



HOLMES, BRIAN 'IZVAN VIDOKRUGA 'TISUĆE GLAVNIH IGRAČA"

U&U 25 Holmes

HOLMES, BRIAN 'IZVAN VIDOKRUGA 'TISUĆE GLAVNIH IGRAČA"

Priredila i prevela: Nataša Ilić

Izlaganje teoretičara i kritičara Briana Holmese 'Izvan vidokruga 'tisuće glavnih igrača" održano je na konferenciji CIMAM-a, Međunarodnog odbora muzeja moderne i suvremene umjetnosti, u Sao Paolu u studenome godine 2005.

UŠU 26 Holmes



Grupo de Arte Callejero, Blancos, 2004

Na ovoj smo konferenciji čuli dvije skupine ideja o muzejima. S jedne strane Walter Grasskamp osporava tvrdnju da je muzej institucionalni okvir univerzalnog estetskog jezika, te tvrdi da je zapravo riječ o impresivnoj globalizaciji u osnovi zapadnih ili sjeverno-atlantskih kulturnih kodova, među kojima je i sveobuhvatni kod egzotizma. S druge pak strane Maurizio Lazzarato, navodeći kao primjer projekt 'B-zona' Ursule Biemann i Angele Melitopoulos, tvrdi da muzej može biti potporni temelj i pokretač angažmana u vanjskom svijetu, u samoj infrastrukturi globalizacije, kojoj se pristupa kritičkim proučavanjem i eksperimentalnim sredstvima čiji suradnički procesi razrade pomažu transformirati infrastrukturu o kojoj je riječ. Suely Rolnik iznijela je mišljenje da takvi eksperimentalni postupci mogu transformirati čak i univerzalni okvir zapadnoga ega, koji strukturira sam pogled i umjetnika i promatrača.

Želim istaknuti da se svi mi na ovoj konferenciji međusobno pozajemo, da smo prijatelji i kolege, da smo na istoj valnoj duljini. Ja pišem za isti časopis kao i Maurizio Lazzarato, upravo sam završio rad na tekstu za katalog projekta 'B-zona', imao sam čast prevoditi tekstove Suely Rolnik itd. Moglo bi se reći da smo svi mi prednici skupine koju bismo mogli nazvati '1000 globalnih igrača' koji muzeje pretvaraju u sjecišta umjetnosti, društvenih znanosti i politike. Naš je rad transverzalan u odnosu na tradicionalni umjetnički svijet, i faktor izvanjskosti nam je ključan. Pokušavamo uspostaviti kritičke laboratorije, mobilna kazališta, virtualne uredničke stolove ili čak eksperimentalne klinike za istraživanje mogućih alternativa svijetu kakav poznajemo. Zbog propadanja temeljnih političkih, ekonomskih, a rekao bih čak i osjećajnih i psiholoških uvjeta ljudske koegzistencije, naš je rad postao nešto vidljiviji, čak toliko da je



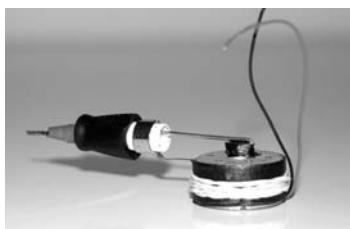
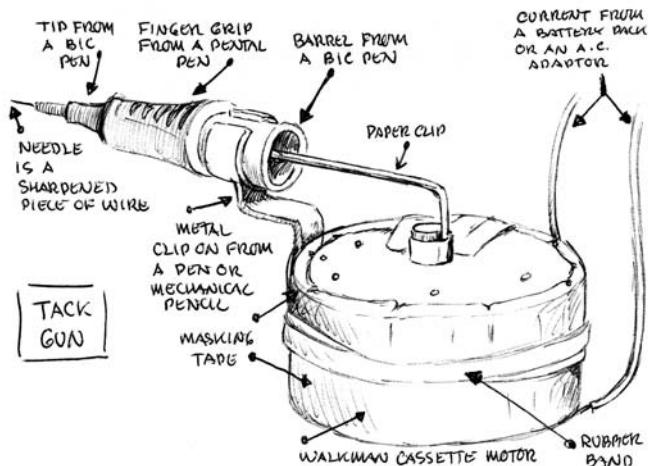
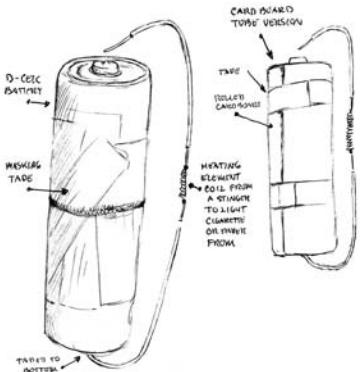
danas zaista vidljiv na muzejskom horizontu (kako to nije bio slučaj do sredine ili čak kasnih 1990-ih). U tom kontekstu želio bih, iz osobne perspektive, objasniti neke od poteškoća koje uočavam, kao i predložiti nekoliko zamisli za njihovo rješavanje.

Prva poteškoća u ovom kontekstu jest da je muzej suvremene umjetnosti, kao svojevrsni globalizirani 'kabinet čuda', postao tako uspješan isključivo zbog svoje funkcije u masovnoj ekonomiji turizma, koja je upisana u dinamiku suparništva među metropolama. Izraz 'suparništvo metropola' opisuje natjecateljske i konkurentske odnose među gradovima, koji se natječe za vidljivost i povezanost u ljudskim, semiotičkim i finansijskim tijekovima. Kao što znamo, osnovna formula koju su suvremenici urbanisti pronašli za to suparništvo gradova jest da su razvili ono što se naziva 'kreativni grad', što je krajnji proizvod tzv. 'kreativne klase'. Sjetimo se knjige

Etcetera..., Gente Armada, 2004

urbanista Charlesa Landrya 'Kreativni grad' i knjige 'Kreativna klasa' sociologa Richarda Floride. Temeljna misao je da gradovi moraju upotrebljavati svoje kreativne potencijale i resurse kako bi privukli najtalentiranije burzovne mešetare, znanstvenike, inženjere, poduzetnike, i dakako, umjetnike, za koje se procjenjuje da tvore manje od 2% svjetskog stanovništva – dakle, riječ je o nekih 100 do 150 milijuna ljudi.

Suparništvo među gradovima jednostavno pojačava staru brigu najmoćnijih ekonomskih elita o prikupljanju kulturnog kapitala i pribavljanja vrhunske mentalne i osjećajne agilnosti koja se stimulira kontemplacijom objekata izloženih u kabinetu čuda. Općenito govoreći, umjetnost je uvjek bila neodvojiva od uspona na društvenoj ljestvici. Sjetimo se samo ideje Immanuela Wallersteina da je u definiciji buržoazije povjesno bila želja da postane aristokracija – to jest,



Temporary Services and Angelo,
Prisoners' Inventions, 2002

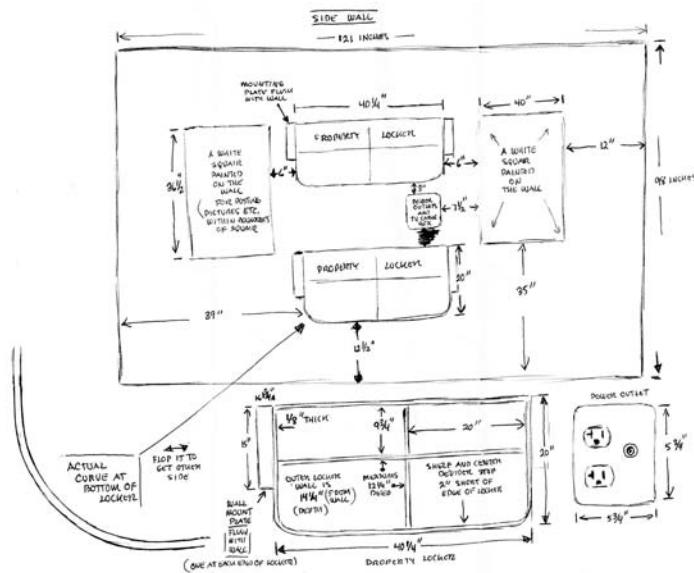
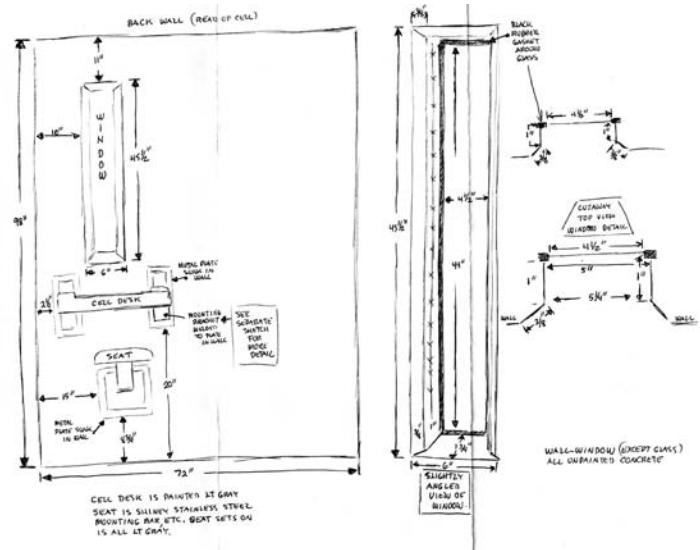
da živi od ulaganja kapitala i na taj način dobije vrijeme za dokolicu koju provodi sudjelujući u kulturnome životu.

Donekle izmijenjena verzija tog povjesnog sna buržoazije i dalje je skriveni motiv mnogih pripadnika kreativne klase, čak i onih koji se bave grafičkim dizajnom ili unutarnjim uređenjem. Važno je to što moćne elite i kulturni proizvođači-potrošači kreativne klase tvore društveni temelj muzeja suvremene umjetnosti. A zbog doprinosa koji umjetnička djelatnost daje općem projektu ekonomskog rasta i društvenog uspona u kreativnom gradu, čak i najeksperimentalniji muzeji uspijevaju privući sponzorstvo elita i uživaju podršku publike sastavljene od pripadnika kreativne klase. Sve to stvara vjerodostojnost, finansijsku potporu i zanimanje za kritičke i alternativne prakse onih koje sam nazvao 'globalnih 1000 igrača'.

Ipak, neizostavno nastaje suprotnost između interesa elita u

smislu suparništva gradova, i umjetnosti koja je situirana između estetike, humanističkih znanosti i politike. Priznajmo – ta se vrsta umjetnosti ne bavi društvenim usponom. I to se ne može skrivati unedogled. Želimo li da se takve prakse održe, i želimo li povećati broj ljudi koji u njima sudjeluju, tada izvore potpore, vjerodostojnosti i zanimanja za tu vrstu djelatnosti moramo pronaći izvan finansijskih elita, i izvan subjektivnosti kreativne klase kakvu te elite podržavaju – i to upravo u trenutku kada nacionalne države gube velik dio svog institucionalnog nadzora, koji preuzimaju upravo te elite.

Prije nego što se pozabavim pitanjem potpore, vjerodostojnosti i zanimanja, želio bih objasniti sliku koju sam ocrtao. Moramo shvatiti činjenicu da se globalni turizam i ekonomija finansijskih tokova u koju je upisan nalaze u opsadnom stanju, bez sumnje zbog golemih nejednakosti koje ga omogućavaju ili koje prate njegov razvoj



na svakom koraku. Sociolog Richard Florida, u čijoj prvoj knjizi nije bilo političkih sadržaja, danas govori o 'ratu kreativne klase', pod čime zapravo misli na pobunu siromašnih protiv bogatih.

Znakovito je da su u nekoliko slučajeva turisti bili izravno napadnuti, u Luksoru u Egiptu, na Baliju u Indoneziji, ili u Šarm El-Šejku, također u Egiptu. Tijekom nedavnih rasnih i klasnih nemira u Francuskoj, dvadesetak je mlađih ljudi napalo ugledno kazalište u Cergy-Pontoise u zapadnom predgrađu Pariza namjerno se zabivši automobilom u zgradu. Još je zanimljivije to što se tijekom pariških nemira gotovo najviše strahovalo da će to negativno utjecati na broj turista. No to se nije dogodilo. Čini se da se turisti navikavaju na takve situacije. Sličan se fenomen dogodio nakon nedavnih listopadskih ponovnih napada na Baliju. Citiram iz novinskih vijesti: 'Song Sen Wun, ekonomist koji radi za tvrtku G.K. Securities u Singapuru,

izjavio je da će Bali vjerojatno trpjeti posljedice, no činjenica da se svijet navikava na terorizam mogla bi ograničiti opće posljedice po ekonomiju.'

Ističem tu bizarnu činjenicu zato što sam se nedavno prilično zabrinuo zbog uloge koju bi 'kreativni grad' mogao imati u onome što bismo mogli nazvati 'urbanizacija sljepoće'. Ta mi je zamisao pala na pamet u Almeriji, na jugu Španjolske, nedaleko grada El Ejido, gdje sam video fantastične turističke komplekse na obali, izgrađene u neposrednoj blizini industrijskih poljoprivrednih staklenika u kojima afrički radnici bez radnih dozvola rade u uvjetima krajnjeg izrabljivanja. Kako ljudi mogu putovati kroz područja u kojima vladaju uvjeti krajnje nejednakosti a da ih to bolno ne pogodi, da to možda ni ne primijete? Kakve to tamne naočale stavlju na svoju subjektivnost, tako da vide samo jedni druge, u uskim ok-



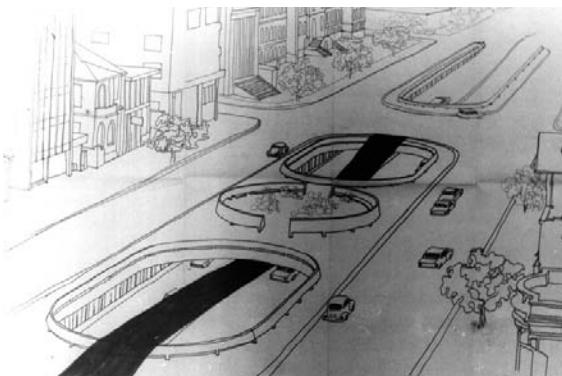
virima svojih mirnih okruženja? Nedavna situacija u Parizu, kada dramatični sukobi na periferiji grada gotovo uopće nisu utjecali na život u središtu, podcrtava nužnost da proučimo pojam urbanizacije sljepoče.

Moja je hipoteza da osjećaj straha i nemoći, koji osobito osjeća tzv. 'kreativna klasa', potiče želju za sve fascinantnijim estetskim diverzijama. I čini se da će takav bijeg od nadolazeće oluje – to pojačanje temeljnih nagona neoliberalne subjektivnosti dok je globalizacija pod opsadom – djelovati protiv vjerodostojnosti oblika transverzalne umjetnosti. Na primjer, čuo sam da je temeljna poruka koju je službena berlinska umjetnička scena uputila organizatorima konferencije Klartext!, koja se bavila statusom političkog u suvremenoj umjetnosti i kulturi, bila 'Dobro, sve ste to napravili, ali sada se ponovno želimo zabavljati!'



Taller Popular de Serigrafia,
Pegatina, 2003-2005.

Što ćemo učiniti ako se taj trend nastavi i ako pritisci sve konzervativnijih nacionalističkih vlada počnu djelovati na umjetničke muzeje? Svi smo zamijetili da su tijekom 1990-ih aktivisti i teoretičari društva počeli igrati sve veću, premda i dalje minornu ulogu u suvremenim umjetničkim institucijama Europe, a u manjoj mjeri i Sjeverne Amerike. Došlo je i do zanimljivog otvaranja prema bivšem Istoku, što je omogućilo intenzivno propitivanje zapadnih kapitalističkih vrijednosti. U Latinskoj Americi uspon lijevih pokreta uveo je vrlo snažnu političku praksu u umjetnički svijet, osobito u Argentini, Kolumbiji i Meksiku. Sada kada rasna i klasna pitanja tako jasno bivaju stavljena na stol, možemo očekivati procvat u Europi, slično postkolonijalnom diskursu koji se pojavio u Engleskoj nakon nemira u Brixtonu početkom 1980-ih. Sve mi se to čini pozitivnim i potrebnim. Ali kada se te eksperimentalne političke prakse



3nos3, Coneccao, 1981

dovedu do svojih krajnjih posljedica, postoji tendencija nastanka ideoološkog sukoba, ili što je još vjerojatnije, tihog povlačenja finansijskih sredstava. Suočeni s tim gotovo neumitnim sukobom, mislim da nam treba kolektivna priprema, i to na barem dvije razine.

Prva je na razini kritike. Čini mi se da treba usmjereni raditi na poticanju obavještene rasprave o tome što su doista te prakse i kako one transformiraju stare definicije umjetnosti. Boris Groys, na primjer, naznačio je vrlo zanimljiv pomak prema obnovi našeg shvaćanja odnosa između onoga u muzeju i onoga izvan, između umjetnosti i života, sudjelovanja i reprezentacije. No mislim da bi bilo nužno učiniti korak dalje i uključiti teoriju društva kako bismo se počeli baviti složenom cirkulacijom između participacije, reprezentacije i evaluacije, ili hibridizacijom političkog angažmana, umjetnosti i društvenih znanosti. Zanimljivo je da danas upravo teorija

društva umjetnosti daje istinski utopijsku dimenziju, pitajući se o mogućnostima koje nadmašuju mali i jednokratni eksperiment. Teorija društva otvara prostor za novo – za nove oblike, logiku, osjećaje, situacije i načine interakcije, sredstvima kritičke moći negacije, koja poistovjećuje ponavljanje i strukture moći tamo gdje bismo mogli biti zavedeni novinom, površinskim učincima itd. Snažna prisutnost društvenih znanosti u umjetničkim diskursima u posljednjih deset do petnaest godina nije nesretan slučaj, nego integralni dio najzazovnije i najzanimljivije umjetnosti koja nastaje unutar – i uvijek djelomično izvan – područja umjetnosti.

Mislim da procese koji povezuju politički angažman, estetski eksperiment i društvenu teriju treba definirati kao legitimne objekte područja umjetnosti, te da treba usmjereno raditi na tome da pokažemo kako su ti procesi sa svojim eksperimentalnim i kritičkim



značajem ključni ne samo za ekonomski razvoj i društveni uspon, nego i za miran suživot, društvenu pravdu i održivost. Potrebno je ići daleko i teorijski se baviti vrstom društva u koje bi se takvi eksperimenti doista uklapali. Tek bismo tada imali kritiku i njezinu percepciju u javnosti koja bi bila doista prikladna eksperimentiranju. Ako se taj trud ne učini, bojim se da će biti nemoguće braniti umjetnost koja je sve dalje od modernističkih definicija i svog statusa uzbudljivog i zavodljivog egzotizma.

Druga točka u kojoj bismo svi mogli biti na dobitku od usmjerenog promišljanja odnosi se na programe muzeja i načine na koje muzej svojoj publici otvara iskustvo onog izvanjskog. Problem je što je u posljednjih deset godina došlo do dubokih promjena u dijelu umjetničke prakse, ali te promjene nisu bitno djelovale na oblike javne prezentacije. Ozbiljno bismo se trebali pozabaviti umnažanjem društvenih

lokacija i aktera predavanja, projekcija, performansa pa čak i izložbi. Želim reći da bi muzej morao pronaći načine da svoju aktivnost projicira izvan svojih zidova i da uključi ljude koji nisu nužno pripadnici kreativne klase proizvođača-potrošača. 'Uključiti' ne znači dati ljudima scenarij koji trebaju pročitati niti unaprijed zadanu ulogu koju trebaju odigrati. 'Uključiti' znači otvoriti trostruko pitanje sudjelovanja, reprezentacije i evaluacije s ljudima koji se ne slažu nužno unaprijed, i na teritoriju koji nije pod nadzorom. Samo na taj način može se razviti stvaran ukus, barem među dijelom publike, za složenu ljudsku teksturu aktivnosti koje spajaju estetiku, politiku i teoriju društva. Ako to ne učinimo, i ako ne bude postojala koherentna i transformativna institucionalna podrška za vrstu umjetnosti o kojoj ovdje govorimo, bojim se da će skupina '1000 globalnih igrača' ostati u položaju kakav su opisali teoretičari relacijske umjetnosti,



BijaRi, Our Air Space Is Being Sold:
a case of gentrification in São Paulo, 2004

a to je nešto poput organskih intelektualaca kreativne klase. To je položaj u kojem se relativno uska trans-nacionalna mreža sudionika međusobno smatra objektima egzotične fascinacije u suvremenom muzeju čuda, ostajući manje ili više slijepa za rastuću propast svijeta. Uvjeravam vas da je to vrlo neugodan položaj, kao što sam to osjetio za nedavnih nemira u Parizu.