02 2008

Интернализација на дискурсот на институционалната критика и нејзината несреќна свест

Suzana Milevska

Магичниот круг на институционалната критика призлегува од нејзината дихотомична природа. Таа неизбежно налага извесна позиција која постои вон или од другата страна на секоја институција, наспроти критикуваната институционална позиција. Институционалната критика подразбира строга критика на наводно автократските (моќни) институции и нивните раководители, за разлика од претпочитаните демократски (слаби) институции од кои според сите сфаќања се очекува да се занимаваат со уметност и културна продукција на покреативен и полиберален начин. Би сакала да спорам дека поради оваа дихитомија секој дискурс на институционалната критика парадоксално станува опасно интернализиран, слично на

биомоќта и биополитиката што првично биле нејзината мета. [1]

Овде би сакала да се зафатам со множеството на прашања кои произлегуваат од интринсичниот дихотомски расцеп во рамките на институционалната критика што на крај резултира со несреќна свест. Поделениот облик на свеста Хегел ја нарече несреќна свест од причина што сопственото Јас е во конфликт со себеси кога не постои единство помеѓу сопственото Јас и другиот. [2]

Оваа несреќна свест на институционалната критика е институционална свест која е свесна за себеси како внатрешно поделена и не е во состојба да се помири/ сообрази со другиот - институционалниот систем. Од друга страна неподелената свест би била двојна самосовест што носи помирување со себеси и другиот. Во овој текст би сакала да образложам дека она што стои позади несреќната свест на институционалната критика е перформативната контрадикција на денешното современо општество што спречува да се случи ваков тип на единство.

Сепак, прашањето кое тука се поставува е што ако комплетно независната позиција на институцијалната критика (вон секоја институција) не може да егзистира; што ако таа искаже релевантно тврдење само кога има

извесна институционална рамка (слаба или силна) од чија позиција ќе говори. Дали ова индицира дека позицијата на секоја институционална критика е онаа на двојната дијалектика, секогаш веќе истовремено само-легитимирачка и само-легитимизирана и поради тоа силна, но сомнителна во имплицирање опозиционални недостатоци точно поради ослонувањето на само-летимирачката моќ?

Главен парадокс на институционалната критика е тоа што на прв поглед изгледа како оваа позиција да налага дека поради перформативната контрадикција секоја институционална критика е секогаш веќе невозможна: таа е позиционирана контрадикција во самата себе, во која се заробени интерлокуторите бидејќи ја одрекуваат можноста за комуникација и разбирање. [3]

Сепак , и да е така, потребно е да се разговара за потенцијалите на други можни правци во транзиционалната институционална критика во контекст на земјите од Југоисточна Европа.

Еве тука можам да објавам: што би можело да биде поочигледно од тоа дека институционалната критика е сѐ уште можна и многу полетна отколку тоа дека постојат поединци и заедници кои сѐ уште се повлекуваат од општеството, изрекуваат осуди и се ослободуваат од стегите на идеологијата. Со

испитување и стремеж кон вистината овие бунтовници можат да се надеваат на постигнување на еден вид институционална еманципација.

Ако од оваа перспектива и наспроти сите контрадикции се обидеме да ја повратиме потребата за институцинална критика во пост-социјалистичкиот контекст, прашањето од која политичка и социјална позиција ќе зборува институционалната критика станува многу порелевантно отколку прашањето на професионалната позиција. Во транзицискиот период институционалната критика станува можна во политичка и посеопфатна смисла, а не само во смисла на уметноста или културните институции токму поради кризата на легитимитетот и државните органи на власта. Оттаму произлегува потребата за поголема диференцијација во сфаќањето на институционалната критика како:

- поединечна позиција на еден уметник или културен пработник
- позиција на самоорганизирани заедници на уметници и културни работници.
- неолиберална владина позиција
- конзервативна (националистичка) критика, или
- невладина -демократска организација на граѓанското општество.

Важно е да се нагласи дека дури иако секоја од горе наведените позиции повлекува поинаква стартна позиција некои од целите на овие различни позиции се преклопуваат и испреплетуваат. Релевантното влијание на институционалната критика врз севкупното општество е можно само ако агентите на институционалната критика се свесни дека нивните прашања се формулирани тргнувајќи од извесна институционална платформа.

Сепак, тешко е да се очекува дека заедничките цели можат да ги обединат различните кланови на институционалната критика. Самосвеста има извесни другост во сопствените рамки во кои сопственото јас е свесно за она што е другото од себеси. Самосовеста на институционалната критика е контрадикторна од причина што е свесна за обете: за себноста и за другоста. Контрадикциите на владеењето, самовладеењето и самоорганизирањето се само неколку од овие контрадикции. Фундаментален предизвик на секоја влада е како да владее, но не премногу, или како што Мишел Фуко славно изјави: ‘Сомнежот дака една влада секогаш ризикува да владее премногу го вклучува и прашањето: Зошто, всушност некој мора да владее?...Со други зборови , зошто е неопходно да се има влада и кои треба да бидат нејзините цели земајќи го предвид општеството за да може да го оправда своето постоење?’ [4]

Уметноста на владеењето според Фуко е всушност нешто што не наметнува никаква универзална разлика помеѓу различни владеечки системи.

> Наместо да правиме разлика помеѓу државно и цивилно општество во историската универзалност што би ни овозможило да ги преиспитуваме сите конкретни системи, ние може да се обидеме да ја видиме како форма на схематизација која е карактеристична за определена технологија на власта. [5]

Според Гералд Рауниг 'не само индивидуалците што пружаат отпор, туку и прогресивните институции и НВО-ата на цивилното општество делуваат на истото ниво на владеење.' [6] Главниот атрибут на parrhesia не е поседувањето на вистината што ја става јавноста во извасна ситуација, туку преземањето ризик: 'фактот дека говорникот вели нешто опасно - нешто поинакво од она во кое верува мнозинството.' [7] Рауниг всушност реферира на Фукоовата изјава што прави разлика помегу 'класичниот грчки концепт на parrhesia' - конституиран од тој што се осмелил 'да ја каже вистината на други луѓе' и новата игра со вистината која налага да се биде 'доволно смел за да се изнесе на виделина вистината за себеси.' [8]

Активноста на изговарање на вистината е многу поважна отколку вистината да ја ставиме наспроти лагата или нешто “лажно”.

Критичноста, а особено институционалната критичност не е исцрпена од разобличување на злоупотребите ниту во повлекување во помалку или повеќе радикално самопреиспитување. На полето на уметноста тоа значи дека ниту воинствените стратегии на институционалната критика од 1970те ниту уметноста како сервис на институциите во 1990те ветуваат ефективни интервенции во владеењето во сегашноста. [9] Според Рауниг, продуктивен натпревар во односот помеѓу активистите и институциите се појавува само кога социјалната критика и институционалната

критика се испреплетуват со политичката и личната parrhesia. Еднострананата инструментализација може да се избегне само со поврзување на двете техники на parrhesia, а институционалната машина ќе биде спасена од самозапирањето, па така може да се одржи протокот помеѓу движењето и институциите.

Во прилог на Рауниговиот предлог за примена на концептот на parrhesia како двојна стратегија (како обид за ангажирање во еден процес на одбивање и самопреиспитување) би сакала да сугерирам дека дијалошката критика нуди попогоден модел на институционална критика во

смисла на позитивен агенс во акција. Би сугерирала дека еден вид на деконструкција од еднонасочната критика наследена од моделите на институционалната критика во 1970те и 1990те би можела да подразбира политика на соработка која би можела да ги ангажира државните и независните институции на еден ист критички проект, за да сугерира и промовира институционална активност како конструктивно институционално саморазвивачка критикалност.

Наместо да се претпостави дека институциите ја интернализираат моќта низ инструментите на владеење само затоа што институцијата стои повисоко на хиерархијата, можеби би било поконстуктивно да се запомни дека институциите на моќта се насекаде околу нас и дека затоа биополитикита досегнува многу подалеку отколку само во нејзинате институција. Признавањето на ова комплексно испреплетување на моќта, институциите и нивната критика би можело да не доведе поблиску до една трезна и рафинирана критичка позиција која би била на ниво на задачата на денешната институционална критика во кој процес различните институции би можеле да придонесат на две нивоа, критикувајќи ги практиките на другите како и во самокритичкиот пристап.

Институционална критика како интернализација на моќта и политиката

Интернализацијата на институционалната критика е двонасочна улица:

- од една страна институциите многу бргу ја интернализираат критиката што ним им е наменета и упатена: со апропријација на истиот речник како на нивните критичари и со површно инкорпорирање на нови структури критикуваните институции стануваат посилни иако и понатаму продолжуваат да работат под исти правила како порано. Една институција се конструира себе си само откако е интерпелирана од некоја релевантна критичка опозиција.

Од друга страна критичарите ја интернализираат институцијалната моќ така што постојано ја повторуваат сопствената критичност што почнува да владее со нивните активности и така стануваат чувари и агенти на преговорите што претставува различен вид на моќ, но употребајќи слични методи под изговорот дека се заштитуваат од моќните институции.

Поконкретно, за промената во институционалната критика може да се дискутира ако се земе предвид промената во

улогата на музеите за современата уметност во Југоисточна Европа и променатa на нивната монополистичка позиција на регионалната уметничка сцена под влијанието на појавата на индивидуалните куратори и независните невладини уметнички простори. Имено, ваквите промени настанаа главно поради новите критичко-кураторски практики кои внимателно почнаа да ги негуваат малите, но многу активни уметнички институции.

Важно е да се напомене дека во почетокот повеќе од овие иницијативи, а посебно појавата на Сорос центрите за современи уметности и неговите нус-појави беа видени како ургентни средства за рамнотежа, натпревар, па дури и спротиставување на монополот на моќните институции раководени и поддржувани од државата. Нивна важна политичка агенда беше да застанат наспроти комунистичката идеологија и да промовираат отворено општество, затскривајќи се зад промоцијата на нови уметнички медиуми. [10]

Сепак имаше примери каде што функционираа неколку амбивалентни непишани договори помеѓу центарот и маргината, помеѓу центарот и алтернативата. Оттаму постоеше опасност скоро една декада интернализацијата на институционалната критика од страната на овие нови институционални модели

да стане уште поцентрализиран монопол на моќта, барем во оние културни средини каде што државните институции остварија блиска соработка со нивните критички противници.

Најинтересен пример на ова сплотување помеѓу моќната државна и опозиционалната институционална критика беше соработката помеѓу Сорос центарот за современи уметности и Музејот за современа уметност во Скопје што датира уште со самиот почеток на активностите на СЦЦА. Тогаш Музејот на современа уметност беше на својот неприкосновен врв како водач во претставувањето на современата меѓународна уметност во Скопје и единствена институција професионално оспособена за презентирање на современата македонска уметност во странство.

Музејот на современа уметност беше основан во 1964 како политичка одлука донесена со Актот на Градското собрание на Скопје со цел да ја здоми колекцијата од стотици уметнички дела што уметниците од цел свет ги подарија на градот веднаш по катастрофалниот земјотрес што го погоди Скопје во 1963.

Новата музејска зграда, со изложбен простор од 3500 м2 и вкупна површина од 5000 м2, со депоа, кино сала, архива, библиотека и други простории во служба на оваа исклучително важна институција, се отвори во 1970та година како еден од ретките музеи за современа уметност во

регионов. [11] Самиот проект на зградата на Музејот беше и самиот донација на градот од страна на полските архитекти Ј. Мокрзински (J. Mokrzynski), Е. Виерзбицки (E. Wierzbicki) и В. Клизевски (W. Klyzewski).

Како и да е, Музејот на современа уметност што отсекогаш тешко се справуваше со менаџирањето на својата сопственост од 1994 почна да пропаѓа со континуиранаата и долгорачно воспоставена погрешна политика на прераспределувањето на средствата наменети на аквизиции и тековно одржување на зградата во програмски активности. На пример, одлуката на Музејот средствата за одржување да ги употреби за покривање на трошоците на една изложба во Јапонија, или одлуката во самиот Музеј да се изгради кафетерија со средствата добиени од организацијата на свадба во 1998, наместо истите да се вложат во поправка на кровот, водеше кон вистинска катастрофа. Последниве петнаесет години целата колекција беше и се уште недостапна на публиката и поради конкструкцискиот проблем со кровот што протекува не само што делата од колекцијата се оставени во влажното депо туку често се случува повеќе од важните долгорочни соработници - како меѓународните фондации и музеи - да ја откажат соработката токму поради ризикот од изложување на поголеми и скапи изложби во такви услови. [12] Неодамна на иницијатива на Италијанската влада започна

првата посериозна реконструкција на зградата, но прашање е во каква состојба се сега делата што беа оставени повеќе од петнаесет години во ужасните услови во депото. [13]

Како резултат на ваквата политика на само-промоција на кураторскиот тим на Музејот и поддршката на дестина фаворизирани уметници, ситуацијата со зградата и самата институција постапно водеше кон комплетна маргинализација на институцијата од страна на општеството и публиката. Обидите на независните уметници и критичари за подигање критички глас против оваа централизирана моќ со предзнак на демократизација беа осамени и осудени на неуспех од самиот почеток. По неколку неуспешни критички обиди што веднаш беа ставени на маргините на уметничката сцена да се практикува институционална критика во Скопје беше еднакво на потпишување на социјално и професионално изолирање или дури и “самоубиство”.

Од една страна уметниците и критичарите кои би делувале на било кој критички начин би биле прогласени за непогодни за каков било проект, од друга страна критичноста стана маѓепсан круг за повеќе од критичките гласови кои беа спречени во остварувањето на какви било креативни акции поради фрустрацијата предизвикана од таквиот маѓепсан круг каде

што претпоставената институционална критика се поврзала со институционалната моќ. [14]

Најдобар пример за една таква изопачена игра би било спомнатото формирање на Сорос центарот за современа уметност што беше промовиран како еден вид на алтернатива на Музејот на современа уметност. Напротив, наместо да понуди алтернатива на другите уметнички институции, поврзувањето на СЦЦА и МСУ во раните 1990ти му донесоа уште поголема моќ на Музејот. Се разбира тоа не би се третирало како нешто негативно кога не би се одразило на директен начин врз поширокатa уметничка сцена. Скоро и да немаше каква и да е критика упатена против проблематичната уметничка и културна политика спроведувана од Музејот, главно поради монополизираната моќ во презентирањето на современата уметност. На уметниците кои работеа на теми вон агендата на МСУ/СЦЦА (на пр. огромни инсталации на акумулирани материјали или електронска уметност) дури им стана неможно да изложуваат во нивните програми.

Денес многу нешта се променија. Заслабнувањето на СЦЦА-Скопје со губењето на поддршката од главниот спонзор и десничарската националистичка културна политика на владеачката коалиција, која што стави акцент на националното наследство и археологијата, а не врз современата уметност, ја

влошија ситуацијата во друга насока: кон опаѓање на некогаш недопирливиот монопол.

Парадоксално, но таквата влошена ситуација во Музејот отвори можност за нов вид вон-институционална уметност или различни институционални уметнички пракси.

Особено релевантни се некои скорешни соработки помеѓу државата и невладините иницијативи. Слично на некои веќе познати независни и алтернативни простори како што се: КУДА во Нови Сад, П 74 во Љубљана, ВХВ во Загреб, Ремонт во Белград, во Скопје функционирањето на press to exit project space, Културниот центар "Точка," "ЦК" и други проекти тежнеат да ги надминат перформативните контрадикции во институционалната критика и нејзината несреќна свест и тежнеат да продуцираат уметнички проекти кои се занимаваат со институционална критика на позитивен и визионерски начин. [15] Наместо да критикуваат, негодуваат или приговараат, новата генерација на уметници и уметнички активисти, а со поддршка на различни фондации и институции станаа свесни дека нивните посветени уметнички активности се веројатно најпродуктивната институционална критика што можебиби најпосле ќе доведе до вистинска *self-parhessia*.

[1] Hardt, Michael and Antonio Negri, *Empire,* London: Harvard University Press, 23-27.

[2] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phenomenology of Spirit,* Oxford: Oxford University Press, 1979, 119-139.

[3] Habermas, Jürgen, “Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification,” Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, trans. C. Lenhardt and S.W. Nicholsen (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), 89.

[4] Foucault, Michael, *Ethics,* Essential Works of Foucault 1954-1984, Editor: Paul Rabinow, New York: The New Press, 1997, 74-75.

[5] Foucault 75.

[6] Raunig, Gerald, ‘The Double Criticism of *parrhesia:* Answering the Question "What is a Progressive (Art) Institution?"’ 18 September 2007 <http://eipcp.net/transversal/0504/raunig/en/>.

[7] Raunig, ‘The Double Criticism’.

[8] Michel Foucault, Diskurs und Wahrheit, Berlin 1996, p.14 (cf. discussion of *parrhesia*: <http://foucault.info/documents/parrhesia/>.150, цитирано според: Raunig, ‘The Double Criticism of *parrhesia*’.

[9] Raunig, ‘The Double Criticism’.

[10] Џорџ Сорос, главниот основач на Фондацијата отворено општество што започна да се појавува на тлото на Источна Европа во раните 1990ти и нејзините нус-појави како Сорос центрите за современа уметност, е контроверзна

личноста со претеран и проблематичен филантропски имиџ. Покрај интелектуалната аура што се должи на Соросовото пријателство и опседнатост со философот Карл Попер постојат и многу финансиски скандали кои ги ставија под сомнеж неговите филантропски мотиви. Посебно интересно е дека неговото име се појавува во еден од графиконите на Марк Ломбарди на протокот на капиталот: Марк Ломбарди, Џорџ Буш, *Harken Energy* и Џексон Стивенс, околу 1979-90 (5 верзија).

[11] Фондот на подарените дела денеска се состои од 4600 уметнички дела во различни медиуми од неколку илјади уметници, но аквизициите се ретки и инцидентни. Делата од познатите меѓународни уметници се од посебна важност, но повеќето од тие дела припаѓаат или на раниот модернизам (Јан Штурса (Jan Štursa), Вацлав Шпала (Václav Spála), Емил Фила (Emil Filla), Франтишек Скала (František Muzika), Јиндрих Штирски (Jindrich Stýrský), Војтех Пресиг (Vojtech Preissig) или пак датираат од 1950-1970 (Фернанд Леже (Fernand Léger), Андре Масон (André Masson), Пабло Пикасо (Pablo Picasso), Ханс Хартунг (Hans Hartung), Виктор Вазарели (Victor Vasarely), Алексадер Калдер (Alexander Calder), Пјер Сулаж (Pierre Soulages), Хенрик Стажевски (Henryk Staževski), Алберто Бури (Alberto Burri), Кристо (Christo), Енрико Беј (Enrico Bay), Роберт Јакобсен (Robert Jacobsen), Ерјен Хајду (Etienne Hajdu), Золтан Кемени (Zoltan Kemeny), Роберт Адамс (Robert Adams), Емилио Ведова (Emilio Vedova), Антони

Клаве (Antoni Clavé), Георг Базелиц (Georg Baselitz)... .

[12] Уметникот Сашо Станојковиќ на горниот спрат на Музејот на современа уметност сними серија од десет дигитални фотографии наречена "Легенда за легенот" датирана од 2004. Фотографиите прикажуваат инсталации од пластични легени во боја кои наместо колекцијата беа "инсталирани" во Музејот скоро петнаесет години (репродуцирани во *Contemporary,* London, Nu.70, 2005, 20.). Некои проекти изложени во Музејот (како "Бродот на Моцарт" (2004) на Антонио Мазневски, составен од дрвен брод од 6,5 м.) изгледаат како невкусна шега ако зе земе предвид дека по секој дождлив ден постојана глетка во Музејот се полави од валкани реки.

[13] Фактот дека новоназначената директорка во 2008 година доаѓа од полето на театарскиот менаџмент не дава многу надеж за идните програми на Музејот.

[14] Од 10 септември до 16 октомври 1990 во Скопје се водеше три месечна полемика помеѓу авторката на овој текст и кураторката во Музејот на современата уметност Викторија Васев Димеска. Полемиката беше поттикната од рецензијата напишана по повод Второто бienнале на младите, изложба чиј куратор беше Викторија Васев Димеска во МСУ: Сузана Милевска. "Перфекционизмот на послушните -

или зошто Второто биеннале на младите изгледа толку класично.” Република, 10 септември, 1990. Текстот беше отпечатен во првиот независен и приватен дневен весник во Македонија Република. Беше замислен како прв обид да се проблематизира идеологијата која стоеше зад стриктната модернистичка инстуционална и културна политика на МСУ, што долго беше познат по континуирано запоставување и исклучување на многу алтернативни постмодернистички уметнички пракси како што се перформансите, јавните сликарски акции, инсталациите и концертите на членовите на уметничката група од Македонија “ЗЕРО”.

[15] Најдобар пример е проектот Музејот на современа уметност на Оскар Хансен на Христина Иваноска и Јане Чаловски што го истражува архитектонскиот предлог од 1966 година за Музеј на современа уметност во Скопје што овој полски архитект го поднесе на јавниот конкурс за Музеј на современа уметност во Скопје како донација на Полската влада. Предлогот не победи на меѓународниот конкурс, замислен како радикален и визионерски експеримент што предложил трансформативен дизајн. Со 12 постери на измислени изложби Иваноска и Чаловски симулираат имагинарен програм на неизградениот Музеј. 28 September 2007 <http://www.presstoexit.org.mk/LectureAndPresentation/HTML_2007/OlafHansen.html>.