

Kako pripadati svojoj umjetničkoj instituciji

Odgovarajući na pitanje što bi za njega bila idealna umjetnička institucija, Alessio Antonioli, ravnatelj umjetničkog centra Gasworks u Londonu, rekao je sljedeće: “Idealna umjetnička institucija – nije institucija”. Ono što Antonioli u stvari ovime želi reći jest da idealna umjetnička institucija mora napustiti svoju politički stratešku funkciju i, umjesto toga, treba djelovati izvan dosega vladina utjecaja. No, kako zapravo izgleda taj utjecaj u doba globalnog kapitalizma koji proizvodi “globalne menadžerske države slobodnog tržišta” vođene jedino ekonomskim interesima?

Dozvolite mi da počnem od razmatranja kako se institucija pozicionira spram trenutnog pripadajućeg oblika vladavine. Institucije, a stoga također i umjetničke institucije, prema definiciji su instrumenti ili platforme za održavanje vladajućeg poretka društvenih vrijednosti. John Searle, filozof jezika, uvodi u svoje ontološko istraživanje institucija sljedećom temeljnom pretpostavkom: “Institucija je svaki kolektivno prihvaćen sustav pravila (postupaka, praksi) koji nam omogućuje stvaranje institucionalnih činjenica”. U ovoj tvrdnji možemo pronaći dva važna termina koji karakteriziraju instituciju: jedan su poimanja kolektiva, a drugi je sustav pravila. Ova dva pojma nude temeljne parametre institucije. Iz ovoga se može zaključiti da, suprotno tome, društvo, kada djeluje kroz institucije, slijedi logičnu strukturu. Idealno, društvo i institucije stoga daju jedno drugome vrstu strukturalne podrške i tako jedno drugome otvaraju uzajamni potencijal za djelovanje koje, je pak praćeno nuspojavama birokracije, hijerarhijskog paternalizma, isključivanja i generalizacije. Postoji mnoštvo različitih umjetničkih institucija poput muzeja, njemačkih umjetničkih udruženja (*Kunstvereine*), nezavisnih prostora, prostora koje vode umjetnici, sveučilišnih galerija., i može se primijetiti sljedeće: što je neka institucija ‘službenija’, ima i više publike u smislu široke i raznovrsne pažnje, a suprotno tome, što je udaljenija od službenog institucionalnog statusa, što je neovisnija, suženije su i društvene grupe koje se osjećaju pozvanima i njima pripadnima.

Umjetničke institucije, za razliku od drugih institucija, poput državnih uprava, stranaka i sindikata, ne sudjeluju izravno u političkim procesima. Umjesto toga, dana im je (neizravna) narudžba da produciraju slike stvarnosti koje stvarnost čine jednostavnijom za konzumaciju, ili da konstruiraju paralelni svemir koji se čini ili duhovno odvojenim (svijet u kojem se posjetitelji mogu izgubiti) ili se od njega očekuje da zabavlja. Ispunjenje ove (prešutne) narudžbe je uglavnom praćeno nagradom pojednostavljenog financiranja. Međutim, umjetničke institucije nisu, za razliku od drugih institucija, tako jasno vezane uz službeni društveni narativ, već djeluju u skladu s uvaženim “principom produžene ruke”. Stoga i imaju individualan, promjenljiv profil koji njihovim akterima daje relativno širok manevarski prostor. Zbog poteškoća da ih se kontrolira u ovom procesu umjetničke institucije imaju i određeni kritički potencijal kojeg druge institucije ne uživaju, a koje zaista postoje kako bi regulirale i legitimirale određeni hegemonijski društveni oblik. Ali taj kritički potencijal je na kocki.

Danas projekt umjetničkih institucija oblikuje ili u najmanju ruku na njega utječe ovisnost o vanjskom, sve više privatnom financiranju, što ukazuje na misiju privlačenja masa i isporučivanja broja posjetitelja financijskim tijelima. Kako se institucije u svojoj biti odnose prema općem vrijednosnom sustavu društva, moglo bi se reći da ‘korporativni obrat’ u institucionalnom krajoliku zrcali opće odnose moći kasnog kapitalizma, neoliberalno uređenje.

No pogledajmo najprije povijesnu ulogu muzeja u društvu te njegovu funkciju javne institucije. Na svojim počecima u 18. stoljeću, pored državne moći u formiranju društvenog poretka, muzej je bio nacionalni projekt. Prvi je primjer British Museum, otvoren 1759. Njegova misija je bila stvoriti narativ reprezentativne nacionalne povijesti i naslijeđa. U skladu s ovim njegova je idealna publika obrazovana da bude model građanina: patriot, svjestan i ponosan na bogatstvo povijesti, superioran drugim nacijama. (...)

Danas, u neokapitalističkim društvima, umjetničke institucije postaju brendirani prostori, sve se više šireći prema principu *franzizinga* poput Tatea ili Guggenheima, a privatni financijeri nisu u pravilu toliko zainteresirani za posjećivanje muzeja kojeg moguće podržavaju, već ga koriste kao alat za proizvodnju slika i konačno profita svojih kompanija. Prema tome, idealnu publiku predstavlja masa anonimnih korisnika. Ovaj korporativni model umjetničke institucije – a u koji možemo ubrojiti sve veće muzeje, poput ponovo Guggenheima, koji je i najjasniji primjer umjetničke institucije kakvu su zamislili i postavili političari i financijeri, zatim Tatea, pa čak i MoMA-e, ali sve više i institucije srednje veličine, pa čak i manje institucije – ima ravnopravnu grupu špekulanata koji se potencijalno više identificiraju s Guggenheimovim brandom nego s njegovim programom i nespecifičnom publikom koja se ocjenjuje brojevima.

Osim privatizacije budžeta korporativni obrat podrazumijeva i promijenjeni profil kustosa i ravnatelja, koji se sve češće imenuju zbog svojih upravljačkih i marketinških sposobnosti, kao populistički političari; dok se program njihove institucije ocjenjuje sa stanovišta profitabilnosti. Ako stoga u neokapitalizmu postoji opća društvena tendencija da se privatni interesi pretpostavljaju onim javnima, u posljedici se sukladno tome mijenjaju i profili za djelovanje javnih pozicija, uključujući i obaveze zaposlenika institucije.

Pitanje što umjetnička institucija, sama po sebi, njezini dioničari, zapravo želi od svoje publike razlikuje se naravno mnogome od ekonomskog pritiska nametnutog instituciji i rezultirajuće populističke ideje publike.

Uzimajući u obzir ove činjenice, sljedeća su pitanja ključna: Kako se institucija može emancipirati od ovih ovisnosti, i što znači formulirati kritičku poziciju u današnjem kontekstu? Može li se provesti diskusija o uvjetima produkcije unutar institucija samih te koje su posljedice po njihove unutarnje strukture, funkcionalnost, programiranje i projekcije? Ili, da citiramo Hito Steyerl: “nije li apsurdno tvrditi da postoji nešto poput institucije kritike u vrijeme kada su kritičke kulturne institucije tako očigledno razoružane, podfinancirane i podvrgnute zahtjevima neoliberalne manifestacijske ekonomije?”

U sadašnjoj situaciji, koja ide ruku pod ruku s raspadanjem države blagostanja, pokazuje se potreba za novom orijentacijom emancipatorskih oblika djelovanja u institucionalnom umjetničkom polju. To nas vraća vrlo temeljnom pitanju: što zapravo očekujemo od neke umjetničke institucije? Što želimo da ona predstavlja?

A u vezi s ovim pitanjima ostaje ono glavno: koja je to ravnopravna grupa za novu transgresivnu umjetničku instituciju, kako se umjetnička institucija može dovesti u vezu s različitim društvenim grupama i tako stvoriti aktivnu snagu u javnoj sferi koja je društveno dovoljno snažna da obrani novi institucionalni model?

S ovom namjerom model ‘relacijske institucije’ trenutno se nekim kustosima čini privlačnim. On implicira da institucija definira sebe kroz veze s različitim javnim grupama, a za razliku od aspiracija “novog institucionalizma” više djeluje iza pozornice. Umjesto uobičajenog otvaranja zgrade, multipliciranja različitih događaja i kustoske inovacije oni su zainteresiraniji za prakticiranje određenog odstupanja koje institucijama omogućuje da razviju ciljani pristup određenim grupama, da pronađu saveznike za intervencije u javno područje te da uspostave trajniju vezu sa specifičnom publikom koja simpatizira njihov pristup.

(...)

Ideja racionalnog iskustva tjera me na promišljanje pojma pripadnosti, kojeg smatram odlučujućim u trenutnom društvenom razvoju. Budući da je nacionalna država ponudila dominantnu povijesnu podlogu idejama pripadanja, njen trenutni zalaz otvara prostor za nove ideje, ali i inicijative o pripadanju i participaciji. Jedan vrlo praktičan primjer tiče se službi za socijalnu skrb, koje se sve više prebacuju u poziciju individualne odgovornosti. Osim nesigurnog životnog stila ovo uvodi i kolektivne aktivnosti poput sudjelovanja u NGO-ima ili susjedskim organizacijama. Stoga se osjećaj za zajednicu čini kao samo-stvoren – no ipak izvan pritiska nužnosti.

U trenutnom scenariju nestabilnih postnacionalnih narativa pripadanja umjetnička institucija mogla bi služiti kao platforma za ponovno promišljanje temeljnih pitanja o pripadanju i participaciji. Ovakve progresivne institucionalne prakse s jedne strane trebaju koristiti institucionalnom sudjelovanju u (polu-)javnoj sferi, a s druge strane emancipirati je od brendiranih struktura globalizirane države s neoliberalnom agendom i menadžerskim funkcijama.

Misleći o općem narativu, emancipatorski osjećaj pripadanja treba formulirati u suprotnosti s historijskim pripadanjem, koje leži u nacionalnom identitetu. Umjesto toga pripadanje se mora misliti u vezi s participacijom. Ideja participacije koja posljedno teži *pripadanju bez pripadanja*. Ovaj koncept priziva Jean-Luc Nancyjevo djelo *Razdjelovljena zajednica*: zajednica koje ne dopušta da je se iskoristava, koja je anti-esencijalistička. Pripadanje takvoj zajednici jedva da zahtijeva bivanje-u-svijetu, ili “singularnost bez identiteta” kako to slično predstavlja Agamben. Ova definicija pripadanja povezana je s nadom u transnacionalnu ideju participacije u demokratskim procesima.

Uzimajući ova razmatranja u obzir pri razmišljanju o budućoj umjetničkoj instituciji, idealna je umjetnička institucija ona institucija koja ne djeluje poput institucije u klasičnom smislu, već otvara prostor za socijalni imaginarij novih zajednica. Te nove zajednice propituju nacionalni, religijski ili etnički okvir, nisu niti lokalno niti kulturalno ograničene te ovime zamjenjuju unitarne i esencijalističke modele zajednice koja se temelji na prisutnosti, identifikaciji i imanentnosti, referirajući se na totalitarističke i fundamentalne političke režime koji podupiru politički populizam. Koncept “zajednice” koji odbija funkcionirati kao manipulativna masa ujedinjena zajedničkim identitetom najzad nagovještava potencijal koji se opire globalnom natjecanju i stvaranju alternativnog transnacionalnog narativa.

Transformativni javni potencijal tako strukturirane institucije leži u stvaranju “dijasporičkih javnih sfera”, koje je opisao Arjun Appadurai kao “fenomen koji je zbnurio teorije koje ovise o trajnoj istaknutosti nacionalnih država kao ključnih arbitara važnih socijalnih promjena”. Upravo ovdje leže i internacionalizacija kao i demokratizacija umjetničke institucije i njezine istraživačke mogućnosti, koje ne samo da slamaaju ili propituju određene dominantne oblike institucionalnih politika već i otvaraju “novu ulogu za imaginaciju u društvenom životu”.

Kao i sa svim institucionalnim modelima i ovdje se postavlja pitanje adekvatnog financiranja. Nije upitno da financiranje umjetničkih institucija posvuda predstavlja rastući problem. Ali jedino rješenje ne može biti iscrpljivanje u neprestanom *fundraisingu* ni razvijanje novih strategija kako ostati u igri. Očito je da se institucija koja oblikuje emancipatorske ideje kako bi koristila javnom području ne može vratiti na uobičajene strategije *fundraisinga*. Pitanje financiranja takvog modela susreće se s pitanjem tko je uopće zainteresiran za održavanje umjetničkih institucija koje ne vraćaju ono što vriedi u dominantnim suvremenim društvenim oblicima, naime, efektivnu produkciju masovnih slika i prihod od masovne publike. Javne i privatne, tematski orijentirane fondacije čiji su interesi oslobođeni od zapadnjačkih standarda izlagačke politike i koje pokušavaju uspostaviti samoodređene transnacionalne strukture, tračak su nade za buduće modele financiranja. Čak i da najveći izvori financija ostanu na distanci, ipak je zahvalno za dobrobit emancipatorske javnosti iskoristavati poseban status umjetničke institucije i igrati se divljeg djeteta među svim ostalim institucijama.

Nina Möntzmann