smo da projekt preimenujemo u *everybodys*. Interesovanje smo pomerili ka razmeni naših radova na metodološkom nivou i ka stvaranju baze podataka produkcijskih modela. Počeli smo rad na *Workshop Kit*-u, skupu alata i intervju-igara, da bismo omogućili diskutovanje našeg rada. Taj alat treba da se razvija kroz „integralni *feedback*“ svojih korisnika, da bi mu se poboljšale mogućnosti. Osmislili smo nekoliko igara, među njima i Rečničku igru korena (*The Root Dictionary Game*), koja je predstavljena dalje u tekstu. *Workshop Kit* se nalazi na everybodystoolbox.net, svima dostupan za upotrebu i dalje razvijanje.

Zašto *open source*?

Razvojni model slobodne kulture učinio nam se alternativom za „sadržajnu“ u uobičajenom smislu, koja bi zahtevala stalnu komunikaciju i dogovaranje na svakom koraku umetničkog procesa. Upotreba *open source*-a kao modela razmene omogućava nam da delimo načine rada, odnosno „kodove“, a da ne proizvedemo neizbežno isti rad, pa čak ni da se lično ne upoznamo. Ovo je jedan alternativan modalitet u odnosu na uobičajenija sredstva razmene –npr. geografske i društvene veze kroz institucije ili blisku saradnju. Umesto toga, *everybodys* razvija horizontalne i asimetrične puteve razmene. Štaviše, model *open source*-a nudi i istraživačko sredstvo za učenje metodologija rada drugih, koje onda svako može primeniti u vlastitom radu. *Open source strategije omogućavaju nam da delimo samu praksu rada*, a ne samo njene proizvode; to nam nudi alternativu autoritetu umetničkog potpisa i ekonomske zloupotrebe romantične slike umetnika-genija. Dalje, otvarajući naše lične „kodove“ rada, učimo kako da fino podesimo i svoje vlastite procese, stvarajući više produktivnosti i mogućnosti za rad, koje, kada ih delimo, imaju potencijal da utiču na prakse rada globalne zajednice izvođačkih umetnosti.

everybodystoolbox.net je otvoren za svakoga da učini s njim što god želi. Svako ima pristupa svemu što je tu i može sve to menjati i brisati; ali, to je takođe i prilika za svakoga da usvoji tu web-stranicu i projekt kao svoj, kao zajednički poduhvat koji se može isplatiti na razne načine u raznim okolnostima. Učešće u *everybodys*-u znači učešće u jednoj diskurzivnoj opitnoj praksi bez završetka.

Mogli bismo zaključiti da se izvođačke prakse i dalje razvijaju uglavnom u živim situacijama i da je *everybodys* praksa koja se uglavnom odvija van interneta, u mreži ličnih odnosa koji se ne mogu sagledati u celini. I nastavimo da insistiramo na održavanju našeg internet prisustva, tako da se ova praksa može nastaviti.

Primer iz Workshop Kit-a: Recnička igra korena (The Root Dictionary Game):

u tekstu koji je napisao A, B podvlači pojedine reči ili izraze, koje C onda treba da definiše, objasni, ili prokomentariše.

Izvor: ovu je igru razvio umetnički i produkcijski kolektiv Fernwärme im Ausland, Berlin.

„...koje onda svako može
primeniti u vlastitom radu.
Open source strategije
omogućavaju nam da delimo
samu praksu rada...“

Težimo umnožavanju odnosâ i načinâ da utičemo jedni na druge na osnovu shvatanja da je rad proizvod mnogih različitih uticaja, te da se stoga ne može ceniti u smislu originalnosti. Ono što autor rada poseduje jeste odgovornost za samo jednu posebnu konstrukciju/ kombinaciju sredstava (metoda, tehnika itd.) i predmeta (pokreta, slika, zvukova itd.). To je posebna realizacija s posebnim ciljem. Štogod se može iskoristiti da se napravi rad, može se i podeliti.

„programiranje“

Pošto su programi digitalni, mogu se reprodukovati i menjati, a koraci u njihovom menjanju mogu se retrospektivno pratiti. To omogućava programerima da unose promene u programe i dodaju im nove elemente, koje onda drugi mogu ocenjivati i ponovo menjati. Ako se izuzmu dogovorene promene, *software* ostaje isti i nezavistan od svog stvaraoca. Programeri zaposleni na istom programu ne moraju se sastajati da bi mogli da „zajedno rade“: proizvodi njihovog rada mogu se objektivno ocenjivati, preuzimati i koristiti u bilo koju svrhu; međutim, program ostaje netaknut i dostupan za bilo koju drugu upotrebu.

„Open source kao umetnička strategija“

Wikipedia: „*Open source* je naziv za prakse u produkciji i razvoju koje promovišu pristup izvornim materijalima završnog proizvoda. Neki ih smatraju filozofijom, drugi pragmatičnom metodologijom.“¹

Open source je na prvom mestu metafora, čija je svrha da iz drugačije perspektive osvetli umetničku strategiju kao takvu. Dobijanje pristupa izvorima je ambivalentan koncept kada se primenjuje na umetničke procese. *Software* ima sasvim drugačiju ontologiju od izvođačkog tela, što usložnjava stvari u smislu da ne bi bilo moguće reprodukovati kôd bez ikakvog napora. Ipak, nekoliko *open source* parametara moglo bi se izravno ili nasumično primeniti, što bi otvorilo sledeća pitanja:

- Može li neka umetnička strategija postati *software*, koji bi se dalje razvijao i delio; koje bi bile njene praktične ili ideološke prednosti?
- Koliko je proizvod dobijen iz *software*-a nezavistan od njega? Može li se „izvor“ izvesti? Da li „izvor“ tada postaje proizvod sâm za sebe?
- Ako *software* odgovara posebnoj „potrebi“ i ako ispunjava neku svrhu, koje su onda naše „potrebe“ u performansu sada?

¹ „Open Source“, Wikipedia: The Free Encyclopedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Open_source>, 27. septembra 2010.

„horizontalni i asimetrični putevi razmene“

Nema unapred ustanovljenog puta za razmenu, nasuprot standardnom principu „s vrha naniže“.

Ili: bilo koja tačka rizoma može se i mora povezati s bilo kojom drugom. Ovo je sasvim drugačije od drveta ili korena, u kojima je svaka tačka ucrtana i poredak fiksiran.

„...da usvoje web-stranicu i projekt kao svoje“

everybodys zapravo pripada svakome ko ga zgrabi. Svako može prodavati radionice ili izvoditi *générique* performanse everybody's-a i koristiti platformu za vlastite tekstove. everybody's nema jednu centralnu e-mail adresu, već mnoštvo labavo povezanih inicijativa; on izrasta iz jedinaca, koji mu daju njegova lica (svoja lica). Da bi everybody's stekao još lica, trenutno nudimo gostovanja tokom kojih „gost“ može usvojiti web-stranicu i projekt kao svoj; ta gostovanja su zamišljena kao kratka, ali se mogu produžiti. Naša zamisao je da podvučemo ambivalentnu želju everybody's-a da bude prisvojen, ali i da stalno potencijalno pripada bilo kome.

„isplaćivanje“

Tokom poslednjih nekoliko godina, alati radionice everybody's-a su se proširili na razne kontekste: radionice, samoorganizovane grupe polaznika, univerziteti, u Evropi i van nje; mnogi studenti plesa i performansa ga koriste, iako niko nema ukupan pregled, pošto se ne objavljuju sve povratne informacije na web-stranici. Do tih povratnih informacija dolazi se u situacijama radionica, gde više vremena omogućuje duže bavljenje problemom i gde je okvir dovoljno tesan da omogućiti grupi da se založi za širu distribuciju svog rada: to su razvijeni alati i odigrane transkripcije igara.

Pravljenje knjiga omogućava nam da pozovemo širu zajednicu da ponudi posebne formate za kolekcije koje se šire distribuiraju. Mogućnost štampanja knjiga s jasnim rokovima motiviše više ljudi da daju rezultate u fokusiranim situacijama za kraće vreme.

Praksa everybody's-a.

O nematerijalnom radu; ili Umetnost stvaranja odnosâ
(uključujući 10 stejtmenta o odnosima)

Petra Sabisch

Ovaj članak treba da konkretizuje praksu everybody's-a, otvorene grupe i internet platforme za artikulisanje razmene u izvođačkim umetnostima, za razvijanje alata i širenje ovih sredstava kreativne proizvodnje do svakoga ko želi da ih podeli. Prethodni članak nagoveštava kako je predanost everybody's-a otvaranju izvorâ izvođačkog „software-a“ ka razmeni metodâ i sama donekle „nematerijalan“ način zajedničkog rada. Kao praksa, everybody's ima stav o „nematerijalnom“, jer kombinuje razvijanje sredstava i sadržaja s njihovom razmenom. Kroz tu kombinaciju everybody's na zabavan način zaobilazi klasičnu podelu na produkciju/stvaranje i produkciju/distribuciju i od distribucije proizvodnih sredstava pravi kolaborativnu proizvodnju. Distribuišući proizvodna sredstva kao dostupna sredstva za proizvodnju, marksistička distinkcija materijalnog u odnosu na nematerijalni rad propada, ali se posledice njene propasti ovde ne mogu sasvim oceniti. Međutim, dok god ovi distributivni krugovi, koji se ne mogu lokalizovati, i dalje stvaraju „creative commons“ – „zajedničko kreativno dobro“ koje nije zatvoreno unutar teritorije tržišta i kapitala, oni mogu nastaviti sa otporom materijalnoj proizvodnji kao vladajućem imperijalističkom obliku društvenih odnosa.

Želela bih da se neposredno pozabavim ovim pitanjem nematerijalnog rada, tako što ću odigrati jednu od igara everybody's-a, koja se zove Deset stejtmenta ili kako da (*Ten Statements or How To*). Imajući u vidu temu ovog izdanja, napisala sam *Deset stejtmenta o odnosima ili kako razumeti nematerijalni rad u umetnosti kao opitno stvaranje odnosa*. Vodeća zamisao bila je, s jedne strane, da se konkretizuje praksa everybody's-a kroz još jedan primer i, s druge, da se radikalno preispita *nematerijalni rad* u konceptijskom okviru odnosâ. Držeći se svoje skorašnje knjige o odnosima i svoje lične koreografske prakse, želela bih da ponudim koncept materijalističke upotrebe pojma odnosâ, tako što ću pokazati da su odnosi ti koji nose potencijal promene, a da unapred ne definišu rezultirajuće transformacije kao nematerijalne.¹

¹ Petra Sabisch, *Choreographic Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, Minhen, epodium/Tanzplan Deutschland, izlazi 2010. Posebni vidi poglavlje 1.3, kao i Zaključak.

Deset stejtmenta ili kako da.

Jedna od brojnih igara koje everybodys *toolbox* predlaže jeste igra Deset stejtmenta ili kako da, koja je na *web*-stranici opisana na sledeći način:

Istorija & Ciljevi:

Stejtmenti se mogu koristiti da definišu specifičnu oblast interesovanja unutar predstave, i da elaboriraju i prodube refleksiju o izvesnoj temi. Igra se zasniva na formi manifesta gde je poželjna preciznost do stepena isključivanja drugih mogućnosti. Stejtmenti ne moraju imati vrednost za sva vremena, već bi trebalo da vas podstaknu da razmišljate drugačije. Alatka služi proizvodnji mišljenja & pozicija koje mogu biti produktivne u vašem radu. Svrha pisanja 10 stejtmenta je da razjasnite sopstvenu ideologiju i učinite je vidljivom drugima. Oni takođe služe da vas ohrabre da zauzmete stav, izložite se kritici i unesete nešto strasti u debatu.

Opis:

1. Izaberite temu na kojoj biste želeli da radite, na primer, „stejtmenti o tome kako treba raditi“, „stejtmenti o *site-specific* performansu“ [...]
2. Razmislite o formatu pisanja i odlučite da li želite da koristite formulu. Na primer: super kratko & precizno, opširno & deskriptivno ili počinjući svaku rečenicu na isti način: „x je... / x mora... / x se smatra...“
3. Napišite 10 stejtmenta na odabranu temu. Pokušajte da budete što konkretniji, napišite ih u formi usklađenoj s njihovim ideološkim sadržajem i ne plašite se da budete kategorični....

Deset stejtmenta o odnosima ili kako razumeti nematerijalni rad umetnosti kao eksperimentalno kreiranje odnosa

1. Bez odnosa, stvari su, u osnovi, zaglavljene.
2. Odnos izražava najminimalniji pragmatični interes za nešto.
3. Odnosi nikada ne dolaze sami. Oni su već u nekakvom čoporu, u nekakvom mnoštvu.
4. Smatrajte sve što postoji kao dinamični relacioni skup.
5. U sklopu ovog relacionog skupa, promena može da se pojavi u dinamičnoj međuigri različitih odnosa ili u kvalitativnoj transformaciji odnosa.
6. Ovo je zbog posebnog ontološkog statusa odnosa: pitanje da li odnosi *jesu* ili *nisu*, ne može dobiti preliminarnan odgovor. Ispostavlja se da je ono sve manje relevantno za filozofiju ili praksu koja pita šta *možemo uraditi* s tim odnosima. U ovom smislu, možemo skratiti priču time što ćemo reći da se ništa ne dešava u svetu stvari, dok odnosi imaju značaj i pre nego što počnu da postoje za ontologiju.
7. Sa stanovišta prakse i u skladu s radikalizacijom empirizma Williama Jamesa i Gillesa Deleuzea, odnosi imaju značaj zato što su virtuelni posrednici. U tom smislu, odnosi oblikuju potencijal kroz koji može da se ostvari nešto novo. S ove tačke gledišta postaje jasno da koncept odnosa nužno oscilira između materijalnosti i nematerijalnosti, između logike i čula, upravo zato što virtuelnost odnosa nije deklarirana kao materijalna ili nematerijalna. Odnosi stoga imaju značaj za praksu, pošto su potencijalno tu, ali ih je još uvek potrebno uspostaviti.
8. Sledstveno tome, iz ovih zapažanja o praktičnom materijalizmu odnosa moglo bi se zaključiti da je sâm koncept nematerijalnog rada donekle zagonetan, jer ne podrazumeva prostu suprotnost materijalnom radu, već pre nešto što se odnosi na uslove za promene i uslove za stvaranje nečeg novog. Tim odnosima prema uslovima za promene nematerijalni rad se bavi radikalno i temeljno.
9. Uspostavite odnos konjunkcije: ako je promena kvalitativna transformacija relacionih skupova, a umetničke prakse eksperimenti s kvalitativnim transformacijama relacionih skupova, umetnost nije samo apsolutno neophodna društvu zainteresovanom za promenu, već je i krajnje politična.
10. Odnosi pripadaju svima. Odnosite se drugačije. Igrajte igre. Upustite se u kompozicije novih odnosa. Redistribuirajte svesno u umetnosti i politici.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

Zašto je to umetnost?

Wochenklausur

Nematerijalni rad u umetnosti obično ne podrazumeva samo umetnički rad, već i rad na sopstvenoj legitimaciji kao umetnosti.

Na poziv različitih umetničkih institucija, grupa WochenKlausur od 1993. godine radi na predlozima za nepretenciozna, ali ipak konkretna rešenja za nošenje s društveno-političkim nedostacima i anomalijama. Štaviše, kroz realizaciju ovakvih predloga, WochenKlausur pozicionira svoj umetnički rad ne kao formalan kreativni čin, već kao intervenciju na samom tkivu društva.

Grupa je do sada realizovala trideset internacionalnih projekata.

Zdravstvene usluge za beskućnike u Beču, 1993.

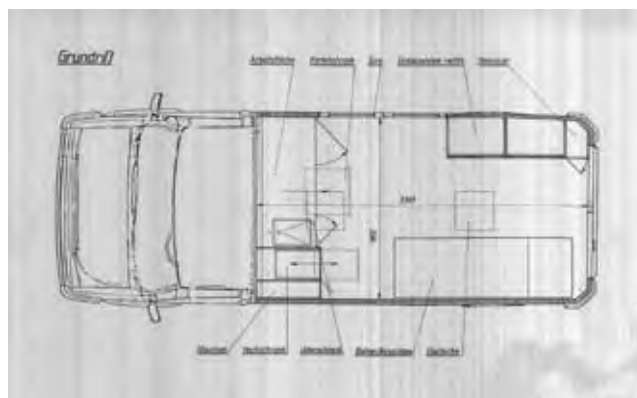
Na poziv bečke Secesije – galerije za savremenu umetnost – grupa od osam umetnika odlučila je da izvede projekat kojim bi se poboljšala situacija gradskih beskućnika, umesto da u galeriji postavi izložbu. U to vreme prostor ispred galerije bio je poznat kao njihovo okupljalište.

Kroz susrete i razgovore s beskućnicima, i različitim organizacijama i inicijativama koje se bave njihovim problemima, WochenKlausur, kako se kolektiv kasnije prozvao, su saznali da ovi ljudi praktično nemaju pristup zdravstvenim službama. U teoriji, beskućnici u Austriji imaju zdravstveno osiguranje. U praksi, birokratske peripetije koje podrazumeva korišćenje zdravstvenih usluga za njih su nesavladive. Štaviše, lekarske ordinacije često odbijaju da im izađu u susret. Tako se grupa poduhvatila da obezbedi mobilnu kliniku za pružanje elementarnih zdravstvenih usluga. Jedanaest nedelja jedan sponzorisan kombi funkcionisao je kao pokretna klinika, gradska vlada Beča preuzela je na sebe da podmiri plate zdravstvenih radnika, a jedna humanitarna organizacija preuzela je organizacione poslove. To je bilo 1993. godine. Od tada ova pokretna klinika svakodnevno obilazi mesta u Beču na kojima se okupljaju beskućnici, mesečno obezbeđujući zdravstvene usluge za preko 700 beskućnika i ljudi bez ličnih isprava.

Prvi projekat grupe WochenKlausur nije doneo samo nove pozive umetničkih institucija, već i dugotrajne rasprave na umetničkoj sceni o pravu na naziv *umetnički projekat*. Zbog čega? Zato što ovde nije bilo rezultata o kojima se može raspravljati, koji se mogu doživljavati na estetskoj osnovi – nikakvih proizvoda, pa čak ni „ostataka“ akcije ili performansa koji se mogu izložiti u galeriji ili postaviti u javni prostor. Zašto bi društveno-politička intervencija bila umetnost?

Prvo, sa svakim uspešnim projektom koji se prepoznaje kao umetnost, intervencije u postojećim društvenim okolnostima dobijaju na značaju. Mediji radije izveštavaju o najdosadnijim kulturnim događajima nego o najzbudljivijim primerima socijalnog rada. Zbog toga etiketa umetnosti može biti od pomoći kada neko želi da realizuje nekakvu društveno-političku intenciju.

Drugo, iskustva iz naših realizovanih projekata pokazuju da u mnogim oblastima inovativan pristup otvara vrata i nudi korisna rešenja koja ne bi bila prepoznata u okvirima konvencionalnog razmišljanja. Kada su u jednom projektu unapređenja srednjoškolskih učionica WochenKlausur jednostavno ignorisali birokratske standarde namenjene školskim ustanovama (zato što su oni potpuno nesaglasni s potrebama učenika) ispostavilo se da ovakav pristup nikada ne bi predložili eksperti, arhitekti i projektanti enterijera. Da bi izbegli potencijalne profesionalne probleme, eksperti moraju da se drže postojećih smernica, čak i kada su one očigledno apsurdne.



WochenKlausur, Mobilna klinika za beskućnike, Beč, 1993.

Napuštena kuća za studente u Portu, 2010.

Pozvani da učestvujemo na jednoj izložbi u galeriji Culturgest, najnoviji projekat realizovali smo u Portu. S jedne strane, mnogo objekata u gradskom jezgru Porta danas je napušteno. S druge strane, u gradu ima mnogo studenata koji tragaju za jeftinim smeštajem. Zato je umetnički kolektiv WochenKlausur odlučio da se pozabavi ovom situacijom. Pošto grad Porto raspolaže mnogim napuštenim građevinama, WochenKlausur su kontaktirali nadležnu osobu u gradskoj administraciji uputivši joj sledeći predlog: nekoliko studenata treba angažovati da preurede neku od ovih napuštenih kuća, a za uzvrat bi dobili dozvolu da tu žive sedam godina ne plaćajući kiriju. WochenKlausur su uspeli da ubede gradsku vladu da stavi na raspolaganje jednu od napuštenih kuća, a grupa zainteresovanih studenata pronađena je bez teškoća. Nakon pregovora o detaljima ovog aranžmana, sklopljen je ugovor između gradske uprave i angažovanih studenata. Ugovorne strane su usaglasile svoje zahteve. Da bi troškovi preuređenja kuće bili što manji i prihvatljiviji za studente WochenKlausur su pronašli sponzore koji su donirali skuplji deo građevinskog materijala. Renoviranje objekta počinje u septembru 2010. Ovaj projekat je zamišljen kao „pilot“ – grad Porto i angažovani studenti omogućiće sklapanje ovakvog ugovora i drugim zainteresovanim studentima.

- - -

I danas – mada sve ređe – jedan deo sveta umetnosti još uvek želi da njen „zabran“ čuva od profane realnosti dnevne politike i njenog društvenog okruženja. Ovo ima korene u pretpostavci da je nekada postojalo *semper et ubique* određenje umetnosti. Istina je upravo suprotna. Umetnost je uvek bila stvar konvencije primenjivane na toliko različitih stvari kojima se ne može odrediti ni najmanji zajednički imenilac. Pitanje je samo ko pretenduje na punomoć da definiše šta je umetnost. U antici, na primer, slobodni građani (ovde nisu spadale žene i robovi) imali su pravo da sude o tome šta se može smatrati umetnošću. Termin *umetnost* primenjivao se na stvari koje nemaju nikakve veze s današnjim shvatanjem umetnosti. Na primer, bez ikakvog pozivanja na estetiku, on je označavao samo znanje i sposobnost. Možda to slikari i skulptori uglavnom ne znaju, ali sve do 16. veka oni sebe nisu smeli da nazivaju umetnicima, jer su se bavili manuelnim radom. Danas, složeni aparat umetničkog biznisa neprestano preispituje, procenjuje i reinterpretira definicije umetnosti. Samo je šteta što istorija umetnosti još uvek odbija da istorizuje sam pojam umetnosti – mnoge zablude mogle bi se izbeći kada bi ljudi zainteresovani za umetnost bili adekvatno upoznati s istorijskim transformacijama ovog pojma.

www.wochenklausur.at

Prevod s engleskog: Irena Šentevska



WochenKlausur, kancelarija u galeriji Culturgest, Porto, 2010.

Teorijska praksa: O materijalnim efektima "nematerijalnog" rada Dusan Grlja Prelom kolektiv

Ovaj esej koristi danas široko upotrebljavan termin nematerijalni rad da razmotri šta bi bili materijalni efekti teorijske aktivnosti, sledeći razvoje u Althusserovoj misli o teorijskoj praksi, u cilju istraživanja uloge teorijske proizvodnje unutar okvira javnih događaja savremene umetnosti i kulture. Prvi odeljak se bavi pojmom nematerijalnog rada unutar marksističkog teorijskog okvira, naglašavajući razlike između mentalnog i intelektualnog rada. Drugi razmatra koncepciju materijalnih efekata stvaranja teorije kako je to dato u Althusserovom obrtu od njegove rane teoriciističke definicije (marksističke) filozofije kao „teorije teorijske prakse“ do one ispravljene i proširene koju je koncipirao kao – u poslednjoj instanci – „klasnu borbu u teoriji“. Završni odeljak teksta istražuje mogućnosti kritičkog korišćenja teorije u okvirima javnih događaja savremene umetnosti koje bi eventualno mogle da umaknu supsumaciji teorije pod kapital-odnos.

Pojam nematerijalnog rada je onaj gde nematerijalni rad predstavlja rad koji proizvodi informacioni i kulturni sadržaj robe. Odgovarajuće definisana „nematerijalna“ proizvodnja ima oblike audiovizuelne produkcije, reklamiranja, mode, proizvodnje softvera, fotografije, kulturnih aktivnosti itd. Ovaj nematerijalni rad se uspostavlja u oblicima koji su neposredno kolektivni i, takoreći, postoje samo u oblicima mreža i tokova. Prekarnost, hiperiskploatacija, mobilnost i hijerarhija predstavljaju ono što karakteriše nematerijalni rad u metropolama. Iza naziva „nezavisni ili zavisni“ radnik krije se jedan istinski i stvarni intelektualni proleter, koji je prepoznat kao takav samo od strane poslodavaca koji ga eksploatišu.

Lazzarato¹

1 Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labour“, <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>

Nematerijalni rad: postfordizam i izobličena marksističke analize

Pojam nematerijalnog rada je stvoren u specifičnom istorijskom – pa čak i geografskom – političko-teorijskom kontekstu takozvane postoperativističke struje italijanskog (post)marksizma, čiji su glavni predstavnici Negri i Hardt, kao i Virno i Lazzarato. Tokom 1970-ih godina – a naročito nakon događaja iz 1968. godine – postalo je jasno da je tradicionalno marksističko privilegovanje industrijskog proletarijata kao jedinog revolucionarnog subjekta sposobnog da ostvari supstancijalnu promenu društvenih odnosa i da donese univerzalnu emancipaciju pogrešno. Seljaštvo Ruske revolucije, razne podklase Trećeg sveta i takozvani novi društveni pokreti predstavljali su neoboriv dokaz da je koncepcija proletarijata kao najamnih, manuelnih radnika, koji nemaju šta da prodaju osim sopstvene radne snage neodgovarajuća, te da oni ne mogu biti isključivi nosilac revolucionarnog zadatka. S druge strane, promene u strukturi i organizaciji proizvodnje – koje se mogu podvesti pod termin *postfordizam*² – skoro da su potpuno zbrisali ovaj klasični industrijski proletarijat ili su ga, u najmanju ruku, premestili iz centralnih područja kapitalističkog sistema u ona periferna. Te promene, koje su razlabavile i spljoštile tradicionalne hijerarhije na radnom mestu, kao i opšta deregulacija i delegiranje funkcija države na niže nivoe odlučivanja (ali takođe i naviše, na one koje predstavljaju međunarodne institucije) bile su, a i još uvek jesu predstavljene u dominantnom neoliberalnom diskursu kao stvarni proces demokratizacije u svim sferama društvenog života. Međutim, ovo je u stvarnosti u očevidnoj protivrečnosti sa činjenicom da je kapitalistički razvoj samo uspeo da uveća razne društvene nejednakosti, osnaži asimetričnu distribuciju bogatstva na ruku bogatih i moćnih i proširi jaz između instanci političkog odlučivanja na taj način da se većina relevantnih pitanja našla još više udaljena od domašaja običnih građana. Upravo je ova navodna demokratizacija ono čemu se teze o nematerijalnom radu suprotstavljaju naglašavajući novi oblik eksploatacije „intelektualnog proletarijata“.

Glavni argument zastupnika te teze je dvostruk. S jedne strane, pretpostavlja se postojanje postindustrijskog doba, sistema koji se više ne bazira na industrijskom proizvodnom potencijalu, već pre na jednom simboličkom potencijalu i prevlasti informacija, znanja i komunikacije (pa, čak i osećanja) kao ključnih proizvodnih snaga. Ono što sačinjava razmensku vrednost roba nije samo jednostavna materijalizacija manuelnog, fizičkog rada koji je uložen, već sve više (pri)dotad simbolički kvalitet robe. To znači da višak vrednosti nije isključivo rezultat fizičke ili telesne eksploatacije radne snage, već se sve više sastoji u dodavanju simboličke vrednosti proizvodima nastalim eksploatacijom „kreativnih“ ili „kulturnih“ radnika. Stoga je, s druge strane, sledeća propozicija te teze da se, usled pomenutih promena u strukturi i organizaciji kapitalističke proizvodnje, javlja novi oblik kolektivnog, klasnog subjektiviteta – onoga što se danas naziva „prekarijat“. Tako se radnici bez stalnog zaposlenja, čije je učešće u proizvodnji isključivo zasnovano na angažovanju po projektu i koji predstavljaju jedini izvor tog simboličkog viška vrednosti, vide kao potencijalni novi revolucionarni subjekt. Subjektivitet ovog intelektualnog proletarijata je zreo za prelaz iz klase-po-sebi u klasu-za-sebe, jer je njihov rad neposredno kolektivan samim time što rade u okvirima mreža koje nisu zasnovane samo na poslovanju već više podrazumevaju prijateljstvo, solidarnost i emocionalne veze, čemu se pridružuje i činjenica da se njihova radna snaga zasniva na simboličkom kapitalu koji pripada čitavom čovečanstvu – ovo se često naziva „opštim intelektom“. Izgleda kao da ovaj prekarijat treba samo da prepozna sebe kao takvog subjekta sa emancipatorskim potencijalom, i da jedino još preostaje da se istakne zastava sa natpisom: „Nematerijalni radnici svih zemalja, ujedinite se!“

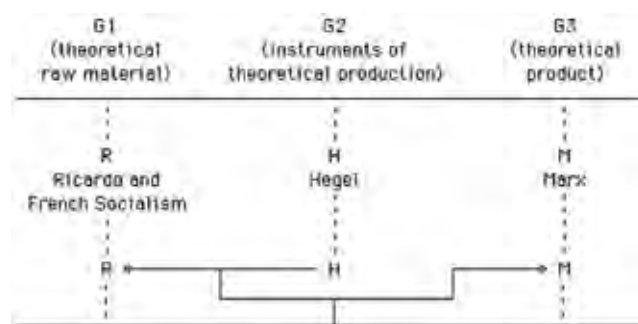
2 Nešto zastarelo i svakako shematično poredenje fordizma i postfordizma se može naći u tekstu Michaela Rustina, „The Politics of Post-Fordism: Or, The Trouble with ‘New Times’“, *New Left Review*, 1/175, Maj-Jun 1989.

Fordizam	Postfordizam
niska tehnološka inovativnost	ubrzana inovativnost
fiksne proizvodne linije, dugi tokovi	velika raznolikost proizvoda, kraći tokovi
masovni marketing	tržišna diversifikacija i niše
okomita hijerarhija, vertikalni lanac komande	spljoštena hijerarhija, više bočne komunikacije
mehanička organizacija	organizmična organizacija
vertikalna i horizontalna integracija; centralno planiranje	nezavisni profitni centri; umreženi sistemi; unutrašnje tržište u firmi; <i>out-sourcing</i>
birokratija	profesionalizam, preduzetništvo
masovni sindikati, centralizovano pregovaranje oko nadnica	lokalizovano pregovaranje; centar i periferija; podela radnog mesta; bez korporatizma
objedinjene klasne formacije; dualistički politički sistemi	pluralističke klasne formacije; višepartijski sistemi
institucionalizovani klasni kompromisi	fragmentisana politička tržišta
standardizovani oblici socijalne zaštite	potrošački izbor oblika socijalne zaštite
obavezni obrazovni „kursevi“	prenos bodova, modularnost, samoupravne instrukcije; „nezavisno“ istraživanje
standardizovano ocenjivanje (multi nivo)	učiteljsko (GCSE) ili samocenjivanje
klasne partije na nacionalnom nivou	društveni pokreti; višepartijsko; regionalna diversifikacija

Teorijska praksa: filozofija od "teorije teorijske prakse" do "klasne borbe u teoriji"

U kompleksno strukturiranoj celini različitih društvenih praksi postoji jedna posebna i (relativno) autonomna teorijska praksa. Svakako da je ova Althusserova diferencijacija i autonomizacija teorijske proizvodnje predstavljala jedan oblik pobune protiv instrumentalizacije i, zapravo, obezvređivanja uloge teorije u politici komunističkih partija. Althusser ovo nije video kao glavni i jedini izvor grešaka u politici komunističke partije, ali je svakako umanjivao mogućnosti konjunkturalne analize koja bi trebalo da bude uzeta u obzir prilikom donošenja političkih odluka i realizacije političkih aktivnosti. Međutim, ključna uloga teorije se za Althussera nije sastojala u ovom njenom neposrednom povezivanju sa politikom jer teorija, kako Althusser naglašava, ima više indirektno i posredovane efekte na politiku – one koji se dešavaju preko ideologije.

Althusserova polazišna tačka je postavljena protiv tradicionalne – istovremeno empirističke i idealističke – podele između teorije kao nečega što je ideaciono i prakse kao nečega što je samo stvarna aktivnost bez učešća ma kakve sistematičnije misli. Stoga, za Althussera, teorijska praksa ima istu strukturu proizvodnje kao i ma koja druga ljudska aktivnost. Postoje neke sirovine (postojeći teorijski pojmovi) i neka oruđa (metodološki arsenal teorije) za transformisanje tih sirovina u proizvode (saznanja). Tako bi shema Marxove teorijske prakse bila³:



Pored očiglednijeg problema statusa takvog proizvoda – koji je u pravom smislu naučno saznanje (da li je ono jedno istinito i objektivno, nepristrasno saznanje ili samo instrumentalno za svrhe koje nisu čisto naučne?) – postoji izvesno zatvaranje teorijske prakse unutar polja nauke, što je čini skoro potpuno autonomnom (jer Althusser, ne prihvatajući empirizam, naglašava da su kriterijumi proizvodnje saznanja inherentni samoj teoriji). Glavni ulog čitave Althusserove misli jeste marksistička filozofija, a ova njena definicija kao „teorije teorijske prakse“ bi podrazumevala da je Marx načinio svoje naučno otkriće u potpunosti unutar polja teorije i isključivo sredstvima jednog epistemološkog preloma koji je nekako neobjašnjivo i gotovo misteriozno uspeo da transformiše i ostavi iza sebe prethodne ideološke konstrukcije društvenih nauka.

Althusser kasnije ispravlja ovo, prema njegovim rečima, teoricističko ili jednostavno racionalističko-spekulativno zastranjivanje, dovodeći u vezu proizvodnju saznanja – teorijsku praksu *stricto sensu* – sa nečim što bi se moglo nazvati, u skladu sa današnjom hegemonom postmarksističkom teorijskom modom, „konstitutivnom spoljašnjošću“ filozofije. Ovaj Althusserov potez proizašao je iz uvida da se prelomni trenutak

Ipak, da li uopšte ima smisla govoriti o nematerijalnom radu unutar teorijskih okvira koje je Marx postavio? Jedino korišćenje termina *nematerijalni rad* koje ima smisla bilo bi ono o mentalnom ili intelektualnom radu. Međutim, ovo u Marxovoj teoriji predstavlja dva sasvim različita pojma. Mentalni rad predstavlja samo utrošak energije mozga, i za Marxa on nije karakteristika samo nekih talentovanih ili pametnih ljudi već kompletne ljudske aktivnosti, jer svaki rad uključuje mentalne kapacitete zamišljanja proizvoda pre nego što se napravi i činjenica je da su ovi kapaciteti nužno prisutni tokom čitavog procesa proizvodnje ma kakve upotrebne vrednosti. U slučaju intelektualnog rada, reč je o jednoj posebnoj društvenoj grupi i njihovoj specifičnosti koja je posledica društvene podele rada koja podrazumeva odnose vlasti i, posledično, klasnu podelu.

Ovo takođe znači da korišćenje pojma *nematerijalni rad* za opisivanje savremene strukture proizvodnje i, istovremeno, za označavanje osnove na kojoj se javlja novi revolucionarni subjektivitet, može lako da bude ponavljanje i učvršćivanje globalne društvene podele rada između centra i periferije. A baš se u ovom momentu ne sme zaboraviti da uspostavljanje razlike centar/periferija u geografskim terminima postaje sve više i više zastarelo unutar konsolidacije globalizovane ekonomije u tom smislu što postoje periferije unutar centralnih mesta kapitalizma – npr. radnici imigranti, i obrnuto – npr. takozvana kompradorska buržoazija. Ovo postaje još jasnije kada se uzme u obzir činjenica da se veliki deo globalno cirkulišućih roba za svakodnevnu potrošnju pravi u Kini, Indiji ili nekoj drugoj „perifernoj“ zemlji, što znači da još uvek postoji pravi klasični industrijski proletarijat.

Dakle, ključno pitanje je kako može jedan nematerijalni, intelektualni rad ili, specifičnije, teorijska praksa – budući da je nužno povezana sa postojanjem i perpetuiranjem klasnih podela – da bude istinski revolucionarna ili, u najmanju ruku, efektivno kritička.

3 Ovaj dijagram je preuzet iz Louis Althusser, *Politics and History*, NLB, London, 1972, str. 169.

u razvoju Marxove teorije – njegov odlučujući prelom sa buržoaskom ideologijom – dogodio kada je došao u dodir sa stvarnim, političkim i ekonomskim, borbama radničke klase i kada je, posledično, preuzeo „gledište proletarijata“ ili „proletersku klasnu poziciju“. Drugim rečima, ono što je Althusser izgubio iz vida u prvoj definiciji marksističke filozofije jeste klasna borba, a stavljajući je u prvi plan, filozofija je postala definisana – u poslednjoj instanci – kao „klasna borba u teoriji“. Iako Althusser nikada nije prestao da razlikuje nauku od filozofije (glavna razlika se sastoji u tome što nauka ima predmet za razliku od filozofije koja ima uloge, dok obe iskazuju propozicije ili teze koje u slučaju nauke mogu biti tačne ili netačne, a u slučaju filozofije samo ispravne ili zastranjujuće), uloga teorije u obe je značajno izmenjena od toga da se isključivo odnosi na domen prave teorijske prakse ka kompleksnom polju ideološke borbe – koja je sastavni deo klasne borbe, uz onu ekonomsku i političku.

Dakle, šta tačno znači sintagma „klasna borba u teoriji“ za jedan prošireni pojam teorijske prakse ili, jednostavno, bavljenja teorijom? Odgovor se mora tražiti u Althusserovoj zamisli odnosa između nauke, filozofije i ideologije. Ti se odnosi mogu vrlo uprošćeno sumirati na sledeći način: nauka proizvodi objektivna saznanja – pomoću epistemoloških preloma sa svojom sopstvenom predistorijom; onda te naučne teze, da bi postale operativne, bivaju preuzete i transformisane od strane filozofija, koje predstavljaju „teorijske laboratorije za stvaranje dominantne ideologije“. Ovo znači da je teorija dvostruko upisana, da ima dve različite ali međusobno povezane uloge: jednu u proizvodnji objektivnog, naučnog saznanja određenog predmeta i drugu – za koju je ova prethodna samo polazišna tačka – unutar borbe za ispravne teze koje intervenišu u polju teorijskih ideologija koje, pak, uobličavaju praktične ideologije i na taj način učestvuju u transformaciji i izmeni stvarno postojećih društvenih odnosa. Stoga, nema neposrednih efekata koje naučno saznanje, kao proizvod teorijske prakse, ispoljava na stvarnost klasne borbe (ukoliko bi to bio slučaj, onda bi uloga teorije bila čisto instrumentalna). Da bi zaokupila imaginaciju masa, kao i njihovo delanje – drugim rečima, da bi „ideje“ postale materijalne snage – teorija mora da prođe kroz medijum ideološke klasne borbe, da uđe na teorijski *Kampplatz* i da vodi rat na tom terenu sa ostalim teorijskim ideologijama, ne bi li osvojila mogućnost da izmeni i transformiše postojeće praktične ideologije.

Zbog svega ovoga, teorijska praksa kao oblik nematerijalnog rada ima jasne materijalne efekte. Ipak, ostaje pitanje da li su ti efekti uvek oni željeni i nameravani.

Materijalnost nematerijalnog rada: kritička uloga teorijske prakse u savremenoj kulturnoj proizvodnji

Sada želim da promenim teren i pristupim problemu uloge i efekata jednog specifičnog – ili, možda bolje, paradigmatičnog – slučaja nematerijalnog rada kao teorijske proizvodnje unutar okvira savremenih umetničkih događaja, sa tačke gledišta aktera u polju nezavisne kulturne proizvodnje, a ostavivši po strani moju pređašnju teorijsku teorizaciju teorije. Budući da sam kulturni radnik, moja pozicija, kao i svakog drugog unutar ove „sfere“, ne može a da ne bude na jednom uvek-već datom terenu neoliberalnih kulturnih industrija⁴. Tokom poslednjih decenija svedoci smo neoliberalnih napora da se uvedu i institucionalizuju principi slobodno-tržišne konkurencije i preduzetništva u nekada privilegovano polje umetničke i intelektualne proizvodnje. To ne znači samo jednostavno uvođenje tržišnih odnosa u „sferu kulture“, već pre ukazuje na uspostavljanje praksi preduzetništva na nivou subjekta. Novi tip (samo)zaposlenog, pojavljuje se u obliku „preduzetničkog pojedinca“ ili „preduzetničkog kulturnog radnika“ koji se više ne uklapa u tipične šeme stalnog zaposlenja, karakteristične za prethodno razdoblje. Ono što se zapravo događa jeste da obrazovani ili samoobrazovani pojedinci iz oblasti umetnosti, teorije i kulture uglavnom poseduju privilegovan pristup takozvanom „kulturnom kapitalu“ – skupu simbola, slika, pojmova, ideja, predstava, istorijskih događaja i ličnosti, umetničkih radova itd. Kulturni radnik danas mora biti istovremeno i kulturni preduzetnik: pojedinac koji „kreativno“ – odnosno profitabilno – koristi „kulturni kapital“ kojim raspolaže. Drugim rečima, kulturni proizvođač bi trebalo da figurira kao „funky biznismen“ u savremenom „karaoke kapitalizmu“, transformišući sirovine „kulture“ u jedva nešto više od prolazne zabave. Ovo očigledno predstavlja drugu stranu inače hvale vrednih i emancipatorskih zahteva za slobodnim pristupom (podacima, informacijama, arhivama).

Međutim, dok nas sama kritička pozicija možda može spasiti od toga da postanemo takvi kulturni preduzetnici, ona ne može da negira materijalne, pravne i organizacijske uslove u kojima moramo da delujemo. Iako pripadam kolektivu koga povezuju međusobno deljene radikalne političke tendencije i drugarstvo, naše delatnosti se odvijaju unutar određene materijalne situacije – u najmanju ruku zbog toga što moramo imati pravni subjektivitet (udruženje građana) da bismo mogli da konkuriramo za fondove i na taj način obezbedimo sredstva za naše publikacije, izložbe, konferencije i sl. koje upravo ciljaju da kritikuju postojeće stanje stvari (tj. neoliberalizam u njegovim raznim oblicima) i, prema tome, upućuju na moguće emanciparske potencijale. Budući da je Prelom kolektiv formalno-pravno udruženje građana – što je praktično ekvivalent privatnoj firmi – bili smo prinuđeni da poštujemo sva pravila vođenja poslovanja – što u najmanju ruku znači plaćanje knjigovodstvenih usluga, neophodnih za regulisanje poreskih obaveza i drugih fiskalnih zahteva – kao i da, barem formalno, uspostavimo zakonski

⁴ Argumentacija koja sledi se može naći u: Dušan Grija i Jelena Vesić, „Neo-liberalna institucija kulture i kritika kulturalizacije“, <http://transform.eipcc.net/transversal/0208/prelom/sr>.

predviđenu hijerarhiju. Sve ovo je, naravno, upadljivo nespojivo sa principima kolektivnog rada i nehijerarhijske strukture koje je smo sproveli od samog početka. Ovo je takođe značilo upuštanje u „fundraising biznis“, koji sa svoje strane zahteva ogromnu količinu administrativnog rada i onoga što se danas naziva „umrežavanjem“. Taj kontekst obuhvata međunarodne fondacije, kao i lokalna ministarstva i institucije kulture koje obezbeđuju finansijsku podršku za nezavisne umetničke i aktivističke organizacije, grupe i kolektive, smatrane za nezamenljive lokalne „činioc“ izgradnje „savremene kulture“ u ovom regionu. Isti kontekst, takođe, podrazumeva hvatanje u koštac sa okvirima delovanja i ključnim terminima međunarodnih fondacija, uz obavezno referiranje na „transregionalnu saradnju“, dok na lokalnom zahteva nešto složenije žongliranje sa „nacionalnim programima za kulturu“. Upravo je ovakva institucija kulture ono što ima opipljive efekte na materijalnu praksu proizvodnje kulture, i to ne samo u konkretno programskom smislu, već takođe i u pogledu organizacionih struktura i unutrašnje materijalne prakse samih „delatnika u kulturi“. Takva „NGO ekonomija“ – slično takozvanoj „novoj ekonomiji znanja“ „kreativnih industrija“ poput medija, mode i umetnosti – u značajnoj meri počiva na *internship* sistemu američkog tipa kako bi se obavili nužni, ali isto tako i rutinski *gofers* poslovi koji održavaju čitavu strukturu. Ovo, u stvari, predstavlja stari buržoaski sistem probnog rada i samo reprodukuje društvenu podelu na manuelni ili čisto tehnički i intelektualni rad. Stoga, napori kritike moraju uvek biti praćeni samokritikom.

Teorija, izgleda, ima specifičnu ulogu unutar savremenih umetničkih događaja. Ona se obično javlja u dva slučaja: ili da obezbedi interpretativne matrice za percipiranje umetničkih radova ili da ponudi prostor refleksije za razmatranje ne samo estetskih aspekata umetnosti već, štaviše, i onih društvenih i političkih. Ovo je naročito primetno u praksi raznih diskurzivnih događaja, publikacija ili *web*-projekata koji se uobičajeno proizvode na marginama različitih umetničkih dešavanja. Oni navodno imaju zadatak da obezbede prostor za refleksiju i kritiku, ali, u stvari, postaju mesta na kojima se kritika „kultiviše“, institucionalizuje i, konačno, neutralizuje ili prisvaja. Teorija tako postaje jedva nešto više od „dekorativnog autoriteta“⁵, a njen stvarni kritički potencijal biva umanjen.

U altiserovskoj terminologiji kritika bi značila jednu intervenciju koja „nestaje u svom efektu“. Kako se teorijska intervencija unutar ideološke klasne borbe odvija na terenu filozofija ili praktičnih ideologija, niko ne može da određuje uslove i oružja ovog *polemos*-a, već ih zatiče *in situ*.

⁵ „Primećujemo da postoji jedna vrsta hiperprodukcije teorije, kao i njenog postavljanja na scenu kao jednog dekorativnog 'apendiksa' umetničkim i aktivističkim događajima (tj. teorijske konferencije kao diskurzivne platforme za sve vrste bijenala, velikih izložbi, socijalnih foruma itd.). Možemo takođe posmatrati brojne instance ove hiperprodukcije, komercijalizacije i 'dekorativizacije' teorije – na primer, vrlo sholastični sekundarni tekstovi natrpani citatima 'najpomodnijih' autora i tekstova ili svi oni debeli ali nerazumljivi katalozi i 'teorijski dokumenti' objavljeni u vezi sa umetničkim projektima... Sve ovo je krunisano sistemom intelektualnih 'superstarova' koji, čak i kada imaju vrlo radikalne, kritičke stavove, ne mogu da odole sopstvenoj dekorativnoj funkciji kao mislilaca ili 'uvodnih govornika' na beskrainim serijama seminara i konferencija.“ (Alexey Penzin i Dmitry Vilensky, „What's the Use? Art, Philosophy, and Subject Formation. A Chto Delat dialogue“, *Chto Delat?* br. 01-25, mart 2009, str. 2, takođe na: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=204&Itemid=282)

Treba se dakle boriti ako ne istovremeno svuda, ono bar na više frontova, vodeći računa i o glavnoj tendenciji i o sporednim tendencijama, stalno pri tom „radeći“ na tome da se zauzmu ispravna stanovišta. Sve se to očigledno ne može razrešiti čarolijom jedne svesti koja je sigurna da u sve ima jasan uvid. Čarolije nema. Marksistički filozof koji uzima učešće u teorijskoj borbi klasa mora početi od *stanovišta* koja su već priznata i utvrđena teorijskim borbama u istoriji Radničkog pokreta – ali on može poznavati aktuelno stanje na teorijskom i ideološkom „poprištu“ samo pod uslovom da ga teorijski i praktično upozna borbom i u borbi. Nema ničeg čudnog u tome što mu se u njegovom nastojanju može dogoditi, da čak i polazeći od utvrđenih stanovišta, u nameri da pogodi skrivene ili otvorene protivnike, zauzima izvesna stanovišta koja će se u procesu prakse pokazati kao *zastranjivanje*, kao neprimerena ispravnoj liniji na koju on smera. Bitno je da on uvidi svoje zastranjivanje i ispravi svoja stanovišta.⁶

Materijalni efekti nematerijalnog teorijskog rada su u stvari oni koji ga uopšte i čine materijalnim – efekti supsumacije ma kog rada pod kapital-odnos. Upravo je ovo ono što uključuje širok spektar ljudskih aktivnosti, od obične svakodnevne reprodukcije „golog života“ do „najviših“ izraza „umetničkog genija“ ili „nebeske mudrosti“, u kapitalistički sistem društvenih odnosa. Ono što se može učiniti uprkos tome – u cilju izvlačenja kritičkih potencijala od materijalnih efekata kooptacije i asimilacije – ne zavisi isključivo od teorijske pozicije koju neko zastupa na bojnom polju teorijskih ideologija, već pre od jednog etičkog postupka. Subjektivnost u pravom smislu reči – ne ona interpelirana kapitalističkim sistemom, već ona koja prolazi kroz njegove fantazmatске strukture – uvek proizilazi iz kolektivne materijalne prakse pravljenja etičkog izbora u datoj situaciji raskidajući sa dominantnom „racionalnošću“. Autonomija ili *Bildung* takve subjektivnosti se stoga može postići samo kroz proces oprobavanja granica i suprotstavljanja ograničenjima date „racionalnosti“. Ona se uvek javlja iz akta autonomizovanja – koji je upravo jedan događaj – i iz vernosti tom događaju. Stoga, svako mora istrajati u svojoj kritici i ostati veran događaju javnog iskazivanja sopstvenih motiva, uvida i iskustva koja su ga nagnala da ih bar saopšti. I dok to čini, nikada ne treba da zaboravi da praktično osporava svoju ulogu kao intelektualke ili intelektualca u društvenoj podeli rada.

⁶ Luj Altiser, *Elementi samokritike*, BIGZ, Beograd, 1975, str. 45.

⁷ Dušan Grlja, „Antinomies of Post-Socialist Autonomy“, <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=16>.

The Curators' Piece

Petra Zanki i Tea Tupajić

The Curators' Piece je projekt pokrenut 2009. godine, u kojem Tea Tupajić i Petra Zanki odabiru izuzetne kuratore izvedbenih umjetnosti te ih pozivaju na suradnju na rad na projektu. Na nizu umetničkih boravaka (*artist in residence*) na koje su pozvane, u matičnim kućama kuratora zajedno s kuratorima razvijaju predstavu o njima, koju oni izvode na vlastitim festivalima.

The Curators' Piece bavi se lancem proizvodnje i prezentacije u izvedbenim umjetnostima i predstavom kao njegovim standardnim proizvodom. Uzevši najtransparentniji dio proizvodnog lanca: odnos umjetnik – kurator – publika te uspoređujući ga s odnosom proizvođača, trgovca i kupca, projekt ima za cilj pokušaj razumijevanja kompleksnosti odnosa te predlaže njihovu moguću rekonfiguraciju.

Dok su rad i ekonomsko-politička uloga umjetnika i publike bili jedna od osnovnih tema recentnog diskursa izvedbenih umjetnosti, rad i pozicija kuratora su do sada ostajali po strani. Otvaranjem pitanja o ulozi kuratora i njihovom radu projekt ulazi duboko u mehanizme odnosa koji uvjetuju umjetničku proizvodnju.

The Curators' Piece se sastoji od dviju faza: istraživačke i produkcijske. Tijekom istraživačke faze (2010.), umjetnice gostuju na rezidencijama u mjestu boravka svakog od pojedinih kuratora ili ih prate na njihovim službenim putovanjima. Glavno polazište istraživanja je kuratorova uloga u proizvodnji izvedbenih umjetnosti i njegova odgovornost i utjecaj na ono što umjetnost danas može ili ne može ponuditi društvu. Kroz serije razgovora, intervjua i zadataka, istražuju se specifični segmenti kuratorovog rada: trenutak odabira, kontekstualizacija i komunikacijski rad (što s umjetnicima, što s drugim, njemu nadređenim strukturama). Osim toga, dio istraživanja zasniva se na razgovorima s njegovim suradnicima, gledateljima festivala i umjetnicima čiji je rad vezan uz kuratora. Materijali nastali za vrijeme rezidencije biti će krajem godine u formi instalacije predstavljeni publici u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Također, u sklopu projekta, zajedno s Florianom Malzacherom, Tupajić i Zanki uređuju broj *Frakcije* „0 kuriranju izvedbenih umjetnosti“ koji izlazi na jesen 2010.

U 2011. slijedi rad na predstavi koja podrazumijeva ulazak kuratora u koprodukciju te zajedničku koncepciju i izvedbu predstave. Finalni produkt projekta jest predstava s kuratorima čija je premijera zakazana za drugu polovicu slijedeće godine.

Pismo kuratoru

Berlin, 14. 4. 2010.

Draga Christine,

Nakon što smo pročitale tvoj posljednji *e-mail* shvatile smo da se sada već nalazimo u situaciji u kojoj je gotovo nemoguće elektronskim putem objasniti sve ono što želimo reći. Trošimo neproporcionalno veliku količinu vremena pokušavajući odgovoriti što artikuliranije i sažetije na tvoja pitanja. Stoga smo se u ovom *e-mail*-u odlučile usredotočiti na neke temeljne odrednice *The Curators' Piece*, tamo gdje naši motivi možda nisu bili dovoljno jasni.

The Curators' Piece je projekt kojeg razvijamo u suradnji s izabranim kustosima i prikazujemo kao predstavu na njihovim festivalima i kazališnim kućama. U samoj predstavi na scenu dovodimo rad kustosa i parametre koji taj rad određuju (npr. odabir, relacija, komunikacija, kontekstualizacija itd.). Kustosi su istovremeno izvodači, koautori i producenti predstave.

Važno je istaknuti da projekt polazi od našeg shvaćanja bilo koje predstave kao proizvoda. Danas, kada tržišna ekonomija određuje izgled suvremene izvedbene umjetnosti, iluzorno je o njoj govoriti, a da pritom ne uzmemo u obzir načine proizvodnje. *The Curators' Piece* se, u skladu s tim, istražujući odnose između različitih aktera proizvodnog lanca izvedbenih umjetnosti, bavi konfiguracijama rada i moći u njemu.

Za polazišnu točku uzimamo odnos umjetnik – kustos – publika kao najočitiiji dio proizvodnog lanca, te ga grubom analogijom uspoređujemo s odnosom proizvođač – trgovac – kupac. Dok su pozicije umjetnika i publike pronašle svoje mjesto u diskursu i samoj praksi izvedbenih umjetnosti, kustos je uvijek ostajao po strani, a njegov je rad do sada bio nevidljiv.

Kustosi uključeni u projekt odabrani su na temelju nekoliko faktora ključnih za njihov rad. S jedne strane, to su njihov angažman, interes za suvremenu izvedbenu umjetnost i hrabrost; a s druge, koliko su dugo već prisutni na sceni te koliko je njihov rad vidljiv i utjecajan u polju izvedbenih umjetnosti. Također, odabrani su i po tome da rade u kontekstu najrazvijenijih svjetskih ekonomija (zapadna Europa i Sjeverna Amerika), po čemu su više nego ostali u mogućnosti definirati *cutting-edge* scenu te izvršiti utjecaj na ostale scene u svijetu. Kustosi koji su se do sada priključili projektu navedeni su na našoj internet stranici www.curatorspiece.net.

Vratimo se sada najbitnijim pitanjima koja si postavila u svom posljednjem *e-mail*-u: „Ono što mi zbilja nedostaje je artikuliran stav, onaj koji reflektira i brani vašu motivaciju s pozicije umjetnika – ZAŠTO SADA? O ČEMU SE RADI?“

Da bismo na njih odgovorile, trebamo ući dublje u problematiku, jer srž cijele naše motivacije leži u pitanju „Zašto se danas baviti umjetnošću?“

Ne možemo biti slijepi pa ne vidjeti da se proizvodnja umjetnosti ne događa u vakuumu, odvojena od konkretne ekonomske i političke situacije. Proizvodnja umjetnosti je proizvodnja kao i svaka druga.

Ipak, postoji razlog zašto se danas odlučujemo baviti umjetnošću. Naime, za razliku od gotovo svih drugih polja proizvodnje, umjetnost jedina ima priliku reflektirati vlastitu proizvodnju i odnose koji su njome uspostavljeni. Ta sposobnost autorefleksije otvara put brojnim inverzijama i mogućnostima rekonfiguracije. (Moguće je da ta potreba dolazi iz našeg socijalističkog zaleđa i naslijeđa, ali i o tome bi se dalo raspravljati.)

Kada govorimo o našem interesu za političko, govorimo o interesu prema fenomenu rada, njegovim premisama, oblicima i ponajviše: posljedicama. Rad koji nas zanima jest naš vlastiti rad u polju umjetnosti. Ovim projektom otvaramo mogućnost za akciju u vlastitoj „tvornici“.

Ili riječima Julie Bryan-Wilson: „Koji rad umjetnost radi? Na koji način vrši pritisak na sustave reprezentacije i oblike označavanja? Na koji se način uključuje u sferu javnog djelovanja? Na koji način funkcionira u ekonomskom sustavu: na koji način strukturira odnose, na koji način stavlja u pogon ideje?“

Čini se da je, obzirom na kapitalizam nasmiješenog lica, ova pitanja potrebno postaviti još pažljivije, s većom dozom pozornosti i ozbiljnosti nego u prošlom stoljeću.

Pitanja koje si postavila: „Zar ne može umjetnik sam, svojim vlastitim sredstvima učiniti vidljivim ono što mu se čini važnim? Zar nema drugog načina uspomoć kojeg bi pozicije moći mogle biti izokrenute i kojima bi umjetnik mogao osnažiti vlastitu poziciju?“, bila su ishodište naših brojnih razmišljanja. S obzirom da nismo sigurne na što se točno odnose, da li bi nam mogla to malo preciznije pojasniti?

Po Marxu, postoji razlika između reprezentacije problema i konkretne akcije u cilju promjene. Ovaj projekt ima karakter akcije jer između ostalog, činjenicom da mi odabiremo kustose, a ne oni nas, djelatno potkopavamo strukture, procese odlučivanja i pravila. *The Curators' Piece* usmjerava fokus na samu proizvodnju, otvara polje za nova razmišljanja i načine gledanja u izvedbenim umjetnostima.

The Curators' Piece ima za cilj stvaranje umjetničkog djela u kojem bi, barem na trenutak, moglo doći do rekonfiguracije postojećeg poretka i stvaranja novih odnosa. Umjesto stvaranja novog proizvodnog sistema, odlučujemo raditi u postojećem i oslabiti ga njegovim vlastitim snagama.

Naravno da nije teško shvatiti da kustos nije gospodar izvedbenih umjetnosti niti upravlja lancem proizvodnje. Naravno da postoje više instance koje utječu na kustosove odluke. Kustos ne ulaže vlastita sredstva u umjetnike, već je za raspolaganje sredstvima odgovoran svojim sponzorima i donatorima. On je također odgovoran svojoj publici, misleći pri tom na lokalnog, a ne na zamišljenog, idealnog gledatelja. Pa ipak, u ovom projektu naš interes ne širimo na druge instance već ga ograničavamo na kustose, jer oni istovremeno imaju izravnu moć donošenja odluka i svoje djelovanje deklarativno vežu uz umjetnike i napredak umjetnosti.

Kao što vidiš, cijela problematika je daleko kompleksnija od onog što možemo iznijeti u jednom mailu. Bi li razgovor putem *skype*-a bio rješenje?

Nadamo se da smo, ipak, uspjele objasniti neke od ključnih točaka.

Srdačan pozdrav,
Tea i Petra



Beleške o podeli rada Florian Schneider

PRIZNAJEM:

Ovo što sledi nije ni sveobuhvatna analiza niti konačna, promišljena elaboracija problema podele rada. Pre bi ga trebalo razumeti kao ekspoze za dalja istraživanja, raspravu i razradu, jer proizilazi iz serije testova ili probnih zahvata u oblast koja je složena i, moglo bi da se ispostavi, izuzetno relevantna.

Godine 1931. korporacija Philips Eindhoven naručila je prvi holandski zvučni film: *Philips-Radio* ili *Industrijska simfonija*. Ovaj dokumentarac snimio je Joris Ivens u vreme povoja radio tehnologije za masovno tržište i u jeku ekonomske depresije.

Film u trajanju od 36 minuta trebao je da prikaže moderni proces proizvodnje radio-aparata u fabrikama i poslovnim prostorima u Ajndhovu. Pred nama su afirmativni prizori koji imaju za cilj da rekonstruiraju industrijsku podelu rada u formi umetničkog dela. Film stavlja akcenat na sâm fenomen zvuka, dekonstruišući industrijsku masovnu proizvodnju radio prijemnika. Ivens i njegova saradnica, Helen van Dongen koristili su tehniku semplovanja, kombinujući buku radnih procesa, muziku, radio program i apstraktne zvuke. Fascinacija apstraktnom lepotom mašinskog procesa s jedne strane, a s druge konkretno prikazivanje napornog rada koji obavljaju radnici, konstituiše ovo filmsko delo čija je višeznačnost iritirala i njegove naručioce i većinu kritičara.

Korporacija je navodno odbila da film prikazuje u originalnoj verziji, dok su ga pro-hrišćanske novine *Het Volk* smatrale „dokumentom nečovečnosti“. Ivens naizgled ne tretira pokretnu traku kao oblik potčinjavanja radnika vlasti mašine na isti način kao Chaplin u čuvenoj uvodnoj sekvenci *Modernih vremena* ili René Clair u upečatljivo sličnoj sceni svog filma *À nous la liberté!* Ivens je pokušao da „stvari kinematografski portret radnika u industrijskoj proizvodnji 20. veka“, nipošto njegovu karikaturu. Njegovo tvrdoglavo distanciranje od klišea reklamiranja uspešne kompanije, kao i čiste antitehnološke propagande, može da predstavlja prilično neočekivanu filmsku vrednost iz današnje perspektive.

Kao počasni gost prošlogodišnjeg festivala dokumentarnog filma u Amsterdamu Eyal Sivan, izraelski reditelj koji je odabrao ovaj film za prikazivanje u selekciji svojih omiljenih dokumentarnih filmova, piše:

Umesto paradiranja kroz sve njene pogone, on otkriva uslove rada u modernoj mehanizovanoj fabrici i usput beleži proces nastanka radio-aparata, korak po korak. Naravno, Philips je imao uticaja na socijalni sadržaj filma. Premda je Ivens razumeo stanovište korporacije, on je nastojao da svoje nezadovoljstvo nadomesti radom na tehničkom unapređenju filma. Koristio je svaki odsjaj staklenih i metalnih površina u fabrici i pokrete kamere izvodio u visoko stilizovanom maniru. Senzualnost filma navela je pariske kritičare da ga nazovu *Symphonie Industrielle*.

Ovde se upravo radi o preciznom prikazu podele rada: specijalizacija rada bila je nužna da bi se u vreme kada je film snimljen prodavalo više od 100 miliona vakuumskih cevi.

Ivens pokazuje ceo proizvodni lanac, od usavršenih tehnika obrade stakla do sklapanja kompletnih radio-aparata; od istraživačkih laboratorija do kancelarija sa stotinama daktilografkinja i pakovanja završnih proizvoda.

Podela rada je koncept koji je prvi sistematično istraživao ser William Petty, kojeg je Karl Marx smatrao „utemeljivačem političke ekonomije“. Petty je s entuzijazmom uviđao kako je tokom 18. veka specijalizacija rada u tkalnicama, radionicama satova i brodogradilištima trebalo da uveća ukupnu produktivnost zahvaljujući pojeftinjenju proizvodnje:

Sukno je sigurno jeftinije onda kad jedan grebena, drugi prede, treći tka, četvrti suče, peti ukrašava, šesti pegla i pakuje, nego kad sve ove radnje nespretno obavlja ista ruka.

U pravljenju časovnika, ako će jedan čovek praviti zupčanike, drugi opruge, treći gravirati broičanik, a četvrti praviti kutiju, časovnik će biti bolji i jeftiniji nego da je ceo rad bio na jednom čoveku.

Petty je pokušao da objasni materijalnu osnovu kontrasta između ekonomskog uspeha Holandije i siromaštva u Irskoj. U stvari, princip podele rada koji je upoznao u holandskim brodogradilištima, primenio je na svoje komentare o Irskoj i kroz pojam naučne podele rada. On je delio statističke operacije u one koje lako mogu obavljati neobučeni vojnici i one koji zahtevaju pažnju profesionalaca.

13. marta 2007. Bank of England pustila je u opticaj novu novčaniku od 20 funti koja je uspešno zamenila staru, s portretom kompozitora ser Edwarda Elgara na poleđini. Uz drugačiji izgled banknote, glavna promena je portret Adama Smitha na poleđini, zajedno sa slikom fabrike čioda i sažetkom Smithove opservacije o prednostima podele rada, koja potiče iz njegovog kapitalnog dela *Bogatstvo nacija* (*An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*). U čuvenom primeru iz fabrike čioda, Smith objašnjava kako saradnja između radnika u fabrici u raspodeli radnih zadataka unapređuje njihovu produktivnost. Zahvaljujući trgovini, u zemlji i inostranstvu, u proizvodnji može doći do specijalizacije, a društvo u celini može samo da prosperira zbog viših zarada i životnog standarda. Banknota ilustruje podelu rada u fabrici čioda, uz natpis preuzet iz *Bogatstva nacija*: „and the great increase in the quantity of work that results“.

Uzmimo primer iz veoma beznačajne manufakture, ali iz manufakture u kojoj su ljudi veoma često zapazili podelu rada, a to je proizvodnja čioda. Radnik koji nije izučen za taj posao (od kojega je podela rada učinila posebnu vrstu proizvodnje), a koji nije upoznat ni s upotrebom mašina koje se u njemu primenjuju (a pronalazak tih mašina verovatno je podstakla ista ta podela rada), jedva bi, možda s najvećom marljivošću, mogao napraviti jednu čiodu na dan, a sigurno ne bi mogao napraviti dvadeset. Ali onako kako se danas taj posao vrši, ne samo da je celi taj posao poseban zanat, već je podeljen na izvestan broj grana, od kojih su veći deo isto tako posebni zanati. Jedan čovek izvlači žicu, drugi je izravna, treći reže, četvrti zašiljuje, peti brusi vrh na koji će doći glavica. Izrada glavice zahteva dve ili tri odvojene radnje; njeno pričvršćivanje poseban je zanat. Beljenje čioda isto tako. Čak i njihovo zabadanje u papir poseban je zanat. I na taj način važan posao izade čioda podeljen je na oko osamnaest odvojenih radnji, koje u nekim manufakturnim radionicama obavljaju posebni radnici, dok u drugima jedan čovek ponekad vrši dve ili tri radnje. [Prevod dr Marijan Hanžeković, Kultura 1970, Beograd, str 50]

„Prosečan čovek u komunističkom društvu mogao bi ujutro da ide na pecanje, popodne radi u fabrici, a uveče čita Platona“. Prema uspešnom švajcarskom piscu Alainu de Bottonu, Karl Marx mora da je zamišljao komunističku utopiju kao „teško izvodljivu, visokomnu kombinaciju aktivnosti“. Tokom jednog jedinog radnog dana čovek bi mogao da uživa u opuštenu seoskom načinu života, koristi prednosti dobro organizovane industrijske proizvodnje, a zatim da se okrene blagodatima umnog rada. U takvom idiličnom scenariju komunizam je sve samo ne dosadan.

Afirmacijom širokog dijapazona ljudskih sposobnosti, ovo bi značilo objediniti ljudsko telo i um unutar jedinstvenog i sveobuhvatnog pristupa. A nije li upravo ono što je Marx u 19. veku zamišljao kao utopiju danas realnost za sve veći broj visokokvalifikovanih radnika, naime, u „kreativnim industrijama“?

Međutim, tu postoji jedan mali problem. Citat koji navodi pisac čiji najnoviji poduhvati nose naslove poput *Škola života* (*The School of Life*), pripisan onome što Botton zove „završnim tomom“ *Kapitala* – izmislio je sam Botton.

Nažalost, Marx nije napisao ništa slično u bilo kom objavljenom tomu *Kapitala*. Umesto toga, u *Nemačkoj ideologiji*, knjizi koju je napisao 30 godina ranije, postoji značajno drugačija misao:

[U] komunističkom društvu, gde niko nema jedan isključivi krug delatnosti, već se može usavršiti u bilo kojoj grani, društvo reguliše opštu proizvodnju i upravo time mi omogućava da danas činim ovo a sutra ono, da ujutro lovim, posle podne pecam, uveče se bavim stočarstvom i posle jela kritikujem – kako god mi je volja – a da ne postanem lovac, ribar, pastir ili kritičar.

Nakon toga, Marx se nije usudio da daje bilo kakve natuknice o tome kako treba zamišljati komunizam, premda je bio pod stalnim pritiskom rastućeg radničkog pokreta da otkriva svoje vizije komunističke utopije. Marx je odbacivao religijski, utopijski pojam komunizma i insistirao na „naučnom“ karakteru svojih istraživanja.

U stvari, mnogo zanimljivija od raspodele vremena između konkretnih aktivnosti (kao što su lov, ribolov i stočarstvo plus nešto kritičkog rada nakon smene u fabrici) je prilično apstraktna Marxova misao koja sledi: „Ovo učvršćivanje socijalne delatnosti, ova konsolidacija našeg sopstvenog proizvoda u silu stvari nad nama, koja izmiče našoj kontroli, ometa ostvarenje naših očekivanja, poništava naše račune – predstavlja jedan od glavnih momenata u dosadašnjem istorijskom razvitku.“

U prvom tomu *Kapitala* Marx uvodi oštru distinkciju između podele rada koja je tehnička ili ekonomska, i one koja ima za svrhu uvećanje produktivnosti kroz saradnju u procesu zajedničkog rada. Međutim, on je potom identifikovao i društvenu (društveno konstruisanu) podelu rada. Rezultat ovoga je dvostruka podela rada:

- tehnička podela rada u preduzeću ili pojedinoj grani industrije, koja proizvodni proces razlaže u uzastopni niz radnih zadataka i
- društvena podela rada među preduzećima, granama industrije i društvenim klasama, posredovana robnom razmenom u tržišnim odnosima.

Podela rada javlja se kao dvostruki odnos duž dve ose ili „veze“ čija specifična kombinacija konstruiše istorijski jedinstven oblik proizvodnje (Althusser i Balibar u knjizi *Čitajući Kapital*):

- 1 – odnos stvarnog prisvajanja opisuje strukturu radnog procesa, to jest, odnos radnika prema sredstvima proizvodnje kojima se obavlja transformacija prirode. Ovaj odnos konstituše „tehničku podelu rada“ ili proizvodnih snaga;
- 2 – vlasnički odnos opisuje način prisvajanja društvenog proizvoda. Ovaj odnos, „društvena podela rada“ ili proizvodni odnos, podrazumeva intervenciju pojedinca ili kolektiva, koji ostvarivanjem prava na vlasništvo kontrolišu pristup sredstvima za proizvodnju i reprodukciju proizvodnih snaga.

Uspeh Fordovog *modela T* („motor car for the great multitude“) omogućilo je uvođenje novog fabričkog sistema koji, pre svega, odlikuje nova tehnička podela rada.

Ona se zasniva na enormnim povećanjima:

- preciznosti – u proizvodnji se koriste jedino zamenjivi delovi;
- specijalizacije – proizvodnja automobila razlaže se u 84 zasebna koraka;
- i
- sinronizacije – između ovih koraka troši se minimalno vreme. Studije pokreta Fredericka Taylora morale su da odrede tačnu brzinu kojom treba obavljati posao i precizne pokrete koje bi radnici trebalo da koriste da bi uspešno obavili svoje radne zadatke.

Model T bio je prvi automobil masovno proizveden na montažnoj traci, s potpuno zamenjivim delovima. Mašine su korišćene da umanje složenost proizvodnog procesa u 84 koraka i skrate proces proizvodnje automobila s 12.5 sati na 93 minuta. Umesto kvalifikovanih zanatlija, angažovani su niskokvalifikovani i neobučeni radnici kojima je trebala obuka za samo jedan od 84 koraka.

Istovremeno, fordizam je podstakao dramatičan prelaz nove društvene podele rada, s onog što je do tada nazivano produktivnim radom na re-produktivni rad: radnici ne treba samo da stvaraju proizvode uz mnogo veću efikasnost proizvodnje, već im je zahvaljujući relativno visokim nadnicama namenjena i uloga potrošača. Intenziviranje i diferencijaciju proizvodnog procesa nadomešta se dužim slobodnim vremenom radnika i višim nadnicama koje oni, zauzvrat, treba da utroše na potrošnju istih proizvoda.

Intenziviranje radnog procesa prati moralna regulacija privatnog života radnika. Radno i ne-radno vreme sve čvršće su povezani. U svom čuvenom tekstu *Amerikanizam i Fordizam* Gramsci tvrdi da su novi metodi rada neodvojivi od specifičnog načina življenja, od mišljenja i osećanja života.

Za Emila Durkheima, osnivača moderne sociologije kao akademske discipline, glavni uzok napretka u podeli rada je to što on naziva „organ-skom solidarnošću“ – nasuprot primitivnim društvima koje karakteriše „mehanička solidarnost“ koja se zasniva na srodnosti.

„Svaki organ, u stvari, ima vlastitu specifičnu fizionomiju, vlastitu au-tonomiju. Štaviše, jedinstvo organizma je snažnije s naglašenijom indi-viduacijom delova.“

Durkheim odbacuje utilitarno objašnjenje podele rada dobicima na efi-kasnosti. Umesto toga, on uvodi ideju „moralne gustine“ ranije nepove-zanih društvenih jedinica i uočava pojavu novog „kolektiva savesti“.

Pored veoma problematične analogije o društvu kao biološkom orga-nizmu, Durkheimova teorija podele rada crpi iz dva izvora koji su kon-stitutivni za pojavu modernih humanističkih nauka:

- binarna opozicija primitivno *versus* civilizovano društvo, koja je neraskidivo vezana za kolonijalizam 19. veka, i
- direktna transpozicija Darwinove „borbe za opstanak“ na ideju ekonomske kompetitivnosti kao posredujućeg mehanizma između društvenog razvoja i pomaka u podeli rada.

[problem morala: moral prosvetiteljstva i podela rada u orgijama: De Sadeova *Juliette* (Horkheimer/Adorno), Godard, timski rad]

Razdvajanje manuelnog i intelektualnog rada je konstitutivno za indu-strijski kapitalizam: razdvajanje onih koji rade „rukama“ i onih koji rade „mozgom“ fundamentalna je pretpostavka klasnog društva. Alfred Sohn-Rethel posmatra podelu na manualni i intelektualni rad u korespondenciji s realnom apstrakcijom robne forme i epistemološkim implikacijama filozofske tradicije koja shvata misao kao proizvod raz-mišljenja i pravi ultimativnu razliku između teorije i prakse, otvarajući jaz između koncepcije i izvođenja.

Robna razmena odvija se uporedo s apstrahovanjem specifičnih doba-ra. Jedino vrednost ovih dobara ima značaja. Ovo apstrahovanje naziva se „realna apstrakcija“ jer se odvija bez svesnog napora: da li je nje iko svestan uopšte nije važno. „Ljudi to čine, a da nisu svesni“ (Marx). Sohn-Rethel tvrdi da je realna apstrakcija robne forme realna osnova formalnog i apstraktnog mišljenja. Sve kantovske kategorije kao što su prostor, vreme, kvalitet, supstanca, slučajnost, pokret itd. implicitno su sadržane u činu razmene.

Sohn-Rethel vidi transcendentno jedinstvo samosvesti kao intelektu-alnu refleksiju „forme razmenljivosti roba koja leži u osnovi jedinstva novca i društvene sinteze“.

Adolf Eichmann, menadžer logistike masovnog transporta evropskih Jevreja u koncentracione logore u Drugom svetskom ratu, smatra se personifikacijom specijalizacije rada u industrijskom kapitalizmu i nje-govog inherentnog kolapsa moralnosti.

Rony Brauman i Eyal Sivan montirali su arhivske snimke suđenja Eich-mannu u svom nagrađivanom dokumentarcu *The Specialist – Portrait of a Modern Criminal*. Kada je Eichmann izveden pred sud u Izraelu 1961. godine njegova odbrana zasnivala se na odricanju bilo kakve pravne odgovornosti za deportaciju u logore smrti, mada se Eichmann poziva na sopstvenu reputaciju „specijaliste“ u oblasti svakovrsne logistike za ekspatrijaciju, eksproprijaciju i deportaciju Jevreja.

U svom izveštaju sa suđenja za *New Yorker* Hannah Arendt skovala je izraz *banalnost zla*. Kod Eichmanna ona nije prepoznala odsustvo empa-tije kao mnogi drugi posmatrači – nije otkrila glupost već plitkoumlje. Izgleda da se specifikacija znanja i njeno uzdizanje u „menadžerijaliz-mu“ podudaraju s kolapsom mišljenja, pošto se fragmentirana akcija distancira od bilo kakve odgovornosti, pa čak i značenja.

Pored sveopšte proliferacije svih tipova subjektivnosti vezanih za spe-cijaliste unutar kulturne industrije (TV ekspert, *nerd*, Indus IT ekspert, da pomenemo samo neke od njih), u oblasti proizvodnje nailazimo na nešto sasvim suprotno: forsiranje individualne kreativnosti, nametnute kolektivne odgovornosti i pritisak nadzora u sve manjim i izolovanijim segmentima produkcije pod parolom timskog rada i saradnje.

Suočene sa svojom sve izraženijom političkom irelevantnošću, zvanič-ne marksističke debate tokom 20. veka manje-više sistematično skre-ću fokus s materijalističke analize podele rada na fenomene nadgrad-nje: kulturnu industriju, potrošačko društvo, društvo spektakla itd. Ono što danas doživljavamo kao „kreativne industrije“ predstavlja inte-graciju svih tipova praksi koje ranije nisu smatrane proizvodnim – pod kapom nove društvene podele rada. Politička teorija i prakse organiza-cije moraju postavljati probleme političke ekonomije iznova i u značajno proširenoj verziji.

Kako bi to izgledalo ako bismo umesto spekulisanja o suštini nematerijalne proizvodnje ili samom karakteru kreativnih industrija istraživali savremene forme podele rada u postindustrijskim proizvodnim procesima?

1 – Na prvi pogled, povišeni nivo kontrole deluje kao ultimativna svrha tehničke podele rada danas;

2 – dok je segmentacija radnih procesa u industrijskoj proizvodnji vodila u brisanje njihovog značenja, u takozvanoj nematerijalnoj proizvodnji stvari se odvijaju u obrnutom smeru: značenje treba konstruisati kroz izolovane prakse pod kapitalističkom komandom ili prijaznijim rečima: saradnjom. Sam kôd vlasničkih odnosa ne samo da reguliše pristup sredstvima za proizvodnju i reprodukciju proizvodnih snaga, već se uspostavlja kao cilj po sebi.

Raščlanjivanje fabrike i narušavanje njenog pozorišnog jedinstva mesta, vremena i radnje doveli su do nove društvene podele rada koja reflektuje to raščlanjivanje. Tehnička podela rada je između ostalog pojedinačne minipreduzetničke jedinice s različitim zahtevima u pogledu vremena i prostora.

Molarne segmentacije tradicionalne podele rada zasnovane na uproščavanju, umanjenju znanja potrebnog za učešće u segmentima proizvodnje, smenjuje neka vrsta molekularne segmentacije. Linearna dramaturgija montažne trake pretvorila se u transverzalnu organizaciju rada, bez kraja i granica.

Ovo bi trebalo da nas navede da istražujemo druge podele rada, mimo tehničke i društvene podele. Na primer, intenzivirana fordistička proizvodnja u zonama slobodne trgovine izražava globalnu podelu rada koja se odvija paralelno s kolonijalnom eksploatacijom iz 19. veka, obezbeđujući resurse poput jeftine radne snage na kojoj počiva *boom* kreativnih industrija; rodnospecifična podela rada suzbila je fordistički model male porodice, zahtevajući nove oblike rada u kući koji uglavnom obavljaju emigranti.

Ako je „podela rada ograničena veličinom tržišta“ (Adam Smith), a brojnost i relativna gustina stanovništva predstavljaju neophodan uslov za podelu rada (Karl Marx), jasno je da analiza društvene podele rada danas treba da otvori novi pogled na efekte migratornih kretanja, kao i novih tehnologija informacije i komunikacije koje su se pojavile krajem 20. veka.

Aktuelna jadikovka zbog rastuće nesigurnosti u oblasti rada pruža, ako ništa drugo, sasvim površne uvide u rezultate temeljne rekonfiguracije radnih procesa. Radikalna politička teorija i praksa treba, barem, da pokušaju da prodru u srž ovog problema i istraže nove oblike podele rada koji se javljaju kao odgovor na promene u načinu proizvodnje.

Istovremeno, hvalospevi i idolopoklonstvo koji slave zajedništvo deluju kao anahroni kič. Umesto da se upušta u utopijske projekcije ili zagovara navodno zajedništvo koje *a priori* postoji u neprijateljskom okruženju postmodernog radnog mesta, politički projekat mora da reflektuje kako se smenjuju načini proizvodnje, kako se menja podela rada i redefiniše shvatanje zadovoljavajuće radne aktivnosti.

Na isti način kao što se koncept proleterske solidarnosti dizao protiv fragmentacije i segmentacije subjektivnosti radnika za montažnom trakom, treba doći do njegove unapređene verzije koja može da se suprotstavi novoj društvenoj podeli rada u postindustrijskoj proizvodnji, ili čak propagiranja novog radničkog pokreta u kreativnim industrijama. Koncept kolaboracije, nasuprot kooperaciji, zasniva se na našem iskustvu da bi jedina stvar koja nam je zajednička mogla biti činjenica da nemamo ničeg zajedničkog.

(Nietzscheov koncept negacije, afirmacija afirmacije)

Koncept imaginarne svojine situiran je na ukrštanju dve ose: slike i proizvodnje slike koja sve naglašenije postaje stvar vlasničkih odnosa, pošto ekspanzija kapitalističke akumulacije u oblasti proizvodnje slika više nije ograničena na pojedine medije ili tehnologije (poput filmske industrije), već kolonizuje celokupno područje imaginarnog. Ova osa ukršta se s procesom ubrzanja u kojem i sâm pojam vlasništva postaje imaginaran (kao što je danas slučaj s krizom obrazovanja).

U terminima podele rada koja podrazumeva realno prisvajanje, odnos radnika prema sredstvima za proizvodnju kojima se obavlja transformacija prirode treba razumeti kao nad-prisvajanje realnog (proizvodnja slika), dok proizvodni odnosi, vlasnički ekonomski odnosi i kontrola pristupa sredstvima za proizvodnju postaju sve imaginarniji, ili drugim rečima: neprepoznatljivi u pogledu toga šta je realno, a šta ne.

U oblasti dizajna dobijamo šansu da naizgled poništimo razliku između intelektualnog i manuelnog rada. Ne samo zato što se dizajn može smestiti u sivu zonu između teorije i prakse; pre zbog dvostruke uloge koja karakteriše dizajn u njegovim unutrašnjim relacijama i prema tehničkoj i prema društvenoj podeli rada, koji je utrošen i u proces projektovanja i u izradu dizajnerskog dela. A ovdje se ni u kom slučaju ne radi o sveprisustvu i svemoći dizajna, naprotiv.

Predlog

Konkretni predlog na kraju ove veoma preliminarne kolekcije materijala i povezanih misli glasi:

Pitanje nove podele rada treba da bude postavljeno (istovremeno) radikalno praktično i radikalno teorijski. Potrebno je iznaći odgovarajući okvir za širok dijapazon eksperimenata, od istraživanja do aktivističkog rada. On bi mogao imati formu „dizajn-sindikata“ koji je istovremeno *think tank* za budućnost samoorganizacije u kreativnim industrijama, neposredno povezan s operativnom kampanjom. Ovdje je u pitanju i dizajniranje sindikata i sindikat za dizajnere.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

Pravo u susretu sa dematerijalizacijom umetničkog dela*

Pravna analiza savremene umetnosti

Judith Ickowicz

* Tekst je sažetak doktorata iz privatnog prava, Univerzitet Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2009. U ovom izdanju ga objavljujemo ne samo jer govori o pravnom shvatanju dematerijalizacije umetnosti i nematerijalnih umetničkih dela, već i jer smatramo da otvara diskusiju materijalnih statusa aktuelnih oblika nematerijalnog rada u umetnosti, koji ne rezultiraju, ni materijalnim niti nematerijalnim, umetničkim delima. (Prim.ur.)

Pojam savremene umetnosti obuhvata dela koja se ne moraju na prvi pogled prepoznati kao umetnički predmeti u klasičnom smislu. Na savremenoj umetničkoj sceni, stvorenoj 1960-ih godina, pojavili su se radikalni potezi i činovi osporavanja koji su uzdrmali tradicionalne umetničke kanone i doveli u pitanje ekonomski i institucionalni okvir umetničkog stvaranja. Umetnici počinju da stvaraju dela koja su koliko god je moguće udaljena od tradicionalnih kriterijuma umetničkih dela i baštine – uputstva za upotrebu, prolazna dela, kratkotrajni i nestalni materijali postali su osnov njihovog rada. Oni su nadahnuli naredne generacije umetnika i temeljno izmenili polje umetnosti. Te forme suštinski dovode u pitanje pravnu definiciju umetničkog dela.

Umetničko delo se u pravu tretiralo kao materijalna stvar (predmet), opipljivi objekat koji se može fizički prisvojiti, poput umetničke slike. Takav model više ne odgovara realnosti umetničke produkcije; savremeni umetnici stvaraju i nematerijalna umetnička dela. Zbog toga je trebalo ponovo promisliti postojanje umetničkog dela sa pravne tačke gledišta i uslove isključivog prava na sticanje svojine, polazeći od sledećeg pitanja: po čemu se delo bez materijalne podloge može posmatrati kao stvar koja se može prisvojiti i kako se ostvaruje to prisvajanje? Ta pitanja objedinjuju sve grane prava; ispostavilo se da je autorsko pravo neophodno, ali su potrebni i ugovorno pravo, stvarno pravo, pravo osiguranja, lično pravo i krivično pravo.

U mom istraživanju, prvo je ukazano na teškoće u pravnom sagledavanju savremene umetnosti. Činilo se da problematika dematerijalizacije umetničkih dela pripada građanskom stvarnom pravu. Pravni pojam stvari koja se može prisvojiti bio je ideja vodilja. *Stvar* je isprva osmišljena kao proizvod prava koji ne mora biti materijalan, ali je klasičnom doktrinom građanskog prava 19. veka taj pojam sveden na materijalnu potporu, te je izložen razvoj situacije koji je doveo do toga da se ideja nematerijalnog izbaci iz definicije stvari. To isključivanje je odgovor na promovisanje pravnog subjekta i njegova je posledica: pojedinac ostvaruje moć nad svetom preko fizičkih stvari, koje se mogu direktno prisvojiti, a ne preko nematerijalnih stvari koje, zbog svoje apstraktnosti, predstavljaju zastor između pojedinca i sveta.

Pojam autorskog dela takođe je pretrpeo taj uticaj, o čemu svedoče i doktrinalne rasprave koje su tokom 19. veka vodile ka razvoju autorskih prava. Umetničko stvaranje je zaštićeno pravom samo ukoliko ima formu. Kada je reč o umetnosti, forma je zamišljena po ugledu na umetničke predmete koji imaju materijalnu osnovu. Pozivanje na „ruku umetnika“ bilo je odrednica za prepoznavanje umetničkog dela koje služi da bude predmet autorskog prava. Na prisustvo ruke gledalo se kao na garanciju individualnog i jedinstvenog rada. Čini se da samo *ruka* može da prenese duhovni višak proizvedenoj stvari. Po takvom shvatanju, umetničko delo poteklo iz ruke umetnika više ne pripada polju stvari u striktnom smislu te reči i ulazi u sferu osobe i ličnosti.

Analiza je sprovedena sa tačke gledišta samog autorskog prava, ali i građanskog prava, te daje pregled svih osnovnih mehanizama koji autoru omogućavaju pravnu zaštitu dela. Razvoj pojma zajedničke stvari, trajanja zaštite autorskog dela, povezivanja moralnog prava sa opštom teorijom ličnih prava, kao i teškoće koje su savremena umetnička dela postavila pred obligaciono pravo i pravo osiguranja, pokazuju sa kojim se teorijskim i praktičnim ograničenjima suočava zaštita nematerijalnog autorskog dela. Te prepreke, koje su posledica isuviše uskog određenja autorskog dela i donekle paradoksalnog značaja koji se pridaje materiji u slučaju zaštite autorskih radova, bile su podsticaj za uspostavljanje novog pravnog pogleda na savremenu umetnost.

Predloženo je usvajanje novog intelektualnog pristupa stvaranju da bi se savremena umetnost u potpunosti integrisala u polje prava. Ta promena gledišta podrazumeva novu definiciju pravnog pojma forme, kako bi on bio u skladu sa realnim stanjem aktuelnih načina umetničkog rada; ta promena takođe iziskuje promenu načina sticanja isključivog prava na svojinu nad umetničkim proizvodima, za šta je neophodno da se zaista uzme u obzir autoritet umetnika. Nije nam bila namera da odbacimo ideju ličnog izraza zaštićenog zakonom, već smo želeli da predložimo pravna rešenja koja mogu da očuvaju i slobodu umetnika i specifičnost savremenih umetničkih dela.

Pokazano je da nematerijalna umetnička dela imaju formu kao i ona sa materijalnom podlogom, ali je ta forma intelektualna. Ukoliko se odbaci korporeistička definicija pravnih stvari, ta dela se mogu smatrati stvarima.

Dokazivanje je započeto od *ready-made*-a, koji se može smatrati paradigmatičkim primerom umetničke modernosti. Konceptom *ready-made*-a Duchamp je napravio revoluciju, jer je prisvojio i dao novo značenje industrijski proizvedenom predmetu ne menjajući ga. *Ready-made* nastaje promenom namene predmeta: izvorno koristan predmet se pretvara u umetničko delo i kao takav ulazi u polje umetnosti. *Ready-made* je u najogoljenijem značenju sveden na ideju koja se ne može zaštititi – to je običan predmet pretvoren u umetničko delo; autorsko pravo štiti *ready-made* samo kroz kontekst izložbe, kao deo šire celine. U tom slučaju on je sveden na opipljivu realnost, koja jedina može da ispuni pravni uslov forme.

Drugačiju tačku gledišta osmislili smo kada smo se *ready-made*-om pozabavili kroz tehniku specifikacije. Ta tehnika omogućava da se izrazi osnova stvari: stvar je definisana formom ili materijom od koje je načinjena, ali izgleda da se u pravu prednost daje materiji. Činilo se da je neophodno da se ta šema obrne i da se prilikom definisanja stvari, pa tako i umetničkih dela, pođe od forme. Tada je moguće objasniti da se nova stvar, u ovom slučaju *ready-made*, može stvoriti od postojeće, bez ikakve izmene izgleda i promena materije. Budući da je umetničko delo definisano formom, forma *ready-made*-a je svakako intelektualna jer samo intelektualna radnja omogućava da se status predmeta prekine i da potom nastane umetničko delo.

Ta analiza je potkrepljena ispitivanjem umetničkih dela koja počivaju na složenoj celini i odgovaraju pravnoj kvalifikaciji faktički nerazdvojne celine. Faktički nerazdvojna celina svoje postojanje kao stvari i kao dobra ne duguje pojedinačnim elementima od kojih je sačinjena već federativnom načelu koje ih organizuje i celinu čini koherentnom. Ona se može posmatrati kao nematerijalna stvar čija forma je intelektualna. Ta intelektualna forma se može prisvojiti, o čemu svedoče pravna akta koja se njome bave – licu koje je prisvaja nametnuti su precizni propisi kako bi se moglo održati jedinstvo celine. Ukoliko radikalizujemo intelektualni pristup stvaranju, možemo zadržati samo načelo organizacije nastanka dela i njega proglasiti za osnovu prava svojine, što direktno vodi u konceptualnu umetnost.

Nakon izlaganja definicije intelektualne forme umetničkog dela, u istraživanju smo se zatim pozabavili opštim okvirom njegovog prisvajanja. Fenomen dematerijalizacije dobara doveo je do temeljnog preispitivanja osnova svojine u građanskoj doktrini. Te analize raskidaju sa dogmom materijalne stvari i omogućavaju da se definiše status umetnika kojim je zaštićena sloboda stvaranja. Na svojini se može gledati kao na okvirni pojam koji se može prilagoditi nematerijalnim umetničkim delima; ona, kao čin moći, dominacije i, tehnički, čin ekskluzivnosti, pokazuje da umetnik može polagati pravo na nematerijalna dela koja je stvorio i odlučivati o načinu njihovog toka u pravnom prometu. Sloboda stvaranja počinje da se ostvaruje na polju stvarnog prava pošto je, pre svega, potvrđena mogućnost posedovanja ekskluzivnog prava nad svim vrstama stvari, uključujući i forme koje umetnik suvereno odluči da pretvori u umetničko delo.

Da bi se nematerijalna umetnička dela prisvojila na osnovu prava neophodno je da njihov autor i sa pravne tačke gledišta može biti u potpunosti priznat kao autor. U procesu stvaranja može učestvovati više aktera, sa različitim ulogama: umetnik, kolekcionar ili izvršilac. Utvrđivanje autora zavisi od toga kako se shvate njihove uloge. Međutim, autorsko pravo je zadržalo značenje tog pojma koji je razrađen pod dvostrukim uticajem ontološkog poimanja pravnog lica i romantičnog pomanja stvaranja koje ne odgovara stvarnom stanju u savremenoj umetnosti. Autorom se smatra svaka osoba koja je učestvovala u stvaranju materijalne forme dela, čak i ako je njen kreativni doprinos nebitan. Nasuprot tome, intelektualni tvorac dela se smatra samo autorom nezaštićene ideje ili, u najboljem slučaju, dobija status koautora sa izvršiocem. U nastavku razmatranja intelektualne forme predstavljena su ograničenja tog rešenja i predloženo je da se na novim osnovama ponovo osmisli pojam autora.

Umetnicima je pošlo za rukom da se nadahnu pravom kako bi uspeali da nametnu svoju suverenost kao stvaralaca. Pravne fikcije su tako poslužile kao model u utemeljavanju slobode izuma umetnika. To vodi ka osnovama modernog pojma autora i njegovoj/njenoj unutrašnjoj vezi sa pojmom autoriteta. Ponovo prihvatanje ideje autoriteta garantuje umetničko i pravno postojanje nematerijalnih umetničkih dela. Status umetnika i pojam umetnika mogu na osnovu toga biti ponovo izgrađeni na bazi kriterijuma koji su pravno efikasni i usklađeni sa razvojem umetničkog stvaranja i filozofije umetnosti.

Umetnik može osmisliti umetnički protokol i odlučiti da će odgovornost za njegovo pretvaranje u materijalnu formu pripasti trećem licu, na primer kupcu ili naručiocu. U tom slučaju, umetnik ne opisuje samo na apstraktan način umetničko delo – on osmišljava okvir produkcije, koji postaje deo definicije dela. Zbog mogućnosti da se realizacija prepusti nekome drugom, neophodno je razjasniti ulogu umetnika, što znači i utvrditi granicu između čina realizacije koji svedoči o kreativnom doprinosu i onog koji je samo pokazatelj „umetničke subordinacije“. Izdvojeno je više kriterijuma koji omogućavaju da se otkrije da su treća lica potčinjena autoritetu umetnika. Neophodno je da umetnik pre realizacije unilateralno utvrdi uslove izrade umetničkog dela. On može da daje uputstva, nadzire sprovođenje uputstava i kazni propuste izvršioca time što će odbiti da potvrdi autentičnost materijalne forme ukoliko ona nije u skladu sa njegovim zahtevima.

Nematerijalna umetnost dobila je umetničko opravdanje i ekonomsku vrednost u umetničkom normativnom okviru u kojem je definisana kao stvar i prisvojena kao dobro. Pokazalo se da prisvajanje nematerijalnih dela zasnovano na pravu može da pomiri dva *a priori* kontradiktorna zahteva – nepromenljivost forme i dinamiku svojstvenu stalnom procesu stvaranja, koji se reaktivira prilikom svakog prisvajanja. Nematerijalno umetničko delo se tako može upisati u vremenski *continuum* zadržavajući sopstveni identitet.

Intelektualna forma se može prisvojiti na osnovu uspostavljene organizacije, što vodi ka tome da se nematerijalno umetničko delo upiše u relacioni okvir, koji je istovremeno i ugovorni okvir. Insistirali smo na značaju te relacije dimenzije i analizirali smo centralnu ulogu ugovora na polju savremene umetnosti, tražeći oslonac u studijama slučaja (Daniel Spoerri, Yves Klein, Daniel Buren, Claude Rutault). Dokazivanje je sprovedeno u svetlu pojma relacionog ugovora i savremenog ugovornog prava – što je domen ugovorne ravnoteže, koherentnosti i dobromamernosti. Umetnici su uspeali da iskoriste resurse ugovora za organizovanje modaliteta razmene svojih dela u pravnom prometu i za pronalaženje načina da uspostave pravi autoritet nad intelektualnom formom svojih ostvarenja. Jasno je da nematerijalno umetničko delo postoji na pravnoj sceni kao stvar koja se može prisvojiti i koja se prisvaja uz poštovanje posebnih modaliteta postojanja, bez ispunjavanja uslova specijalnog prava korišćenja blagodeti celokupne zaštite koju uživa.

Na kraju rada smo se pozabavili *body art*-om. *Body art* se može posmatrati kao poslednja instanca dematerijalizacije umetničkog dela i njegove zamene telom, koje je istovremeno i materija i podloga za stvaranje. Pravnom razmatranju takve prakse može doprineti pojam pravnog lica. Pomoću tog pojma može se objasniti kako se u ovom slučaju može prepoznati umetničko delo, a onda se pojavljuje mogućnost i da se utvrdi ko je njegov autor.

Pravno lice udvostručava osobu: to je artefakt, fikcija ustanovljena radi primene prava. Autor priznat s pravne tačke gledišta u autorskom pravu je tek dvojnik autora/ke – pravna fikcija. S jedne strane, pod pojmom autora se ne podrazumevaju svi pojedinci, a sa druge strane, pravni pojam autora je postavljen u određenoj kategoriji diskursa. Telo umetnika tako funkcioniše na dva odvojena nivoa: ono označava osobu kojoj se eventualno može dati status pravnog lica i umetnika, ali je, kao predmet prava, pretvoren u stvar. U umetničkoj praksi u kojoj je telo medijum, fizičko prisustvo umetnika/ce nije bitno samo po sebi, već je značajno da se tom prisustvu da forma, što podrazumeva distanciranje, proces objektivacije.

Body art otvara još niz pitanja. Izvođačka dela, u koja spada i *body art*, nemaju uvek uočljivog autora. Ona se često izvode angažovanjem izvođača, pa može izgledati da su i oni autori. Ekskluzivni umetnički autoritet nad stvorenom formom tada se može utvrditi samo pravnom odlukom, bez obzira na stalno ponovno izvođenje. Istorija plesa nam pokazuje kako je koreografsko delo dobilo status autorskog dela i prisvojeno kao zatvorena forma, bez obzira na to što je ono po svojoj prirodi proces. Iz istorije plesa vidimo i kako ples posredstvom prava može biti okarakterisan kao stvar koja se može prisvojiti. Utvrđivanje autora izvođačkog umetničkog dela može proisticati iz zakona, ali može zavisiti i od ugovora. I ovde se pokazalo da ugovorno pravo može biti oruđe da se uspostavi i garantuje autoritet umetnika/ce.

Kao primer se može navesti rad Tina Sehgal. Celokupan rad tog umetnika je pod uticajem njegovog plesачkog i ekonomskog obrazovanja. On pripada i konceptualnoj i izvođačkim umetnostima i trudi se da izbegne pretvaranje umetničkog dela u predmete, što u konceptualnoj umetnosti nije uvek slučaj. Njegova dela su bliska plesu, muzici, pevanju i reči, ali on situacije u kojem se izvode ovi činovi dovodi do granice bizarnog. Ne postoji nijedan opipljiv trag izvedbe: odlika njegovog umetničkog rada je to što je materijalizacija u potpunosti isključena, a on je tu logiku nematerijalnosti do te mere razvio da je nametnuo posebnu proceduru za prodaju svojih dela.

Tino Sehgal zahteva da prodajni ugovor koji je zamislio bude isključivo usmeni. Taj ugovor bi trebalo da mu obezbedi kontrolu forme dela i načina izvođenja. Prodato delo sastoji se od usmenog protokola u kojem su definisane radnje koje treba da izvodi jedan ili više izvođača. Sadržaj tog protokola je izražen usmenim putem – zahtevi izvođenja, trajanje, potreban broj izvođača i način na koji treba da budu obavешteni o sadržaju dela. Taj umetnički dispozitiv isključuje mogućnost da izvođači imaju bilo kakve autorske zahteve. Protokol daje precizna i odlučna uputstva. Tino Sehgal je bio dovoljno oprezan da obezbedi i dokaz o sadržaju dela, budući da prodaji prisustvuju dva svedoka.

Njegov rad se, uprkos merama predostrožnosti, suočava sa problemom doživljaja izvođačke umetnosti koji se ne može kontrolisati. Dela Tina Sehgal ostavljaju mogućnost za ponovno izvođenje, pa time i za transformaciju, siromašenje, čak i nestanak dela. Budući da se ne pravi pisani trag, za aktualizaciju dela potrebno je raditi na prisećanju. Vlasnik/ca dela mora da stvori mentalnu predstavu dela da bi je mogao/la usmenim putem preneti kako izvođačima tako i narednim kupcima. Zato se trajnost takvog dela postavlja kao pitanje od ključnog značaja. Pitanje pamćenja izvođačkih dela nije svojstveno radu Tina Sehgal, ali ovde dobija poseban značaj jer ne postoje arhive koje bi omogućile da se utvrdi stalni korpus, nezavisan od varijacija u izvođenju. Mora se istaći da je to delo danas prisutno na tržištu umetnosti i u umetničkim institucijama uprkos nepredvidivosti koja proističe iz njegovog striktno nematerijalnog karaktera.

Sa druge strane, analizirana su i pravna ograničenja koja bi se mogla suprotstaviti *body art*-u, pre svega koncept dostojanstva ličnosti. Nakon suočavanja sa primedbama moralne prirode, usvojena je individualistička koncepcija ljudskog dostojanstva, kako bi se zaštitila sloboda umetnika da stvara.

Za ovo istraživanje usvojen je transverzalni i pluridisciplinarni pristup. Kada smo krenuli tim putem, želeli smo takođe da pokažemo da je savremenoj umetnosti bilo potrebno pravo da bi se razvila u društvenom prostoru i da bi mogla biti bolje shvaćena, ali i da je pravo iz susreta sa savremenom umetnošću izašlo obogaćeno.

© 2010 Judith Ickowicz

Prevod sa francuskog: Smiljana Vukojičić

Kad umetnost postane preduzeće

Vanessa Théodoropoulou

etoy.CORPORATION je konverzibilni ali, uopšte uzev, simpatičan virus koji ulazi u sistem ali ga ne uništava niti oštećuje. etoy virus menja samo način funkcionisanja sistema.¹

U pokušaju da izloži kontekst publikacije *Entreprises critiques (Kritička preduzeća)*², čiji je urednik Yann Toma, takođe umetnik i preduzetnik (vidi Ouest-Lumière), Rose Marie Barrientos oslikava model predmeta svoje studije. Kapitalistička preduzeća su se, podseća nas Barrientos, pojavila u Sjedinjenim Američkim Državama krajem 19. veka sa uspostavljanjem tržišne ekonomije i masovne kulture. Ona su se brzo nametnula širom sveta, „gde osiguravaju gotovo sveukupan ljudski rad, organizujući proizvodnju, raspodelu i potrošnju dobara i usluga“.³ Preduzeće „postoji radi ostvarivanja profita“; profit, ali i korisnost, napredak i vrednost razmene su moto, „uslovi njegovog opstanka“, tvrdi Barrientos. Sve je to već dobro poznato. Ono što je manje poznato i što zaokuplja našu pažnju u ovom kratkom komentaru odnosi se na tip „društva“ koje preduzeće inkorporira, na njegov pravni i simbolički status:

Vrhovni sud Sjedinjenih Američkih Država je 1888. godine preduzeće proglasio „pravim licem“ i ono ima ista prava, povlastice i slobode kao i bilo koji američki građanin (...); preduzeće ima više „vlasnika“, akcionare, ali postoji nezavisno od pojedinaca koji ga sačinjavaju. Ime preduzeća je njegova marka, identitet i potpis, i preduzeće mora da ga promovira i širi po svaku cenu da bi bilo održivo. Da bi to postiglo, preduzeće mora da izgradi imidž, ličnost i vizuelni identitet svoje marke.⁴

1 Cédric Vilatte „Entretien avec etoy.CORPORATION“ u Jérôme Sans, *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, (katalog izložbe), Palais de Tokyo, Le Cercle d'art, Paris, 2003.

2 Yann Toma (urednik), u saradnji sa Rose Marie Barrientos, *Les Entreprises critiques*, CERAP/ Art&Flux – Cité du Design – Avancía-Négocia, Saint-Étienne – Paris, 2010, str. 29.

3 Rose Marie Barrientos, „Les entreprises critiques en perspective“, u *Les entreprises critiques*, op. cit, str. 29. Vid. i veoma bogatu online platformu Art&Flux: <http://art-flux.univ-paris1.fr>

4 *Ibid.*

Osmišljeno, dakle, kao nominalni identitet, obestelovljeno a ipak potpuno „materijalno“, preduzeće je – ni fabrika, ni narod, ni mnoštvo – istovremeno višestruko i jedinstveno „telo“, za jedne zajedničko, za druge rasloženo, razvlašćeno. Njegovo ime uspostavlja i označava u isto vreme zajednicu (radnike) i njen izvrnuti odraz (akcionare), udvostručavanje koje je međutim, slabo uočljivo ili, pak, prevaziđeno u upečatljivijoj slici koja se uzdiže iznad tog razdora i koja mu omogućava da se prikaže kao netaknuto, ujedinjeno. U izvanrednom i javnom životu kapitalističkog preduzeća imidž, marka ima dakle gotovo veću vrednost nego roba.

Te konstatacije omogućavaju da se formuliše nešto što bi trebalo da izgleda izvesno: model „mikrodruštva“ koje je oličeno u istorijskom preduzeću, kao i način na koji je ono simbolički ušlo na javnu scenu realnog društva, pitanja su politička po sebi. *Kritički* razmatrati preduzeće znači, posledično, kritikovati najpre vezu koju taj entitet uspostavlja između ekonomije i politike, između načina upravljanja svojom kućom i načina zajedničkog života i delovanja. To znači i osmisliti depoetizaciju i depolitizaciju (nematerijalnog) rada i (nematerijalne) umetnosti, kako u postfordističkom preduzeću tako i u savremenoj umetnosti, ali i krizu stare trijade rad – akcija – intelekt (Agamben, Virno⁵) i njihovo stapanje u pojmove kao što su *kreativnost* i *praksa*. Kritikovati znači po definiciji i tradicionalno dovesti u pitanje pravila koja na bilo kom polju uređuju proizvodnju, akciju i saradnju, razneti vertikalnu ili horizontalnu strukturu koja dinamiku antagonizma (subjekata) zamenjuje dinamikom konkurencije (preduzeća).

Već iz predgovora Iaina Baxtera, pionira tog umetničkog pravca – čija preteča koju su teoretičari priznali je, naravno, Andy Warhol (a ne Marcel Duchamp) – shvatamo da se autori knjige ne pozivaju na taj tip kritičkog stava (ili umetničke kritike, ukoliko želite). Iz reči Baxtera, koji je 1970-ih godina odlučio da se preruši u preduzetnika, čini se da je njegov umetnički izbor pre simptom gore pomenute depolitizacije nego izraz želje za „ujedinjenjem“ protiv „masovnog potčinjavanja“, o čemu govori Yann Toma⁶. Umesto da se suprotstavi tom sistemu Iain Baxter je odlučio da se u njega uklopi, ali ne više kao iskorišćeni marginalac, kao neoromantični boem, već kao aktivni element tog lanca koji je postao mreža, kao *autonoma* i pre svega *nezavisna* karika. „Od ključnog je značaja da se umetnici oslobode [prinude da zavise od dobre volje umetničkih mecena] i oslone se na kulturna znanja kojima raspoložu

5 Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, prevela Caroline Walter, Circé, Belval, 2003; Paolo Virno, *Grammaire de la multitude: pour une analyse des formes de vie contemporaines*, prevela Véronique Dassas, Editions de l'éclat, Paris, 2002.

6 Yann Toma, „Introduction“, u *Les entreprises Critiques*, op. cit, str. 16.

da bi se bolje stopili sa svetom biznisa, politike i obrazovanja", tvrdio je Baxter⁷ 1971. ⁷ Njegova strategija sastojala se u tome da sam postane ono čega ne želi da bude žrtva, da postane „humanistička“ verzija svog modela, i dalje imajući na umu „umetničke“ vrednosti koje posleratna modernistička kritika odbacuje, poput kompetentnosti i efikasnosti. Kako je kazao 2007. godine, reč je o tome da se „učini da ekonomija radi za svet umetnosti i globalne kulture“⁸. Tri decenije kasnije preduzeće etoy.CORPORATION, koje smatra da je naivno odvajati komercijalno i umetničko, i definiše se kao „preduzetnička skulptura“, ponavlja tu nameru koristeći slične izraze, ovog puta govoreći o „kulturnoj supstanci“: „[etoy.CORPORATION] kontroliše, štiti, promovise i koristi kulturnu supstancu, pre svega zaštićenu američku marku 'etoy', kao i etoy.ART-COLLECTION. Kompanija deli kulturne vrednosti i radi sa namerom da svu finansijsku dobit uloži u umetnost“⁹. Drugo „kritičko preduzeće“ Superflex, koje namerava da se kapitalizmu suprotstavi „prodajući“ besplatne proizvode (Freeshop) i koje definiše umetnost kao „oruđe u službi čoveka“¹⁰, izjavljuje da su „sva ljudska bića potencijalni preduzetnici“¹¹. Yann Toma odlazi dalje u logici ironične integracije: „Uspostavljanje preduzeća omogućava stvaranje tima i bolju podelu posla, što povećava produktivnost“, objašnjava on¹².

7 Iain BaxterG, „Préface“, u *Les entreprises Critiques*, op. cit, str. 11.

8 *Ibid*, str. 12. Ovaj predgovor je napisan 2007. godine.

9 „Razgovor sa etoy.CORPORATION“, u Jérôme Sans, op. cit.

10 „Superflex“, u *Les Entreprises Critiques*, op. cit, str. 391.

11 „Razgovor sa Superflex-om“, u Jérôme Sans, op. cit.

12 Yann Toma, op. cit, str. 16.

Generalni direktor Ouest-Lumièrea smatra da se kritička dimenzija preduzeća podrazumeva. Kada društvo poprimi oblik preduzeća, čini se da je jedini politički projekat koji je moguće zamisliti preuzimanje vlasti u preduzetničkoj strukturi, stvarnoj ili fiktivnoj. I ukoliko ta strategija – da umetnik postane preduzeće – teži da prekine rivalstvo koje je obeležilo kritičku umetnost 20. veka, argumenti koje koristi Toma da bi se ta strategija opravdala zapanjujuće podsećaju na „stare“ idealističke stavove: Time što postaje preduzetnik, ili još bolje šef preduzeća, pojedinac i sam postaje „stvarni akter u društvu“, kaže Toma, dok mu struktura koju osniva, samim tim što je trajno upisana u vremenu, omogućava kritički pogled na probleme društvene stvarnosti. Umetničko preduzeće bi zahvaljujući zadobijanju ekonomske snage bilo „manifest uzimanja utopija ovog sveta u naše ruke“. Šta je cilj toga? Ostvarivanje sopstvenih projekata, u skladu sa svojim potrebama i željama. Umetničko preduzeće, koje ima „univerzalnu misiju“, najzad otvara „nova polja za intervenciju“ na strani osetnog, konceptualnog, čak duhovnog, „polje u kojem je umetnost u isto vreme preduzeće, skup projekta i proizvoda koje stvara“¹³.

I dok Yann Toma smatra da zaista kritička umetnost mora da se postavi izvan umetničkog miljea, a etoy.CORPORATION da su poništene barijere između umetnosti, identiteta, ideje nacije, mode, finansija, politike (itd), Barrientos insistira na (kritičkom?) značaju tog pomeranja koje se odvijalo u umetničkom svetu, a koje preduzeće navodi na estetski put na kojem *bi trebalo* da vladaju, dakle, etički kriterijumi, humanističke vrednosti¹⁴. Ko želi da postane deo etoy.CORPORATION-a ili Ouest-Lumière-a, da deli njihovo ime i poetsku supstancu, treba samo da da određenu svotu vlasnicima: postati akcionar kritičkog preduzeća = postati član tog preduzeća. Kao što je dovoljno dodati slovo R na Medef¹⁵ – opet „staro“ R Odbijanja (na francuskom *refus*), Revolta, čak Revolucije¹⁶ – i rođen je (pokušaj udruživanja kritičkih preduzeća) MREDEF, novi „pokret“ koji ustvari to nije, ali koji u pustinjama postmodernističke stvarnosti brani „stvarnost preduzeća“. *Quid est?* Jasno je, radi se o kreativnosti¹⁷.

Prevod sa francuskog: Smiljana Vukojičić

13 *Ibid*, str. 15-19.

14 Rose Marie Barrientos, op. cit, str. 37.

15 Medef je akronim Pokreta preduzeća Francuske.

16 Sébastien Juy, „La MREDEF“, u *Les entreprises Critiques*, op. cit, str. 110.

17 „Nasuprot Medefu, MREDEF [Mouvement du réel des entreprises de France] se neće uplesti u zablude iluzija 'realnosti preduzeća', stvarnosti izražene kroz lingvističku prizmu marketinškog žargona. Više smo zainteresovani za opipljivu stranu biznisa. Da bismo napravili jasnu razliku odlučili smo da naš akronim bude ženskog roda, kao suprotnost muškog MEDEF-u. To nas jasno stavlja na stranu ženske kreativnosti, a ne muškog marketinga. O tome se ne može pregovarati.“ *Ibid*, str. 111.

Hybris Konstproduktion* Virginie Bobin

* Prvobitno napisano za *Journal des Laboratoires*, septembar 2010.

Hybris Konstproduktion zastupa nekoliko realnosti: vode je Anders Jacobson i Johana Thelander, obojica Švedani, koreografi, plesači, kulturni producenti, pisci i konsultanti u oblasti organizacije i kulturne politike. Od 1998. godine ova organizacija ima formu neprofitnog udruženja, a 2010. godine njih dvojica osnovali su deoničarsku kompaniju da bi na bolji način obavljali svoje raznovrsne aktivnosti i ekonomske transakcije. Različiti oblici organizacije jedna su od glavnih oblasti interesovanja ovog tandema kao i pitanje kako razviti alatke kojima se dolazi do sopstvenih sredstava i strategija rada u ekonomiji i politici umetničke produkcije. Radi se o predlogu alternativne kulturne politike (koji je svojevrsni *toolbox* i *agora*). Kao takvi, rasprava, koncipiranje i drugi procesi koji prethode proizvodu koji „ima vrednost“ ne razmatraju se više kao razdvojene aktivnosti, i svaki trenutak i oblik rada vrednuje se na isti način.

Kada čitamo o „vrednostima“ koje zastupa HK (u Manifestu koji su objavili na svom sajtu), njihov izbor da svoje poslove obavljaju kao deoničarska kompanija na prvi pogled deluje paradoksalno, pošto je ta forma uglavnom asimilovana u tržišni kapitalizam u strogom smislu. Međutim, pošto su temeljno istražili postojeće forme organizacionih struktura i najbolje načine da kanališu paralelne aktivnosti Andersa Jacobsona i Johana Thelander kroz jedan entitet, deoničarska kompanija ispostavila se kao najprimerenija struktura. Ona im omogućava da se dublje koncentrišu na svoj rad i fleksibilnije upravljaju ekonomijom koja je sastavni deo njihovih aktivnosti. Profit im omogućava da proizvedu više kompetencija koje mogu da plasiraju na tržište.

Njihova pozicija nije cinična, niti predstavlja samo reakciju na zakone tržišta kulture. Na njihovom sajtu možete se informisati o uslugama koje kompanija pruža: konsultacije i debate; radni sastanci i forumi za diskusiju; predavanja i prezentacije; treninzi, rad na projektima i razvoju organizacije. Lista „klijenata“ je ponosno istaknuta: to su javne službe, umetničke i kulturne organizacije i institucije, škole, festivali i umetnici iz Švedske i inostranstva. U stvari, njihovo dubinsko poznavanje kulturne politike, zakona i sistema organizacije od jednakog je značaja za obezbeđivanje čvrstih pozicija u debatama s institucijama i organima vlasti, kao i za savetovanje umetnika i neprofitnih organizacija o proaktivnim načinima uticaja na postojeći sistem ili kreiranje novog sistema koji radi u njihovu korist¹.

Korišćenje forme i strukture komercijalne kompanije da bi se kritikovala ekonomija umetničke produkcije nije nova ideja među umetnicima, ali je ona često bila ograničena na sistem reprezentacije ili parodiju. S druge strane, mnogi umetnici i producenti – često – su prisiljeni da osnivaju mikro-kompanije da bi mogli da izdaju račune, prijavljuju prihod i time obezbeđuju socijalno osiguranje i tako dalje – jednom rečju, da bi preživeli u ovoj ekonomiji. Umesto toga, samosvesnom neumerenošću² Hybris Konstproduktion nastoje da obezbede alatke za sticanje

moći, oslanjajući se na strukturu kompanije u kreiranju sopstvenih modusa delovanja i – što je još važnije – razmene znanja s drugim akterima u umetničkoj sferi.

Molimo, ometajte – u toku.su pregovori Anders Jacobson

Šta umetnička sloboda ili nezavisnost predstavljaju danas? Šta znači biti autonoman u savremenom društvu? Može li da postoji „postautonomna“ praksa?

Članak koji sledi je odlomak iz dužeg teksta, pisanog za jedan švedski zbornik o umetnosti i ekonomiji.³ Ovim tekstom promišljam promenljive perspektive i pozicije unutar savremene umetničke produkcije – preciznije, plesa i koreografije – kao i odnos umetnosti prema graničnim oblastima kulturne politike, ekonomije i organizacije. S polazištem u promenljivim formama produkcije savremenog plesa i paralelnoj ekspanziji koncepta koreografije, raspravljaju o tome na koji način se nekoliko starih konceptata danas iznova prihvata i koristi – posebno autonomija i umetnička sloboda.

U savremenim kulturnim debatama ove koncepte uticajni praktičari koriste na način koji želim da problematizujem. Mnogi još uvek govore o umetnosti i kulturnoj politici kao da se ništa nije promenilo od 1970-ih i zasnivaju svoju argumentaciju na koncepcijama koje više nisu upotrebljive. Po mom mišljenju, umesto da sebe marginalizuju u potrazi za „slobodom“ i sentimentalno blude zaboravljenim vremenima, umetnici danas imaju ozbiljnu mogućnost da kroče u samo središte promena i iznova definišu relevantnost savremene umetnosti i njen društveni značaj.

¹ Ovome su posvećene mnoge aktivnosti HK, kao što su *Prototype* ili *More Opinion* – više informacija o njima na: <http://www.hybriskonst.org/en/about-our-activities>.

² Ovaj *hybris* – ponos i žar koji bi ljude navodio da se suprotstavljaju bogovima – često je kritikovan u pozorištu i književnosti antičke Grčke.

³ Integralna verzija teksta dostupna je na sajtu www.hybriskonst.org.

Postautonomna praksa i oblici uzajamne zavisnosti

Skoro sam se igrao s izmišljenim konceptom postautonomnog. Taj koncept je, u stvari, neko (kratko) vreme postojao u obliku članka na Wikipediji, ali je nedavno uklonjen zbog manjka referenci i relevantnosti. Šta bi *postautonomna praksa* uopšte mogla da znači?

U skladu s tradicionalnom definicijom, autonomija konotira svestan izbor situiranja sebe u imaginarnu „spoljašnjost“. Izvan sistema, društva, institucija, tržišta, kapitalizma, i izvan rigidnih misaonih struktura. Danas, kada je te granice gotovo nemoguće detektovati, kada nikog ne iznenađuje što se država i kapital nalaze u istom čamcu za spasavanje, kada ključ za komercijalni uspeh leži u razmišljanju izvan kalupa, vrlo je verovatno da moramo preformulisati naše strategije.

Jedan zaključak bi bio da napustimo modele mišljenja koji su zasnovani na dihotomijama unutrašnjost – spoljašnjost, ili – ili. Moramo da napustimo modele koji sugerišu da su „samoupravljanje“ i uzajamna zavisnost u neposrednoj suprotnosti. Tu negde bi mogla da se pojavi *postautonomna praksa* – u situaciji u kojoj mi, ubeđeni u mogućnosti promene i s odgovarajućim samopouzdanjem, marširamo pravo u centre organizacija, političkih odluka, lobija, ekonomije i administracije – svakodnevni *backstage* ideologije. Drugim (staromodnim?) rečima: u borbi za slobodu delovanja „unutar sistema“, u kontinualnom procesu u kome neprestano i iznova procenjujemo koliko smo danas relevantni kao praktičari umetnosti u jednom dinamičnom društvu.

U ovom procesu umetnik, državni službenik, ministar, producent, ekonomista, programer, istraživač, student, gledalac, amater, poluprofesionalac i profesionalac grade brojnije i novije tipove međudnosa; kao kolege, prijatelji, mentori i konsultanti, ideološki oponenti i kritičari. Ovde izviru mogućnosti za nove oblike saradnje, proizvodnje znanja, uticaja i produktivnih sukoba. Formiraju se novi savezi, privremene grupe afilijacije i labave mreže koje nisu nužno zasnovane na disciplinarnoj podeli, umetničkoj formi, akademskom statusu ili geografiji, već pre na zajedničkim vrednostima i aktivističkom potencijalu saradnje.

Ubeđen sam da ovde – kroz mnoštvo odnosa koji ne mare za strukture moći u terminima političkih nivoa, ili umetničkog i akademskog prestiža – možemo biti najslobodniji da delujemo. Ovde sebi možemo priuštiti integritet, konflikte i „mobilnu lojalnost“⁴. Ovde možemo „posedovati“ pitanja koja postavljamo i raditi na promenama kroz nova savezništva. Međutim, da bi se dospelo u ovu tačku moramo preuzeti rizik preispitivanja i reformulacije dihotomija na kojima zasnivamo svoj pogled na svet.

4 Pod „mobilnom lojalnošću“ podrazumevamo da danas postoji tendencija identifikacije i lojalnosti specifičnim temama, realnim promenljivim okolnostima, zajedničkim vrednostima i interesovanjima za procese, pre nego za statične stavove, političke partije, nacionalne države itd.

Priznajem, još uvek sam ubeđen da moramo proizvoditi definicije, podelu, kontraste i izvesnu količinu suprotnosti da bi – na duže staze – proizveli angažman, moguća mapiranja i akciju. Ne mislim da sve može postati veliki lonac čorbe od bilo čega.⁵

Još jedan model razmišljanja o autonomiji ponudio je Fredric Jameson u knjizi *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Naime, „poluautonomna“ pozicija umetnosti nije iščezla, već je pre „eksplozirala“ u estetizaciji društva i omasovljenju kulture vizuelnog. Autonomni prostor potencijalno postoji svuda, na načine koje možda još uvek nismo sposobni da artikuliramo:

Sada se moramo zapitati nije li upravo ova poluautonomija kulturne sfere uništena logikom kasnog kapitalizma. Ipak, tvrditi da kultura danas više nije obdarena relativnom autonomijom koju je uživala u ranijim fazama kapitalizma (na stranu rekapitalizovana društva današnjice), ne znači podrazumevati njeno iščezavanje ili istrebljenje. Baš naprotiv; i dalje moramo tvrditi da rastakanje autonomne sfere kulture pre treba zamišljati u terminima eksplozije: zapanjujuće ekspanzije kulture kroz društvenu sferu, do tačke u kojoj se može reći da je sve u našem društvenom životu – od ekonomske vrednosti i državne vlasti, do praksi i same strukture ljudske psihe – postalo „kultura“ u nekom originalnom i još uvek teorijski nerazjašnjenom smislu.⁶

Jameson se takođe, pozivajući se na Marxa, bavio idejom nužnosti da se naizgled kontradiktorna mišljenja puštaju u opticaj u isto vreme:

U svom dobro poznatom pasusu Marx nas sugestivno ohrabruje da učinimo nemoguće; naime, da o ovom procesu mislimo istovremeno pozitivno i negativno; da dodamo, drugim rečima, do načina razmišljanja koji bi mogao da tumači neosporno preteče odlike kapitalizma, uporedo s njegovim izvanrednim i oslobađajućim dinamizmom, bez ugrožavanja bilo koje argumentacije. Nekako treba da dodamo do tačke u kojoj je moguće razumeti da je kapitalizam istovremeno najbolja i najgora stvar koja je ikada zadesila ljudski rod. Skretanje od ovog strogog dijalektičkog imperativa u lagodniji stav zauzimanja moralnih pozicija je uobičajeno i u velikoj meri ljudski: pa ipak, važnost ove teme zahteva bar nekakav napor da promišljamo kulturnu evoluciju kasnog kapitalizma dijalektički, istovremeno kao napredak i kao katastrofu.⁷

Upravo to, steći sposobnost da se misli o razvoju, promeni i u ovom slučaju ekonomizaciji društva kao nečem najboljem i najgorem u isto vreme, nesumnjivo je podjednako uzbudljiv i težak misaoni eksperiment.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

5 U knjizi *On the Political* (2005), teoretičarka politike Chantal Mouffe iznosi ubedljivu argumentaciju protiv oblika demokratije zasnovanih na konsenzusu i dijalogu koji trenutno zagovaraju i slave liberalne demokratije Zapada („postkonvencionalni identiteti“, politika „iza“ desnog i levog itd.). Ona tvrdi da društvo mora da obezbedi mehanizme za legitimnu političku opoziciju zasnovanu na opšteprihvaćenim pravilima i kolektivnom identitetu. Veruje da politika mora biti zasnovana na ideji političkog oponenta, a ne da završava u navodno „neutralnoj“ i često etički definisanoj borbi protiv neprijatelja. Ona smatra da savremena politika s težištem na konsenzusu i dijalogu ovo sprečava i postepeno podrija demokratiju podcenjujući potrebe za kolektivnim identitetima i afektivnim dimenzijama politike, otvarajući na taj način prostor za populističke sile koje tvrde da reprezentuju „narod“ i prozivaju neprijatelje kao što su npr. „establišment“, „emigranti“ itd. U stvari, današnje rasprave – u umetnosti i politici uopšte – ne sadrže naročito visok stepen ideološkog izjašnjavanja i konfrontacija. Izazov, po mom mišljenju, stoga leži u iznalaženju načina da se demokratija „produbi“ tako da može biti u interakciji s fundamentalnim procesima promene (kolektivnih identiteta, oblika organizovanja itd.), ali i insistirati na konstituisanju jasnih ideoloških alternativa.

6 Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991, str. 48.

7 *Ibid.*, str. 47.

Mazohizam robnog oblika: *Queer* pornografija i lepe umetnosti paradoksa* Matteo Pasquinelli

* Prvi put izloženo na konferenciji *Desiring Just Economies* u ICI Berlin, 24-26. 6. 2010. PDF verzija je dostupna na sajtu <http://matteopasquinelli.com/>

1. Želja na delu i njeno porobljavanje

Kritika danas često prepoznaje rad Deleuzea i Guattarija o šizofreniji kao ogledalnu inkarnaciju postfordističkog kapitalizma bez političkog ili revolucionarnog potencijala: njihov projekat o „kapitalizmu i šizofreniji“ postepeno se odbacuje jer se za kasni kapitalizam kaže da je već šizofreničan. Prema Hardtu i Negriju, jedino ako se njihov koncept željeće proizvodnje situira unutar biopolitičke proizvodnje, može se pravilno razumeti sâmo jezgro savremene ekonomije i eksploatacije afektivnog rada, nematerijalnog rada i rada emigranata. U slavnom pasusu iz *Imperije* (2000.) oni tvrde sledeće:

Strojevi proizvode. Stalno funkcioniranje društvenih strojeva u njihovim raznim aparatima i proizvodnim linijama proizvodi svijet zajedno sa subjektima i objektima koji ga sačinjavaju. Međutim, [Deleuze & Guattari] pozitivno shvaćaju jedino tendencije prema stalnom pokretu i apsolutnim tijekovima, pa tako i u njihovoj misli, stvaralački elementi i radikalna ontologija proizvodnje društvenoga ostaju nebitni i nemoćni. Deleuze & Guattari otkrivaju proizvodnost društvene reprodukcije (stvaralačku proizvodnju, proizvodnju vrijednosti, društvene odnose, afekte, postajanja) ali uspijevaju je oblikovati samo površno i prolazno, kao kaotični, neodređeni obzor označen neshvatljivim događajem.¹

Pojmovi *željeća proizvodnja* i *biopolitička proizvodnja* imaju, međutim, zajedničku genealogiju i potiču od Spinoze. U *Anti-Edipu* (1972.) polemika meta Deleuzea i Guattarija bio je Lacanov strukturalizam i njegova zamisao nesvesnog organizovanog kao jezik (uključujući i Freudovo nasleđe). Pomerajući se sa sofe psihoanalitičara na postšezdesetosmaške pokrete, oni su nastojali da pređu s kritike *reprezentacije* na kritiku *proizvodnje*. S druge strane, Hardt i Negri morali su da preokrenu Foucaultov pojam biopolitike (teorije moći kojoj nedostaje objašnjenje produktivnog subjekta) i da Marxovo „nasleđe“ pisanja o radničkoj klasi prošire na celokupno društvo. Oni su redizajnirali pojam rada tako da obuhvati produktivne moći celokupnog *biosa*.

U svojoj novoj knjizi *Commonwealth* (2009.) Hardt i Negri dalje su razvili zamisao kapitalističkog porobljavanja „želje“. Oni prave paralelu između proizvodnje društvenih odnosa i Marxovog određenja robne forme kao inkarnacije društvenih i ekonomskih odnosa takođe poznatih kao *robni fetišizam*.

1 Michael Hardt i Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Kembriđ, MA, 2000, str. 28. [korišćen prevod dr Živana Filipijaa, izdanje Arkinz d.o.o. i Multimedijskog instituta, Zagreb, 2003, str. 37.]

Mada se bogatstvo u kapitalističkom društvu najpre javilo u vidu nepreglednih zaliha robe, Marx otkriva da je kapital u stvari proces stvaranja viška vrednosti putem proizvodnje roba. Ali Marx ide još jedan korak dalje da bi otkrio da je u svojoj suštini kapital društveni odnos ili konstantna reprodukcija društvenih odnosa putem stvaranja viška vrednosti u proizvodnji roba. Prepoznavanje kapitala kao društvenog odnosa daje nam prvi ključ za analizu biopolitičke proizvodnje.²

Za kapitalizam se kaže da proizvodi vrednost porobljavajući proizvodnju društvenih odnosa, to jest proizvodnju „zajedničkog“, prema Hardtu i Negriju. Ovaj pojam porobljavanja (*capture*) odnosi se i na „aparate porobljavanja“ koji opisuju Deleuze i Guattari u istoimenom poglavlju knjige *Hiljadu platoa* (1980)³. On se može primeniti na artikulaciju odnosa između želje i ekonomije, ako se robni oblik precizno shvata kao superponiranje *flukseva želje* i *ekonomskih flukseva*. Unutrašnji dijagram robe, međutim, nije simetričan i lišen otpora. U ovom tekstu predlažem jedan *konceptualni dijagram mazohizma* u pokušaju da artikulišem bazičnu formu kapitalističkog porobljavanja ukazivanjem na paradoksalnu prirodu robnog fetišizma. Koncept mazohizma koristim zatim da bih osvetlio i paradoksalnu prirodu želje i paradoksalnu prirodu robe.⁴

2 Michael Hardt i Antonio Negri, *Commonwealth*, Belknap Press, Kembriđ, MA, 2009, str. 136.

3 Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Minuit, Paris, 1980. Prev. Brian Massumi, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Mineapolis, 1987, poglavlje „Apparatus of capture“, str. 424.

4 Primena „dijagrama mazohizma“ na robnu formu je i pokušaj da se politički artikulise pojam Deleuze i Guattarija zarobljavanje mašine (*machine enslavement*) uveden u poglavlju „Apparatus of capture“ knjige *A Thousand Plateaus*.

2. Molekularni dijagram mazohizma

U poslednjoj deceniji akademska debata o *biosu*, uživanju i želji naizgled je polarizovana u tri glavne tendencije: delezijansko-gatarijevski žargon koji slavi želju kao apsolutan beskrajni fluks; lakanovski žargon koji analizira samo ideološke kontradikcije bilo koje političke ekonomije uživanja; i biopolitički žargon koji se bavi represijom nad „golim životom“ od strane zlih sila. Izvesno, Deleuze i Guattari imali su važnu ulogu u ponovnom uvođenju energetske čitanja želje i materijalističkog plana imanentnosti u kojoj jezik, dijalektika i metafizika nemaju hegemoniju. Pa ipak, kako iznova možemo misliti granice želje, a da ne zapadamo u iskušenje da koristimo granice eksternog jezika ili granice eksterne moći da bi je opisali? Pitanje je kako zamisliti novi dijagram energetskih tokova želje, u kojima ona mora da se suoči sa svojim unutrašnjim granicama i unutrašnjim protivrečnostima.

Franco Berardi je jednom primetio kako se kod Deleuzea i Guattarija treći pol depresije retko pominje.⁵ Psihopatologija oscilira između paranoje (država) i šizofrenije (kapitalizam). Depresija je izvesno jedna od unutrašnjih granica ekonomije želje, ali je njen politički potencijal prilično upitan. Mimo depresije, može li se zamisliti još jedna (pozitivna) unutrašnja granica želje? Kako opisati dijagram porobljavanja želje mimo protoka i kôda, beskonačne imanentnosti i metafizičkog razdvajanja? Ovde bi mogla biti od koristi definicija mazohizma, jer se mazohizam tumači kroz pojam želje koji obuhvata njenu negaciju i njene paradokse.

Mazohizam, naravno, prizivamo u njegovoj konceptualnoj formi kako je to činio Deleuze, na primer, u knjizi *Masochism: Coldness and Cruelty*⁶, a koristila ga *queer* teorija mimo konkretnih BDSM praksi. Pod uticajem tih praksi, definicija ekonomije želje koja obuhvata sopstvenu granicu i negaciju ne poziva se na bilo kakav transcendentni okvir. Ovde sve može biti imanentno. U stvari, mi se još uvek krećemo u okvirima Spinozine etike jer se mazohizam može posmatrati kao ekspanzija same želje, kao *conatus* koji rasprostire uživanje, svest i kontrolu kroz posebni oblik potčinjavanja. Mazohista je jači od sadiste.

5 Franco Berardi, *Félix*, Luca Sossella Editore, Rim, 2001.

6 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: La Vénus à la fourrure*, Minuit, Paris, 1967.

3. Netporn: pornografija kao biopolitička roba

U svojoj knjizi *Profanacije*, Agamben opisuje pornografiju kao ultimativni oblik robe i suočava se s problemom razdvajanja u uslovima društva spektakla.⁷ Kapitalizam, poput religije, treba da izdvoji svaki aspekt života (telo, seksualnost, jezik) u zasebnu sferu. Politički gest suprotstavljen ovom razdvajanju je ono što Agamben naziva *profanacijom*: to nije naprosto gest koji ukida i briše razdvajanje, već gest koji zna kada da se poigrava sa svojom konstitucijom na pozitivan način. Zanimljivo je da je Agamben inspirisan pornografijom kao ultimativnim primerom kapitalističkih podela. Pornografija interveniše upravo tako što inhibira moguću „novu kolektivnu upotrebu seksualnosti“.⁸ Pornografska slika trebalo bi da bude *kontra-profanisana*, sugeriše Agamben, na isti način kao što je profanisana seksualnost. Obrnuta profanacija ne odnosi se na cenzuru pornografije, već na njeno korišćenje na drugačiji način, povratkom na mogućnosti koje je ona „zarobila“. Prema Agambenu,

Ono što se ne može profanisati u pornografiji – sve što se ne može profanisati – zasniva se na zaustavljanju i odvratanju od autentično profanatornih intencija. Iz ovog razloga moramo da odvratimo od aparata – od svih aparata – mogućnosti upotrebe koje su oni zarobili. Profanacija onoga što se ne može profanisati politički je zadatak generacije koja dolazi.

Međutim, kako nas podseća Katja Diefenbach, *queer* kultura odavno je počela da se poigrava s pornografskim žanrom i da ga transformiše.

Kako svedoče filmovi Kennetha Angera, Jacka Smitha ili Johna Watersa, ili – kao pozni odjek – Fassbinderov *Querelle*, lepota je u neposrednoj vezi s iskustvima i prizorima očajanja, nasilja, propadanja i krhkosti. Ove veze između lepote i priljivosti ili, u tradiciji *Theatre of the Ridiculous*, između pornografije i scena neuspješnog i smešnog seksa, nisu nastajale da bi provocirale čuvar normalnosti, da bi šokirale srednju klasu [...].

One su nastojale da proizvedu imanentna zadovoljstva ne-naturalizovanog, ne-dušebrižničkog, ne-ljubavi-posvećenog, ne-reproduktivnog seksa. U ovom smislu postporn politika je već odavno stupila na scenu, ali zahvaljujući Marxom inspirisanom antifetishizmu Nove Levice i esencijalističkim strujama u feminizmu 1970-ih i 80-ih godina, delimično je zaboravljena.⁹

Može li ovo biti odgovarajuća forma profanacije prema Agambenu? Štaviše, početkom ove decenije dogodilo se nešto novo kada su digitalne tehnologije i jeftine kamere učinile da se ova *queer* istraživanja utope u neizmerni okean net pornografije i njenih „komodifikovanih“ formata. Početkom 2000-ih bili smo svedoci uspona takozvane nezavisne pornografije (*indie porn*). Ranije, u podzemlju starog *Usenet*-a poznata kao *alt.sex*, nakon jedne decenije pojavila se na *prosumer* (*professional-producer-consumer*) platformama kao što su *isshotmyself.com* i *beautifulagony.com*. Parodirajući ideju Manuela Castellsa, ovo je nazivano „usponom

7 Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Rim, 2005.

8 „Aparat pornografije teži da neutralizuje ovaj potencijal profanacije. To što on porobljava je ljudska sposobnost da erotsko ponašanje liši svrshodnosti, da ga profaniše razdvajanjem od neposrednih ciljeva. Međutim, dok se ova ponašanja time otvaraju za različite moguće prakse koje se ne odnose toliko na zadovoljstvo seksualnog partnera koliko na nove kolektivne upotrebe seksualnosti, pornografija interveniše tako što blokira i preusmerava intencije profanacije“, kaže Agamben.

9 Katja Diefenbach, „Postporn politics and the deconstruction of fetishism“, u: *PostPornPolitics: Queer Feminist Perspectives on the Politics of Porn Performance and Sex Work as Cultural Production*, ur. Tim Stütgen, b_books, Berlin, 2009.

netporn društva".¹⁰ Digitalna kolonizacija proizvela je kratak spoj između mračnog podzemlja Interneta i masmedijskog imaginarnog. Snimak seksa Paris Hilton koji je kružio Internetom postao je prvi primer sveprožimajuće *pornifikacije* koja zahvata i tinejdžersku kulturu.

Indie porn je nastao ukrštanjem mejnstrim porno industrije s andergraund potkultutama samo da bi se pronašla nova tržišna niša i komercijalno eksploatisao novi životni stil. Jedan primer je *Vivid Alt*, ogranak *Vivid Entertainment* (najveći svetski producent pornografskog videa) posvećen alternativnoj pornografiji, koji su pokrenuli diplomci kalifornijske umetničke akademije za potrebe sopstvenih potkultura (skejteri, pankeri, gotika i tako dalje). Ili, na primer, *suicidegirls.com* koji je jedno vreme bio prilično uspešan i među *queer* anarhistima. U stvari, neke *queer* grupe iskoristile su ovaj novi pop talas kao mogućnost za veću vidljivost, koristeći pornografski žanr kao medij izvođenja roda. Drugi su pravili posao sa seksualno korektnim spinom. *Pay-per-view* veb-sajt *no-fauxxx.com* predstavlja se ovim rečima:

No Fauxxx, koji je 2002. osnovala nagrađivana pornografkinja Courtney Trouble, osnova je savremenog *queer* porn pokreta. Proglašen je za „Najbolji *queer* pornografski sajt” 2009. godine. Uz performere svih rodova, dimenzija, rasa, seksualnih orijentacija, *No Fauxxx* elegantno kombinuje umetničku *queer* erotiku i *hard core* seks s „alt porn” aromom. Stvari koje volimo i kojih kod nas ima u izobilju: *fisting*, *gangbang*-ovi, *gender queer*, *butch* lezbejke, famice, tetovirane alt porno zvezde i trans- muškarc i žene.

Interesovanje za *queer* ili post-pornografiju dokumentuju mnogi događaji (npr. konferencija *The Art and Politics of Netporn* organizovana u Amsterdamu 2005. ili simpozijum *Post Porn Politics* u Berlinu 2006.)¹¹ Međutim, ovaj *queer* liberterijanski pristup pornografiji kritikuju mnogi radikalni krugovi – neopuritanizam magazina *Adbusters*, na primer, ili stari puritanizam feministkinja usmeren protiv pornografije. Takođe, unutar *queer* zajednice, ovakvi eksperimenti optužuju se za kolaboraciju s režimom komodifikacije, jer upravo digitalno stvara kontinuum s arenom biopolitičke eksploatacije i spektakularnog kapitalizma.

Nakon svog „zlatnog doba” *queer porn* je pomalo izašao iz mode. Kao što je primetio Florian Cramer: „Uopšte, kontradikcija pornografije je u tome što uništava opsceno”.¹² *Queer porn* je morao da se suoči i s inflacijom libida i energije tipičnih za bilo koju *želeću mašinu*, ali se razvio u veoma samosvestan žanr. Kao samosvestan politički gest, *queer porn* nije uspeo da se izbori s paradoksalnom dimenzijom pornografske komodifikacije, to jest propustio je da u potpunosti osvesti opscenost svoje kapitalističke eksploatacije. Da bi se izbegao taj čorsokak i redizajnirao ovaj medij *queer* aktivizma, ovde treba uvesti koncept mazohizma imajući u vidu „nesvesno” robe. Opscen nije sam sadržaj, već inkarnacija društvenih odnosa unutar pornografije kao robe, kako bi to formulisao Marx u svojoj koncepciji fetišizma.

10 C’Lick Me: A Netporn Studies Reader, ur. Katrien Jacobs, Matteo Pasquinelli, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2007.

11 Videti: <http://www.networkcultures.org/wpnu/netporn> and <http://www.postpornpolitics.com>.

12 Florian Cramer, „Sodom Blogging: Alternative Porn and Aesthetic Sensibility”, u *C’Lick Me*, op. cit.

4. Warporn: najmračnija strana mračne strane

U istim godinama „uspona *netporn* društva” još jedan globalni događaj – rat u Iraku – potresao je kolektivno imaginarno. Kada su se slike skandala u Abu Graibu raširile na Internetu, stvorile su još jedan morbidan kratak spoj između mejnstrim medija i pornografskog andergraunda. Histerija o BDSM praksama počela je da cirkuliše masovnim medijima,¹³ pa je i Susan Sontag pisala u *New York Times*-u: „pitanje je koliko je seksualno mučenje zatvorenika u Abu Graibu inspirisano ogromnim reper-toarom pornografskih sadržaja dostupnih na Internetu”.¹⁴ *Warporn* je termin koji je uvelo anglo-američko novinarstvo da opiše fetiš ratnog adrenalina, ratne mašinerije i uniformi, snimaka eksplozija i masakra. Sa skandalom u Abu Graibu *warporn* je bukvalno postao novi narativni žanr. *Queer porn* nije mogao da se nadmeće s takvim stepenom opscenosti. U to vreme pojmom *warpunk* sugerise se subverzivna estetika kadra da preotme ovo imaginarno, kao što je pank činio s imaginarnim rata još 1970-ih.¹⁵

U videu *I Like to Watch* (2001.) kontraverznog transrodnog umetnika Chrisa Korda, porno scene oralnog seksa i masturbacije kombinovane su s prizorima fudbalskih i košarkaških mečeva i iz napada 11. septembra. U bukvalno „faličkom imaginarijumu” ejakulacija pogada Pentagon, multiple erekcije se pretvaraju u obrise Menhetna, a „Kule bliznakinje” postaju objekat arhitektonskog felacija. Video sažima i re-projektuje najniže nagone američkog društva: „adske” ponore u kojima su se zajedno našli ratni spektakl, pornografija i sport.

Mogu li *indie porn* i *queer porn* da se nadmeću s potencijalom opscenošću i libidinalnom moći prizora iz Abu Graiba? Nasuprot kritičkoj teoriji „ratne pornografije”, levičarski krugovi i *queer* aktivizam nisu uspeli da elaboriraju mračnu stranu moći, naprosto jer su branili veoma prost, radikalno korektni i ne-paradoksalni pojam želje. Ako je ranije novi koncept mazohizma prizivan u kontekstu kapitalističke opscenosti pornografske robe, sada se priziva mazohistička umetnost slike da bi se bavila mračnom stranom imaginarnog moći.

13 Margot Weiss, „Rumsfeld!: Consensual BDSM and ‘Sadomasochistic’ Torture at Abu Ghraib”, u *Out in Public*, ur. Ellen Lewin i William Leap, Malden, MA, str. 180-201.

14 Susan Sontag, „Regarding the Torture of Others”, *New York Times*, 23. maj 2004.

15 Matteo Pasquinelli, „Warporn! Warpunk! Autonomous Videopoiesis in Wartime”, u *Sarai Reader #5: Bare Acts*, Sarai, Amsterdam – Delhi, 2005.

5. Pravedni mazohizam imaginarnog

Nelagodni odnos modernosti i slike (i, uopšte, „medijskog pejzaža“) ima svoju genealogiju u neutralizaciji sposobnosti imaginacije, prvobitno sprovedenoj u kulturi srednjevekovnog hrišćanstva. U svojoj knjizi *Stanze*, Agamben identifikuje ovo jasno razdvajanje između fantazije i „vitalne duše“ (ili *pneume*), koje se javlja u tradiciji Zapada pre gotovo devet vekova.¹⁶ Pre ovoga, *pneuma* je smatrana jedinstvenom sposobnošću, uz imaginaciju ili *spiritus phantasticus*. U srednjevekovnoj psihologiji, u italijanskoj poeziji 12. veka (*Dolce Stil Novo*) i u koncepciji dvorske ljubavi, Agamben prepoznaje zajedničku i pozitivnu koncepciju fantazije koja se striktno odnosi na ljubav i „životinjske duhove“ tela. Na primer, u svom čuvenom traktatu *De Amore*, Andreas Cappellanus tumači ljubav kao „neumerenu kontemplaciju unutrašnjeg fantazma“.

Kao i moderna vremena, Srednji vek je imao svoja iskušenja u obliku fantazija o „polugolim damama“. Medicinske i anatomske reference bile su sasvim uobičajene u verskim i filozofskim delima iz Srednjeg veka. Na primer, kod Avicenne i Averroesa, naprosto je nemoguće razdvojiti medicinu i filozofiju. U skladu s tim, obično se smatra se da su ljubav i imaginacija u dubokoj vezi s dobrim i lošim tečnostima koje cirkulišu po ljudskom telu. *Pneuma* kao *spiritus phantasticus* bila je posrednik između duše i tela, pre nego što moderna nauka definitivno razdvaja telo i um. Hidraulični i topološki opis uma iznova se pojavio tek s Freudovom teorijom nesvesnog i, više materijalistički, s tokovima želje Deleuzea i Guattarija. U čuvenom pasusu spisa *La Vita Nuova*, Dante je opisao „metabolizam“ ljubavi kao istovremenu stimulaciju duše i njenih organa. Agamben definiše ovu doktrinu kao *pneumofantazmologiju*, povezanu s dušom (*pneuma*) i prizorima ljubavi (*phantasmas*) na organski i harmoničan način. Mentalne slike se uopšte razmatraju pod negativnim svetlom, ali koncepcija dvorske ljubavi i drugi profani tokovi nastoje da uspostave civilizovanu i zdravu disciplinu unutrašnjih demona. S takvom pozitivnom koncepcijom želje i fantazije, Agamben ovu avangardu sekularne kulture u Srednjem veku definiše kao pravu „civilizaciju slike“ (nasuprot savremenom društvu spektakla).

U stvari, dijagram *immoderata cogitatio* predstavlja odnos sa slikom pre nego odnos sa sadržajem te slike. Kako Deleuze ističe u svojoj knjizi o mazohizmu *Présentation de Sacher-Masoch (Coldness and Cruelty)*: „Ne postoji neka specifično mazohistička fantazija, već pre mazohistička umetnost fantaziranja. Mazohista mora da veruje da sanja čak i kada ne sanja; sadizam ne nudi takvu disciplinu u umetnosti fantaziranja“. Vrlo je verovatno da nema *queer* pornografije koju bi trebalo promovisati, već samo *queer* umetnost pornografske robe.

6. Otpor, kao konstitutivni paradoks

Ako se pornografija posmatra kao ultimativna roba, a *queer porn* kao ultimativna forma aktivizma koji se bavi samom biopolitičkom komodifikacijom – pitanja s kojima je *queer porn* retko uspevao da se nosi mogu se rekapitulirati kao: opscenost kapitalističkog odnosa inkarniranog u pornografskoj robi i opscenost odnosa moći inkarnirana u pornografskom „medijskom pejzažu“. U stvari, ono što bi trebalo smatrati *opscenim* jesu odnosi koji stoje iza slike, a ne njen sadržaj. Kao kod Marxa, fetišizam je u društvenim odnosima ovaploćenim u robi, a ne robi *in se*. I Agambenova profanacija mora se posmatrati na ovom nivou, jer inače to ostaje jedna ambivalentna radnja. Kako sugerije Katja Diefenbach, vreme je da napustimo levičarski antifetišizam da bismo preokrenuli robni fetišizam u političko oruđe.

Ovde treba uvesti dijagram mazohizma da bi se opisao naš paradoksalni odnos s paradoksima robe – ekonomskim paradoksom i paradoksom moći – jer su *paradoksi po svemu sudeći samo proizvodno jezgro kapitalizma i moći*. Pitanje je kako ih treba razumeti i preokrenuti, jer je svako podložan njima kao neka vrsta mazohističke „žrtve“ tih aparata. Moguće je, da kao i u praksi mazohizma, ne bi trebalo da se plašimo opscenosti komande već da možemo da je „profanišemo“ (kao kod Agambena) ili da preokrenemo njen kapitalistički odnos (kao kod Marxa). Mazohizam se striktno odnosi na fetišizam i na neorgansku ekspanziju želje, kao što je primetio i Deleuze. Onda treba istraživati ovaj neorganski prođetak naše želje u procepima robnog fetišizma.

U svojoj knjizi *The Communist Postscript* kritičar umetnosti Boris Groys definisao je robu kao „paradoks koji krije svoju paradoksalnu prirodu“.¹⁷ Ako je priroda robe paradoksalna, onda je umesto fetišizma robnog oblika Marx mogao uvesti i pojam *mazohizam robnog oblika*. Da bi se preokrenuli ekonomski odnosi i odnosi moći mora se učiti umetnost paradoksa. Ako je u zbirci *The Atrocity Exhibition* J. G. Ballard zagovarao *pravedne psihopatologije* koje mogu da prežive savremeni „medijski pejzaž“, ovde zagovaramo *pravedni mazohizam* koji može da prevaziđe „šizofreniju“ kasnog kapitalizma.¹⁸ Ako su moć i kapitalizam paradoksalni, onda se moraju praktikovati nove forme paradoksalnog otpora, paradoksalne estetike i paradoksalne organizacije – što u svakom slučaju svakodnevni život politike podrazumeva odvajkada.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

17 Boris Groys, *The Communist Postscript*, Verso, London, 2010.

18 James G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Cape, London, 1970. Napomene autora dodate su u ponovljenom izdanju RE/Search Publications, San Francisco, 1990.

16 Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1979.

ÉPUISE LE TRAVAIL IMMATÉRIEL DANS LA PERFORMANCE

Édition conjointe trilingue du Journal des Laboratoires et du Journal TkH sur la Théorie de la Performance (no. 17) en trois volumes

EXHAUSTING IMMATERIAL LABOUR IN PERFORMANCE

Trilingual joint issue of Le Journal des Laboratoires and TkH Journal for Performing Arts Theory (no. 17) in three volumes

ISCRPLJUJUĆI NEMATERIJALNI RAD U IZVEDBI

Trojezično zajedničko izdanje Le Journal des Laboratoires i TkH časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti (br. 17) u tri sveske

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO / CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE / SARADNICI NA BROJU

Coordination éditoriale / Editorial Collective / Urednički kolektiv:

Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Bojan Djordjević, Nataša Petrešin-Bachelez, Ana Vujanović

Auteurs / Authors / Autori:

BADco, Virginie Bobin, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Branka Ćurčić, Bojan Djordjević, Dušan Grlja, Judith Ickowicz, Siniša Ilić, Mette Ingvarsten, Anders Jacobson, Krōōt Juurak, Marko Kostanić, Bojana Kunst, Maurizio Lazzarato, Kristian Lukić, Gordana Nikolić, Matteo Pasquinelli, Petra Sabisch, Florian Schneider, Vanessa Théodoropoulou, Tea Tupajić, Akseli Virtanen, Ana Vujanović, WochenKlausur, Petra Zanki

Traduction et relecture / Translation and Proofreading / Prevod i lektura:

Leena Aholainen, Clémentine Bobin, Virginie Bobin, Perrine Chambon, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Žarko Cvejić, Jelena Dobričić, Bojan Djordjević, Claire Harsany, Louise Höjer, Sabine Macher, Anne Millet, Nataša Petrešin-Bachelez, David Pickering, Virginie Schmidt, Irena Šentevska, Smiljana Vukojičić, Ana Vujanović

Design graphique et mise en page / Graphic Design and Layout / Dizajn i prelom:

Katarina Popović & g-u-i

Impression / Printing / Štampa:

Imprimé en 1800 exemplaires par l'imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers et l'imprimerie Tooprint / Edition of 1800 printed at Municipality of Aubervilliers Printing House and Tooprint / Tiraž od 1800 primeraka odštampan u gradskoj štampariji Aubervilliers-a i Tooprint štampariji

Les articles publiés dans ce journal sont disponibles en français, en anglais et en serbe/croate sur www.leslaboratoires.org, www.tkh-generator.net/casopis and www.howtodothingsbytheory.info

The articles published in this journal are available in French, English, and Serbian/Croatian at www.leslaboratoires.org, www.tkh-generator.net/casopis and www.howtodothingsbytheory.info

Tekstovi objavljeni u časopisu dostupni su na francuskom, engleskom i srpsko-hrvatskom jeziku na: www.leslaboratoires.org, www.tkh-generator.net/casopis i www.howtodothingsbytheory.info

Dépôt légal / Registration of Copyright / Obavezni primerak predat: octobre / October / oktobar 2010.

Les contenus de ce journal sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons: Paternité – Pas d'Utilisation Commerciale – Partage des Conditions Initiales à l'Identique 3.0 Serbie (sauf mention contraire)

The contents of this journal are published according to the terms of the Creative Commons License: Attribution – Non Commercial – Share Alike 3.0 Serbia (unless otherwise stated)

Sadržaj ove publikacije licenciran je Creative Commons Autorstvo – Nekomercijalno – Deliti pod istim uslovima 3.0 Srbija licencom (ukoliko nije naznačeno drugačije)

Journal TkH sur la Théorie de la Performance est publié par / TkH Journal for Performing Arts Theory is published by / TkH Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti izdaje:

Centre TkH (La théorie en marche) pour la Pratique et la Théorie de la Performance / TkH (Walking Theory) Centre for Performing Arts Theory and Practice / TkH (Teorija koja Hoda) Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti

Kraljevića Marka 4 (Mağacin),
11000 Belgrade, Serbia
tkh@tkh-generator.net
www.tkh-generator.net

Conseil / Advisory Board / Savet časopisa:

Milena Dražević Šešić, Ješa Deneđri, Jovan Ćirilov, Aldo Milohnić

Rédacteurs / Editors / Urednici:

Rédacteurs en chef / Chief Editors / glavna urednica: Ana Vujanović, odgovorni urednik: Miško Šuvaković; Directeur artistique / Art Director / likovni urednik: Siniša Ilić

Le Journal TkH est enregistré au registre public des medias, sous le n° / TkH Journal is enlisted in the registry of public media, according to the act no. / Časopis TkH je uvršten u registar javnih glasila na osnovu rešenja br. 651-03-277/Q2-01
ISSN 1451-0707

- - -

Le Journal des Laboratoires est une publication quadrimestrielle gratuite éditée par / The Journal des Laboratoires is a free publication edited by / Le Journal des Laboratoires je kvartalno izdanje:

Les Laboratoires d'Aubervilliers
41, rue Lécuyer
93300 Aubervilliers
+33(0)1 53 56 15 90
info@leslaboratoires.org

Conseil d'administration / Board of Directors / Savet:

Xavier Le Roy (président/president/predsednik), Jérôme Delormas, Alain Herzog, Isabelle Launay, Jean-Pierre Rehm, Loïc Touzé

Direction collégiale / Steering Committee / Direktorski tim:

Grégory Castéra, Alice Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

Équipe permanente / Permanent Staff / Stalni saradnici:

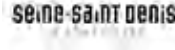
Virginie Bobin (coordination des projets/project coordinator/koordinatorka projekata); Barbara Coffy (attachée à l'administration/administration assistant/saradnica u administraciji); Claire Harsany (administration/administracija); Jean-François Hennion (comptabilité/accounting/računovodstvo); Mathieu Lericc (stagiaire, coordinateur d'illegal_cinema/intern, illegal_cinema coordinator/stažista, koordinator ilegalnog_bioskopa); Anne Millet (documentation, communication et relations presse/documentation, PR/dokumentacija, odnosi sa javnošću); Tangy Nédélec (régie générale/technical manager/tehnička služba)

- - -

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France, le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). Les Laboratoires sont membres de TRAM, réseau art contemporain Paris/Île-de-France. La résidence de TkH – Walking Theory aux Laboratoires d'Aubervilliers a bénéficié du soutien de l'INHA.

Les Laboratoires d'Aubervilliers is a not-for-profit association underwritten by the Ville d'Aubervilliers, the Département de la Seine-Saint-Denis, the Conseil régional d'Île-de-France, the Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). Les Laboratoires d'Aubervilliers is a member of the TRAM contemporary art network. TkH - Walking Theory residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers was supported by the INHA.

Les Laboratoires d'Aubervilliers je neprofitno udruženje podržano od strane Grada Aubervilliersa, Departmana Seine-Saint-Denis, regiona Île-de-France i Ministarstva kulture i komunikacija (Regionalna direkcija za kulturne delatnosti Île-de-France). Les Laboratoires d'Aubervilliers je član TRAM mreže za savremenu umetnost. Boravak TkH – Teorije koja Hoda u Les Laboratoires d'Aubervilliers podržao je INHA.



ENT DIVISION OF LABOUR

DIGITAL PRODUCTION & CREATIVE INDUSTRY

RELATED: USE VALUE - NO
EXCHANGE VALUE - NO
RELATIONAL VALUE

IMAGE
VERSUS
METADATA

...ING ARTS
... THE WORK?

THINK THE $\text{\textcircled{2}}$
OF VALUE IN THE
CONTEXT OF
SPECIFIC
ECONOMIES

...TION OF WORK?

...f ARTIST AS "BRICOLEUR"

...CK OF RESPONSIBILITY (EICHMANN)

...SATION

...OCHEN KLAUSUR

...IKTION MARJETICA POTRČ

