

Carstvo (Empire), Sjeverozapad i ostatak svijeta

Ulf Wuggenig

Prijevod: Boris Buden

1. Kulturna globalizacija

Anthony Giddens ubraja se u one autore koji su početkom devedesetih stavili u pogon pojam globalizacije.^[1] Kao jedan od organskih intelektualaca „trećeg puta“ on je pridonio forsiranju one „politike globalizacije“ (Bourdieu) koja je u povratnom smislu vodila stvaranju jednog novog transnacionalnog socijalnog pokreta. Taj pokret pruža danas, iz najrazlicitijih motiva, otpor globalizaciji koja se razvija pod neoliberalnim predznakom. Mnogima izgleda ta globalizacija „promatrana izvan specijalnih područja (kao što su financijska tržišta), i dalje kao kakav mit ili u najmanju ruku kao fenomen koji se po svojoj izrazajnosti ne može mjeriti s razdobljem između 1890., i 1914., vremenom takozvanog režima zlatnog standarda koje je također opisivano kao „Belle Époque globalizacije“. Drugi koji vjeruju u realnost globalizacije tesko da u tome vide nešto drugo do jednog ubrzanog proširenja modela Sjedinjenih Američkih Država odnosno Zapada.^[2]

Globalizacija se danas definira na različite načine, pri čemu 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 međuovisnosti“, „novi poredak međuregionalnih odnosa moći“ i ponekad također rastuća svijest o „globalnim uvjetima“. ^[3] Jednoj „globalističkoj“ poziciji u smislu metateorije globalizacije ^[4] skloni su Michael Hardt i Toni Negri kada polaze od jedne „nezadržive i nepovratne globalizacije ekonomskih i kulturnih procesa razmjene“. ^[5] Dok Giddens iza različitih institucionalnih dimenzija globalizacije – kapitalističke svjetske privrede, sistema nacionalnih država, vojnog svjetskog poretka i međunarodne podjele rada – ne vidi ništa drugo do „kulturnu globalizaciju“ ^[6], Hardt i Negri pripisuju regulaciju globalne razmjene jednoj novoj suverenoj, globalnoj moći – Carstvu (Empire). U suprotnosti s ranijim imperijalističkim strukturama, Carstvo prema Hardtu i Negriju ne uspostavlja – i to je jedan od njihovih centralnih argumenata – nikakav teritorijalni centar moći: „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 moći i ne počiva na čvrstim 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 društvene sfere (primjerice ekonomije, politike, ekologije, kulture, umjetnosti) obilježene specifičnim razvojnim uzorcima koji se ne mogu jednostavno prenijeti na druge sfere. Malcolm Waters na primjer tvrdi da područje kulture i to posebice sfera visoke kulture pokazuju još jasnije crte globalizacije nego primjerice sfere ekonomije i politike. ^[8]

Na pozadini sirenja takvih i sličnih pretpostavki u vezi s dalekosežnim tezama o deteritorijalizaciji i decentralizaciji u suvremenoj literaturi s područja znanosti o kulturi, odnosno s područja teorije umjetnosti želim se okrenuti razvoju prilika u polju umjetnosti. Na mnogo različitih načina zastupa se pozicija da je to kulturnu subpolje obilježeno 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 transatlantska 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 „strukturne 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 obilježeni harmonijom interesa dok drugi završavaju u odnosima cije je obilježje, 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 nagrađen 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 isticu 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 Araeenove intervencije u umjetnickom polju, na makro razini je Galtung to egzemplificirao na odnosu Sjedinjenih Americkih Drzava, odnosno Sovjetskog saveza i zemalja koje su se tada nalazile u podrucju njihova utjecaja. Djelomice bipolarna, a djelomice 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 hegemon, Sjedinjene Americke Drzave. [17] Osim toga postulira se da pod uvjetima forsirane globalizacije elite periferije tendencijelno gube na znacanju 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 umjetničkom polju dogodile su se posljednjih desetljeća stanovite promjene premda one nisu ni približno toliko dubokosezne kao što su to promjene svjetskoga sistema. Tako Araeen u jednom svom novijem tekstu konstatira da je od sredine osamdesetih godina doslo do stanovitog otvaranja umjetničkog polja prema „drugim“ umjetnicama i umjetnicima koje on dovodi u svezu s promjenom konteksta u smislu jednog pomaka od eurocentričnog modernizma ka postmodernizmu. [20] „Mlade, postkolonijalne umjetnice i umjetnici afričkog ili azijskog podrijetla“, nisu više 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 kruže unutar istog prostora i istog umjetničkog trzista, koje priznaju i legitimiraju iste institucije.) Takva i slična promatranja koja upućuju na jednu preobrazbu umjetničkog polja u posljednje vrijeme sve se češće susreću u tekstovima kritičara i kuratora.

Tako primjerice Marc Scheps, kurator izložbe „Global Art“ koja je godine 2000., u velikom stilu priredjena u Kölnu, tvrdi u jednom prilogu koji je uvjerio niz autora iz područja znanosti o kulturi [22], da je u oba prošla desetljeća doslo do forsirane globalizacije umjetnosti. Prema njemu je 1980., umjetnost stupila u „globalnu suvremenost“, nakon duge povijesti „interkulturalnog dijaloga“ u dvadesetom stoljeću, jedne faze koju drugi autori, kao Adrian Piper na primjer, u manje eufemističnoj formi tumače kao povijest apropijacije nezapadnih kultura posredstvom „euroetničke umjetnosti“. [23] Od 1989., kako tvrdi Scheps, umjetnost vodi „globalni dijalog“ koji je postao moguć zahvaljujući novijem vizualnom jeziku, dakle medijima i novim oblicima prakse kao što su video ili kompjutor, ali i novim oblicima umjetničkog izražavanja kao što su instalacija i performace. Scheps čvrsto povezuje globalizaciju umjetničkog polja posebice s povećanom mobilnošću umjetnica i umjetnika, s izložbama nezapadne umjetnosti na Zapadu kao i s proširenjem umjetničkih bijenala i umjetničkih institucija u nezapadnim zemljama koje su povezane u mreže koje se sirom svijeta simetrično rasprostiru. [24]

Hou Hanru koji isto tako upućuje na proliferaciju umjetničkih bijenala izvan Evrope i Sjeverne Amerike, do koje dolazi od sredine osamdesetih, navodi kao primjer globalizacije umjetničkih institucija ekspanzionističke napore njujorskog Guggenheim muzeja. [25] Georg Schöllhammer konstatira da je u evropskim umjetničkim kucama priredjen „veliki broj izložbi s primjerice afričkom suvremenom umjetnošću“ 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-izložbama umjetničkog polja kao što su Biennale u Veneciji i Documenta u Kasselu, jedna tendencija koja je na Documenti 11, godine 2002., postala još upadljivija. [27]

Stavimo li ih u tematski okvir teorije globalizacije, ti tekstovi kuratora i kritičara upućuju na prostorno proširenje socijalnih odnosa aktera umjetničkog polja, na sve veću gustocu interakcija oslonjenu u krajnjoj liniji na nove elektronske komunikacijske mreže, na naraslu kulturnu interpenetraciju u umjetničko polje u formi povećane inkluzije odnosno mobilnosti aktera i proizvoda, kao i na procese globalizacije u području infrastrukture. [28]

Na pozadini tih promjena mnogima se čini da se već pojavilo novo globalno doba oslobođeno od starih struktura, doba koje je stari način razmišljanja u kategorijama centra i periferije čini zastarjelim i neupotrebljivim. [29] Drugi su ambivalentni odnosno kritični u vrednovanju toga obrata. Tako Schöllhammer ističe da izložbe i trgovački transporti čine doduse vidljivima umjetničke scene koje su do sada na Zapadu bile nerazvijene, dok s druge strane također doprinose zamračivanju odnosa uključivanja i isključivanja u umjetničkom 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 zaključka da „ta marginalna pomicanja (...) ne mijenjaju (...) 'bijelu' strukturu moći.“ [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 odmjeraivanje 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 uspoređuje sadasnost s (novijom) proslom odbijajući uzeti u obzir idealtipske modele globalizacije. Pitanje o relevantnosti i o efektima promjena u umjetničkom polju koje se zbivaju od osamdesetih godina i koje ukazuju na smjer globalizacije bit će ovdje razmatrano u skladu s logikom pristupa orijentiranog na procese i uzimajući 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 vodećih umjetnica i umjetnika u umjetničkom polju, vjeruje se da je moguće 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 dostatan 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 umjetničkom kompasu Capitala deklarirane zemlje podrijetla umjetnica i umjetnika, tako da je pitanja inkluzije i ekskluzije moguće tematizirati prema teritorijalnim kriterijima. Jedan idealnotipski pojam globalizacije implicira visoku entropiju socijalno prostornog regrutiranja aktera koji zauzimaju vazne pozicije u umjetničkom polju. Teritorijalne granice i prostorne fiksacije trebale bi u jednom globaliziranom svijetu koji u krajnjoj konzekvenci ide u prvcu stvaranja jednog „svjetskog stanovništva“[36] biti od sve manjeg znacjenja. 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 će 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 stanovništva 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 moguće 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 među stotinu najbolje plasiranih na svijetu, a ne potjecu iz „sjeverozapadnih“ zemalja, mogu time poslužiti kao indikatori za globalizaciju umjetničkog polja.

Grafika 1 prikazuje udio umjetnica i umjetnika, plasiranih na ranglisti među stotinu najboljih iz Sjeveroistoka, Jugozapada i Jugoistoka svijeta pojedinačno i kao zbroj za vremensko razdoblje između 1970., i 2001., koje se u svjetskim razmjerima smatra nadasve dinamičnim.^[38] Osim toga ova grafika sadrži jednu liniju koja pokazuje trend za onaj „ostatak svijeta“ koji ne pripada Sjeverozapadu na temelju „klizajućeg prosjeka“. Glavnu spoznaju koju nam nudi ovaj grafički prikaz valja vidjeti u tomu da se zbrojeni udio svih umjetnica i umjetnika koji ne potjecu sa sjeverozapada također u godinama 2000., i 2001., koje predstavljaju vrhunac krivulje, penje na samo 10 posto. Time je udio koji je već postignut sedamdesetih godina nadmašćen za samo 2 posto. U usporedbi s tim, udio ženskih umjetnika porastao je od 4 posto u godini 1970., na 22 posto u godini 2000.^[39] Također u takozvanom „global age“ (Albrow) na početku dvadeset prvog stoljeća udio umjetnica i umjetnika iz triju od četiri kraja svijeta kreće se na samo 2 odnosno 4 posto, što je jasna slika ekskluzije i to između ostalih istočne Evrope, latinske Amerike, Australije, kao i Azije i Afrike na čije „postkolonijalne umjetnice i umjetnike“ prije svega upućuje Araeen. Statistički gledano, riječ je ipak o marginalnim procesima inkluzije, u svakom slučaju kad je riječ o dinamici u centru polja.

Markantnu kontrapoziciju teoriji globalizacije predstavlja teza o „trilateralnoj regionalizaciji“. Ona se može osloniti na nalaz da „kapitalistička trijada“ Sjedinjenih Američkih Država, Evropske Zajednice i Japana obuhvaća samo 15 posto svjetskog stanovništva, ali je usprkos toga u devedesetim godinama uspjela unutar sebe koncentrirati između dvije trećine i tri četvrtine sveukupne svjetske ekonomske aktivnosti.^[40] Grafika 2 pojasnjava u kako velikoj mjeri se centar umjetničkog polja regrutira iz dva od ta tri ekonomska najmoćnija regiona trijade, i to iz Sjedinjenih Američkih Država 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 još jasnije nadmašuju udio trijade u ukupnoj svjetskoj ekonomskoj aktivnosti. Analogno ekonomskoj globalizaciji (izvan finansijskih tržišta) može se na temelju recenoga govoriti o mitu globalizacije umjetničkog polja.

I detalji zaslužuju pozornost. Bez obzira na ekonomski uspon Japana u sedamdesetim i osamdesetim godinama, globalna uočljivost umjetnica i umjetnika iz te zemlje nije se uvela. Nista manje zanimljivim čini se činjenica da promjena pozicije umjetnosti iz Sjedinjenih Američkih Država ne slijedi neposredno promjenu pozicije SAD-a u svjetskom sistemu. Tako uspon te zemlje do „hegemonstva hegemonstva“ nije mogao zaustaviti relativan gubitak na važnosti umjetnosti Sjedinjenih Američkih Država koji je otpočeo još kasnih sedamdesetih. Udio umjetnica i umjetnika iz SAD-a u centru umjetničkog polja dosegao je svoj vrhunac u godini 1978., s gotovo 50 posto, da bi od tog vremena međutim pao na jednu trećinu. Usprkos lakom gubitku na važnosti u drugoj polovici devedesetih, umjetnost Evropske Zajednice uspjela je, naprotiv, zadržati svoj posebno snažan položaj s udjelom od oko 50 posto.

Centar polja nalazi se i dalje čvrsto 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 sudeći izraženiji od onoga kasnih sedamdesetih i ranih sedamdesetih godina. Ipak, valja uzeti u obzir da predstavljeni podaci u jednom pogledu precjenjuju prostornu inkluzivnost umjetničkog polja: većina umjetnica i umjetnika koji ne potjecu sa Sjeverozapada je ipak živjela i radila, odnosno još uvijek živi i radi u umjetničkim metropolama tog Sjeverozapada, a prije svega u New Yorku, ali također u Londonu, Parizu, Kölnu i Berlinu. Priznanje u polju i dalje ima kao svoju pretpostavku realnu integraciju u te centre umjetničke produkcije i komunikacije čiji se teritoriji daju lako razgraniciti.

Za teorije globalizacije koje naglašavaju oslobađanje i sirenje socijalnih veza i za postmoderne teorije (uključujući i onu „Empirea“) koje zastupaju tezu o deterritorijalizaciji socijalnih veza, snažne prostorne koncentracije, kao što su ove ovdje spomenute, predstavljaju „anomalije“ koje se teško mogu integrirati. U

mnogim verzijama teorije globalizacije, prostorne koncentracije moci – kao primjerice u „global cities“ – bivaju zbog toga jednostavno pretumacene kao indicije rastuće globalizacije.^[42] U modelima koji prihvataju predodžbe o centru i periferiji i naglasavaju deteritorijalizaciju postoji također sklonost da se ignorira evidentnost centara moci koji se daju prostorno razgraniciti.^[43] Modeli centra i periferije podsjećaju na zgusnjavanje i prostornu koncentraciju moci bilo u financijskim tržištima, bilo u poljima kao što je ono umjetničko. Oni vode u pravcu interpretacija koje su drugacije od tipičnih pristupa u okviru teorija globalizacije. Oni slijede migracijska kretanja znanstvenika i umjetnika kao i umjetnica i umjetnika od periferije u centre Sjeverozapada iz perspektive teorija o centru i periferiji na temelju klasičnih *braindrain* obrazaca, od kojih centar i centar periferije snažnije profitiraju nego periferija periferije. Ni proliferacija umjetničkih biennala^[44] i umjetničkih institucija izvan zemalja Sjeverozapada također ne izgleda naprosto kao neka indicija za sve veću globalizaciju koju bi trebalo posebno pozdraviti. U vezi s tim nameću se, naprotiv, pitanja kao što je primjerice, u kojoj mjeri je pritom riječ o uspostavljanju mostobrana Sjeverozapada uz pomoć kulturno impregniranih domaćih elita, a u kojoj mjeri o izgradnji protumoci^[45] u zemljama čije 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 obuhvaća vremenske i prostorne aspekte kada on pod globalizacijom razumije „proces produbljavanja i ubrzavanja transakcija koje prekoracuju granice (...) pri njihovom istodobnom prostornom proširenju“.

^[4] U anglosaksonskoj literaturi danas se razlikuje između globalista koji – vrednujući to na različite načine – vjeruju u realnost globalizacije, tradicionalista ili skeptika koji u tezi o globalizaciji vide tek jedan mit ili je u najmanju ruku drže za veliko pretjeravanje, i transformacionalista koji zauzimaju neku vrstu srednje pozicije i često naglasavaju proturječnost 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 tehnološki suženom pojmu kulture i poistovjećuje 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 počiva na čvrsto utvrđenim granicama ili barijerama.“)

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

^[8] Kulturna je globalizacija prema Watersu (1995, str. 142 i dalje) otpočela u polju visoke kulture još ranije nego u području popularne kulture za koju je tek tehnološki razvoj kao u slučaju filma i elektronskih medija stvorio pretpostavke za prevladavanje nacionalnodržavnih granica i orijentacija.

^[9] Kramer 2001, str. 178.

^[10] Prema Dürschmidt (2001, str. 25) početak globalizacije se može mnogostruko datirati već u 16. stoljeću.

^[11] Araeen 1997, str. 98.

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

[13] Galtung 1972, str. 29.

[14] Imperijalizam implicira sljedeću konstelaciju: harmonija interesa između „centra centra“ i „centra periferije“, veća disharmonija interesa unutar periferije nego unutar centra i disharmonija interesa između periferije u centru i periferije periferije. Ovdje dolaze još i vertikalni odnosi interakcije odnosno razmjene. Posredstvom asimetrične razmjene i diferencijalnih intra-akter-efekata (ili „inchange“-efekata) interakcije oni doprinose uvećanju nejednakosti između centra i periferije, a posebice također naravno markantnim razlikama između centra i periferije periferije, jer između centra i periferije je „samo nejednakost nejednako raspodijeljena“. Jedna specijalna interakcijska struktura osigurava reprodukciju nejednakosti pri čemu je posebice važan 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 jednog polnih regija“ prema toj teoriji jesu Sjedinjene Američke Države, Evropska Zajednica, Kina, Japan kao i Rusija, Turska, Indija, pri čemu „S“ znači da su i druge regije dijelovi toga centra. Usp. Galtung 1997, str. 104-106.

[18] Pod uvjetima transkontinentalne *real time* komunikacije „nisu potrebni više nikakvi lokalni zastupnici; kupnja se odvija preko interneta izravno preko centra, dok dostava funkcionira preko tržišnih kanala koje kontrolira centar. To predstavlja jednu veliku prijetnju za elite periferije.“ Galtung 2000a, str., 132. Time se ipak, uzimajući u obzir ograničeno značenje e-commercea kao i izraziti „digital gap“ između centra i periferije opisuje više neka dalja budućnost nego naša danasnjica.

[19] Glede neprijateljstva „postmodernih“ teoretičara 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 različita. Mlada generacija umjetnika neevropskog podrijetla, koje ću ovdje zvati „drugi umjetnici“ danas je prisutna u velikoj mjeri kao dio suvremene umjetničke 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 sudjelujućih umjetnica i umjetnika u Appendixu Kataloga uz Documentu11_Plattformu5.

[28] Tako globalizacija iz perspektive Cochrane/Pain (2000., str. 15 i dalje) obuhvata *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 komunicirati na jedan nehijerarhijski nacin. (...) S nestajanjem pojmova centra i periferije po stare podjele svijeta na Zapad i ne-Zapad ostao ce nam tek historijsko sjecanje.“ I Dziewior (1999., str., 345) je misljenja da se „moze utvrditi jedno polagano, ali kontinuirano nestajanje tradicionalne 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 društvu i nije mu potreban nikakav znak identiteta da bi njegov rad bio priznat; „drugi“ umjetnici moraju nositi teret kulture iz koje potječu i to moraju jasno naznačiti u svojim umjetničkim 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 umjetničkog establishmenta – najvažnijim institucijama odnosno grupnim izlozbama i sekundarno, također, prisutnost u određenim umjetničkim časopisima. U godini 2001., na primjer, uzeto je u obzir 160 umjetničkih institucija, 130 grupnih izložbi i 5 umjetničkih časopisa. Najprije se posredstvom vrednovanja jednog tima eksperata odmičavaju umjetničke institucije odnosno odabiru grupne izložbe, da bi se u drugom koraku odabrali umjetnice i umjetnici koji su u tim institucijama odnosno izlozbama najčešće 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 državu obilježen covječanstvom koje samo sebe shvata kao jednu naciju (odnosno kao svjetski narod).“

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

[38] Vrijednosti za godine u kojima rangiranje nije obavljeno, ili je izvršeno prema kriterijima različitim od uobičajenih (1980, 1982, 1984, 1985, 1987), određene su uz pomoć metode linearne interpolacije.

[39] Kad je riječ 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.

Dürschmidt, Jörg, *Globalisierung*. Bielefeld 2002.

Dziewior, Yilmaz, „On the Move. Interkulturelle Tendenzen in der aktuellen Kunst“, u: Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, 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.

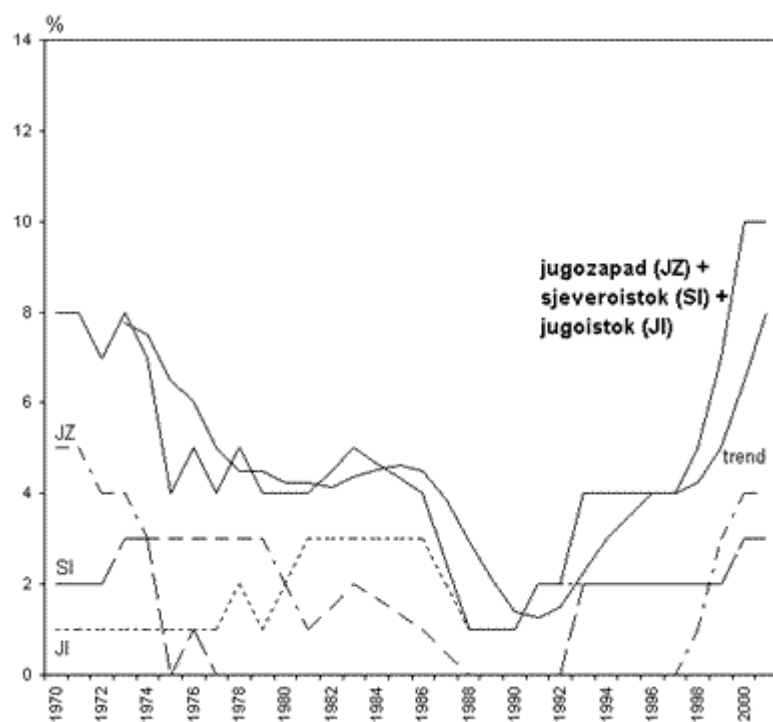
Galtung, Johan, „Globale Migration“, u: Christoph Butterwege/Gudrun Hentges (Izd.), *Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung*. Opladen 2000b, str., 9-20.

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

Hanru, Hou, „Millenium, Globalisierung und Entropie“ u: Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, 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 podruceje 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 kompasa Capital)

