

Matteo Pasquinelli

NA RUINACH MIASTA KREATYWNEGO: BERLIŃSKA FABRYKA KULTURY A SABOTAŻ RENTY

Dorastając w okresie rozkwitu punku, wiedzieliśmy, że żyjemy u kresu: modernizmu, amerykańskiego snu, gospodarki przemysłowej, pewnego rodzaju urbanizmu. Dowodów dostarczały otaczające nas ruiny miast... Miejskie ruiny były symbolami tego okresu, miejscami, które miały duży wpływ na estetykę punku, a jak większość estetyk również ta zawierała etykę, światopogląd nakazujący to, jak się zachowywać, jak żyć... Miasto jest budowane na wzór świadomego umysłu, sieci, którą można zliczać, administrować, wytwarzać. Ruiny stają się nieświadomością miasta, jego pamięcią, tym, co nieznanne, ciemnością, zaginionymi ładami – dzięki temu rzeczywiście przywracają je do życia. Wraz z pojawieniem się ruin miasta wyswabdzają się ze swoich planów, stają się równie skomplikowane jak życie, coś, co może być zgłębiane, lecz nigdy do końca. Jest to dokładnie ta sama przemiana, o której mowa w bajkach, kiedy to posągi, zabawki i zwierzęta stają się ludźmi. I chociaż wraz z pojawieniem się ruin miasto umiera, jego śmierć jest twórcza, podobna do śmierci ciała, które użyźnia glebę. Ruina wypada poza ekonomiczny obieg miasta i w pewnym sensie jest idealnym schronieniem dla sztuki, która również nie poddaje się regułom powszedniej miejskiej produkcji i konsumpcji¹⁷.

Rebecca Solnit, A Field Guide to Getting Lost

¹⁷ Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*, Viking, Nowy Jork 2005, s. 88–90.

Z DETROIT DO BERLINA: HISTORIA KULTURY UNDERGROUNDOWEJ Z PERSPEKTYWY KRYZYSU PARADYGMATU

Uważa się, że muzyka szybciej niż jakakolwiek inna forma sztuki uosabia to, co nieświadome technologii i dominujących środków produkcji, a w szczególności ich kryzys, przejście od jednego paradygmatu do drugiego. Podczas gdy futuryzm zwiastował epokę maszyn dla mas, punk i muzyka postindustrialna złożyły hołd dezintegracji fordyzmu i skolonizowały pozostałości podmiejskich fabryk, czyniąc z nich naturalne środowisko dla nowych form życia. Pomimo industrialnego fetyszyzmu Throbbing Gristle – najbrudniejszy i najbardziej eksperymentalny z brytyjski zespołów punkowych – już w 1976 roku ogłosił chęć wzięcia udziału w „wojnie informacyjnej”; w Niemczech muzyka komputerowa stała się popularna dzięki Kraftwerk (dosłownie...). W późnych latach 80. w Detroit pojawiło się techno: oryginalne brzmienie Motor City uosabiające syntetyczne przeczucie nadchodzącej ery cyfrowej¹⁸. Juan Atkins trafił na termin „techno” dzięki książce Alвина Tofflera *The Third Wave*, w której pierwsi „technopowstańcy” opisywani byli jako pionierzy wieku informacji¹⁹. Techno z Detroit było analogową sekcją rytmiczną fordyzmu stymulowaną przez pierwsze mikrochipy. Gdy kod cyfrowy stał się hegemonicznym paradygmatem informacji, muzyka undergroundowa stała się jeszcze bardziej modułarna, kognitywna i minimalna (przede wszystkim dzięki zamianie TR-909 na oprogramowanie Max/MSP). Po różnorodnych ewolucjach techno z Detroit trafia dziś do berlińskich klubów w postaci mainstreamowego i mikrohedonistycznego

¹⁸ Zob. Dan Sisko, *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, Billboard Books, Nowy Jork 1999.

¹⁹ Alvin Toffler, *The Third Wave*, Bantam, Nowy Jork 1980.

gatunku „minimal techno”. Ta elementarna genealogia muzyki elektronicznej (pomijająca przewidywalne teorie samplowania i kultury remiksu) służy postawieniu prostego pytania: gdzie dziś znajduje się underground? Wydaje się, że horyzontalność sieci i cyfrowa macierz wymazały hierarchie i autorstwo, a wraz z nimi również stare, topologiczne pojęcie undergroundu. Jeśli underground był pasożytniczą formą życia w szczelinie dominującego sposobu produkcji, miejskiej i elektronicznej infrastruktury, gdzie we współczesnej metropolii znajdziemy jego nowe wcielenie? Jeśli fabryki będą niematerialne i informacyjne, co przewidzieli nawet punkowcy, jakie pozostałości zamierza skolonizować sztuka undergroundowa w najbliższej przyszłości? Jakie ruiny i materialne wspomnienia pozostawi za sobą cyfrowa macierz?

Pojęcie undergroundu przynależy do epoki industrializmu, kiedy to społeczeństwo charakteryzowały jeszcze jasne podziały klasowe i nie było ono zatอมizowane w wielości pracowników zatrudnionych w niepewnych warunkach²⁰. Przez dekady system nerwowy industrialnych urządzeń uformował maszynową wyobraźnię subkultur, zapewniając również przy tym wiele miejskich szczelin do zasiedlania. Jeśli kultura undergroundowa była ubocznym produktem fordyzmu, to w epoce społeczeństwa sieciowego, dobrze wyedukowanych „kreatywnych” wspólnot i korporacyjnej Wolnej Kultury chyba nie ma na nią miejsca. Gdzie jest *undergroundowy opór* w epoce kapitalizmu finansowego i nieprzewidywalnych giełd? Współczesne zjawiska finansjeryzacji i gentryfikacji są przykładami nowych technik pomnażania wartości (opartego na rencie spekulatywnej) wciąż niezrozumianych przez aktywistów i świat sztuki. Ale dzisiejszy globalny kryzys ekonomiczny

²⁰ Zob. Rosalind Williams, *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and Imagination*, MIT Press, Cambridge 1990.

dotyczy szczególnie tych nowych modeli biznesu. Europejska gentryfikacja może napotkać swojego *doppelgängera*. Dzisiejszym amerykańskim koszmarem jest paradoksalnie dom za dolara, a „detroityfikacja” jest neologizmem, który określa ten wertykalny upadek sektora przemysłowego, rynków nieruchomości, a także samych mieszkańców amerykańskich miast. Zanim ekonomia oparta na wiedzy i procesy gentryfikacyjne zostały w pełni zrozumiane, produkcja kulturowa znalazła się w nowej sytuacji kryzysu finansowego i kredytowego. W mieście takim jak Berlin underground stał się „fabryką wartości” (głównie dla spekulacji nieruchomościami i miejskiego marketingu), jednak dziś, w czasie globalnego kryzysu, znaczenie produkcji kulturalnej musi zostać ponownie przemyślane.

NIEWIDZIALNY HORYZONT MIASTA KULTURALNEGO: TARCIA TEGO, CO NIEMATERIALNE

Kolonizacja pozostałości fordyzmu w Berlinie jest wciąż fascynująca i złożoną historią: nie tylko szczątki poprzednich totalitarnych reżimów, ale również schizofreniczne nawarstwienie się nieudanych planów urbanistycznych zapewniają żywną glebę dla świata kultury. Dziś to podłoże wzbogaciło się o cienką niematerialną powłokę kapitału kulturowego i symbolicznego, który katalizuje rozwój „kreatywnego miasta”, jak również dobrze znane procesy gentryfikacji. W związku z tym istnieje tu jeszcze do odkrycia niematerialna architektura czy konkretniej niematerialna gospodarka nieświadomie napędzana przez świat sztuki i undergroundowe subkultury. To zagadnienie raz jeszcze wiąże się z pytaniem: jakiego rodzaju kultura undergroundowa możliwa jest w dobie *gospodarki spektakularnej*? To, co wygląda jak nostalgiczne pytanie,

w rzeczywistości wskazuje na polityczną autonomię „fabryki społecznej” kultury oraz na nowe warunki dla sprawczości kulturalnej, która może być bardziej efektywna na gruncie ekonomicznym. Sądzę, że współczesne formy „undergroundu” znajdują się pośród nowych łańcuchów akumulacji wartości – pośród nowych ruin kryzysu finansowego. Stary dobry underground stał się częścią przemysłów kulturalnych oraz gospodarki spektakularnej, tak samo jak nasze życia zostały wykorzystane do bardziej ogólnej *produkcji biopolitycznej* (to znaczy, że całość naszego życia społecznego została zaprzęgnięta do pracy). W bardziej cynicznym tonie pytanie o neutralizację undergroundu dotyczy również biznesu. Co z przyszłością gentryfikacji, jeśli nie ma już dłużej subkultur, które produkują „wartość dodaną” i umożliwiają jej cyrkulację w obrębie miasta?

Literatura promująca „miasta kreatywne” (jak choćby prace Richarda Floridy) lub krytykująca je za ukryty neoliberalizm oraz związane z nimi koszty społeczne jest obszerna. Ten tekst mierzy się z ideologiczną konstrukcją miasta kreatywnego (i podobnych modeli) z innej perspektywy po to, by spróbować *odwróconego konstruowania* jego mechanizmów ekonomicznych. Zazwyczaj zarówno liberalni zwolennicy, jak i radykalni krytycy „miasta kreatywnego” używają symetrycznych względem siebie paradygmatów, na gruncie których broni się autonomii i hegemonii sfery materialnej bądź niematerialnej. W związku z tym metropolia jest odpowiednio określana jako tkanka miejska *lub* kapitał symboliczny, stara dobra gospodarka materialna *lub* „moralna” gospodarka „kreatywności”. Ten tekst stara się uwypuklić konflikty, tarcia oraz asymetrie wartości, które pojawiają się na styku sfer materialnej i niematerialnej; materialną akumulację uruchamianą przez produkcję kulturalną; autonomię społecznej fabryki

kultury przeciw horyzontowi „miast kreatywnych”. W ten sposób przy odrobinie szczęścia można będzie dowiedzieć się, w jaki sposób działa niewidzialny silnik miasta kulturalnego, przebudować go, a nawet odwrócić zasadę jego działania. Na poziomie konceptualnym potrzebne będą tutaj trzy pojęcia. Po pierwsze, pojęcie *fabryki kultury*, to znaczy społecznej produkcji kultury przeciwko ugruntowanym przemysłom kreatywnym oraz instytucjonalnym strategiom „miast kreatywnych”. Po drugie, głębokie *asymetrie kulturalnych dóbr wspólnych* i akumulacja wartości na styku produkcji symbolicznej oraz gospodarki materialnej (jak dzieje się to np. z gentryfikacją: takie konfliktowe złogi wartości mogą być rozważane właśnie jako „ruiny miasta kreatywnego”). W końcu pojęcie *kreatywnego sabotażu renty kreatywnej*, które jest polityczną odpowiedzią na gentryfikację i wyzysk kapitału kulturowego (taki sabotaż wartości jest „kreatywny”, wówczas gdy zabudowuje „ruiny” nieruchomości i rynków finansowych oraz kształtuje *dobro wspólne*).

FABRYKA KULTURY I METROPOLIA

Pojęcie *fabryki kultury* jest przeciwstawne pojęciom takim jak przemysł kulturowy, przemysły kreatywne czy „miasta kreatywne”²¹. Współczesna produkcja kultury jest dużo bardziej złożona, maszynowa, społeczna i konfliktowa, niż wskazywałyby na to modne teorie kreatywności: w rzeczy samej jest „fabryką”.

²¹Te pojęcia mają różną genealogię: odpowiednio zapoczątkowane i skonceptualizowane przez Szkołę Frankfurcką (przemysł kulturalny), brytyjski rządowy wydział kultury, mediów i sportu (przemysły kreatywne) oraz Richarda Floridę (kreatywna gospodarka, klasa kreatywna itd.). Jeśli te pojęcia oparte są na wyzysku własności intelektualnej oraz kapitału kulturowego, „społeczna fabryka” odzyskuje dobro wspólne jako autonomiczną siłę produkcji.

Stare pojęcie *subkultury* było stworzone jako alternatywa dla paradygmatu dominującej kultury, z głęboką troską o pozytywną i produktywną tożsamość. Postmodernizm zniszczył utrwaloną dialektykę pomiędzy wysoką i niską kulturą, jednak nigdy nie rozwinął własnego ekonomicznego modelu czy teorii wartości. Dla przeciwwagi pojęcie „fabryki kultury” wskazuje na kluczową rolę kultury w tym, co Mario Tronti nazwał „fabryką społeczną”²². W dzisiejszej gospodarce istnieje wiele społecznych fabryk pracy niematerialnej, każda z nich zasługuje na szczególną uwagę: edukacja, sztuka, sieci cyfrowe i tak dalej. Pokazywanie kultury jako *fabryki* oznacza również ukazanie *maszynowej* złożoności ekonomii oraz krytykowanie dominujących interpretacji dóbr wspólnych jako terenów dziewiczych, wolnych od jakiegokolwiek kapitalistycznego wyzysku. Sprzecznie z wykładnią apostołów Wolnej Kultury takich jak Lawrence Lessig i Yochai Benkler dobra wspólne kultury nie są niezależną sferą czystej wolności, kooperacji i autonomii, są raczej stale podporządkowywane polom sił kapitalizmu. Dobra wspólne kultury są formą życia, zawsze produktywną i konfliktową, a jednak często łatwą w eksploatacji.

W trakcie zmiernych społeczeństwa spektaklu zwartą gospodarkę materialną odnaleźć można u rdzenia produkcji kulturalnej. Kontrowersyjny aforyzm Deborda może zostać wreszcie odwrócony:

²² Mario Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, Turyn 1966: „Im dalej postępuje kapitalistyczny rozwój, to znaczy, im w większym stopniu produkcja wartości dodatkowej względnej przenika wszędzie, w tym bardziej nieuchronny sposób rozwija się obieg produkcji-dystrybucji-wymiany-konsumpcji; innymi słowy, relacja pomiędzy kapitalistyczną produkcją a społeczeństwem burżuazyjnym, pomiędzy fabryką a społeczeństwem, pomiędzy społeczeństwem a państwem staje się coraz bardziej organiczna. Na najwyższym poziomie kapitalistycznego rozwoju relacje społeczne stają się momentami relacji produkcji, a całe społeczeństwo staje się wyrazem produkcji. Krótko mówiąc, całość społeczeństwa żyje, jakby było funkcją fabryki, fabryka natomiast rozszerza swoją wyłączną dominację na całość społeczeństwa”.

„Kapitał to spektakl, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się horyzontem z cementu”²³. Po dekadach równoległej ewolucji dwie warstwy współczesnej historii zbiegły się w unikalnym dyspozytywie: miejska rewolucja (Lefebvre w latach 60. nazwał miasto silnikiem autonomicznej produkcji i akumulacji kapitału) oraz przemysł kulturalny (krytyczne spojrzenie Szkoły Frankfurckiej na transformację kultury w biznes i „oszustwo”). Tej nowo narodzonej chimeryze na imię „miasto kreatywne” – jest to asymetryczna chimera, maska kultury używana jest tu do przykrycia hydry z betonu i spekulacji rynku nieruchomości. Chimera miast kulturalnych jest złożoną maszyną, nie opiera się już dłużej na opozycji między wysoką a niską kulturą, która była kluczowa dla reguł przemysłu kulturowego Szkoły Frankfurckiej. Produkcja kultury jest dziś maszyną biopolityczną, która integruje i zaprzęga do pracy wszystkie aspekty życia. I tak nowe style życia stają się towarami, kultura zmienia się w przepływ ekonomiczny, jakich wiele, a zbiorowa produkcja wyobraźni jest zagrabiana przez korporacyjny biznes.

ASYMETRIE WARTOŚCI W SFERZE KULTURY: „ARTYSTYCZNY SPOSÓB PRODUKCJI” ORAZ „KOLEKTYWNY KAPITAŁ SYMBOLICZNY”

Z różnych względów hegemonicznym modelem biznesowym ekonomii kultury jest renta. „Renta jest nowym zyskiem”, jak wyraził to Carlo Vercellone²⁴. Dla pełnej jasności renta jest

²³ „Spektakl to kapitał, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem”. Guy Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 44.

²⁴ Carlo Vercellone, *La nuova articolazione salario, rendita, profitto nel capitalismo cognitivo*, [w:] *Posse: Potere Precario, Manifestolibri*, Rzym 2006.

motorem pomnażania wartości sytuującym się poza mechanizmami gentryfikacji, ponieważ wyzyskuje wspólne zasoby ziemi czy kapitału kulturowego, jednocześnie nie będąc szczególnie produktywną. Formami renty są również monopole patentowe na oprogramowanie, protokoły komunikacyjne czy infrastruktura sieciowa (by przytoczyć kilka przykładów ze sfery cyfrowej: Microsoft, Google, Facebook). Jeśli w epoce przemysłowej wektorami kapitalistycznej akumulacji były zysk i płaca, w gospodarce opartej na wiedzy albo w *kapitalizmie kognitywnym* dominującymi modelami biznesowymi są monopol renty i wyzysk kulturowych dóbr wspólnych. Nowe formy gentryfikacji kryją związek spekulacji nieruchomościami z produkcją kultury – związek, który dla wielu środowisk artystycznych wciąż nie jest jasny.

Neil Smith to pierwszy autor, który użył (w swojej nowatorskiej książce *The New Urban Frontier*) pojęcia gentryfikacji do opisu nowej bariery między klasami²⁵. Dzięki pojęciu luki w rencie [*rent gap*] opisał gentryfikację Nowego Jorku, którą wywołały różnice w wartości gruntów. Teorię renty rozwinął David Harvey, który widział wspólnotową produkcję kultury jako sferę wykorzystywaną przez rynek do znalezienia nowych „znaków dystynkcji”. Harvey w swoim tekście *Sztuka renty* opisującym gentryfikację Barcelony wprowadza pojęcie *kolektywnego kapitału symbolicznego*: pośrednicy na rynku nieruchomości wyzyskują stary i nowy kapitał kulturowy, który stopniowo osadzał się w danym mieście (w formach towarzyskości, jakości życia, sztuki, tradycji kulinarnych itd.)²⁶. Tekst Harveya jest jednym z niewielu, które podkreślają polityczne asymetrie tak bardzo hołubionych kulturowych dóbr wspólnych. Łącząc

²⁵Neil Smith, *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*, Routledge, Nowy Jork 1996.

²⁶David Harvey, *Sztuka renty*, w tym tomie.

on nienamacalną produkcję i akumulację rzeczywistych pieniędzy nie tyle z reżimem własności intelektualnej, ile z pasożytniczym wyzyskiem sfery niematerialnej przez materialną. *Kolektywny kapitał symboliczny* jest kolejną nazwą *kapitalistycznego wyzysku dóbr wspólnych* – formy wyzysku, która nie wymaga brutalnego grodzenia (to rodzaj „kapitalizmu nieopartego na własności prywatnej”, nierozpoznany przez wielu aktywistów wolnej kultury).

Pojęcie kolektywnego kapitału symbolicznego jest kluczowe dla opisanego bliskiego związku produkcji kultury z rynkiem nieruchomości. Kolektywny kapitał symboliczny akumulowany jest na różne sposoby. Jest historyczną i społeczną pamięcią danej miejscowości (przypadek Barcelony zrelacjonowany przez Harveya). Może być też wytworzony na drodze wyzyskiwania miejskich subkultur i świata sztuki (Sharon Zukin, opisując narodziny kultury *loftów* w Nowym Jorku w latach 80., określiła szczególnie, *artystyczny sposób produkcji* zorientowany na uatrakcyjnianie dzielnic dla biznesu) albo dzięki kampaniom PR-owym prowadzonym przez rady miejskie, które chętnie dołączyłyby do klubu miast kreatywnych (według strategii Richarda Floridy). Już w 1984 roku Rosalyn Deutsche i Cara Ryan wyjaśniły podobne techniki w swoim klasycznym artykule *The Fine Art of Gentrification*²⁷.

Pomimo różnic w tkance miejskiej Berlin i Barcelona dzielą podobny los. Podobnie jak w Barcelonie stary, berliński underground umożliwił gentryfikację. Niezależne środowiska kulturowe są – z błogostawieństwem władz miejskich – przekształcane w lokacje dla dużych mediów i innych przedsięwzięć biznesowych. Mieszkańcy Barcelony chcą ożywić przemysłową dzielnicę Poble Nou

²⁷ Rosalyn Deutsche, Cara Gendel Ryan, *The Fine Art of Gentrification*, „October” 1984, nr 31, s. 91–111.

za pomocą planu z2@²⁸. Berliński projekt „Media Spree” zamierza przekształcić teren nad rzeką Spree w nową siedzibę przemysłów kulturowych²⁹. Obszar ten jest dobrze znany ze swojej sceny muzyki undergroundowej; by go promować, czasopisma firm inwestycyjnych używają obrazów tych samych klubów, które skazują na eksmisję³⁰. Również Berlińskie Biennale przejawiało zainteresowanie miejskim placem boju: w edycji z 2008 roku jednym z najważniejszych wydarzeń był projekt *Skulpturenpark Berlin_Zentrum*. *Skulpturenpark* to „miejska pustka” będąca w posiadaniu różnych prywatnych firm i jednostek, dawniej część „Mauerstreifen” (strefy zmilitaryzowanej w obrębie muru berlińskiego), dziś zarośnięta zielskiem³¹. *Skulpturenpark* nie tylko gościł artystyczne projekty biennale, ale też podawał w wątpliwość kontrowersyjną rolę artystów w odniesieniu do miejskiej przestrzeni. W tym samym kontekście niezwykle ważne było aresztowanie Andrieja Holma w lipcu 2007 roku za badania nad gentryfikacją – aresztowanie, które uświadomiło szerokiej publiczności skalę ekonomicznego zainteresowania i policyjnej uwagi skupionej wokół nowego słówka na G³². Biorąc pod uwagę, że nawet Walter Benjamin narzekał na inwazję nowej, niepoahamowanej klasy średniej na artystowskie bary (już w latach 30.!), w samym tylko Berlinie można by przeprowadzić studium przypadku blisko stuletniego konfliktu³³.

²⁸ Zob. www.z2barcelona.com.

²⁹ Zob. www.mediaspree.de.

³⁰ Zob. www.mediaspree.de/Magazin.43.o.html.

³¹ Zob. www.skulpturenpark.org.

³² Zob. <http://einstellung.so36.net/en>, http://de.wikipedia.org/wiki/Andrej_Holm, <http://annalist.noblogs.org>.

³³ Walter Benjamin, *A Berlin Chronicle, 1932*, [w:] *Reflections*, Schocken, Nowy Jork 1986.

Dziś „artystyczny sposób produkcji” został wchłonięty przez „fabrykę niematerialną”. W całym Berlinie i w całej Europie widzimy, w jaki sposób nagromadzenie szczególnej formy kapitału kulturowego wiąże się z rynkiem nieruchomości oraz strategiami rad miejskich zorientowanymi na tworzenie „miast kreatywnych” skorych do przyciągania inwestycji i wysoce wykwalifikowanych pracowników. W rezultacie rynek nieruchomości, w pakcie ze światem sztuki i wytwórcami kultury stworzył przewrotną maszynę. Mimo że przez dekady kontrkultura zasilata świeżymi ideami spektakl i przemysł kulturowe, dzisiejsza generacja miejskich subkultur musi po raz pierwszy stawić czoło bezpośrednim, konkretnym produktom ubocznym swojej *pracy symbolicznej*.

UNDERGROUND I SABOTAŻ RENTY

Najskrajniejszym wcieleniem *artystycznego sposobu produkcji* jest postać Damiena Hirsta, którego sztuka stała się czysto finansowym performansem. Jako były student Goldsmiths College of Art Hirst w ironiczny sposób wcielił uniwersytecką karmę (powstałą z dziedzictwa średniowiecznych gildii złotników i jubilerów!) oraz zradyzalizował maszynę PR-ową, którą wydział sztuki zapewnił wszystkim przedstawicielom Young British Artists. Jego najnowszym dziełem jest współczesna wersja *Złotego cielca*, którą zaraz po ukończeniu sprzedano na aukcji u Sotheby'ego za 10 mln funtów. *Złoty cielec* wejdzie do historii tylko z jednego powodu: był to pierwszy raz, gdy dzieło sztuki weszło na otwarty rynek bez przejścia przez zwyczajowy młyn galerii i marszandów. W rzeczy samej Hirst zaczął tworzyć na „ruinach” manii finansowej. Jednak czy ta cyniczna *nad-identyfikacja* z kapitalizmem jest jedynym przeznaczeniem, jakie pozostało dziś undergroundowi? Być może współcześni artyści

powinni tworzyć na ruinach po rynku finansowym, tak samo jak wcześniejszy underground kolonizował relikty postindustrializmu.

Jednakże wiele propozycji wychodzących od poprawnych politycznie aktywistów lub z kręgu tak zwanej myśli radykalnej wciąż brzmi mało atrakcyjnie. Na przykład wezwanie „Bądź niekreatywny!” wystosowane ostatnio przez kolektyw BAVO jest całkowicie paranoiczne. Jesteśmy tu wciąż w typowej postmodernistycznej ślepej uliczce, gdzie zakłada się, że każdy akt oporu fatalistycznie wzmocni dominujący kod³⁴. Ta lacanowska paranoja dotycząca umiejętności spektaklu do przyjmowania energii spontanicznej produkcji kultury ostatecznie skutkuje samokastracją żywej metropolii. Podobnie jest z naiwnymi ideami *zrównoważonej sztuki* i *zrównoważonej gentryfikacji*, które zakładają, że artyści będą świadomie wpływać na produkcję kapitału symbolicznego oraz wartość renty. Jedną ze sprzeczności kapitalizmu kognitywnego jest to, że w momencie gdy kapitał symboliczny i wartość są już zakumulowane, trudno je zdeakumulować. Wszystkim tym przykładom brakuje właściwego rozumienia modelu ekonomicznego kapitalizmu kognitywnego: przedstawienie właściwej politycznej odpowiedzi jest niemożliwe bez przyjęcia odmiennej strategii wobec akumulacji wartości dodatkowej i renty gruntowej. Niedawno Antonio Negri skrytykował formy „miękkiego aktywizmu” w metropolii oraz tych, którzy wierzą, że „polityczna przekątna” może uciec pułapce „biopolitycznego diagramu” i że w ten sposób możliwe będzie zbudowanie niegdyś modnych „tymczasowych stref autonomicznych”³⁵. Innymi słowy, Negri podkreśla fakt,

³⁴BAVO, *Plea for an uncreative city. A self-interview*, [w:] Geert Lovink i in. (red.), *The Creativity: A Free Accidental Newspaper Dedicated to the Anonymous Creative Worker*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2007.

³⁵Antonio Negri, Constantin Petcou, Doina Petrescu, Anne Querrien, *What makes a biopolitical space?*, [a:] www.eurozine.com/articles/2008-01-21-negri-en.html.

że polityczne działanie musi wpływać na produkcję gospodarczą i wyzysk, inaczej pozostanie tylko efemerycznym gestem. Zatem w przypadku kulturalnej i miejskiej gentryfikacji jedyną teorią, która pozostaje, jest sabotaż renty – sabotaż wartości zakumulowanej dzięki przejmowaniu kapitału kulturowego i symbolicznego.

Odkąd charakteryzująca giełdę „kreatywna destrukcja” wartości stała się polityczną bazą naszych czasów, potrzebujemy także redefinicji kulturowych dóbr wspólnych. Kluczowym składnikiem gry finansowej jak również procesów gentryfikacji jest czysto fikcyjne wytwarzanie wartości. To właśnie giełdy pierwsze nauczyły wszystkich sabotażu wartości. Jest on dokładnie tym, co niewyobrażalne w obrębie postmodernistycznego żargonu (gdzie każdy gest wzmacnia dominujący reżim), i tym, co Negri uważał za formę samopomnażania wartości w trakcie walk społecznych z lat siedemdziesiątych³⁶. Co może nastąpić, gdy miejskie wielość oraz artyści podejmą grę pomnażania wartości i odzyskają władzę nad łańcuchem produkcji wartości? Pośród tych nienamacalnych wskaźników wartości, pośród niewidzialnych „ruin” miasta kreatywnego można odnaleźć nowe współrzędne undergroundu w erze kapitalizmu kognitywnego i finansowego, podobnie jak wówczas, gdy muzyka undergroundowa zaczynała kolonizować pozostałości ery przemysłowej czy niewidzialną architekturę pierwszych mikroprocesorów. Punk wyrósł z podmiejskich ruin fabrycznych, dziś doświadczamy pasożytowania tak zwanej kreatywnej gospodarki na undergroundzie jako takim: już czas wyobrazić sobie fabrykę kultury organizującą się na ruinach, które zostaną po „miastach kreatywnych”.

przełożył Krystian Szadkowski

³⁶ Antonio Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Feltrinelli, Mediolan 1977.