

"We Dance To All The Wrong Songs" - om kulturrevolution og den usynlige opstand

af Kasper O, floorless.dk, myspace.com/floorlesscollective

Op gennem 1980'erne og '90erne resulterede de multinationale korporationers opbygning af globale brands i, at de overtog modkulturens retorik fra 1960ernes *New Left* til at promovere deres varer. I kølvandet på at muren faldt, og arbejdspladserne blev kreative og fleksible netværk, blev et kritisk ståsted næsten umuliggjort. Men i samtidens overvågningssamfund, bygget på frygtpolitik og krigsførsel, ses der en forstærket interesse for sammenkoblingen af det æstetiske og det politiske. Dette er resultatet i, at forskellige revisionistiske marxister, som f.eks. den i Paris bosatte amerikanske kulturkritiker Brian Holmes, har prøvet at syntetisere nye kritiske positioner for en samtidig modstand mod den globale kapitalisme, han i lighed med Michael Hardt og Antonio Negri har valgt at kalde Imperiet. Fællesnævneren for mange af disse kritiske positioner er, at det er i den kulturelle produktion, at de finder, modstand er muligt. Kalle Lasn, der grundlagde *Adbusters*-magasinet, og var en fortaler for Culture Jamming-bevægelsen i 1990'erne, nåede også denne erkendelse, da han plæderede for kulturproducenternes oprør indefra. Ideen er, at den kulturelle produktion vil være i stand til at skabe social transformation i kraft af at det æstetiske fungerer som en form for kommunikation, der f.eks. kan påvirke folks perception af sociale relationer og selv, og derved på sigt medføre en samfundsform, der kan vække mindelser om en form for autonom og spontan kommunisme.

Interessen for samspillet mellem det æstetiske og det politiske peger tilbage på avantgardebevægelserne gennem det tyvende århundrede, der ofte forsøgte både at syntetisere æstetik og politik og at holde dem som simultane spor. Avantgardebevægelserne udviklede sig dels på baggrund af middelalderens religiøse, ikonoklastiske strømninger, kætterbevægelserne, og ligesom disse muliggjorde de en form for systemkritik, der kan virke både forvirrende, usammenhængende og selvmodsigende, men som magten ikke desto mindre altid har haft interesse i enten at ignorere eller tvinge til tavshed med trusler om bål og brand. Kætterbevægelser som Brødrene af Den Frie Ånd og Anabaptisterne voksede ud af kristendommen som en kritik af dogmatikken og et forsøg på at formulere alternativer, selv om de ofte endte med blot at vende den dominerende kode på hovedet uden at udfordre den, som det tydeligt ses i det måske ultimative kætteri, Satan-dyrkelsen og dens famøse sorte messe. Men der var mere i kætteriet end blot dette formelle greb, der på mange måder minder om det situationistiske *detournement*. Hos Anabaptisterne og Brødrene af den Frie Ånd indså man, at broderskab er fællesskab, og mange senere betragtere har set træk af proto-kommunisme og proto-anarkisme i de små, autonome samfund, kætterne etablerede på kryds og tværs af Europa. Kætterbevægelseens arv er netop den anarkiske gør-hvad-du-vil, samt den kommunistiske alting-i-fællesskab, og i det tyvende århundrede mimes forholdet mellem anti-kunst og kunst på mange måder forholdet mellem kætteri og kristendom. Fællesnævneren bliver et revolutionært projekt, forsøget på at producere et alternativ, samt en kritisk position et sted mellem en reducerende dialektik og triolektikken, hvor det bliver muligt at dømme sandt, falsk og et tredje alternativ.

Avantgardebevægelserne organiserede sig ofte kollektivt og internationalt omkring et revolutionært projekt og forsøg på at skabe forandring. Dette kan følges fra Dada og Surrealisme i tiden lige efter første verdenskrig til en strøm af kollektiver i tiden efter anden verdenskrig med f.eks. CoBrA, Den Internationale Bevægelse for et Imaginært Bauhaus, Lettriste International, Situationistisk Internationale, Art Worker's Coalition, Group Material og så videre op til f.eks. the Yes Men og ideen med at arbejde med såkaldte nom-de-plumes, multiple names, som den kendes fra f.eks. Mail Art, Neoisme og Luther Blissett-netværket. Siden tresserne har der været en stor overlapning mellem kunstverdenen og en mere modkulturel verden af bz'ere, happenings og lokal aktivisme, og lanceringen af det såkaldte Web 2.0 med dets wiki'er, blogs og sociale netværk er resulteret i en eksplosion af antallet af kunstkollektiver samtidig med at der også er tilknytninger til den kulturelle aktivisme omkring diverse såkaldte antiglobaliseringsbevægelseles kampe. Avantgarden kommunikerer en modsætningsfyldt kritik af den borgerlige subjektsopfattelse, personlighedskult og fokusering på individuelle præstationer.

Et revolutionært projekt er ofte et projekt, der udover at være en kritik af den globale kapitalisme i alle dens modsætninger og kompleksiteter også er en kritik af fremmedgørelse, som er allestedsnærværende, fremmedgørelsen fra større fællesskaber, fremmedgørelsen fra de politiske processer, fremmedgørelsen fra timelønnet arbejde, en naturlig livsverden og den produktion, man er

tvunget til at iværksætte for at opretholde en minimum levestandard. Det prøver at forene det rationelle og det sensuelle i en revolutionær aktivitet for derved at nedbryde grænserne mellem det kapitalistiske samfunds specialiseringer, mellem kunst og liv. Det kapitalistiske samfund er i sig selv allestedsnærværende og paradoksalt, hvilket resulterer i, at kritikken af fremmedgørelse ofte reiseres ved brug af fremmedgørelse som æstetisk virkemiddel i traditionen fra Brechts episke teater, hvor fremmedgørelsen skaber en distance, der skal virke som en bevidstgørende effekt, en bruderfaring, det gør os bevidste om os selv i et her og et nu, bliver bevidste om os selv og i stand til at forholde os kritiske. Vi skal vækkes, så vi ikke overidentificerer os med den historie, vi bliver fortalt, og blot blindt samtykker i, hvad der præsenteres for os. En tydelig brug af effekten ses f.eks. i slusscenerne af Alejandro Jodorowskys *The Holy Mountain* (1973).

For at bevæge sig fremad er det ofte nødvendigt at vide, hvor man kommer fra. Modstand gennem kulturel produktion har efterhånden hundrede års historie, der akkumulerer erfaringer, der kan hjælpe med at tage det næste skridt. En af tressernes kætterske figurer, der var interesseret i ideer om kulturrevolution, kollektivism og internationalisme, var den skotske forfatter Alexander Trocchi (1925-1984). Efter at være opvokset og uddannet i Glasgow flyttede han til Paris i starten af 1950'erne, hvor han blev redaktør af tidsskriftet *Merlin*, der publicerede bl.a. Samuel Beckett og Henry Miller. I årene i Paris nåede han desuden at være privatsekretær for Samuel Beckett, medlem af Lettristerne fra 1955 og senere af det efterfølgende Situationistiske Internationale, udgave en stribe pornografiske romaner under pseudonymer som Frances Lengel og Carmencita de las Lunas på det famøse Olympia Press-forlag, samt at blive interesseret i den bevidsthedsudvidende dimension af stoffer. Det sidste resulterede i, at han fra at blive set som det næste store håb forsvandt i obskuritet og herointåge i slutningen af 1960'erne.

De, der husker Trocchi i dag, husker ham mest for hans to romaner, *Young Adam* (1957), der blev filmatiseret i 2003, og *Cain's Book* (1961), en skandaløs sensation i datiden, der ofte sammenlignes med William Burroughs' *Naked Lunch* (1959) på grund af emnevalget. Trocchi, den selvudnævnte kosmonaut af det indre rum, blev allerede i Paris heroinafhængig, og under arbejdet på *Cain's Book* flyttede han til New York i slutningen af 1950'erne, hvor han fik arbejde med at passe en flodpram i Hudson-floden. Her boede han på prammen, skød heroin og arbejdede på sin mere eller mindre selvbiografiske tekst. I bogen møder vi Joe Necchi, Alex Trocchis lettere fiktioniserede alter-ego, som er vagt på en flodpram i Hudson-floden, skyder heroin og skriver. *Cain's Book* er en fortælling om, hvad det vil sige at være junkie og befinde sig i en outsider-position i forhold til samfundet. Mod slutningen bliver fortællingen mere og mere fragmenteret, som Trocchi realiserer, at teksten ikke kan lukkes med en konventionel plot-struktur, men i stedet er nødt til at forblive åben. Teksten igennem forsvare Trocchi de bevidsthedsudvidende kvaliteter ved brugen af stoffer og mener, at de fejrer alle andre indvendinger af banen. Efter *Cain's Book* hengav Trocchi sig fuldtids til at jage drager og publicerede aldrig endnu en bog, selv om han blev ved med at skrive privat. I stedet var han efter et besøg på den californiske beat-scene, hvor han i forbifarten hang ud med kredsen omkring Wallace Berman, hvis DIY-publikationsprojekt, SEMINA, udgav nogle af de første kapitler af Cains Book, nødt til at flygte ud af landet fra en truende retssag for at pushe heroin, samt moralske anklager om korruption af unge mennesker og andet kætteri. Med hjælp fra Leonard Cohen blev han hjulpet til London over Canada, hvor han tilbragte resten af sit liv, dels fordi byen på daværende tidspunkt tilbød gratis metadonbehandling til narkomaner.

I London udtænkte Trocchi mellem forskellige bijobs som antikvarboghandler, heroinpusher i Notting Hill-kvarteret under øgenavnet Scotts Alec, samt afskrivning i hånden af hans to romaner, som han efterfølgende solgte til samlere som originalmanuskripter, også en plan for, hvordan avantgarden kunne overtage verden netop ved at sammensmelte den kulturelle produktion med det politiske og lave den usynlige opstand. Projektet kaldte han PROJECT SIGMA, og ideen medførte, at han i 1964 meldte sig ud af Situationistiske Internationale. Tanken om PROJECT SIGMA og den usynlige opstand har fællestræk med kredsene omkring Eks-skolen og de skandinaviske situationister, og blev en inspiration for mange kollektiver op gennem tresserne som f.eks. Artist Placement Group. Beslægtede ideer kan genfindes i samtiden hos bl.a. Copenhagen Free University. Starten på projektet kan findes i hans manifestlignende tekst, *A Revolutionary Proposal: The Invisible Insurrection of a Million Minds*¹, der først blev udgivet af det skotske tidsskrift, *New Saltire Review*, i 1962. Året efter blev det genoptryk som *Technique du Coup du Monde* i situationisternes tidsskrift *Internationale Situationniste* no. 8.

Fra starten af teksten indser Trocchi, at revolte som voldelig opstand er en begrænsning. Den usynlige opstand ønsker ikke et militært *coup d'état*, men et kulturelt *coup de monde*. Det er en opstand rejst af den kreative intelligens og ikke en fysisk opstand med tåregas, barrikader og brændende biler. Kulturrevolutionen ønsker at overtage midlerne til at udtrykke sig selvstændigt. Produktionen af et frit udtryk skal baseres på "the powerhouse of the mind" og derved producere et

¹ Teksten kan læses på <http://www.infopool.org.uk/6301.html>.

kreativt alternativ til den eksisterende (borgerlige) kultur. Midlet er "mental ju-jitsu", og derfor må "[i]ntelligence [...] become self-conscious, realize its own power, and, on a global scale, transcending functions that are no longer appropriate, dare to exercise it". Det er vigtigt, at den usynlige opstand ikke bare er et angreb på det bestående samfund, som det kendes fra Dada og den tidlige avantgarde, uden også at være en udfordring, der overvejer, hvor vi vil bevæge os hen, efter vi har placeret pissoiret på museet og malet overskæg på Mona Lisa.

Til denne kontinuerlige fortsættelse og udvidelse foreslår Trocchi et internationalt, eksperimentelt og spontant aktions-universitet, konstrueret til at inspirere kreativitetens frie leg individuelt såvel som kollektivt og til dels baseret på modellen fra det amerikanske Black Mountain College i North Carolina, der fungerede som en slags bruger-ejet pseudoinstitution. Disse skulle placeres rundt omkring ved verdens storbyer, er man medlem af et som lærer eller elev er man medlem af alle, og generelt opfordres der til meget international udveksling såvel som international lærer- og elevstab. Trocchi skitserer endvidere muligheder, for at det kan fungere på kapitalistiske termer i et kapitalistisk samfund. Sidstnævnte medfører per definition, at "the venture must pay". Hver enkelt afdeling skal endvidere fungere uafhængigt som "a communal affair, tactics decided in situ, depending upon just what is available when", hvor "always, the tactics are for the here and now, never are they in the narrow sense political". Derved skulle det muliggøres, at hver afdeling fungerede autonomt, ikke-politisk og økonomisk uafhængigt på en bæredygtig måde, samtidig med at de skulle fungere som detonatorer for den usynlige opstand, en tanke, der stadig afventer sin ildåd, selv om arven ulmer.

Historien viser, at især to ting anses for subversive og kætterske set fra magtens synspunkt: Kollektivismen og internationalisme. Organiseringen skal være international som magtens globale netværk for at kunne yde den modstand og forsøge at ændre situationen. Det internationale er i sig selv subversivt bl.a. ved at implicere nationalstatens ligegyldighed og død og derved gøre de professionelle politikere i folketinget overflødige, og siden magten er organiseret internationalt er det bl.a. ved at bevæge sig på tværs af grænser man kan yde den modstand. Magten opererer biopolitisk og producerer os som individer, hvis største ambition er et nyt samtalekøkken, og mens vi på den ene side skal være de kreative entreprenører, der styrker den nye schizofrene kapitalisme, skal vi også forbruge stadig mere, så konsumfesten holder os for beskæftigede til at forholde os kritiske til verden omkring os eller lede efter intelligente alternativer. Men for at magten kan bestemme over os, skal vi være individer og enhver skal helst være sig selv nærmest. Kollektivismen er et organiseret fællesskab, der kan skabe ting, der både ligger uden for individet og samtidig er større end individet. Samtidig, som det er fællesskab og solidaritet, er det også lysten til at danne hemmelige foreningen og mødes bag nedrullede gardiner for at diskutere *le coup du monde*, samt en internationalisme, der vokser op uden for magtens kontrolapparat. Men den usynlige opstand er ikke en opstand som Bakunins opstand, der skal skabe et usynligt diktatur kontrolleret af hemmelige selskaber, men en opstand, der hele tiden undertrykker og overskrider sig selv. Som sådan er det både en trussel og et løfte; en trussel om ansigtsløs terror og et løfte om solidaritet. Den stigende privatisering af de offentlige rum giver fællesskabet sværere betingelser, hvorfor kampen i høj grad også er del af en kamp om brugsretten og udformningen af de offentlige rum, hvor der er rig mulighed for at engagere sig i "games played on urban fields" som det sker mange steder på graffitiscenen, der også har en præference for at arbejde kollektivt og anonymt i kampen mod den grå by.

Forholdet mellem individ og kollektiv gør sig også gældende mellem nationalstaten og det, der overskrider og ligger uden for grænserne. Ved at magten producerer os som individer bliver det igennem den individuelle produktion, vi kan skabe modstand. Grunden til at den kulturelle produktion må være autonom er for så vidt som muligt at sikre det mod udefrakommende interesser som nytte, funktion og værdi. Fordi kapitalismen altid er modsætningfyldt er dette altid tæt ved at slå over i sin modsætning og i stedet bekræfte kapitalistiske ideer om informationsøkonomi, kreativ økonomi og kunst som varekategori. Produktionen må være selvbevidst og selvkritisk, hele tiden villig til at forandre sin produktion til nye områder for modstand og benytte sig af, hvad der er til rådighed i en given situation. Magten forsøger at fastfolde os i rollen som individer, fordi dette gør os lettere at kontrollere, og gang på gang kan man konstatere, at individet alene er magtesløs til at skabe forandringer.

En måde at yde modstand er at gå fra passiv konsument til aktiv producent og først og fremmest deltage, men også forholde sig kritisk. Den kreative modstand arbejder med at undertrykke og overskride selve den borgerlige kunstinstitution og kunstbegreb, at være den ikke-specialiserede specialist, den professionelle amatør, som Asger Jorn snakkede om. I et kapitalistisk samfund må projektet nødvendigvis være succesfyldt i økonomiske termer. I et kapitalistisk samfund reproducerer man altid sin fremmedgørelse og projektet må per definition være succesfyldt i økonomiske termer for at være en succes. Det virker ikke til, at der umiddelbart er en let løsning på disse modsætninger. Derfor er der ikke andet at gøre end at synliggøre og kritisere dem, mens man udlever dem. Trocchis forslag, der har lighedspunkter med en mere generel strømning fra 1960'erne og frem hos kunstkollektiver og teoretikere, peger i retning af kollektiver, der kæmper for et alternativ på basis af

en eksperimentel, kulturel aktivitet, der er foranderlig og organiseret i internationale netværk, der kan udveksle ideer, information og individer, og som giver sig af med undervisning, udstillinger, publiceringer, fremvisninger etc og fungerer autonomt i kulturindustrien over en udstrækning i tid.

At kollektivismen er en tendens, der fylder meget i disse år kan bl.a. ses fra de forskellige "platforms" fra Documenta i 2002 samt "the Utopia Station" fra Venedig Biennalen i 2003. Kollektiverne i kunsten varierer fra en form for "fag"-foreninger til dannelsen af forskellige pseudoinstitutioner. Denne kollektivismen skaber i lige så høj grad forandring, som den giver sig af med at skabe objekter. I stedet implementerer den ofte forskellige greb for informationsøkonomien og giver sig af med en kommunikation, der har til hensigt at bevidstgøre beskuerne. Det er en strategi, der ofte bruges til at konstruere situationer, der kan bearbejde nogle specifikke emner, hvor det handler om visioner og fremtid, og hvor det er ligegyldigt, hvem ophavsmanden er.