

## O UMETNOSTI, GLOBALIZACIJI IN KULTURNI RAZLIKI

GERARDO MOSQUERA

### *I. O globalizaciji in kulturah*

1. Poleg svojega prvotnega pomena, da izraža nekatere sodobne procese, ustvarja pojem globalizacije prostor navdušenja in strahov. Na eni strani imamo azijske »tigre«, ki so danes že v zatonu, prezasičenost komunikacij, internet in ponovno oživiljeno globalno vas, na drugi pa mednarodna srečanja »proti globalizaciji«. Na področju kulture globalizacija pogosto poraja strah pred težnjo izenačevanja s svetovljanskimi kulturnimi vzorci, zgrajenimi na evrocentričnih temeljih, ki usodno zabrisujejo kulturno različnost, jo ponovno ocenjujejo in z njo manipulirajo. Ta nemir je osnovan na tehtnih temeljih, nedvomno pa transnacionalna ekspanzija v našem času potrebuje jezike, institucije in mednarodne rabe, ki bodo omogočili sporazumevanje na globalni ravni.

Položaj je kompleksnejši kot prevladujoči optimizem in pesimizem in posledično so tako navdušenje kot strahovi v resnici težavnejši. Časi globalizacije so zaznamovali dva nasprotujoča si procesa v kulturi. Njuna interakcija tvori kritično točko ponovnega določanja simbolne oblasti in paradoks, ki zaznamuje to obdobje. Po eni plati tvorijo globalizacija gospodarstva, oblike razdelitve moči, komunikacije in simboli odločilni trenutek ekspanzije industrijskega kapitalizma, ki predstavlja širitev Evrope in njene kulture od renesanse naprej. Slednja prej odraža proces, ki je popeljal Evropo navzven in naprej, kot pa potrditev njenih korenin v paradigmatični preteklosti. A zgodba o evropski ekspanziji se enači s svetovno ekspanzijo. Pridobitev svetovne oblasti je štela kot svetovna ekspanzija: zaradi osvojitve svetovne oblasti ter zaradi izgradnje totalitarne racionalnosti, ki izhaja prav iz te oblasti, je lokalno-zahodno postalo univerzalno.

Ti stvarni in simbolni načrti so bili interpretirani vse do danes. Okcidentalizacija je bila univerzalizacija, ker je zaradi svoje nadvlade medsebojno

povezala planet in ker se je oklicala za univerzalno. Ideja o svetovni ekspanziji – s »starimi«, »novimi« svetovi in z »odkritji« – je dosegla svoj vrhunec v nasprotnem pojmu: v kontrakciji »svet je vsak dan manjši«, je celo globalna vas.

Gospodarsko širjenje Zahoda je od nekdanj prinašalo s seboj kontrakcijo v ideji univerzalne majhnosti, ki se osredotoča v renesančnem Jazu, kot nasprotje neomajni veličini in raznolikosti. To predstavo najbolje ponazarjajo zemljevidi. So praktičen instrument ekspanzije, komunikacije, osvajanja ter obenem ikona sveta na dlani. Pod pretvezo znanstvene objektivnosti prav tako ponazarjajo sistem organigramov in emblematičnih upodobitev geopolitične moči. Splošno sprejeta ideja o okrogli Zemlji je vsebovala zamisel o možnosti globalnega upravljanja – in nadvlade – ter krčenja sveta na vase zaprto kroglo. Na spomenikih Krištofa Kolumba in drugih osebnosti, je bil planet opredmeten kot krogla, ki se jo lahko oblikuje, drži in nadzoruje pod nekim praporom, ali se celo z njo poigrava, kot je prikazal Charles Chaplin v *Velikem diktatorju*. Ko potujemo po Portugalski, preseneča veliko število kamnitih ali bronastih krogel na spomenikih, ki se pojavljajo tudi kot dekorativni elementi razsvetljenstva in baroka. Včasih vidimo veliko kroglo na piedestalu: spomenik uteleša sposobnost spoznavanja, uporabe in nadvlade sveta, sintetiziranega v geometrijskem liku. Simbolizirana ideja globalizacije se pojavlja že od 15. stoletja v imaginariju »prihodnje« Evrope.

Izraz globalizacija je s svojim konotacijskim poljem soudeležen pri ekspanzivno-kontrakcijski etimologiji, s čimer pridobiva številne implikacije. Rabi za označevanje današnjega položaja, vendar prikriva velike neenakosti sveta, ki je, če parafraziram Orwella, za nekatere dosti bolj globalen kot za druge. Slednji so v večini.

Kolonializem je bil orodje ekspanzije-kontrakcije Zahoda. Jimmie Durham je opozoril na neizpodbitno dejstvo, da so vse sodobne izkušnje kolonialne: »The colonial reality is the only reality we have. All of our thoughts are the consequence of colonial structure.«<sup>1</sup> Očitna in hkrati pozabljena ugotovitev poudarja, v kolikšni meri so zgodbe o evropski nadvladi opredelile položaj, v katerem vsi živimo, pa naj bivamo kjerkoli, predvsem pa sam koncept globalizacije. Zahod je vodil industrijski in storitveni kapitalizem, kolonialni sistem, modernizacijo in informacijsko revolucijo, kar je povzročilo širjenje zahodne kulture, vendar ne v smislu etnične kulture, temveč operativne metakulture sodobnega sveta. Zaradi dejstva, da je bila omenjena kultura giba-

<sup>1</sup> Jimmie Durham, »Probably this will not work«, v Christian Chambert (ur.), *Strategies of Survival, Now!*, Lund 1995, str. 232. [Kolonialna stvarnost je edina stvarnost, ki jo imamo. Vse naše misli so posledica kolonialne strukture.]

lo teh procesov, je razvila mnogovrstno sposobnost vsiljevanja in asimiliranja, recikliranja in homogeniziranja.

Zgornje se nanaša na hegemonistično uporabo metakulture središčnih oblasti. Dejal sem, da je Zahod »vodil« procese svetovne oblasti, vendar je to vključevalo udeležbo podrejenih, naj se ta kaže s sprijaznitvijo, spreobrnitvijo ali odporom. Globalno vsiljenje zahodne kulture z namenom spreobračanja in nadvlade je prineslo obči dostop. Če je bil namen vsiljenja spreobrnitev Drugega, je dostop slednjemu omogočil uporabo te kulture v lastne, drugačne namene in jo spremeniti od znotraj. Zahodna metakultura, s svojimi zmožnostmi globalnega delovanja, je postala paradokсно sredstvo za potrditev razlik in za ponovno oblikovanje interesov, ki so bili v postkolonialnem obdobju drugotnega pomena.

Zato pravimo, da je obdobje globalizacije obenem obdobje razlike, ki predstavlja še en protislovni proces, omenjen na samem začetku. Obstoje operativne metakulture je omogočil globaliziranje razlik onkraj krajevnih meja. Kulturna globalizacija prinaša interakcijo med razširjeno zahodno metakulturo in svetovnim kulturnim pluralizmom. Če prva ohranja hegemonijo, pa so druge uporabljale sposobnost mednarodnega *broadcastinga* za preseganje krajevnih okvirov.

Vedno so obstajali pritiski skupin na oblasti, da bi asimilirale in uporabljale v svojo korist tuje elemente, od andske koke (predelane v kokakolo ali v kokain) do afriške upodabljajoče umetnosti v modernizmu. S svojega hegemonističnega položaja se je zahodna metakultura poskušala obogatiti z elementi drugih kultur ter globalizirati ostale kulture ali njihove fragmente. Vendar je po drugi plati omogočila širjenje različnih smeri in doživela z njimi skladne spremembe. Vsiljena s kolonializmom je kasneje postala orodje dekolonizacije in mednarodnega delovanja novih držav Afrike, Azije in Karibov.

Poleg tega so vse velike ekspanzije, na primer krščanska, budistična v Aziji, širjenje latinščine v rimskem cesarstvu ali zahodne kulture v našem globalnem svetu, imele za posledico trenja, ki so povzročila poroznosti in zlome. Niti kokakoli, simbolu svetovne homogenosti, se ni uspelo izogniti tem razpokam. Razlikuje se glede na okus, vodo in druge dejavnike kraja proizvodnje. Ravno tako se uživa na različne načine, tako po načinu pitja in mešanja z lokalnimi pijačami kot po svoji družbeni in simbolni uporabi. V Los Angelesu uvažajo kokakolo iz Mehike, ki je slajša od kokakole izdelane v Združenih državah, da bi zadovoljili številno prebivalstvo mehiškega porekla. S tega vidika znano dejanje Antonia Cara, ki je izbral tipografijo kokakole, da bi zapisal ime svoje države Kolumbije, pridobi drugačen cinizem kot v interpretacijah njegovega časa.

Proces globalizacije-diferenciacije je prej zapleteno in konfliktno izražanje moči kot dvojna dialektika. V njem se prepletajo kontaminacije,<sup>2</sup> mešanja in protislovja, ki potekajo v vseh smereh. Čeprav usmerja sedanji razvoj kulture, ga ne moremo označiti za pasivnega kot neko nujno nagnjenje, do katerega pride brez uporabe pritiska s strani podrejenih sektorjev. Metakultura teži h generalizaciji praks različnih področij. Loteva se joge in karateja na potrošniški, kulturno »sterilni« način, kakor dveh izoliranih elementov v svetovnem mozaiku, ki ga uokvirja Zahod. Nekatere uspešne ne-zahodne izkušnje, ena takšnih je japonska, temeljijo na koristnem izrabljanju okcidentalizacije, ki so jo okrepile z lastnimi sestavinami. Dandanes se kulturna moč nagiba k temu blodnjaku nihanj in dvoumnosti. Gibalo kulture nastaja s prepletanjem konfliktov in dialogov, pri čemer nastajajo pojavi mešanja, mnogoterosti, prilasčanj in resignifikacij, ki so lahko nadvse zapleteni. Vedno bolj očitno postaja dejstvo, da ni poti, ki bi vodila nazaj k predkolonialni tradiciji, zaradi česar bi se bilo smiselno vrniti k mitu z nekontaminirano preteklostjo, ki ima v sodobnem svetu omejen prostor delovanja. Na podlagi pluralnosti izkušenj, katerih delovanje bi preobrazilo globalno metakulturo, bi skušali dognati, kakšna bi bila sedanjost. V mislih nimam le procesov hibridizacije, resignifikacije in sinkretizma, temveč usmeritve in novosti globalne metakulture z vidika podrejenih. Ključna točka je tisti, ki udejanja kulturno odločitev ter v čigar korist je bila sprejeta,<sup>3</sup> ne le z etnokulturnega vidika, temveč tudi glede na spol, razred in družbeno skupino. Številni in različni ljudje delajo »napačno« kulturo in prilagajajo zahodno metakulturo na svoj način, brez zadržkov, ter jo tako razsrediščajo v množični obliki. Oblikovati metakulturo na temeljih neskončne pluralnosti perspektiv bi bilo utopično. Uveljavljena postkolonialna struktura to onemogoča zaradi porazdelitve oblasti in omejenih možnosti delovanja številnih sektorjev.

2. Haitiski pesnik, Léon Laleau, v »Musique Nègre« (1931) opisuje svojo stisko, ko želi v francoščini, jeziku in kulturi, v kateri se je izobrazil, izraziti svoje »afriško« porenje:

<sup>2</sup> Jean Fisher, »Some Thoughts on 'Contaminations'«, *Third Text*, London, št. 32 (jesen 1995), str. 3–7.

<sup>3</sup> Guillermo Bonfil Batalla, »Lo propio y lo ajeno: Una aproximación al problema del control cultural«, v Adolfo Colombes (ur.), *La cultura popular*, México 1987, str. 79–86, in v »La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos«, *Anuario Antropológico*, št. 86, Universidad de Brasilia 1988, str. 13–53. Gl. zaznamke o problematiki sprememb v ljudskih družbah: Ticio Escobar, »Issues in Popular Art«, v Gerardo Mosquera (ur.), *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism in Latin America*, London 1995, str. 91–113.

»Et ce désespoir à nul autre égal  
D'apprivoiser, avec des mots de France  
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal?«\*

Pomen postane globlji, če pomislimo da je Laleaujeva Afrika, tako kot ti-  
sta iz *Négritude*, postala nadomestna iluzija za evropsko iluzijo.<sup>4</sup> Morda celo  
iluzija v poskusu izgradnje karibske identitete iz sestavin afriškega porekla, ki  
so sodelovale v sinkretični kulturi. Te sestavine so predstavljale obrambo  
pred vsiljeno francosko kolonialno nadvlado in ustvarjale razliko z vidika po-  
drejenih, ki so bili neevropskega porekla. Iluzija ne prihaja od zunaj: poraja  
se iz neke živete in preoblikovane čezatlantske afriške pripadnosti, ki je bila  
aktiven dejavnik karibskih kultur: Afrika kot del Zahoda, ne pa kot vir kon-  
fliktov ali podrejanja.

Kakorkoli, pesem odraža pasiven odnos, ker dovoljuje, da francoščina  
plemeniti razliko. Avtorji *Négritude*, predvsem Aimé Césaire, so konec tride-  
setih želeli vsiliti evropski jezik za izražanje hibridnega konteksta, ki je vse-  
boval zelo aktivne neevropske sestavine iz Afrike in Azije in nekatere, ki so bi-  
le plod preoblikovanja evropskih kultur v Ameriki. Césaire je govoril, da želi  
»ustvariti antilsko francoščino, črnsko francoščino, ki je, čeprav še vedno  
francoščina, tako zelo zaznamovana s črnkim pečatom«. <sup>5</sup> Izključeni in razli-  
ka dobijo s tem pečatom sporočilni glas. Nicolás Guillén je malo pred tem,  
vendar še v istem obdobju, uvedel v klasično kastiljščino ritme, intonacije,  
zvočnost in ambiente afriškega izvora. Mulatski pesnik, militantni komunist,  
je, čeprav ni govoril afriških jezikov, trdil: »Joruba sem, jočem v jorubščini /  
lucumí.«

To se kaže kot verodostojno, ker vsebujejo nekatere Guillénove pesmi,  
kot je nakazal Alfred Melon in preučeval Desiderio Navarro, zvočno tekstu-  
ro, ki je lastna jezikom joruba, kikongo, efik ter drugim afriškim jezikom.<sup>6</sup>  
Navarro je priznaval, da pesnik, »ko govori španščino, hkrati govori v nekem  
črnsko-afriškem jeziku«. <sup>7</sup> Tonske značilnosti jezikov bantu in sudanskih jezi-

---

\* »In ta neprimerljivi obup,  
izražati z besedami iz Francije  
to srce, ki sem ga dobil iz Senegala?« (*Op. prev.*)

<sup>4</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau in Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Pariz 1989, str. 20.

<sup>5</sup> V intervjuju z Renéjem Depestrem, v *Prólogo a Poesías*, Havana 1969, str. xx.

<sup>6</sup> Alfred Melon, »Guillén: poeta de la síntesis«, v *Realidad, poesía e ideología*, Havana 1973, str. 25–61; Desiderio Navarro, »Sonido y sentido en Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas«, v *Ejercicios del criterio*, Havana 1988, str. 11–32.

<sup>7</sup> Navarro, *op. cit.*, str. 23–24.

kov so vplivale že samo na način, s katerim Kubanci izgovarjamo in intoniramo španščino.

Zvočna sinteza je prisotna tudi v ideologiji kulturnega mestificiranja\*, ki je osnova ideji o kubanski identiteti, ki jo je Guillénova poezija pomagala zgraditi v tridesetih letih:

»Od nekdanj smo skupaj,  
mladi, stari,  
črni, beli, vsi pomešani;  
eden ukazuje, drugi uboga  
vsi pomešani;  
Sveti Berenito in ubogljivi  
vsi pomešani;  
od nekdanj črni in beli,  
vsi pomešani,  
Sveta Marija in ubogljivi,  
vsi pomešani;  
vsi pomešani, Sveta Marija,  
Sveti Berenito, vsi pomešani,  
vsi pomešani, Sveti Berenito,  
Sveti Berenito, Sveta Marija,  
Sveta Marija, Sveti Berenito,  
vsi pomešani!«

Takšen vidik se ujema s stališčem etnologa Fernanda Ortiza, ki je primerjal kubansko identiteto z *ajiacom*, juho, ki vsebuje vrsto različnih sestavin, pri kateri usedlina na dnu predstavlja integrirano nacionalnost, njeno sintezo.<sup>8</sup> To paradigmo lahko razširimo na vse Karibe, za katere so značilni procesi povzemanja iz prvotnih kultur, ki so se zlile na tem področju (akreolizacija)\* in etnogenetično mešanje. Tu se afriška idiosinkrazija ter kulturni elementi preoblikujejo v nacionalne kulture zahodnega, »mestiškega«\* tipa, celo tako, da jim vtisnejo povsem svojstven pečat. Afriška hibridnost je ključna za mnoge kulturne izraze v Ameriki. Ne le kot intertekstualnost, temveč

\* mestificiranje, mešanje. (*Op. prev.*)

<sup>8</sup> Fernando Ortiz, »Los factores humanos de la cubanidad«, v *Orbita de Fernando Ortiz*, Havana 1973, str. 154–157.

\* akreolizacija, prilagoditev na latinskoameriški način življenja. Kreol, potomec evropskih priseljencev, zlasti Špancev, v Latinski Ameriki. (*Op. prev.*)

\* mestic, potomec evropskega priseljence in prvotnega ameriškega prebivalca. (*Op. prev.*)

kot osnovna sestavina. Ne v smislu elementa navdiha ali kot dodan element, ampak kot prometejska sestavina pri oblikovanju novih kultur.

Ideja kulturnega mestificiranja je problematična, ker se jo lahko rabi za oblikovanje podobe enakovredne in harmonične spojivke, ki ne zakriva le razlik, temveč tudi protislovja ter očitne neenakosti pod krinko mita vseudeleženega integriranega naroda. Vse ideje, ki temeljijo na sintezi, se soočajo s problemom prikrivanja neravnovesij in brisanja nasprotij. Morali bi ugotoviti, katero od posameznih sestavin prispeva vsak v *ajiacu* in kdo ga zajema z največjo žlico. Poleg juhe sinteze je prav tako nujno poudariti, da na dnu ostanejo kosti in trdi deli mesa, ki se nikdar povsem ne razpustijo, čeprav nedvomno prispevajo juhi svojo hranilno vrednost. Paradigmo *ajiaca*, povezano s hibridizacijo, bi morali dopolniti s paradigmo »*moros con cristianos*«\* (kubanska jed z rižem in črnim fižolom, ki se kuhata skupaj), v povezavi z multikulturalnostjo.<sup>9</sup> Med seboj se spojata: moramo ju uživati skupaj. Druga težava je v tem, da se model hibridizacije loteva medkulturnih procesov kot matematičnih operacij deljenja in seštevanja elementov, katerih rezultat je *tertium quid*, plod mešanja. Tovrstni modeli zanemarjajo lastno kulturno ustvarjanje, ki ni nujno plod mešanja, temveč iznajdba ali svojevrstna raba.

V resnici pomeni vsiljevanje francoščine in španščine njuno krepitev, bogatitev ter jima daje zmožnost sporočanja drugih ustreznih pomenov, ki pogosto ustrezajo marginaliziranim izkušnjam. Takšna preoblikovanja zaznamujejo postkolonialni lingvistični zemljevid; omogočajo raznolikost med jeziki oblasti in njihovo vrnitev v antihegemonizem. Vendar tudi tu naletimo na dvoumnost, ker so evropski jeziki tisti, ki na koncu pridobijo. Te pridobitve si središča ponovno prilastijo in jih kasneje uporabijo, kot pri antropologiji, za izpopolnjevanje sredstev v domeni Drugega. V teh dilemah se je danes znašla kulturna oblast. Francoščina je prekoračila to omejitev, s tem pa je nehala biti francoščina in se preoblikovala v številne kreolske jezike Karibov, ki so nedavno tega postali literarni jeziki. Vendar francoščina omogoča pisateljem mednarodno prepoznavnost, kar je izjemnega pomena za področja govornih – in predvsem branih – jezikov z majhnim številom govorcev. Visoka stopnja nepismenosti v državah kot je Haiti botruje temu, da pisatelji ustvarjajo za izvoz. Vsekakor pa francoščina slabi in razmisliti bi morali o možnosti, da bi iz kreolskih jezikov prevajali neposredno v angleščino.

Če je Laleau pojmoval evropski jezik kot past in če sta se ga Césaire in Guillén namenila preoblikovati, pa v nekaterih primerih ne zasledimo zaskr-

\* Mavri s kristjani. (*Op. prev.*)

<sup>9</sup> Gerardo Mosquera, »Africa in the Art of Latin America«, *Art Journal*, New York, letnik 51, št. 4 (zima 1992), str. 30–38.

bljenosti zaradi njegove uporabe ali predrugačenja. Intelektualec iz Konga, Théophile Obenga, je na začetku šestdesetih v svoji pesmi »Tu parleras«, posvečeni Césairu, izjavil:

»les mots son leurs mots  
mais le chant est nôtre«\*

Ta vidik poudarja uporabo kulturnega elementa ter odpravlja nasprotja, ki se porajajo glede njegovega porekla. Ohranja pa dvoumnost med tujim jezikom in lastnim govorom. V Latinski Ameriki in Karibih je ločnica med avtohtonimi kulturami – njihovimi preoblikovanji – in vsiljenimi evropskimi kulturami veliko jasneje začrtana kot pri onih v Afriki in Aziji. Ohranjanje polarnosti je naravno, bodisi kadar se privzemajo spremembe nastale s kolonializmom, bodisi ko govorimo o sposobnosti dekolonizacijske inverzije. Vendar je dandanes bolj sprejemljiv odnos dialoga, v katerem sta vsiljena kultura in jezik »lastna-tuja«, kot je dejal Bahtin, ko je govoril o »literarni večjezičnosti«. <sup>10</sup> Hegemonistični kulturni elementi so vsiljeni, vendar so tudi privzeti, <sup>11</sup> s tem pa se s prilaščanjem sredstev oblasti shema oblasti vrne v prejšnje stanje. Na silo pokristjanjeni sužnji so ustvarili primer spajanja afriških božanstev in katoliških svetnikov ter devic v Ameriki, ki ni rabil le za nadomeščanje prvih z drugimi: zaobjemal je hkratno umestitev vseh v skupen sistem z afriško strukturo.

Takšne poroznosti so značilne za prostore »novih ljudstev«, kot so Karibi, in so posledica uničenja velike večine avtohtonega prebivalstva, evropske kolonizacije, uvoza Afričanov kot suženjske delovne sile za plantažno gospodarstvo, kasnejšega priseljevanja azijskih delavcev in akreolizacije. Prvotne kulture podrejenih skupin se v tej shemi porazgubijo, preoblikujejo ali razdrobijo in aktivno izginjajo med prilagajanjem novim kulturam. Iz tega razloga so Karibi mistificirani kot ikona *par excellence* mestificiranja, različnosti, migracij, odprtih izmenjav, kjer se stapljajo čiste razmejitve izvora (evropskega, afriškega, azijskega) in se napreduje k identifikaciji s »francoščino« (ki sem jo uporabil kot sinekdoho univerzalizirane zahodne kulture) občuteno in uporabljano kot lastno, podobno kot kastiljščina v Latinski Ameriki. Gotovo kastiljščina in portugalščina v Ameriki, tako v pogovornem kot v literarnem jeziku, bolj ohranjata kreativnost kot v svojih izvornih krajih. Vsekakor

\* »Besede so njihove, a petje je naše.« (*Op. prev.*)

<sup>10</sup> Mihail M. Bahtin, »De la prehistoria de la palabra de la novela«, v *Problemas literarios y estéticos*, Havana 1986, str. 490-491.

<sup>11</sup> Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción 1987, str. 76.



je nujno, da se izognemo idealizaciji Karibov in mistifikaciji kulture kot simbolnega prostora, v katerem se rešujejo družbeni problemi.

3. Kulture so si od nekdaj »kradle« med seboj, naj so bile vladajoče ali podrejene. Takšno je njihovo naravno delovanje, so živi organizmi, katerih dobrobit je odvisna od njihove dinamike, sposobnosti prenove in pozitivne interakcije z okoljem. Te prilastitve mnogokrat niso »pravilne«. Lahko so prevzete »brez razumevanja prostora in smisla, ki so ga imele v drugem kulturnem sistemu in lahko pridobijo popolnoma drugačen pomen v kontekstu kulture, ki sprejema«. <sup>12</sup> Na ta način deluje medkulturno prilaščanje, kajti pomembna je produktivnost vzetega elementa za namen tistega, ki si ga je prilastil, ne reprodukcija rabe v njegovem izvirnem okolju. Nepravilnosti izhajajo iz kulturne učinkovitosti prilaščanja, podobno kot je modernizem povsem nevede, pa vendar izjemno učinkovito rabil afriške, oceanijske in srednjeameriške podobe. Zato je brazilski kritik, Paulo Emilio Sales Gómez, ko je obravnaval svetovljansko stremljenje brazilskih umetnikov, zazrtih v mainstream in ravnodušnih do ljudske kulture, dejal, da na njihovo srečo slabo posnemajo, <sup>13</sup> kajti koristno je tisto, kar jih pooseblja v mednarodnem jeziku govorenim z močnim naglasom. Podobno kot golobica Rafaela Albertija je brazilska umetnost želela poleteti na sever, vendar je zmotno poletela proti jugu. Ta »zmota« ji je omogočila ustvarjalno sodelovanje v postminimalistični-konceptualni »mednarodni« usmeritvi. Obogatili so jo s skoraj eksistenčno izraznostjo, s čimer so pretrgali prevladujočo dolgočasno povprečnost in vnesli v material človeško toplino. Osebnost te *antisamba* umetnosti ne nastaja – kot se pogosto dogaja med prebivalci Karibov in Mehike – s predstavitvijo ali prvenstvenim delovanjem ljudske kulture, temveč z ljudskim načinom ustvarjanja sodobne umetnosti, s posredovanjem lastnega »mednarodnega« jezika. Govorimo o identiteti, ki je ravnodušna do »identitete«. Identiteta zaradi delovanja, ne zaradi predstavitve.

Kulturno prilaščanje ni pasiven pojav, tudi kadar ga dominantna kultura vsili dominirani. Prejemniki venomer preoblikujejo, resignificirajo in uporabljajo skladno s svojimi vizijami in interesi. Prilaščanje, še posebno »napačno«, pogosto predstavlja proces »oblikovanja« novega pomena. Zaradi položaja, ki ga zavzemajo na zemljevidih gospodarske, politične, kulturne in simbolne oblasti, so obrobja razvila »kulturo resignifikacije« <sup>14</sup> vsiljenih repertoarjev cen-

<sup>12</sup> Boris Bernstein, »Algunas consideraciones en relación con el problema 'arte y etnos'«, *Criterios*, Havana, št. 5-12 (januar 1983 – december 1984), str. 267.

<sup>13</sup> Nav. po Ani Marí de Moraeas Belluzo v pogovoru z avtorjem.

<sup>14</sup> Nelly Richard, »Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia«, v *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile 1989, str. 55.

trov oblasti. Podrejeni se zateka k strategiji prekrškov. Poleg tega, da pleni za lastno uporabo, seje dvom o normah in avtoriteti središčnih paradigem. Nelly Richard je nakazala, da avtoritarne in kolonizacijske premise postajajo nejasne, s tem nastajajo novi pomeni, »izvirnik se popači (zato se pojavijo pomisleki glede dogme njegove popolnosti), ustvarja reprodukcije in de-generira različice v satiričnem zanosu oblikovanja posnetka«. <sup>15</sup> Ne le, da razdira povzeto v postmodernem smislu, ampak poleg tega povzročča antievrocentrično de-konstrukcijo avtoreference prevladujočih modelov <sup>16</sup> in predvsem celotnega kulturnega modela.

Zaradi svojega problematičnega odnosa identitete-razlike z Zahodom in njegovimi središči, ki temelji na specifični kolonialni zgodovini, je Latinska Amerika primer teh procesov. Zavestna in selektivna kulturna »antropofagija« (se pravi preiščljeno požiranje tujih elementov, da bi jih vnesla v lastni organizem), ki so jo napovedali brazilski modernisti v dvajsetih letih, je postala stalnica latinskoameriških modernizmov in se v tej luči kaže nenavadno predpostmoderna. Potreba po uporabi predpon poudarja, kako zelo so medsebojno prepletene niti v tem kulturnem klobčiču, v okolju, ki je sam po sebi heterogen in fragmentaren. Vendar »antropofagija« ne poteka tako gladko, kot se morda zdi na prvi pogled, kajti ne odvija se na nevtralnem ozemlju, ampak na podrejenem, ki praviloma nemo privoli v protislovja podrejenosti in v postkolonialni položaj. Kdo na koncu požre koga? Latinskoameriški umetniki so do skrajnosti zapletli implikacije, ki jih prinašata privolitev in transkulturalno prilasčanje. Nekateri, med njimi Juan Dávil in Flavio Garcíandía, so svoja dela posvetili njunemu ciničnemu raziskovanju.

Latinskoameričanom so očitali, da smo posnemovalci, provincialci in drugorazredni Evropejci. Simón Rodríguez, učitelj Simóna Bolívarja in eden prvih postkolonialnih mislecev, se je okrog leta 1840 pritoževal zaradi navdušenja, ki ga je v novih republikah vzbujalo vse, kar je prihajalo iz Evrope ali Združenih držav. Zapisal je: »Če so se že namenili vse posnemati, zakaj ne posnemajo izvirnosti?« <sup>17</sup> Postmodernistična zavest nam je omogočila, da smo od posnemovalcev prešli v sijajne kršitelje in združevalce pomena, kar je omogočilo razvoj teorije prilasčanja kot antihegemonistične kulturne potrditve.

Častivredni začetnik teh diskurzov je bil Ortiz, ki je skoval izraz *transkulturalnost* <sup>18</sup> (transculturation), ki poudarja »jemanje in dajanje«, prisotno v

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Nelly Richard, »Latinoamérica y la posmodernidad«, *Revista de la Crítica Cultural*, Santiago de Chile, št. 3 (april 1991), str. 18.

<sup>17</sup> Simón Rodríguez, »Luces y virtudes sociales«, *Inventamos o Erramos*, Caracas 1988, str. 90.

<sup>18</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Havana 1940. (A.A. Knopf

vsakem medkulturnem odnosu. Čeprav je se je antropologija že pred časom dokazala v vlogi aktivnega prejemnika zunanjih elementov, je Ortizov predlog uvedel ideološki pristop: poudarja energijo podrejenih kultur, tudi v skrajnih pogojih, kot je denimo primer afriških sužnjev v Ameriki. To mu je uspelo združiti v eni sami besedi, ki semantično nakazuje na ponovno kulturno potrditev podrejenega in hkrati predlaga kulturno strategijo, ki temelji na njenem vzorcu.

Glede ideologije mesticiranja smo že omenili, da izraz transkulturalnost »ne izpolnjuje meril selektivnosti niti ne zadošča merilom inovativnosti«. <sup>19</sup> Poleg interpretacije kulturnih procesov se zastavlja še težavnejše vprašanje: kulturni tok ne more vedno krožiti le v smeri sever-jug, kot ga spodbujajo strukture oblasti, njihovo krožno razširjanje in prilagoditve nanje. Ne glede na to, kako sprejemljiva je strategija prisvojitve in transkulturalnosti, povzroča povratno delovanje, ki posnema tisto hegemonistično strukturo, s katero je soočena ali se z njo celo okorišča, podobno kot pri borilnih veščinah, pri katerih brez uporabe orožja izkoriščamo silo močnejšega nasprotnika.

Smer toka je treba tudi spremeniti. Ne zato, da bi se zoperstavili njegovi moči in s tem ustvarili dvosmerni tok, temveč da bi prispevali k pluralizaciji in obogatitvi kroženja v resnično globalnem smislu. Kokakolo uživamo na številne načine – eden boljših je, da ji dodamo rum, led in malo limone in tako dobimo pijačo, s pomenljivim imenom *Cuba Libre*\*, čeprav jo danes na Kubi imenujejo *Mentirita*\* – ki ne ovirajo, ampak prej prispevajo k porasti svetovnega razširjanja tega simbola »mednarodne« kulture, čeprav ga s tem dialektično pluralizirajo.

To ne pomeni, da omenjena strategija ne bi bila dopustna, ravno nasprotno. Poleg tega ikona kokakole kot svetovna totalizacija obenem simbolizira globalizacijske razpoke, skozi katere se pojavljajo razlike. Ni le ene kokakole, ampak jih je več. Kot sem že imel priložnost omeniti, se njen okus razlikuje glede na lokalne zahteve in okuse. Želim povedati, da bi morali globalizirati tudi *chicho*, *guarapo*, *pulque* in *palmovo vino*. Morda je težava v tem, da potem ne bi bili več tako okusni, kot so zdaj.

---

je delo izdal v angleščini v New Yorku leta 1947.) Bronislav Malinowski je v uvodu Ortizove knjige pozdravil ta neologizem, kot tudi Melville J. Heskovits v *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, New York 1948, vendar ga nista uporabljala, ker sta menila, da izraz »akulturacija« ustreza istemu konceptu in ne vsebuje etnocentrične konotacije. Termin *transkulturalnost* je v kastiljščini že v splošni rabi in z zamudo vstopa v angleščino prek *cultural studies*, povzeto po urugvajskem literarnem kritiku Ángelu Rami, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, Mexico D.F. 1982.

<sup>19</sup> Rama, *op. cit.*, str. 38.

\* Svobodna Kuba. (*Op. prev.*)

\* Iluzija. (*Op. prev.*)

V tem domnevno globalnem svetu, ki ga vodi načelo trga in konkurence, so številni prepadi razlik in neravnovesij. Danes, v obdobju po hladni vojni, predstavlja kultura področje napetosti, kjer se odvija merjenje moči med hegemonističnimi in podrejenimi družbenimi silami. Poleg tega pa etno-kulturni dejavniki dobivajo v družbenem okviru, v preoblikovanju oblasti in v mednarodni politiki vedno pomembnejši prostor. Avtor novejše knjige v svojem delu analizira, da se formacije, ki jih definira ideologija, umikajo tistim, ki jih definira kultura.<sup>20</sup> V obdobju globalizacije, navidezne resničnosti in na začetku 21. stoletja je postmoderni »neotribalizem« doživel presenetljivo usodo.

Tako v simbolnem kot v družbenem smislu je razprava o kulturi postala prostor političnega boja. Poleg ostalih napetosti, ki jih ustvarja, je ta boj razpet med asimilacijo, *tokenizem*, reartikulacijo hegemonij, priznanje razlike, kritiko oblasti ter prilasčanja in resemantizacijami na vseh področjih. Če je osnovna značilnost postmodernizma spodbujanje pluralizma, pa neravnovesja ostajajo prikrita pod nadzorom osrednjih predelov, ki se »samorazsrediščajo« po strategiji spreminjanja, kjer vse ostaja enako. Danes oblast ne poskuša zatirati ali homogenizirati različnosti, temveč jo poskuša nadzorovati. Vendar se sama strategija ujema z drugačno delitvijo moči in skupine, ki so v neugodnem položaju, izvajajo čedalje učinkovitejše pritiske in infiltracije. Ti in še mnogi drugi vidiki so posledica novega gospodarskega širjenja središč.

To je razvidno iz kulturnih prilagoditev, ki jih izvajajo podrejeni ali obrobni sektorji in kulture, kot je denimo heterogenizacija, ki jo priseljenci povzročajo v sodobnih velemestih. Številni in zelo različni ljudje delajo »napačno« kulturo in prilagajajo zahodno metakulturo na svoj način, brez zadržkov, ter jo s tem razsrediščajo v množični obliki. Kar pojmuje kot postmodernizem, je v veliki meri posledica sovpadanja vseh teh protislovnih procesov.<sup>21</sup> Slednji poleg tega določajo osupljivo dinamiko identitet z zapletenimi prilagoditvami: razcepljene identitete, večplastne identitete, neidentitete, mešanice identitet, izmenjave med identitetami, »etnične igre«... Vse meje postajajo ohlapne in ustvarjajo kritične prostore našega obdobja.

V pesmi s pomenljivim naslovom *Not Neither* pesnica iz New Yorka, San-

<sup>20</sup> Samuel P. Huntington, *The Clash of the Civilizations and the Remaking of World Order*, New York 1996.

<sup>21</sup> »The post-modern phenomenon may be the consequence, not a description, of a universe realigned by social praxis within hitherto displaced societies necessitating in its turn a theory of displacement.« Geeta Kapur, »Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories«, *Third Text*, London, št. 11 (poletje 1990), str. 116. [»Pojav postmodernosti utegne biti posledica in ne opis prerazporejenega sveta, zaradi družbenega delovanja doslej popolnoma premeščenih družb, ki v tem procesu potrebujejo teorijo premestitve.«]

dra María Estévez, omahuje med jeziki in identitetami in ustvari osupljivo možnost, ki ponazarja nihanja med zavrnitvijo in pritrditvijo, ki so lastna tej dinamiki:

»being Puertorriquenia bien. But yet, not gringa either.  
 Pero ni portorra, pero sí portorra too. Pero ni que what am I? ...  
 Yet not being, pero soy, and not really. Y somos,  
 y cómo somos. Bueno, eso sí es algo lindo. Algo muy lindo.«.<sup>22</sup>

Svojevrstna struktura praktično onemogoča prevod pesmi. Paradoksi, ki jih ustvari, zgovorno poudarijo njen najgloblji pomen in do absurdnosti izpostavijo protislovja samega dejanja prevajanja. V primeru, da bi želeli pomen prenesti v španščino ali v angleščino, bi zaradi dvojezičnosti izgubil svoj smisel. Na podobne težave bi naleteli, ko bi jo želeli prevesti v kakšen drug jezik. Logična rešitev bi bila inverzija dvojezičnosti v pesmi, se pravi prevesti dele, ki so v angleščini, v španščino in obratno. Čeprav bi inverzija ohranila pomen samega besedila, bi bil prevod vseeno absurden, ker se ne bi nič spremenilo. Vendar je potrebno poudariti še nekaj drugega: inverzija razkriva, da se pesem opredeli za španščino, kot je jasno razvidno iz uporabe tega jezika v izjavi v zadnji vrstici. Gre za kompromitirano dvojezičnost, v nasprotju z nevtralno dvojezičnostjo in dvokulturalnostjo. Ključna beseda v besedilu je ravno tista, ki je neprevedljiva: *portorra*, izraz za Portoričane, ki je obenem zaničevalen in ljubkovalen.

Diskurz o *Not Neither* je provokativen, ker problematizira določen neokolonialni oportunitizem »dvojnosti«. Pridruži se Bahtinovi ideji o lastnem-tujem, jo istočasno omaje in preoblikuje v »tuje-lastno«. Kubanski Američan, Gustavo Pérez-Firmant, v naslovu svojega dela zastavlja vprašanje »življenja v vezaju«. Vezaj kot simbol, ki povezuje in preoblikuje, morda na najzgovornejši način odseva dejavno medsebojno delovanje, ki se poraja zaradi razkola samega.

Meje se spreminjajo, postajajo zapletenejše in trenutno predstavljajo osrednji predmet obravnav. Globalizacija, migracije, padec zidov in dvig novih, spremembe na zemljevidih in transteritorializacije vseh oblik, problematizirajo samo idejo o mejah. Čeprav se mejni nadzor bogatih držav v odnosu do revnih krepi, je danes meja zaradi splošne transteritorialne zavesti prej ko-

<sup>22</sup> Sandra María Estévez, *Yerba buena*, New York, 1980.

[»being Portoričanka, prav. But yet, not gringa either.

Pa ne Portorra, pa le Portorra. Ampak vseeno kaj, what am I? ...

Yet not being, čeprav sem, and not really. Pa smo

smo tako zelo. No, to je nekaj lepega. Res lepega.]

munikacija in poroznost kot neprodušna stena. Ko govorimo o *kulturi meje*, ne uporabljamo izrazja razlike, temveč izrazje spojitve. Dandanašnja norma narekuje prečkati fizične in mentalne meje. Meja in njena kultura sta postali vzorca procesov prilaščanja, resignifikacije, kulturnih gibanj in križanj naših dni. Umetniki, kot je Guillermo Gómez-Peña,<sup>23</sup> so ustvarili mejno kulturo kot osrednjo prisposodbo svojih del in jo prikazali kot prisposodbo postmodernosti, globalizacije in njunih multikulturalnih eklekticizmov. Vendar takšni vzorci tvegajo, da postanejo zgodba harmonizacije različnosti, s čimer bi zbrisali protislovja in prikrili spopade interesov.

V tem smislu opažamo poseben postmoderni optimizem, denimo v sodobni antropologiji. Lahko se odraža kot utrditev, vendar tudi kot popustljivost. Ključne kategorije kot so »prilaščanje«, »postnacionalno«, »neravnovesje«, »združevanje«, »reartikulacija«, »pogajanje«, »skupnost«, »deteritorializacija« in »transkulturalnost«, se nagibajo k rabi v trdilni obliki, brez zadostne mere kritičnosti do njih samih.

Pogosto se pojavlja naivna težnja, da bi globalizacijo razumeli v okvirih transteritorialnega, v vseh smereh povezanega sveta. V resnici se povezave ustvarjajo znotraj radialnih shem, okrog središč oblasti, ki puščajo medsebojno nepovezan dovršen del sveta, ali pa ga povezujejo posredno, na način – in pod vodstvom – »avtodecentriranih« središč. Struktura osne globalizacije in območij molka makro-konformira planet. Poleg drugih posledic, ki jih prinaša, lahko skrha kritično ostrino kulture in povzroči zadovoljstvo z lastno podrejenostjo, to pa predstavlja oviro za zahteve po spremembah.

## II. Neskončni otoki

V obdobju globalizacije prevladujejo pesimistične ideje o usodi umetnosti in kulture. Pogosto naletimo na pomisleke, da globalizacija s seboj prinaša težnjo izenačevanja s svetovljanskimi kulturnimi vzorci, zgrajenimi na evrocentričnih temeljih, ki usodno zabrisujejo kulturno različnost, jo ponovno tehtajo in z njo manipulirajo. Ta nemir je osnovan na tehtnih temeljih.

Nedvomno pa transnacionalna ekspanzija našega časa potrebuje jezike, institucije in mednarodne rabe, ki bodo omogočili sporazumevanje na globalni ravni. V ta namen že dalj časa uporabljamo splošni makro sistem: kultura evropskega izvora v vlogi svetovne metakulture, ki oblikuje sodobni svet.

Procesi, ki vodijo v globalizacijo, imajo svoje korenine v renesansi, ko se pojavi miselnost o svetu, ki je osredotočen v zahodnem moškem subjektu, kar

<sup>23</sup> Vežaj, ki ga v Združenih državah pogosto privzamejo dvojni latinskoameriški priimki, je sam po sebi spreminjanje in ustvarjanje nove meje.

daje Evropi zagon za svetovno ekspanzijo. Gotovo je zanimivo, da se v tem obdobju Evropa zapre v nacionalne države, ki so v medsebojnih vojnah. »Globalnost« njene ekspanzije in imperijev, ki jih ustvarja ali se bori za njihovo ustanovitev, je »globalizacija«, osredotočena v majhnih državah.

Industrijske revolucije in procesi kolonizacije oblikujejo – celo na zemljevidih, ki ga ponazarjajo – ukalupljen planet, ki je skladen z zahodno vsiljeno kulturo. Slednja se vsili na etnocentričen način, vendar predvsem zato, ker ima na voljo sistem institucij, vrednot, jezikov in postopkov, ki oblikujejo strukturo globalnega sveta, ki ga živimo.

Zožila je svoje etnične implikacije in ustvarila univerzalni Jaz sodobnega sveta in izhajajoč iz njega se definira vse, kar obstaja, vključno z univerzalnostjo in sodobnostjo.

Takšen je splošno, zavedno ali nezavedno sprejet nepovratni položaj, z morda pomembno izjemo islamskega fundamentalizma. To vprašanje se že dalj časa obravnava na pesimističen način. Suiči Kato, denimo, je leta 1978 obravnaval procese okcidentalizacije Japonske. Opisoval je življenje v državi na začetku stoletja, po reformi Meidži, v kateri je Japonec v mestu delal ves dan, v tovarni ali v pisarni, ki so jo upravljali po zahodnem vzoru, zvečer pa se je vračal domov in preživel večer na tradicionalen način: sede na rogoznici je, odet v kimono, jedel riž. Podnevi zahodna tehnološka učinkovitost, zvečer pa prefinjena estetika tradicionalnih vrednot.<sup>24</sup>

Tako očiten razkol med profesionalnim in zasebnim življenjem se je čez desetletja razrešil v korist okcidentalizirane Japonske, zaradi katere se je Kato pritoževal, da ne more več najti »japonske duše«.<sup>25</sup> Če so se ti procesi v azijski državi sprožili s takšno močjo zaradi zavestno vodene gospodarske strategije, pa je velik del sveta sledil kolonialni dinamiki. Globalizacija je možna le v svetu, ki je predhodno reorganiziran »na zahodni način«, s kolonizacijo in v korist središč gospodarske moči. Okcidentalizacija se gradi skladno z novimi, vedno kompleksnejšimi zahtevami in prilagoditvami svojih lastnih gospodarskih, družbenih in političnih procesov, pri tem pa ima zahodna kultura vlogo instrumentalne kulture današnjega sveta. Gradnja poteka mnogotero: prek različnih hegemonističnih in podrejenih slojev Zahoda, in seveda tudi prek ne-zahodnih. To je nadvse pomembno: vsi globalni izdelki, naj bodo na stopnji proizvodnje, obtoka ali potrošnje, v večji ali manjši meri ustvarjajo področje oblikovanja različnih sil.

Poleg tega se v trenutni fazi globalizacije poraja strah pred usodno pla-

<sup>24</sup> Citirano po Mikel Dufrenne, *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, New York in London 1979, str. 37.

<sup>25</sup> *Ibidem*, str. 41–42.

netarno radikalizacijo mednarodne homogenizirane kulture, ki prihaja iz Združenih držav. Tovrstna težnja bi na koncu uničila krajevne običaje kot vi-re identitet. Kaže se močna razširjenost severnoameriške pop kulture, ki zara-di domiselnosti, dinamike, mogočnih mrež obtoka in trga vpliva na ves planet. Clement Greenberg je že konec tridesetih govoril, da je kič, »še en proizvod industrijskih mas Zahoda«, prva univerzalna kultura.<sup>26</sup> Uveljavitev angleščine kot mednarodnega komunikacijskega jezika v Parizu in v svetovnem merilu vzbuja globoko zaskrbljenost, ki jo je nedavno tega izrazil celo Nobelov na-grajenec za književnost. Gotovo je zgovorno dejstvo, da je bil esperanto, uto-pična stvaritev, odrinjen in prepuščen usodi hobija, medtem ko je uresniči-tev univerzalizacije potekala prek jezika moči, poslov in publicitete. Danes se celo psom ukazuje v angleščini, ker naj bi jo bolje razumeli. Splet srečnih naključij je, da ima ta »univerzalni« jezik preproste čase, da nima akcentov ali drugih podobnih znakov, da je neposreden, natančen in v veliki meri dopu-šča tvorjenje neologizmov. Borges ga je, zaradi norosti njegove izgovorjave in preobširnega besednjaka, poimenoval »neskončna angleščina«. Vpliv angle-ščine se krepi z vsakim dnem: bore malo lahko storijo pisatelji proti interne-tu. Ta je ponovno oživel stari epistolarni žanr in ga preoblikoval v pisni po-govor na daljavo, ki je neposreden in sočasen. Čakanje, neizogibna sestavina dopisovanja, je izginilo skupaj s svojimi wertherjanskimi odrazi. Vseeno pa bo novi vrhunec pisma kratkotrajen: pogovori bodo kmalu potekali *on line*, z zvo-kom in podobo.

Ne gre le za jezik, komunikacije in množično kulturo. Ti procesi se pre-pletajo tudi v »visoki« kulturi. Ko na splošno razpravljamo o upodablja-joči umetnosti, pogosto rabimo pojma »mednarodni umetniški jezik« ali »sodo-bni umetniški jezik« kot abstraktni konstrukciji, ki se navezujeta na nekakšno umetniško angleščino, v kateri potekajo današnji »mednarodni« diskurzi.<sup>27</sup> Prej omenjena pojma sta nadvse problematična. Pravzaprav se lahko besedna zveza »mednarodni jezik« uveljavi le na področju upodablja-joče umetnosti v povezavi z mainstreamom in s kulturnim proizvodom, ki ga distribuira, s tem pa jima onemogoči vsako univerzalistično prizadevanje in ekskluzivistično za-stopanje sodobnega. Biti »mednarodni« ali »sodoben« v umetnosti je pogo-sto odmev razstavljanja v elitnih prostorih majhnega otoka Manhattna. V tem ozkem okviru bi seveda lahko tako poimenovali neke veljavne kodificirane norme v sodobni umetnosti, ki se širi v središčnih okrožjih, obrobje pa jih oponaša in si jih prisvaja zaradi njihove splošno sprejete legitimnosti.

<sup>26</sup> Clement Greenberg, »Avant-Garde and Kitsch« (1939), v *Art and Culture*, Boston 1961, str. 12.

<sup>27</sup> Gerardo Mosquera, »¿Lenguaje internacional?«, *Lápiz*, Madrid, št. 121 (april 1996), str. 12–15.



Zanimivo je, da takšen jezik izstopa zaradi visoke stopnje kompleksnosti, predhodnih zgoščenih zapletov, povezav in znanj, ki jih je, poleg strogo vizualnih, treba imeti za njegovo dešifriranje. To dejstvo že na samem začetku omejuje možnosti za njegov univerzalni sprejem in poudarja, da retorika »univerzalnosti« tega jezika v resnici tvori aksiološki mehanizem. »Univerzalno« postaja pridevnik v izgradnji avre umetniških del, ne pa verjetnost sprejema v velikem obsegu. V resnici gre za jezik posvečenih, ki omogoča mednarodno sporazumevanje med člani sekte.

Posledica paradoksalne spojitve raznih razdorov, ki so jih povzročile zgodovinske avantgarde je bila, da se je v tridesetih letih že uveljavil nekakšen jezik modernizma. Uveljavil je nabor sredstev različnih smeri, ki so jih umetniki po svoji lastni volji uporabljali, spajali ali preoblikovali. Pop, novi performans, minimalizem, konceptualizem in druge smeri, ki jih danes imenujemo postmoderne, so znova povzročile razdor. Vendar se že v devetdesetih letih uveljavi neke vrste »postmoderni mednarodni jezik« umetnosti, ki prevlada na tako imenovanem mednarodnem prizorišču, čeprav njegova uveljavitev kot prevladujoča norma *de facto* zavrača pluralistični vidik postmodernosti. To je »post« jezik, predpona izraža svobodno, eklektično, nič kaj ortodoksno prakso minimalizma in konceptualizma, ki temelji na uporabi inštalacije kot odprte morfologije. Minimalistične in konceptualne poezije so prikriale svoj izvorni fundamentalizem in prodrle v številne umetniške prakse. Danes v precejšnji meri zaznamujejo jezik številnih umetniških del, njihovih razprav, način, na katerega so predstavljena in razstavljen, in celo samo oblikovno podobno prostorov in ambientov razstav, v obliki bele minimalistične škatle.

V skrajnem primeru se pojavi tudi lik mednarodnega umetnika inštalacije, postmodernega nomada, ki se seli iz ene mednarodne razstave na drugo in v svojem kovčku nosi elemente bodočega dela ali orodje za njegovo izdelavo *in situ*. Ta lik, prisposoba globalizacijskih procesov, predstavlja ključni prelom z likom umetnika-obrtnika, ki je vezan na atelje, kjer izdeluje svoja dela za izvoz. Zdaj umetnik izvažja samega sebe. Njegovo delo se približa delu menedžerja ali inženirja, ki ves čas potujeta, da lahko poskrbita za specifične posle in projekte. Atelje, ta neusahljivi prostor, od vekomaj povezan z umetnikom, je postal bolj laboratorij projektov in oblikovanja kot ustvarjanja. S tem se pretrga fizična vez demiurg-atelj-umetniško delo, ki jih je povezovala v posebnem okolju in, še več, z neko lokacijo in z njenim značilnim duhom. Nova vrsta umetniških del in metodologija so izvorno povezani z minimalistično-konceptualnim mednarodnim jezikom. Z njimi se v veliki meri olajša in poceni kroženje, ki temelji na bienalnih, tematskih predstavitev in drugih oblikah kolektivnega »globalnega« razstavljanja.

Ekskluzivistična in teleološka legitimacija »mednarodnega jezika« ume-

tnosti deluje kot izključevalni mehanizem ostalih jezikov in njihovih diskurzov. V muzejih, galerijah in v osrednjih publikacijah – podobno kot med kritiki, kustosi, umetnostnimi zgodovinarji in zbiralci – prevladujejo predsodki, ki temeljijo na nekakšnem aksiološkem monizmu. V tem začaranem krogu omenjene skupine često dvomijo o legitimnosti umetnosti obrobij, ki poskušajo govoriti »mednarodni jezik«. Če ga pravilno uporabljajo, jih ponavadi razglasijo za derivativne; če ga govorijo z naglasom, jih diskvalificirajo, ker kršijo pravila.

Pogosto ne gledajo umetniških del: zahtevajo njihove potne liste, ki ponavadi ne ustrezajo predpisom, saj so odraz današnjega položaja in ne odgovarjajo tem procesom mešanj, prilaščanj, resignifikacij, neologizmov in invencij. Od te umetnosti se zahteva izvornost, ki je povezana s tradicionalnimi kulturami (ki nosijo to ime prav zato, ker jim je kolonialna modernizacija vsilila marginalizacijo), se pravi s preteklostjo, ali pa je popolna invencija, *ab ovo*, povezana s sedanostjo. V obeh primerih od nje zahtevajo naj obelodani svoj kontekst, namesto da sodeluje v splošni umetnostni praksi, ki včasih lahko prenaša le umetnost samo po sebi.

S tega vidika je zanimivo prilaščanje, ki so ga izvajala obrobja v modernizmu. Poleg tega, da je izpolnilo svojo lastno nalogo, je povzročilo pluralizacijo in kompleksnost samega modernizma. Ponavadi ne razmišljamo o globalnem modernizmu, ki se odziva na različne kontekstualne situacije. Tako razpravljajo o Joséju Clementu Orozcu kot o pripadniku mehiških muralistov, nikdar pa kot o enem pomembnejših umetnikov ekspresionizma. V tej subtrakciji interpretacije so stališča središč oblasti presenetljivo usklajena in potiskajo razliko v geto ter soočenje med njimi in nacionalizmom kot branikom identitete za pregrado. Poleg včasih nepomembnega vprašanja izvora, pojmujejo umetniške smeri kot mednarodne v središčih in kot derivativne izven njih.

Pojem »izvornost« so uporabljali za dokazovanje čistosti porekla, za diskvalifikacijo postkolonialne kulture in za utemeljevanje njene okcidentaliziranosti. Takšna uporaba je še bolj problematična v obdobju, ko se dogajajo zapletene ponovne prilagoditve identitet: razcepljene identitete, večplastne identitete, neoidentitete, mešanice identitet, izmenjave med identitetami, ali kar je Mehmet Ümit Necel poimenoval »etnične igre«,<sup>28</sup> v katerih posamezniki po lastni volji ali za zabavo privzemajo identitete ali njene fragmente. *Nuyorricans, Dominican-York, Black British*, prebivalci afriških mest, ki so izgubili svoje vezi s tradicionalnimi sorodstvenimi strukturami, Chicanos, Miacubanos,

<sup>28</sup> Mehmet Ümit Necel, »Hur ska det ga med min etniska identitet som turkisk invandrade i den här röran?«, *Kulturen i en Globala Byn*, Lund 1994, str. 55–56.

Cholos iz Lime ali Vzhodni Nemci so primeri izjemno aktivnega oblikovanja identitet, za katerega bi morda našli primerjavo le v poslednjih obdobjih Rima. Globalizacija, postmoderna liberalizacija in pritisk multikulturalnosti so povzročili usmerjenost k večji pluralnosti. Vendar se slednja na splošno in predvsem v elitnih krogih ne odziva na neko novo zavest, ampak prej na pokroviteljsko toleranco in strpnost politične korektnosti.

Po drugi plati je nova privlačnost, ki so jo središča občutila do tujega, omogočila večji obtok in legitimnost umetnosti obrobij, predvsem tistih, ki so omejena na določene kroge. Vendar je umetnost, ki izrecno izraža razliko ali ki bolj zadovoljuje pričakovanja »drugih«, prepogosto vrednotena kot postmoderni neoeksotizem. Jasen primer tega je »Fridomania« (oboževanje Fride Kahlo) v Združenih državah. Takšno ravnanje je spodbudilo »samopredruženje« obrobij, v katerih so se nekateri umetniki – zavestno ali nezavedno – usmerili v paradoksalno samoeksotizacijo. Podoben primer predstavljajo izdelki namenjeni turistom, ki pretirano poudarjajo krajevne ali »primitivne« značilnosti in, po trditvah Candice Breitz, odsevajo zahodno fetišizacijo »Drugega«, pa tudi potrebo umetnikov, ki vedo, da bodo takšna dela bolje prodajali.<sup>29</sup>

Primer »mednarodnega jezika« v umetnosti prej kaže na hegemonistično gradnjo globalnega kot na resnično globalizacijo, ki je razumljena kot občja udeležba. Bistveni dvom, ki ga vzbujajo tako imenovani »mednarodni« ali »sodobni« kulturni pojavi, je v tem, da se prepogosto nanašajo na hegemonistične prakse, ki same sebe imenujejo »univerzalne« in »sodobne« in si ne lastijo le same vrednosti teh kategorij, ampak tudi pravico odločanja, kaj vse bodo vsebovale. So del konceptualnega aparata sistema oblasti. Slednji uzakoni določene prakse, vendar ne sprejme mednarodnega ali sodobnega kot pluralno igralno ploskev mnogokratnih in medsebojno povezanih interakcij. Obe kategoriji se celo medsebojno prekrivata, s čimer dokazujeta, da sodobnost, ki ni »univerzalna«, ni sprejemljiva in obratno.

Upodabljaljoča umetnost predstavlja visoko specializirano in intelektualizirano področje, ki je poleg tega zelo zaprto zaradi fetišizacije ljudske vrednosti v predmetih in posledičnega delovanja vplivnega trga. Vseeno pa si procesi udeležbe na široko odpirajo vrata. Konstelacija preoblikovanj, ki jih imenujemo globalizacija, je posledica internacionalizacije gospodarstva, krepitve številnih transnacionalnih institucij, večje fleksibilnosti nacionalnih držav, razcveta komunikacij in informacij, konca hladne vojne, itd... Med drugim je tudi plod dekolonizacije, pojava novih družbenih subjektov, močnih migra-

<sup>29</sup> Candice Breitz, »¿Por qué no han existido artistas africanos de vanguardia?«, *Atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria, št. 11 (jesen 1995), str. 59.

cijskih tokov, njihovih kulturnih transteritorializacij, novih demografskih ureditev, multikulturalne zavesti ter njene politike in gospodarske podjetnosti azijskega vzhoda. Geeta Kapur je poudarila, »da je pojav postmodernosti zaradi delovanja predhodno popolnoma premeščenih družb posledica, ne pa opis prerazporejenega sveta«. <sup>30</sup> Podobno bi lahko rekli tudi za globalizacijo, če bi jo predstavili kot celoto neskladnih procesov, ki povzročata lastne kratke stike in kjer strukture oblasti niso doživele bistvenih sprememb. Ravno nasprotno pa je globalizacijska retorika izjemno bogata v iluzornem zmagoslavju transteritorialnega, decentraliziranega, vseudeleženega sveta multikulturalnega dialoga in tokov, ki potekajo v vseh smereh. Okwui Enwezor je dobro pojasnil, da takšne izjave predstavljajo »rekonstruirano obliko univerzalizma, prikrito vrnitev k esencialističnemu modernističnemu etosu«. <sup>31</sup>

Globalizacija v resnici ni tako globalna, kot se kaže, ali če smo natančnejši, je mnogo bolj globalna za nekatere kot za druge, ki so v večini. Poglejmo internet, paradigmo novega obdobja svobodne univerzalne in individualne komunikacije. Po podatkih iz sredine leta 1996, <sup>32</sup> je imelo dostop do njega 36 milijonov ljudi, kar predstavlja 0,6 odstotni delež svetovnega prebivalstva. Uporabnikov je bilo 24 milijonov, torej 0,4 odstotke človeštva. Čeprav je bistvena značilnost interneta hitro naraščanje števila ljudi *on line*, so kazalci na globalni ravni malone smešni. Kazalci so nizki tudi v državah z višjim deležem uporabnikov: Finska 5,9%, ZDA 3,4%, Norveška 3,1%, Avstralija 2,4%, Švedska 2,2%, Nova Zelandija in Kanada 1,8%, Švica 1,7%. Z izjemo Združenih držav gre za države z majhnim številom prebivalstva, stabilnim gospodarskim in družbenim položajem, ki so v večini odročne in morda malce dolgočasne. Obstaja še en okvir, znotraj katerega je še prostor za rast števil: obstoječe telefonske povezave pokrivajo le 12 odstotni delež svetovnega prebivalstva. Ne gre le za gospodarsko in družbeno možnost dostopa do računalnika, temveč za zmožnost njegove uporabe.

Mistifikacija procesov globalizacije in razcveta komunikacij povzročata, da si predstavljamo v vseh smereh medsebojno mrežno povezan planet. Hitrost povezav prek optičnih kablov in satelitov povzročata, da pozabljamo na prometne zastoje na avenijah velemest in na preobremenjenost zračnih koridorjev, ali na bistveno pomanjkanje avenij in cest v velikem delu sveta. Kibernetični prostor je lahko virtualen raj, oblikovana droga, ki daje možnost pobega iz globalne kibernetične zmešnjave. Potrebno je poudariti, da globalizacija ne

<sup>30</sup> Geeta Kapur, »Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories«, *Third Text*, London, št. 11 (poletje 1990), str. 116.

<sup>31</sup> Okwui Enwezor, *Trade Routes: History and Geography. Proposal for the 1997 African Johannesburg Biennale*, 1996, natisnjen material, nepaginirano.

<sup>32</sup> Podatki povzeti po Svetovnem almanahu in OZN.

temelji na učinkoviti medsebojni povezanosti celotnega sveta prek mrežnega spleta komunikacij in medsebojnih izmenjav. Lahko bi celo rekli, da gre za radialen sistem, ki je vpet med kar najbolj raznolika središča oblasti na različnih ravneh in med njihova mnogotera in sila raznolika gospodarska območja. Ta vzorec poteka na osi sever-jug, kajti bore malo je globalizacija napredovala v obrobjih, ker se je vršila s strani in v korist decentraliziranih središč.

V to strukturo so vključena velika območja molka, ki so med seboj slabo povezana, ali pa so povezana posredno, preko neometropol. V letih, ko sem potoval po Afriki, sem se lahko pogosto prepričal, da je najboljši način za potovanje iz ene mejne države v drugo potovati čez Evropo. Ker pač nisem imel denarja, da bi si to lahko privoščil, sem ostajal izključen iz sistema, v območju molka, negotovosti in nenehni zamudi. Osna struktura globalizacije in območij molka makro-konformira gospodarske, politične in kulturne mreže planeta in določa intenzivne migracijske tokove v iskanju povezav.

Nedvomo je globalizacija pomembno prispevala k izboljšanju komunikacij, razgibala in pluralizirala je kulturno kroženje in uvedla bolj pluralistično zavest. Vendar je pri tem šla po poteh, ki jih je predhodno utrlo gospodarstvo in tako v dobršni meri reproducirala strukture oblasti. Ko nekateri govorijo z določenim postmodernim optimizmom o decentralizaciji in hegemonističnem zlomu, pomislim na zgodbo Augusta Monterrosa, avtorja najkrajših kratkih zgodb. Ena njegovih mini zgodb nosi naslov *Dinozaver* in ima le en stavek: »Ko se je zbudil, je bil dinozaver še zmeraj tam.«

Splošni položaj povzroča reartikulacijo na področju kulture in identitet, o kateri ne moremo učinkovito razpravljati, če izhajamo iz prevladujočih vzorcev. Ko se je Kato pritoževal, da ne more najti »japonske duše« v močno okcidentalizirani Japonski, ni mogel razumeti, da je pravzaprav »japonska duša« vse vodila na svoj način. Sledila je svoji prastari značilnosti – ki je lastna majhni državi z omejenimi naravnimi viri – prilasčanja dobrin močnejšega, kot je že prej storila s Kitajsko. Držala se je načela borilnih veščin: izkoristiti silo močnejšega nasprotnika v svojo korist. Odraz tega je svojevrstno osnovana okcidentalizacija, v skladu z družbeno in kulturno strukturo ter z institucijami države, ki so se skozi proces resda preoblikovale, vendar so mu tudi vtisnile svojstven pečat in oblikovale okcidentalizacijo na japonski način, ki je za Zahod nepredstavljiva. Vključila je celo takšna zgodovinska protislovja, kot so ohranitev fevdalnih, avtoritarnih in kolektivističnih struktur, poleg svojih kulturnih, idiosinkratičnih in tradicionalnih značilnosti, ki niso ravno v soglasju z zahodnim individualizmom.

Uporabil sem pojma »ohraniti« in »zgodovinsko protislovje«, ker imam slabo navado, da prisojam »univerzalni« preteklosti določene dogodke preteklosti Zahoda in jo istovetim z zgodovino. Trenutni uspeh Japonske gre pri-

pisati načinu, kako institucije in »arhaični« kulturni elementi aktivno delujejo v modernizaciji – in postmodernizaciji – države. Posebnosti in izjemno visoka učinkovitost »japonske« okcidentalizacije, združene z drugimi zgodovinskimi dejavniki, so omogočili Japonski doseči rezultate, ki so nam vsem znani in zaradi katerih je postala eden najbolj agresivnih protagonistov globalizacije, to pa ji je dovolilo razširjati mednarodno kulturno znamko. Danes »japonske duše« ne predstavljata le kimono ali čaj, temveč prej Sony, Toshiba in Mitsubishi. Po drugi plati pa lokalna strast »japonske duše«, kot je *sumo* – borilna večšina pri kateri sam ritual traja dlje kot kratki spopadi in jo imajo za bolj dolgočasno od samega bejzbola – začinja svoj mednarodni prodor, morda celo zaradi svoje eksotične spektakularnosti.

Kolonialna dediščina potrjuje kulturno identiteto v tradiciji, ki je razumljena v smislu statične »čistosti«. Predvsem v postkolonialnem obdobju, ko so novo nastale države poskušale uveljaviti svoje identitete in interese pred metropolami in njihovo vsiljeno okcidentalizacijo, je vodila v pogubne kulte »avtentičnosti«, »korenin« in »izvora«. Zdaj jo poskušajo obravnavati z zornega kota sedanosti in prihodnosti in ne z vidika preteklosti, se pravi na način, kako vsak *oblikuje* sodobnost. Sprva se je tradicionalna japonska prefinjenost materializirala v izboljšani in cenejši izdelavi tehnoloških izdelkov lastne znamke, ki so jih izumili drugi in nadalje v razvoju izdelkov znotraj te specifične znamke. Ni šlo za vprašanje razkazovanja »korenin« ali za iskanje potrditve v razliki, temveč za njihovo delovanje. Navzlic svojemu občudovanju vrednemu tradicionalnemu svetu, se danes Japonska bolj identificira s sedanostjo kot s preteklostjo. V kubanskem pogovornem jeziku se je beseda »Japonska« pred leti uporabljala kot superlativ. Kadar je bilo nekaj zelo dobro, predvsem pa sofisticirano, so rekli »To je Japonska!« ali so enostavno vzkliknili »Japonska!«

Danes kultura predstavlja najpomembnejšo areno, v kateri se odvijajo boji in pogajanja za oblast. Poleg ostalih napetosti, ki jih ustvarja na vseh področjih, so ti boji razpeti med asimilacijo, *tokenizem*, reartikulacijo hegemonij, priznanje razlike, kritiko oblasti, prilaščanje in resemantizacijo. Kultura je ključni prostor delovanja obrobnih, podrejenih in marginalnih sektorjev globalnega sveta. Njihovi vplivi so Samuela Huntingtona navedli na misel, da se formacije, ki jih definira ideologija, umikajo tistim, ki jih definira kultura. Vendar slednja deluje bolj kot področje prilagodljivih reartikulacij, brez stanovitnega civilizacijskega koncepta, ki ga obravnava avtor. Procesi, ki se odvijajo na področju kulture ustvarjajo paradoks, da je namreč globalni svet tudi svet razlike.

Kulturna globalizacija nosi s seboj interakcijo med razširjeno zahodno metakulturo in kulturno pluralnostjo sveta. Če prva ohranja svoj hegemoni-

stični značaj, so ostale izrabile sposobnost mednarodnega *broadcastinga* za preseganje krajevnih okvirov. Ker jo je izrabljala druga stran, je omogočila širjenje različnih opredelitev in doživela spremembe, ki so z njimi usklajene. Poleg tega vsak proces širokega družbenega homogeniziranja, pa četudi mu uspe zabrisati razlike, vedno znova ustvarja nove, podobno kot latinščina, ki se je razdrobila v romanske jezike. Ponovna prilagoditev kulture središč razkriva, kaj delajo obrobja, pa tudi heterogenizacija, ki jo oblikujejo priseljenici v sodobnih velemestih. Naj si želimo ali ne, vsi smo udeleženi v intenzivni dinamiki pogajanj in reartikulacij kulturnih razlik, ki se ujemajo s strukturo nove urbane kulture, neologizmov in s »kulturo meje«, naj se to dogaja tam, kjer fizične meje obstajajo, kjer jih ni ali kjer predstavljajo le eno ulico.

S primerom Japonske nisem želel podati dovršenega primera kulturnih procesov v globalizaciji, kajti še zdaleč ne predstavlja modela, ki bi bil sprejemljiv za večino. Breitz o tradicionalni kulturi v Južni Afriki meni: »Družbena sprememba lahko vodi v izginotje nekaterih afriških tradicij, vendar bodo na njihovem mestu gotovo vzniknile nove oblike in dinamike. Ne glede na to, pa ni treba, da bi omenjene tradicije sledile poti razvoja, ki je zaznamovala napredek Zahoda.«<sup>33</sup>

Takšen razvoj ustreza drugim oblikam postkolonialnega priznavanja razlik in posledično kulturne pluralizacije, ki sem jo omenil. Treba je poudariti, da ne gre za posodobitev ali za poskus oživljanja zapuščine predkolonialne preteklosti. »Nove oblike in dinamike« tradicij so namreč postkolonialne stvaritve, ki se pojavijo in obstajajo v okoljih, ki so predhodno okcidentalizirana, zato so skoraj gotovo hibridne, sinkretične in polne neologizmov, tudi ko želijo ponovno zgraditi tradicionalno preteklost ali najti v njej potrditev razlike. Morale se bodo umestiti v togi okvir globalizacije-diferenciacije, v katerem smo vsi udeleženi, pa čeprav v skrajnem primeru tudi zaradi zavrtnitve.

Na težnjo po homogenizaciji so vplivali trije osnovni procesi. Eden je raznolikost načinov, kako globalna metakultura gradi in rabi. Ne govorim le o fenomenih hibridizacije, resignifikacije ali sinkretizma, temveč o usmerjenosti in iznajdbah podrejenih. Naj ponovim, da številni in različni ljudje delajo »napačno« kulturo in prilagajajo zahodno metakulturo na svoj način, brez zadržkov, ter jo tako razsrediščajo v množični obliki. Zamisel o rekonstruirani metakulturi na podlagi velike pluralnosti perspektiv bi bila utopična. Veljavna postkolonialna struktura to do skrajnosti otežuje, predvsem zaradi porazdelitve oblasti in omejenih možnosti delovanja, ki jih imajo številna področja.

V resnici do »iznajdb« ne prihaja le v osrednjih predelih. Ker pa so se od nekdaj v njih zapisovale, je prevladujoč odnos središč vzvišenost in nevednost.

<sup>33</sup> Breitz, *op. cit.*, str. 60.

Spominjam se razstave urugvajskega kiparja Gonzala Fonseca v New Yorku, na kateri so kritiki ocenili, da se v njegovih delih kaže prevelik vpliv Louise Nevelson. V resnici pa je avtorica vedno priznavala svoj dolg umetniški smeri Ateljeja Torresa Garcíe, iz katerega je izhajal tudi Fonseca.

Drugi osnovni proces predstavljajo prilščanje, preoblikovanje in resantizacija kulture, ki jo globalizirajo središča. Zaradi svojega problematičnega odnosa »pripadnosti-razlike« z Zahodom, je Latinska Amerika postala pomemben prostor teh procesov, ki so se pojavili z začetkom evropske kolonizacije. Vendar lahko večino sledečih opazanj Nelly Richard razširimo čez meje kontinenta in jih uporabimo za oris splošne smeri kulture v globalizaciji: »Latinskoameriška periferija je področje povratnega delovanja vzorcev in modelov, ki se postopno širijo in pogojujejo – po enostranski logiki podrejenega – namišljeno lokalnost, s čimer jo obsodijo na pasivno reprodukcijo ali na mimetično posnemanje, obenem pa povzročajo tudi nastanek heterogenizacije (različnosti in raznovrstnosti), v trenutku, ko razdirajo že prej stratificirano imaginarnost s spreminjanjem razporeditve njenih plasti, z rušenjem ravnovesja in trdnosti njene podobe, v okvirih, ki nastajajo in izginjajo med pravili in uporabo. Takšna mešanja materialov spodbudijo delovanje premjnika ali obrobne operaterja, s tem pa se motivira njegova sposobnost po razvijanju ustvarjalnosti, ki izhaja iz vnovične uporabe že obstoječih materialov (denimo, prej izdelanih industrijskih materialov multinacionalne kulture) in po iskanju odgovorov, ki so povezani s strategijami vnovične umestitve fragmentov, ki so jih izrezale naprave za prenos in distribucijo.«<sup>34</sup>

Ticio Escobar pravi, da se kulturne penetracije ne le vsilijo, temveč tudi prevzemajo.<sup>35</sup> Če gremo korak dlje, opazimo, da so vnovične iznajdbe in predelave, izdelane v drugem okolju, pogosto bogatejše od izvornih modelov. Za primer lahko vzamemo saksofon. Gre za sodobno glasbilo *par excellence*, izdelano v laboratoriju za potrebe simfoničnega orkestra, ki je bilo predstavljeno na velikih industrijskih sejmih zmagoslavne modernosti. Vseeno pa saksofon ni bil dobro sprejet na področju kulture, za katero je bil izdelan. Koncertna glasba ga je zelo omejeno uporabljala in s tem izrazila svojo naklonjenost klasičnim glasbilom. Vendar se je na obrobjih New Orleansa, ki so bila popolnoma odrezana od Adolpha Saxa in njegove iznajdbe, zgodilo nekaj presenettlivega. Saksofon je nepričakovano našel svoje mesto na drugi strani Atlantika. Nenamerno je bil narejen za džez, ko ta še ni obstajal. Črnski glasbeniki so ga znali uporabiti, vendar za tehnične in kulturne namene, ki so se precej

<sup>34</sup> Nelly Richard, »Modernidad, posmodernismo y periferia«, v *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile 1989, str. 46–47.

<sup>35</sup> Ticio Escobar, »El mito del arte y el mito del pueblo«, *Asunción* 1987, str. 76.



razlikovali od tistih, zaradi katerih je nastal. Izkoristili so njegovo enostavnost, ki omogoča hitro spreminjanje intenzivnosti in hitrosti igranja, s tem pa lažje povezovanje tonov, in mu dodelili mesto klasičnega glasbila za jazzovsko improvizacijo. Sax je nehote ustvaril paradigmatično sredstvo afriško-ameriške senzibilnosti.

Tretji proces predstavlja pospešeno mednarodno razširjanje lokalno-periferne zaradi živahnih komunikacij, migracij in gospodarskih povezav. Širjenje poteka predvsem po osrednjih mrežah, vendar tudi po obrobni. Kroženje je močnejše na radialnih oseh proti središčem kot na povezavah jug-jug. Poleg tega je zaradi priseljencev in njihove močne demografske dinamike okrepljena v velemestih, tako zaradi premeščanja ljudi kot zaradi tihega izseljevanja, se pravi zaradi pospešene rasti števila priseljencev. S svojimi fizičnimi in kulturnimi transteritorializacijami migracije deevrocentralizirajo zahodna mesta in prispevajo k splošni heterogenizaciji sveta. Znotraj njihovega kroženja lahko ločimo tri glavne smeri »lokalnih« kulturnih izdelkov, ki se pogosto prepletajo med seboj in z ostalimi smermi. Internacionalizacija lokalno-središčnega, četudi gre za nadvse svojevrstni kulturni izraz določenih skupin in področij – npr. rap ali newyorški grafiti – se ponavadi izvaja s pomočjo vplivnega trga in prodiranja središčnih okrožij. Globalizacija je omogočila večjo pluralizacijo, ki jo izvajajo obrobja.

Med takšne izdelke štejemo tiste, ki so narejeni za prodajo krajevnega izven kraja izdelave ali za obiskovalce: obrtni izdelki za turizem, industrijska proizvodnja spominkov – kot so upodobitve Eifflovega stolpa, Miki Miške, Che Guevarre ali Empire State Buildinga – in nasploh vsega, kar poznamo pod imenom umetnost letališč. Čeprav jih po merilih, ki temeljijo na »kulturni pristnosti«, obravnavajo s slabšalnim prizvokom, pa pomen nekaterih izmed teh proizvodov presega samo zanimanje za eksotiko, kar lahko pogosto pripišemo njihovi »nepristni« iznajdbi. Nekateri najzanimivejši izdelki obrti so pogosto nove stvaritve, izdelane za turizem *ex professo*, in ne le tradicionalni potrošniški predmeti za izvoz. Predstavljajo ogrodje za globalizacijo lokalnega. Ravno tako so zanimivi primeri nove umetnosti, ki je vzniknila iz ljudske kulture, prežete s tradicijo, vendar narejene za izvoz, kot so skulpture makonde iz Tanzanije in Mozambika.<sup>36</sup> Omenjena smer zaobjema tudi »omikane« literarne in upodabljaljoče stvaritve številnih držav z visoko stopnjo nepismenosti, ki nimajo lokalnega umetniškega trga. Enako lahko trdimo za etnokulturne mite, kot je denimo kubanska mulatka. Na lokalni ravni se ti izdelki uporabljajo manj, kot se izvažajo, ali se celo sploh ne uporabljajo.

<sup>36</sup> Gerardo Mosquera, »Escultura makonde y arte africano de hoy«, *Art Nexus*, Bogotá, št. 7 (februar 1990), str. 58.

jo. Večkrat sami ustvarjalci izdelkov tradicionalne obrti raje posegajo po vzhodnoazijskih globalnih tehnoloških izdelkih. Briceño Guerrero je ironično dejal, da tedaj, ko se pripadniki »teh občutljivih in harmoničnih družb, ki se pozibavajo v vesoljnem oceanskem ritmu«, soočijo z-idealiziranimi konstrukcijami »primitivnega«, zamenjajo svoje bogove za mačete in ogledala, svoje ekstaze za radijske in televizijske sprejemnike, svojo pristno povezanost z naravo pa za plinske štedilnike.«<sup>37</sup> Le da danes tudi »Indijanci« prodajajo industrijsko kramo, kot lahko opazimo na tržnici Antigve v Gvatemali.

Če povežemo tradicijo s predkolonialnimi elementi, so globalni obrtni izdelki azijskega vzhoda prav tako »tradicionalni«. Ustrezajo tradicijam, ki so usmerjene k tehnologiji in globalnemu »univerzalizmu« ter odpirajo vrata postokcidentalizaciji. Nasprotno pa mehiški in perujski izdelki<sup>38</sup> bolj ustrezajo tradicijam, ki so usmerjene v *hand made* in v lokalno različnost kot izvozen dejavnik. Vendar s svojimi različnimi vlogami prav vsi vstopajo na globalni trg.

Tretjo zvrst predstavljajo izdelki, ki so namenjeni lokalni uporabi, pa tudi za izvoz. Denimo brazilske telenovele, ki so zaradi svojkega prikazovanja dosegle globalni uspeh. Konec koncev so ustvarjene za krajevno rabo in znotraj teh okvirov, ki se ne zavedajo lastnega dometa in dosegajo veliko večjo razširjenost zaradi porasta komunikacij, potrebe po multikulturalnem eksotizmu, povečanega števila potovanj, turizma, migracij in splošne globalizacijske težnje našega obdobja. Navzlic vsem tem procesom in strahovom pred globalizacijo kulture, pa ostaja bistveni del sodobne kulture omejen na lokalna območja ali pa se internacionalizira znotraj določenih območij ali regij. Pomislimo na Indijo, ki je največja svetovna proizvajalka filmov, pa jih skoraj ne izvažata.

Vse te artikulacije globalizacije-diferenciacije so prej zapleteni in konfliktni izrazi moči kot dvojna dialektika. Zaobjemajo kontaminacije, mešanja in protislovja, ki potekajo v vseh smereh. Čeprav usmerjajo sedanji razvoj kulture, jih ne moremo označiti za pasivne, torej kot neko nujno nagnjenje, ki se zgodi brez uporabe pritiska podrejenih sektorjev. Gibalo kulture nastaja s prepletanjem konfliktov in dialogov, pri tem pa se sproščajo pojavi invencij, mešanj, mnogoterosti, prilaščanj in resignifikacij, ki so včasih lahko izredno zapleteni. K blodnjaku teh nihanj je danes usmerjena kulturna moč. Na jedrat in posplošen način sem poskusil predstaviti nekatere makrotendence, pri

<sup>37</sup> J. M. Briceño Guerrero, *Discurso Salvaje*, Caracas 1980, str. 55.

<sup>38</sup> Za podrobnejši gospodarski, družbeni in kulturni položaj sodobnih obrti v omejenih dveh državah gl. Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, Havana 1982; Mirko Lauer, *Crítica de la Artesanía*, Lima 1982; Victoria Novelo, *Artesanías y capitalismo en México*, México D. F. 1978.

čemer sem poenostavil številne kompleksnosti. Med drugimi problemi naj navedem le en primer: obstaja splošna multikulturalna težnja po generalizaciji praks s kar najrazličnejših področij – od joge do karateja – na potrošniški, kulturno »sterilni« način, kakor dveh izoliranih elementov v svetovnem mozaiku, ki ga uokvirja Zahod. Vendar je nekaterim uspešnim ne-zahodnim izkušnjam, ena takšnih je japonska, uspelo s pridom izrabiti okcidentalizacijo in jo okrepiti z lastnimi sestavinami. Morali bi *oblikovati* sodobnost na podlagi pluralnosti izkušenj in zožiti sam pomen ideje okcidentalizacije. Če je kulturna razlika gonilna sila globalizacijskih procesov, bi lahko prispevala k učinkovitejši globalizaciji globalizacije.

Naj ta del eseja zaključim s prispodobno. Ko so Španci prispeli v Ameriko, so bili dolga leta obsedeni z vprašanjem, ali gre za otok ali celino. Neki zgodovinar iz 19. stoletja, župnik kubanske vasice Los Palacios pripoveduje, da ko je Kolumb povprašal kubanske domorodce, ali leži omenjeni kraj na otoku ali kontinentu, so mu odgovorili, da je »neskončno ozemlje, ki mu še nihče nikdar ni videl konca, čeprav je otok.«<sup>39</sup> Morda nas današnje usmeritve ponesejo v svet neskončnih otokov.

### III. Umetnost v Latinski Ameriki: globalni tranziti

Latinskoameriška kultura je utrpela nevrozo identitete, ki je še do danes ni docela prebolela in katere del predstavlja, pa čeprav iz nasprotovanja, tudi pričujoče besedilo. Omenjena nevroza se je odražala s posebno močnimi simptomi na področju upodabljalne umetnosti. Vseeno je Frederico Morais že konec sedemdesetih povezoval našo obsedenost z identiteto s kolonializmom in predlagal »pluralno, mnogovrstno in večdimenzionalno« idejo kontinenta,<sup>40</sup> kot odraz mnogoterega izvora. Celo same ideje o Latinski in Južni Ameriki so bile vedno nadvse problematične. Ali upoštevajo tudi anglofonske in holandske Karibe? Chicane?\* Ali upoštevajo avtohtona ljudstva, ki včasih niti ne govorijo evropskih jezikov? Če slednje priznamo kot Latinskoameričane, čemu potemtakem tega ne storimo z avtohtonimi prebivalci severnega dela Ría Grande? Ali to, kar razumemo kot Latinsko Ameriko, predstavlja sestavni del Zahoda ali Ne-zahoda? Morda je v protislovju z obema in s tem

<sup>39</sup> Andrés Bernaldes, »Historia de los Reyes Católicos«, v *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de la Habana*, III. del, 1837, str. 128. Citirali Cintia Vitier in Fina García Marruz v *Flor oculta de la poesía cubana*, Havana 1978, str. 63.

<sup>40</sup> Frederico Morais, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, Havana 1990, str. 4–5.

\* Chicano, prebivalec ZDA mehiškega rodu. (*Op. prev.*)

poudarja shematičnost tovrstnih idej? Kakorkoli že, danes Združene države, v katerih živi več kot 30 milijonov prebivalcev »hispano« porekla, nedvomno predstavljajo eno izmed najaktivnejših latinskoameriških držav. Če upoštevamo migracijski vrhunec in predvideno rast »hispano« prebivalstva (negibna migracija), bi v ne tako daljnji prihodnosti lahko Združene države postale največja kastiljsko govoreča država, takoj za Mehiko in Španijo. V nekaterih trgovinah v Miamiju naletimo na napise *English spoken*.

Vseeno pa danes ne zanikajo ideje o tem, da je Latinska Amerika kolonialna invencija, tako kot nekateri afriški intelektualci zanikajo idejo o Afriki.<sup>41</sup> Sicer se ohranja zavest o pripadnosti neki zgodovinski-kulturni slabo poimenovani »latinskoameriški entiteti«, jo pa tudi problematizirajo. Obča navzočnost tega spoznanja je morda videti nenavadna, Latinskoameričani smo se pač vedno spraševali, kdo smo. Zaradi mnogoterih sestavin naše etnogeneze, kompleksnih procesov akreolizacije in hibridizacije, prisotnosti številnih neintegriranih avtohtonih skupin ali, delno, zaradi postkolonialnih nacionalnosti in množičnih priseljevanj in izseljevanj, ki so se dogajala vse 20. stoletje, je težko podati odgovor na to vprašanje. Tako zapleten klobčič se je oblikoval v zgodnji kolonialni zgodovini, med srednjim vekom in renesanso, s stalnim in množičnim španskim in afriškim priseljevanjem od njenega samega začetka. Na morda samo po sebi slabo postavljeno vprašanje, ali smo »zahodnjaki« ali ne, »Afričani« ali ne, je mnogo odgovorov. Naši blodnjaki so nas begali ali pa so nas prevzeli. Zdaj začenjamo postajati del soobstoječega, del fragmenta in kolaža ter sprejemamo našo raznovrstnost in celo naša protislovja. Ob modernističnih totalizacijah, bi bilo nevarno uveljavljati postmodernistični kliše Latinske Amerike v smislu kraljestva popolne heterogenosti.<sup>42</sup> Po drugi strani lahko pluralizem postane zapor brez zidov. Borges je napisal zgodbo o najboljšem blodnjaku: puščava neizmernih razsežnosti, iz katere se le stežka uide. Pluralnost v abstraktnem, ali pod nadzorom samozsrediščenih centrov lahko vodi v blodnjak negotovosti, ki omejuje možnosti za družbeno in kulturno aktivno raznovrstnost. Borges nam utegne razkriti še en ključ: ko se bodo končala naša prizadevanja, da bi naslikali vse naše raznovrstnosti, se bodo morda prikazale podobe vseh slikarjev.

Drugo past predstavlja predsodek, da latinskoameriška umetnost enostavno izhaja iz zahodnih središč, brez upoštevanja njene zapletene udeležbe na Zahodu. Pogosto ne gledajo umetniških del: zahtevajo njihove potne liste

<sup>41</sup> Olu Oguibe, »In the 'Heart of Darkness'«, *Third Text*, London, št. 23 (poletje 1993), str. 3–8.

<sup>42</sup> Gl. Mónica Amor, »Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm«, v antologiji Gerarda Mosquere, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art and Criticism from Latin America*, Institute of International Visual Arts, London, MIT Press, Cambridge 1995.

in pregledujejo opremo, zaradi suma, da so pretihotapljena iz New Yorka, Londona ali Berlina. Večkrat se zgodi, da potni listi niso veljavni, ker ustrezajo procesom hibridizacije in prilajanja kot odgovor na dolgo in večdimenzionalno kolonialno zgodovino. Njene strani so od časa baroka polne resignifikacij, neologizmov, ponovnih invencij, kontaminacij in nepravilnosti. To še posebno prihaja do izraza v našem obdobju, ki ga zaznamujejo številna kulturna preoblikovanja in hibridizacije, medtem ko se dogajajo zapletene vnovične prilagoditve identitet, meje pa postajajo porozne in ohlapne.

Nova privlačnost, lastna »globalni« modi, ki jo središča čutijo do drugačnega, je omogočila večji obtok in legitimnost umetnosti periferij. Vendar se je visoko vrednotilo dela, ki izrecno prikazujejo razliko ali zadovoljujejo pričakovanja eksotizma. Takšno ravnanje je povzročilo, da so se nekateri umetniki usmerili v predrugačenje samih sebe, v nekakšno paradoksalno samoeksotizacijo. Paradoks se še poglobi, če se vprašamo, zakaj smo »Drugi« vedno mi in nikoli oni. Samoeksotizacija poudarja hegemonistično shemo, tudi pasivno ravnodušnost, ali pa v skrajnem primeru razkriva neko posredovano pobudo. Poleg tega se je samoeksotizacija okrepila zaradi lokalnih razmer. Nenavadno je, da se slednje ujemajo s stališči, ki nasprotujejo tistim, ki jih prinaša vdor tujega. Tu bi omenil nacionalistične predstave, ki izražajo tradicionalistični kult »korenin«, ki naj bi bile domnevne zaščitnice pred tujim vsiljevanjem in romantičnim idealiziranjem konvencij zgodovine in nacionalnih vrednot. Nacionalistična folkloristika je pogosto in v veliki meri sredstvo, ki se ga poslužuje oblast za manipulacijo in za označevanje domnevno integriranega, udeleženega naroda. S tem v resnici prikrije izključitev ljudskih slojev, še posebno avtohtonih. Takšen položaj zmanjša obtok, objavo, legitimnost in potrošnja umetnosti na področja geta, to pa na samem začetku okrni njene možnosti za razširjanje in vrednotenje ter jih omeji na vnaprej določena področja.

Ko sem dejal, da latinskoameriška umetnost nehuje biti latinskoameriška, sem imel v mislih dva procesa, ki jih danes opažam na kontinentu. Prvi se odvija v sferi umetniškega ustvarjanja, drugi pa v sferah obtoka in sprejema. Na eni strani poteka med umetniki, kritiki in kustosi interni proces premagovanja nevrose identitete. S seboj prinaša mir, ki omogoča večjo interiorizacijo umetniškega raziskovanja. Na drugi strani začenjajo vrednotiti latinskoameriško umetnost kot umetnost brez priimkov. Namesto da bi od nje zahtevali, da obelodani svoj kontekst, jo čedalje bolj priznavajo kot udeleženko v splošni praksi, ki nima potrebe po izražanju konteksta in ki včasih lahko prenaša le umetnost samo po sebi. To ustreza večji internacionalizaciji umetniških krogov, ki počasi premagujejo psevdointernacionalizem mainstreama kot sestavnega dela globalizacijskih procesov. Tako so latinskoameriški, afriški in jugovzhodnoazijski umetniki počasi, a čedalje pogosteje začeli razsta-

vljati, objavljati in biti prisotni izven okrožij geta. Tako izginejo številni pred-sodki in pridobijo vsi – ne le na področjih z omejenim dostopom do medna-rodnih mrež, temveč se tudi umetniška komunikacija zaradi raznovrstnosti bistveno obogati.

Nedvomno pa se pojavljajo novi problemi, ki so značilni za obdobje tran-zicije. Če obstaja nevarnost samoeksozotizacije kot odgovor tistim, ki zahtevajo »primitivizem« in razliko, obstajajo tudi njegova nasprotja: abstraktno sveto-vljanstvo, ki zabrisuje razlike in mimetični »internacionalizem«, ki spodbuja nekakšen »postmoderni mednarodni jezik« kot je denimo angleščina ume-tnosti, ki deluje kot *lingua franca* vse številnejših mednarodnih bienalov in razstav. Dejstvo, da umetniki, ki prihajajo iz vseh štirih strani tega planeta, mednarodno razstavljajo, predstavlja samo po sebi kvantitativno internacio-nalizacijo. Vprašanje pa je, v kolikšni meri prispevajo k preoblikovanju hege-monističnega in restriktivnega *statusa quo* in k resničnemu povečevanju raz-novrstnosti, namesto da jih ti posrkajo. Brazilski modernisti so si pomagali z metaforo antropofagije, da bi upravičili svojo premišljeno, selektivno in me-tabolično prilasčanje evropskih umetniških usmeritev, to pa predstavlja zna-čilno ravnanje postkolonialne umetnosti. Vendar je treba takšno podobo natančno preučiti, če hočemo ugotoviti njen preveč pozitiven pomen in jasno opredeliti, kdo v boju, ki je posledica takšnega odnosa, koga požre.

Vendar je celotno vprašanje težavnejše. Poglejmo podrobneje primer večjega dela brazilske umetnosti. Lahko bi shematizirali osnovno težnjo ome-njene umetnosti, ki je razvila neokonkretno, postminimalistično usmeritev s pogledom, zazrtim v mainstream, brez vidnejših lokalnih temeljev ali zani-manja za ljudsko kulturo. Kot sem že omenil, je kritik Paulo Emilio Sales Gó-mez karikirjal, da so Brazilci na vso srečo slabo posnemali in s tem ustvarili svojevrstno osebnost, lastni način govora »mednarodnega jezika«. Čeprav je shematizacija Salesa Gómeza lahko polemična, je vendarle pomensko boga-ta. Če je brazilska umetnost kot golobica Rafaela Albertija torej želela poleteti na sever in zmotno poletela na jug, ne gre toliko za dezorientiranost, temveč za namerno preusmeritev. Takšna dinamika je brazilskim umetnikom omogočila ustvarjalno udeležbo znotraj »mednarodne« postminimalistično-konceptualne usmeritve. Obogatili so jo s skoraj eksistenčno izraznostjo, s tem pa pretrgali prevladujočo dolgočasno povprečnost, prispevali k izpopol-nitvi samega materiala, vanj vnesli človeško toplino, ter razgibali, naredili kompleksnejšo in celo razdiralno delovali na prakso tega »mednarodnega je-zika«. Osebnost te *antisamba* umetnosti ne nastaja – kot se pogosto dogaja med prebivalci Karibov, Andov ali Mehike – s predstavitvijo ali z živahnim de-lovanjem ljudske kulture, temveč s svojevrstnim načinom ustvarjanja sodobne umetnosti. Gre za identiteto, ki je ne zanima »identiteta«.

V skladu z značilnostmi zgodnje kolonizacije, ki je evropeizirala veliko kolonizirano območje, so latinskoameriška kultura in še posebno njene upodabljajoče umetnosti pogosto delovale povratno. Hočem reči, da so vračale žoge, ki so prihajale s »Severa«, si prisvajale hegemonistične usmeritve in jih uporabljale za individualno ustvarjalnost umetnikov ter za kompleksnost svojih kontekstov. Kritika je s posebnim poudarkom obravnavala te strategije resignifikacije, preoblikovanja in sinkretizma, da bi se soočila z večnimi obtožbami posnemovalcev in derivativcev, ki smo jih bili, ne popolnoma brez razloga, deležni. Postmodernizem nam je z diskreditacijo izvirnika in vrednotenjem posnetka pri tem zelo pomagal. Vendar bi bilo smiselno raziskati vidike, ki obravnavajo, kako je umetnost v Latinski Ameriki obogatila možnosti svojih lastnih »mednarodnih« usmeritev znotraj njih samih. Tako je Wifredo Lam znan po tem, da je prvi uvedel »primitivne« elemente afriškega izvora v nadrealizem. Šele nedavne analize ga obravnavajo kot avtorja, ki je uporabljal modernizem kot prostor za izražanje afriško-karibskih vsebin, da bi potrdil obstoj antihegemonistične razlike.

Problematično je, da so dominantna področja tista, ki vedno servirajo žogo. Tok ne more zmeraj potekati v smeri sever-jug, kot ga vsiljuje struktura oblasti. Ne glede na to, kako dopustna je strategija prilščanja in transkulturalnosti, zmeraj pripelje do stanja, ki posnema isto hegemonistično strukturo, čeprav je to odgovor nanjo in se z njo celo okorišča, podobno kot borilne večšine, ki koristijo silo močnejšega nasprotnika. Prav tako je treba spremeniti smer toka. Ne zato, da bi se zoperstavili njegovi moči in bi s tem vzpostavili dvosmerni tok, temveč da bi prispevali k obogatitvi pluralizacije in k spremembi prevladujočega položaja. Prav tako bi bil dobrodošel horizontalni odboj žoge, katerega cilj bi bil razvoj resnično globalne mreže v vseh smereh potekajočih interakcij.

Ko sem zatrdil, da je najboljšo, kar se je zgodilo latinskoameriški umetnosti dejstvo, da nehuje biti latinskoameriška, sem mislil tudi na problematiko totalizacije, ki jo ta pojem vsebuje. Nekateri avtorji raje govorijo o »umetnosti v Latinski Ameriki«, namesto o »latinskoameriški umetnosti«, kot o neobvezujoči konvenciji, ki poskuša na sami jezikovni ravni poudariti zavračanje dvomljive izgradnje nekakšne integralne in emblematične Latinske Amerike in poleg tega tudi globalnega posploševanja. Prenehati biti »latinskoameriška umetnost« pomeni oddaljitev od poenostavitve, zato da bi lahko prišla do izraza pestra raznolikost umetniškega ustvarjanja tega kontinenta.

Umetnost v Latinski Ameriki je vseskozi odstranjevala paradigme, ki so usmerjale njeno prakso in vrednotenje. Omenjene paradigme so se povezovala z določenimi posploševanji, ki jih še vedno priznavajo kot značilnosti vedno izmuzljive latinskoameriške kulturne identitete ali identitet nekaterih

značilnih regij: magični realizem, fantastični realizem (oba sta povezana z Bretonovo proglasitvijo nadrealističnosti Latinske Amerike v Mehiki), mesticiranje, barok, želja po ustvarjalnosti, revolucionarni diskurz, itd... Te kategorije imajo pomembne temelje in so služile prizadevanjem »odpora« pred imperialističnim kulturnim vdorom. Takšna prizadevanja so doživela svoj vrhunec v šestdesetih letih, v militantnem latinskoameriškem gibanju, ki je bilo značilno za zgodovinsko obdobje zaznamovano s kubansko revolucijo in gverilami. Ideološko-kulturni pritiski so povzročili, da so se te kategorije do skrajnosti nadgradile s totalizirajočo vneto in postale značilni stereotipi zunanjih in površnih pogledov na kulturo kontinenta. Govoriti danes o magičnem realizmu ali o mesticiranju kot o globalnih etiketah, zveni skoraj tako kot film o *Zorru*.

Latinska Amerika je bila udeležena v globalnem širjenju minimalistično-konceptualnega »postmodernega mednarodnega jezika«. Vendar je to naredila na svoj način in vpeljala razlike. Če shematiziramo umetniško usmeritev mainstreama v Združenih državah in v Evropi, ki je v splošnem bolj usmerjen v samo umetnost, bomo opazili, da Latinskoameričani izhajajo iz umetnosti navzven. Delijo zanimanje mnogih kolegov za neke vrste lingvistiko umetnosti, ki strukturira svoje lastno ustvarjanje, se pravi, umetnost, ki se oblikuje z lastnim notranjim razpravljanjem in s kritiko reprezentacije. Od tu se začrta smer umetnosti v ambientalnih, družbenih, kulturnih in religioznih kontekstih. Torej ne na neposreden, anekdotičen način, ampak znotraj lastne analize semiotičnih sredstev umetnosti. Simbolizacija kot del te usmeritve ohranja ključni pomen v umetnosti Latinske Amerike – morda z izjemo Brazilije – v nasprotju s prevladujočo prezentacijsko usmeritvijo v Združenih državah in v Evropi. Mnogi umetniki našega kontinenta so uporabljali postkonceptualna sredstva za prepletanje estetskega, družbenega, zgodovinskega in religioznega, ne da bi se odrekli umetniškemu raziskovanju. Če smo natančnejši, ga v resnici krepijo, ker širijo možnosti umetnosti na nova področja ter prispevajo k jedrnatosti in izbranosti njenih vsebinskih zmožnosti. Ti umetniki krepijo analitični in jezikovni instrumentarij konceptualizma za soočanje z visoko stopnjo kompleksnosti družbe in kulture v Latinski Ameriki, kamor so mnogoterost, hibridizacija in nasprotja hkrati vnesli protislovja in subtilnosti. Zaradi značilnosti, da je razpoznavna v »mednarodnih« terminih in obenem različna, je latinskoameriška umetnost mednarodno privlačna, vendar prav ta značilnost prinaša tudi tveganje, da jo spreobrne v idealno nasprotje mainstreama.

Orisana smer zavrača neko »militantno« tradicijo latinskoameriške umetnosti in se zavzema za tradicijo pronicljivosti in celovitosti, ki jo je kultura kontinenta uveljavila med aktivnim obravnavanjem družbene problematike.



Omenjeno deluje jasneje na ravni označenca kot na ravni označevalca in ustreza sedanjim praksam na drugih obrobni območjih. Poleg tega je bolj povezano z individualno usmerjenostjo, ki izhaja iz samega umetnika, kot pa z militantno zavezanostjo in vsebino, ki sta umetnosti dodelili pomožni položaj, za političnimi in družbenimi diskurzi, ki so jo na koncu poskušali spremeniti v njihovo ilustracijo.

Ta razlika, ki je vodila na pomensko raven, predstavlja enega izmed premikov v totalizirajočih paradigmah, ki sem jih omenil, kajti slednje so si že na začetku prizadevale prikazati svojskost latinskoameriškega jezika. Vide ti je, da novih umetnikov ne žene želja, da bi pokazali svoj potni list. Kulturne sestavine bolj delujejo v diskurzu umetniških del kot v njihovi strogi vizualnosti celo v primerih, ko temeljijo na ljudskem. To ne pomeni, da ni zaslediti latinskoameriškega videza pri številnih umetnikih ali da se ne bi dalo določiti prepoznavnih značilnosti nekaterih držav ali območij. Pomembno je, da se te prepoznavnosti začenjajo odražati bolj zaradi značilnosti neke umetniške prakse kot pa zaradi delovanja prepoznavnih elementov, povzetih iz folklore, religije, okolja ali zgodovine. Takšno delovanje narekuje prisotnost konteksta in kulture, ki sta razumljena v svojem najširšem pomenu in ponotranjena na enak način, kot se ustvarjajo umetniška dela in njihovi diskurzi. Vendar pa narekuje tudi prakso same umetnosti kot umetnosti, ki vzpostavi prepoznavne stalnice in s tem gradi kulturno tipologijo z zornega kota načina ustvarjanja umetnosti, ne da bi poudarjala kulturne dejavnike, ki so v njej vsajeni.

Poudarjanje same prakse umetnosti kot stvariteljice kulturne razlike se sooča z usmeritvijo modernističnih diskurzov v Latinski Ameriki. Slednji so poskušali poudariti nasprotno smer, se pravi način, kako se je umetnost ujemala z že dano nacionalno kulturo. Morda zato, da bi se lahko legitimirali znotraj prevladujočega nacionalizma, h kateremu so toliko prispevali. Navzlic temu soočenju, pa so umetniki, ki so ustvarili novo usmeritev, vzeli kontekst za svoj osnovni dejavnik. Vendar pa njihova dela izhajajo iz kontekstov, ne le da jih poimenujejo, analizirajo, izražajo ali gradijo. Kulturne in družbene identitete ter okolja zdaj prej delujejo kot pa prikazujejo. To so sodelujoče identitete in konteksti v »mednarodnem« umetniškem metajeziku in v razpravah o sodobnih »globalnih« temah.

Iz kompleksnosti problemov, ki smo jih obravnavali, bi lahko začrtali zgodovinski pregled, ki bi morda lahko potekal od »evropske provincialne umetnosti« k »derivativni umetnosti«, »umetnosti v Latinski Ameriki« in »umetnosti iz Latinske Amerike«. Ne govorim o značilnostih ustvarjanja v raznih zgodovinskih obdobjih, temveč o prevladujočih epistemologijah. Zadnja kategorija poudarja aktivno udeležbo umetnosti iz območja, ki je znotraj »medna-

rodnih<sup>43</sup> krogov in jezikov. Nakazuje poseg, ki vnaša antihomogenizirajoče razlike v »mednarodni« okvir (doslednost pri navednicah poudarja omejen pomen, znotraj katerega je raba tega pojma še smiselna) in njihovo veljavo znotraj njega. Se pravi, da iz razlike identificira gradnjo globalnega in poudarja pojav novih kulturnih subjektov v mednarodni areni, ki je bila nedavno tega zaklenjena. Ne bi mogli trditi, da je zdaj ta arena odprta, vendar pa ima več vrat, ki jih odklepajo različni ključi. Takšen proces predstavlja pozitiven vidik te konstelacije preoblikovanj, ki jo imenujemo globalizacija. Kritično dojetje globalizacije ne sme povzročiti, da bi jo razumeli le kot enosmeren tok. Ona sama je plod prepletanja zgodovinskih sprememb, nekatere med njimi – kot so dekolonizacija, izbruh novih gospodarskih, družbenih in kulturnih subjektov, močna migracijska gibanja, njihova kulturna transteritorializacija in demografske prilagoditve, multikulturalna zavest in njene politike – so antihegemonistične. Globalizacija ustvarja lastne kratke stike, čeprav ni povzročila bistvenih sprememb v strukturah oblasti. Nasprotno pa je bila globalizacijska retorika vedno bogata v varljivem zmagoslavju transteritorialnega, razsrediščenega, vseudeleženega sveta multikulturalnega dialoga tokov, ki potekajo v vseh smereh.

Da bi poudaril optimizem pričujočega teksta in uvajanja novih etiket, bom končal z anekdoto, ki razkriva dvoumnost etiket, njihovih tranzitov in njihovih preseganj. Pred leti mi jo je povedal kubanski slikar, Julio Girona, ki je od tridesetih let dalje živel v New Yorku. Ko se je Girona na začetku šestdesetih sprehajal po mestu, se je nepričakovano znašel v kaosu demonstracije, kamor je posegla policija. Neki policist mu je z vihtečo gumijevko zagrozil: »Izgini od tu, črncem umazani!« Osupel zaradi položaja v katerem se je znašel, mu je umetnik uspel odvrniti le z: »Jaz nisem črncem!« »Vseeno pojdi k vragu, prasec portoriški!« mu je zabrusil policist, ki je postajal vse nestrpnjši. »Poslušajte, nisem Portoričan, Kubanec sem!« je vzkliknil Girona. Policist, ki mu je medtem prekipelo, pa se je spraval nanj z gumijevko in vmes besno ponavljal: »Vse je isto sranje!«

*Prevedla Urša Štrukelj*

<sup>43</sup> Od tu podnaslov moje že navedene antologije iz leta 1995.