

MUSEO

Revista del **MACMO**

Volumen 3 | Número 1

MACMO

MUSEO

La revista MUSEO es una herramienta del MACMO que actúa como plataforma para la documentación de procesos, resultados, ideas y análisis tanto de sus actividades como de otras discusiones vinculadas al arte.

EQUIPO EDITORIAL

Eugenia González
Lucía Naser
Agustina Rodríguez
Francisco Tomsich

EQUIPO MACMO

El MACMO es un proyecto creado por Agustina Rodríguez y Eugenia González. Es llevado adelante por un equipo interdisciplinario que fluctúa según las actividades. Los integrantes provienen de áreas como artes visuales, arquitectura, diseño, danza, letras, gestión cultural, derecho, entre otras.

Para este número trabajaron como parte del equipo:

Dirección ejecutiva AGUSTINA RODRÍGUEZ
Dirección artística EUGENIA GONZÁLEZ
Investigación LUCÍA NASER / FRANCISCO TOMSICH
Recursos audiovisuales GUILLERMO SIERRA / ELENA TÉLIZ
Producción AGUSTINA FERNÁNDEZ RAGGIO

El MACMO cuenta con personería jurídica

MUSEO

Vol. 3, No. 1. Montevideo.
ISSN: 2301-184X

Página siguiente: "Ejercicios" (1996), Ulrike Grossarth

DE LA CRÍTICA
INSTITUCIONAL A LA
RECUPERACIÓN REVERSA

UNA ENTREVISTA CON
SUZANA MILEVSKA

FRANCISCO TOMSICH

MACMO: Tu trabajo como curadora y teórica de arte ha estado frecuentemente relacionado con prácticas artísticas que tienen puntos de contacto con lo que solemos llamar “Crítica institucional” (Institutional critique), etiqueta altamente cuestionable cuando hablamos de prácticas artísticas actuales en contextos de actuación no occidentales. Quisiera saber por qué estás interesada en este tipo de trabajos. ¿Cómo surgió ese interés? ¿Quiénes fueron tus referencias o inspiraciones? Y: ¿por qué piensas que este asunto, problema o tema merece nuestra atención en el presente?

Suzana Milevska: Encuentro tu pregunta extremadamente desafiante por muchas razones. En primer lugar, nunca me había referido directamente a prácticas artísticas que se involucran con la crítica institucional en ninguno de mis proyectos curatoriales hasta la última exhibición, *Inside Out: Not So White Cube*, que curé recientemente con Alenka Gregorič en la Galería de Arte de la Ciudad de Liubliana (24 de septiembre - 22 de noviembre de 2015). Sí escribí muchos textos en los que mencionaba a este tipo de prácticas y a proyectos de artistas individuales, y uno de ellos, publicado un par de veces, estaba dedicado específicamente a la crítica institucional y a sus aspectos generales. El título de ese texto, “The Internalisation of the Discourse of Institutional Critique and the ‘Unhappy Consciousness’” (“La internalización del discurso de la Crítica Institucional y la ‘Mala Conciencia’”) ya expone claramente mi intención de llamar la atención sobre algunos problemas de la Crítica Institucional en tanto se trataba de una suerte de crítica del “círculo vicioso” de la misma, y evidenciaba mi escepticismo en relación a esas prácticas artísticas, sus objetivos y consecuencias. De todos modos, se trataba de un argumento muy conocido que se ha aplicado en muchos textos y proyectos relacionados con este fenómeno artístico, especialmente en el sistema artístico occidental, globalmente dominante, que a menudo he abordado a través de la docencia en las academias de arte de Skopje y Viena. Es significativo agregar que, un tiempo antes de que empezara a enseñar en Skopje, los estudiantes conocían el término pero pensaban que era un sinónimo de crítica de arte, lo que solo confirma que al menos en Macedonia no existe una “tradición” de artistas que practiquen conscientemente crítica institucional (tuve incluso una estudiante de Maestría en Artes que me contó que sólo tras escuchar mis conferencias se dio cuenta de que su carrera había sido siempre acerca de crítica institucional, pero que no lo sabía).

Inicialmente antes de la exhibición seguí diferentes líneas teóricas: antes que nada estaba la crítica institucional de Arthur Danto y George Dickie, luego estaba la interpretación de Thierry de Duve de la obra de Marcel Duchamp y su legado vía la teoría institucional (por ejemplo en su *Kant After Duchamp*, el análisis profundo de Michel Foucault de la ideología institucional y del término “instituting” de Cornelius Castoriadis que es bastante diferente del de “institucionalización”).

Por supuesto las prácticas artísticas de las diferentes generaciones de crítica institucional en el contexto artístico occidental fueron una gran influencia más allá del escepticismo en relación a la aplicabilidad de estas estrategias artísticas en el contexto ex-socialista.

Habiendo dicho esto también quiero enfatizar que el proyecto *Inside Out: Not So White Cube* (*Adentro-afuera: no tan caja blanca*) comenzó precisamente por la necesidad de mirar más cerca a las prácticas artísticas de contextos no occidentales y analizar las similitudes y las diferencias de proyectos que lidian con la crítica a diferentes instituciones y estructuras organizativas del sistema artístico en esos contextos. La obvia deterioración de las instituciones artísticas tales como museos públicos y galerías en algunos de los países ex yugoslavos motivaron tanto mis textos teóricos y la exhibición *Inside Out* como también algunas iniciativas artísticas que han creado algunas instituciones moderadas (“low-key”), en vez de dedicarse a criticar los problemas de las viejas instituciones. Por lo tanto una de las preguntas que me ha molestado durante todo este tiempo es si la terminología dominante que proviene de la historia del arte occidental incluyendo el discurso de la “crítica institucional” es suficiente, abarcativa y necesaria de ser usada en todas estas prácticas artísticas críticas que emergieron como respuestas a condiciones del sistema y de la producción.

MACMO: ¿Cuáles son las particularidades de las prácticas artísticas que se ocupan de lo institucional en la ex-Yugoslavia? ¿Son estas características comunes con otros trabajos del Este de Europa? ¿Existe algún aspecto o característica que no esté tan presente, o no sea tan visible, en prácticas occidentales en esta línea? ¿Cómo la transición de los sistemas socialistas a los democráticos y capitalistas transformaron este panorama?

S.M: Últimamente mi colega Alenka y yo queríamos chequear exactamente esto que me preguntas: si el término es aún apropiado y útil cuando las condiciones económicas fueron tan diferentes, particularmente en

países post-socialistas, y la pregunta por cómo la transición más reciente hacia el sistema económico neoliberal y la deriva hacia el nacionalismo afectó las prácticas de crítica artística. A medida que pasa el tiempo y la distancia de la exhibición me permite pensarla en retrospectiva, me encuentro “dividida” y ambivalente cuando contemplo las premisas e hipótesis iniciales del proyecto *Inside Out*. Sinceramente resulta que el triángulo “artista-institución-estado” al que llegamos cuando estábamos intentando presentar nuestro proyecto a otros colegas (que nuestro diseñador Ajdin Basic inclusive usó para la tapa del catálogo de la exhibición) no es algo tan único en el mundo no occidental y en contactos exsocialistas tal como originalmente lo imaginamos.

Quizás la proporción y ratio de estas relaciones difieren en varios contextos, y quizás el triángulo en otros lugares es más un cuadrado por la necesidad de incluir el punto del “capital” y del “mercado” aunque quizás la principal consecuencia de nuestro proyecto era que buscábamos rastrear los asuntos principales de la crítica institucional en general, cuando en realidad nos estábamos enfocando demasiado en los problemas de las instituciones en sí mismas sin tomar en cuenta las condiciones políticas y económicas que determinan sus limitaciones.

Pero para responder más directamente a su pregunta, no pienso realmente que haya algo tan especial o único en la crítica institucional no occidental aparte del fuerte involucramiento del estado en el sistema artístico de modo que encontramos muchas prácticas artísticas que criticaban a las instituciones por permitir este involucramiento o se negaban a formar parte en el sistema artístico institucional exactamente por este motivo. Por el contrario, veo un peligro en este entendimiento de la diferencia entre dos legados artísticos; este consistiría en un tipo de esencialismo y que puede eventualmente llevar a marcar a artistas no occidentales como un tipo de persona o raza especial.

Sin considerar diferentes etapas de aislamiento y distancia, así como a grandes diferencias entre el modo en que el sistema artístico funcionaba en los países con diferentes sistemas políticos (tanto en Former East y Former West) las preocupaciones de los artistas con las políticas y prácticas institucionales fueron muy importantes y aunque asimétricas, estas preguntas críticas y los discursos que salían de estas preguntas no eran tan esencialmente diferentes. Por ejemplo quién decide sobre la selección, derechos básicos de los artistas, derecho a exhibir o a no exhibir, o el acceso a las políticas institucionales.

La última parte de tu pregunta de hecho contiene su respuesta: hoy en día parece que hay una diferencia más pequeña entre los dos

contextos exactamente por el viraje en el sistema político y económico de modo que los asuntos y preocupaciones abordadas por los artistas que vienen de diferentes ambientes geopolíticos y por ende las preocupaciones de los proyectos artísticos resuenan menos cerca unas de otras.

MACMO: En tu ensayo sobre el trabajo de Tadej Pogačar propones el concepto de “recuperación reversa” como una posibilidad de evadir algunos clichés y modelos de lectura establecidos y favorables a las hermenéuticas de prácticas instituyentes e institucionalizadas. ¿Podrías explicarme cómo funciona esto en un marco más general? ¿Cómo puede esto ser usado para entender el desarrollo de diferentes prácticas artísticas desde los 70s y la aparición de otras actuales? ¿Hay algún tipo de imperativo moral por detrás de esta conceptualización tuya?

S.M: El concepto de “recuperación reversa” me permitió relacionar mis preocupaciones teóricas actuales con la carrera del artista esloveno Tadej Pogačar. Forjé el concepto de “recuperación reversa” como un paraguas conceptual alternativo para acompañar diferentes modelos de estrategias artísticas que intentan crear estructuras institucionales más relajadas y/o estructuras organizativas con políticas culturales y artísticas que se concentren más en la participación democrática y desjerarquizada que en los principios hegemónicos como lo hacen la mayoría de las instituciones existentes.

En mi texto sobre Pogačar y en muchos otros textos recientes he estado observando varias contradicciones que indujeron el desarrollo de modelos de investigación artística y marcos de colaboración y producción sobre y dentro de redes estrictamente controladas y relaciones jerárquicas en el arte, buscando así desafiar las instituciones tradicionales.

Viviendo en y entre las contradicciones actuales dominantes en el mundo artístico esto es difícil, especialmente para artistas y curadores colaborando con instituciones artísticas de alto perfil. Existe una incapacidad para hablar abiertamente sobre contradicciones de conciencia que pueden llevar a pugnas autodestructivas en la búsqueda de posiciones políticas “puras”, que en última instancia tienen más que ver con “subjetividades individuales y autoimágenes” que con “luchas colectivas disciplinadas por recursos y poder” (George Lipsitz). El objetivo último por detrás de la crítica pertinente de modelos institucionales exclusivos y hegemónicos es superar el pensamiento determinista.

Sin embargo, bajo el modelo de “recuperación reversa” me puse a comparar similares proyectos de largo aliento que Pogačar ha desarrollado a lo largo de las últimas dos décadas (su proyecto de investigación, participación y activismo CODE:RED, por ejemplo, que abordaba los derechos y las condiciones de trabajo de trabajadores sexuales), proyectos que ofrecen diferentes modelos organizacionales y de redes, y que son por lo tanto auto-instituyentes en términos de Cornelius Castoriadis, a la vez que trabajan para la recuperación y empoderamiento de pequeñas comunidades a través de medios artísticos, ensayando antidotos contra la “recuperación”, la cooptación y la monopolización de recursos en el arte tal como fue conceptualizado por Guy Debord.

PROF. DR. SUZANA MILEVSKA

Es historiadora del arte y teórica del arte visual y la cultura. Su investigación y proyecto curatorial se concentra en la crítica poscolonial de los regímenes hegemónicos de representación y varias políticas institucionales y representaciones de comunidades marginadas en sociedades en transición postsocialista, prácticas artísticas feministas, participativas y colaborativas y artistas de Roma. Fue la primera en ser destacada con el Endowed Professor for History of Central and South Eastern European Art Histories at the Academy of Fine Art in Vienna (2013-2015) y profesora asistente en la Unidad de Cultura Visual de la Universidad Tecnológica de Viena (desde 2013). Enseñó cultura visual y género en el Instituto de Estudios de Género de la Universidad de Skopje (2013), historia del arte y teoría del arte en la Facultad de Bellas Artes- Universidad Ss. Cyril and Methodius Skopje (2010 - 2012). Inició y dirigió el Centro para Investigación Visual y Cultural en Skopje (2006 - 2008). En el 2004 Milevska fue una Fulbright Senior Research Scholar. Tiene un doctorado en Culturas Visuales en el Goldsmiths College London (2006). Fue profesora visitante en muchas instituciones académicas y artísticas de todo el mundo y participó en diferentes conferencias internacionales y en prestigiosas universidades e instituciones artísticas (Columbia University-New York, Oxford University-Oxford, Alvar Aalto University-Helsinki, IUAV -Venice, The School of Art Institute - Chicago, Academy of Fine Arts in Vienna, Academy of Applied Arts in Vienna, Technical University in Vienna, Akademie der Kunst-Berlin, Konstfack Stockholm, TATE Modern, KIASMA-Helsinki, MUMOK Vienna, Moderna Museet-Stockholm, Moderna Galerija Ljubljana, Museum of Modern Art Zagreb, Museum of Contemporary Art Belgrade, etc.). Su proyecto transdisciplinar de larga duración *The Renaming Machine* —en español *La máquina de renombrar*— (2008-2010) consiste en una serie de exhibiciones y conferencias (Liubliana, Skopje, Pristina, Zagreb, Vienna, etc.) y en el 2010 Milevska editó la publicación *The Renaming Machine: The Book* que complemen-

taba su proyecto curatorial *The Renaming Machine*. En el 2010 Suzana Milevska publicó su libro *Gender Difference in the Balkans (Diferencias de género en los Balcanes)* (Saarbrücken: VDM Verlag, 2010). Fue la propulsora e investigadora del proyecto *Call the Witness (Llama al testigo)* —Roma Pavilion en la 54ava Exhibición Internacional de Arte— Venice Biennale-Collateral Event (2009-2011). Curó las exhibiciones *Call the Witness*, BAK, Utrecht, y el *Roma Protocol* en el Parlamento Austriaco (2011). Recientemente curó la conferencia y editorial titulada *On Productive Shame, Reconciliation and Agency (Sobre la vergüenza productiva, Reconciliación y Agencia)* (Berlín: Sternberg Press, 2016). En el 2012 Milevska fue premiada con el Premio ALICE Award para una Curaduría Política y con el Premio Igor Zabel para la cultura y la teoría. E-mail: suzanamilevska@gmail.com.

Vista de la instalación de la exhibición *Inside Out - Not So White Cube*, co-curada por Alenka Gregorič y Suzana Milevska, 24.09.-22.11. 2015, City Art Gallery, Liubliana, Eslovenia (fotografía: Matevz Paternoster).

