KRIZA SUVREMENE UMJETNIČKE KRITIKE

Jovanka Popova Unkovska

Pregledni rad /
Review article
UDK 7.072.3"19/20"

Sažetak

Ovaj tekst polazi od dijagnoze krize suvremene umjetničke kritike, shvaćene ne kao gubitak „autonomije", nego kao posljedicu njezine sve snažnije institucionalne integracije. Analizom transformacije kritike iz javne prakse u specijalizirani, profesionalni i administrativni diskurs, rad ispituje načine na koje kritičko pisanje sudjeluje u stabilizaciji postojećih institucionalnih i ekonomskih odnosa, umjesto da ih problematizira. Polazeći od situacionističkog proglasa iz 1958. godine, tekst razvija teorijski okvir za razumijevanje kritike kao dijela infrastrukture kulturne legitimacije, a ne kao vanjskog korektiva.

Posebna se pozornost posvećuje pitanju nematerijalnog rada u kulturi, s fokusom na prekarne uvjete produkcije kritike, kuriranja i angažirane umjetničke prakse. Rad analizira kako se politička i društvena angažiranost u suvremenoj umjetnosti često prevodi u reprezentacijski i izložbeni format, čime se konflikt estetizira i čini institucionalno upravljivim. U perifernim i lokalnim kontekstima ti se procesi dodatno zaoštravaju zbog ograničenih institucionalnih infrastruktura, preklapanja profesionalnih uloga i visoke cijene konfliktnog pozicioniranja.

Zaključno, tekst predlaže pomak od shvaćanja kritike kao autonomne i distancirane pozicije prema kritici kao situiranoj, uključenoj i odgovornoj praksi koja intervenira unutar postojećih odnosa moći.

Ključne riječi: umjetnička kritika, institucije, nematerijalni rad, angažirana umjetnost, reprezentacija, kulturne politike

(Ne)autonomija kritike: između institucije i solidarnosti

" Ovaj skup nije ništa više od još jednog dosadnog događaja. (...) Ipak, iako je okupljanje tolikog broja umjetničkih kritičara atrakcija i samo po sebi smiješno, istodobno je i važno. Tim više što je suvremena kulturna misao pokazala potpunu stagnaciju (...) i, ne razumijevajući i ne mijenjajući ništa, tek počela postajati svjesna vlastitih nedostataka, pa se njezini glasnogovornici nastoje usmjeriti na transformaciju djelovanja unutar institucija. Na taj način oni zapravo samo odaju priznanje posve zastarjelom, ali još uvijek materijalno dominantnom društvu, kojemu je većina njih bila vjerni pas čuvar. (...) Glavni nedostatak suvremene umjetničke kritike jest u tome što nikada nije promatrala kulturu kao cjelinu, niti uvjete nastanka eksperimentalnih pokreta koje kontinuirano potiskuje. (...) Tek nekolici-





Cem A., *Floor Piece*, 2023.

Pogled na instalaciju, *Museum Yet To Be*, Muzej suvremene umjetnosti – Podgorica. Fotografija: Blanka Marković. Ljubaznošću umjetnika.

na prisutnih ovdje u ovom trenutku pokušava razumjeti i podržati nove, smjele pokušaje; no samim dolaskom prihvatili su biti pomiješani s većinom mediokriteta, a mi upozoravamo da se ne mogu nadati kako će zadržati naš interes, osim ako se ne razračunaju s ovim miljeom. Kritičari umjetnosti, nestanite! Uzalud organizirate spektakl lažnog susreta. Nemate ništa zajedničko, osim uloge koje se držite; na ovom ste tržištu samo kako biste paradirali jednim od aspekata zapadne trgovine: svojim zbunjenim i ispraznim brbljanjem o kulturi u raspadu. (...) Čak i vaša smjelost pripada prošlosti, sada zauvijek zatvorenoj."[1]

Kriza i pojava umjetničke kritike

Situacionistički proglas iz 1958. godine, postavljen na početku ovog rada, može se čitati kao analitički okvir za razumijevanje pozicije kritike u javnoj sferi, a ne samo kao retorička gesta. Oštrina tona usmjerena je prema strukturnoj ulozi umjetničke kritike kao posredničke prakse koja konflikt ne otvara, nego ga amortizira, prevodeći ga u oblike koji su podnošljivi, kulturno čitljivi i institucionalno upravljivi. U tom se smislu figura kritike kao „psa čuvara" ne odnosi na razinu individualne kompetencije, nego označava njezinu funkciju unutar infrastrukture legitimacije: kao jezični mehanizam koji putem interpretacije, selekcije i evaluacije sudjeluje u stabilizaciji postojećeg poretka.[2]

1 Internationale situationniste, „Address to the World of Art and Revolutionary Artists" (1958), u *Situationist International Anthology*, ur. Ken Knabb, rev. i prošireno izd. (Bureau of Public Secrets, 2006), 59.

2 Hito Steyerl, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", *e-flux journal* 21 (2010).

Ta se pozicija može dodatno razumjeti u nasljeđu institucionalne kritike, koja se razvija u drugoj polovici 20. stoljeća iz avangardne sumnje u autonomiju umjetnosti i iz šireg političkog nepovjerenja prema institucijama nakon 1968. godine, obilježenoga studentskim pobunama, antiratnim pokretima, radničkim štrajkovima i kritikom državnih, obrazovnih i kulturnih aparata. Institucionalna kritika razvija se iz „sumnja u postojeće institucije", a osobito „sumnja u autonomiju institucija u svim društvenim registrima". Ona ne nastaje samo kao estetski ili muzeološki problem nego kao dio šireg političkog i društvenog preispitivanja. Indikativan je studentski letak iz svibnja 1968. koji ona navodi: „Odbijamo postati učitelji koji služe mehanizmu društvene selekcije... odbijamo postati sociolozi koji izmišljaju slogane za vladine izborne kampanje... odbijamo postati znanstvenici čija će istraživanja biti korištena za ekskluzivne interese profitne ekonomije." Taj citat jasno pokazuje da je predmet sumnje bila upravo ideološka uloga institucija koje se predstavljaju kao autonomne, a u stvarnosti služe mehanizmima upravljanja i profita i ideološkog konstrukta.[3]

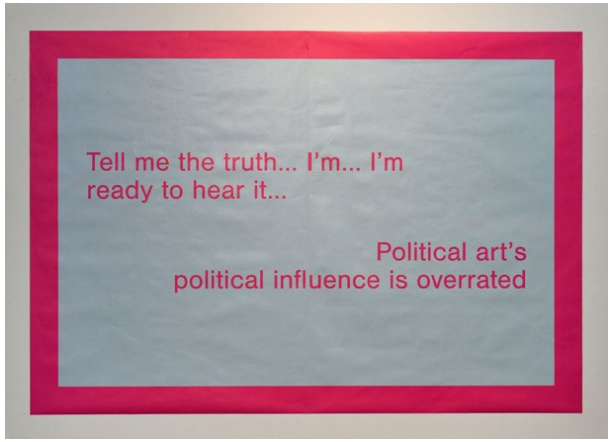
Prvi „val" institucionalne kritike šezdesetih i sedamdesetih godina, koji se formira u kontekstu političkih i kulturnih previranja oko 1968. godine, čine heterogene, ali međusobno povezane prakse koje istražuju uvjete muzeja i umjetničkog polja, nastojeći im se suprotstaviti, subvertirati ih ili izaći iz njihovih rigidnih okvira. On je prepoznatljiv u praksama umjetnika poput Michaela Ashera, Roberta Smithsona, Daniela Burena, Hansa Haackea i Marcela Broodthaersa koji ne tretiraju instituciju kao neutralni okvir, nego je artikuliraju kao konstitutivnu dimenziju samoga umjetničkog djela, odnosno kao uvjet njegove vidljivosti, značenja i društvene funkcije.[4]

U njihovim radovima institucija se pojavljuje kao konkretna materijalna i ideološka struktura koja obuhvaća arhitekturu, mehanizme financiranja, administrativne procedure, modele izlaganja i forme disciplineranja pogleda. Njihove intervencije funkcioniraju kao precizne analize institucionalnih uvjeta vidljivosti: Buren svojim intervencijama unutar izložbenog prostora pokazuje da značenje rada ovisi o arhitekturi, lokaciji i kontekstu prikazivanja; Asher razotkriva skrivene prostorne i organizacijske strukture izložbenog aparata; u radu Pomona College Project galerija sama postaje „umjetnički rad", čime se otkriva njezin „artificijelni status"; u radu *Untitled* isti umjetnik uklanja sve pregradne zidove koji odvajaju izložbeni prostor od uredskih i sanitarnih prostora, tako da galerija postaje „složeni sustav koji čine umjetničke, ali i neumjetničke funkcije". Haacke razotkriva ekonomske i političke interese koji stoje iza institucija i u radovima kao što su *Visitors' Profiles* (1969./70.) koristi statističke i

3 Maja Stanković, „Od institucije umetnosti do dispozitiva umetnosti: Strategije institucionalne kritike", *Život umjetnosti: Journal for Modern and Contemporary Art and Architecture*, br. 106, sv. 1 (Zagreb, 2020): 85.

4 Ibid.





Cem A., *Political Art*, 2023.

Plakati na papiru. Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.

administrativne metode kako bi razotkrio socijalnu i ekonomsku strukturu publike, čime instituciju izlaže kao mehanizam društvene selekcije; njegov rad *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* ponovno otkriva „nevidljive veze između različitih institucija, umjetničkih i neumjetničkih, kao i mrežu socijalnih, ekonomskih i političkih odnosa". U Broodthaersovu radu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* umjetnik se premješta u poziciju moći i time pervertira muzejski model zasnovan na podjeli između „onih koji proizvode i onih koji prezentiraju umjetnost, onih u čije ime se govori i onih koji govore". Ti primjeri pokazuju da institucionalna kritika nije usmjerena samo na simboličku razinu reprezentacije nego i na materijalne, administrativne, ekonomske i političke odnose koji omogućuju funkcioniranje umjetničkog polja. U svim tim praksama postaje vidljivo da „specijalizirani" estetski prostor nije neutralan, nego funkcionira kao mehanizam selekcije, isključivanja i kontrole.[5]

5 Stanković, „Od institucije umetnosti do dispozitiva umetnosti", 86–87.



Cem A., *Art Critic*, 2025.

Pancirni prsluk s prilagođenom etiketom. Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.

Tijekom kasnih osamdesetih i devedesetih godina teoretičari institucionalne kritike ukazuju na to da je pozicija izvanjskosti sve teže održiva, zbog čega se fokus pomiče prema unutarnjoj ugrađenosti kritike u institucionalno polje. Taj pomak nije samo povijesni, već proizlazi iz nemogućnosti da se institucija više promišlja kao vanjski objekt kritike nego kao uvjet samoga kritičkog govora. Umjetničke prakse u tom se razdoblju radikaliziraju i reartikuliraju kod autora kao što su Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson i Andrea Fraser, pri čemu pitanje više nije samo kako institucija organizira umjetnost, nego i na koji je način sama kritika uvjetovana institucionalnim okvirom u kojem nastaje.

Andrea Fraser radikalizira razumijevanje institucionalne kritike odbacivanjem pretpostavke o mogućnosti zauzimanja vanjske pozicije u odnosu na instituciju. Umjesto toga, pokazuje da je institucija umjetnosti znatno šire polje koje obuhvaća ne samo muzeje i galerije nego i prostore produkcije, distribucije i recepcije, kao i same subjekte koji u njima sudjeluju. U tom smislu institucija nije nešto što stoji nasuprot umjetniku ili kritičaru, nego struktura koja se reproducira njihovim djelovanjem. Stoga Fraser naglašava da „nije riječ o tome jesmo li 'unutar' ili 'izvan' institucije (...) nego je pitanje kakva smo vrsta institucije, koje vrijednosti institucionaliziramo, koje prakse vrednujemo i kojim vrstama nagrade težimo".[6]

Ovaj pomak znači da se institucionalna kritika više ne može razumjeti kao vanjsko razotkrivanje institucije, nego kao refleksivna praksa koja uključuje vlastitu poziciju unutar polja. Ključni Fraserin argument leži u odbacivanju ideje „izvana". Kako ona eksplicitno formulira: „ako ne postoji izvan za nas (...) to je zato što je institucija u nama, a mi ne možemo izaći izvan nas samih". Ta teza ukazuje na internalizaciju institucionalnih struktura putem oblika znanja, percepcije i profesionalnih praksi, što znači da je svaka kritika nužno uvjetovana pozicijom iz koje se izvodi.

6 Andrea Fraser, „Od kritike institucija do institucije kritike", *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 8–9 (2008–2009): 230.

Upravo zato institucionalna kritika nikada nije bila neinstitucionalizirana praksa koja je naknadno „kooptirana“, nego je, kako Fraser tvrdi, „oduvijek bila institucionalizirana“ jer može postojati isključivo unutar uvjeta koji omogućuju njezinu vidljivost i artikulaciju.

Upravo iz te nemogućnosti zauzimanja vanjske pozicije proizlazi ključni moment suvremene krize kritike. Ako je kritika nužno ugrađena u institucije koje analizira, tada se njezina sposobnost prekida i antagonizma ograničava strukturnim uvjetima njezine vlastite produkcije. Ono što je u ranoj institucionalnoj kritici funkcioniralo kao razotkrivanje, često se pojavljuje kao prepoznatljiv institucionalni format: kritičnost postaje dio programskog sadržaja, diskurzivnog okvira ili simboličkog kapitala institucije. Umjesto da destabilizira poredak, ona ga može učiniti fleksibilnijim i otpornijim na promjenu. Institucija može čak i profitirati od kritike deklarirajući se kao otvorena i demokratska. Kritika se profesionalizira, institucionalizira i integrira u iste mehanizme produkcije i legitimacije koje nastoji problematizirati. Njezina se politička oštrina učvršćuje kroz diskurzivnu artikulaciju, dok se njezini učinci rijetko prelijevaju u materijalne promjene institucionalnih i izvaninstitucionalnih struktura.

Ta je dijagnoza osobito relevantna danas, u trenutku kada kritika sve rjeđe postoji kao javna praksa, a sve češće kao unutarnji diskurs zatvorenoga kulturnog ekosustava. Suvremeno kritičko pisanje cirkulira između kataloga, specijaliziranih platformi, akademskih događanja i profesionalnih mreža; ta je cirkulacija intenzivna, ali ne nužno javna. Time kritika postupno gubi svoju medijatorsku ulogu između umjetnosti i šire publike te se pretvara u oblik profesionalne komunikacije koja se najčešće obraća već „posvećenom“ čitatelju, umjetnicima, kustosima, teoretičarima i institucionalnim akterima. Jezik se specijalizira, reference postaju interno prepoznatljive, a učinci ostaju ograničeni na kulturno polje, umjesto da se preliju u šire društvene procese. Upravo se tu kriza kritike očituje kao kriza društvene učinkovitosti, kritika nastavlja postojati kao žanr i kao profesionalni znak, ali njezina sposobnost da utječe na kulturne politike, institucionalne odluke ili šire javne rasprave ostaje ograničena. Ona često funkcionira kao „prateći“ diskurs koji slijedi već uspostavljene institucionalne narative, formulira ih preciznije i čini prihvatljivijima, ali ih rijetko prekida.

U perifernim i lokalnim kontekstima ova se situacija dodatno zaoštrava. Umjetnička kritika se teško održava kao stabilna profesionalna praksa, pisanje je sporadično, neredovito, često slabo plaćeno ili u potpunosti neplaćeno, a kritičari se nerijetko nalaze u odnosu ovisnosti prema istom institucionalnom sustavu koji bi trebali analizirati. Mali broj institucija, uski profesionalni krugovi i personalizirani odnosi stvaraju okolinu u kojoj konfliktna kritika dovodi do rizik izolacije, gubitka prilika i prekida suradnji. U takvim okolnostima kritika ne nestaje, nego se „kalibrira“, postaje oprezna, aluzivna i često diplomatska, ponekad zamijenjena opisom umjesto analizom.

Dodatno, u tim se uvjetima događa kontinuirano preklapanje uloga. Isti se akteri pojavljuju kao autori, urednici, organizatori, selektori, pa i

kao „kritički glasovi“. Kritika se tako lako pretvara u dio institucionalnog aparata, umjesto da djeluje kao vanjski korektiv. To nije pitanje osobne etike, nego strukture produkcije: ako se kritičko pisanje najčešće odvija unutar institucionalnih formata (katalozi, programi, projekti), tada kritika neizbježno dijeli uvjete postojanja s institucijama koje tematizira. U tom se smislu situacionističko upozorenje o „spektaklu lažnog susreta“ može čitati kao upozorenje na opasnost da kritika postane stil institucionalne samorefleksije, umjesto praksa prekida.

Ključna točka ove krize jest i nesposobnost, ili nespremnost, kritike da razvije analitički jezik za angažirane i aktivističke prakse. Kada se umjetnički projekti eksplicitno pozivaju na socijalnu pravdu i politički konflikt, kritičko pisanje često reagira moralnom afirmacijom umjesto procjenom političke učinkovitosti što projekt konkretno čini, u koju infrastrukturu ulazi, koga mobilizira, koga predstavlja i pod kojim je uvjetima rada i resursa moguć. Umjesto da istraži odnose između institucije, financiranja i djelovanja, kritika se nerijetko zadovoljava opisom te jezikom koji estetizira političnost.[7]

Otuda pitanje nije postoji li kritika „još uvijek“, nego može li ponovno funkcionirati kao praksa koja otvara prostor za antagonizam, a ne kao servis kulturne legitimacije. Situacionisti ne zahtijevaju da kritika bude „hrabrija“ kao moralni čin; oni impliciraju da je njezina radikalnost ograničena njezinom pozicijom unutar institucionalnog poretka. Ako je kritika strukturno ugrađena u mehanizme posredovanja, stabilizacije i distribucije kulturne vrijednosti, tada se njezin politički potencijal ne može misliti odvojeno od uvjeta u kojima se proizvodi. U tom smislu pitanje kritike više nije kako govoriti o instituciji izvana, nego kako intervenirati unutar njezinih uvjeta, preuzimajući rizike i ograničenja koje ta pozicija nužno podrazumijeva.

Nematerijalni rad, kritika i materijalni uvjeti produkcije

Ako je kritika danas strukturno ugrađena u institucionalne i ekonomske uvjete kulturne produkcije, tada je nužno preispitati i promjene kroz koje su te institucije prošle tijekom posljednjih desetljeća. Upravo u tom kontekstu pojavljuje se ono što se u teoriji i praksi označava kao „novi institucionalizam“, kao pokušaj redefiniranja umjetničke institucije izvan njezine tradicionalne uloge mjesta reprezentacije, čuvanja i stabilizacije vrijednosti.

Prema Lucie Kolb i Gabrielu Flückigeru, termin „novi institucionalizam“ uveo je Jonas Ekeberg u istoimenom prvom broju publikacijske serije Verksted, koju je 2003. godine objavio Office for Contemporary Art Norway, publikaciji koja sadrži raspravu o nizu institucija i institucionalnih praksi s ciljem da predstavi „nekoliko norveških i međunarodnih umjetničkih institucija“ koje prolaze kroz radikalne promjene i koje se mogu promatrati kao pokušaji „redefiniranja institucije suvremene um-

7 Boris Groys, „On Art Activism“, *e-flux journal* 56 (2014).

jetnosti“. Među navedenim primjerima u uvodu i pojedinačnim tekstovima nalaze se Rooseum u Malmöu, Palais de Tokyo u Parizu, Platform Garanti Contemporary Art Center u Istanbulu, Bergen Kunsthall, Kunstverein München, kao i bijenala u Johannesburgu i Norveškoj.[8] Kolb i Flückiger pišu da postoji relativno malo opsežnih i analitičkih tekstova koji se bave tim pojmom. Jedan od razloga za to leži u činjenici da su sami suvremeni kustosi odbacivali taj termin, smatrajući ga umjetno nametnutim njihovoj praksi.[9]

Kolb i Flückiger naglašavaju da za projekte i događaje koji su pokrenuti u ovom kontekstu institucionalna praksa nije bila ograničena na tradicionalne izložbene programe (kao što su samostalne izložbe ili tematske postave); izložba je bila shvaćena kao društveni projekt i funkcionirala je usporedno s diskurzivnim događanjima, filmskim programima, radijskim i televizijskim emisijama, integriranim bibliotekama i knjižarama, kao i časopisima, čitateljskim grupama, *online* prezentacijama, pozivnicama, plakatima i rezidencijalnim programima. Upotrebe tih formata ostale su prilagodljive i otvorene za promjene: produkcija, prezentacija i recepcija/kritika nisu bile uzastopne i odvojene aktivnosti; odvijale su se istodobno i često su se prepletale. Umjetnička institucija funkcionirala je kao mjesto produkcije, prostor istraživanja i polje debate, „aktivan prostor između društvenog centra, laboratorija i akademije“. Posjetiteljima je pritom bila dodijeljena aktivna uloga, pa su postajali dio „umjetnički osmišljenih društvenih arena“.[10]

Kako su se ti novi kustoski oblici djelovanja i prezentacije uspostavljali, prema uredniku publikacije *Verksted New Institutionalism* Jonasu

8 Lucie Kolb i Gabriel Flückiger, „New Institutionalism Revisited,“ *On Curating*, br. 21 (2014): 7–8. Otad je pojam novog institucionalizma ušao u suvremene rasprave u disciplinama kao što su teorija umjetnosti i umjetničko obrazovanje. On se pojavljuje, primjerice, u rječničkom dijelu kataloga *Skulptur Projekte Münster 07*, kao i u glosaru kustoskog priručnika *Ausstellungstheorie und –praxis*.

9 Ibid. Nina Möntmann, nekadašnja kustosica u Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA), instituciji posvećenoj kulturnoj razmjeni, kritizirala je njegovo uvođenje bez vremenske distance, ukazujući da njegov klasifikacijski učinak stoji u izravnoj suprotnosti sa stvarnim umjetničkim i kustoskim praksama. Søren Grammel, bivši kustos u Kunstverein München, također je ukazao da je ono što je bilo fleksibilno i usmjereno razgrađivanju shema odmah kodificirano i kanonizirano. Charles Esche pokušao je izbjeći ovaj problem nazivajući vlastitu praksu „eksperimentalnim institucionalizmom“ (*experimental institutionalism*). Ako prefiks „novo“ neizbježno asocira na stvaranje novih modela, Esche je, naprotiv, naglašavao nepredvidivost kustoskog eksperimenta unutar institucije. Unatoč tim kritikama, Jonas Ekeberg smatra da rasprava o novom institucionalizmu predstavlja vrijednu priliku da se pažnja usmjeri na odnos između umjetničke produkcije, javnih institucija i društvenih promjena.

10 Kolb i Flückiger, „New Institutionalism Revisited,“ 6.

Ekebergu, institucionalni akteri napuštali su tradicionalne karakteristike, uloge i mandate te su počeli svoju poziciju u kulturno-političkoj i društvenoj strukturi preispitivati na samokritičan način. Tako su, primjerice, 2003. godine Maria Lind, Søren Grammel i Katharina Schlieben, u suradnji s umjetnicima Mabe Bethônico i Liamom Gillickom, u sklopu institucije Kunstverein München realizirali projekt *Telling History: An Archive and Three Case Studies*, koji je istraživao vlastitu institucionalnu povijest fokusirajući se na tri reprezentativne, kontroverzne izložbe. Refleksivnim ispitivanjem arhivske građe nastojali su otkriti što kustoska djelatnost u institucionalnom kontekstu može značiti, kao i ispitati njezine granice u daljnjim izložbama koje bi također analizirale kako se određene tendencije institucionalnog djelovanja razvijaju unutar specifičnih institucionalnih okvira, i sve to bez napuštanja same institucije. Promatrano u cjelini, mnoge od tih praksi usmjerenih na kritiku institucija ili na pokretanje promjena polaze od razumijevanja djelatne moći institucija i društvenog angažmana koji proizlazi iz političke ljevice.[11]

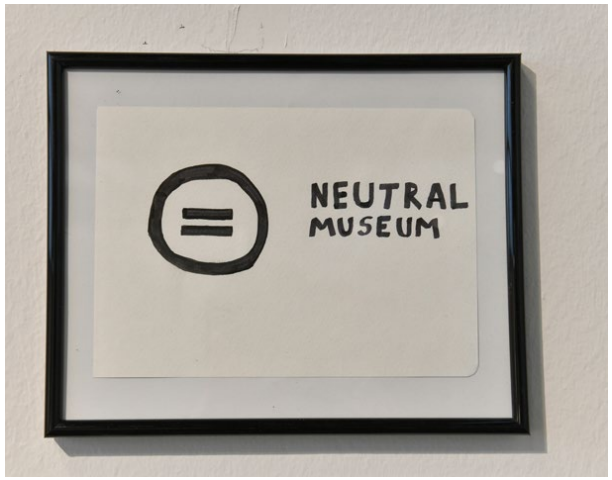
U tekstovima koji mapiraju pojavu novog institucionalizma ta je transformacija jasno imenovana. Claire Doherty naglašava da se novi institucionalizam formira kao polje kustoske prakse, institucionalne reforme i kritičke debate koja se bavi transformacijom umjetničkih institucija iznutra, pri čemu se naglasak pomiče s prezentacije na produkciju, istraživanje i posredovanje.[12] Slično tome, Nina Möntmann ukazuje da novi institucionalizam nastaje eksperimentalnim institucionalnim konfiguracijama zasnovanim na samorefleksivnoj kritici organizacijskih struktura i kustoskih modela, s ciljem napuštanja modernističke izložbene institucije i njezine orijentacije prema stabilnoj reprezentaciji. Kako ona ističe, „pojam ‘novi institucionalizam’ označava niz eksperimentalnih institucionalnih pristupa koji nastoje preosmisliti umjetničku instituciju kao mjesto produkcije, diskursa i društvene interakcije, a ne kao prostor puke prezentacije objekata“.[13] U tom smislu, institucija se shvaća kao dinamična platforma koja se kontinuirano prilagođava uvjetima umjetničke produkcije i društvenog konteksta.

Novi institucionalizam ne proizlazi samo iz umjetničke kritike muzeja nego i iz strukturne potrebe muzeja suvremene umjetnosti da razvije nove forme institucionalnosti koje će moći raditi s nestabilnošću sadašnjosti. Posebno je važna formulacija Charlesa Eschea koji je svoju ulogu kustosa u instituciji Rooseum u Malmöu od 2000. do 2005. godine shvaćao kao pokušaj da umjetničku instituciju transformira u mjesto u ko-

11 Ibid., 7.

12 Claire Doherty, *From Studio to Situation* (Black Dog Publishing, 2004), 10–18.

13 Nina Möntmann, „The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future,“ u *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations* (Black Dog Publishing, 2006), 93–102.



Cem A., *Meme – Drawings*, 2019. – 2025.

Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.

jem umjetnički rad stvara nove oblike demokratskog sudjelovanja i time otvara mogućnost za „reimaginaciju svijeta". Ta retorika bila je vidljiva i u naslovima njegovih izložbi: njegova prva izložba u Rooseumu 2001. godine nosila je naziv *There is gonna be some trouble, a whole house will need rebuilding*, Morrisseyjev citat što upućuje na smjer koji je želio istražiti u svojoj novoj poziciji, koju je promatrao kao sredstvo za razmatranje ključnog pitanja: „može li umjetnost biti koristan demokratski instrument (...) za uspostavljanje drugih oblika demokracije od onih koje već imamo?"[14] Esche instituciju opisuje kao prostor koji treba biti „djelomično centar zajednice, djelomično laboratorij i djelomično akademija", uz manju potrebu za tradicionalnom izložbenom funkcijom. U svojoj ulozi ravnatelja muzeja Charles Esche nastavlja određene principe iz razdoblja rada u Rooseumu. On stvara eksperimentalne situacije čiji ishodi nisu unaprijed određeni, u skladu sa svojim dugogodišnjim interesom za otvorene formate. Projekt *Play Van Abbe*, primjerice, istražuje potencijal muzejske zbirke kao izvora društvene i političke debate, naglašavajući društvenu dimenziju izloženih radova više nego njihov status „vrhunaca". Drugi projekt, *Academy. Learning from the Museum*, odbacuje logiku muzejske reprezentacije i inicira otvoren, kontingentan proces učenja s publikom.

Muzej pritom nema jednu dominantnu funkciju, nego se definira u više isprepletenih modusa djelovanja: prezentacije, produkcije, socijalne medijacije, obrazovanja i kritičke artikulacije. Novi institucionalizam podrazumijeva retoriku privremenih i tranzitornih susreta, stanja fluksa i otvorenosti, a programe povezuje s dijalogom, participacijom i procesualno zasnovanim oblicima rada, umjesto s objektno orijentiranom prezentacijom za pasivnu potrošnju. Muzej suvremene umjetnosti, osim što

14 Kolb i Flückiger, „New Institutionalism Revisited," 6.

Cem A., *Meme – Drawings*, 2019. – 2025.

Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.





prezentira djela, postaje institucija koja proizvodi vremenski produžene situacije istraživanja, učenja, debate i sudjelovanja.

Međutim, upravo u ovim primjerima postaje vidljiva strukturna ambivalentnost novog institucionalizma. Pojmovi koji su trebali označiti emancipatorni potencijal, fleksibilnost, otvorenost, procesualnost i eksperiment, s vremenom pokazuju se kompatibilnima s logikama neoliberalnog upravljanja i projektne ekonomije. Kolb i Flückiger postavljaju pitanje jesu li danas doista uvedeni novi institucionalni modeli: jesu li uvjeti rada i strukture unaprijeđeni te jesu li stvorene nove publike.

Oni zaključuju da na razini srednjih institucija novi se institucionalizam često predstavlja kao neuspješan pothvat. Kao posljedica budžetskih smanjenja zatvoren je niz javno financiranih institucija, uključujući Rooseum i Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA). Druge institucije, poput Kunstvereina München, promijenile su svoj profil s promjenom kustosa. Razlozi se nalaze u nedostatku podrške kritičkim pozicijama od strane javno financiranih umjetničkih institucija, kao i nadležnih agencija i političkih tijela. To je povezano s postupnim zaokretom prema neoliberalnim ili populističkim kulturnim politikama u Europi, koje su zahtijevale ukidanje svih „ljevičarskih ekspertskih institucija". U slučaju NIFCA-e konkretni politički zahtjevi da umjetnost bude populistička i da podržava pozitivistički osjećaj identiteta nisu bili ispunjeni, što je dovelo do zatvaranja institucije. U Malmöu socijaldemokratski političari nisu vidjeli smisao u Escheovoj ideji umjetničke institucije kao društvenog centra.

Kolb i Flückiger također ističu da se neuspjeh ne može u potpunosti objasniti hegemonijskim političkim uvjetima, nego i činjenicom da institucije kao akteri nisu uspjele konstituirati ili mobilizirati (pod)publike potrebne da se suprotstave njihovu zatvaranju pod političkim pritiskom, i koje bi samim svojim postojanjem mogle legitimirati programski smjer institucije. Budući da su kustosi često zaposleni na kratkoročnim ugovorima, rijetko grade stabilne odnose s lokalnom publikom, što je preduvjet svakoga političkog projekta. Zahtjev za stvaranjem politizirane publike ili kontrapublike nije u potpunosti ostvaren ili novi institucionalizam „ne uspijeva angažirati više od relativno male, pozvane zajednice znanja".[15]

Osim toga, fleksibilnost, mrežna organizacija i projektni rad koji se predstavljaju kao kritičke institucionalne strategije istodobno su karakteristični i za šire ekonomske transformacije postfordističkog kapitalizma. Drugim riječima, modeli djelovanja koji se pojavljuju kao alternativa stabilnim, hijerarhijskim institucionalnim strukturama podudaraju se s dominantnim oblicima organizacije u suvremenom kulturnom i ekonomskom polju. Institucija koja funkcionira kao fleksibilna platforma za kulturnu produkciju lako se uklapa u ekonomske režime zasnovane na projektnom radu, kratkoročnim programima i privremenim oblicima djelovanja, u kojima se kontinuitet institucionalnog rada zamjenjuje logikom privremenosti i stalne adaptacije. U tom kontekstu granica između institucionalne kritike i ekonomske racionalizacije postaje nestabilna: prakse koje nastoje transformirati instituciju iznutra mogu istodobno doprinositi reprodukciji dominantnih obrazaca organizacije u suvremenom kulturnom i ekonomskom polju. Unatoč dobrim namjerama, važnim institucionalnim eksperimentima i određenim pomacima koje je novi institucionalizam omogućio — poput otvaranja prostora za istraživanje, diskurzivne programe, participativne modele rada i kritičko preispitivanje muzejske funkcije – ta ambivalentnost pokazuje da novi institucionalizam ne može biti shvaćen isključivo kao kritički preokret, nego i kao dio širih procesa reorganizacije kulturne produkcije unutar suvremenih ekonomskih režima, unutar kojih se institucionalni principi postupno integriraju u upravljačke režime kulturne ekonomije.

U tom kontekstu nematerijalni rad u kulturi predstavlja ključni okvir za razumijevanje suvremenih uvjeta u kojima kritika nastaje i djeluje. On obuhvaća sve oblike produkcije koji ne rezultiraju izravno materijalnim proizvodom, nego stvaraju znanje, značenje, komunikaciju, afekte i društvene odnose. U području umjetnosti i kulturne produkcije ta kategorija uključuje rad kritičara, kustosa, umjetnika, istraživača i kulturnih radnika čiji je rad usmjeren na interpretaciju, kontekstualizaciju i simboličku artikulaciju. Iako taj rad proizvodi stvarnu društvenu i institucionalnu vrijednost, njegova se ekonomska vrijednost rijetko stabilno ili adekvatno priznaje u materijalnoj kompenzaciji.

Kulturne institucije, s druge strane, često eksploatiraju tu dinamiku nudeći simboličku vidljivost i „kulturni kapital" kao zamjenu za financijsku kompenzaciju. Neplaćeni ili nedovoljno plaćeni angažmani opravdavaju se kao prilike za profesionalni razvoj, pri čemu se prekarni uvjeti rada normaliziraju i internaliziraju kao osobna odgovornost. Kuriranje i umjetnička kritika nisu samo oblici intelektualne produkcije nego i specifične pozicije rada. Od njih se očekuje stalna dostupnost, fleksibilnost i sposobnost prilagodbe, dok se granice između profesionalnog i privatnog vremena brišu.

Ključna proturječnost nematerijalnog rada ne leži u njegovoj „nematerijalnosti", nego u činjenici da su njegove posljedice duboko materijalne. Iako se sudjelovanje u suvremenom umjetničkom svijetu često predstavlja kao demokratsko i inkluzivno, detaljnija analiza pokazuje da je pristup kulturnoj produkciji strogo uvjetovan. Ekonomski, društveni i kulturni kapital igraju ključnu ulogu u tome tko može biti njezinim dijelom. Razina obrazovanja, uporaba „odgovarajućeg" jezika, pripadnost određenoj društvenoj klasi i poznavanje unutarnjih kodova umjetničkog polja, društvene mreže, međunarodna mobilnost, stupanj vidljivosti, pa čak i tip konflikata koje netko može reprezentirati postaju odlučujući faktori. Na taj se način materijalni kapital isprepleće s kulturnim kapitalom, stvarajući zatvoreni krug privilegija.[16]

15 Kolb i Flückiger, „New Institutionalism Revisited," 13.

16 Marwa Arsanios, „Who Is Afraid of Ideology?", *e-flux journal* 104 (2019).

Kako ističe Maurizio Lazzarato, nematerijalni rad otjelotvoren u prekarnom radniku kao „općem intelektu“ paradigmatski je za suvremeni kapitalizam jer upravo znanje, komunikacija i intelektualna suradnja postaju primarni izvori vrijednosti.[17] U kulturnom polju to znači da se vrijednost rada ne mjeri kroz materijalni proizvod, već kroz mreže, reputaciju i vidljivost. Takva logika potiče kulturne radnike na kontinuirano ulaganje u vlastitu poziciju, često bez ikakvog jamstva materijalne stabilnosti.

Hito Steyerl dodatno radikalizira tu analizu pojmom „okupacije“, kojim opisuje rad kao stanje bez jasnog ishoda i bez vremenskog završetka.[18] U kulturnom sektoru rad ne završava konkretnim rezultatom, nego se nastavlja kao trajna angažiranost, pisanje, prisutnost, umrežavanje, beskrajan proces učenja. Takvo stanje proizvodi oblik samoeksploatacije u kojem kulturni radnici internaliziraju institucionalna očekivanja i sami postaju menadžeri vlastite nesigurnosti.

U takvom se kontekstu nameće pitanje „općeg intelekta“, treba li ga definirati isključivo putem znanja, kvalifikacije i intelektualne ekspertize ili ga je nužno prepoznati kao kolektivni oblik rada s materijalnim posljedicama? Ako „opći intelekt“, utjelovljen u figuri nematerijalnog radnika, kustosa, kritičara, želi zadržati kritički i emancipatorni potencijal, mora se prepoznati kao radnik, a ne kao privilegirana intelektualna pozicija.

Otuda problem nematerijalnog rada nije samo pitanje radnih uvjeta, nego i mogućnosti kritike. Dok kritičari i kustosi ostaju strukturno ovisni o institucijama i ekonomskim mehanizmima koji reproduciraju njihove nesigurne pozicije, njihov kapacitet za radikalnu i društveno relevantnu kritiku ostaje ograničen. Kritika u takvim uvjetima riskira ostati na razini diskursa, bez sposobnosti intervencije u materijalne odnose koji je proizvode.

Angažirana umjetnost i problem reprezentacije

Tijekom posljednjih desetljeća angažirana se umjetnost sve češće pozicionira kao odgovor na aktualne društvene, političke i ekonomske konflikte. Migracije, rad, rodno i rasno nasilje, klimatska kriza te strukturne nejednakosti postali su središnje teme umjetničkih i kustoskih praksi usmjerenih na intervenciju u stvarnost, povezivanje sa zajednicama i proizvodnju društvene relevantnosti.

Međutim, u tom nastojanju da se priključi društvenim i političkim praksama pojavljuje se ključni problem: transformacija djelovanja u reprezentaciju. Događaji koji su proizveli stvarne političke reakcije prevode se u vizualne i diskurzivne oblike koji cirkuliraju kao izložbe, festivali i

17 Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labor“, u *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, ur. Paolo Virno i Michael Hardt, prev. Paul Colilli i Ed Emory (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 133–148.

18 Hito Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (Verso, 2017).

bijenali. Prosvjedi, štrajkovi i kolektivne borbe dokumentiraju se, arhiviraju ili ponovno izvode kao umjetnička djela. Reprezentacijska logika angažmana pretvara umjetnost u platformu promatranja, prije nego u prostor zajedničkoga političkog djelovanja. Umjesto da budu dijelom procesa, projekti taj proces predstavljaju publici na način koji konflikt čini čitljivim, komunikativnim i institucionalno upravljivim.

Ta su ograničenja osobito vidljiva u aktivističkim projektima unutar galerijskog prostora, izvorni politički angažman rastvara se u reprezentaciju ili estetiziranu performativnost. Kada angažirana umjetnost ulazi u institucionalne prostore (muzeje, galerije, bijenale), ona se prevodi u izložbeni format. Publika se s aktivizmom susreće prvenstveno kao s umjetnošću, što proizvodi distancu prema stvarnim borbama i lišava ih njihove materijalne kontekstualnosti. Umjesto da potakne političku promjenu, angažirana umjetnost često reproducira postojeću dinamiku moći putem estetizacije konflikta i redukcije političke složenosti na umjetnički objekt ili događaj. U tom prijelazu „glasovi marginaliziranih“ mogu postati sirovina za kulturnu produkciju: njihova se ranjivost pretvara u narativni kapital koji generira financiranje, vidljivost i institucionalnu relevantnost. Namjera da se „da glas“ ne poništava asimetrične odnose moći, marginalizirani subjekti riskiraju biti komodificirani kao simboli, materijal ili dokaz kritičnosti, bez proporcionalne raspodjele resursa i bez stvarnog sudjelovanja u odlučivanju, te u konačnici iskorišteni i neplaćeni.

Institucija kao prostor reprezentacije konflikta rijetko može funkcionirati kao mehanizam njegove transformacije. Naprotiv, ona je strukturirana tako da konflikt kontrolira, posreduje i stabilizira. U tom smislu „angažman“ se lako pretvara u upravljanu političnost – dovoljno vidljivu da bude prepoznata kao kritička, ali dovoljno bezopasnu da ne proizvede institucionalne posljedice, odnosno kritičnost postaje „performativna“. Ta je logika dodatno pojačana institucionalnom ambivalentnošću karakterističnom za neoliberalni kulturni režim: muzeji i galerije sve češće djeluju kao agenti urbane regeneracije, „socijalnog isceljenja“ i *community buildinga* u uvjetima marginalizacije, dok su istodobno ugrađeni u ekonomije prestiža, konkurentnosti i upravljanja grantovima.[19] Financi-

19 Ova se ambivalencija osobito jasno vidi u velikim izložbenim manifestacijama, gdje se politički angažman pojavljuje istodobno kao tema, kao kustoski okvir i kao institucionalni rizik. Izložbeni format, upravo zbog svoje međunarodne vidljivosti, financijske složenosti i ovisnosti o sponzorima, gradskim politikama, upravnim odborima i kulturnoj diplomaciji, pokazuje kako se kritika može istodobno producirati i ograničavati. Politički konflikt u takvim formatima ne postoji izvan institucije, nego prolazi kroz njezinu infrastrukturu: kroz uvjete financiranja, odluke upravnih tijela, sponzorske odnose, medijsku vidljivost i javni pritisak. Primjeri poput Bijenala Whitney 2019., Bijenala u Sydneyu 2014. godine, rasprava oko sponzorskog odnosa BP-a i Tatea ili slučaja Bijenala u Sharjahu 2011. pokazuju da političnost izložbe ne leži samo u onome što je predstavljeno nego i u materijalnim i upravljačkim

jeri zahtijevaju neutralnost ili „sanitirane“ projekte koji nude prihvatljivo iskustvo angažmana, politiku tretiranu estetski, ali bez izravne konfrontacije i imenovanja odgovornosti. Iz toga proizlazi paradoksalna pozicija kulturnih radnika: oni razmišljaju politički, ali izbjegavaju ideologiju; umjesto uključivanja u lokalne procese odlučivanja i lokalne borbe, priključuju se širim univerzalnim humanitarnim okvirima. Logika financiranja podržava identitetsku fragmentaciju, borbe (LGBTQ+, rad, zdravlje, feminizam, ekologija i dr.) funkcioniraju izolirano, putem vlastitih organizacija i infrastruktura, čime se depolitiziraju i pretvaraju u niz paralelnih projekata umjesto u sustavnu konfrontaciju.[20] U tom se kontekstu proizvodi konkurencija među identitetima i krizama. Resursi se raspodjeljuju prema „hitnosti“, stupnju marginalizacije i medijskoj vidljivosti. Formira se ekonomija koja profitira na ranjivosti, žalosti i katastrofi, dok institucije nude površna rješenja, miroljubive, ali kompromitirane oblike „alternative“. Istodobno, prijave i projektni prijedlozi postaju središnja aktivnost: kritičko djelovanje pretvara se u „estetiku administracije“, u kojoj se politička pozicija komodificira kao plaćena reprezentacija, a ne kao stvarna praksa rizika.[21]

Dodatni sloj ove problematike nudi teza Borisa Groysa o estetizaciji politike: problem nije u tome da umjetnost ne može postati politička, nego u tome da politička sfera već funkcionira kao estetizirani aparat.[22] „Teror“ se pojavljuje kao stroj za proizvodnju slika: nasilni se događaji scenografiraju tako da proizvode prepoznatljive vizualne narative bez potrebe za umjetničkom medijacijom. U takvom kontekstu umjetnički aktivizam riskira postati sekundarni komentar u polju koje je već okupirano političko-ekonomskim silama i njihovim režimima vidljivosti. Stoga pitanje nije kako umjetnost treba „osvojiti“ politiku, nego kako pronaći vlastitu poziciju unutar stvarnosti koja je već estetizirana i medijski upravljana.

To nas vodi prema širem okviru „općeg intelekta“ kod Maurizija Lazzarata i njegovoj kritici ograničenja protestnih pokreta: iako umjetnici i intelektualci često imaju inicijatorsku ulogu, borba se teško širi izvan sloja nematerijalnih radnika.[23] „Kulturna“ pismenost pritom postaje nova društvena vrlina i klasni marker, kritičko sudjelovanje riskira funkcionirati kao elitni kredencijal, a ne kao alat transformacije. U takvoj konfiguraciji angažirana umjetnost ostaje u krugu reprezentacije: kritička po formi, ali ograničena po političkom učinku.

Od reprezentacije prema infrastrukturi: kritika izvan distance

Pojam „brige“ u kulturnom se polju često koristi na afektivnoj i moralističkoj razini, kao empatija, osjetljivost ili etička svijest. U neoliberalnom institucionalnom kontekstu takva se uporaba lako pretvara u diskurzivnu strategiju, u oblik *care-washinga*, putem kojeg se institucije predstavljaju kao društveno odgovorne, a da pritom ne mijenjaju materijalne uvjete vlastitog djelovanja. U takvim slučajevima briga postaje dio imidža, a ne dio infrastrukture.

Reprezentacija, kao dominantni modus angažirane umjetnosti, funkcionira kroz distancu. Ona uspostavlja razdvajanje između onih koji djeluju i onih koji promatraju, između subjekata borbe i njezine publike. Čak i kada umjetničke prakse inzistiraju na sudjelovanju i inkluziji, često zadržavaju tu temeljnu strukturu: konflikt je medijatiziran, vremenski ograničen i institucionalno uokviren. U takvom se kontekstu briga pojavljuje kao afektivni odgovor, suosjećanje, identifikacija ili moralna podrška, ali ne i kao oblik zajedničke političke prakse. Pitanje više nije mogu li umjetnost i institucije „predstavljati“ društvene konflikte, nego mogu li stvarati uvjete za zajedničko djelovanje koje nadilazi logiku reprezentacije.

strukturama koje izložbu omogućuju. U slučaju Bijenala Whitney pritisak umjetnika i javnosti bio je usmjeren prema članu upravnog odbora zbog veza s industrijom represivne opreme; u slučaju Bijenala u Sydneyu bojkot je otvorio pitanje sponzorskih veza s politikama imigracijske detencije; dok rasprave o BP-u i Tateu ukazuju na proturječnost između ekološki i društveno osviještenih programa i financijske povezanosti s fosilnom industrijom. Slučaj Bijenala u Sharjahu pokazao je kako politička moć može izravno intervenirati u izložbeni proces, nakon što je zbog politički osjetljivog rada tijekom Arapskog proljeća uklonjen umjetnički rad i smijenjen kustos. Na Venecijanskom bijenalu 2026. postaje očito da model nacionalnih paviljona omogućuje nesmetano sudjelovanje država poput Rusije i Izraela, unatoč optužbama za ratne zločine, čime se umjetnički prostor razotkriva kao produžetak globalnih odnosa moći, a ne kao neutralna platforma. Slična dinamika vidljiva je i u recentnim slučajevima u Njemačkoj vezanim uz Palestinu, gdje se sukob ne odvija samo na razini reprezentacije nego i institucionalnim odlukama o programu, suradnjama i javnim pozicijama. Kontroverze oko Documente 15 (2022.), uključujući optužbe za antisemitizam i uklanjanje radova, otvorile su pitanje granica političkog izraza, pri čemu su u njemačkom kontekstu upravo prakse povezane s Palestinom postale osobito podložne institucionalnoj regulaciji i pritiscima. Nadalje, otkazivanja događanja i suradnji u institucijama poput Haus der Kulturen der Welt (HKW) u Berlinu, kao i povlačenja umjetnika i kustosa iz programa zbog pritisaka vezanih uz stavove o Palestini, ukazuju na to da institucionalni prostor funkcionira kao mjesto konflikta u kojem se političke pozicije istodobno pregovaraju i ograničavaju. Slične dinamike vidljive su i u drugim njemačkim institucijama – od Goethe-Instituta i Gropius Baua do Akademie der Künste i Berliner Festspiele – gdje su otkazivanja programa, povlačenja suradnji i javne polemike u kontekstu Palestine pokazale da institucionalni prostor aktivno regulira granice prihvatljivoga političkog izraza.

20 Marwa Arsanios, „Who Is Afraid of Ideology?,“ *e-flux journal* 104 (2019).

21 Ibid.

22 Boris Groys, „On Art Activism,“ *e-flux journal* 56 (2014).

23 Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labor“, u *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, ur. Paolo Virno i Michael Hardt, prev. Paul Colilli i Ed Emory (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 133–148.

Nadilaženje reprezentacije ne znači potpuno odbacivanje vizualnih, narativnih ili simboličkih formi. Naprotiv, riječ je o pomaku fokusa, s pitanja što se prikazuje na pitanje kako se organizira djelovanje, ne kao rezultat koji se može izložiti, nego kao proces koji se razvija u odnosima, vremenskosti i kolektivnoj odgovornosti. Ključni problem u tom pomaku jest način na koji kulturne institucije definiraju publiku. U dominantnom modelu publika se razumijeva kao primatelj sadržaja, čak i kada joj se nudi interakcija. Participativni formati često maskiraju tu pasivnost unaprijed scenografiranim aktivnostima i kontroliranim okvirima sudjelovanja. Sudjelovanje postaje dio iskustva, ali ne i dio odlučivanja. Tako se zajedničko djelovanje simulira, ali se rijetko stvarno omogućuje. Zajedničko djelovanje, nasuprot tome, podrazumijeva da institucija ne funkcionira samo kao domaćin, posrednik ili platforma, nego kao sudionik. To sudjelovanje nije simboličko, nego materijalno: kroz otvaranje infrastrukture, redefiniranje prioriteta te dijeljenje odgovornosti i pozicija moći.

Kritičari, umjetnici, kustosi i institucionalni radnici često se pozicioniraju kao posrednici između različitih društvenih skupina, ali rijetko prepoznaju sebe kao dio istih struktura prekarnosti i eksploatacije. Zajedničko djelovanje zahtijeva upravo takav pomak: kulturni sektor nije izvan konflikata koje analizira, nego je u njih duboko uključen. To pomicanje ima izravne implikacije i za umjetničku kritiku. Dok kritika ostaje na razini analize i interpretacije, ona reproducira distancu između subjekta i objekta. Kritika koja teži zajedničkom djelovanju mora preispitati vlastitu poziciju i odreći se iluzije vanjskosti.

Umjesto pitanja kako umjetnost i kulturno djelovanje mogu pridonijeti društvenoj promjeni, ključno pitanje postaje: pod kojim uvjetima kulturno polje može postati dijelom širih političkih procesa, a da ih pritom ne neutralizira estetizacijom i projektnom logikom? To nije poziv da se umjetnost rastvori u aktivizmu ili da napusti vlastitu specifičnost. Naprotiv, riječ je o priznavanju njezinih ograničenja i radu iz tih ograničenja. Zajedničko djelovanje ne zahtijeva „čiste“ pozicije, nego sposobnost pregovaranja, konfrontacije i dugotrajnog prisustva.

U tom smislu Chantal Mouffe jasno ističe da se suvremeni umjetnici i kustosi više ne mogu zamišljati kao avangarda koja nudi radikalnu kritiku s privilegirane i autonomne pozicije. Kako ona navodi: „Danas umjetnici više ne mogu pretendirati na to da predstavljaju avangardu koja nudi radikalnu kritiku s privilegirane pozicije, no to ne znači da je njihova politička uloga završena. Oni i dalje mogu igrati važnu ulogu u hegemonijskim borbama kroz potkopavanje dominantne hegemonije.“[24] Mouffe odbacuje modernističku iluziju autonomne i nadvremenske pozicije umjetnosti i kritike te inzistira na tome da njihova politička relevantnost ne proizlazi iz distance, nego iz uključenosti u konkretne društvene antagonizme. Kritičke umjetničke i kustoske prakse, prema njoj, ne mogu same realizirati transformaciju potrebnu za uspostavu nove hegemonije, ali mogu djelovati kao važna dimenzija radikalne demokratske politike ako se artikuliraju unutar širih lanaca borbi i koalicija.

24 Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (Verso, 2013), 93–95.

Ta pozicija potvrđuje potrebu da se kritika promišlja ne kao autonomni korektiv, nego kao situirana praksa, praksa koja priznaje vlastitu uključenost u konkretne institucionalne, društvene i materijalne uvjete. Odgovorna se kritika ne mjeri stupnjem radikalnosti vlastitog jezika, nego sposobnošću intervencije u konkretne odnose moći. Ona se ne zadovoljava demistifikacijom ili razotkrivanjem, nego postavlja pitanja o uvjetima produkcije, raspodjeli resursa i oblicima rada koji omogućuju kulturnu proizvodnju. Kritika postaje praksa koja ne samo da tumači nego i preuzima odgovornost za učinke vlastitog djelovanja. Kritika se stoga ne može ograničiti na analizu izložbenih programa ili kustoskih koncepata, nego se mora proširiti na analizu rada, upravljanja i odlučivanja. Ona se zanima za to tko ima moć odlučivanja i tko ostaje nevidljiv unutar institucionalne hijerarhije.

Takva pozicija ujedno problematizira tradicionalnu podjelu između teorije i prakse. Kritika se ne shvaća kao čisto teorijska aktivnost niti kao izravni aktivizam, već djeluje u međuprostoru u kojem su analiza i djelovanje međusobno uvjetovani. Teorija pritom ne služi legitimaciji već donesenih odluka, nego kao alat orijentacije u složenim i često proturječnim situacijama. Važno je naglasiti da takva kritika ne nudi komforne pozicije. Ona podrazumijeva stalno preispitivanje vlastite uloge, privilegija i ograničenja. Umjesto stabilnih identiteta „kritičar“, „intelektualac“, „ekspert“ pojavljuje se fluidna i ranjiva pozicija koja se mora neprestano pregovarati i prepoznati svoje mjesto među radnicima i marginaliziranima; ta ranjivost nije slabost, nego uvjet solidarnosti i zajedničkog djelovanja. Stvarni izazov za kritiku danas nije gubitak autonomije, nego prihvaćanje vlastite uključenosti. Samo kroz takvu situiranu i odgovornu praksu kritika se ponovno može misliti kao društveno relevantna, ne kao glas koji upozorava s distance, nego kao sudionik procesa zajedničkog promišljanja i djelovanja.

Zaključak: o cijeni pozicioniranja

Situacionistički proglas iz 1958. godine, kojim je ovaj tekst započeo, ne može se čitati kao poziv na reformu umjetničke kritike niti kao pokušaj njezina unapređenja unutar postojećih institucionalnih koordinata. Njegova je intervencija radikalna upravo zato što ne predlaže korekciju, nego prekid. Poziv upućen umjetničkim kritičarima nije usmjeren na njihovo ušutkavanje, već na napuštanje pozicije koja je već tada bila prepoznata kao strukturno kompromitirana i politički nefunkcionalna.[25]

25 Internationale situationniste, „Address to the World of Art and Revolutionary Artists“ (1958), u *Situationist International Anthology*, ur. Ken Knabb, rev. i prošireno izd. (Bureau of Public Secrets, 2006), 59.

Više od pola stoljeća kasnije ta intervencija ne djeluje kao povijesni artefakt avangardne retorike, nego kao dijagnoza čija relevantnost nije iscrpljena. Ne zato što su institucije ostale nepromijenjene, nego zato što su mehanizmi posredovanja, regulacije i estetizacije konflikta postali složeniji i dublje ugrađeni u kulturno polje. Kritika nije nestala, naprotiv, profesionalizirala se i institucionalizirala do te mjere da često funkcionira kao integralni dio aparata koji navodno problematizira.

U tom se kontekstu situacionističko upozorenje o transformaciji kritike u oblik kulturne administracije danas može prepoznati kao normalizirano stanje, a ne kao iznimka. Ovaj tekst, međutim, ne preuzima njihovu gestu potpunog odbacivanja niti poziva na nestanak iz kulturnog polja. Umjesto toga predlaže se pomak okvira: od kritike kao autonomne i vanjske pozicije prema kritici kao situiranoj, uključenoj i odgovornoj praksi; od brige kao simboličke ili moralne vrijednosti prema solidarnosti kao materijalnoj, institucionalnoj i političkoj odluci.

U tom smislu središnje pitanje nije jesu li umjetnost, institucije ili kritika dovoljno radikalne u jeziku ili tematskom izboru, nego jesu li spremne preuzeti cijenu pozicioniranja, prihvatiti rizik koji nosi napuštanje neutralnosti, komfora posredovanja i sigurnosti institucionalne usklađenosti. Povratak situacionistima ovdje ne služi romantizaciji avangardnog radikalizma, nego podsjetniku da se politička oštrina ne mjeri stupnjem vidljivosti, već sposobnošću da se poremeti nepravedna raspodjela uloga. Kada situacionisti napadaju umjetničku kritiku, njihova meta nije znanje kao takvo, nego funkcija kritike kao amortizera između umjetnosti i društva, kao mehanizma koji konflikt čini čitljivim, ali i bezopasnim.

Pitanje koje ostaje otvoreno nije je li takav prekid moguć u suvremenom kulturnom kontekstu, nego kakav bi oblik danas mogao poprimiti. U uvjetima prekarnog rada i institucionalne ovisnosti, potpuno povlačenje iz kulturnog polja često znači i gubitak svake mogućnosti intervencije. Stoga se zadatak ne sastoji u napuštanju institucija, nego u njihovu trajnom problematiziranju intervencijama u njihove infrastrukture, radne uvjete i režime odlučivanja. To podrazumijeva i radikalno preispitivanje pozicije onih koji pišu, kuriraju i posreduju. Kritika, želi li nadići ulogu pratećeg diskursa, mora se odreći iluzije vanjskosti i priznati vlastitu uključenost u odnose koje analizira. Umjesto da govori o borbama drugih, mora se suočiti s vlastitom pozicijom u odnosu na rad, eksploataciju i odgovornost.

U tom se smislu situacionistički poziv ne pojavljuje kao direktiva, nego kao trajno otvoreno pitanje: što znači nastaviti govoriti onda kada samo govorenje riskira postati dijelom problema? Odgovor na to pitanje ne može biti ni univerzalan ni konačan. On se iznova oblikuje, u konkretnim kontekstima, konkretnim odlukama i uza svijest o njihovim posljedicama.

Literatura

— Arsanios, Marwa. „Who Is Afraid of Ideology?“ *e-flux journal* 104 (2019).
— Doherty, Claire. *From Studio to Situation*. Black Dog Publishing, 2004.
— Fraser, Andrea. „Od kritike institucija do institucije kritike.“ *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 8–9 (2008–2009).
— Groys, Boris. *Art Power*. MIT Press, 2008.
— Groys, Boris. „On Art Activism.“ *e-flux journal* 56 (2014).
— Internationale situationniste. „Address to the World of Art and Revolutionary Artists“ (1958). U *Situationist International Anthology*, uredio Ken Knabb, rev. i prošireno izdanje. Bureau of Public Secrets, 2006.
— Knabb, Ken, ur. Situationist International Anthology, rev. i prošireno izdanje. Bureau of Public Secrets, 2006.
— Kolb, Lucie i Gabriel Flückiger. „New Institutionalism Revisited.“ *On Curating*, br. 21 (2014).
— Lazzarato, Maurizio. „Immaterial Labor“. U R*adical Thought in Italy: A Potential Politics*. Ur. Paolo Virno i Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
— Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. Verso, 2013.
— Möntmann, Nina. „The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future“. U *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Black Dog Publishing, 2006.
— Stanković, Maja. „Od institucije umetnosti do dispozitiva umetnosti: Strategije institucionalne kritike.“ *Život umjetnosti: Journal for Modern and Contemporary Art and Architecture*, br. 106, sv. 1 (2020).
— Steyerl, Hito. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso, 2017.
— Steyerl, Hito. „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“. *e-flux journal* 21 (2010).

Jovanka Popova Unkovska (1980., Skoplje) kustosica je u Muzeju suvremene umjetnosti Skoplje i u Press to Exit Project Space, organizaciji posvećenoj suvremenoj umjetnosti i kustoskim praksama. Doktorandica je na Fakultetu za medije i komunikacije Sveučilišta Singidunum u Beogradu. Bila je kustosica Paviljona Sjeverne Makedonije na 58. Venecijanskom bijenalu te kustosica paralelnog programa 14. Manifeste – Bijenala suvremene umjetnosti u Prištini, u Muzeju suvremene umjetnosti u Skoplju. Svoja istraživanja i kustoske projekte predstavila je u brojnim međunarodnim institucijama, među kojima su Humboldtovo sveučilište u Berlinu, Central European University u Budimpešti, Goethe University Frankfurt, Hankuk University of Foreign Studies u Seulu itd. Bila je izvršna direktorica udruge Jadro, Asocijacije nezavisne kulturne scene Sjeverne Makedonije te predsjednica Makedonske sekcije AICA-e. Djelovala je kao gostujuća predavačica na Sveučilištu za primijenjenu umjetnost (die Angewandte) u Beču. Članica je Upravnog odbora Austrijske udruge kustosa (AAC). Živi i radi između Skoplja i Beča.