

***Carstvo (Empire), Sjeverozapad i ostatak svijeta.  
„Internacionalna suvremena umjetnost“ u razdoblju globalizacije***

[09\_2002]

*1. Kulturna globalizacija*

Anthony Giddens ubraja se u one autore koji su početkom devedesetih stavili u pogon pojam globalizacije.<sup>1</sup> 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 najrazličitijih 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 izražajnosti 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 teško da u tome vide nešto drugo do jednog ubrzanog proširenja modela Sjedinjenih Američkih Država odnosno Zapada.<sup>2</sup>

Globalizacija se danas definira na različite načine, pri čemu se naglašavaju 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“. <sup>3</sup> Jednoj „globalističkoj“ poziciji u smislu metateorije globalizacije<sup>4</sup> skloni su Michael Hardt i Toni Negri kada polaze od jedne „nezadržive i nepovratne globalizacije ekonomskih i kulturnih procesa razmjene“. <sup>5</sup> 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“<sup>6</sup>, 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.“<sup>7</sup> („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.

---

<sup>1</sup> Usp. Giddens 1990.

<sup>2</sup> Usp. Na primjer Bourdieu 2001.

<sup>3</sup> 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 prekoračuju granice (...) pri njihovom istodobnom prostornom proširenju“.

<sup>4</sup> 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 naglašavaju proturječnost i otvoren ishod globalizacijskih procesa. Usp., na primjer Cochrane/Pain 2000, str. 22 i dalje.

<sup>5</sup> Hardt/Negri 2000, str. XI.

<sup>6</sup> 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 moći i ne počiva na čvrsto utvrđenim granicama ili barijerama.“)

<sup>7</sup> Hardt/Negri 2000, str. XII.

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.<sup>8</sup>

Na pozadini širenja 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 „ukršćavanje Sjevera i Juga, Istoka i Zapada ni u kojoj drugoj sferi kulture nije tako intenzivno kao u sferi likovnih umjetnosti.“<sup>9</sup>

## 2. Umjetnost i kulturni imperijalizam

Među zastupnicima teze o globalizaciji prisutna je dalekosežna suglasnost oko toga da početak tih procesa treba datirati u devetnaesto stoljeće ili čak još i ranije.<sup>10</sup> U vrijeme kada pojam „globalizacije“ još 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 oštru kritiku oblika isključivanja unutar umjetničkog polja artikulirao pozivajući se na pojam „internacionalizma“. Slično današnjim kritičarima teze o globalizaciji, koje apostrofiramo kao „skeptike“ ili „tradicionaliste“, okomio se Araeen tada na ono što je držao 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 izražava isključivo posebnosti Zapada (...). Ona je tek jedna transatlantska umjetnost. Ona reflektira samo kulturu Evrope i Sjeverne Amerike. Današnji „internacionalizam“ zapadne umjetnosti nije ništa drugo nego jedna funkcija političko-ekonomske moći Zapada koji svoje vrijednosti nameće drugim ljudima. (...) Riječ ‚internacionalno‘ trebala bi značiti nešto više nego par zapadnih zemalja (...).“<sup>11</sup>

Araeen nije zastupao ništa drugo osim jedne verzije teorije kulturnog imperijalizma. U svojim najuobičajenijim varijantama ta teorija polazi od pretpostavke da je globalna kultura u stvari jedna partikularna kultura, naime jedna zapadna, kapitalistička odnosno kultura Sjedinjenih Američkih Država.<sup>12</sup> Općenitije 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 važni „mostobrani“ - „centar centra“ u „centru periferije“.<sup>13</sup>

Ono što u bitnome obilježava imperijalizam u smislu Galtungove „strukturalne teorije“ je jedan oblik vladavine koji se u krajnjoj konzekvenci svodi na cijepanje kolektiva i na određene interakcijske odnose, obrasce i strukture. Neki dijelovi sistema dovode se u odnose koji su obilježeni harmonijom interesa dok

---

<sup>8</sup> Kulturna je globalizacije 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.

<sup>9</sup> Kramer 2001, str. 178.

<sup>10</sup> Prema Dürschmidt (2001, str. 25) početak globalizacije se može mnogostruko datirati već u 16. stoljeću.

<sup>11</sup> Araeen 1997, str. 98.

<sup>12</sup> Usp. Mackay 2000, str. 56, Tomlinson 1999, str. 89.

<sup>13</sup> Galtung 1972, str. 29.

drugi završavaju u odnosima čije je obilježje, naprotiv, disharmonija tih interesa.<sup>14</sup> Harmonija interesa znači između ostaloga da se na periferiji stvaraju elite koje su u uskoj vezi s elitama centra. Kulturna penetracija je stoga važan mehanizam. Jedan dio elite periferije biva kooptiran i nagrađen odnosno razvija potrebe koje može zadovoljiti samo centar. Kooptirane lokalne elite preuzimaju stilove života, kulturu i ideologije centra. Taj proces intelektualne penetracije obavlja se također preko studiranja na sveučilištima u centru kao i preko uvoza kulturnih artefakata, od znanosti do teorije.<sup>15</sup> Teza o mostobranu nalazi se *in nuce* također u Araeenovu manifestu i to ondje gdje on upućuje na dominantnu ulogu zapadnih vrijednosti u urbanom miljeu trećeg svijeta i ističe podijeljenu lojalnost onih domaćih elita koje pokazuju interes za „mješavinu zapadnih tehnika i domaćih slika“ koju on označuje kao „neokolonijalnu umjetnost“.<sup>16</sup>

### 3. Preobrazba umjetničkog polja

Postavlja se pitanje, u kojoj mjeri jedan takav model vladavine može još uvijek na adekvatan način opisati stvarnost. U vrijeme Araeenove intervencije u umjetničkom polju, na makro razini je Galtung to egzemplificirao na odnosu Sjedinjenih Američkih Država, odnosno Sovjetskog saveza i zemalja koje su se tada nalazile u području njihova utjecaja. Djelomice bipolarna, a djelomice tripolarna konstelacija (s „trećim svijetom“) sedamdesetih godina preobrazila se prema Galtungovoj teoriji nakon kraja hladnoga rata u jedan sedmopolni svijet čijim regijama do izvjesnog stupnja dominira hegemon hegemon, Sjedinjene Američke Države.<sup>17</sup> Osim toga postulira se da pod uvjetima forsirane globalizacije elite periferije tendencijelno gube na značenju kao mostobrani centra.<sup>18</sup> Tu se također usprkos tih promjena, i u suprotnosti s Hardtom i Negrijem, kao i brojnim drugim postmodernim teoretičarima<sup>19</sup>, 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 dubokosežne kao što su to promjene svjetskoga sistema. Tako Araeen u jednom svom novijem tekstu konstatira da je od sredine osamdesetih godina došlo 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.<sup>20</sup> „Mlade,

---

<sup>14</sup> 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. Ovamo 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 naročito markantnim razlikama između centra i periferije periferije, jer između centra i periferije je „sama nejednakost nejednako raspodijeljena“. Jedna specijalna interakcijska struktura osigurava reprodukciju nejednakosti pri čemu je posebice važan mehanizam fragmentiranja. Usp. Galtung 1972, str. 35 i dalje.

<sup>15</sup> Galtung 1980, str. 113 i dalje.

<sup>16</sup> Araeen 1997, str. 98.

<sup>17</sup> Središta tih sedam u „konfliktu i kooperaciji jednopólnih regija“ prema toj teoriji jesu Sjedinjene Američke Države, Evropska Zajednica, Kina, Japan kao i RusijaŠ, TurskaŠ, IndijaŠ, pri čemu „Š“ znači da su i druge regije dijelovi toga centra. Usp. Galtung 1997, str. 104-106.

<sup>18</sup> 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 današnjica.

<sup>19</sup> Glede neprijateljstva „postmodernih“ teoretičara prema takvim modelima usp. Featherstone 1990.

<sup>20</sup> „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

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."<sup>21</sup> (I jedni i drugi izlažu i kruže unutar istog prostora i istog umjetničkog tržišta, 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 priređena u Kölnu, tvrdi u jednom prilogu koji je uvjerio niz autora iz područja znanosti o kulturi<sup>22</sup>, da je u oba prošla desetljeća došlo 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 aroprijacije nezapadnih kultura posredstvom „euroetničke umjetnosti“.<sup>23</sup> 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 širom svijeta simetrično rasprostiru.<sup>24</sup>

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 njujorškog Guggenheim muzeja.<sup>25</sup> Georg Schöllhammer konstatira da je u evropskim umjetničkim kućama priređen „veliki broj izložbi s primjerice afričkom suvremenom umjetnošću“ i govori o „novijem udvaranju umjetnicama i umjetnicima iz Afrike, Latinske Amerike i Azije“.<sup>26</sup> Yilmaz Dziewior naglašava da je devedesetih godina došlo 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.<sup>27</sup>

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 gustoću 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.<sup>28</sup>

---

suvremene umjetničke scene, ne samo unutar nacionalnih granica Zapada - kao na primjer u Britaniji - nego globalno.), Araeen 2001, str., 15.

<sup>21</sup> Araeen 2001, str., 23.

<sup>22</sup> Usp., Wagner 2001, Kramer 2001, Hippe 2001.

<sup>23</sup> „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.

<sup>24</sup> Scheps 1999, str., 16 i dalje.

<sup>25</sup> Hanru 1999, str., 337 i dalje.

<sup>26</sup> Schöllhammer 1999, str. 40.

<sup>27</sup> Dziewior 1999, str. 345. U vezi s Documentom 11 usp. Listu sudjelujućih umjetnica i umjetnika u Appendixu Kataloga uz Documentu11\_Plattform5.

<sup>28</sup> Tako globalizacija iz perspektive Cochrane/Pain (2000., str. 15 i dalje) obuhvaća *proširenje socijalnih veza* preko granica nacionalne države odnosno regije, *uvećanje gustoće interakcije širom svijeta* koja se oslanja na elektronske kanale i komunikacijske mreže, *rastuću interpenetraciju* ljudi odnosno proizvoda iz međusobno udaljenih kultura posredstvom uvozno izvoznih procesa odnosno migracije kao i *ojačanje globalne infrastrukture* koja dopušta operacije globaliziranih mreža.

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.<sup>29</sup> Drugi su ambivalentni odnosno kritični u vrednovanju toga obrata. Tako Schöllhammer ističe da izložbe i trgovački transporti čine doduše vidljivima umjetničke scene koje su do sada na Zapadu bile nerasvijetljene, dok s druge strane također doprinose zamračivanju odnosa uključivanja i isključivanja u umjetničkom pogonu.<sup>30</sup> Martha Rosler žali 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.“<sup>31</sup> Araeen tako, usprkos otvaranju sistema, vidi kontinuitet apartheid, jer je inkluzija postkolonijalnih umjetnica i umjetnika povezana sa njihovom stigmatizacijom. Njihovi radovi moraju tako reći još uvijek pokazivati „identitetske iskaznice s afričkim ili azijskim znacima“.<sup>32</sup>

#### 4. Ustrajnost centra

Cochrane i Pain ubrajaju se u zastupnike teorije globalizacije koji se bave prije svega procesima širenja, intenziviranja i ubrzavanja međuovisnosti i integracije socijalnog života. Od tih pristupa koji su orijentirani na procese, razlikuju se teorije koje globalizaciju razumiju kao jedno idealtipsko stanje globalnog poretka koji se također može primijeniti kao mjerilo za odmjeravanje stupnja i granica procesa globalizacije.<sup>33</sup> Oslonjeni na podatke o ekonomskim parametrima svjetskog gospodarstva i na jedno idealtipsko mjerilo globalizacije, Hirst i Thompson su došli do procjene o postojanju mita ekonomske globalizacije.<sup>34</sup> Njihov pristup, orijentiran na procese, tendira tomu da precjenjuje razmjer i doseg globalizacije, jer uspoređuje sadašnjost s (novijom) prošlošću 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 godišnje) objavljuje gospodarstveni časopis Capital. Uz pomoć tih ranglista, na kojima se nalazi stotinu vodećih umjetnica i umjetnika u umjetničkom polju, vjeruje se da je moguće ocijeniti simbolički kapital umjetnica i umjetnika prema kriteriju njihove vidljivosti u međunarodnom izložbenom pogonu. Na taj način ujedno se odvaja centar umjetničkog polja - a to su umjetnice i umjetnici koje je u najvišoj mjeri priznao umjetnički establishment - od periferije široke mase producentica i producenata.<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> Tako Scheps (1999., str. 20) piše da „na mjesto strukture centra i periferije stupa mreža čija su čvorišta kulturni i umjetnički centri koji u sveko doba mogu međusobno komunicirati na jedan nehijerarhijski način. (...) S nestajanjem pojmova centra i periferije po stare podjele svijeta na Zapad i ne-Zapad ostat će nam tek historijsko sjećanje.“ I Dziewior (1999., str., 345) je mišljenja da se „može utvrditi jedno polagano, ali kontinuirano nestajanje tradicionalen podjele na centar i periferiju“.

<sup>30</sup> Schöllhammer 1999., str., 41.

<sup>31</sup> Rosler 1997., str., 37.

<sup>32</sup> „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.

<sup>33</sup> Usp. Held/McGrew 2000., str., 4.

<sup>34</sup> Hirst/Thompson 2000.

<sup>35</sup> Rangiranje se oslanja na uzimanje u obzir umjetnica i umjetnika u samostalnim izložbama u - prema sudu umjetničkog establishmenta - najvažnijim institucijama odnosno grupnim izložbama 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 odmjeravaju

Postupak određivanja simboličkog kapitala umjetnica i umjetnika izgleda usprkos mnogim problemima dostatno valjan i pouzdan da bi dopustio utemeljene zaključke o procesima globalizacije koji se ne odigravaju samo na simboličko-političkoj razini ili tek u sekundarnim područjima umjetničkog polja.

Otpočetak 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 važne 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“<sup>36</sup> biti od sve manjeg značenja. 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 ukrštaju s Istokom i Zapadom, i na kojoj se u skladu s tim mogu razlikovati „četiri ugla svijeta“. Na temelju te kartografije „Sjeverozapad“ obuhvaća sjevernu Ameriku i zapadnu Evropu, „Sjeveroistok“ bivši Sovjetski Savez, istočnu Evropu, Tursku, bivše sovjetske republike s većinskim muslimanskim stanovništvom kao i Pakistan i Iran. „Jugozapad“ uključuje Latinsku Ameriku, Karibske otoke, zapadnu Aziju, arabski svijet, Afriku, južnu Aziju i Indiju, a „Jugoistok“ jugoistočnu Aziju, istočnu Aziju, pacifičke otoke, Kinu i Japan. Dvadeset posto svjetskog stanovništva živi na sjevernom, a osamdeset posto na južnom dijelu svijeta.<sup>37</sup>

Teza o globalizaciji, u slučaju na procese orijentiranih, dijahronih interpretacija, implicira porast entropije, kad je riječ o podrijetlu umjetnica i umjetnika iz četiri regije svijeta. Jedno moguće idealtipsko mjerilo bila bi irelevantnost teritorijalnog podrijetla, dakle jednakomjerno regrutiranje uspješnih umjetnica i umjetnika iz sva četiri 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 potječu 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.<sup>38</sup> Osim toga ova grafika sadrži jednu liniju koja pokazuje trend za onaj „ostatak svijeta“ koji ne pripada Sjeverozapadu na temelju „klizajućeg projsjeka“. Glavnu spoznaju koju nam nudi ovaj grafički prikaz valja vidjeti u tomu da se zbrojeni udio svih umjetnica i umjetnika koji ne potječu 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 nadmšen 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.<sup>39</sup> 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.

---

umjetničke institucije odnosno odabiru grupne izložbe, da bi se u drugom koraku odabrali umjetnice i umjetnici koji su u tim institucijama odnosno izložbama najčešće prikazivani. Usp. Rohr-Bongard 2002., str. 134.

<sup>36</sup> Usp. primjerice Galtungovu definiciju (2002., a, str., 42): „Na kraju globalizacije nalazi se svijet pretvoren u jednu jedinu državu obilježen čovječanstvom koje samo sebe shvaća kao jednu naciju (odnosno kao svjetski narod).“

<sup>37</sup> Usp., Galtung 2000b, str. 14.

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Kad je riječ o pitanju spolne inkluzije, usp. Quenzel 2000.

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.<sup>40</sup> [Grafika 2](#) pojašnjava u kako velikoj mjeri se centar umjetničkog polja regrutira iz dva od ta tri ekonomski najmoćnija regiona trijade, i to iz Sjedinjenih Američkih Država i Evropske Zajednice.<sup>41</sup> 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 financijskih tržišta) može se na temelju rečenoga 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 uvećala. Ništa 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 „hegemonu hegemonu“ 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 šezdesetih 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 potječu 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 dadu lako razgraničiti.

Za teorije globalizacije koje naglašavaju oslobađanje i širenje socijalnih veza i za postmoderne teorije (uključujući i onu „Empirea“) koje zastupaju tezu o deteritorijalizaciji 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 moći - kao primjerice u „global cities“ - bivaju zbog toga jednostavno pretumačene kao indicije rastuće globalizacije.<sup>42</sup> U modelima koji prihvaćaju predodžbe o centru i periferiji i naglašavaju deteritorijalizaciju postoji također sklonost da se ignorira evidentnost centara moći koji se dadu prostorno razgraničiti.<sup>43</sup> Modeli centra i periferije podsjećaju na zgušnjavanje i prostornu koncentraciju moći bilo u financijskim tržištima, bilo u poljima kao što je ono umjetničko. Oni vode u pravcu interpretacija koje su drugačije od tipičnih 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 klasičnih *braindrain* obrazaca, od kojih centar i centar periferije snažnije profitiraju nego periferija periferije. Ni proliferacija umjetničkih biennala<sup>44</sup> i umjetničkih institucija izvan zemalja Sjeverozapada također ne izgleda naprosto kao neka indicija za sve veću globalizaciju koju bi trebalo posebno pozdraviti.

---

<sup>40</sup> Thompson 2000, str. 110 i dalje.

<sup>41</sup> Udio Evropske Zajednice obračunat je za čitavo razdoblje za današnjih 15 članica EZ-a. Pritom valja uzeti u obzir da jedna, za evropsku umjetnost važna zemlja, tu nedostaje, naime Švicarska.

<sup>42</sup> Usp. na primjer Cochran/Pain 2000, str., 17, koji u određenim svjetskim gradovima vide čvorove moći, ali to tumače kao indiciju globalizacije.

<sup>43</sup> Usp. Sassen 2000.

<sup>44</sup> Tu se misli među 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. također Boecker 2002.

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<sup>45</sup> u zemljama čije elite zbog globalizacije tendencijelno gube na moći.

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

*Prijevod: Boris Buden*

## Literatura

Araeen, Rasheed, „Art š 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.

---

<sup>45</sup> Toj interpretaciji sklon je Hanru 1999., str. 347.

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, stručno područje 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.

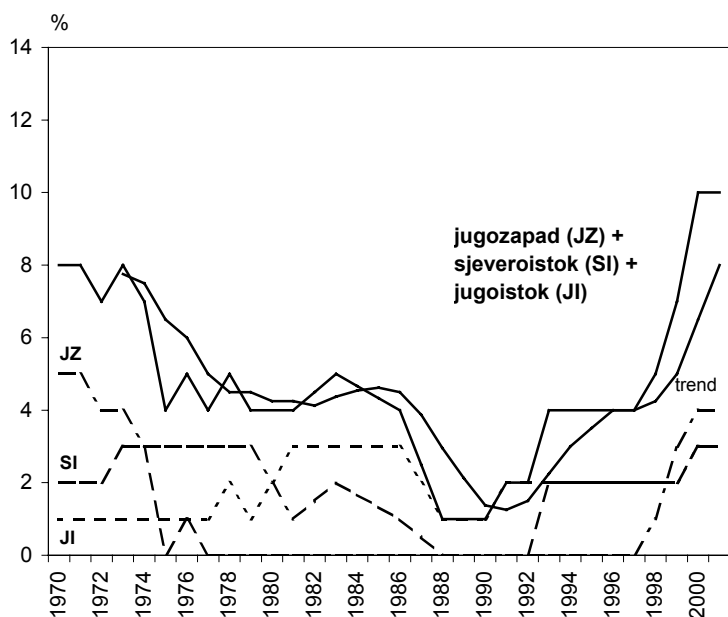
Schöllhammer, Georg, „Kunst in Zeiten der Globalisierung“, u: Oliver Ressler, *The Global 500*. Wien 1999, str.,35-48.

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.

Grafike

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



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

