



KRŠIĆ, DEJAN IN SCHLUHTEN DES KASSEL. A REVIEW.

Even old New York was once New Amsterdam
Why they changed it, I can't say
(People just liked it better that way)

Istanbul was Constantinople
Now it's Istanbul, not Constantinople
Been a long time gone, Constantinople
Why did Constantinople get the works
That's nobody's business but the Turks

[Istanbul (Not Constantinople),
tekst Jimmy Kennedy, glazba Nat Simon, 1953]

Protekli period u suvremenoj umjetnosti obilježio je snažan interes za ono što se naziva 'balkanskom umjetnošću'. U kratkom vremenu, nakon 'In search of Balkania' Ede Čufer, Petera Conovera i Petera Weibela (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, listopad-prosinac 2002) i 'Blut und Honig - Zukunft ist am Balkan' Harald Szeemanna (Sammlung Essel u Klosterneuburgu kraj Beča, svibanj-rujan 2003), 'In Schluhten des Balkan. Eine Reportage' (In the Gorges of the Balkans. A Report, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, od 30.08-23.11.2003) već je treća velika međunarodna izložba na temu Balkana i balkanske umjetnosti.

Prije toga održana je opsegom skromnija 'Imaginary Balkans' u kustoskoj koncepciji Brede Beban (Sheffield 2002; Manchester 2003) a tom bi nizu svakako trebalo dodati i pripremne radnje obavljene ranijih godina s 'After the Wall - Art and Culture in post-Communist Europe' (kustos Bojana Pejić, Moderna Museet, Stockholm 1999, Budimpešta i Berlin 2000), serijom događaja u Ljubljani kao što su izložba koja je tematizirala body i performance art u zemlji Istočne Evrope 'Body & the East' (kustos Zdenka Badovinac, Moderna galerija, 1998), Manifesta 3 iz 2000, koja je pod naslovom 'Borderline Syndrome - Energies of Defence' prvi put jednu veliku mobilnu internacionalnu manifestaciju suvremene umjetnosti locirala u jednu post-socijalističku državu, predstavljanje zbirke radova istočnoevropskih umjetnika ArtEast collection 2000+ (koja je nakon Ljubljane prikazana i u Njemačkoj, Austriji i Makedoniji). Nadolazeći trend mogao se naslutiti već u trenutku kad na Venecijanskom bijelalu 1997. Marina Abramović dobija međunarodnu nagradu za rad *Balkan baroque*.

Foto: arhiv Arkzina i WHW-a

Što znači ta aktualna pojava otkrivanja, odnosno (re)definiranja Balkana, balkanskog identiteta i balkanske umjetnosti? Postoji li uopće 'balkanska umjetnost'? Zašto nam takva tvrdnja zvuči sumnjivije od naoko sličnih regionalnih odrednica npr. 'skandinavske', 'južnoameričke' ili 'nove britanske' umjetnosti? Da li je to povezano s često naglašavanom tezom kako je upravo odricanje od te balkanske odrednice siguran pokazatelj balkanskog mentaliteta, što bi polemički mogli proširiti na tvrdnju da je negiranje vlastitog identiteta sastavni dio balkanskog identiteta? Naravno, geografski pojmovi tu se koriste veoma kolokvijalno: Istočna Evropa označava sve bivše komunističke zemlje, Szemann u svoj Balkan uključuje i Moldaviju, Blok Kurde iz Turske. Više nego o neinformiranosti zapadnjaka o geopolitičkim realnostima, riječ o tome da je upravo to jedno od temeljnih političkih pitanja: što su Istočna Evropa i Balkan nakon pada Berlinskog zida koji je mnoge definicije činio jednostavnijima? Već sam taj niz izložbi možda najbolje pokazuje da je riječ o svojevrsnoj traumi koja se ne može reprezentirati, već je treba opsesivno ponavljati, reproducirati.

Nakon sloma tzv. socijalističkih režima, problem s kojim se susreću umjetnici iz Istočnih zemalja je, kako naći svoje mjesto u toj novoj, izmijenjenoj situaciji povratka realnog kapitalizma. Pokušaji uključivanja u Zapadni sustav praćeni su sviješću da je kodiranje, ispisivanje povijesti umjetnosti u rukama uskog segmenta svijeta koji si prisvaja pravo da govori u ime cjeline i tvrdi da to radi u ime općih vrijednosti kojima se umjetnost mjeri.

Prva velika izložba istočnoevropske umjetnosti 20. stoljeća postavljena je 1994. u Bonnu pod naslovom 'Europa, Europa'. Tada se činilo da će se interes za umjetnost Istoka širiti, ali dogodilo se suprotno - multikulturni interesi zapadnog tržišta pronašli su druge teme - Latinsku Ameriku, Aziju, Afriku... Tako su još 1997. u Kasselu na izložbi Documenta X bila predstavljena svega dva-tri umjetnika iz Istočne Evrope. Kustosica Catherine David je u intervjuima objasnila da se u Istočnoj Evropi nema što izabrati. Ispuštanje istočnoevropskih umjetnika, po njenim riječima, nije bio propust u selekciji, već rezultat praznine koja obilježava taj dio svijeta. No, nakon sezonskih interesa za nacionalne scene (Brit art, španjolska umjetnost, nordijska umjetnost itd), sada se identičan model primjenjuje na područje Istočne Evrope, samo je nacionalni ključ zamijenjen 'zanimljivijim' ali i 'politički korektnijim' regionalnim interesom. Naravno, nakon ratova kulturni interes zamjenjuje politički i ide ruku pod ruku s ekonomskim.

Dok kao svojevrsna sajamska mješavina *In search of Balkania*, riječima kustosa, želi aktivno doprinijeti re/konstrukciji balkanskog identiteta i otkrivanju 'Balkanca' u svakome od nas (potvrđenih ili



Mangelos
a= das einziges naturwesen..., 1978.

samozvanih Evropljana), Szeemannova je naglašeno ideologizirana. On nema dileme što Balkan jest - 'zemlja meda i krvi' - a da je ono što ga privlači prvenstveno egzotika, simptomski ukazuje uključivanje djela režisera Emira Kusturice, tipičnog predstavnika komercijalizirane balkanske samo-orijentalizacije.

Rene Block ne pravi takve greške, on ostaje na čvrstom području umjetnosti i ne polazi od neke unaprijed postavljene teze. Zato 'A Report' u naslovu naznačava i ideju pregleda i određenu nužnu autorsku subjektivnost. No to se kompenzira činjenicom da je izložba tek prvi dio dvogodišnjeg projekta 'Balkanske trilogije', koji je nakon konferencije 'The reinvention of the Balkans: geopolitics, Art & Culture in South-East Europe' nastavljen nizom projekata pod zajedničkim naslovom 'In the Cities of the Balkans'.

Tako je tijekom 2004. održano desetak izložbi, konferencija, predavanja, okruglih stolova, publikacija itd. koje su zamislile i uz financijsku podršku njemačke zaklade za kulturu organizirale partnerske organizacije iz Beograda, Bukurešta, Cetinja, Istanbula, Ljubljane, Prištine, Sarajeva, Skopja, Sofije, Tirane i Zagreba. Time se umjetnički pogled na Balkan vratio na sam Balkan, što je zaokruženo ovogodišnjim, petim izdanjem Cetinjskog bijenala koje je pod naslovom *Love it or Leave it* održano u kustoskoj koncepciji Rene Bloka i Nataše Ilić iz udruge Što, kako i za koga.

Treći, završni dio projekta pod naslovom 'Beyond Balkans' činile su retrospektivne izložbe Dimitrija Bašičevića Mangelosa (u kustoskoj koncepciji Branke Stipančić) i Marjetice Potrč.

'IN THE CITIES OF BALKANS'

Kao prvi od desetak događaja koji su tijekom 2004. realizirani pod zajedničkim naslovom 'In the Cities of Balkans', od 14-16. prosinca 2003. u istanbulskom centru za suvremenu umjetnost Platform održana je konferencija pod naslovom 'South... east... europe... mediteranean...' na kojoj su među ostalima učestvovali bugarski umjetnik Luchezar Boyadjiev, kulturni kritičar Boris Buden (Beč/Zagreb), teoretičar Shkelzen Maliqi (Priština), kustosi Katerina Gregos (Atena), Lejla Hodžić (Sarajevo), Nataša Ilić (Zagreb), Vasif Kortun (Istanbul), Suzana Milevska (Skoplje), Christine Tohme (Beirut)... Teme razgovora fokusirale su se oko promišljanja umjetničke produkcije, kulturnih veza i mogućih budućih suradnji u regijama Jugoistočne Evrope i Jugoistočnog Mediterana. Ta područja, koja obično nazivamo Balkanom i Bliskim istokom, osim svog rubnog položaja u evropskom kontekstu, zbog dugotrajne prisutnosti Otomanske imperije dijele mnoge povijesne i kulturne karakteristike a imaju i slične aktualne političke i ekonomske probleme, među kojima etničke tenzije i ratno iskustvo zasigurno nisu na posljednjem mjestu. Osim kad treba izigravati regionalnu vojnu silu hrvatska dominantna ideologija bježi od Balkana, ali ako bi se odrekli slijepe fasciniranosti Evropom vjerojatno bi se upravo te regionalne veze mogle pokazati daleko produktivnijima.

Prije same konferencije istanbulski magazin Art-east objavljen je kao katalog izložbe 'I'm too sad to kill you', kojoj je kustos bio kurdski umjetnik Halil Altindere čiji će rad 'Love it or Leave it' dati naslov Cetinjskom bijenalu. Tu su po prvi put u inače dinamičnoj i propulzivnoj umjetničkoj sceni Istanbula - o kojoj hrvatska publika zna malo do ništa - predstavljeni kurdski umjetnici (uglavnom iz



Aydan Murtezaoglu: *At Room Temperature*, 2003.



Vlado Martek: *Balkan*

grada Diyarbakira), od kojih su neki poput Fikreta Ataya koji je u međuvremenu postao zvijezda istanbulskog bijenala i Senera Ozmena učestvovali i na izložbi u Kasselu.

U ljubljanskoj Galeriji ŠKUC u suradnji s internet projektom 'republicart' od 2-4 travnja 2004. održana je konferencija pod naslovom 'Privatno i javno: kulture politike i umjetničko tržište u Srednjoj i Jugoistočnoj Evropi' ('Public vs. Private: Cultural Policies and the Art Market in Central and South-eastern Europe'), koja je propitivala djelovanje umjetničkih institucija i specifičnih političkih i ekonomskih struktura koje ih podržavaju.

Pitanja odnosa između privatnog i javnog financiranja umjetnosti te uloge države i njezine kulturne politike od posebne su važnosti u kontekstima tranzicijskih zemalja gdje politički i privatni interesi igraju važnu ulogu u često netransparentnim procesima odlučivanja, umjetničko je tržište još nerazvijeno a korporativni sektor najvećim dijelom još uvijek nije dovoljno senzibiliziran niti za korist od direktnog marketinškog ulaganja u kulturu a kamoli da ima svijest o određenim obavezama prema društvu od kojeg živi.

U Skoplju se pitanjima dostupnosti medija i načina na koji reprezentiraju lokalne, manjinske ili individualne probleme i potrebe bavila grčka skupina 'Personal cinema' koja uvijek na suradnju poziva druge društvene i umjetničke skupine i organizacije kreirajući prostor za javno promišljanje gorućih društvenih, kulturnih i političkih pitanja. Crnoj gori, Sarajevu i Beogradu održane su izložbe, a rumunjski magazin 'Idea' objaviti će knjigu teoretičara i kustosa Mariusa Babiassa koja će dokumentirati čitav projekt.

NUSPOJAVE

Izložba 'Nuspojave' zagrebačkog kustoskog kolektiva 'Što, kako i za koga', otvorena 24.01.2004. u beogradskom Salonu Muzeja suvremene umjetnosti, bio je drugi događaj iz serije 'U gradovima Balkana' i jedini koji neki od uključenih organizatora realizira

u drugoj sredini. To je i prva izložba takvog tipa i opsega koju su na poziv kustosi iz Hrvatske napravili u Srbiji i na kojoj je predstavljen i veći broj umjetnika iz Hrvatske. Na inicijalni poziv Centra za savremenu umetnost iz Beograda da predstave mlađu generaciju umjetnika iz Hrvatske koji zbog političkih prilika još nisu imali priliku tamo izlagati i uglavnom su nepoznati beogradskoj publici, kustosice Ana Dević, Nataša Ilić, Ivet Ćurlin i Sabina Sabolović nisu odgovorile nacionalnom selekcijom već su napravile međunarodnu izložbu. Tako su uz Igora Grubića, Vlatku Horvat, Kristiana Kožula, Andreju Kulunčić, Marka Tadića i open-source etiketu EGOBOO.bits, na izložbi predstavljeni i Felix Gmelin (Švedska), Sharon Hayes (SAD), Aydan Murtezaoglu, Serkan Ozkaya, Bulent Sangar (Turska), Kirsten Pieroth (Njemačka) te rumunjska skupina/magazin VERSION (www.versionmagazine.com). Izložba je kasnije, u djelomično izmijenjenom obliku, postavljena i u zagrebačkoj Galeriji Nova čiji program vodi udruga Što, kako i za koga.

Radovi predstavljeni na izložbi 'Nuspojave' ukazuju na neizbježna konfliktna čvorišta 'tranzicije' prema liberalnom kapitalizmu, čije su sistemske 'nuspojave' klasne razlike, povećanje nezaposlenosti, porast kriminala, ekonomsko, kulturno i duhovno osiromašenje, manjak političke imaginacije i društvene solidarnosti, ravnodušnost, letargija, nesigurnost. Izložba je nastojala izbjeći konceptijsku zamku tematske izložbe u kojoj umjetnički radovi služe kao puka ilustracija kustoske ideje, a pojam iz naslova - 'Nuspojave/Side-effects' - služi kao svojevrsni 'prošivni bod' kojim se povezuje jedno od mnogih mogućih značenja radova. Izložba tako nudi određeni konceptualni okvir, vizuru iz koje predstavljene radove možemo očitati na pozadini izgubljenih iluzija razrješenja svih problema u tranzicijskom približavanju zamišljenom idealu liberalno-demokratske države i slobodnog tržišta te pitanja kako i u kojoj mjeri sam proces 'normalizacije' kreira ekonomske i socijalne probleme koje bi navodno trebao ispraviti.



IRWIN: East Art Map, 2003.



Mladen Stilinović: Staviti na javnu raspravu, 1980.

NORMALIZACIJA BALKANA

Jedan od nusproizvoda rata je zamjena pojma Balkana 'politički korektnim' terminom Jugoistočne Evrope. No, prezreni pojam Balkana smjesta biva ponovno integriran na razini estetskog. Interes za suvremenu umjetnost tu čak dolazi relativno kasno, nakon filma (Kusturica, Mančevski, novi srpski film ali i stari majstori crnog vala, poput Makavejeva i Žilnika...), muzike (Bregović, Anastasia, stare zvijezde etno-folka koje nalaze svoje mjesto unutar trenda world music poput Esme Redžepove i Šabana Bajramovića), književnosti (Pavić, Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić, Arsenijević, Jergović...) pa i kazališta (Živadinov, Pandur, Brezovec...).

Suvremena umjetnost treba nastaviti zadaću integracije drugim sredstvima: 'Ovdje nije riječ o pokazivanju egzotike, nego o integraciji jednog kulturnog krajolika u svijest zapadne senzibilnosti', piše Szeeman u predgovoru katalogu (str. 26). Time on ujedno objašnjava i podnaslov izložbe: Budućnost je na Balkanu. Tu budućnost valja zamisliti kao novi oblik međusobnog povezivanja jezičnih i etničkih grupa, postkomunističkih država i nacija Balkana, kao i njihovo zajedničko uključanje u zapadni svijet. Dakako, umjetnost je ono što tu budućnost već danas najavljuje i pokreće i pritom igra dvostruku igru pripitomljavanja 'divljeg Balkana' kao i navikavanja Zapadne publike na doduše pomalo sirovog ali zanimljivog postkomunističkog Drugog.

Naravno, kao i neki drugi Szeemannovi koncepti i 'Budućnost je na Balkanu' predstavlja zabunu u čitanju, ideološku distorziju. Kod Slavoj Žižeka 'Budućnost je na Balkanu' znači nešto sasvim suprotno od handkeovskog otkrivanja autentičnog života suprotstavljenog ispraznom konzumerizmu Zapada. Riječ je o suprotstavljanju dominantnim tumačenjima koja uzroke post-jugoslavenskih ratova vide u u izbijanju neukrotivih primordijalnih strasti, stoljetnim etničkim mržnjama. Nije tu riječ ni o kakvoj esenciji, dinamici i vitalizmu regije koja će podmladiti dekadentnu Evropu. Balkan je budućnost samo utoliko što su na tom prostoru mrtvouzice global-

izacije sad našle svoj puni izraz. Da ono što je bilo Sarajevo jučer, već danas ili sutra može snaći bilo koji drugi grad, postalo je očito nakon 11. rujna, koji je označio kraj desetljeća globalne liberalno kapitalističke utopije o 'kraju povijesti'.

Rascjepjenost simboličkog naboja same odrednice Balkana najbolje se vidi iz različitih odnosa koje dominantne ideologije pojedinih Balkanskih zemalja imaju prema njemu. Dok je za post-Jugoslavenske zemlje Balkan derogativan pojam, uvijek smo 'mi' dio 'Evrope' a oni drugi (Hrvati, Bosanci/Muslimani, Srbi, Albanci...) 'Balkanci', iz nje svojom tradicijom, kulturom, poviješću, religijom isključeni, Turska upravo Balkan shvaća kao svoju ulaznicu u Evropu. Prekoračivši Bospor, Turska je 'stavila nogu u vrata', više nije zemlja Male Azije, već 'Balkana' što znači 'Evrope'. Na izvjestan način, upravo ta činjenica posredno potvrđuje da Turska 'stvarno' nije u Evropi, da svojim geografskim položajem pripada Maloj Aziji, ali i svjedočanstvo 'evropske' kulturne i političke prošlosti u kojoj su modernizirajući elementi turskog društva - od Kemala Atatürka nadalje - dolazili upravo s tog 'kontinentalnog', 'balkanskog' dijela. Turska upravo time želi potvrditi svoju pripadnost evropskom krugu, na način potpuno simetričan tuđmanovskoj ideologiji koja nepripadanjem Hrvatske Balkanu želi isto, potvrditi svoju 'tisućljetnu' pripadnost evropskom krugu.

Dva detalja ukazuju na raspon shvaćanja i pristupa temi. Szeemannova izložba postavljena je u novoj zgradi Zbirke Essel, u Beču, na samom rubu Balkana (kancelaru Metternichu se pripisuje izjava da Balkan počinje odmah ispod bečkog Ringa). Već u samom naslovu 'Blood & Honey' zaziva tipičnu orijentalističku sliku Balkana kao zemlje 'temeljnih principa', strasti, krvi, rata. Szeemann polazi od austrougarske traume, kočije koja je prevozila mrtvo tijelo nadvojvode Ferdinanda. Sarajevski atentat 1914. označio je početak Prvog svjetskog rata, koji je rezultirao raspadom Habsburške monarhije i dovršetkom procesa nastanka novih - balkanskih - država. Ideja je jasna: ono što je početkom 20. stoljeća izgubila Austrija treba sada ponovno kulturno i ekonomski osvojiti. Obitelj



Halil Altindere: *Voli ili ostavi*, 1998.



Dan Perjovschi: *Uklanjanje Rumunjske*, 2003.

Essel vlasnik je lanca megadućana BauMax, i govoreći o motivima priređivanja izložbe Karlheinz Essl u uvodniku kataloga otvoreno piše da u kontekstu proširenja Evropske zajednice 'South-east Europe soon became our most important area of expansion'. Za njega je, dakle, budućnost doslovce na balkanskom tržištu.

Nasuprot tome, Blokova izložba izbjegava bilo kakvu 'esencijalizaciju Balkana' suptilno ukazujući na artifičijalnost balkanskog konstrukta. Naslov je preuzet iz djela jednog od omiljenih Hitlerovih pisaca, Karla Maya, poznatog kao autora westerna o dobrom indijancu Winettou, čovjeka koji je podjednako pisao fantazije o Stjenovitim planinama i Balkanu, ne mičući se iz svoje fotelje u Njemačkoj. K tome, krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina kraut-westerni o Winettou snimani su upravo u balkanskim gudurama, u Jugoslaviji.

Naziv izložbe 'U gudurama Balkana', postavljene u Kasselu, sjedištu Documente, simboličkom središtu suvremene umjetnosti, poigrava se s tim kako nastojanja umjetnika s Istoka vidi Zapad, kao umjetnost skrivenu u neprohodnim gudurama u kojima se umjesto racionalne, metodološki utemeljene povijesti, nudi samo lokalna mitologija u obliku usmene predaje.

Prvi rad na izložbi, očit je potpis kustosa i suptilan polemički signal distanciranja od Szeemannova kolonijalizma - fotografija spomenika Gavrilu Principu (rad Vojina Dimitrijevića uništen za vrijeme posljednjeg rata), otisaka stopa utisnutih na mjestu odakle je atentator pucao na austrijskog prestolonasljednika. Za jedan povijesni čin, bio je to doista minimalistički spomenik. Ali gdje nalazimo suvremene parnjake tom 'prvom konceptualnom spomeniku' - u srcu zapadne industrije glamoura i show businessa - u Hollywoodu, gdje u pločniku Sunset boulevarda filmske zvijezde ostavljaju svoje otiske.

Još nekoliko strateški raspoređenih radova odmah ukazuje na temu ekonomskih i političkih odnosa moći i dominacije koji se izražavaju kroz kulturu: na fasadi muzeja posjetitelja je dočekala poruka Mladena Stilinovića 'An Artist who cannot speak English is no artist' (1992), iznad ulaza video Ayse Erkmen 'Emre & Dario' (1998), u kojem sin umjetnice pleše uz stari hit Darija Morena 'Istanbul C'est Constantinople', a na ulazu u prvu sobu gigantska verzija rada **Vlade Marteka** (USA-Balkans), koji na geografske obrise SAD-a stavlja naziv Balkan, a nazive gradova zamjenjuje imenima umjetnika. Uzevši u obzir rastuće socijalne nejednakosti, rasne i etničke tenzije unutar SAD-a, na izvjestan način upravo taj rad izražava ideju da je 'budućnost balkanska'.

SAMO ZA OČI ZAPADA

Unatoč svom regionalnom određenju, sve ove 'balkanske' izložbe nisu ni historijski pregledi niti reprezentativne za 'cjelinu' umjetničkih scena već predstavljaju određeni tip produkcije koji korespondira sa aktualnim zapadnim trendovima i interesima. U sklopu interesa art scene to je razumljivo, ali i simbolički važno zato što u procesu kulturne integracije treba analizirati što je uključeno a što isključeno, posebno, što je unaprijed isključeno tako da se uopće ne javlja kao predmet rasprave oko uključivanja.

Tu nedostaju čitava područja nacionalnih-realizama (figurativno slikarstvo, skulptura), oblici nadrealizma i metafizičkog slikarstva, državnog modernizma (apstrakcija, enformel, nefigurativna spomenička arhitektura), naivna umjetnost (od relevantnih socijalnih korijena do tržišno orijentiranog kiča), pa sve do oblika recepcije eklektičnog postmodernizma (transavangarda, neoekspresionizam, anakronističko slikarstvo...). Dakle sve ono što bi čak i svojim manjkavostima, akademizmom, provincijalizmom, zakašnjelošću za aktualnim trenutkom, na način izložbe kurioziteta vjerojatno puno bolje prezentiralo 'balkanizam' za oči zapada.

Čak i 'In Search of Balkania' koja u svom proširenom shvaćanju umjetnosti legitimno zahvaća i fenomene iz popularne kulture, znanosti, politike itd., ne želi dirati umjetnost koja pada izvan polja onoga što se smatra tradicijom kvalitete a Szeemannovo 'autorsko' uključivanje nekolicine soc-realističkih radova iz Albanije samo naglašava da je riječ o dva nivoa produkcije - onima kojima se priznaje status djela i umjetnička vrijednost, i onima koja su tu zastupljena dokumentaristički, kao svojevrsan etnološko-sociološki materijal.

Kako se, dakle, suvremena umjetnost Istočne Evrope/Balkana razlikuje od Zapadne umjetnosti? Boris Groys nudi svojevrsan izlaz iz te dileme naoko tautološkom tvrdnjom kako se osobitost umjetnosti Istočne Evrope sastoji u tome da ona potječe iz Istočne Evrope. Ta teza je na prvi pogled zavodljiva u svojoj jednostavnosti. Na drugi pogled, pokazuje se naprosto (pre)jednostavnom: da kontekst određuje značenje, pa to znamo još od ruskih formalista. Čak i neka 'globalna' umjetnost, koja nema ili ne želi imati veze sa svojim 'nacionalnim korijenima' tek je izraz suvremenog konteksta globalizacije. Nije li to samo novi oblik stare vulgarnomaterijalističke teze o odnosu baze i nadgradnje? Kontekst definira djelo. Točka. To je sasvim u skladu s političkim procesima nakon pada Zida koji umjetnosti kulturu shvaćaju kao sredstvo posredovanja između liberalno-kapitalističkog Zapada i istočnoevropskih društava koje procesom



Slaven Tolj: Globalizacija, 2001.

'normalizacije' treba integrirati u Zapadni svijet slobodnog tržišta i liberalne demokracije. Zanimljivo je da nakon što su se u hladnoratovskim desetljećima zapadnoevropska umjetnost, teorija i publicistika zalagali za vrijednu 'autonomiju' umjetnosti, nasuprot prezrenoj didaktičkoj ideološkoj instrumentalizaciji u zemljama tzv. 'realnog socijalizma', upravo ta ista zapadna teorija i publicistika umjetnost zemalja istoka reduciraju na dokument o društvenoj situaciji zemalja u 'tranziciji'. S jedne strane kao 'autentična svjedočanstva', etnološko-antropološko-sociološki materijal o stanju društva u kojem su nastala, s druge kao ideološki aparat za ostvarenje proklamiranog političkog cilja.

Ono što danas umjetnost 'eks-komunističkih zemalja' čini zanimljivom pogledu Zapada jest upravo njezina ambivalentna pozicija, u kojoj istovremeno pripada korpusu 'zapadne' umjetnosti ali je (još uvijek) i isključena iz sustava umjetničkog tržišta i njegovih institucija i ravna se prema drugim kriterijima. Većinom je nastajala na marginama, i istodobno veoma svjesna društvenih procesa, politična, angažirana (dijelom i zbog toga jer se u doba tzv. 'realnog socijalizma' kroz kulturu kanalizirao politički angažman koji tada još nije imao formalni okvir - niti višestranačke parlamentarne politike ali niti razvijenog NGO sektora). I danas kad se te zemlje uključuju u globalni tržišni okvir, umjetnicima se postavlja pitanje kako se suočiti s novim statusom, odnosno eksplicitno izraženo u projektu *IRWINA East-Art Map - A (Re)construction of the History of Art in Eastern Europe* - kako konstruirati vlastitu naraciju u povijesti umjetnosti koja neće biti sekundarni derivat povijesti umjetnosti 'prvog svijeta'? Njihov pokušaj (re)konstruiranja univerzuma istočnoevropske umjetnosti ne dešava se unutar koordinata postojeće temeljne globalne matrice, nego izravno intervenira u same postavke te matrice. Povijest nije darovana, ona mora biti konstruirana. Kontekst nije unaprijed zadan, čvrsto definiran, njega treba (re)konstruirati, svako uvlačenje konteksta u djelo mijenja sam kontekst, preslaguje odnose unutar njega. Odnos djela i konteksta nije ni jednosmjerni niti linearno determinirajući.

Bilo bi pogrešno tvrditi da umjetnost s 'balkanskih prostora' ima neku posebnu esenciju koja ju razlikuje od 'Zapadne' umjetnosti, ali podjednako bi bilo pogrešno tvrditi i da je riječ o istoj zapadnoevropskoj umjetnosti u njezinom dominantnom modernističkom obliku/kanonu. Dok je jedna teza ekskluzivistička druga je (samo)kolonizirajuća. Ako bi pitali koja je od te dvije pogreške gora, mogli bismo odgovoriti besmrtnim riječima druga Staljina, 'obje su gore'!

Izlaz iz tog ćorsokaka pruža nam Močnikova shema ideološkog mehanizma pozicioniranja, prema kojoj se temeljna opozicija 'Evrope' i 'Balkana' ponavlja kao rascjep na samom nivou 'Balkana' u kojem imamo 'Evropu unutar Balkana', 'nas' (koji stojimo za 'evropske vrijednosti') te sam 'Balkan' i 'Balkance' (sve ono konfliktno, divlje, prljavo, nekulturno, fundamentalistički nastrojeno itd.).

Dok u svojim zemljama 'suvremeni umjetnici istoka' predstavljaju zapadnu kulturu (kozmpolitsku, odnarodenu, globalizirajuću, normalizirajuću...), na Zapadu predstavljaju stanje u tim državama. S jedne strane, dakle, postoji institucionalna, zapadna, posvuda važeća umjetnost koja se mjeri navodno objektivnim kriterijima, promovira medijima, sustavom muzeja i galerija, i na kraju financijski vrednuje tržišnim sistemom. I to je sustav u koji se većina istočnoevropskih umjetnika prezentiranih ovim izložbama želi uklopiti, u kojem vidi svoju jedinu egzistencijalnu šansu.

Nasuprot tome je 'balkanska umjetnost', koja je rascijepljena na neki lokalni oblik globalne umjetnosti (u oba vida: ili kao dio 'vrijedne produkcije' koja korespondira sa Zapadom, ili ono što je kao provincijalno ponavljanje isključeno iz ovih izložbi) i 'egzotičnu', 'etnološku' umjetnost 'balkanskog Drugog' koja prikazuje lica i običaje dalekih, čudnih ljudi koji bi sigurno htjeli biti kao 'mi' (već samo postojanje umjetnika nam to dokazuje) ali je 'geografija njihova sudbina'. Istočnoevropski, balkanski umjetnik je tu onaj koji nudi autentično svjedočanstvo svoje bijede i nemoći. predstavlja svu bijedu istočnoevropske egzistencije. Možda je najbolji primjer toga Oleg Kulik koji nije samo 'pas', već upravo 'ruski pas'.

Pitanje je kako je moguće izbjeći tu dvostruku reprezentativnu ulogu istočnoevropskih umjetnika?

Polazeći od konstatacije da se pojam 'Balkanski' koristi kao uvreda koordinator Pakta o stabilnosti Erhard Busek u katalogu Blut & Honig govori o nužnosti da se pojam Balkana zamijeni politički korektnijim terminom Jugo-istočne Evrope i postavlja pitanje 'a tko bi se rado dao vrijeđati?' Boris Buden odgovara: 'Umjetnici i umjetnice su ti koji se rado daju psovati kao balkanski umjetnici dokle god se to može prodati kao umjetnost. Oni su, naime, sve drugo samo ne naivni. Oni veoma dobro znaju da Balkan nije ni ime nekakve sudbinske odnosno kulturne zajednice kojoj oni nužno pripadaju, a niti odgovarajuća etiketa za umjetnost koju prave. Balkan je prije svega terminus technicus njihova odnosa prema globalnom umjetničkom tržištu kojim dominira Zapad, pojam koji definira aktualne uvjete pod kojima se oni tom tržištu moraju izložiti.'

Naravno, proces regionalizacije tek je naličje globalizacije. Stoga

aktualni interes Zapadne publike, kustosa i medija za umjetnost Istočne Evrope možemo tumačiti i lako kritizirati kao težnju da se 'otkrije' kulturno zanimljivi 'Drugi' - koji je, naravno, prihvatljiv samo dok ostaje udaljen - kako fizički iza Schengenskih granica tako i muzejskom medijacijom koja ga dezinficira od svega onoga što bi evropskom građaninu moglo biti neugodno, što iritaciju svodi na marketinški prihvatljivu pa i očekivanu dozu, dok su stvarni 'Drugi' izloženi svakodnevnom fašizmu u kojem nazi-skinheads samo brutalno izražavaju ono što pristojni građani misle a politika institucionalno čini. Ovakve velike izložbe u srcu zapadnoevropskog sustava umjetničkih institucija pridonose postepenoj 'domestifikaciji' te 'balkanske' umjetnosti i sigurno je da dio umjetnika svjesno prihvaća vlastitu orijentalizaciju u zamjenu očekujući priznanje, uključivanje u Zapadni sustav umjetničkih institucija (galerije, muzeji, stipendije...) i u konačnici, svoje mjesto na globalnom umjetničkom tržištu. Mada je lako kritizirati cinizam te pozicije čak i u njoj treba vidjeti svojevrsni moment istine - pogledu Zapada oni naprosto pružaju ono što on želi vidjeti, što može prepoznati, u čemu narcisoidno uživa, poput onih priča o ranim antropolozima koji su dolazili u primitivna plemena i tražili da im pokažu one svoje ratničke plesove i tajanstvene obrede, na što su domaćini pristojno odgovarali izmišljajući ih na licu mjesta, jer su gosti to željeli.

Takav 'samoorijentalizirajući' pristup je naročito čest i uočljiv kod umjetnika iz zemalja poput Kosova, Albanije, Bugarske ili Rumunjske gdje proteklih desetljeća nije postojala razvijena suvremena umjetnička scena. U katalogu 'In den Schluchten des Balkans' to je jasno vidljivo i u različitoj intonaciji i pristupu kojom kustosi/teoretičari pišu o scenama svojih zemalja i izboru onoga što smatraju vrijednim.

No u sredinama poput centara bivše-Jugoslavije, Beograda, Zagreba i Ljubljane, gdje je vrlo brzo nakon raskida sa Staljinom 1948. modernistički kanon zasjeo na položaj 'službene', 'državne' umjetnosti, gdje je tzv. 'nova umjetnička praksa' kraja 60ih i 70ih godina bila veoma jaka mada nedovoljno poznata i prezentirana pogledu Zapada' (uz izuzetke kao što su Marina Abramović i Braco Dimitrijević koji svoju karijeru grade odlaskom na Zapad i tamo nastupaju kao apstraktne monade, internacionalni umjetnici i nikako ne uspostavljaju kontakt sa scenom iz koje su potekli), početkom osamdesetih godina su stvoreni uvjeti za izlazak iz čitave logike modernog/modernističkog sustava umjetnosti. Dok je 80-ih Zapad govorio o stilskom postmodernizmu na Istoku su se dogodile značajne promjene koje su dovele do rekonstitucije smisla i uloge umjetnosti. Za razliku od političkih promjena koje su slijedile, te umjetničke nisu dovoljno ni pravilno recipirane.

Riječ je o umjetničkoj produkciji - ili možda je bolje reći diskurzivnoj praksi - koja se općenito naziva retro(avant)gardom. Ti umjetnici - **Mladen Stilinović**, Goran Đorđević, NSK/**Irwin**/Laibach/GSSN - shvaćaju da se nešto bitno promijenilo u umjetnosti i kulturi i tu promjenu pokušavaju identificirati razvijajući diskurs o temeljima i granicama modernizma, moderne epohe. To je umjetnost koja komentira čitav modernistički narativ ali sama već pripada nekoj drugoj priči. Umjetnost i teorija tu se ne mogu razdvojiti. Već sama činjenica da se ne može pravilno imenovati autora jednog od ključnih opusa - Goran Đorđević/Beogradski Maljević/Adrian Kovacs/Muzej moderne umjetnosti/Salon des Flerus... ukazuje da smo s druge strane logike evropskog/modernističkog/tržišnog sustava umjetnosti koji visoko cijeni individualiziranog autora, originalnost, inovaciju, rukopis, unikatnost umjetničkog djela zajamčenu potpisom autora. Tu se zapadni sistem, njegova modernistička logika, susreću sa

svojim vlastitim ograničenjima i vlastitim krajem. A činjenica da taj opus nije predstavljen ni u Beču niti u Kasselu, pokazuje da se ni Szeemann niti Block nisu željeli (ili mogli) suočiti s krajnjim konkvencama svog istraživanja koje bi dovele u pitanje čitav sustav unutar kojeg rade i njegove vrijednosti.

Stoga, ukoliko treba ponuditi neku provizornu definiciju: relevantna umjetnost istočne Evrope/Balkana, ona koju ti krajevi mogu donijeti kao svoju popudbinu pri integraciji u Evropsku zajednicu nije bilo koja umjetnost koja nastaje na tom geografski određenom području, već ona koja uključuje u igru svoj vlastiti kontekst, koja dijalektički zahvaća i tenziju Evrope i Balkana, lokalnog i globalnog itd. Ono što je potisnuto, što se s Balkanom uvijek vraća, je sam antagonizam, upravo ono što Zapadni kapitalistički poredak niječe i ideološkim mehanizmima normalizacije pokušava učiniti nevidljivim. 'Balkanska umjetnost' je relevantna upravo u onoj mjeri u kojoj ponovno uvodi rascjep u samo srce evropske/'univerzalne' umjetnosti, na isti način na koji simultani politički procesi širenja Evropske zajednice (u kojima Evropa postaje kontinent bez Istoka) i globalizacije unose očit rascjep, antagonizam u srce evropskih društava.

Izvanjska opozicija Evrope (kao univerzalnog) i Balkana (kao onog partikularnog) ne može biti prevladana kontinuiranim procesom napretka, modernizacije, normalizacije koja će te divlje krajeve privesti pravilima Zapada, ona može biti razriješena tek obratom, ukazivanjem na unutrašnju opoziciju i antagonizam unutar same Evrope/Zapada: ono što smatramo univerzalnim (npr. kanon suvremene moderne/modernističke umjetnosti) nije ništa više nego univerzalizirano partikularno, partikularno koje je hegemonijski zasjelo na položaj univerzalnog.

I tu leži pravi politički ulog - ono što sada treba 'ponovno otkriti' nije nikakav Balkan već sama Evropa. A to je moguće samo kroz radikalno propitivanje samih temeljnih postavki Evrope, evropskog kulturnog nasljeđa, moderne epohe i modernizacije.

1 Zanimljiva je činjenica da usprkos tome što su postojali kontakti, što su strani umjetnici i kustosi dolazili u Jugoslaviju i što su domaći umjetnici i izlagali u inozemstvu, to nije rezultiralo nekim osjetnijim probojem, znatnijim interesom za njihov rad. Svakako, dio krivice za to snosi ono o čemu govore Irwini, nepostojanje organizirane lokalne infrastrukture koja bi podržala i servisirala internacionalni proboj pojedinih umjetnika. Tamo gdje je mogućnost postojala često su radili neki drugi, lokalni kriteriji - pa su se tako pri izboru umjetnika koji će međunarodno predstavljati zemlju (na izložbama poput Venecijanskog Bijenala) često donosile čudne odluke. No to je svakako samo dio priče u kojoj drugi dio odgovornosti leži na Zapadu - ta zapadna umjetnička scena nije pravovremeno u Jugoslaviji prepoznala 'zanimljivog Drugog', uočila specifičnosti i autorske vrijednosti, čitavu scenu je tretirala kao svojevrsno provincijalno ponavljanje zbivanja u umjetničkim centrima a u slučajevima gdje se nije tako olako moglo odpisati, bila je naprosto riječ o konkurenciji. Umjetnici koji su poznati na Zapadu, koji su tamo napravili karijeru, su oni koji su i otišli na Zapad i u organizacionom, marketinškom smislu radili onako kako to rade drugi umjetnici na Zapadu.