

Note despre critica instituțională

Simon Sheikh

Termenul însuși de „critică instituțională” pare a indica o relație directă între o metodă și un obiect, metoda fiind critica, iar obiectul fiind instituția. În primul val de critică instituțională de la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970 – de atunci mult celebrat și clasat de istoria artei –, acești termeni ar fi putut fi, din câte se pare, chiar mai concret și mai restrâns definiți; metoda critică era o practică artistică, iar instituția în chestiune era instituția artei, și mai cu seamă muzeul de artă, dar și galeriile și colecțiile. Critica instituțională a îmbrăcat, așadar, multe forme, precum lucrările și intervențiile artistice, scrierile critice sau activismul (artistic-)politic. Cu toate acestea, în așa-zisul al doilea val, din anii 1980, cadrul instituțional a devenit întrucâtva dilatat pentru a include rolul artistului (subiectul ce performează critica) ca fiind instituționalizat, precum și investigarea unor spații (și practici) instituționale, altele decât spațiul artei.¹ Astăzi, ambele valuri fac ele însele parte din instituția artei, [înțeleasă] atât sub forma istoriei artei și a educației artistice, cât și a practicii artistice contemporane generale, dematerializate și postconceptuale. Totuși, scopul meu nu va fi aici discutarea sau abordarea semnificației criticii instituționale drept canon istoric al artei, și nici implicarea în scrierea unui astfel de canon (voi lăsa respectuos această sarcină revistelor *Texte zur Kunst* și *October* de pretutindeni). Însă, în schimb, aș dori să semnaliez o convergență dintre cele două valuri, care pare să se fi modificat drastic în actuala „întoarcere” a criticii instituționale, care ar putea sau nu să constituie un al treilea val. În oricare dintre aparițiile sale istorice, critica instituțională constituia o practică realizată în principal, dacă nu exclusiv, de către artiști și îndreptată împotriva instituțiilor (artei), drept critică a funcției (funcțiilor) lor sociale ideologice și de reprezentare. Instituțiile artei, care pot sau nu să includă munca artiștilor, erau considerate drept spații de „îngădire culturală”, pentru a folosi cuvintele lui Robert Smithson, și de circumscriere, deci drept ceva care se preta atacului estetic, politic și teoretic. Instituția era asumată ca problemă (pentru artiști). Discuțiile instituțional-critice actuale par, dimpotrivă, a fi răspândite în mod preponderent de curatori și directori ai exact aceluiași instituții, iar aceștia optează de obicei mai degrabă pentru ele decât împotriva lor. Cu alte cuvinte, efortul lor nu este acela de a se opune unei instituții sau chiar de a o distruge, ci mai curând acela de a o modifica și de a o întări. Instituția nu este doar o problemă, ci și o soluție!

A avut loc deci o deplasare a poziționării criticii instituționale nu doar în timpul istoric, ci și în privința subiecților care dirijează și performează critica – s-a mutat dintr-un exterior într-un interior. Este interesant că, într-un celebru și controversat eseu intitulat, grăitor, „Arta conceptuală 1962–1969: De la estetica administrării la critica instituțiilor”, Benjamin Buchloh a descris momentul istoric al artei conceptuale drept mișcarea dinspre critica instituțională și „estetica administrării înspre critica instituțiilor”. În timp ce Buchloh se concentrează asupra apariției conceptualismului, sugestia sa distincție este poate și mai pertinentă acum, când critica instituțională este performată literalmente de către esteticieni administratori, precum directori de muzeu, curatori etc.² Preluând sugestia lui Buchloh, Andrea Fraser merge un pas mai departe în recentul său eseu „De la critica instituțiilor la instituția criticii”, în care susține că o mișcare între un interior și un exterior al instituției nu mai este posibilă, de vreme ce structurile instituției au devenit complet internalizate. „Noi sîntem instituția”, scrie Fraser, și conchide astfel că în chestiune este mai degrabă crearea instituțiilor critice – ceea ce ea numește „o instituție a criticii”, fundamentată pe autointerogare și autoreflexivitate.³ Fraser notează, de asemenea, că instituțiile artei nu ar trebui considerate drept un câmp autonom, separat de restul lumii, tot astfel după cum „noi” nu sîntem separați de instituție. Deși aș subscrie neîndoiește oricărei încercări de a vedea instituțiile artei drept parte a unui ansamblu mai larg de spații socio-economice și disciplinare, sînt totuși descumpănit de o încercare simultană de a integra lumea artei în sistemul mondial (politico-economic) actual și de a afirma cu tărie un „noi” al lumii artei în sine. Mai exact cine sînt acești „noi”? Dacă lumea artei este văzută ca parte a unei instituționalizări generalizate a subiecților sociali (care, la rîndul lor, internalizează instituționalizarea), care și unde sînt liniile de demarcație pentru acces, pentru vizibilitate și

1. Vezi eseuul lui James Meyer, „Whatever Happened to Institutional Critique?”, care încearcă să stabilească mai degrabă o genealogie decât o istorie (a artei) propriu-zisă a criticii instituționale. Retipărit în Peter Weibel (ed.), *Kontext Kunst*, Köln, DuMont, 1993, pp. 239–256.

2. Vezi Benjamin Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”, în *October*, nr. 55, 1990, pp. 105–143 [„Arta conceptuală 1962–1969: De la estetica administrării la critica instituțiilor”, traducere de Veronica Lazăr și Andrei State, în *IDEA artă + societate*, nr. 25, 2006, pp. 5–22].

3. Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to the Institution of Critique”, în *Artforum*, septembrie 2005, XLIV, nr. 1, pp. 278–283.

reprezentare? Dacă unul dintre criteriile pentru [demarcarea] instituțiilor[lor] este dat de excluderile pe care acestea le practică (inerente oricărei colecții), întrebarea este care subiecți rămân în afara instituționalizării, nu din cauza unui act voluntar sau a unui exod, după cum au crezut și dorit anumite mișcări artistice, ci din cauza expulzării din chiar centrul instituțiilor care le permit să se instituționalizeze. Este evident că aceasta ar necesita o concepție foarte extinsă de critică instituțională, care se întinde cumva dincolo de istoria criticii instituționale așa cum a fost ea discutată aici.

Așadar, întorcându-ne la obiectul la îndemână, critica instituțională ca o practică artistică: ce înseamnă ea atunci când practica analizei și a criticii instituționale s-a deplasat de la artiști înspre curatori și critici și când instituția a ajuns să fie internalizată deopotrivă de artiști și curatori (prin educație, prin canonul istoric al artei, prin praxis cotidian)? Analizată în termenii dialecticii negative, aceasta ar părea să indice co-optarea totală a criticii instituționale de către instituții (și, prin implicație și extensiune, co-optarea rezistenței de către putere), și astfel ar scoate complet din circulație critica instituțională ca metodă *critică*. Fiind co-optată, critica instituțională ar fi precum o bacterie care se poate să fi slăbit temporar pacientul – instituția –, dar numai pentru a întări, pe termen lung, sistemul imunitar al pacientului. Cu toate acestea, o astfel de concluzie s-ar racorda la conceptele de subiectivități, acțiuni [*agencies*] și spațialități, pe care critica instituțională s-ar zice că a încercat să le deconstruiască. Ar presupune implicit despre critica instituțională istorică faptul că ar fi întrucâtva „originară” și „pură”, confirmând, așadar, autenticitatea artiștilor-subiecți ce o performau (spre deosebire de subiecții „instituționali” actuali) și reafirmând, în consecință, una dintre ideile pe care critica instituțională și-a propus să le dea jos, și anume conceptul de subiecți autentici *per se* (ca fiind reprezentați de către artist, reificați de către instituție). Dacă într-adevăr critica instituțională a fost un discurs al dezvăluirii și al demistificării manierei în care atât subiecții artistici, cât și obiectul au fost reprezentați și reificați de instituție, atunci despre orice discurs ce postulează (din nou) autenticitatea anumitor voci și a anumitor subiecți, ca încarnări posibile ale anumitor politici și poziții critice, trebuie să se spună că este nu numai contrar proiectului însuși de critică instituțională, ci poate și co-optarea ultimă sau, mai precis, însușirea ostilă a acesteia. De fapt, critica instituțională nu se referă în primul rând la intenționalitățile și identitățile subiecților, ci mai degrabă la politicile și acțiunile [*inscriptions*] instituțiilor (și, așadar, la maniera în care subiecții sînt întotdeauna deja cernuți prin spații instituționale specifice și specificabile).

Mai degrabă, ar trebui să se încerce istoricizarea momentelor de critică instituțională și analiza modului în care au avut succes, în termenii includerii lor în educația artiștilor și a curatorilor, aceasta fiind ceea ce Julia Bryan-Wilson a numit „curriculum-ul criticii instituționale”.⁴ Critica instituțională poate fi, așadar, văzută nu ca perioadă istorică și/sau gen al istoriei artei, ci mai degrabă ca instrument analitic, ca metodă de critică și articulare spațială și politică ce poate fi aplicată nu doar lumii artei, ci și spațiilor disciplinare și instituțiilor în general. O critică instituțională a criticii instituționale, care poate fi denumită „critică instituționalizată”, trebuie atunci să interogheze rolul educației, istoricizarea și modul în care autocritica instituțională nu conduce numai la chestionarea instituției și a ceea ce ea instituie, ci devine și mecanism de control în cadrul noilor moduri de guvernamentalitate, prin chiar actul său de internalizare. Iar acesta este conceptul de critică instituțională extinsă la care m-am referit pe scurt mai sus și care ar putea deveni, la fel de bine, atât moștenirea mișcărilor istorice, cât și o orientare pentru ceea ce așa-zisele „instituții critice ale artei” pretind a fi.

4. Vezi Julia Bryan-Wilson, „A Curriculum of Institutional Critique”, in Jonas Ekeberg (ed.), *New Institutionalism*, Oslo, OCA/verksted, 2003, pp. 89–109.