
MEL RAMSDEN

O KULTURI I BIROKRATJI*

Webster definiše „kulturu” kao „prosvećenost i profinjenost ukusa koja se stiže intelektualnim i estetskim vežbanjem”. Da li to znači da je „kultura” uslovljena odvajanjem naše prakse od naših društvenih problema? (Razmotrite vrhunsku pohvalu: „remek-delo”, dok je delo skoriji i tečniji demokratski ekvivalent.) Moć takve kulture pretvara većinu ljudi u puke posmatrače (posmatračice ili turiste). Ona podstiče pasivnost tako da svi mislimo da smo u stanju jedino da posmatramo kako pred nama defiluje ova divna svečana povorka kulture. Ovde „kultura” pripada ljudima koji se „samo bave svojim poslom”, „profesionalcima”, „stručnjacima”. Ako razmišljate o pojmu kulture u ovom društvu, uopšte ne iznenađuje činjenica da je ona specijalizovana. Međutim, ova specijalizacija je povezana sa ogromnom moći. Drugim rečima, povezana je sa masovnim medijima. Celokupna perfidna teorija masovnih komunikacija suštinski počiva na činjenici da manjina na neki način eksploatiše većinu. Istinska „komunikacija” pretpostavlja ne samo primanje već i mogućnost odgovora, uzvraćanja — društvenost a ne konzumerizam. Ali konzumerizam je vrlo efikasan narkotik. Konzumerizam se zato što se to voli i zato što je to „dobro za vas”. Ako ne volite Modernu Umetnost onda ste — bože moj — potpuna neznalica, jer, neshvatljivo je da iko ko o njoj nešto zna — još uvek je ne voli. To znači da se ona „uči” tako što se u potpunosti *prihvata* (ili skoro u potpunosti ako nam se neki detalji ne sviđaju). Stoga, Moderna Umetnost postaje uglavnom oblik neproblematičnog konzumerizma. Kako sada takav jedan konzumerizam određuje nešto, recimo Estetiku? Većina estetičara, uključujući marksističke, koji naklapaju besmislice kao npr. da li umetnost treba ili ne treba da bude povezana sa radničkom klasom,

*) Ovim izborom, kome je redakcija dala gornji naslov, pružena je mogućnost našim čitaocima da se upoznaju s najznačajnijim idejama Ramsdena iznetim u podužem tekstu pod naslovom *O praksi*, objavljenom u časopisu *The Fox*, Vol. I, № 1, New York, 1975. str. 66—83.

tretiraju umetnost samo kao nešto što treba „ceniti“, a retko kad kao nešto čime se treba baviti. Po mom mišljenju, Estetika je nepotrebna literatura koja se bavi interpretacijom, kao da je to jedini način da umetnost dobije „filozofsku dubinu“. To je prava ludačka košulja koju estetičari nose — estetika je još jedna u seriji filozofskih „disciplina“ koja je nastala zauzimanjem središnjih prostora sa kojih se vidi na sve strane. Ali bilo kako bilo, čitav pojam visoke kulture može se nazvati Oficijelnom Kulturom. Ona je otuđujuća, ali to otuđenje je skriveno pod plaštom „univerzalnosti“, što je još jedan način da privilegovana klasa prikrije partikularnost svog jezika. To vodi parcijalizaciji i, ako ovaj sivi mehanizam još ustraje, problemi će vam verovatno biti tehnički. Čini mi se da je „umetnost“ unutar ovakve kulture uglavnom pitanje održavanja ili malo pseudoproblematsko prćkanje sa marginalnošću subjekta. Na ovaj način pitanje, da li nešto jeste ili nije umetnost — nije od velikog značaja, budući da ono predstavlja učvršćivanje gramatičke akulturacije. Međutim, možda je interesantan problem mogućnosti da razmatranje ovakvog pitanja ostane stvar relativiziranih „dijalektičkih“ razmena male zajednice/društva, a da ne bude iščupana iz svog okvira da bi bila predmet prosuđivanja polu-mračnih spoljašnjih merila „civilizovanog“ savršenstva. „Kultura u ovom smislu ne može se odvojiti od našeg jezika, od našeg dijaloga, našeg „komuniciranja“, ne može se pretvoriti u nešto što jeste moć nad drugima. Ona ne postoji izvan naših zajedničkih razgovora ili našeg razmatranja, naših specifičnih društvenih potreba za učenjem. Možda mogu da ilustrujem ovo što mislim: u ovim uslovima, pitanje „šta je umetnost“ može da se pretvori u „moj problem umetnosti je ovakav, kako se on slaže s tvojim?“ Tako ovo pitanje postaje društveno specifično, dijaloško, izvan razmatranja o tome da li odgovara apriornom standardu savršenstva, tj. to razmatranje nije jedino. Stvar je u tome da ako bismo međusobno razgovarali dva ili tri sata, a možda dva ili tri dana, možda bismo uspeali da zahvatimo dovoljno referentnih tačaka koje bi nam omogućile da nešto naučimo o tom pitanju. Učenje znači razumevanje našeg sopstvenog sveta problema, a ne samo konzumiranje postojećeg korpusa znanja. (Trebalo bi ovde da te podsetim čitaoče, da pokušavam da objasnim sledeće: da takva jedna implozivna dijaloška strategija, koja se odnosi na „umetnost“ ne kao na definiciju izvan razgovaranja već kao na „društveno“ koje je sastavni deo (našeg) razgovora — može istovremeno biti i delotvorna eopozicija buldožeru Oficijelne kulture, i način afirmisanja naše sopstvene društvenosti izvan

„pukih“ ugovornih odnosa između uloga. Želim da bude jasno da ja mislim, da dokle god ne izmenimo prvo našu društvenost — nećemo ništa učiniti. Mislim da male grupe, komune, zajednice moraju sebi da obezbede metodološku osnovu — zaklonjen prostor — za očuvanje (naše) društvenosti izvan birokratske velike kulture. Mora se svesno doći do simultane implozije i eksplozije; „kultura“ mada internalizovana, postaje agresivna (tj. politička) prema spolja. Mislim da je ovo jedini način koji nam preostaje kada se radi o bavljenju umetnošću u Njujorku ili bilo gde drugde na Zapadu. To jest, jedini način je u tome da se stvori zajednica, tačka sa koje možemo pokušati razaranje obeležja koje tržište vreba. Želim takođe da naglasim da se u osnovi kritičke dimenzije ovog teksta nalazi ovakvo jedno ubeđenje.

Šta jedna zvučna reč, kao što je to „birokratija“, znači? Ukratko pod pojmom birokratija ne mislim na ogromnu centralizovanu organizaciju, već na činjenicu da se najvažnije kulturne odluke (koje na primer određuju fundamentalne stvari kao što je način na koji se obrazujemo, i na koji se praktično odnosimo prema ljudima) nalaze izvan naše kontrole i da su sada sve one u osnovi dirigovane od strane impersonalnih operacija institucija tržišta (na primer komercijalne galerije) i primer administrativne kontrole (na primer časopis *Artforum*, MOMA-Museum of Modern Art itd.). Individue koje su poslušni i nesvesni izvršioc i takve birokratije, nazivam birokratima. Teškoća sa „paradigmom promene“ T. S. Kuhna sastoji se u tome što ona implicira da mi „racionalno“ prelazimo iz jedne u drugu instituciju. Na ovaj način opet zamenjujemo „njihov“ za „naš“ profesionalizam, omogućujući tako da se samo stvori alternativna birokratija, a ne alternativa birokratiji. Pre nekoliko godina, tvrdilo se da nam nije potrebna paradigma pomeranja prema već paradigma pomeranja od. Logika Kuhn-ovih pomeranja još uvek je, međutim, suviše birana u ovoj fazi. Nije mi cilj da zamenim jedan monolit drugim, jer je stvar mnogo neodređenija i kompromisnija od toga. U stvari, umesto da uvidamo takozvane alternative u sklopu Kuhn-ove akademske razumnosti, radije razmotrimo duh Bakunjinove opozicionarske ljutnje u svojoj izjavi 1868. g.: „I dalje ću biti nemoguća osoba sve dok oni koji su sada mogući i dalje ostaju mogući.“

Da li bi jedna kritika avanturističke Njujorške umetnosti mogla da me navede da se ponašam

kao kritičar umetnosti? Čini mi se da nam umetnička kritika pruža paradigmu o onome što stvarno jeste birokratija umetničkog sveta. Čak i kada se u toj birokratiji nalaze oni koji nisu puki karijeristi, ona je još uvek bliska potpunoj neodrživosti budući da tretira umetnost kao racionalno datu i kao neutralni spektakl. A to znači da je njen veliki deo naprosto buržoaska kritika: veličanje sveta kao raznolikog ali neutralnog spektakla. Kad prodrete u srž kritike uvidate da je ona u osnovi ograničena na procenjivanje i rangiranje. Smisao delatnosti rangiranja vodi poreklo od robnog odnosa prema ljudima kao i od nemisaone, neproblematizovane, utvrđene robne upotrebe jezika. Veza između ovog načina odnosa prema „stvarima” i našeg načina odnosa jednog prema drugom (tržišni oblik života) nije slučajna. Kritičar je u igri koju diktira moć tržišta — taj glas stvari. Umesto da traži neku vrstu razotkrivanja ideologije, kritičar se sakriva. Uloga kritike u sadašnjim umetničkim okvirima sastoji se u predstavljanju neke vrste policijske snage. Za razliku od radikalne teorije, cilj kritike je da održava red izdvajajući individue (stvaranjem hijerarhija) i donoseći sudove o vrednostima stvari. Ona, međutim, ne poseduje nikakav program, nikakvu metodu, i ne utvrđuje nikakve principe niti obaveze — a da to učini značilo bi razaranje njene prividne „neutralnosti”. Zato ona i izgleda neosvojiva, jer nijednu od ovih premisa ne izražava eksplicitno, već počiva na činjenici svoje birokratske funkcije. To ima svoje izraženo autoritarno značenje. Na primer, prihvaćeno je kao „racionalno”, bogomdano pravo da kritičar „ocenuje” umetničko delo. Ali zamislite da umetnik kritikuje kritičara? Kad se to dogodi, najčešće je otpisano kao kiselo grožđe. Pod ovakvim dogmatizmom uloga postoje merila razumevanja kao što su stručnjak/laik, učitelj/učenik, vladajuća klasa/podređena klasa, proizvođači/potrošači. Ovo su tržišni vidovi odnosa koji se smatraju „prirodnim”. Sva umetnička kritika uglavnom, a naročito njen najamno-trgovinski novinarski vid, nesposobna je da misaono priđe ovoj funkciji tržišta kao epistemološki i moralno problematičnoj. Možda sam manje ili više upoznat sa ovom materijom, međutim još nisam naišao na ovakav pristup problemu. Odvajanje bivanja od pisanja takođe utvrđuje hijerarhiju tržišta. Njeno „pisanje” i, podvlačim, njena *egzistencija*, u potpunosti, se nalazi u osrednjem životu tržišta. Ona govori o problemima kao da je to samo stvar drugih. Ona, drugim rečima, poprma „racionalno” stanovište osrednjeg čoveka. To nije samo tipično za privilegovanog bezbednog akademskog zagovornika civilizacije, to se takođe odnosi i na sledbenike novog pokreta

mladih. Oboje su odsečeni od prakse, ukoliko su poslušni procenjivači- uloga. Mislim da je krajnje vreme da im jednoglasno kažemo da, ili da svoj položaj shvate kao problematičan ili da umuknu. Ali, u okviru sadašnjeg preovlađujućeg tržišnog mehanizma kompromis je već sadržan u svakome koji bilo šta govori. Da li će na primer ove moje primedbe takođe biti uključene u korist sistema — i do koje će mere postati neproblematične? Ne radi se samo o tome da ja postanem svestan svoje sposobnosti za pokornu poslušnost ulogama, moram isto tako učiniti napor da preispitam čak, koliko sâm moj jezik/gramatika potvrđuje tržišne hijerarhije. Čak i dok ovo pišem, znam da svi moramo biti govornici u okviru tržišta, jer treba govoriti, pre nego ćutati. Javni odnosi progutaju svaki govor, čak i onaj koji je suštinski „kontraverzan”. Mislim da je pokušaj da se drugačije govori, na neki način istovremeno pokušaj da se drugačije živi. Takođe, jedna od razlika između obične kritike i kritičke teorije je ta da ova druga znači pisati u strahu od nemogućnosti da se izbegne hijerarhija tržišta.

Birokratija u umetničkom svetu je kao i svaka druga birokratija. Ona je u osnovi metod centraliziranja moći i kontrole. Ovim ne želim da namećem veberovsku tezu da je u savremenom svetu birokratizacija neminovna zbog veličine njegovih organizacija. Niti smatram da se birokratija može odrediti insistiranjem na tome da je ona deo jednog neizbežnog istorijskog procesa, pri čemu je onda birokratizacija isto što i zagađenje — cenu koju svi moramo da platimo za razvijenu tehnologiju. Ogromne birokratske organizacije kao i manični „razvoji” su, za uzvrat, zastrašujući korelativi birokratije, a ne njeni puni opis. Isto tako, u mnogim skorašnjim tekstovima Levice, birokratija se često povezuje sa otuđenjem. Otudenje je, posebno u SAD, međutim, popularno locirano izvan okvira moći kapitalističke vladavine, u neku vrstu pukog psihološkog problema rešivog individualnim sredstvima. Literatura reakcionarnih teoretičara koji sužavaju problem, mnogima od nas pruža iluziju da je krupno društveno uslovljavanje koje se danas događa, zaista privatni problem individua! U ovom, dakle, razmatranju želim da odredim koren otuđenja ne kao individualno-psihološki problem, već kao društveni problem. Da ponovim ono što sam već rekao, pod birokratijom ne podrazumevam krupnu centralizovanu organizaciju, već način egzistencije osrednjeg života. Jezik birokratije je jezik rangiranja; njen *raison d'être* je tržišni razum. Fundamentalni proble-

mi, kao na primer način na koji se odnosimo jedni prema drugima (učimo jedni od drugih kao ljudska bića) leže *izvan naše kontrole*, a pod kontrolom „automatskih tržišnih institucija (način na koji nas masovni mediji seku na komade). Ključ moći ovih institucija leži u lakoći kojom one reprodukuju i kontrolišu *uloge*, što je sposobnost koja nije samo stvar povećanog broja stručnjaka, već takođe i umetnika. Od trenutka američkog preuzimanja umetničke hegemonije ovaj spektralni administrativni svet, polu-mračan ali prodoran, dostigao je, mislim, vrhunac besmislenosti (ako je on naravno bio prisutan već mnogo pre posleratnog perioda SAD). Kako bilo da bilo, interesi tržišnog načina, robni odnos prema ličnostima (neobično vidljiv u njujorškom kunstweltu) održavani su od strane birokrata umetničkog sveta koji tvrde da su (a u stvari nisu) „vrednosno neutralni administratori“ kulture. Značajno obeležje je to da oni vladaju tržištem tako što prikrivaju linije vlasti. Oni donose odluke koje su na izgled racionalne i univerzalne, dok su one zapravo bezvezne, pune predrasuda, i sasvim sigurno *bolesne*. Ovdje naročito mislim na, recimo, *Artforum*, na instituciju komercijalne galerije, i na MOMA-u (koji je takođe i birokratija u prihvaćenom smislu te reči: glomazna bezlična organizacija). Ali kao što sam ranije rekao, i umetnik može biti administrativni izvršilac. Kako izgleda jedna takva osoba? Naša svest-o-sebi skoro je ista kao svest-o-sebi veličine činovnika. Cilj nam postaje to da sebe prodajemo na tržištu. Stoga naš uspeh ne potiče iz prakse zajednice već iz naše društveno-ekonomske uloge — naše funkcije u birokratskom sistemu. Naše osećanje za vredno zavisi od našeg uspeha. Naš talent (ili kakvo god mu ime dali) postaje kapital, i zadatak je investirati ga povoljno, da bismo stekli profit od samih sebe. Drugim rečima, razmena u zajednici je isključivo robna, pretvorena u imovinu zapakovane ličnosti koja vodi ka sve višim cenama na tržištu ličnosti. Naravno, ne mislim da postoji svesna zavera određenih vlastodržaca da „kontrolišu“ kulturu. To nije ono na šta želim da ukažem. Ono na šta želim da ukažem jeste to da je ovo deo „*automatske*“ funkcije administrativnog aparata za perpetuiranjem svog oficijelnog otuđenja kulture. Pomalo liči na brod bez kapetana. To je zato što je cela svetska umetnička birokratija dobro uhodani deo svetskog kapitalizma. Značajno obeležje ovog kapitalističkog društva je to da je ono možda jedino društvo u ljudskoj istoriji u kojem ni tradicija ni svesno upravljanje ne utiču na svekoliki trud zajednice. Ovo je zajednica u kojoj su zahtevi budućnosti prepušteni u velikoj meri jednom automatskom sistemu. Pod ovim uslovima, koji su sada u

Njujorku i međunarodnom-*kunstwelt*-ringišpilu apsolutno su očigledni, otuđenje postaje mnogo više od samo neke uznemirujuće zvučne levičarske reči — sad je ono preovlađujuće svakodnevno obeležje naših života.

„Delovanje” „izvan” umetničke birokratije ogromno povećava teškoće da naše delo „izade u javnost”. Ako se odreknete administrativnog načina, sami sebi presecate grkljan, jer se lišavate pristupa javnosti — da li je zaista tako? Povezan sa problematikom „iznošenja dela u javnost” jeste pojam publike koji imate, a, kao što sam rekao, u drugoj polovini ovog veka „publika” je postala više pitanje manično-racionalne konstrukcije moći nego pitanje međusobne razmene i susretanja. Ono postaje relacija moći između proizvođača i potrošača (ili, s druge tačke gledišta, relacija moći između raznih kompetitivnih proizvođača), a ne dijaloška razmena između dve ili više osoba koje imaju mogućnosti transformacije i (re)socijalizacije iz takvog jednog susreta. Potreba za „masovnom” publikom nije samo ograničena na brige TV-producenata — to je fundamentalna potreba za pretvaranjem u javnim odnosima današnjeg sveta. Stoga, alternative postojećem sistemu raspodele, ako žele da izazovu taj sistem, ne mogu dovesti u pitanje pojam masovne publike, jer takav pojam podrazumeva moć, a danas bez takve moći ne postoji mogućnost jedne „alternative”. Ovo sve podseća na kontroverze Filozofije Nauke (Feyerabend-a i ostalih). Ovo dalje znači da još veće teškoće postoje kada se radi o pojmu „alternativa”. Ako alternative znače samo unošenje raznolikosti u postojeće odnose moći, onda još uvek ostajemo u okviru hegemonije masovnih komunikacija — ukoliko ne dođemo do „strategijskog” načina komuniciranja koji nije represivan. Štaviše, to onda možda nije više alternativa — a uostalom više i ne znam šta o ovome svemu da kažem (osim da nalazim da je frustrirajuće, i tako dalje). Hoću da kažem da je bilo „alternativa” — koje nisu morale biti svesne — alternativa ili vrsta alternativa koje su, pretpostavljam, jedine kojima sada možemo da se nadamo. Jedna od takvih alternativa bila je Seth Sieglau-ova takozvana „mreža predavača knjiga i lista pretplatnika”. Ali u ovom slučaju bio je prisutan pokvaren rukovodeći umetničko-imperijalistički pojam globalnog širenja „informacija” kao da je ono bezlično, nezavisno od bilo koje posebne ličnosti koja ima praktične potrebe. To je tipična „opredmećena” informacija bez autora, i vreme je da se vidi šta ona zapravo jeste. (Ne pominjem najočiglednije „alternative”: *Art-Language* i *The Fox*. To su barem glasnici jedne

zajednice, koji ne bi trebalo da su u funkciji tržišta, iako to mogu biti /možda i jesu). Da li je nužno da se pitamo o odnosu publike kao racionalne konstrukcije (tj. konstrukcije koja prevladuje sve raznolikosti raznih društvenih oblika) i potrebe za sistematičnim rastom tržišta? Možda koren ovakvih teškoća leži u „tehnokratskoj“ apstraktnoj sveobuhvatajućoj (kao kišobran) prirodi samog tržišta. Mi sada ne radimo za posebne „praktične“ potrebe zajednice, niti za određene individue, već za „istoriju“ i za jedno apstraktno tržište. (Nekada su umetnici radili za mecene, tokom Renesansse, a još ranije za crkvu — barem su znali ko su im bili patroni.) U stvari, paradigma koja „racionalno“ razmatra fenomen publike je Internacionalni Program MOMA-e. Internacionalni Program, zavisno od mog raspoloženja, nekad mi izgleda glup, a mnogo češće uvredljiv. Taj program liferuje „kulturu“ u (npr.) jugoistočnu Aziju pod pokroviteljskim prividom da umetnost čini dostupnom onima koji su „lišeni nje-ne dobrobiti“. MOMA na taj način prikazuje neutralni spektakl, koji je istrgnut iz svog konteksta. Odnos između umetnosti kao „specijalizovanog“ jezika i jedne društvene i istorijske okoline poteže šira i „prava“ pitanja koja se tiču odnosa između uma, jezika i društva. Putujuće predstave MOMA-e svedene su na genealogiju stvari (nesumnjivo remek-dela). Međutim, razmotrimo samo (barem potencijalno) korisnu mogućnost problematične saznanje sprege — „prevođenje“ dela iz jednog društvenoistorijskog okvira u drugi — koja je, umesto toga, pretvorila u potrošački turizam na veliko, širenje mrtvih proizvoda statičnih kulturnih slatkiša. Razlog da umetnost može biti „internacionalna“ (taj termin, kao što to ističe Ian Burn, polazi od pojma tržišta, a ne od pojma kulture; i dok ja o ovome samo mislim, Ian je već učinio osnovni napor nužan da se skrene pažnja na umetnički imperijalizam; znam da se ovo odnosi i na neke druge) nije rezultat bilo kog samotnog gospodina MakLunatika u smislu nastajanja „globalnog sela“, već je rezultat globalnog sticanja sistema, koji uvek teži rasprostriraju, delujući automatski izvan lokalne prakse, i sistematski je gazeći.

Sećam se da sam konačno došao do zaključka da je nemoć AWC-a ležala u njihovom odbijanju da razmotre problem „rada“ — onoga što svako od nas *radi*; to jest, problem *prakse*. Očilo izgleda da delimično *bavljenje politikom* nije bilo dovoljno, da je bila potrebna revizija robnog statusa samog dela — tako sam barem u to vreme mislio. O Konceptualnoj Umetnosti napisano je više gluposti nego o većini umetničkih „pokreta“. To je adekvatno, budući da

je veliki deo Konceptualne Umetnosti zaista glupost. Dobar deo se ionako bavio istorijom umetnosti i formalizmom. Rekao sam da „se bavio”, jer u „konceptualnoj umetnosti” smatram ozbiljnim ono, tj. one aspiracije kojih sam bio svestan između 1968—1970. (Protivnik sam shvatanja umetničkih pokreta kao gotovo proizvedenog niza fijoka, koji izgledaju kao da su isključivo u glavnoj struji medija osrednjeg-života i koji su izdvojeni iz svega što umetnik kao pojedinac radi; imajte na umu, na primer, rad Joseph Kosuth-a iz tog vremena. U stvari, zapanjuje me kako čak i oni koji se diče svojom istoričnošću, postaju neverovatno neistorični kada se radi o ovom periodu — što je, na izvestan način, žalosno. Kako bilo da bilo, u to vreme postojale su polu-ispečene „levo nastrojene” aspiracije koje su obećavale umetničkom delu mogućnost dodira sa društvenom praksom; umesto da delo jednostavno odražava društveni status quo: „ukus”, „novac”, „moć”, „privilegije”, ono bi moglo doći u dodir sa društvom na jedan *ideološki* način; aspiracije u kojima bismo imali mogućnost izbora o vrsti *societalnih, moralnih, itd. pretpostavki koje će naša umetnička dela da odražavaju*). Ove su aspiracije, međutim, konačno promašile svoj cilj, razotkrivši sledeće: i pored besnih uvijanja okvira-predmeta, strukture moći umetničkog sveta su do ovog vremena već potpuno nezavisno operisale od ovih uvijanja, čak sa sopstvenom „višom” logikom. Recimo da pokušam da uđem malo dublje u ovaj problem: u žargonu plasiranja umetničkih dela, umetničko delo šezdesetih godina stvarano je „dovodeći u pitanje prirodu samog dela” kao robe za tržište. Naravno, u većini slučajeva umetnici nisu bili svesni činjenice da je to delo moglo da dovede u pitanje tržišne odnose, niti je ona sudeći po ondašnjim delima bila deo njihove svesti. Dobar deo tih dela bio je paradigma prazne stilistike. Ovo je potpuno razumljivo kada se ima na umu tradicija Moderne Umetnosti — veliki deo „istorija” pisanih o Dada i Nadrealizmu — da ne spominjemo Kurbea i Rane Ruse — koja sistematski ignoriše njihovu problematiku materijalne prakse. Mislím da je ovo sreća za istoričare umetnosti, jer, pretpostavljam, da je bilo tako, da su ovi ljudi smatrali svoj rad ne samo kao nešto što će se uvrstiti u umetničko-istorijsku birokratsku fijoku, već kao nešto što stvarno ima značenje u lokalnim vremensko-praktičnim terminima, onda bi to za istoričare umetnosti bio početak drugačijeg bavljenja istorijom, ili čak prestanak bavljenja istorijom uopšte. Zapravo, o istoričarima umetnosti se može biti još maliciozniji: oni sačinjavaju armiju trutova naoružanu „zaprepašćujućim” empirijskim „uvidima”, snabdeveni materijalom koji nikada neće pre-

sušiti jer uvek postoji još, i još, i još nešto što se može reći o Korou ili o pastelima Pere Perića (Arthur Anybody). Čini mi se da tako posedujemo još jedno korisno sredstvo odražavanja osrednjeg života status quo-a. Kao što je rekao George Orwell u knjizi „*Confessions of a Book Reviewer*”: najgore u prikazivanju knjiga je to da u tom poslu „stalno treba izmišljati reakcije na knjige koje ne izazivaju nikakvu spontanu reakciju”. Orwell nije voleo svoj posao, ali ima mnogo ljudi (sa dugim stažom i „dobro poznatih”) kojima sasvim odgovara da produže sopstveni birokratski osrednji život. Ali vratimo se na prethodno; u „ranog” Konceptualnoj Umetnosti zaista je postojalo jedno (potencijalno) strateško-društveno-materialno značenje — nije bitno šta je posle nastalo. (Mora se reći da „nepprisustvo predmeta” ne mora nužno da povlači za sobom dovođenje u pitanje *statusa* predmeta. Ovo poslednje bi nas, naravno, dovelo do razmatranja odnosa sa galerijama i, u krajnjoj liniji, sa društvom — o čemu sam delimično ranije pisao.) Na izgled se opet udaljujem od svoje namere. Nepprisustvo predmeta — kao što sam to gore nazvao — izgledalo je isprva i najočiglednije kao da proizlazi iz pitanja koje je postavio Minimalizam (Judd i drugi) sredinom šezdesetih godina. Naša potreba da idemo dalje, posle njihove upotrebe predmeta na (kako to opet žargon kaže) neverovatno robustan „bukvalni” način, proizvela je umetničku formu, kojoj naizgled, u konvencionalnom smislu, predmeti uopšte nisu bili potrebni — opet u konvencionalnom smislu. Pretpostavimo da izvedem ovu liniju mišljenja: može se reći da je pokušaj rafiniranja i proširivanja tradicije Moderne Umetnosti posle Minimalizma proizveo *kontradikciju*, u vidu Konceptualne Umetnosti. Ovo zvuči O Kej. Ono na izgled vodi primedbi da je, u marksističkom smislu, kontradikcija proces u kojem normalna operacija „društvenog ili kulturnog sistema” proizvodi uslov koji teži podirivanju same normalne operacije. Stoga, promena nastaje tako što sistem stvara, kroz svoje unutrašnje kontradikcije, uslove za sopstveni krah. Ovakvo označavanje revolucionarne promene je, interesantno, i dosta blisko Kuhn-ovim „paradigmičkim pomeranjima”: sistem propada kada „anomalije” u jednom paradigmičnom modelu izazovu stvaranje novih paradigmi. Stoga u dijalektičkoj društvenoj analizi (Marksizam), kao i u vrlo pomodnom delu savremene Filozofije Nauke, „revolucija” je shvaćena kao dovoljno označena u vidu dijalektičkog pokreta koji izlazi iz utvrđenih normi. Produbljujući ovo pitanje, dok je AWC bio razoružan suštinski neadekvatnim programom reformi, izgledalo je da Konceptualna Umetnost zaista može biti jedna takva „revolucija”. Ona to *nije bila*, i za

to postoje razlozi. Pre svega, ona uopšte nije bila kontradikcija, jer je u osnovi bila ograničena na izdvojeni tautološki spektakl. To nije bilo dovoljno; ona je bila uvećavanje raznolikosti a ne kontradikcija, jer to je način na koji institucije danas vode igru. To jest, institucije su danas postale autonomne. One su birokratska tiranija koja ne trpi nikakvu opoziciju. One su, drugim rečima, *logički odvojene* od (naše) prakse. Ovo implicira da uloga umetnika koji-se-bavi-samo-svojim-poslom takođe pojačava veze sa društvenom praksom, ukoliko je ta uloga birokratska. Drugačije rečeno: možda se radi o tome da manevarski prostor koji nam je sada dostupan u okviru Moderne Umetnosti, jednostavno *ne odgovara* institucionalnim uslovima inherentnim kasnom kapitalizmu. Zato, ako izgleda da su naš rad i naša sredstva proizvodnje u našem slobodnom posedu — to da možemo da radimo sa njima šta hoćemo, da kažem „slobodno” — to je samo zato što mi naivno operišemo držeći se zastarelog modela takmičarskog kapitalizma. A to danas nikako ne odgovara, u sklopu medijskog-života umetničkih zvezda koji lako i pohlepno uslovljava (našu) praksu. Nemogućnost stvarne promene, uprkos Konceptualnoj Umetnosti, proizlazi iz toga što je naš oblik delovanja „profesionalizovan”, specijalizovan, autonoman i suštinski neobično bezopasan za (ali bitan za) oblik delovanja tržišnih struktura. Osnova kontrole takvog jednog tržišta je njegov način strukturisanja uloga i umetnik (voljan-ili-ne-svestan-ili-ne) kao efikasna ekonomska jedinica. Svi mi, naravno, odbijamo da uvidimo ove probleme drugačije nego kao samo slučajne ili, u najboljem slučaju, kao nešto što nije naša stvar. Situacija postaje za mene još ništavnija kako mi sami konačno postajemo sopstveni preduzimači-učenjaci, i kako osrednji život tržišta postaje naša jedina realnost. Povećavanje besomučne manipulacije spektakla je nešto apsolutno fundamentalno njujorškom avanturizmu. Kulturni imperijalizam koji se svugde ovim avanturizmom nesvesno izvozi, gnusan je i otuđujući — čak i onima koji proizvode tu robu za izvoz. Birokratija će podrediti čak i najžešću ikonoklastiku sve dok ne shvatimo da pravi izvor kontrole od strane birokratije leži u našem sopstvenom pojmu našeg sopstvenog „privatnog” individualnog bića. Otkaćeno i suludo (far-out, outland-ish) duboko je ukorenjeno u SAD kao dokaz slobode i istinskog morala — nedostatak preispitivanja takvog koncepta čini da je najveći deo današnje radikalne-umetnosti radikalni-besmisao namesto da je radikalna-sušтина.

(Preveli s engleskog ŽARANA PAPIĆ i IVAN VEJVODA)