11 2007

Die Verinnerlichung des Institutionskritikdiskurses und sein unglückliches Bewusstsein

Suzana Milevska

Übersetzt von Tom Waibel

Der Teufelskreis der Institutionskritik entspringt seiner dichotomen Natur. Er bringt unvermeidlich eine bestimmte Position mit sich, die außerhalb oder jenseits jeder Institution im Gegensatz zur kritisierten institutionellen Position existiert. Er impliziert eine schwerwiegende Kritik der angeblich autokratischen (machtvollen) Institutionen und deren Führungen im Gegensatz zu den demokratischen (schwachen) Institutionen, die vorgezogen werden und von denen in jeder Hinsicht erwartet wird, dass sie mit Kunst- und Kulturproduktion in einer kreativeren und liberaleren Weise verfahren. Ich möchte argumentieren, dass aufgrund dieser Dichotomie jeder Diskurs von Institutionskritik auf paradoxe Weise gefährlich verinnerlicht wird, ähnlich wie die Biomacht und Biopolitik, die ihre anfänglichen Ziele sind.[1]

Ich bin daran interessiert, diese Anordnung von Fragen anzugehen, die aus einem solchen inneren dichotomen Bruch innerhalb der Institutionskritik entstehen und in ein „unglückliches Bewusstsein“

münden. Hegel nannte diese Art von geteiltem Bewusstseinsmodus „unglückliches Bewusstsein“, weil das Selbst mit sich selbst in Konflikt gerät, solange es keine Einheit des Selbst mit dem Anderen gibt.[2] Dieses „unglückliche Bewusstsein“ der Institutionskritik ist das institutionelle Bewusstsein, das sich selbst als innerlich Geteiltes bewusst und nicht in der Lage ist, sich selbst mit seinem „Anderen“ – dem Institutionssystem – zu versöhnen. Andererseits wäre das ungeteilte Bewusstsein ein doppeltes Selbstbewusstsein, das das Selbst mit dem „Anderen“ vereint. In diesem Text werde ich argumentieren, dass was hinter dem „unglücklichen Bewusstsein“ der Institutionskritik steht, der performative Widerspruch der heutigen zeitgenössischen Gesellschaft *ist*, die verhindert, dass eine solche Einheit zustande kommt.

Die Frage, die hier gestellt werden muss ist, was passiert, wenn eine solche vollständig unabhängige Position von Institutionskritik (jenseits jeglicher Institution) nicht existieren kann; wenn man relevante Aussagen nur dann zu äußern vermag, wenn eine bestimmte institutionelle Rahmenbedingung (schwach oder stark) vorhanden ist, aus deren Position man spricht. Weist das darauf hin, dass die Position jeglicher Institutionskritik die einer doppelten Dialektik ist, die immer bereits zugleich selbst-legitimierend und selbst-legitimiert ist, und daher in der Vereinnahmung der oppositionellen Unzulänglichkeiten genau deshalb stark, aber fragwürdig ist, weil sie auf einer selbst-legitimierten Macht beruht?

Das hauptsächliche Paradox der Institutionskritik besteht darin, dass es auf den ersten Blick so aussieht, als ob eine solche Opposition das implizieren würde, da aufgrund dieses *performativen Widerspruchs* jede Institutionskritik *immer schon* unmöglich ist als ein in sich selbst *gesetzter Widerspruch*, in dem die SprecherInnen

gefangen sind, da sie die Möglichkeit von Kommunikation und Verständnis ablehnen.[3] Aber auch wenn es sich so verhalten würde, wäre es relevant, die Potenzialitäten für andere mögliche Richtungen der Institutionskritik im Kontext der Länder Süd-Ost-Europas zu diskutieren.

Lassen Sie mich jetzt die guten Neuigkeiten bringen: Was könnte deutlicher zeigen, dass Institutionskritik noch immer möglich und sehr lebendig ist, als die Tatsache, dass Individuen und Gemeinschaften noch immer neben die Gesellschaft treten, sie beurteilen und aus den Fesseln der Ideologie ausbrechen. Indem diese „RebelIInnen“ die Wahrheit hinterfragen und betreiben, versuchen sie eine Art von institutioneller Emanzipation zu erreichen.

Wenn wir versuchen, die Notwendigkeit von Institutionskritik im post-sozialistischen Kontext aus dieser Perspektive wieder zu erlangen, wird die Frage, aus welcher politischen oder sozialen Position diese Institutionskritik spräche, trotz aller Widersprüche zentral werden (sehr viel wichtiger als jede professionelle Position). Aufgrund der Krise der Legitimation und der staatlichen Autorität der Übergangsperiode wurde die Institutionskritik in allgemeineren und politischen Begriffen möglich und nicht nur in Begriffen von Kunst- oder Kulturinstitutionen. Daher wurde es zunehmend bedeutend, ob Institutionskritik verstanden wird als:

- eine singuläre Position eines/r KünstlerIn, KunstkritikerIn oder KulturproduzentIn,
- eine Position einer selbstorganisierten Gemeinschaft von Kunst- oder KulturproduzentInnen,
- eine neoliberale Regierungsposition,
- eine konservative (nationalistische) Kritik, oder

- die einer demokratisch zivilgesellschaftlichen Nicht-Regierungsorganisation.

Es ist entscheidend darauf Nachdruck zu legen, dass, wenn auch jede der genannten Positionen einen unterschiedlichen Ausgangspunkt voraussetzt, sich einige Ziele dieser unterschiedlichen Positionen überlappen und verflechten. Institutionskritik kann nur dann einen relevanten Einfluss auf die Gesellschaft als ganze ausüben, wenn die AgentInnen der Institutionskritik sich darüber klar sind, dass ihre Fragen von einer bestimmten institutionellen Plattform aus formuliert werden.

Wie auch immer, eine schwieriger zu erfüllende Erwartung ist es, dass gemeinsame Ziele die unterschiedlichen Lager der Institutionskritik zusammenbringen können. Selbstbewusstsein hat in sich selbst eine bestimmte Andersheit eingeschlossen, da das Selbst sich auch dessen bewusst wird, was anders ist als es selbst. Selbstbewusstsein auf Seiten der Institutionskritik ist widersprüchlich, da es sowohl das Bewusstsein von Selbst- und Andersheit ist. Die Widersprüche von Regierbarkeit, Selbstregierung und Selbstorganisation sind nur einige dieser Widersprüche. Die grundlegende Herausforderung jeder Regierung besteht darin, wie regiert wird, ohne zuviel zu regieren, wie es Michel Foucault in bekannter Weise ausgedrückt hat: „In dem Verdacht, dass man stets Gefahr läuft, zuviel zu regieren, verbirgt sich die Frage: ‚Warum muss man überhaupt regieren?' [...] Was macht es notwendig, eine Regierung zu haben, und welche Ziele muss sie in Bezug auf die Gesellschaft verfolgen, um ihre Existenz zu rechtfertigen?"[4] Für Foucault ist die „Regierungskunst" tatsächlich etwas, das keinerlei universelle Unterscheidung zwischen verschiedenen Regierungssystemen mit sich bringt. „Anstatt aus der Unterscheidung von Staat und Zivilgesellschaft eine historische Universalie zu machen, die es gestattet, alle

konkreten Systeme zu untersuchen, kann man versuchen, in ihr eine Form der Schematisierung zu sehen, die einer spezifischen Technologie der Regierung eigen ist.“[5]

Gerald Raunig zufolge leisten „sowohl die widerständigen Individuen als auch die progressiven Institutionen und zivilgesellschaftlichen NGOs auf derselben gouvernementalen Ebene ihren Einsatz“.[6] Das wichtigste Merkmal der *parrhesia* ist nicht der Besitz der Wahrheit, die in einer bestimmten Situation öffentlich gemacht wird, sondern ein Risiko einzugehen, die „Tatsache, dass der Sprecher etwas Gefährliches sagt - etwas anderes, als das, was die Mehrheit glaubt.“[7] Raunig bezieht sich auf Foucaults Aussage, die unterscheidet zwischen „der klassischen griechischen Konzeption der *parrhesia*“ – die von denen begründet wird, die es wagen, *„anderen Leuten* die Wahrheit zu sagen“, und einem neuen Wahrheitsspiel, das erfordert, „mutig genug zu sein, die Wahrheit über *sich selbst* zu enthüllen“.[8]

Die Tätigkeit, die Wahrheit zu äußern, ist wichtiger, als die Wahrheit in Opposition zur Lüge oder zu etwas ‚Falschem’ zu stellen. „Kritik, und vor allem Institutionskritik, findet heute weder in der Form der Anprangerung von Missständen noch im Rückzug auf mehr oder weniger radikale Selbsthinterfragung ihr Auslangen. Auf das Kunstfeld bezogen heißt das, dass weder die angriffigen Strategien der Institutionskritik der 1970er Jahre noch die Kunst als Dienstleistung an der Institution in den 1990er Jahren probate Eingriffe in die Gouvernementalität der Gegenwart versprechen“.[9]

Gemäß Gerald Raunig entsteht aus dem Verhältnis zwischen AktivistInnen und Institution ein produktives Spiel, in dem Sozialkritik und Institutionskritik die politische und die persönliche *parrhesia* verknüpfen. Nur durch die Verknüpfung der

beiden Techniken der *parrhesia* kann eine einseitige Instrumentalisierung vermieden werden, die institutionelle Maschine vor der Abschottung bewahrt bleiben, und der Fluss zwischen Bewegung und Institution aufrecht erhalten werden.

Zusätzlich zu Raunigs Vorschlag, *parrhesia* als doppelte Strategie anzuwenden (als Versuch sich in einem Widerlegungsprozess zu engagieren und sich selbst in Frage zu stellen), möchte ich darauf hinweisen, dass die dialogische Kritik durch die Begriffe der positiven Handlungsmacht der Aktion ein besser geeignetes Modell von Institutionskritik zur Verfügung stellt. Ich vermute, dass eine Art von Dekonstruktion der eingleisigen Kritik, die von den Modellen der Institutionskritik der 1970er und 1990er vererbt wurde, eine Politik der Zusammenarbeit zur Folge hätte, die sowohl die staatlichen als auch die unabhängigen Institutionen an denselben kritischen Projekten beteiligen könnte, um institutionelle Tätigkeit als konstruktive, sich selbst entwickelnde Institutionskritik vorzuschlagen und zu verbreiten.

Anstatt anzunehmen, dass die Institution durch die Regierungsinstrumente die Macht nur deshalb verinnerlicht hat, weil diese eine Institution in einer höheren Position der Hierarchie darstellt, wäre es vermutlich konstruktiver, sich daran zu erinnern, dass die Institutionen der Macht überall um uns herum sind, und Biopolitik sich viel weiter ausbreitet, als nur innerhalb ihrer eigenen Institution. Die Anerkennung dieser komplexen Verstrickung der Macht mit ihren Institutionen und ihrer Kritik könnte uns näher heranbringen an eine nüchterne und verfeinerte kritische Position, die zu einer heutigen Institutionskritik fähig wäre, in einem Prozess, in dem verschiedene Institutionen sowohl durch die Kritik der Praxis der „anderen“ als auch durch einen selbstkritischen Zugang beitragen könnten.

Institutionskritik als Verinnerlichung von Macht und Politik

Die Verinnerlichung der Institutionskritik ist ein Weg, der in beide Richtungen führt:

- Einerseits verinnerlichen Institutionen sehr schnell Kritik, die auf sie abzielt und an sie gerichtet ist. Durch die Aneignung des Vokabulars ihrer KritikerInnen und durch die oberflächliche Eingliederung von neuen Strukturen werden die kritisierten Institutionen stärker, obwohl sie noch immer fortfahren, unter denselben Regeln zu arbeiten wie vorher. Eine Institution konstruiert sich selbst nur, nachdem sie von einer relevanten kritischen Opposition in Bewegung gesetzt wurde.

- Andererseits verinnerlichen KritikerInnen selbst durch die immer wieder wiederholte eigene Kritik die institutionelle Macht, die daraufhin anfängt, deren Aktivitäten zu beherrschen, und sie werden aufgrund ähnlicher Methoden, die unter dem Vorwand gebraucht werden, sich vor den machtvollen Institutionen zu schützen, zu TürhüterInnen und AgentInnen einer Negation, die eine andere Art von Macht darstellt.

Insbesondere die Verschiebung der Institutionskritik kann diskutiert werden, indem man die Rollenverschiebung der Museen für zeitgenössische Kunst in Südosteuropa und die Veränderungen in ihrer Monopolposition in der regionalen Kunstszene unter dem Einfluss von Individuen oder dem Auftauchen von unabhängig geführten Nicht-Regierungs-Kunsträumen in Betracht zieht. Solche Veränderungen erfolgten meist aufgrund einer neuen kritischen kuratorischen Praxis, die bereits in den frühen 1990ern von kleinen, aber sehr aktiven Kunstinstitutionen gefördert wurde.

Es ist wichtig, auf die Tatsache hinzuweisen, dass die meisten dieser Initiativen, insbesondere die Gründung der Soros-Zentren für zeitgenössische Kunst und deren Ableger, am Anfang für dringend notwendig angesehen wurden, um dem Monopol der machtvollen, staatlich regierten und geförderten Kunstinstitutionen zu begegnen. Ihre wichtige politische Absicht war es, sich gegen die kommunistische Ideologie zu stellen und für eine *offene Gesellschaft* aufzutreten, und zwar durch die vorgebliche Unterstützung neuer Medienkunst.[10] Es gab Beispiele, in denen einige vieldeutige und ungeschriebene Übereinkünfte zwischen *Zentrum* und *Rand*, zwischen *Zentrum* und *Alternative* stattgefunden haben. Darum drohte die Verinnerlichung der Institutionskritik durch diese neuen institutionellen Modelle fast ein ganzes Jahrzehnt lang ein noch umfassender zentralisiertes Machtmonopol zu werden, zumindest in den kulturellen Umgebungen, in denen die staatlichen Institutionen eng mit ihren kritischen Gegenübern zusammenarbeiteten.

Das interessanteste Beispiel dieser Art von entstehender Staatsmacht und oppositioneller Institutionskritik war die Zusammenarbeit zwischen dem Soros-Zentrum für zeitgenössische Kunst – Skopje (SCCA) und dem Museum für zeitgenössische Kunst in Skopje (MOCA), die gleich mit dem Beginn der Tätigkeiten des SCCA in Skopje 1994 startete. Zu dieser Zeit war das Museum für zeitgenössische Kunst zweifellos an seinem Höhepunkt, führend in der Repräsentation internationaler zeitgenössischer Kunst in Skopje und die einzige Institution, die professionell in der Lage war, zeitgenössische mazedonische Kunst im Ausland zu repräsentieren.

Das Museum für zeitgenössische Kunst wurde 1964 aufgrund einer politischen Entscheidung gegründet, beschleunigt von einem Erlass der Stadtversammlung Skopje, um jene Sammlung von

Kunstwerken zu beherbergen, die hunderte internationale KünstlerInnen der Stadt unmittelbar nach dem katastrophalen Erdbeben in Skopje 1963 gespendet hatten. Mit einer Ausstellungsfläche von über 3500m^2 und einer Gesamtfläche von 5000m^2 mit Depots, Kino, Archiven, einer Bibliothek und anderen Räumen im Dienst dieser außergewöhnlich wichtigen kulturellen Institution wurde das neue Museumsgebäude 1970 als eines der wenigen Museen zeitgenössischer Kunst der Region eröffnet.[11] Das Projekt des Museumsgebäudes selbst war ebenfalls eine Spende der polnischen Architekten J. Mokrzynski, E. Wierzbicki and W. Klyzewski an die Stadt.

Wie auch immer, 1994 war das Museumsgebäude, das immer mit der Verwaltung seiner Anlagen gekämpft hatte, aufgrund der Weiterführung der seit langem etablierten mangelhaften Politik verwahrlost, in der die der Erhaltung und Verbesserung des Gebäudes zugeteilten Ressourcen in die Programmierung umgeleitet wurden. Zum Beispiel führte die Entscheidung des Museums im Jahr 2000, die Erhaltungsressourcen dafür zu verwenden, die Kosten einer Ausstellung in Japan abzudecken, und die Entscheidung, mit der Miete einer Hochzeitsfeier, die 1998 im Museum abgehalten wurde, ein Café zu bauen, anstatt das Geld dafür zu verwenden, das Dach zu reparieren, zu einer wahrhaften Katastrophe. Seit mehr als fünfzehn Jahren war und ist die vollständige Sammlung nicht zu sehen, und aufgrund von Konstruktionsproblemen mit einem undichten Dach musste die Sammlung nicht nur in ein schutthaldenartiges Lager gebracht werden, sondern es ist immer öfter der Fall, dass die wichtigsten LangzeitpartnerInnen – internationale Stiftungen und Museen – die Zusammenarbeit aufgrund des Risikos, größere und wertvollere Ausstellungen unter solchen Bedingungen durchzuführen, aufgeben.[12] Die erste ernsthafte Reparatur des Gebäudes begann

erst kürzlich mit Unterstützung der italienischen Regierung, aber die Frage nach dem Zustand der Werke, die unter schrecklichen Bedingungen seit mehr als fünfzehn Jahren im Depot lagern, bleibt bestehen.[13]

Die Politik der Eigenwerbung seitens des KuratorInnen-Teams des Museums und die Unterstützung von nur einer Handvoll beliebter KünstlerInnen hat allmählich bewirkt, dass das Gebäude und die Institution selbst von Gesellschaft und Öffentlichkeit marginalisiert wurden. Die Versuche unabhängiger KünstlerInnen oder KritikerInnen, eine kritische Stimme gegen diese Art von zentralisierter Macht unter der Schirmherrschaft der Demokratisierung zu erheben, waren von Anfang an isoliert und zum Scheitern verurteilt. Nachdem mehrere erfolglose kritische Versuche zu einer unmittelbaren Marginalisierung in der Kunstszene geführt haben, wurde die Ausübung jeglicher Institutionskritik in Skopje gleichbedeutend mit der Unterschrift unter soziale oder berufliche Entfremdung oder gar mit dem Selbstmord. Einerseits wurden die KünstlerInnen und KritikerInnen, die in irgendeiner kritischen Weise handelten, als für jegliches Projekt unauswählbar eingeschätzt. Andererseits wurde die Kritik zum Teufelskreis für die meisten kritischen Stimmen, die aufgrund der Frustration davon abgehalten wurden, irgendwelche kreative Tätigkeiten anzufangen, einer Frustration, die durch ebendiesen Teufelskreis hervorgebracht wurde, in dem sich angebliche Institutionskritik mit institutioneller Macht zusammentat.[14]

Das beste Beispiel dieses perversen Spiels war die vorher erwähnte Etablierung des Soros-Zentrums für zeitgenössische Kunst Skopje, das als eine Art von Alternative zum Museum für zeitgenössische Kunst beworben wurde. Aber als das SCCA Skopje und das Skopje Museum für zeitgenössische Kunst in den frühen 1990ern ihre

Kräfte zusammenlegten, brachte das dem Museum noch mehr Macht, anstatt anderen KünstlerInnen und Institutionen eine Alternative zu bieten. Natürlich wäre daran nichts verkehrt gewesen, wenn es nicht direkt die weitere Kunstszene in Mazedonien betroffen hätte. Hauptsächlich aufgrund seines Machtmonopols für die Ausstellung zeitgenössischer Kunst gab es kaum irgendwelche Kritiken hinsichtlich der problematischen Kunst- und Kulturpolitiken des Museums. Für KünstlerInnen, die an Themen interessiert sind, die in den Plänen von MOCA / SCCA nicht vorkamen, wurde es sogar unmöglich, innerhalb dieses Programms auszustellen (etwa Sammelinstallationen im großen Maßstab oder elektronische Kunst).

Heute haben sich viele Dinge geändert. Die Schwächung des SCCA Skopje wegen des Verlusts der Unterstützung ihres wichtigsten Wohltäters und der rechten nationalistischen Kulturpolitik der Regierungskoalition, die mehr Wert auf nationales Erbe und Archäologie als auf zeitgenössische Kunst legt, hat die Situation in eine andere Richtung hin verschlechtert, in Richtung des Untergangs des einst unberührbaren Monopols. Paradoxerweise hat diese verschlimmerte Lage im Museum eine Möglichkeit für neue Arten von nicht-institutionellen oder anderen institutionellen Kunstpraxen eröffnet.

Einige neuere Zusammenarbeiten zwischen dem Staat und den Nicht-Regierungsinitiativen sind hier besonders relevant. Ähnlich den bereits bekannten unabhängigen und alternativen Räumen wie *kuda* in Novi Sad, *p74* in Ljubljana, *WHW* in Zagreb, *Remont* in Belgrad, funktionieren der *press to exit project space* in Skopje, das *Kulturzentrum Tocka*, *CK* und andere Projekte in einer Weise, die dazu tendiert, den *performativen Widerspruch* der Institutionskritik und ihr unglückliches Bewusstsein durch die Produktion von Kunstprojekten zu überwinden, die mit Institutionskritik auf

positivere und visionärere Weise umgehen.[15] Anstatt zu kritisieren, zu jammern oder zu nörgeln, ist der neuen Generation von KünstlerInnen und *artivists* mit der Unterstützung vieler verschiedener SpenderInnen und ausländischer Institutionen klar geworden, dass die von ihnen hervorgebrachten Kunstaktivitäten die vielleicht am meisten produktive Institutionskritik ausmachen, die letztlich zu einer Selbst-*parrhesia* führen kann.

---

[1] Vgl.: Hardt, Michael – Negri, Antonio, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt / New York: Campus 2003.

[2] Vgl.: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Die Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1973.

[3] Vgl.: Habermas, Jürgen, „Diskursethik: Anmerkungen zu einem Programm der philosophischen Rechtfertigung", in ders.: *Erläuterungen zur Diskursethik,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

[4] Foucault, Michel, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 437–438.

[5] Foucault (2006), S. 438.

[6] Raunig, Gerald, „Die doppelte Kritik der *parrhesia*. Beantwortung der Frage ‚Was ist eine progressive (Kunst-)Institution?'", auf: http://eipcp.net/transversal/0504/raunig/de.

[7] Raunig, „Die doppelte Kritik der *parrhesia*".

[8] Foucault, Michel, *Diskurs und Wahrheit,* Berlin 1996, S. 14 und S. 150. Zitiert nach Gerald Raunig „Die doppelte Kritik der *parrhesia*“.

[9] Raunig, „Die doppelte Kritik der *parrhesia*“.

[10] Georg Soros, der Hauptspender der *Open Society Foundation* und ihrer Ablegerinnen, wie die Soros-Zentren für zeitgenössische Kunst, die sich in den frühen 1990ern in ganz Ost-Europa auszubreiten begannen, ist eine kontroversielle Figur mit einem offen problematischen, philanthropischen Image. Neben der intellektuellen Aura, die Soros' Freundschaft und Begeisterung für den Philosophen Karl Popper geschuldet ist, gibt es viele finanzielle Skandale, die seine philanthropischen Motive fraglich erscheinen lassen. Interessanterweise erschien sein Name in einer von Mark Lombardis Listen über den Kapitalfluss. Marc Lombardi, *George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stephens,* ca. 1979–90 (5th version).

[11] Heute besteht die Sammlung gespendeter Arbeiten aus rund 4600 Kunstwerken von mehreren hunderten KünstlerInnen unterschiedlicher Medien, aber Ankäufe sind selten und zufällig. Die Werke international wohlbekannter KünstlerInnen sind von besonderer Bedeutung, aber die meisten Werke, die sich jetzt im Museumsdepot befinden, zählen entweder zum Frühen Modernismus (Jan Štursa, Václav Spála, Emil Filla, František Muzika, Jindrich Stýrský, Vojtech Preissig) oder datieren von 1950 bis 1970: Fernand Léger, André Masson, Pablo Picasso, Hans Hartung, Victor Vasarely, Alexander Calder, Pierre Soulages, Henryk Staževski, Alberto Burri, Christo, Enrico Bay, Robert Jacobsen, Etienne Hajdu, Zoltan Kemeny, Robert Adams, Emilio Vedova, Antoni Clavé, Georg Baselitz, usw.

[12] Es gibt eine Serie von zehn Digitalfotographien „Legende über das ‚legen' (Mac. Bucket) 2004, die der Künstler Sašo Stanojkoviќ im Obergeschoss des Museums für zeitgenössische Kunst verwirklicht hat. Die Fotographien zeigen die farbenprächtige Plastikkübel-Installation, die vom Museum seit fast fünfzehn Jahren anstelle der Sammlung „veranstaltet" wird (wiedergegeben in: *Contemporary*, London, N°. 70, 2005, S. 20.). Wenn man bedenkt, dass Ströme von schmutzigen ‚Bächen' im Museum nach jedem regnerischen Tag häufige Ansichten sind, klingen
manche Projekte, die im Museum ausgestellt wurden (etwa *Mozarts Boot* von Antoni Maznevski, das aus einem 6,5m langen Holzboot besteht) wie ein schlechter Witz.

[13] Die Tatsache, dass der 2008 neu bestellte Direktor aus dem Bereich des Theatermanagements kommt, erweckt auch keine großen Hoffnungen auf die zukünftige Programmierung.

[14] Vom 10. September bis zum 16. Oktober 1990 führte die Autorin dieses Textes mit der Museumskuratorin Viktorija Vasev-Dimeska eine drei Monate lange Debatte in Skopje. Der Anlass der Kontroverse war eine Rezension, geschrieben anlässlich der Zweiten Jugend-Biennale, einer Ausstellung, die von Vasev-Dimeska im Museum für zeitgenössische Kunst in Skopje kuratiert wurde: Suzana Milevska, „Der Perfektionismus der Unterwürfigen – oder warum die 2. Jugend-Biennale so klassisch aussieht", *Republika*, 10. September 1990. Der Text wurde in *Republika*, der ersten unabhängigen, privaten Zeitung in Mazedonien abgedruckt. Er war als Versuch gedacht, die Ideologie hinter der strikt modernistischen institutionellen und kulturellen Politik des Museums für zeitgenössische Kunst zu problematisieren, das dafür bekannt ist, viele alternative, postmoderne künstlerische Praktiken

wie Perfomances, öffentliche Malaktionen, Installationen und Konzerte von Mitgliedern der mazedonischen KünstlerInnengruppe „Zero“ konsequent zu vernachlässigen und beiseite zu schieben.

[15] Das beste Beispiel ist das Projekt „Oskar Hansens Museum moderner Kunst“ von Hristina Ivanovska und Yane Calovski, die Hansens Vorschlag von 1966 untersuchen, den dieser polnische Architekt in den offenen Wettbewerb einbrachte, der von der polnischen Regierung für ein Museum zeitgenössischer Kunst in Skopje ausgeschrieben wurde. Der Beitrag, der als radikales und visionäres Experiment vorgestellt wurde und ein transformatives Design vorschlug, hat den Wettbewerb nicht gewonnen. Mit 12 Postern von imaginierten Ausstellungen simulieren Ivanovska und Calovsky ein imaginäres Programm für ein Museum, das nie verwirklicht wurde. „press to exit project space“ auf: http://www.presstoexit.org.mk/LectureAndPresentation/HTML_2007/OlafHansen.html.