09 2002

Carstvo (Empire), Sjeverozapad i ostatak svijeta

Ulf Wuggenig

Prijevod: Boris Buden

1. Kulturna gobalizacija

Anthony Giddens ubraja se u one autore koji su pocetkom devedesetih stavili u pogon pojam globalizacije.[1] Kao jedan od organskih intelektualaca „treceg puta“ on je pridonio forsiranju one „politike globalizacije“ (Bourdieu) koja je u povratnom smislu vodila stvaranju jednog novog transnacionalnog socijalnog pokreta. Taj pokret pruza danas, iz najrazlicitijih motiva, otpor globalizaciji koja se razvija pod neoliberalnim predznakom. Mnogima izgleda ta globalizacija ,promatrana izvan specijalnih podrucja (kao sto su financijska trzista), i dalje kao kakav mit ili u najmanju ruku kao fenomen koji se po svojoj izrazajnosti ne moze mjeriti s razdobljem izmedju 1890., i 1914., vremenom takozvanog rezima zlatnog standarda koje je takodjer opisivano kao „Belle Époque globalizacije“. Drugi koji vjeruju u realnost globalizacije tesko da u tome vide nesto drugo do jednog ubrzanog prosirenja modela Sjedinjenih Americkih Drzava odnosno Zapada.[2]

Globalizacija se danas definira na razlicite nacine, pri cemu se naglasavaju ili materijalni, kulturni, vremenski ili pak prostorni aspekti. U elemente takvih definicija ubraja se na primjer „trgovanje odnosno efekti trgovanja na distanci“, „kompresija prostora i vremena“, „globalna integracija“ i „ubrzavanje medjuovisnosti“, „novi poredak medjuregionalnih odnosa moci“ i ponekad takodjer rastuca svijest o „globalnim uvjetima“.[3] Jednoj „globalistickoj“ poziciji u smislu metateorije globalizacije[4] skloni su Michael Hardt i Toni Negri kada polaze od jedne „nezadrzive i nepovratne globalizacije ekonomskih i kulturnih procesa razmjene“.[5] Dok Giddens iza razlicitih institucionalnih dimenzija globalizacije - kapitalisticke svjetske privrede, sistema nacionalnih drzava, vojnog svjetskog poretka i medjunarodne podjele rada - ne vidi nista drugo do „kulturnu globalizaciju“[6], Hardt i Negri pripisuju regulaciju globalne razmjene jednoj novoj suverenoj, globalnoj moci - Carstvu (Empire). U suprotnosti s ranijim imperijalistickim strukturama, Carstvo prema Hardtu i Negriju ne uspostavlja - i to je jedan od njihovih centralnih argumenata - nikakav teritorijalni centar moci: „In contrast to imperialism, Empire establishes no territorial center of power and does not rely on fixed boundaries or barriers.“[7] („U razlici spram imperijalizma, Carstvo ne uspostavlja nikakav teritorijalni centar moci i ne pociva na cvrstim granicama ili preprekama.“) U nadovezivanju na postmoderne teorije Carstvo se, naprotiv, razumijeva kao jedan decentralizirani i deteritorijalizirani aparat vladavine.

Hardt i Negri ne poklanjaju kulturnoj sferi odnosno diskursu „kulturne globalizacije“ nikakvu posebnu pozornost. Taj se diskurs pojavljuje na pozadini uvida da su pojedine drustvene sfere (primjerice ekonomije, politike, ekologije, kulture, umjetnosti) obiljezene specificnim razvojnim uzorcima koji se ne mogu jednostavno prenijeti na druge sfere. Malcolm Waters na primjer

tvrdi da podrucje kulture i to posebice sfera visoke kulture pokazuju jos jasnije crte globalizacije nego primjerice sfere ekonomije i politike. [8]

Na pozadini sirenja takvih i slicnih pretpostavki u vezi s dalekoseznim tezama o deteritorijalizaciji i decentralizaciji u suvremenoj literaturi s podrucja znanosti o kulturi, odnosno s podrucja teorije umjetnosti zelim se okrenuti razvoju prilika u polju umjetnosti. Na mnogo razlicitih nacina zastupa se pozicija da je to kulturnu subpolje obiljezeno posebno visokim stupnjem globalizacije. Tako mnogi danas idu tako daleko da tvrde kako „ukrstavanje Sjevera i Juga, Istoka i Zapada ni u kojoj drugoj sferi kulture nije tako intenzivno kao u sferi likovnih umjetnosti.“[9]

2. *Umjetnost i kulturni imperijalizam*

Medju zastupnicima teze o globalizaciji prisutna je dalekosezna suglasnost oko toga da pocetak tih procesa treba datirati u devetnaesto stoljece ili cak jos i ranije.[10] U vrijeme kada pojam „globalizacije“ jos nije bio na raspolaganju za opisivanje tih razvojnih procesa, upotrebljavali su se u tom kontekstu pojmovi „internacionalizacije“ ili „transnacionalizacije“. Tako je britanski umjetnik Rasheed Araeen u sedamdesetim godinama svoju ostru kritiku oblika iskljucivanja unutar umjetnickog polja artikulirao pozivajuci se na pojam „internacionalizma“. Slicno danasnjim kriticarima teze o globalizaciji, koje apostrofiramo kao „skeptike“ ili „tradicionaliste“, okomio se Araeen tada na ono sto je drzao mitom, naime na „internacionalizam“ pripisan suvremenoj umjetnosti. U njegovu manifestu, prezentiranom 1978., u ICA stoji:

„Mit internacionalizma zapadne umjetnosti sada mora biti razoren. (...) Zapadna umjetnost izrazava iskljucivo posebnosti Zapada (...).

Ona je tek jedna transatlanska umjetnost. Ona reflektira samo kulturu Evrope i Sjeverne Amerike. Danasnji „internacionalizam“ zapadne umjetnosti nije nista drugo nego jedna funkcija politicko-ekonomske moci Zapada koji svoje vrijednosti namece drugim ljudima. (...) Rijec ‚internacionalno' trebala bi znaciti nesto vise nego par zapadnih zemalja (...).“[11]

Araeen nije zastupao nista drugo osim jedne verzije teorije kulturnog imperijalizma. U svojim najuobicajenijim varijantama ta teorija polazi od pretpostavke da je globalna kultura u stvari jedna partikularna kultura, naime jedna zapadna, kapitalisticka odnosno kultura Sjedinjenih Americkih Drzava.[12] Opcenitije verzije teorije ne identificiraju imperijalizam jednostavno s njegovim zapadnim oblicima i formuliraju kompleksnije pretpostavke o njegovim mehanizmima i efektima. Tako se pod imperijalizmom u Galtungovoj teoriji centra-periferije razumije jedan visokodiferencirani tip odnosa vladanja za kojega su posebno vazni „mostobrani“ - „centar centra“ u „centru periferije“.[13]

Ono sto u bitnome obiljezava imperijalizam u smislu Galtungove „strukturalne teorije“ je jedan oblik vladavine koji se u krajnjoj konzekvenci svodi na cijepanje kolektiva i na odredjene interakcijske odnose, obrasce i strukture. Neki dijelovi sistema dovode se u odnose koji su obiljezeni harmonijom interesa dok drugi zavrsavaju u odnosima cije je obiljezje, naprotiv, disharmonija tih interesa.[14] Harmonija interesa znaci izmedju ostaloga da se na periferiji stvaraju elite koje su u uskoj vezi s elitama centra. Kulturna penetracija je stoga vazan mehanizam. Jedan dio elite periferije biva kooptiran i nagradjen odnosno razvija potrebe koje moze zadovoljiti samo centar. Kooptirane lokalne elite preuzimaju stilove zivota, kulturu i ideologije centra. Taj proces intelektualne penetracije obavlja se takodjer preko studiranja na sveucilistima u centru kao i preko uvoza kulturnih artefakata, od znanosti do

teorije.[15] Teza o mostobranu nalazi se *in nuce* takodjer u Araeenovu manifestu i to ondje gdje on upucuje na dominantnu ulogu zapadnih vrijednosti u urbanom miljeu treceg svijeta i istice podijeljenu lojalnost onih domacih elita koje pokazuju interes za „mjesavinu zapadnih tehnika i domacih slika“ koju on oznacuje kao „neokolonijalnu umjetnost“.[16]

3. Preobrazba umjetnickog polja

Postavlja se pitanje, u kojoj mjeri jedan takav model vladavine moze jos uvijek na adekvatan nacin opisati stvarnost. U vrijeme Araeensove intervencije u umjetnickom polju, na makro razini je Galtung to egzemplificirao na odnosu Sjedinjenih Americkih Drzava, odnosno Sovjetksog saveza i zemalja koje su se tada nalazile u podrucju njihova utjecaja. Djelomice bipolarna, a djelimice tripolarna konstelacije (s „trecim svijetom“) sedamdesetih godina preobrazila se prema Galtungovoj teoriji nakon kraja hladnoga rata u jedan sedmopolni svijet cijim regijama do izvjesnog stupnja dominira hegemon hegemona, Sjedinjene Americke Drzave.“[17] Osim toga postulira se da pod uvjetima forsirane globalizacije elite periferije tendencijelno gube na znacenju kao mostobrani centra.[18] Tu se takodjer usprkos tih promjena, i u suprotnosti s Hardtom i Negrijem, kao i brojnim drugim postmodernim teoreticarima[19], i dalje inzistira na pojmu imperijalizma kao i na centar-periferija modelu.

I na umjetnickom polju dogodile su se posljednjih desetljeca stanovite promjene premda one nisu ni priblizno toliko dubokosezne kao sto su to promjene svjetskoga sistema. Tako Araeen u jednom svom novijem tekstu konstatira da je od sredine osamdesetih godina doslo do stanovitog otvaranja umjetnickog

polja prema „drugim“ umjetnicama i umjetnicima koje on dovodi u svezu s promjenom konteksta u smislu jednog pomaka od eurocentricnog modernizma ka postmodernizmu. [20] „Mlade, postkolonijalne umjetnice i umjetnici africkog ili azijskog podrijetla“, nisu vise prema njegovu uvjerenju, segregirani od svojih „bijelih/evropskih suvremenika“: “Both of them display and circulate within the same space and the same art market, recognized and legitimated by the same institutions.”[21] (I jedni i drugi izlazu i kruze unutar istog prostora i istog umjetnickog trzista, koje priznaju i legitimiraju iste institucije.) Takva i slicna promatranja koja upucuju na jednu preobrazbu umjetnickog polja u posljednje vrijeme sve se cesce susrecu u tekstovima kriticara i kuratora.

Tako primjerice Marc Scheps, kurator izlozbe „Global Art“ koja je godine 2000., u velikom stilu priredjena u Kölnu, tvrdi u jednom prilogu koji je uvjerio niz autora iz podrucja znanosti o kulturi[22], da je u oba prosla desetljeca doslo do forsirane globalizacije umjetnosti. Prema njemu je 1980., umjetnost stupila u „globalnu suvremenost“ , nakon duge povijesti „interkulturalnog dijaloga“ u dvadesetom stoljecu, jedne faze koju drugi autori, kao Adrian Piper na primjer, u manje eufemisticnoj formi tumace kao povijest aproprijacije nezapadnih kultura posredstvom „euroetnicke umjetnosti“.[23] Od 1989., kako tvrdi Scheps, umjetnost vodi „globalni dijalog“ koji je postao moguc zahvaljujuci novijem vizualnom jeziku, dakle medijima i novim oblicima prakse kao sto su video ili kompjutor, ali i novim oblicima umjetnickog izrazavanja kao sto su instalacija i performace. Scheps cvrsto povezuje globalizaciju umjetnickog polja posebice s povecanom mobilnoscu umjetnica i umjetnika, s izlozbama nezapadne umjetnosti na Zapadu kao i s prosirenjem umjetnickih bijenala i umjetnickih

institucija u nezapadnim zemljama koje su povezane u mreze koje se sirom svijeta simetricno rasprostiru.[24]

Hou Hanru koji isto tako upucuje na proliferaciju umjetnickih bijenala izvan Evrope i Sjeverne Amerike, do koje dolazi od sredine osamdesetih, navodi kao primjer globalizacije umjetnickih institucija ekspanzionisticke napore njujorskog Guggenheim muzeja. [25] Georg Schöllhammer konstatira da je u evropskim umjetnickim kucama priredjen „veliki broj izlozbi s primjerice africkom suvremenom umjetnoscu“ i govori o „novijem udvaranju umjetnicama i umjetnicima iz Afrike, Latinske Amerike i Azije“. [26] Yilmaz Dziewior naglasava da je devedesetih godina doslo do masivnijeg sudjelovanja nezapadnih umjetnica i umjetnika na velikim mainstream-izlozbama umjetnickog polja kao sto su Biennale u Veneciji i Documenta u Kasselu, jedna tendencija koja je na Documenti 11, godine 2002., postala jos upadljivija. [27]

Stavimo li ih u tematski okvir teorije globalizacije, ti tekstovi kuratora i kriticara upucuju na prostorno prosirenje socijalnih odnosa aktera umjetnickog polja, na sve vecu gustocu interakcija oslonjenu u krajnjoj liniji na nove elektronske komunikacijske mreze, na naraslu kulturnu interpenetraciju u umjetnicko polje u formi povecane inkluzije odnosno mobilnosti aktera i proizvoda, kao i na procese globalizacije u podrucju infrastrukture.[28]

Na pozadini tih promjena mnogima se cini da se vec pojavilo novo globalno doba oslobodjeno od starih struktura, doba koje je stari nacin razmisljanja u kategorijama centra i periferije cini zastarjelim i neupotrebivim.[29] Drugi su ambivalentni odnosno kriticni u vrednovanju toga obrata. Tako Schöllhammer istice da izlozbe i trgovacki transporti cine doduse vidljivima umjetnicke scene koje su do sada na Zapadu bile nerasvijetljene, dok s druge strane takodjer doprinose zamracivanju odnosa ukljucivanja i iskljucivanja

u umjetnickom pogonu.[30] Martha Rosler zali se primjerica na „prodiranje politike identiteta i multikulturalizma u svijet umjetnosti“, na jedno pomodno integriranje rubnih grupa i dolazi do zakljucka da „ta marginalna pomicanja (...) ne mijenjaju (...) ‚bijelu' strukturu moci.“[31] Araeen tako, usprkos otvaranju sistema, vidi kontinuitet aparthaida, jer je inkluzija postkolonijalnih umjetnica i umjetnika povezana sa njihovom stigmatizacijom. Njihovi radovi moraju tako reci jos uvijek pokazivati „identitetske iskaznice s africkim ili azijskim znacima“.[32]

4. Ustrajnost centra

Cochrane i Pain ubrajaju se u zastupnike teorije globalizacije koji se bave prije svega procesima sirenja, intenziviranja i ubrzavanja medjuovisnosti i integracije socijalnog zivota. Od tih pristupa koji su orijentirani na procese, razlikuju se teorije koje globalizaciju razumiju kao jedno idealtipsko stanje globalnog poretka koji se takodjer moze primijeniti kao mjerilo za odmjeravanje stupnja i granica procesa globalizacije.[33] Oslonjeni na podatke o ekonomskim parametrima svjetskog gospodarstva i na jedno idealtipsko mjerilo globalizacije, Hirst i Thompson su dosli do procjene o postojanju mita ekonomske globalizacije.[34] Njihov pristup, orijentiran na procese, tendira tomu da precjenjuje razmjer i doseg globalizacije, jer usporedjuje sadasnjost s (novijom) prosloscu odbijajuci uzeti u obzir idealtipske modele globalizacije. Pitanje o relevantnosti i o efektima promjena u umjetnickom polju koje se zbivaju od osamdesetih godina i koje ukazuju na smjer globalizacije bit ce ovdje razmatrano u skladu s logikom pristupa orijentiranog na procese i uzimajuci u obzir idealtipskih modela.

Kao empirijski indikatori nude se prije svega podatci s rang liste umjetnica i umjetnika koju od 1970, (s rijetkim izuzecima godisnje) objavljuje gospodarstveni casopis Capital. Uz pomoc tih ranglista, na kojima se nalazi stotinu vodecih umjetnica i umjetnika u umjetnickom polju, vjeruje se da je moguce ocijeniti simbolicki kapital umjetnica i umjetnika prema kriteriju njihove vidljivosti u medjunarodnom izlozbenom pogonu. Na taj nacin ujedno se odvaja centar umjetnickog polja - a to su umjetnice i umjetnici koje je u najvisoj mjeri priznao umjetnicki establishment - od periferije siroke mase producentica i producenata.[35] Postupak odredjivanja simbolickog kapitala umjetnica i umjetnika izgleda usprkos mnogim problemima dostatno valjan i pouzdan da bi dopustio utemeljene zakljucke o procesima globalizacije koji se ne odigravaju samo na simbolicko-politickoj razini ili tek u sekundarnim podrucjima umjetnickog polja.

Otpocetka su u umjetnickom kompasu Capitala deklarirane zemlje podrijetla umjetnica i umjetnika, tako da je pitanja inkluzije i ekskluzije moguce tematizirati prema teritorijalnim kriterijima. Jedan idealnotipski pojam globalizacije implicira visoku entropiju socijalno prostornog regrutiranja aktera koji zauzimaju vazne pozicije u umjetnickom polju. Teritorijalne granice i prostorne fiksacije trebale bi u jednom globaliziranom svijetu koji u krajnjoj konzekvenci ide u prvcu stvaranja jednog „svjetskog stanovnistva“[36] biti od sve manjeg znacenja. Nijedna od populacija velikih svjetskih religija ne bi trebala u tom pogledu nasuprot druge zauzeti jasno dominantnu poziciju.

Kako bismo prikazali razmjer socijalno-prostornih koncentracija i njihovih promjena u vremenu bit ce dovoljno da primijenimo jedan jednostavni model prostora. Za empirijske analize nudi nam se stoga jedna Galtungova karta svijeta na kojoj se Sjever i Jug ukrstaju s Istokom i Zapadom, i na kojoj se u skladu s tim mogu

razlikovati „cetiri ugla svijeta“. Na temelju te kartografije „Sjeverozapad“ obuhvaca sjevernu Ameriku i zapadnu Evropu, „Sjeveroistok“ bivsi Sovjetski Savez, istocnu Evropu, Tursku , bivse sovjetske republike s vecinskim muslimanskim stanovnistvom kao i Pakistan i Iran. „Jugozapad“ ukljucuje Latinsku Ameriku, Karibske otoke, zapadnu Aziju, arabski svijet, Afriku, juznu Aziju i Indiju, a „Jugoistok“ jugoistocnu Aziju, istocnu Aziju, pacificke otoke, Kinu i Japan. Dvadeset posto svjetskog stanovnistva zivi na sjevernom, a osamdeset posto na juznom dijelu svijeta.[37]

Teza o globalizaciji, u slucaju na procese orijentiranih, dijahronih interpretacija, implicira porast entropije, kad je rijec o podrijetlu umjetnica i umjetnika iz cetiri regije svijeta. Jedno moguce idealtipsko mjerilo bila bi irelevantnost teritorijalnog podrijetla, dakle jednakomjerno regrutiranje uspjesnih umjetnica i umjetnika iz sva cetiri ugla svijeta, u suprotnosti s njihovim podrijetlom iz „samo nekoliko zapadnih zemalja“, kako je to Araeen formulirao sedamdesetih godina. Udio onih umjetnica i umjetnika koji su medju stotinu najbolje plasiranih na svijetu, a ne potjecu iz „sjeverozapadnih“ zemalja, mogu time posluziti kao indikatori za globalizaciju umjetnickog polja.

Grafika 1 prikazuje udio umjetnica i umjetnika, plasiranih na ranglisti medju stotinu najboljih iz Sjeveroistoka, Jugozapada i Jugoistoka svijeta pojedinacno i kao zbroj za vremensko razdoblje izmedju 1970., i 2001., koje se u svjetskim razmjerima smatra nadasve dinamicnim.[38] Osim toga ova grafika sadrzi jednu liniju koja pokazuje trend za onaj „ostatak svijeta“ koji ne pripada Sjeverozapadu na temelju „klizajuceg projsjeka“. Glavnu spoznaju koju nam nudi ovaj graficki prikaz valja vidjeti u tomu da se zbrojeni udio svih umjetnica i umjetnika koji ne potjecu sa sjeverozapada takodjer u godinama 2000., i 2001., koje predstavljaju vrhunac krivulje, penje na samo 10 posto. Time je

udio koji je vec postignut sedamdesetih godina nadmsen za samo 2 posto. U usporedbi s tim, udio zenskih umjetnika porastao je od 4 posto u godini 1970., na 22 posto u godini 2000.[39] Takodjer u takozvanom „global age“ (Albrow) na pocetku dvadeset prvog stoljeca udio umjernica i umjetnika iz triju od cetiri kraja svijeta krece se na samo 2 odnosno 4 posto, sto je jasna slika ekskluzije i to izmedju ostalih istocne Evrope, latinske Amerike, Australije, kao i Azije i Afrike na cije „postkolonijalne umjetnice i umjetnike“ prije svega upucuje Araeen. Statisticki gledano, rijec je ipak o marginalnim procesima inkluzije, u svakom slucaju kad je rijec o dinamici u centru polja.

Markantnu kontrapoziciju teoriji globalizacije predstavlja teza o „trilateralnoj regionalizaciji“. Ona se moze osloniti na nalaz da „kapitalisticka trijada“ Sjedinjenih Americkih Drzava, Evropske Zajednice i Japana obuhvaca samo 15 posto svjetskog stanovnistva, ali je usprkos toga u devedesetim godinama uspjela unutar sebe koncentrirati izmedju dvije trecine i tri cetvrtine sveukupne svjetske ekonomske aktivnosti.[40] Grafika 2 pojasnjava u kako velikoj mjeri se centar umjetnickog polja regrutira iz dva od ta tri ekonomski najmocnija regiona trijade, i to iz Sjedinjenih Americkih Drzava i Evropske Zajednice.[41] Ako se u zbroj uzmu sve tri regije, dobijamo udio u rasponu od 95 do 82 posto za razmatrano vremensko razdoblje. Te brojke jos jasnije nadmasuju udio trijade u ukupnoj svjetskoj ekonomskoj aktivnosti. Analogno ekonomskoj globalizaciji (izvan financijskih trzista) moze se na temelju recenoga govoriti o mitu globalizacije umjetnickog polja.

I detalji zasluzuju pozornost. Bez obzira na ekonomski uspon Japana u sedamdesetim i osamdesetim godinama, globalna uocljivost umjetnica i umjetnika iz te zemlje nije se uvecala. Nista manje zanimljivim cini se cinjenica da promjena pozicije umjetnosti iz Sjedinjenih Americkih Drzava ne slijedi neposredno promjenu

pozicije SAD-a u svjetskom sistemu. Tako uspon te zemlje do „hegemona hegemona“ nije mogao zaustaviti relativan gubitak na vaznosti umjetnosti Sjedinjenih Americkih Drzava koji je otpoceo jos kasnih sedamdesetih. Udio umjetnica i umjetnika iz SAD-a u centru umjetnickog polja dosegao je svoj vrhunac u godini 1978., s gotovo 50 posto, da bi od tog vremena medjutim pao na jednu trecinu. Usprkos lakom gubitku na vaznosti u drugoj polovici devedesetih, umjetnost Evropske Zajednice uspjela je, naprotiv, zadrzati svoj posebno snazan polozaj s udjelom od oko 50 posto.

Centar polja nalazi se i dalje cvrsto u rukama Sjeverozapada, s dominacijom SAD-EZ dijade. Posljednjih godina javljaju se znaci laganog slabljenja ekstremno visokih koncentracija na te regije i jedan novi trend u smjeru globalizacije koji je prema svemu sudeci izrazeniji od onoga kasnih sezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Ipak, valja uzeti u obzir da predstavljeni podaci u jednom pogledu precjenjuju prostornu inkluzivnost umjetnickog polja: vecina umjetnica i umjetnika koji ne potjecu sa Sjeverozapada je ipak zivjela i radila, odnosno jos uvijek zivi i radi u umjetnickim metropolama tog Sjeverozapada, a prije svega u New Yorku, ali takodjer u Londonu, Parizu, Kölnu i Berlinu. Priznanje u polju i dalje ima kao svoju pretpostavku realnu integraciju u te centre umjetnicke produkcije i komunikacije ciji se teritoriji dadu lako razgraniciti.

Za teorije globalizacije koje naglasavaju oslobadjanje i sirenje socijalnih veza i za postmoderne teorije (ukljucujuci i onu „Empirea“) koje zastupaju tezu o deteritorijalizaciji socijalnih veza , snazne prostorne koncentracije, kao sto su ove ovdje spomenute, predstavljaju „anomalije“ koje se tesko mogu integrirati. U mnogim verzijama teorije globalizacije, prostorne koncentracije moci - kao primjerice u „global cities“ - bivaju zbog toga jednostavno pretumacene kao indicije rastuce globalizacije.[42] U modelima koji

prihvacaju predodzbe o centru i periferiji i naglasavaju deteritorijalizaciju postoji takodjer sklonost da se ignorira evidentnost centara moci koji se dadu prostorno razgraniciti.[43] Modeli centra i periferije podsjecaju na zgusnjavanje i prostornu koncentraciju moci bilo u financijskim trzistima, bilo u poljima kao sto je ono umjetnicko. Oni vode u pravcu interpretacija koje su drugacije od tipicnih pristupa u okviru teorija globalizacije. Oni slijede migracijska kretanja znanstvenica i znanstvenika kao i umjetnica i umjetnika od periferije u centre Sjeverozapada iz perspektive teorija o centru i periferiji na temelju klasicnih *braindrain* obrazaca, od kojih centar i centar periferije snaznije profitiraju nego periferija periferije. Ni proliferacija umjetnickih biennala[44] i umjetnickih institucija izvan zemalja Sjeverozapada takodjer ne izgleda naprosto kao neka indicija za sve vecu globalizaciju koju bi trebalo posebno pozdraviti. U vezi s tim namecu se, naprotiv, pitanja kao sto je primjerice, u kojoj mjeri je pritom rijec o uspostavljanju mostobrana Sjeverozapada uz pomoc kulturno impregniranih domacih elita, a u kojoj mjeri o izgradnji protumoci[45] u zemljama cije elite zbog globalizacije tendencijelno gube na moci.

Posebno se zahvaljujem Sophii Prinz (iz Lüneburga) na izradbi grafika.

[1] Usp. Giddens 1990.

[2] Usp. Na primjer Bourdieu 2001.

[3] Usp. Held/McGrew 2000, str. 3. Menzelova (2001, str. 226) definicija obuhvaca vremenske i prostorne aspekte kada on pod globalizacijom razumije „proces produbljavanja i ubrzavanja

transakcija koje prekoracuju granice (...) pri njihovom istodobnom prostornom prosirenju“.

[4] U anglosaksonskoj literaturi danas se razlikuje izmedju globalista koji - vrednujuci to na razlicite nacine - vjeruju u realnost globalizacije, tradicionalista ili skeptika koji u tezi o globalizaciji vide tek jedan mit ili je u najmanju ruku drze za veliko pretjeravanje, i transformacionalista kji zauzimaju neku vrstu srednje pozicije i cesto naglasavajuproturjecnost i otvoren ishod globalizacijskih procesa. Usp., na primjer Cochrane/Pain 2000, str. 22 i dalje.

[5] Hardt/Negri 2000, str. XI.

[6] Giddens (1990) se pritom orijentira ipak prema jednom tehnoloski suzenom pojmu kulture i poistovjecuje kulturu u tom kontekstu s komunikacijskim i medijskim tehnologijama. Za kritiku toga stava usp. Tomlinson 1999., str. 20. („U suprotnosti s imperijalizmom, Empire ne uspostavlja teritorijalni centar moci i ne pociva na cvrsto utvrdjenim granicama ili barijerama.“)

[7] Hardt/Negri 2000, str. XII.

[8] Kulturna je globalizacije prema Watersu (1995, str. 142 i dalje) otpocela u polju visoke kulture jos ranije nego u podrucju popularne kulture za koju je tek tehnoloski razvoj kao u slucaju filma i elektronskih medija stvorio pretpostavke za prevladavanje nacionalnodrzavnih granica i orijentacija.

[9] Kramer 2001, str. 178.

[10] Prema Dürrschmidtu (2001, str. 25) pocetak globalizacije se moze mnogostruko datirati vec u 16. stoljecu.

[11] Araeen 1997, str. 98.

[12] Usp. Mackay 2000, str. 56, Tomlinson 1999, str. 89.

[13] Galtung 1972, str. 29.

[14] Imperijalizam implicira sljedecu konstelaciju: harmonija interesa izmedju“centra centra“ i „centra perierije“, veca disharmonija interesa unutar periferije nego unutar centra i disharmonija interesa izmedju periferije u centru i periferije periferije. Ovamo dolaze jos i vertikalni odnosi interakcije odnosno razmjene. Posredstvom asimetricne razmjene i diferencijalnih intra-akter-efekata (ili „inchange“-efekata) interakcije oni doprinose uvecanju nejednakosti izmedju centra i periferije, a posebice takodjer narocito markantnim razlikama izmedju centra i periferije periferije, jer izmedju centra i periferije je „sama nejednakost nejednako raspodijeljena“. Jedna specijalna interakcijska struktura osigurava reprodukciju nejednakosti pri cemu je posebice vazan mehanizam fragmentiranja. Usp. Galtung 1972, str. 35 i dalje.

[15] Galtung 1980, str. 113 i dalje.

[16] Araeen 1997, str. 98.

[17] Sredista tih sedam u „konfliktu i kooperaciji jednopolnih regija“ prema toj teoriji jesu Sjedinjene Americke Drzave, Evropska Zajednica, Kina, Japan kao i RusijaS, TurskaS, IndijaS, pri cemu „S“ znaci da su i druge regije dijelovi toga centra. Usp. Galtung 1997, str. 104-106.

[18] Pod uvjetima transkontinentalne *real time* komunikacije „nisu potrebni vise nikakvi lokalni zastupnici; kupnja se odvija preko interneta izravno preko centra, dok dostava funkcionira preko trzisnih kanala koje kontrolira centar. To predstavlja jednu veliku

prijetnju za elite periferije.“ Galtung 2000a, str., 132. Time se ipak, uzimajuci u obzir ograniceno znacenje e-commercea kao i izraziti „digital gap“ izmedju centra i periferije opisuje vise neka dalja buducnost nego nasa danasnjica.

[19] Glede neprijateljstva „postmodernih“ teoreticara prema takvim modelima usp. Featherstone 1990.

[20] „The situation now is very different. The young generation of artists of non-european origins, whom I would call here „other“ artists, are today very much around as part of the contemporary art scene, not only within the national boundaries of the West - such as in Britain - but globally.“ (Situacija je sada veoma razlicita. Mlada generacija umjetnika neevropskog podrijetla, koje cu ovdje zvati “drugi umjetnici” danas je prisutna u velikoj mjeri kao dio suvremene umjetnicke scene, ne samo unutar nacionalnih granica Zapada - kao na primjer u Britaniji - nego globalno.), Araeen 2001, str., 15.

[21] Araeen 2001, str., 23.

[22] Usp., Wagner 2001, Kramer 2001, Hippe 2001.

[23] „By the appropriative character of Euroethnic art, I mean its tendency to draw on the art of non-Euroethnic cultures for inspiration.”, Piper 1996, str. 209.

[24] Scheps 1999, str., 16 i dalje.

[25] Hanru 1999, str., 337 i dalje.

[26] Schöllhammer 1999, str. 40.

[27] Dziewior 1999, str. 345. U vezi s Documentom 11 usp. Listu sudjelujucih umjetnica i umjetnika u Appendixu Kataloga uz Documentu11_Plattforma5.

[28] Tako globalizacija iz perspektive Cochrane/Pain (2000., str. 15 i dalje) obuhvaca *prosirenje socijalnih veza* preko granica nacionalne drzave odnosno regije, *uvecanje gustoce interakcije sirom svijeta* koja se oslanja na elektronske kanale i komunikaciske mreze, *rastucu interpenetraciju* ljudi odnosno proizvoda iz medjusobno udaljenih kultura posredstvom uvozno izvoznih procesa odnosno migracije kao i *ojacanje globalne infrastrukture* koja dopusta operacije globaliziranih mreza.

[29] Tako Scheps (1999., str. 20) pise da „na mjesto strukture centra i periferije stupa mreza cija su cvorista kulturni i umjetnicki centri koji u sveko doba mogu medjusobno komuniciratina jedan nehijerarhijski nacin. (...) S nestajanjem pojmova centra i periferije pd stare podjele svijeta na Zapad i ne-Zapad ostat ce nam tek historijsko sjecanje.“ I Dziewior (1999., str., 345) je misljenja da se „moze utvrditi jedno polagano, ali kontinuirano nestajanje tradicionalen podjele na centar i periferiju“.

[30] Schöllhammer 1999., str., 41.

[31] Rosler 1997., str., 37.

[32] „The white/European artist has no obligation to the multicultural society and he does not require any sign of identity for the work to be recognized; the ‚other’ artists must carry the burden of the culture they have originated from, and they must indicate this in their art works before they can be recognized and legitimated.” (Bijeli evropski umjetnik nema nikakvih obveza prema multikulturalnom drustvu i nije mu potreban nikakav znak

identiteta da bi njegov rad bio priznat; “drugi” umjetnici moraju nositi teret kulture iz koje potjecu i to moraju jasno naznaciti u svojim umjetnickim radovima prije nego oni budu priznati i legitimirani.), Araeen 2001., str., 23.

[33] Usp. Held/McGrew 2000., str., 4.

[34] Hirst/Thompson 2000.

[35] Rangiranje se oslanja na uzimanje u obzir umjetnica i umjetnika u samostalnim izlozbama u - prema sudu umjetnickog establishmenta - najvaznijim institucijama odnosno grupnim izlozbama i sekundarno, takodjer, prisutnost u odredjenim umjetnickim casopisima. U godini 2001., na primjer, uzeto je u obzir 160 umjetnickih institucija, 130 grupnih izlozbi i 5 umjetnickih casopisa. Najprije se posredstvom vrednovanja jednog tima eksperata odmjeravaju umjetnicke institucije odnosno odabiru grupne izlozbe, da bi se u drugom koraku odabrali umjetnice i umjetnici koji su u tim institucijama odnosno izlozbama najcesce prikazivani. Usp. Rohr-Bongard 2002., str. 134.

[36] Usp. primjerice Galtungovu definiciju (2002.,a, str., 42): „Na kraju globalizacije nalazi se svijet pretvoren u jednu jedinu drzavu obiljezen covjecanstvom koje samo sebe shvaca kao jednu naciju (odnosno kao svjetski narod).“

[37] Usp., Galtung 2000b, str. 14.

[38] Vrijednosti za godine u kojima rangiranje nije obavljeno, ili je izvrseno prema kriterijima razlicitim od uobicajenih (1980, 1982, 1984, 1985, 1987), odredjene su uz pomoc metode linearne interpolacije.

[39] Kad je rijec o pitanju spolne inkluzije, usp. Quenzel 2000.

[40] Thompson 2000, str. 110 i dalje.

[41] Udio Evropske Zajednice obracunat je za citavo razdoblje za danasnjih 15 clanica EZ-a. Pritom valja uzeti u obzir da jedna, za evropsku umjetnost vazna zemlja, tu nedostaje, naime Svicarska.

[42] Usp. na primjer Cochran/Pain 2000, str., 17, koji u odredjenim svjetskim gradovima vide cvorove moci, ali to tumace kao indiciju globalizacije.

[43] Usp. Sassen 2000.

[44] Tu se misli medju ostalima na biennale i triennale primjerice u Brisbaneu, Dakkaru, Havanni, Tirani, Vilniusu, Johannesburgu, Istanbulu, Kairu i Kwang Juu. U vezi s boomom takvih biennala usp. takodjer Boecker 2002.

[45] Toj interpretaciji sklon je Hanru 1999., str. 347.

Literatura

Araeen, Rasheed, „Art s Post-colonial Society", u: Henrik Plenge Jakobsen, Lars Bang Larsen, Superflex (Izd.), *Remarks on Interventive Tendencies. Meetings between different economies in contemporary art*. Kopenhagen 2001., str., 19-25.

Araeen, Rasheed, „Westliche Kunst kontra Dritte Welt", u: Peter Weibel (Izd.), *Inklusion : Exklusion. Versuch einer Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Köln 1997., str., 98-103.

Boecker, Susanne, *Biennalen*. Kunstforum International, Sv. 161, 8/9 2002., str., 422-439.

Bourdieu, Pierre, „Die Durchsetzung des amerikanischen Modells und ihre Folgen“, u: isti autor, *Gegenfeuer 2*. Konstanz 2001., str. 27-33.

Dürrschmidt, Jörg, *Globalisierung*. Bielefeld 2002.

Dziewior, Yilmaz, “On the Move. Interkulturelle Tendenzen in der aktuellen Kunst“, u: Marc Scheps, Yilmaz Dziewor, Barbara Thiemann (Izd.), *Kunstwelten im Dialog - von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Köln 1999., str. 345-350.

Featherstone, Mike, “Global Culture: An Introduction”, u: Mike Featherstone (Izd.), *Global Culture*. London u. a. 1990., str., 1-14.

Galtung, Johan, „Eine strukturelle Theorie des Imperialismus“, u: D. Senghaas (Izd.), *Imperialismus und strukturelle Gewalt. Analysen über abhängige Reproduktion*. Frankfurt am Main 1972., str., 29-104.

Galtung, Johan, *The True Worlds. A Transnational Perspective*. New York 1980., str. 107-149, str. 169-178.

Galtung, Johan, *Der Preis der Modernisierung. Struktur und Kultur im Weltsystem*. Wien 1997.

Galtung, Johan, *Die Zukunft der Menschenrechte*. Frankfurt/Main 2000a.

Galtung, Johan, „Globale Migration“, u: Christoph Butterwege/ Gudrun Hentges (Izd.), *Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung*. Opladen 2000b, str., 9-20.

Giddens, Anthony, *Consequnces of Modernity*. London 1990.

Hanru, Hou, „Millenium, Globalisierung und Entropie“ u: Marc Scheps, Yilmaz Dziewor, Barbara Thiemann (Izd.), *Kunstwelten im Dialog - von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Köln 1999., str., 337-344.

Hardt, Michael/Negri, Toni, *Empire*. Cambridge, Mass. - London 2000.

Held, David (Izd.), *A globalizing world? Culture, economics, politics*. London-New York 2000.

Held, David/McGrew, Anthony, “The Great Globalization Debate: An Introduction”, u: David Held/Anthony McGrew (Izd.), *The Global Transformations Reader*. London-New York 2000., str. 1-45.

Hippe, Wolfgang, „Wie die Geschichte von Hase und Igel. Kultur und Globalisierung“, u: Bernd Wagner (Izd.), *Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*. Essen 2001, str.,39-49.

Hirst, Paul/Thompson, G., *Globalization in Question: The International Economy and the Possibilities of Governance*. Cambridge 1999. (2. izdanje).

Kramer, Dieter, „Andere Lebenswelten der Kunst. Künstler aus dem Süden in der “Galerie 37” des Museums für Völkerkunde in Frankfurt am Main“, u: Bernd Wagner (Izd.), *Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*. Essen 2001, str.,178-183.

Mackay, Hugh, “The globalization of culture?”, u: David Held (Izd.), *A globalizing world? Culture, economics, politics*, London-New York 2000., str.,47-84.

Menzel, Ulrich, *Zwischen Idealismus und Realismus. Die Lehre von den Internationalen Beziehungen*. Frankfurt/Main 2001.

Piper, Adrian, *Out of Order, Out of Sight. Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967-1992*. Cambridge, Mass.-London 1996.

Quenzel, Gudrun, *Inklusion und Exklusion im Kunstfeld. Prozesse geschlechtsspezifischer sozialer Schließung*. Lüneburg 2000 (magistarski rad, strucno podrucje znanosti o kulturi, Universität Lüneburg).

Rohr-Bongard, Linde, *Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*. Köln 2001.

Rosler, Martha, *Ort, Identität, Macht, Politik*. Springer, 1/1997, str.,32-39.

Sassen, Saskia, *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks-London 2000.

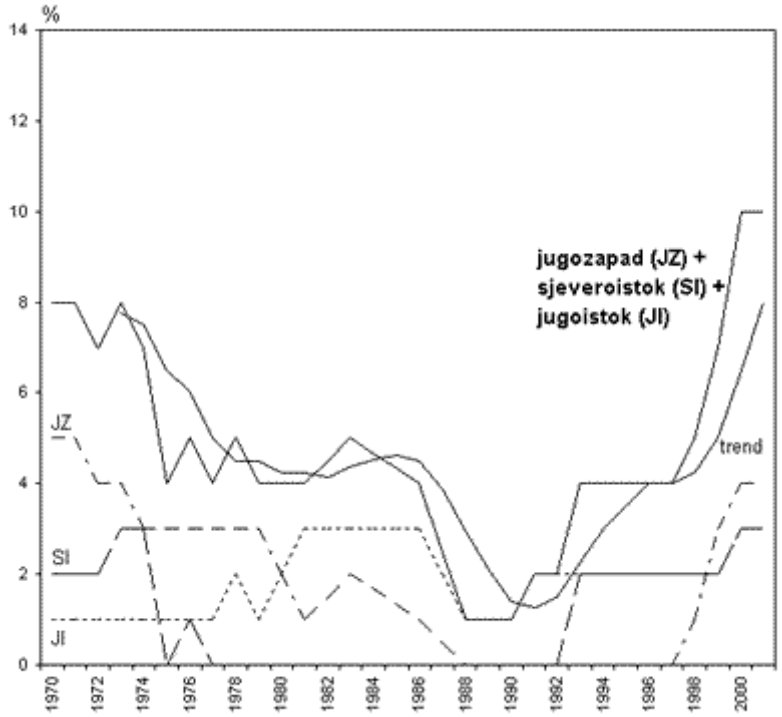
Scheps, Marc, „Kunstwelten im Dialog“, u: Marc Scheps, Yilmaz Dziewor, Barbara Thiemann (Izd.), *Kunstwelten im Dialog - von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Köln 1999, str.,16-20.

Schöllhammer, Georg, „Kunst in Zeiten der Globalisierung“, u: Oliver Ressler, *The Global 500*. Wien 1999, str.,35-48.

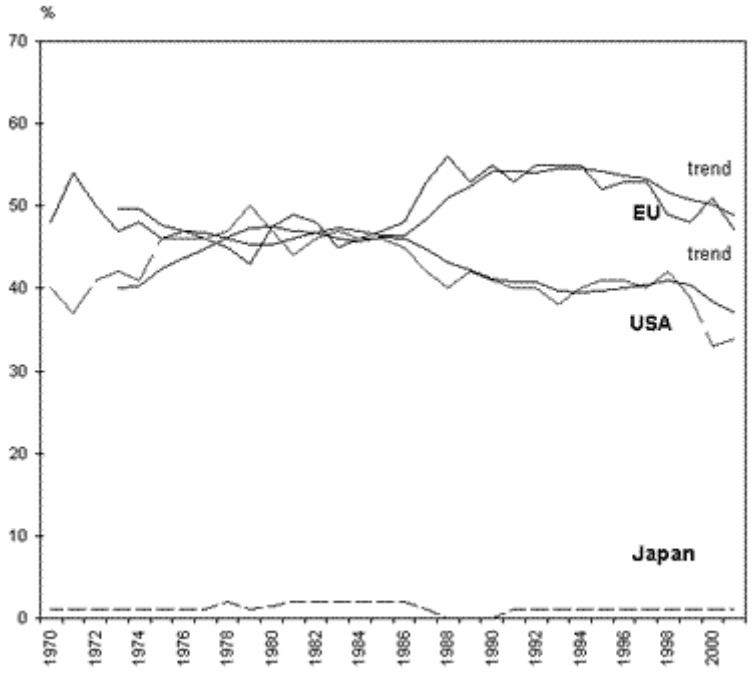
Wagner, Bernd, „Kulturelle Globalisierung: Weltkultur, Glokalität und Hybridisierung“, u: Bernd Wagner (Izd.), *Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*. Essen 2001, str.,9-38.

Waters, Malcolm, *Globalization*. London-New York 1995.

Grafika 1: Tri ugla svijeta. Vidljivost njegove umjetnosti 1970-2001. (Udio na top listi 100 umjetnica/umjetnika u %, sekundarna analiza umjetnicki kompas Capital)



Grafik 2: Vidljivost umjetnosti trijade 1970-2001 (Udio na top listi 100 umjetnica/umjetnika u %, sekundarna analiza umjetnicki kompas Capital)


%
70
60
50
40
30
20
10
0
1970
1972
1974
1976
1978
1980
1982
1984
1986
1988
1990
1992
1994
1996
1998
2000
trend
EU
trend
USA
Japan