

Dejan Grba *Die Roboter*

Pop-kulturni kontekst u savremenu umetnost ulazi sa samom suštinom modernizma i može se, u različitim modalitetima, pratiti od Courbeta, impresionista, ranog kubizma, futurizma, dadaizma, Bauhauasa, pop arta i nekih tendencija u konceptualnoj umetnosti. Na toj liniji se tokom osamdesetih godina, pojavom umetnika kao što su Jeff Koons i nešto kasnije Damien Hirst, oblikuje pozicija savremene pop kulturne umetnosti u kojoj umetnik ne samo da radi sa sadržajima pop kulture nego i sam svoj identitet određuje u kontekstu popularnog, trivijalnog, konzumnog. Pop strategija deluje provokativno jer počiva na subverziji uvreženog poimanja umetnosti kroz isključivo 'uzvišene' sadržaje među kojima 'banalnosti' pop kulture nemaju šta da traže. Slična pozicija pripada i tehno umetnosti u kojoj umetnost iskoračuje izvan svojeg tradicionalnog delokruga i uključuje se u 'neumetničke' naučno tehnološke infrastrukture koje povratno utiču na umetničko delovanje ali i mišljenje. Iako se fuzija visoke tehnologije, nauke i umetnosti odvijala tokom ranih sedamdesetih kroz brojne projekte u svim medijima, eksperimenti u oblasti muzike verovatno spadaju među ključne formativne faktore umetnosti kakvu danas poznajemo.

Jedan od predvodnika u tom trendu bila je nemačka grupa Kraftwerk koja važi za rodonačelnika tehno muzike. Kraftwerk je, međutim, bio iniciran i delovao je ne kao bend nego kao konceptijski osmišljen projekat sa znatno apstraktnijim ambicijama nego što je korporacijska produkcija potrošačkog zvuka koju izraz 'tehno-pop' uglavnom nagoveštava. Autori projekta bili su Ralf Hütter i Florian Schneider koji su se upoznali i započeli saradnju tokom studija klasične muzike na diseldorfskom konzervatorijumu 1968 godine. Oni početkom 1970 osnivaju grupu Organization, izdaju album *Tone Float* i nastupaju ne u muzičkim dvoranama nego na performansima u likovnim galerijama i na univerzitetima. Članovi grupe Organization bili su i Klaus Dinger i Thomas Homann koji je ubrzo napuštaju da bi osnovali grupu *Neu*.

Iste godine u Diseldorfu Hütter i Schneider prave svoj studio nazvan *Kling-Klang*, menjaju naziv grupe u Kraftwerk (u prevodu energetska postrojenja, centrala) i počinju da stvaraju minimalističke muzičke forme zasnovane prevashodno na svedenom ali visoko stilizovanom sintetičkom zvuku. Na sledeća dva albuma projekta, dosledno nazvana *Kraftwerk 1* (1970) i *Kraftwerk 2* (1971) za koje su sami konstruisali ritam mašine, kao i na albumu projektu *Ralf und Florian* (1973) kompozicije su izgrađene na asketskim i diskretnim ritmičko melodijskim strukturama čiji zvuk u suštini ipak skriva svoje veštačko poreklo. Mada je tada kod publike bio relativno mlako primljen, Kraftwerk postaje sve uticajniji među drugim muzičkim eksperimentatorima kao što su grupe Can i Tangerine Dream. Kontaktirajući sa ovim grupama, Hütter i Schneider su tada bili pod uticajem Karlheinz Stockhausena sa kojim su sarađivali i čak nastupali zajedno. Tada se u projekat uključuje Emil Schult koji je u atmosferi Fluksusa studirao na diseldorfskoj akademiji likovnih umetnosti kod Josepha Beuysa i Gerharda Richtera. Schult je takođe sarađivao sa aktivistom nemačkog studentskog revolucionarnog pokreta Daniel Cohn-Benditom koji je, zajedno sa Rudijem Dutschkeom, bio neposredni inicijator majske revolucije u Parizu 1968. Schult uspostavlja zaokruženu muzičku i tematsku koncepciju kao i strategiju javnih nastupa Kraftwerka, uvodeći pažljivo osmišljen imidž

zasnovan na ambivalentnom koketiranju sa ideološkom pojmovnom strukturom razvijenog kapitalizma i podržan izvrsno dizajniranim grafičkim materijalom.

Album *Autobahn* (1974) ilustruje ovaj preokret. To je ploča čija naslovna kompozicija traje preko 22 minuta i koja narativnu formulu obrađuje isključivo elektronskim sredstvima. Svi zvuci na albumu – od kojih mnogi imitiraju prirodne šumove – su sintetizovani, čak i Dopplerov efekat koji se čuje pri prolasku automobila. Za razliku od ranijih ploča, ovde je zvuk otvoreno i samozadovoljno veštački dok atmosfera čitavog albuma ne skriva oduševljenje i afirmativan stav prema tehnologiji koja je tada, na zalasku hipi pokreta, u eri razočaranja neuspehom pariskog proleća i evro-terorizma (Baader-Meinhoff), smatrana za oličenje bezobzirne moći kapitalističke elite. Ta oportunistička drskost delovala je utoliko šokantnije što je Kraftwerk pomerio težište svojih nastupa sa intelektualno-univerzitetske na komercijalnu, rok scenu u kojoj je tada zvuk elektronskih instrumenata bio rezervisan za neodređenu kritiku tehnokratsko-birokratske oligarhije. Sledeći album pod nazivom *Radio Aktivität* (1975), u potpunosti sazdan na zvucima koji se mogu izdvojiti iz radio talasa, deluje kao još otvorenija apoteoza naučno-tehnološke infrastrukture.

Svoj, u to vreme već uobličen imidž 'romantičnih tehnokratskih čudovišta', Kraftwerk upotpunjuje povlačenjem iz javnog nastupanja – članove sastava na koncertima predstavljale su lutke koje podsećaju na robote. Albumima *Trans Europa Express* iz 1977 (nazvanom po romanu Alaina Robbe-Grilleta), *Die Mensch Maschine* (1978), *Computerwelt* (1981) i maxi-singlom *Tour de France* (1983), u kojima se različite kombinacije ključnih pojmova korporativnog kapitalizma ponavljaju opsesivno i ambivalentno, bez jasnog određenja ali uvek na visoko inventivnoj muzičkoj podlozi, uticaj Kraftwerka na evropsku i naročito na britansku new wave/teho pop scenu koja se tada formira (The Human League, The Ultravox, Soft Cell, OMD, Vincent Clarke, Eurythmics, The Art of Noise) postaje presudan. Saradnja Davida Bowiea i Briana Enoa na albumima *Low* i *Heroes* takođe se odvija delom pod uticajem Kraftwerka, a singlom *Planet Rock*, zasnovanom na semplovima iz kompozicija *Trans Europa Express* i *Numbers*, Africa Bambaataa započinje eru tehno muzike koja se preko hausa i detroitskog tehnoa, rejva, hard-kora, trensa i niza podžanrova koji su nastali od sredine devedesetih ispostavlja kao najvažnija pojava u pop-muzici na kraju dvadesetog veka.

Sa činjenicom da nije ni malo lako održavati umetničku produkciju s one strane trivijalnog u visoko komercijalizovanom i strogo profilisanom svetu pop-kulture, Kraftwerk se, na žalost, suočio na albumu *Electric Cafe* (1986) koji i na muzičkom i na konceptijskom planu pokazuje zamor i bezidejnu rutinu. Jedina (formalna) novina na toj ploči bila je upotreba semplovanog glasa za stvaranje ritmičkih struktura što je bilo tehnološki inferiorno čak i malograđanski uglađenom koketiranju sa tom tehnikom na albumu *Zoolook* (1984) Jeana Michella Jarrea. Verovatno intuitivno shvativši tu činjenicu, Kraftwerk su bili dovoljno mudri da obustave produkciju i da nastave da grade imidž referišući na svoj prethodni rad kroz kompilacije i prerade starih kompozicija. Time su se još jednom izdvojili među zaista retke stvaraoce koji su sposobni da se suoče sa sopstvenim kreativnim ograničenjima, i da, ako se ta ograničenja ne mogu prevazići, okončaju svoj rad, potvrđujući time nerado spominjanu činjenicu da se umetnikom može postati, ali i prestati.

U svakom slučaju, **Kraftwerkov** postupak izvrtanja smisla putem opsesivnog insistiranja na određenoj ideološkoj paradigmi koji može ali i ne mora da rezultuje nekakvim katarzičnim otklonom, **gotovo da nema premca u novijoj umetnosti. Kombinovan sa pionirskim formalnim rešenjima taj postupak se ispostavlja kao jedna od temeljnih odrednica savremenog umetničkog mišljenja i novog identiteta umetnika koji svoje delovanje fokusira u transparentnom ali opasnom procepu između umetnosti i života.**

Danas, Com_medi@ br. 37, 31 januar, Beograd, 2001.