

# Kreativne industrije kot množična prevara<sup>1</sup>

## Abstract

### Creative Industries as Mass Deception

The article is based on a critical reading of Adorno's and Horkheimer's chapter on the culture industry from *Dialectic of Enlightenment*. First, the author outlines the four fundamental components of the essay and critically evaluates them. He proceeds by rethinking them in a reverse order while keeping in mind the context of the changed production processes in the field of art, i.e. in the context of the development of the creative industries.

**Keywords:** Adorno and Horkheimer, culture industry, creative industries, Deleuze and Guattari, subjectivation

*Gerald Raunig is a philosopher and art theorist. He works at the Zürich University of the Arts and at the European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP). He is also a co-editor of the multilingual publishing platform Transversal Texts and the author of numerous articles and monographs. (gerald.raunig@zhdk.ch)*

## Povzetek

Prispevek temelji na kritičnem branju Adornovega in Horkheimerjevega poglavja o kulturni industriji iz *Dialektike razsvetljenstva*. Avtor najprej izlušči štiri temeljne razsežnosti obravnavanega dela, jih kritično ovrednoti ter o njih v nadaljevanju, v nasprotnem vrstnem redu, premišlja v kontekstu produkcijskih sprememb na umetniškem področju, tj. v kontekstu razvoja kreativnih industrij.

**Ključne besede:** Adorno in Horkheimer, kulturna industrija, kreativne industrije, Deleuze in Guattari, subjektivacija

*Gerald Raunig je filozof in umetnostni teoretik. Zaposlen je na züriški Univerzi za lepe umetnosti in pri Evropskem inštitutu za napredne kulturne politike (EIPCP) ter je član uredništva večjezične platforme Transversal Texts. Je avtor številnih člankov in monografij. V slovenščino je prevedena njegova monografija Umetnost in revolucija: umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju. (gerald.raunig@zhdk.ch)*

---

<sup>1</sup> Besedilo je bilo izvorno objavljeno na platformi *Transversal Texts*. Avtorju se tovariško zahvaljujemo za dovoljenje za prevod in objavo.

Poglavje iz *Dialektike razsvetljenstva* Maxa Horkheimerja in Theodorja W. Adorna, ki govori o kulturni industriji, nosi naslov *Kulturna industrija: Razsvetljenje kot množična prevara (Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug)*. Avtorja sta esej napisala v zgodnjih 40. letih prejšnjega stoletja, v njem pa nasprotujeta naraščajočemu vplivu zabavne industrije, poblagovljenju umetnosti in totalizirajoči uniformnosti »kulture«, še posebej v državi njune emigracije, ZDA. Skeptična do novih medijev, takrat sta bila to radio in film, sta v svojem izrazitem stilu, zaznamovanem s kulturnopesimističnimi podtoni, predstavila nov koncept, ki naj vključi širok spekter kulturnega udejstvovanja in ki bi se kulturni sferi težko zdel bolj odtujen: kulturo sta poimenovala za industrijo.

Skoraj dve desetletji, celo po njuni vrnitvi v Evropo, je bila razprava o Horkheimerjevih in Adornovih tezah omejena na člane Inštituta za družbene raziskave. Njihov vpliv se je začel širiti v 60. letih 20. stoletja, dokončno pa so se uveljavile v 70. letih, po nadgradnji medijske kritike; *Dialektika razsvetljenstva* je postala temeljni vir ne samo za razpravo o ambivalentni naravi razsvetljenstva, temveč tudi (ali celo predvsem) za nepopustljivo zavračanje »ekonomizacije kulture«. Tako je tudi danes, desetletja po prvem izidu *Dialektike razsvetljenstva*, na kulturnem področju, ki ga še vedno pomembno določajo miti o geniju, izvirnosti in avtonomiji, izraz »industrija« razumljen skoraj kot psovka. Zato se postavlja vprašanje, kako je mogoče, da je že tako majhna sprememba, kot je prehod iz ednine v množino, iz ene *kulturne industrije* v več *kreativnih in kulturnih industrij*, prinesel tudi konceptualno reinterpretacijo, kot da bi šlo za povsem nov pojem: kulturne in kreativne industrije politiki, pa tudi številni ustvarjalci na tem področju, razumejo skoraj kot obljubo univerzalne odrešitve.<sup>2</sup>

Ena od razlag tega paradoksa temelji na poblížjem razumevanju načinov subjektivacije na obravnavanem področju ter struktur in institucij, ki jih opisujemo s pojmom kulturna industrija in kreativne industrije. Te pogoje načinov subjektivacije in institucije bom obravnaval skozi analizo štirih razsežnosti koncepta kulturne industrije in jih potem v nasprotnem vrstnem redu primerjal z njihovo sodobno različico, tj. kreativnimi industrijami.

## Prvič

Adornovo in Horkheimerjevo poglavje o kulturni industriji je govorilo pretežno o rastoči filmski in medijski industriji, še zlasti o hollywoodski filmski produkciji in zasebnih radijskih postajah v ZDA. V jasnem nasprotju s svojim kolegom Walterjem Benjaminom, pa tudi Bertoltom Brechtom, ki sta imela bolj ambivalenten odnos do

---

<sup>2</sup> Najbolj verjetna kulturnopolitična interpretacija se zdi, da se je to zgodilo zaradi strategij kulturne politike na evropski ravni, ki je skozi svoje programe uveljavila izraz kreativne industrije. Ta kulturna politika je namesto v državno podporo kritični in odklonski umetnosti čedalje bolj usmerjena v podporo komercialnim podjetjem.

priložnosti in težav, ki jih porajajo tehnična reprodukcija, množični mediji ter številni vidiki produkcije in recepcije v novih razmerah, je Adornov in Horkheimerjev pogled na kulturno industrijo povsem negativen; vidita jo kot vedno bolj totalizirajočo spiralo sistematične manipulacije in »povratno učinkujoče potrebe« (Adorno in Horkheimer, 2002: 134) po čedalje večjem prilagajanju sistemu: »Film, radio, revije so deli enega sistema. Vsaka panoga je uglašena sama s seboj in z vsemi drugimi.« (ibid.: 133) Interpretacija Inštituta za družbene raziskave je bila, da je ta uniformirana oblika kulturne industrije institucionalna struktura, ki določa načine subjektivacije, skozi katero se posameznik podjarmi moči in totalnosti kapitala.

Po Horkheimerju in Adornu je prva razsežnost koncepta kulturne industrije njegovo totaliziranje občinstva, ki je izpostavljeno večno ponavljajoči se, a nikdar izpolnjeni obljubi: »Kulturna industrija svoje potrošnike zmerom znova ogoljufa za tisto, kar zmerom obljublja.« (ibid.: 152) Ta večni krog obljube, ki ustvarja željo in jo na neproduktiven način nenehno hkrati suspendira, je bistvo ideje o kulturni industriji kot instrumentu množične prevare. Avtorja pravita, da so proizvodi kulturne industrije dizajnirani tako, da zanikajo ali celo preprečujejo gledalčevo zmožnost domišljije, spontanosti, sanjarjenja in aktivnega mišljenja. Ta nadvse pasivna oblika potrošnje korelira s težnjo dela kulturne industrije, da statistično obravnava in vestno beleži ravnanja svojega občinstva: »Na zemljevidu raziskovalnih služb, ki jih ni več mogoče ločiti od propagandnih, so potrošniki kakor statistično gradivo razporejeni po rdečih, zelenih in modrih poljih, pač glede na dohodkovno skupino.« (ibid.: 136)

Potrošniki postanejo marionete kapitala; kulturna industrija jih šteje, analizira in zajema v svoj razslojeni prostor:

Potrošniki so delavci in uslužbenci, kmetje in malomeščani. Kapitalistična proizvodnja jih je z dušo in telesom zajela do te mere, da brez odpora zapadejo tistemu, kar jim je ponujeno. Tako kot so nekoč moralo vladajočih vlada dani vedno vzeli resneje kot vladajoči, danes prevarane množice še bolj kot uspešneži podlegajo mitu uspeha. Imajo svoje želje. Neomajno vztrajajo pri ideologiji, s katero jih zasužnjujejo. (ibid.: 146)

Ta podoba potrošnikov, ki so podlegli anonimnemu aparatu, s katerim jih zavaža kulturna industrija, je hkrati kulminacija in očitna omejitev Horkheimerjevega in Adornovega pristopa: podoba »zavedenih množic« jih osmišlja kot pasivne, od zunaj določene, izdane in zasužnjene žrtve.

## Drugič

Druga razsežnost Horkheimerjevega in Adornovega koncepta kulturne industrije nam ponudi specifično podobo produkcije: čeprav avtorja jasno ločita položaj ustvarjalcev od položaja potrošnikov, ta ločitev ni razumljena dualistično, kot ločitev na pasivne in aktivne akterje. Tako kot potrošniki so zanju tudi ustvarjalci podjarmljena, pasivna funkcija sistema. V Benjaminovih teorijah avtorstva in novih medijev imajo avtorji možnost, da se skozi spremembo produkcijskega aparata spremenijo v producente; za Brechtovo teorijo *Lehrstück* in prakso zgodnjih 30. let sta bistvena avtor in producent, ne pa občinstvo; Horkheimer in Adorno pa v nasprotju s tem naslikata rigidno podobo nenavadno pasivnih ustvarjalcev, ujetih v totalnost kulturne industrije. Družbena podjarmljenost je zanju, tudi v produkciji, edini način subjektivacije, ki si ga lahko zamislita. V njunem razmišljanju o kulturni industriji najbolj izstopa primer, ki govori o igralcih iz radijske igre, ki jim je v dobro posla »zanikana vsakršna svoboda«:

Omejeni so na apokrifno področje »amaterjev«, ki pa so za nameček organizirani od zgoraj. Vsako sled spontanosti občinstva v okviru uradnega radia krmilijo in absorbirajo lovci na talente, tekmovanja pred mikrofonom in pro-težirane prireditve vseh vrst po izboru strokovnjakov. Talenti so last pogona, davno preden jih ta prezentira: sicer se ne bi tako vneto prilagajali. (ibid.: 135)

V luči posodobljenih različic tega pojava, ki se kaže v resničnostni televiziji, dokumentarnih oddajah, ki mejijo na limonade, in oddajah, v katerih osrednje mesto zavzemajo razne avdicije, se zdi ta podoba protagonistov, ki so v resnici le statisti, bolj prepričljiva kot kdajkoli prej. Slika totalizirajočega sistema, ki določa vsak subjektov gib in njegovo razpoloženje, postane še mračnejša, če idejo producenta kot proizvajalca in predstavnika materialnih dobrin razširimo na afekte in komunikacijo. Horkheimer in Adorno sta to omračitev predvidevala, vendar v nenavadno feminizirani obliki:

Način, kako dekle sprejme obligatorni *date* in ga absolvira, ton po telefonu v najzaupnejši situaciji, izbira besed v pogovoru, celo vse notranje življenje /.../ pričajo o poskusu, da bi iz sebe naredila aparat, primeren za uspeh, ki vse do nagonskih nagibov ustreza modelu, kakršnega prezentira kulturna industrija. (ibid.: 179)

Človeški aparati korelirajo z aparatom kulturne industrije. Potrošniki in ustvarjalci se kažejo kot sužnji totalnosti in ideologije, oblikuje in premešča jih abstrakten sistem. Kot aparati so le kolešček v večjem aparatu – del institucije, imenovane kulturna industrija.

## Tretjič

Posledica tega razmerja med aparatom in njegovimi koleščki je – in to je tretja razsežnost koncepta kulturne industrije –, da so akterji, tj. zaposleni kulturni ustvarjalci, zaporniki institucij kulturne industrije. Horkheimer in Adorno pravita, da je institucionalni ustroj, v katerem se je razvila kulturna industrija, gigantska glasbena, zabavna in medijska korporacija. Ustvarjalni se znajdejo ujeti v institucionalno strukturo, ki tlači njihovo ustvarjalnost skozi obliko odvisnega dela: »Pri tem gre pravzaprav povsod za samozasmehovanje človeka. Možnost, da bi postal ekonomski subjekt, podjetnik, lastnik, je popolnoma likvidirana. Samostojna podjetja /.../ so se /.../ znašla v brezizhodni odvisnosti. Vsi so postali uslužbenci /.../« (ibid.: 165)

Brezupna odvisnost in družbena kontrola, ki prevladujeta v svetu zaposlenih, sta zajela še zadnje počivališče avtonomije (in v tem lahko prepoznamo zgodnji odmev poznejšega Adornovega romantiziranja umetniške avtonomije, ki se kaže v delu *Ästhetische Theorie*<sup>3</sup>) – ustvarjanje je postalo razslojeno, strukturirano in stratificirano; večina akterjev, ki smo jih izvorno razumeli kot uporne, je bila udomačena skozi zaposlitev. Po antropološki definiciji naj bi institucija zaposlenim v zameno zagotavljala varnost in obljubljala določeno stopnjo nadzora nad nerešljivimi nasprotji. Ta vtis ustvarjajo tudi aparati institucij kulturne industrije, četudi so te minljive: to je sama narava aparatov, ki tako razbremenijo subjekte. Za Horkheimerja in Adorna pa je celo sam ta domislek učinek »poljudnoznanstvenega negovanja tovarištva«, ki s tem, ko »odnose med ljudmi v proizvodnji naredi na videz neposreden« »postavi še poslednje zasebne nagibe pod družbeni nadzor« (ibid.: 163).

## Četrtrič

Razvoj kulturne industrije kot celote je le *zapoznela* transformacija kulturnega področja v fordistično industrijo, nekaj, kar se je že prej zgodilo v agrikulturi. To je zadnja, četrta razsežnost koncepta kulturne industrije po Horkheimerju in Adornu. Avtorja sicer analizirata, da so v primerjavi z najmočnejšimi panogami – industrijo jekla ali goriv, proizvodnjo elektrike in kemično industrijo – monopoli v kulturi šibki in odvisni; vendar hkrati pravita, da so dokončno spremenjeni v tovarno še zadnji ostanki upora proti fordizmu (in tu ponovno odzvanja heroičnost, ki naj bi bila nekdanj značilna za avtonomno umetnost). Nove tovarne ustvarjalnosti (založništvo,

---

<sup>3</sup> V nasprotju z Adornom, ki pretirano poudarja avtonomnost meščanske umetnosti, lahko že dlje časa slišimo tezo, da ima ta umetnost učinek totalne prakse, ki z razslojitvijo prostorov produkcije in recepcije vnaša heteronomijo in hierarhijo: štiristopenjski aparat meščanske gledališke produkcije, na primer, ali skrajna disciplina v klasičnem orkestru sta tako vzporedna recepciji na obeh področjih.

kinematografija, radio in televizija) so organizirane kot fordistične tovarne, kulturna industrija deluje kot tekoči trak. Kulturnoindustrijska proizvodnja ustvarjalnosti je postala podobna proizvodnji v kmetijstvu in obdelavi kovin: poteka v serijah, je standardizirana, »hkrati pa ima mehaniziranost tolikšno moč nad uporabnikom prostega časa in njegovo srečo, tako temeljno določa fabriciranje zabavnih dobrin, da ta ne more izkusiti drugega kot kopijo samega delovnega procesa« (ibid.: 149). Zato je po Horkeimerju in Adornu funkcija tovarn ustvarjalnosti po eni strani mehanizirano izdelovanje dobrin, ki so namenjene zabavi, po drugi strani in onkraj konvencionalnih področij proizvodnje pa nadzor in določanje pogojev reprodukcije, ki postajajo čedalje bolj podobni tovarniškemu delu.

\*\*\*

## Četrtrič

Kulturno industrijo lahko torej vidimo kot tisto, ki je nadomestila meščansko umetnost in avantgarde ter na področje kulture uvozila drugje razvit fordistični proizvodni model. V nasprotju s to perspektivo se postoperaistični mislec Paolo Virno raje vpraša, kakšno vlogo je odigrala kulturna industrija pri *preseganju* fordizma in taylorizma. V svoji refleksiji iz *Slovnice množstva* pravi,

da je pripravila paradigmo postfordistične proizvodnje v celoti. Moje mnenje torej je, da so postopki kulturne industrije v nekem trenutku postali zgledni in vseprisotni. V kulturni industriji, tudi v tisti najbolj arhaični, ki sta jo raziskala Benjamin in Adorno, lahko najdemo anticipacijo načina proizvodnje, ki je pozneje v postfordizmu postal splošen in so ga povzdignili v status *kanona*. (Virno, 2003: 43)

To je plodna inverzija interpretacije kulturne industrije kot področja, oropanega svobode, kot so ga konceptualizirali pripadniki šole kritične teorije: medtem ko Horkheimer in Adorno kulturno industrijo razumeta kot trdovratnega zamudnika pri prehodu v fordistični način proizvodnje, pa jo Virno interpretira kot slutnjo in paradigmo postfordistične proizvodnje. Za Horkheimerja in Adorna so institucije kulturne industrije tvorci modernih kulturnih monopolov. Res je, da so hkrati tudi ekonomsko področje, ki še vedno omogoča preživetje enega dela liberalne cirkulacije ter ustreznih podjetniških oblik, četudi drugod potekajo procesi dezintegracije, pa vendar ta majhen prostor razlike in upora še vedno vznika znotraj domnevne totalnosti kulturne industrije. Avtorja brez omahovanja pojasnita, kako se razlika hitro integrira v to totalnost: »Kar se upira, sme preživeti samo tako, da se pridruži. Ko ga kulturna industrija registrira v njegovi različnosti, že spada zraven, tako kot zemljiški reformator h kapitalizmu.« (Adorno in Horkheimer, 2002: 144)

V tem opisu je razlika, skozi katero lahko dosežemo nove ravni produktivnosti, le še ostanek preteklosti, zavržen zaradi splošne fordizacije kulturne industrije. Ali kot pravi Virno (2003: 44):

... se mi zdi, da v teh domnevnih ostankih (določen prostor, dopuščen neformalnemu, nepredvidenemu, temu, kar ni bilo načrtovano) ni težko prepoznati prežetosti s prihodnostjo.

Ni šlo za ostanke, temveč za anticipacijske slutnje. Neformalnost komunikativnega delovanja, kompetitivna interakcija, ki je tipična za sestanke, nenadna variacija, ki lahko poživi televizijski program – na splošno vse, kar bi bilo nesmotrno narediti togo in reglementirati prek določenega praga, je postalo danes, v postfordistični dobi, tipična poteza *celotne* družbene proizvodnje. Ne samo današnje kulturne industrije, temveč tudi Fiata v Melfiju.

V postoperaistični teoriji kulturna industrija ni zgolj šibka, pozno fordizirana industrija, ampak model prihodnosti in anticipacija široko razširjenih postfordističnih načinov proizvodnje, kjer neformalni prostori, ki niso vnaprej programirani, temveč so odprti za nepredvidene, komunikacijske improvizacije, niso ostanki, ampak jedro, niti margina, temveč središče.

### Tretjič

Po Horkheimerju in Adornu so mediji in korporacije, ki proizvajajo zabavo, torej institucije kulturne industrije, strukture, ki posameznika podjarmljajo nadzoru kapitala. So torej prizorišča čistega družbenega podjarmljenja. Tudi če sprejmemo ta pristranski strukturalistični pogled na zgodnje oblike kulturne industrije, pa so se nekatere stvari od sredine 20. stoletja do danes spremenile. To spremembo lahko zajamemo s termini, ki sta jih v 70. letih prejšnjega stoletja razvila Gilles Deleuze in Félix Guattari. Gre predvsem za uvid – ki ga podrobneje razlagam v nadaljevanju –, da se onkraj družbenega podjarmljenja razvije neka druga linija, ki poleg strukturnih dejavnikov upošteva tudi aktivno vpletenost posameznika in različne načine subjektivacije. V nasprotju z družbenim podjarmljenjem [*assujettissement social*] Deleuze in Guattari (1980: 570–575) to drugo linijo imenujeta »strojno zaslužnjevanje« [*asservissement machinique*]. Tej problematizaciji, ki se kaže na terminološki ravni, lahko dodamo aktualno vprašanje, povezano z načini subjektivacije znotraj novih institucionalnih oblik kreativne industrije. Namreč, kar danes imenujemo kreativne industrije – najsi jih tako imenujejo snovalci kulturnih politik, urbanisti ali kdo drug – se po obliki in funkciji močno razlikuje od staromodne kulturne industrije.

Obravnava te tretje razsežnosti koncepta kulturne industrije, ki je posebej osredinjena na institucije, jasno pokaže, da *kreativne industrije* niso več strukturirane

kot velike medijske korporacije, ampak predvsem kot skupki majhnih podjetij, samozaposlenih v kulturi, podjetnikov na področju novih medijev, mode, grafike, oblikovanja in tako naprej. Če torej govorimo o institucijah kreativnih industrij, se zdi primerneje govoriti o *neinstitucijah* ali *psevdoinstitutcijah*. Medtem ko je bila za kulturno industrijo značilna velika, dolgoživa institucija, so psevdoinstitutcije kreativnih industrij začasne, prehodne, temelječe na projektih.

Zdi se, da sta prednost teh »projektne institucije« (Nowotny, 2007) njihova samodoločujočnost in zavrnitev rigidnega reda fordističnih režimov. V zadnjem delu tega članka me bo zanimalo, kako prepričljiv je ta argument. Za zdaj pa bi rad v navezavi na prej opisano funkcijo institucij kot upravljavca protislovij z razbremenljivo učinkom poudaril, da projektne institucije kreativnih industrij nasprotno promovirajo prekarizacijo in negotovost. Pravzaprav se to izrazito nasprotje očitno kaže že v sami ideji »projektne institucije«: na eni strani je želja po dolgotrajnosti in razbremenitvi, ki jo vsebuje ideja institucije, na drugi pa jasno določena časovna omejitev, ki jo vsebuje koncept projekta. Če sledimo še enemu od motivov iz Virnove *Slovnice mnoštva* in ga povežemo s pojavom »projektne institucije«, potem protislovje, ki ga vsebuje institucija-projekt, neizogibno vodi, kot opisuje avtor, v popolno sovpadanje strahu in tesnobe, tj. na eni strani zamejene, na drugi pa nedoločene bojzani, ki se konča v razširitvi skrbi na prav vsa življenjska področja (Virno, 2003: 16).

Medtem ko sta Horkheimer in Adorno obžalovala dejstvo, da so subjekti kulturne industrije s pridobitvijo zaposlitve izgubili priložnost, da postanejo svobodnjaki, se zdi, da je danes, v času prevlade svobodnjaštva, problem ravno nasproten – ne glede na to, ali govorimo o iskanju priložnosti od ene delne zaposlitve do druge, ki jih omogočajo projekti, ali o zaporednem odpiranju majhnih podjetij. Celotno nasledniki kulturne industrije 20. stoletja, tj. velike medijske korporacije, se v imenu podjetništva zatekajo k najemanju zunanjih sodelavcev in sklepanju pogodb s podizvajalci. V novejših medijskih korporacijah, v katerih se stekajo področje tiska, avdiovizualnih medijev in spleta, so pogosto – in to velja celo za javne medije – redno zaposleni samo še tisti na osrednjih administrativnih funkcijah; posamezniki, ki se označujejo za kreativce, so večinoma svobodnjaki ali samozaposleni podjetniki s pogodbami za določen čas ali brez njih. Nekako cinično bi lahko pripomnili, da je bila Adornova melanholija zaradi izgube avtonomije perverzno realizirana v delovnih razmerah znotraj kreativnih industrij: kreativci so prepuščeni specifični sferi svobode, neodvisnosti in samovladanja. Fleksibilnost postane despotska norma, prekarnost delovnega razmerja pravilo, ločnica med delom in prostim časom pa se zabriše prav tako kot ločnica med delom in nezaposlenostjo; prekarnost postane stvar življenja, ne samo delovnega razmerja.



## Drugič

In od kod prihaja ta univerzalna prekarizacija? So kreativne industrije, tako kot kulturna industrija, sistem, ki zaslužni svoje subjekte, ali so morda akterji v proces prekarizacije vpleteni na specifičen način? Pri razpravi o sodobnih načinih subjektivacije na področju kulture bom izhajal iz »biopolitične vladnosti in samo-prekarizacije«, kakor jo zastavi Isabell Lorey (2006). Avtorica prekarizacijo razume kot silnico liberalne vladnosti in biopolitičnih družb. Ta silnica ima svoje korenine v zgodnji modernosti, udejanjati pa se je začela v življenjskih in delovnih razmerah, ki so vzniknile v kontekstu novih družbenih gibanj v 70. letih prejšnjega stoletja ter jih odražajo načela tiste in poznejših generacij: to so načela samoodločanja o tem, kaj, s kom in kdaj želiš delati; načela svobode, avtonomije in samodoločujočnosti, ki so oblikovala kontekst zavestnega izbiranja prekarnih življenjskih in delovnih razmer. Loreyjeva to prekarizacijo, ki jo izberemo sami, imenuje samoprekarizacija. Posamezniki morajo v kontekstu liberalne vladnosti razviti ustvarjalen in produktiven odnos do samih sebe – ta praksa in zmožnost razvoja sebstva je sicer del vladnih tehnik že od 18. stoletja, vendar pa se je po mnenju Loreyjeve spremenila *funkcija* prekarizacije, ki ne zavzema več imanentno protislovnega mesta znotraj liberalne vladnosti, temveč funkcijo normalizacije znotraj neoliberalne vladnosti; prešla je iz vključujoče izključujočnosti na družbenem obrobju v prevladujoč trend. Na ta razvoj, ki tudi pojasni preobrazbo pojava, ki ga opisujeta Horkheimer in Adorno, v sodobne kreativne industrije, so še posebej vplivali poskusi iz 70. let prejšnjega stoletja, da bi kot alternativo normaliziranemu in reguliranemu delovnemu režimu razvili samodoločajoče oblike življenja in dela. Zamišljanje emancipacije od prostorsko in časovno strogo urejenega vsakdana pa je odprlo tudi pot za zamišljanje subjektivacije onkraj družbenega podjarmljenja na načine, ki niso nujno emancipatorni:

... prav te alternativne življenjske in delovne razmere postajajo v zadnjih letih ekonomsko čedalje bolj koristne, saj dajejo prednost fleksibilnosti, ki jo zahteva trg dela. Zato prakse in diskurzi zadnjih tridesetih, štiridesetih let niso zgolj disidentske in usmerjene proti normalizaciji, ampak sočasno tudi del preobrazbe, ki vodi v neoliberalno obliko vladnosti. (Lorey, 2006: 131)

To je naša sedanost: stare ideje in ideologije avtonomije in posameznikove svobode (še zlasti posameznika kot umetniškega genija) so se v kombinaciji z nekaterimi vidiki politike, ki je sledila letu 1968, spremenile v hegemonске neoliberalne načine subjektivacije. Samoprekarizacija je odobravanje izkoriščanja vseh vidikov ustvarjalnosti in življenja.

To je paradoks samovladanja skozi ustvarjalnost: »Vladanje, nadzorovanje, discipliniranje in regulacija samega sebe hkrati pomeni, da sami sebe tudi izdelujemo, oblikujemo in polnomočimo, kar v tem smislu pomeni, da smo svobodni.« (Lorey, 2006: 127) V tem morda odmevajo tudi konceptualna neskladja pri

definiranju razlike med kulturno industrijo in kreativnimi industrijami: medtem ko se zdi, da je v konceptualizaciji kulturne industrije še vedno prevladovala abstraktna kolektivna komponenta kulture, je za kreativne industrije značilen nenehen poziv k produktivnosti posameznika. Tovrstna razlika med kolektivnim in individualnim pa vendar obstaja le na tej ravni – kar dela industrije kreativnosti razpoznavne, je namreč prav to, da prečkajo takšne dualizme.

## Prvič

Za konec se vrnimo k prvi razsežnosti Horkheimerjevega in Adornovega koncepta kulturne industrije, po katerem so posamezniki in potrošniki povsem podjarmljeni totalizirajoči moči kapitala. Dopolnitev s tezami Loreyjeve omogoča razširitev obzorja: namesto da bi se osredinjali na redukcionistične koncepte totalnosti in heteronomnosti, premakne naš fokus na vprašanje praks upora proti totalizaciji ustvarjalnosti, ki so pripomogle k sodobnim oblikam subjektivacije.

Kulturna industrija generira vzornike za tiste, »ki sami hočejo postati to, v kar jih preobraža sistem« (Adorno in Horkheimer, 2002: 166). Na tem mestu nam je – tako kot še kje drugje v *Dialektiki razsvetljenstva* – ponujena sicer logično protislovnost ambivalenca, ki samopovzročena zaslužnjevanja sicer ne povezuje z eksternim, skozi totalizirajoč sistem povzročeni podjarmljenjem, mu ga pa postavlja ob bok. Za Deleuza in Guattarija zaslužnjevanje in podjarmljenje obstajata sočasno, kažeta se v istih stvareh in dogodkih. Znotraj režima družbenega podjarmljenja neka višja entiteta konstituira človeka kot subjekt, ki se nanaša na pozunanjenne objekte; v režimu strojnega zaslužnjevanja pa človek ni obravnavan kot subjekt, temveč je, tako kot orodje ali živali, del stroja, ki nadkodira celoto. Součinkovanje obeh režimov je še posebej vidno v primeru kreativnih industrij, kjer prihaja do njenega nenehnega oplajanja, pri čemer na pomembnosti zaradi presežka subjektivacije pridobivajo komponente strojnega zaslužnjevanja. »Bi morali potemtakem govoriti o prostovoljnem hlapčevstvu?« se vprašata Deleuze in Guattari. Njun odgovor je, da ne: »Tu imamo neko strojno zaslužnjevanje in rečemo lahko, da vselej predvideva samo sebe, da se ne kaže drugače kot nekaj že narejenega in da je prav tako malo 'prostovoljno' kot 'prisilno'.« (Deleuze in Guattari, 1980: 575)

Ta perspektiva dvojnega gibanja, na eni strani podjarmljenja družbeni enotnosti in na drugi strojnega zaslužnjevanja, spodbija Adornovo in Horkheimerjevo idejo o totalnosti sistema na eni strani in pasivnih akterjih znotraj tega sistema na drugi. Natančneje bi bilo reči, da načini subjektivacije totalnost vedno znova rekonstruirajo; vpletenost v procese družbenega podjarmljenja in strojnega zaslužnjevanja pa ni niti prostovoljna niti prisilna. In tu se končno skriva tudi odgovor na naše začetno vprašanje: Kako je mogoče, da je že tako majhna sprememba, kot je prehod iz *kulturne industrije h kreativnim (in kulturnim) industrijam*, prinesla tudi takšno spremembo v razumevanju, da so zadnje tako za politike kot za številne ustvarjalce na tem področju postale nosilec obljube o univerzalni odrešitvi? To se je zgodilo

prav zato, ker so načini subjektivacije v režimu strojnega zaslužnjanja povezani tako z željo kot s konformizmom; akterji kreativnih industrij pojasnjujejo, da so, če ne drugega, sami izbrali vsaj svoj prekarni položaj.

Zato je, če gledamo skozi prizmo vpletenosti akterjev v režim strojnega zaslužnjanja, precej neustrezno govoriti o »množični prevari«, ki jo najdemo tudi v naslovu tega besedila – in dvomim, da je bila ta konstrukcija sploh kdaj smiselna. V kontekstu kreativnih industrij bi bilo morda primernejše govoriti o »množični samoprevari« kot vidiku samoprekarizacije. In tej »samoprevari« bi lahko dodali tudi možnost upora, ki se udejanja na ravnini imanence, ki jo danes imenujemo kreativne industrije.

Prevod: Danijela Tamše

## Literatura

- ADORNO, THEODOR IN MAX HORKHEIMER (2002): Kulturna industrija. Razsvetljenje kot množična prevara. V *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*, 133–179. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- DELEUZE, GILLES IN FÉLIX GUATTARI (1980): 7000 av. J.-C. – Appareil de capture. V *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 528–591. Paris: Les Éditions de Minuit.
- LOREY, ISABELL (2006): Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers. V *Capital. It Fails Us Now*, Simon Sheikh (ur.), 117–139. Berlin: b\_books. Dostopno tudi na: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en> (5. april 2018).
- NOWOTNY, STEFAN (2007): Immanent Effects. Notes on Pre-Creativity. *Transversal*, februar. Dostopno na: <http://eipcp.net/transversal/0207/nowotny/en> (5. april 2018).
- VIRNO, PAOLO (2003): *Slovnica množstva. K analizi oblik sodobnega življenja*. Ljubljana: Krt.